

Il ritratto romano nel III-IV sec. d.C.

«Nisi utile est quod facimus, stulta est gloria». La famosa massima latina rivela la mentalità dei Romani, che diverge in molti aspetti da quella greca. Ed invero l'attività artistica degna di un cittadino romano doveva unire il decor e l'utilitas. E mentre Filodemo di Gadara, aderendo al pensiero epicureo, superava il fine utilitaristico dell'arte rivendicando la virtù poetica, perché tutto è vero, purché efficacemente rappresentato, Orazio seguiva le teorie peripatetiche e stoiche vicine a quelle di Neottolemo di Pario, per cui l'arte doveva riprodurre il vero e il verosimile. E Plinio il Vecchio ammirava la ritrattistica romana che sapeva fissare l'immagine della Gens e faceva conoscere il volto degli uomini celebri⁵⁹.

F. Wickhoff, storico dell'arte austriaco, nel saggio introduttivo alla «Genesi di Vienna», ripubblicato in seguito separatamente in più lingue e in italiano col titolo «L'Arte Romana», nello studiare l'arte da Augusto a Costantino, ne riconosceva la originalità nel ritratto realistico, nella concezione spaziale e prospettica, nella narrazione continua.

Procedendo grossolanamente sulla via aperta dal Wickhoff, l'indagine critica arriva all'esaltazione nazionalistica del ritratto romano e alla sua contrapposizione al ritratto greco.⁶⁰

In diversi tempi sono state avanzate tre ipotesi sulla formazione del ritratto romano:

- a) origine autonoma dalla maschera funeraria usata nelle *imagines maiorum*,
- b) influenza della ritrattistica etrusca e sviluppo da essa,
- c) influenza del ritratto egiziano e tardo ellenistico.

Tutte queste ipotesi, oggi, appaiono superate dagli ultimi studi che portano a concludere per una formazione avvenuta in diretto contatto con la forma artistica ellenistica, ricevuta da una spontanea capacità espressiva ed elaborata variamente secondo le esigenze particolari della società romana⁶¹.

59 Cfr. G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Milano 1995, p. 361.

60 Cfr. R. Paribeni, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano 1934.

61 Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *L'arte classica*, Roma 1984, p.266.

L'uso di onorare i cittadini illustri con statue ritratto si diffonde a Roma a partire dal VI sec.a.C.. Esse, talvolta, venivano innalzate su colonne a significare l'eminenza del personaggio. Improntata ad un rude realismo, la statua onoraria rispondeva all'esigenza propria dello spirito romano, di fissare nella sua forma reale la figura del personaggio, darle valore storico e tramandare ai posteri la memoria anche dei tratti somatici.

Con la conquista della Magna Grecia (III sec.a.C.) e ancor di più della stessa Grecia e degli Stati ellenistici dell'Asia Minore (II sec.a..C.) e il conseguente afflusso di capolavori originali e di artisti greci, inizia la lenta evoluzione del gusto e della cultura romana verso un sempre più ampio apprezzamento dei prodotti artistici di quella civiltà.

Il primo effetto del contatto diretto di Roma con la Grecia si manifesta proprio nel tentativo di adeguarsi ai modelli della scultura greca del periodo classico. Nasce, così, il tipo di statua che ritrae nel volto le fattezze reali del personaggio e nel corpo nudo la figura ideale dell'atleta olimpico .

Di tale ibrida combinazione, a lungo sfruttata nella statuaria romana, resta un tipico esempio della seconda metà del I sec. a.c. nella Statua eroica con testa di personaggio romano, ritrovata a Delo.

In periodo augusteo, con il pieno accoglimento, da parte dello stesso ambiente ufficiale , della cultura artistica greca, soprattutto della ellenistica neo-attica, la scultura romana assimila perfettamente le forme e l'ideale estetico ellenistici. Nei numerosissimi busti e statue dei personaggi dell'epoca il carattere eroico, idealizzato, il vivo risalto plastico e la finezza del modellato mostrano una costante ispirazione a modelli classici.

Nell' Augusto di Prima Porta dei Musei Vaticani a Roma serpeggia un gusto tutto ellenistico per la ricercatezza e finitezza del particolare che trape-



Fig. 1 - «Augusto di Prima Porta»
Roma, Musei Vaticani

la dai sottili rilievi della superba lorica rappresentanti simboli e allegorie del potere universale (fig.1).

Augusto è assimilato a Dio in quanto messaggero di prosperità e di pace secondo la volontà divina: lo stesso evento temporale della restituzione dei vessilli di Crasso, adombrato nel gesto del barbaro orientale che consegna a un guerriero romano un'insegna legionaria, perde il suo valore cronachistico e diventa simbolo dell'aurea aetas.

Via via, nel corso dei primi due secoli dell'impero è un prevalere ora della rappresentazione accademica, idealizzata e plastica, ora di quella più sentitamente romana, realistica e coloristica. Nuove soluzioni linguistiche si affermano nel III sec. d.C., correlate alle novità di autorappresentazione dell'imperatore che da *primus inter pares*, soffuso tuttavia di una aura divina, si trasforma in energico soldato e infine in autocrate, detentore di un potere che gli deriva direttamente da Dio e unico motore dell'impero. Le forme plastiche e tridimensionali della più pura tradizione greca, lasciano il campo a forme lineari, appiattite, con chiaroscuro di forte effetto ottico.

A preannunciare le soluzioni linguistiche della ritrattistica tardo-antica sono le statue colossali dedicate ai principi divinizzati dopo la morte: la statua dell'imperatore ormai collocato al rango degli dei, presenta volto frontale, fortemente geometrizzato, più simile ad una maschera atemporale che non ad un ritratto, sopracciglia ben evidenziate ad arco slargato e bordi taglienti, occhi spalancati e grandi oltre misura: questi ultimi assumono un ruolo egemonico entro la cornice del volto e stanno ad evidenziare la *trufē*, ossia lo splendore, lo sfoggio di lusso, che pone il sovrano al rango degli dei. Tali tratti fisionomici sono presenti in una serie di ritratti giganti, da Augusto, Livia (fig.2) a Tiberio (fig.3) e Adriano (fig.4), che sembrano ispirarsi ad acroliti raffiguranti divinità di età tardo-ellenistica e primo imperiale e mantengono un carattere di imperturbabile estraneità.



Fig. 2 - Tripoli, Museo;
Ritratto colossale di Livia
proveniente dal Foro Vecchio
di Leptis Magna

ERRATA - CORRIGE

Pag. 34



Fig. 4 - Tripoli, Museo,
Ritratto colossale di
Adriano rinvenuto nel
Teatro di Leptis Magna

Pag. 37

Leggasi «Fig. 5» in didascalia
al posto di «Fig. 4»

Già i ritratti di Filippo l'Arabo, Valeriano, Claudio Gotico, Aureliano, ancorché vincolati alle regole di un naturalismo classico, rispondono allo schema dell'imperatore soldato e il Ritratto capitolino più grande del reale, dagli elementi fisionomici stretti entro maglie di una griglia geometrica, rappresenta il passaggio alla vera forma iconica con lo sguardo fisso, proiettato verso una realtà ultraterrena.

Non dobbiamo, comunque, pensare che le forme iconografiche classiche siano assolutamente abbandonate. Fermo restando il punto che tutto il periodo relativo al III sec. e al tardo – antico mostra una continua oscillazione tra forme naturalistiche e forme geometrizzate, tra forme plastiche e forme chiaroscurate, cerchiamo di risalire alle cause della variazione stilistica che inizia dall'età antoniniana e predomina dall'età severiana in poi.

Bianchi Bandinelli collega il mutamento con lo sfaldamento delle istituzioni e con l'emergere di nuove forze sociali, quindi con una crisi sociale. Ma il III secolo non è un periodo di crisi totale o perlomeno, non lo è più di altre fasi della storia nelle quali emergono altrettanto appariscenti le contraddizioni di una struttura sociale che vuole e richiede un nuovo ordine.⁶²

Così Lella Cracco Ruggini sintetizza questa travagliata fase storica: «Lasciate alle spalle sia le concettualizzazioni catastrofiche dello sfacelo (di matrice classica) sia i miti (nazionalistici da due opposti versanti) della grande tragedia o della palingenesi del mondo, rifiutate tutte le formule univoche di assoluzione o di condanna, l'attenzione si è spostata dalla fenomenologia dei sintomi e delle cause di agonia (il termine è di Theodor Mommsen) alla comprensione dei

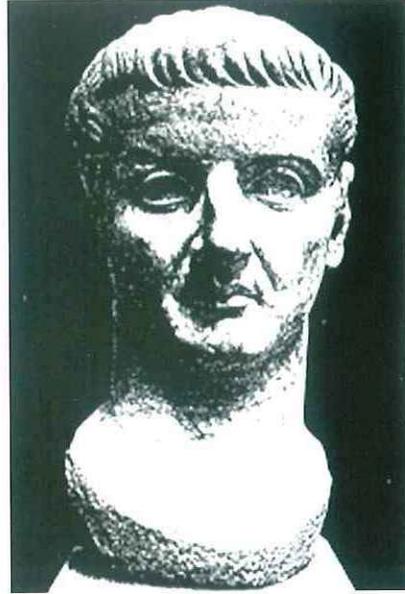


Fig. 3 - Tripoli, Museo;
Ritratto colossale di Tiberio
rinvenuto nel Tempio di Roma ed Augusto
a Leptis Magna

62 Cfr. E. La Rocca, *Divina Ispirazione; L'affermazione dell'immagine del "Dominus et Deus"* in *Aurea Roma*, Roma 2000, p.17.

modi con i quali la trasformazione ha avuto luogo, della pluralità dei fermenti e delle forze che, interagendo, hanno caratterizzato la transizione metabolizzando tutto un patrimonio di tradizioni eterogenee e determinando questo affascinante processo di mutazione o pseudomorfosi»⁶³.

Si rinnova la classe dirigente, si rinnova l'esercito, si rinnova il rapporto tra città e campagna con l'affiancamento al personale schiavile di una manodopera servile che prelude alla servitù della gleba medievale.

Muta il sistema di tassazione con una pressione tributaria che non aveva avuto eguali e che sarà vista come iniqua e oppressiva. Avviene una crisi dell'apparato produttivo di proporzioni ingenti; un fenomeno che va di pari passo con il crollo del sistema economico basato sul denario, sostituito dal *solidus*, una moneta d'oro assai più forte, che sarà un altro strumento per imporre la supremazia della classe senatoria e alto-borghese sulle classi medio-basse e che, naturalmente, avrà come conseguenza un arricchimento ulteriore dei ceti privilegiati a danno dei più poveri. Eppure l'impero regge alle trasformazioni.

Piuttosto, si accentua il sentimento della decadenza, del tramonto di un mondo invecchiato e privo di energie vitali.

Con il mutamento sociale complessivo entra in crisi anche il sistema delle composizioni delle immagini imperiali. Si osserva lungo l'arco del III secolo un passaggio ad una società rigidamente impostata secondo una logica piramidale che fruisce dell'immagine carismatica dell'imperatore come una arma culturale per imporre un assoluto dominio sulle classi inferiori.

E' la vittoria di una società pienamente gerarchizzata a spingere alla costruzione di una immagine fortemente simbolica.

Il filosofo pensoso lascia sempre più spazio al soldato cosciente e attento alle responsabilità che gli sono assegnate dall'esercito, e poi, al principe ispirato dagli dei o, meglio, comes degli dei, immagine che predominerà anche in età costantiniana e, ancor di più, in età teodosiana. E se, a partire dall'età di Commodo, compaiono emissioni monetali nelle quali l'effigie del principe è accompagnata da quella di una

63 L. Cracco Ruggini, *Il Tardo antico: per una tipologia dei punti critici* in *Storia di Roma*, vol. III, Torino 1993, p.XXXVII.

divinità, prevalentemente Ercole, o, come nel caso di Costantino, Sol, assumono maggiore consistenza visiva raffigurazioni nelle quali l'imperatore è concretamente, ed ancora in vita, assimilato a un dio.⁶⁴

Costantino, nel quale è accentuato il fulgor oculorum, è presentato con una bellezza sovrumana e forza giovanile simile ad Alessandro Magno: immagine atemporale, dai lineamenti semplificati che rasentano l'astrazione. Anche nella statua in marmo della basilica di Masenzio non c'è l'imperatore cristiano, ma la trasposizione eroica del tipo di Giove assiso, seminudo, con il mantello che ricade sulla spalla sinistra e intorno ai fianchi.

E' probabile che la statua sia stata ricavata da pezzi di statue acrolite, ad esclusione della testa: è una immagine che equipara l'imperatore a dio.⁶⁵ Ed anche nelle monete d'oro coniate nel 325 d.C., l'anno del ventennale del principato, Costantino (fig.5), raffigurato con lo sguardo rivolto verso il cielo, le braccia tese verso dio, non rappresenta, come dice Eusebio nella «Vita di Costantino», l'imperatore cristiano, ispirato da dio, piuttosto il volto con gli occhi rivolti al cielo è segno come sostengono Delbruck e Alfondi, di religiosità pagana e risale al ritratto di A. Magno. Quella di Alessandro, però, è una contemplazione carica di energia trattenuta a stento: l'immagine eroica dei sovrani di età greco-ellenistica. A questa immagine si sarà richiamato Costantino e ciò è evidente anche nell'uso del diadema e della benda gemmata. E Polibio definisce sovrani "presi da divina ispirazione" quelli che si richiamano ad Alessandro Magno e si proclamano «soterese», salvatori cioè dell'umanità che mettono in atto i piani divini e per questo rivolgono gli occhi verso gli dei.⁶⁶

L'eta teodosiana, riprendendo moduli dell'età di Costantino, conduce alle estreme conseguenze la logica di asciugare l'immagine da cadenze naturalistiche.



Fig. 4
Moneta di Costantino
sul denaro il ritratto
dell'imperatore

64 Cfr. E. La Rocca, *Divina ...*, cit., p. 18.

65 *Ibid.*, pp. 24, 25.

66 Cfr. E. La Rocca, *Divina Ispirazione - Apparenza imperiale* in *Aurea Roma*, Roma 2000, p. 2.

Autentico capolavoro è il ritratto detto di Arcadio (ma per l'età potrebbe essere anche Teodosio II) a Istanbul, nel quale appare ancora in modo più compiuto quel senso di tranquillo distacco che domina nel ritratto imperiale dell'epoca.

Tuttavia la geometria compositiva, malgrado l'ingrandimento e l'arrotondamento stilizzato degli occhi, dei quali è stata intensificata l'espressività eliminando la trattazione separata dell'iride e realizzando la pupilla con un incavo a scodella, non comprime totalmente l'organicità naturale del volto, meglio visibile nelle labbra e nel mento: tale equilibrio costituisce la più alta manifestazione di questo eccezionale momento artistico dove, meglio che altrove, si può capire il definitivo abbandono della struttura classica.⁶⁷

Mariangela Ettari

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 28,29.