

Estratto dal saggio in catalogo

Le (brutte) cere dei Romani. Verità - senza bellezza - nella ritrattistica repubblicana

Massimiliano Papini

La conquista del naturalismo fu una novità del ritratto tardo-classico/ellenistico (IV-I sec. a.C.) rispetto a quello classico (V sec. a.C.), nel quale un numero ristretto di tipologie convenzionali di rappresentazione bastava per visualizzare qualità e ruoli. La ricerca della caratterizzazione fisionomica e dell'effetto di realtà accomunò così i ritratti di oratori e poeti (Demostene, Menandro e Posidippo) o di dinasti (Tolomeo I o Seleuco I, con marcati segni d'età; ma anche i volti giovanili di Alessandro Magno o di Demetrio Poliorcete risposero alle loro reali stilizzazioni, testimoniate dall'antica tradizione). Inoltre, mentre uno scultore come Policlete, pur versato nella rappresentazione delle figure umane, vi aggiungeva un decoro *supra verum*, evitando persino di scolpire quelle in età avanzata e di superare il limite della prima giovinezza, l'arte ellenistica allargò lo spettro dei soggetti della quotidianità sino ad allora ignorati.

Il pittore Apelle, fiorito nella 122^a Olimpiade (332-329 a.C.) e rinomato per il talento e per la *venustas/cháris* (grazia), dipinse dei ritratti tanto simili all'originale che secondo un grammatico del I sec. d.C., Apione, un indovino alla loro vista poteva calcolare l'età dell'effigiato e persino pronosticare quanti anni dopo sarebbe morto. Nel campo della scultura Lisippo proclamò di voler imitare la natura e non uno degli artisti che lo precedettero; tuttavia, seppe eludere gli estremi di un realismo *hard-boiled*, perché, come ritrattista esclusivo di Alessandro, mirò semmai a un realismo psicologico, indagandone il carattere leonino. D'altronde, Lisippo rappresentò gli uomini quali sembrano essere e non come sono, al contrario dei suoi predecessori; ma il naturalismo rimase temperato perché formalizzato, ossia ancora obbediente al principio di una *symmetria* fondamentale già per Policlete e perseguita con la massima precisione. Ulteriore svolta per il perfezionamento della *mimesis* pare essersi verificata quando Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo, per primo riprodusse il ritratto umano in gesso ricavandolo dalla faccia stessa; versata della cera nello stampo in gesso, egli provvedeva a correggere l'immagine: cere d'artista dunque (di vivi?) come modelli da seguire? Infatti, egli cominciò anche a cimentarsi nei ritratti al naturale, mentre prima si cercava di farli i più belli possibile: modo più pregnante per esprimere la differenza tra il ritratto classico e quello del IV-I sec. a.C. non v'è. Per finire, un epigramma (n. 63) all'interno del nuovo papiro milanese di Posidippo di Pella celebra una statua bronzea realizzata da un certo Ecateo e offerta alle Muse nella prima metà del III sec. a.C.: l'artista, perfezionista al massimo grado, raffigurò Filita di Cos, il poeta precettore di Tolomeo II, in tutto identico, in grandezza e nel corpo, senza aggiungere niente di eroico, e con ogni cura nei singoli dettagli in ossequio al «giusto canone della realtà», tanto che il vecchio dai pensieri profondi, malgrado fosse di bronzo, sembrava sul punto di parlare. La tradizione, forse nata dalle derisioni dei poeti comici, lo dipingeva come cagionevole e magrissimo perché consunto dalla tensione intellettuale. Occorre però fare i conti con la discrasia tra le antiche descrizioni e le attese moderne alimentate dalla loro lettura: ci attenderemmo un'opera alla maniera dello Pseudo-Seneca, ma, almeno stando a un busto di Filita provvisto di iscrizione, probabile copia parziale di quella statua, il viso si inserisce piuttosto sulla falsariga delle teste barbute poco personalizzate e conformi all'immagine del buon cittadino sulle stele funerarie attiche del IV sec. a.C.

Nella ritrattistica un realismo come pedissequa imitazione del vero non era un imperativo categorico, perché l'arte, pur nel rispetto della somiglianza, vi applicava poi le proprie regole; altrimenti, si correva il rischio di esporsi a critiche, almeno secondo una teoria artistica del tardo ellenismo riflessa da Quintiliano: Lisippo e Prassitele si accostarono magnificamente alla *veritas*, mentre già Demetrio di Alopecce, «scultore di figure umane» del V-IV sec. a.C., era da biasimare perché troppo estremo al riguardo e amante della *similitudo* (somiglianza) a danno della *pulchritudo* (bellezza); a lui erano ad esempio da ascrivere una statua ritenuta dello stratego corinzio Pellico, con il ventre gonfio e calvo, la barba non curata e le vene gonfie.

Passiamo al mondo romano in età medio- e tardo-repubblicana (IV-I sec. a.C.) e a uno dei più importanti mezzi nel sistema di rappresentazione dell'élite dirigente, la *nobilitas*, per la legittimazione del potere e la costruzione-rafforzamento dell'identità: le *imagines maiorum*, i volti in cera degli antenati chiusi all'interno di armaria (edicole lignee) nell'atrio delle dimore più in vista e accompagnati da un *titulus* (iscrizione) con uno stringato elenco degli highlights della carriera; essi erano tirati fuori per i cortei funebri e ornati in occasione di pubblici sacrifici.

Il possesso delle *imagines maiorum* equivaleva a un capitale simbolico spendibile sul mercato politico dell'Urbe; lo *ius imaginum*, ossia il «diritto alle immagini», non una legge scritta, bensì una consuetudine di

casta, spettava ai discendenti di un antenato che avesse ricoperto una magistratura curule e si delineò compiutamente nel IV sec. a.C. Quella pratica doveva tuttavia essere già ben radicata in ambito centro-italico ma quando si iniziò ad approntare i volti in cera? Difficilissimo a dirsi. Di certo, l' "invenzione" di Lisistrato in Grecia nel IV sec. a.C. ne poté comportare, se non l'introduzione, almeno un momento di miglioramento tecnico e mimetico nella fattura.

L'aristocrazia senatoria, fissata sul *cursus honorum* (carriera pubblica), presentava un'articolazione interna gerarchica, basata sul prestigio di ogni famiglia (*gens*), quantificabile in base all'accumulo di onori e di prestazioni fornite per la *res publica*. Quale migliore occasione allora per la messa in scena pubblica di tale prestigio se non la pompa funebre? Quel rituale gentilizio, senza pari in Grecia, permetteva di magnificare davanti al popolo romano le gesta politiche e militari del passato: infatti, al momento della sepoltura, l'ultimo morto veniva incluso nelle fila dei più autorevoli ed esemplari antenati della famiglia, presenti con le loro immagini nella processione davanti al feretro, in una serie dal rigoroso ordine cronologico con in testa l'avo più antico. La sfilata di "frammenti di storia", di norma senza la rivendicazione di una dimensione eroica o divina e in grado di rinfrescare nei superstiti la memoria degli illustri defunti, mirava a riattualizzare nel presente - e a proiettare nel futuro - un archivio familiare accuratamente selezionato con criteri politici e persino, seppur di rado, manipolato con trionfi falsi, false genealogie e un numero esagerato di consolati a seconda delle contingenze.

La vita è un mettersi in posa, come diceva Susan Sonntag; ma per i Romani altrettanto lo era la morte...

Secondo l'autopsia di Polibio, storico greco a Roma tra il 167 e il 150 a.C., le *imagines* ritraevano le fattezze degli antenati con estrema somiglianza nel modellato del viso e nel colorito (è da Plinio, *Storia naturale* XXXV, 6, che si apprende della loro modellazione in cera): insomma, le *cerae* furono incluse nella ben più estesa area semantica di *imago*, un termine che significa ritratto nel senso di una somiglianza veristica e della fedeltà assoluta tra natura e riflesso e tra segno e referente, senza risvolti estetici. La somiglianza, annota Polibio, era incrementata dal fatto che le "maschere" (*prósopa*) erano indossate da uomini simili al defunto persino per statura e forma esteriore, i quali, posti su carri e preceduti dalle insegne, recavano diversi tipi di toga a seconda delle cariche o degli onori raggiunti, differenziandosi anche mediante dei segni dell'esercizio del potere.

Il morto, secondo lo storico, era portato al Foro, presso i Rostri, e lì posto spesso in posizione eretta per essere ben visibile e attorniato dagli antenati seduti su seggi d'avorio; a questo punto, alla presenza del popolo un figlio maggiore o un parente stretto saliva sulla tribuna rostrata per pronunciare un elogio funebre delle qualità più grandi e delle gesta del defunto e poi dei membri della *gens* (famiglia), a cominciare dal capostipite, un riflesso speculare dell'ordine cronologico della processione - gli elogi funebri, sorta di commenti storici alla pompa (processione) senza motivi consolatori, si conservavano negli archivi familiari quasi come titoli d'onore e come monumenta -. Dopo l'interramento del corpo e l'espletamento dei riti prescritti (i sacrifici alla tomba di famiglia), l'*imago* dell'ultimo defunto poteva finalmente trovare posto nell'atrio.

I volti in cera puntavano senz'altro alla maggiore somiglianza possibile, non limitata alle fattezze fisionomiche. Si sa infatti che i più preminenti personaggi in vita erano seguiti da mimi, che, quasi come loro controfigure, ne studiavano a memoria l'andatura e le peculiarità dell'aspetto, da ripresentare forse durante una pompa funebre; e ormai in età imperiale, benché in sintonia con un *mos* (costume), l'*archimimus* (capo dei mimi) Favor in occasione dei funerali di Vespasiano recò stavolta sì una sua maschera e ne imitò i fatti e i detti da vivo (Svetonio, *Vita di Vespasiano*): i morti potevano dunque tornare a essere tanto vivi da non farsi mancare neppure la parola. In assenza di attori erano impiegati anche manichini degli antenati e/o del defunto stesso, come nei funerali di Augusto, Traiano e Pertinace; ed essi potevano simulare benissimo non solo la vita, ma anche la morte appena accaduta o un'agonia.

Le effigi in cera sono in definitiva il grado zero della somiglianza, sono quel viso e quel corpo senza le mediazioni dell'arte, perché v'è poco spazio per la schematizzazione, la convenzione e la formalizzazione prevalenti nella maggior parte degli altri modi di rappresentazione. Esse sono state a più riprese ricondotte a una dimensione magico-religiosa o declassate nella categoria della non-arte, in contrasto con il ritratto in bronzo o in marmo, che tramite la sottolineatura di tratti marcati contribuisce anche a esprimere il contenuto spirituale o psicologico di un individuo. Le stesse discussioni (arte-non arte?) hanno riguardato l'avvento della fotografia e della sua capacità di riproduzione meccanica, uno dei fattori che hanno peraltro contribuito al declino definitivo del ritratto in cera.

Ma di tale sottile problema, storico-artistico o meno, i Romani si disinteressarono. Piuttosto, in un clima di perenne campagna elettorale e di concorrenza individuale, essi sentirono l'urgenza della presentazione di un volto dai tratti inconfondibili (quanto avrebbero amato anche le fotografie degli antenati...), tanto più se si tiene conto della strutturazione della memoria del passato secondo l'annalistica e il criterio dell'esemplarità ripetibile - in base dunque alla sfilza di cariche rivestite e imprese - e del peculiare sistema onomastico romano, che, pur sottolineando la continua coesione della *gens* (famiglia), non consentiva riconoscimenti

immediati: ad esempio, come distinguere, se non mediante i visi, quindici Valerii Flacci, se una metà si chiamava Marco e l'altra Gaio?

Quando si realizzavano i volti in cera da uno stampo in gesso? In vita, alla morte, oppure sia da vivi sia da morti o persino, poco verosimilmente, da calchi di statue in bronzo? Pare plausibile che i "ceraioli", tutt'altro che artisti della levatura di Lisistrato, plasmassero le cere subito dopo il momento della morte, dunque da uno stampo in gesso, pur non riproposto meccanicamente ma con qualche ritocco per aprire gli occhi e per far del morto un antenato vivissimo, al proposito le fonti antiche tacciono.

In passato i volti in cera (assieme ai presunti influssi e contatti etrusco-italici ed egiziani) hanno avuto un ruolo nel dibattito sulle origini del ritratto in marmo e in bronzo, considerato uno dei rami più originali e primigeni dell'arte romana e spesso identificato - a torto - con quello del I sec. a.C., conosciuto da tante teste in marmo in originali e in copie. Quest'ultime, talora con un verismo da "plastico cartografico" nei visi più o meno grinzosi con mimica accigliata e ammonitrice, avrebbero esaltato gli ideali di semplicità rustica e di sconsuata durezza degli anziani (*severitas*, *gravitas*, *constantia*, *dignitas*): un equivalente visivo del loro prestigio nella gerontocratica società romana, vacillante proprio nel I sec. a.C. a causa dei conflitti intestini che portarono al tracollo del sistema repubblicano; ma spiegare i visi degli anziani solo con la gerontocrazia è banale, perché importa non tanto il tema della vecchiaia, quanto il modo della sua visualizzazione.

Ad esempio, Ranuccio Bianchi Bandinelli, pur senza negare la molteplicità degli aspetti artistici prima di Augusto, vide nelle *images* la matrice "ideologica" - ma non formale - e il fondamento del "ritratto romano tipico" (quello per lui avviatosi nell'età di Silla), incline a una potente caratterizzazione personale precedente il problema artistico; ma questa e affini convinzioni sono state progressivamente abbandonate, tanto più una volta constatata la possibilità di attribuire anche i ritratti dei Romani ad artisti greci, anch'essi peraltro abili nelle riproduzioni naturalistiche. Risultato? Le immagini in cera sono finite ai margini del dibattito, mentre è stata riscoperta la valenza delle statue onorarie per i vivi, erette soprattutto a partire dal IV sec. a.C. e dai molteplici legami funzionali con le *images maiorum*, le quali peraltro, ad esempio sotto forma di *images clipeatae* (racchiuse cioè in una cornice rotonda, in tutto simile a uno scudo) o di gruppi statuari, dalla metà del II sec. a.C. presero a introdursi negli spazi pubblici in modo permanente; ma quelle statue onorarie, benché essenziali segni di distinzione per gli aristocratici, in chiave politica ebbero una pregnanza simbolica e semantica non equivalente alle *images maiorum* (e forse una posteriorità cronologica quanto agli esordi), tanto da non risultare coinvolte in così intensi rituali di memoria collettiva. Infine, qualcosa in più si è capito anche dei ritratti del IV-II sec. a.C. (sempre pochissimo però), così che vien il sospetto che la spiccata singolarità di tanti tra quelli del I sec. a.C. sia in parte dovuta alla loro migliore conoscenza.

Se si ridimensiona l'importanza dei volti in cera, quali allora le soluzioni per spiegare le peculiarità della ritrattistica (tardo-)repubblicana? Tante (e non migliori). Ad esempio, la "bruttezza" di molte teste prima del bell'Ottaviano-Augusto si spiegherebbe con l'antipatia degli scultori greci per i loro clienti stranieri, per loro esotici! Oppure, l'inclinazione alla pignola annotazione additiva dei minimi accidenti dell'epidermide segnalerebbe la perentoria affermazione di individualità del ceto medio, composto di arrampicatori sociali, riscontrabile soprattutto nei rilievi funerari dei liberti da Roma e dintorni o in parecchi ritratti della classe dirigente di municipia e coloniae in Italia.

Ora, anzitutto, un'opposizione ritratto greco/ritratto romano è poco sensata, vista la complessità e la profondità dei processi di omologazione tra i due; per di più, il caso della "riscoperta" del ritratto del commediografo Posidippo, a lungo invece considerato di un personaggio romano, invita a grande cautela; inoltre, taluni ritratti (possibili) di Romani non hanno alcunché di specificatamente tale, a tal punto che perdura il dilemma: Greco o Romano? Anche i termini naturalismo e verismo, dai confini fluidi, vanno di volta in volta ben ponderati per non diventare vuoti cliché, come spesso succede con gli "ismi", tanto più quando finiscono di nuovo per celare il contrasto "Greco/ Romano". D'altra parte, il ritratto romano repubblicano non può essere sovrapposto del tutto a quello greco-ellenistico, come qualche odierno studioso vuol far credere. Si può porre così una domanda: è più "retinica" o fotografica la tendenza del ritratto romano o greco? Risposta rischiosa, come inevitabile per ogni generalizzazione; ma vale la pena di azzardarla.

La sistematica prassi della riproduzione dei volti in cera a Roma fu una garanzia di immediata riconoscibilità degli individui grazie a un medium straordinariamente mimetico e duttile, peraltro impiegato non solo per le *images maiorum*, ma anche in altre occasioni legate comunque alla sfera funeraria. È impossibile dimostrare una derivazione meccanica dei ritratti in bronzo o in pietra da quel genere di *images*; eppure, non si può escludere che quest'ultime abbiano avuto ripercussioni almeno nel modo in cui gli uomini di potere vollero vedersi effigiati nei propri ritratti, questi sì sottoposti al filtro di un'interpretazione artistica, dotata di una propria specificità ma da loro strettamente regolata: difatti, v'era l'abitudine di dire a pittori e scultori che cosa esprimere e ritoccare nei ritratti. L'urgenza della presentazione di un volto dai tratti inconfondibili, sentita dai membri della nobilitas sin dal IV sec. a.C. (e non solo nella tarda Repubblica), così ben realizzabile nelle cere, nella ritrattistica dovette misurarsi non solo con le forme plastiche, con lo stile e con le formule di pathos, ma anche con i modelli fisionomici irradiati dalle effigi dei grandi condottieri e

pensatori greci. Nondimeno, quella particolare urgenza ebbe due conseguenze di rilievo. In primis, poté contribuire all'affrancamento della ritrattistica romana dalle tradizioni estetiche normative spesso informanti il ritratto greco anche nelle sue più naturalistiche elaborazioni dal primo ellenismo e rese poi accettabile una verità senza bellezza, già biasimata in Demetrio di Alopece. Ciò spiega anche perché le famiglie patrizie tollerassero quei soprannomi (cognomina) derivanti spesso da particolari segni fisici e persino da difetti, come Paetus (un po' strabico), Flaccus (dalle orecchie pendule), Nasica (dal naso aguzzo) o Labeo (labbrone). Secondo effetto: si smorzò la dipendenza da stretti vincoli tipologici. Ecco donde deriva la pluralità di scelte ritrattistiche del I sec. a.C., determinata non solo dalla disponibilità e dallo sfruttamento di plurimi registri stilistici: le scelte sono tante quante le singole fisionomie presentate con un tasso di formalizzazione nel complesso più temperato che nel ritratto dinastico e cittadino della Grecia ellenistica. Per semplificare, intercorrono più differenze tra Pompeo, Cesare e il ritratto forse identificabile con M. Licinio Crasso nello stesso secolo che non tra Tolomeo II, Tolomeo IX e Tolomeo X a distanza di quasi due secoli.

Sin qui si è parlato di un'esigenza di preservazione dell'individualità tanto ben ottenibile nelle cere da non poter restare senza conseguenze sui principi informativi anche della ritrattistica in bronzo e in marmo della Repubblica. Si possono però cogliere più concreti riflessi delle prime sulla seconda almeno nell'uso di determinate formule fisionomiche? Per rispondere, bisogna prima figurarsi l'aspetto delle *imagines maiorum*: uomini in là con l'età (dai quaranta in su), immaginabili con sguardi impassibili e ammonitori, senza pathos e a bocca chiusa, un po' come sul Togato Barberini. Mimiche di questo genere e un'analisi quasi al microscopio della tessitura dell'epidermide emergono in ritratti purtroppo anonimi - ne sfugge purtroppo anche la destinazione - come quelli raccolti soprattutto (ma non solo) nel gruppo capitanato dal cd. Vecchio di Otricoli del Museo Torlonia, nel quale Bernhard Schweitzer vide il trionfo dello "spirito" del ritratto ancestrale. Qualche traccia, pur scarnificata, di analoghe soluzioni ricorre anche sui rilievi funerari dei liberti particolarmente diffusi nella seconda metà del I sec. a.C.; lì la sensazione di verismo più che da una riproduzione "fotografica" scaturisce dalla varia declinazione di stereotipi visivi (riguardanti i tipi di testa, la mimica, la chioma e il sistema delle pieghe) nel bagaglio di scalpellini generalmente di qualità per lo più non eccelsa ma capaci di risultati non disprezzabili a livello espressivo. I liberti, pur senza il "diritto alle immagini", nello sforzo di mostrarsi più cittadini dei veri cittadini romani (una ruga in più quale compensazione per una zoppicante auctoritas...), poterono prendere a modello, scimmiettare ed esasperare le gallerie di *imagines maiorum*.

Poiché il ricordo che l'uomo lascia di sé è importantissimo, Plinio lamenta in una tirata moralistica come la perdita di valore della personalità individuale si rivelasse ai suoi tempi principalmente nella preferenza conferita alla materia preziosa più che alla propria immagine, alla quale si rinunciava anche in favore di quella altrui; quale esempio del cattivo costume egli cita i busti di Epicuro messi nelle stanze da letto o portati dietro in viaggio e oggetto di sacrifici nel giorno del suo natalizio. Che infrazione del *mos maiorum* (costume degli antenati) e che contrasto allora - dice Plinio - con le cere degli antenati negli atri, sentite come del tutto differenti dalle statue di artisti stranieri in bronzo o in marmo; la sparizione della ricerca della somiglianza al massimo grado aveva tra l'altro persino portato a scambiare le teste della statue! L'essere onorati mediante una raffigurazione di un altro personaggio, secondo un'usanza di riciclo attestata nel mondo greco (ma non sconosciuta in ambito romano) già nel I sec. a.C., magari con la semplice apposizione di una nuova iscrizione, doveva costituire un rospo difficile da ingoiare. Ecco perché Cicerone, per lasciare un ricordo del proprio attaccamento per Atene, disse di preferire una qualche costruzione a una statua altrui con una falsa iscrizione...