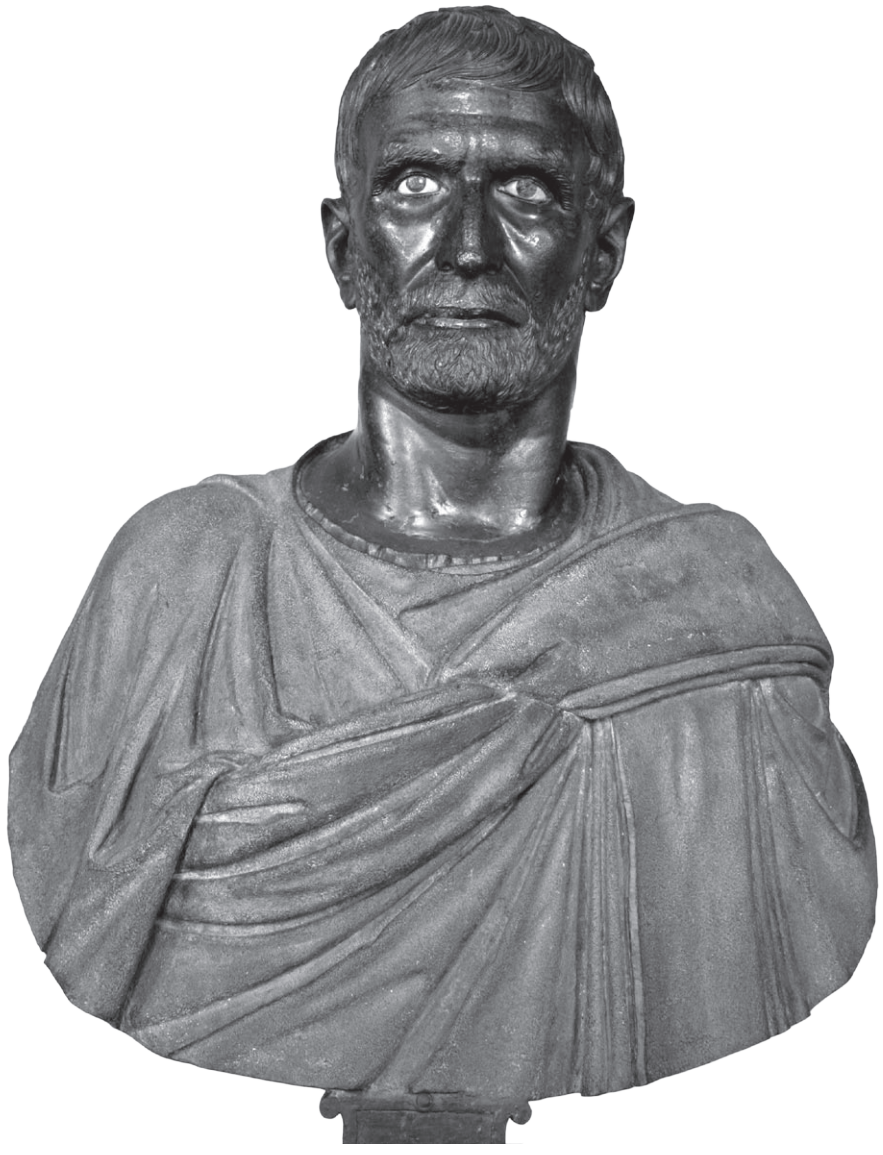

Fig. 13: Il cosiddetto Bruto (tardo IV° secolo a.C.). Roma, Musei Capitolini.

no alcune fonti scritte più attendibili le prime effigi onorifiche romane risalgono alla seconda metà del IV° secolo a.C. Nel 338 a.C. vennero innalzate delle statue equestri in bronzo per celebrare la vittoria sui latini di Gaio Menio e Lucio Furio (Livio VIII 13). Sotto il profilo archeologico è possibile cogliere l'influenza di queste prime statue onorifiche sul celebre ritratto bronzeo del cosiddetto Bruto

del Campidoglio, che dovrebbe essere stato realizzato intorno al 300 a.C. (fig. 13). Al pari di questa effigie dovrebbero essere state barbute – secondo Cicerone (*Pro M. Coelio* XIV 33) e Varrone (*De re rustica* II, 11, 10) – anche le prime altre statue-ritratto. A differenza del IV° e III° secolo a.C. riguardo al tardo periodo repubblicano possediamo, oltre a quelle letterarie, abbondanti testimonianze archeologiche. Ci sono giunte non solo effigi su monete ma anche numerose opere a tutto tondo. In parecchi casi, però, la loro denominazione è incerta. A proposito invece delle teste raffigurate sulle monete conosciamo di solito l'identità dell'individuo che vi è rappresentato. Si tratta in genere di ritratti ricostruiti di celebri antenati – realizzati dai vari direttori della zecca – oppure di eroi del passato universalmente venerati. Per quanto concerne i ritratti a tutto tondo si possono distinguere, in relazione al contenuto, i due gruppi che appaiono numericamente più cospicui. In uno troviamo rappresentati parecchi uomini che recano i tratti di un'avanzata vecchiaia (fig. 14). Alla vecchiaia in sé, a Roma, era riservato un vero e proprio culto. Le cariche più importanti venivano assegnate sulla base di criteri rigorosi, che prevedevano per ciascuna di esse una determinata età minima. Agli occhi dei cittadini solo i magistrati piuttosto anziani avrebbero posseduto la saggezza e l'esperienza necessarie per guidare la collettività. Inoltre, secondo quanto attestano le fonti scritte, il senso di responsabilità richiesto ai politici, insieme all'ansia per il bene comune, si rispecchiavano proprio nei volti che recavano i tratti dell'accentuata senilità. Nell'altro notiamo la presenza di un più nutrito insieme di effigi dalla risoluta rotazione del capo, la mimica vivacemente animata e, qualche volta, gli elementi dell'acconciatura – come il ciuffo che si addensa sulla fronte, la cosiddetta *anastolè* – mutuati dai ritratti di Alessandro Magno. Nel giovane re macedone è prefigurato un ideale di audace eroismo che influenzò profondamente l'immagine del condottiero energico e risoluto fin da quando Alessandro era in vita. È significativo come, da allora in poi, nell'ambito della ritrattistica greca vi siano stati generali, statisti e re che abbiano voluto essere sovente raffigurati in quel vivace

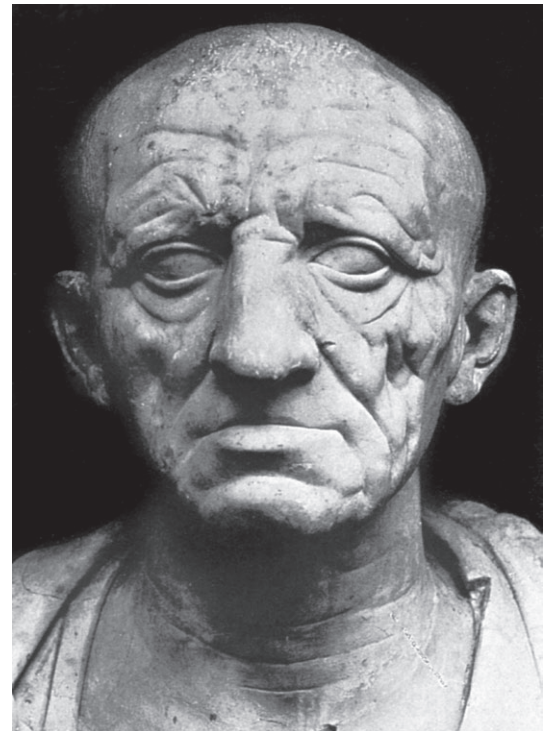

Fig. 14: Ritratto di ignoto (intorno al 50 a.C.). Roma, Museo Torlonia.

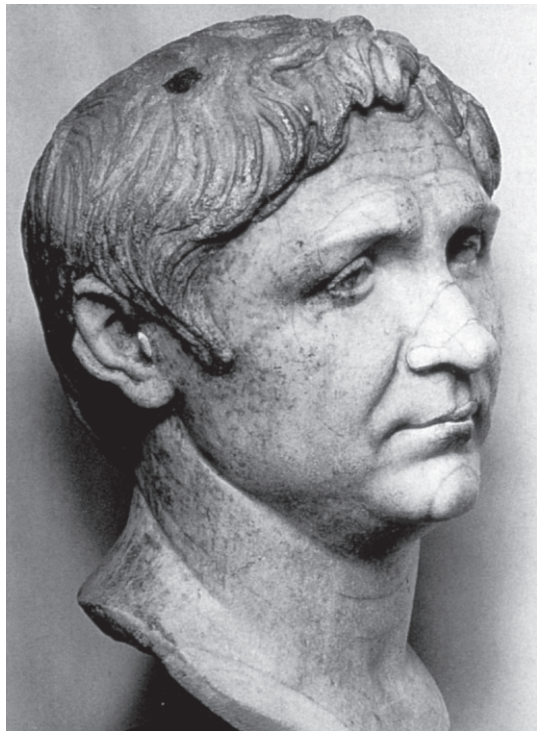

Fig. 15: Ritratto di Pompeo Magno. Venezia, Museo Archeologico.

aspetto giovanile a glabro. E sono stati seguiti, sotto molti aspetti, dai nobili romani. Questa concezione iconografica, nella sua solennità, svolgeva la funzione di caratterizzare l'individuo rappresentato nelle vesti di una eroica personalità carismatica e vigorosa. Non sono rare, inoltre, le combinazioni dei due tipi che tentano di unire l'impulso all'azione del condottiero e l'esperienza del saggio uomo di Stato (fig. 15).

Secondo gli studiosi vissuti nel passato il genere del ritratto romano affonda le radici nei riti funebri delle famiglie aristocratiche. Le fonti più importanti, al riguardo, sono costituite da Plinio e Polibio (6, 53-54). Quest'ultimo descrive dettagliatamente l'usanza della sepoltura nelle forme che essa assunse nel corso del II° secolo a.C. Dopo la morte di un membro di una famiglia illustre si modellava dal suo volto una maschera funeraria in cera che veniva poi impiegata per decorarne il cadavere nonché le insegne delle cariche pubbliche ricoperte. Al corteo funebre partecipavano anche alcuni uomini che portavano le insegne e le maschere appartenute agli avi del trapassato. Una volta raggiunto il foro aveva luogo l'orazione funebre, tenuta dal figlio o da un parente stretto di sesso maschile, nella quale – a lode e gloria della nobile famiglia – si celebravano minuziosamente non solo le imprese del defunto ma pure quelle degli antenati. Al termine delle esequie le maschere funerarie trovavano posto, per esservi conservate, negli *armaria* situati nell'atrio dell'abitazione e venivano parate a festa in occasione delle grandi ricorrenze. Il possesso di tali effigi era considerato un segno delle proprie nobilissime origini e rivestiva grande importanza nel momento in cui ci si candidava alle cariche pubbliche. Attraverso la testimonianza delle modellature meccaniche gli studiosi hanno inteso affermare il carattere estremamente realistico della maggioranza dei ritratti repubblicani. Questo verismo, vale a dire la descrizione particolareggiata dell'epidermide umana con tutte le rughe, le verruche ecc., sarebbe un sostrato etrusco-protoitalico e tipico solo della ritrattistica romana mentre quella greca avrebbe tratto al contrario origine dalla configurazione dei tipi umani più sovraindividuale e idealistica. Una simile caratterizzazione della ritrattistica greca e romana, fondata com'era

sulla coppia di opposti idealismo/verismo, ha perso oggi gran parte della sua validità. Le effigi realistico-veriste sono presenti anche nell'arte greca. Già al principio dell'età ellenistica Lisistrato, fratello del celebre scultore Lisippo, lavorò con calchi di volti umani per ottenere una rilevazione precisa dei lineamenti individuali. Poiché, inoltre, l'usanza delle maschere funerarie in cera è attestata a Roma in tempi più recenti rispetto alle statue onorifiche pubbliche, la cui esistenza è documentata in epoche remotissime, è possibile che queste ultime siano state realizzate sotto l'influenza della Grecia, dove esisteva una lunga tradizione. Presumibilmente le esequie furono allestite in maniera inedita solo durante il III° secolo a.C., quando venne ripresa dalla Grecia anche la tecnica di impiego della cera. Quanto stretto sia stato il legame tra la ritrattistica romana del periodo repubblicano e quella – a essa contemporanea – della Grecia ellenistica è illustrato in modo impressionante dai ritratti di Delo, l'isola delle Cicladi. Diventata porto franco conobbe, dopo il 166 a.C., uno straordinario sviluppo. Parecchi mercanti sia greci che italico-romani vi realizzarono grossi guadagni, soprattutto sul mercato degli schiavi. Questi *negotiatores*, assieme ai magistrati romani, vennero celebrati con innumerevoli statue-ritratto pubbliche il cui aspetto esteriore – considerato sotto il profilo stilistico – non consente di effettuare alcuna distinzione tra greci e romani. Furono proprio le vivaci statue-ritratto dell'isola a essere presenti anche altrove nell'ambito culturale sia greco sia romano: il che mostra chiaramente come la ritrattistica del tardo periodo repubblicano non sia stata affatto un fenomeno autenticamente romano. Roma costituì anzi, anche in questo ambito, un territorio profondamente influenzato dalla civiltà ellenistica. Nel corso del tardo periodo repubblicano, segnato dalle sanguinose guerre civili, gli aristocratici che vi presero parte combatterono pure dei veri e propri conflitti aventi per obiettivo i monumenti. A seconda della situazione politica vennero innalzate o abbattute le effigi degli uomini di spicco che avevano inondato con monumenti scultorei in competizione tra loro i luoghi pubblici delle città e i santuari. Le sin-

Fig. 16: Statua di un generale di Tivoli (75-50 a.C.). Roma, Museo Nazionale Romano.

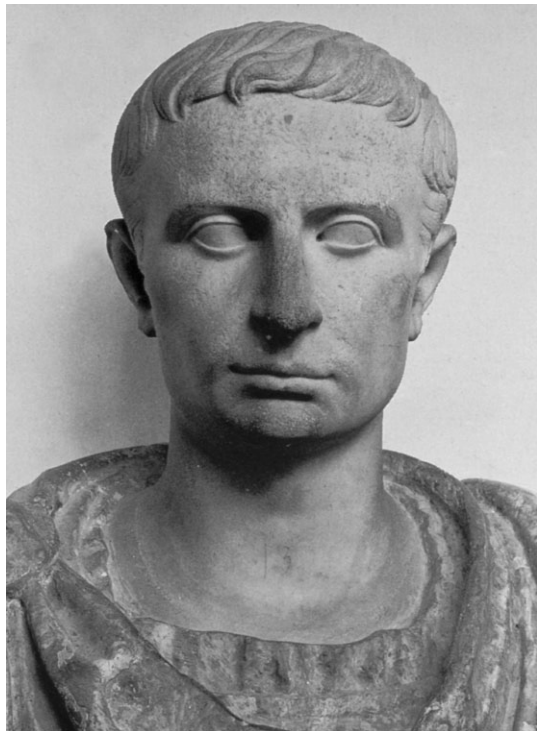

Fig. 17: Ritratto di Augusto secondo il tipo Forbes. Roma, Galleria Borghese.

gole statue avevano un aspetto esteriore simile. Erano visibili ovunque gli stessi schemi scultorei finalizzati a esaltare i successi di generali vittoriosi o di uomini politici in ansia per il bene comune (fig. 16). I primi ritratti di Augusto, l'imperatore che regnò in seguito, si inserirono senza soluzione di continuità – sia per il loro numero sia per il messaggio politico che intendevano trasmettere – in questo modello di eccessiva autorappresentazione pubblica. È lo stesso Augusto a menzionare, nel resoconto delle sue imprese, 80 statue in argento che erano state realizzate in suo onore a Roma e che egli ordinò tuttavia di fondere. Il primo tipo iconografico a tutto tondo che raffigurava con certezza il giovane Ottaviano continuava a utilizzare le forme espressive dei ritratti dei sovrani ellenistici. La figura del viso è ossuta e regolare. I lineamenti del volto appaiono marcati e tesi. I capelli sulla fronte, impetuosamente mossi, ricordano la pettinatura di Alessandro Magno. Ottaviano è stato dunque ritratto nelle vesti di giovane eroe. Questo primo tipo, cosiddetto "di Azio", deve il suo nome alle coniature in metallo prezioso che si riferiscono alla vittoria nella battaglia combattuta nei pressi di Azio (Grecia) e sulle quali Ottaviano si mostra in tale tipo iconografico. Poiché le relative effigi su monete hanno avuto origine prima della battaglia l'originale è forse più antico. Augusto abbandonò questa tradizione solo una volta che ebbe annientato i suoi nemici, presentandosi poi alla comunità attraverso l'immagine intenzionalmente contrapposta raffigurante l'eroe di derivazione ellenistica. Nel cosiddetto tipo di Prima Porta i tratti individuali vengono in massima parte eliminati a favore di proporzioni e forme particolari che erano state influenzate dalle celebri opere della piena età classica come il *Doriforo* di Policleto. Il linguaggio formale dell'antichità classica greca, che veniva considerato dalla teoria artistica del tempo espressione chiara ed esemplare di solennità, dignità e perfezione, avrebbe dovuto contribuire a illustrare sotto il profilo simbolico la posizione di prestigio acquisita poco prima da Augusto nonché l'epoca di regno pacifico e moderato che seguì i sanguinosi disordini delle guerre civili (vedi fig. 6). I ritratti raffigurano volti immutabili che intendono comunicare una solenne maestosità e una concezione del potere esercitato con grande rispetto della collettività. L'originale di questi tipo deve aver visto la luce successivamente al conferimento del titolo di Augusto, non prima però del 20 a.C. Si tratta del vero e proprio tipo fondamentale, che conta da solo 170 esemplari tra copie e varianti. Ha preso il nome dalla famosa statua loricata dell'imperatore rinvenuta nella villa di Livia situata nelle vicinanze di Prima Porta e che si trova oggi in Vaticano.

Un'ulteriore prova della riservatezza e della sobrietà di Augusto è costituita da un altro tipo iconografico, il tipo Forbes, così denominato dal cognome di un collezionista (fig. 17). La ridondante configurazione dei capelli che connotava i due tipi precedenti fu abbandonata a favore di una semplice pettinatura che lasciava in gran parte scoperta la fronte.

Il tipo è stato realizzato dopo il 29 a.C.

Veniva già utilizzato tra il 13 e il 9 a.C., come dimostra il suo impiego sulla *Ara Pacis Augustae* che venne eretta nel corso di quegli anni. Rispetto al tipo di Prima Porta, tuttavia, esso non riuscì ad affermarsi. I ritratti di Augusto influenzano profondamente le effigi degli altri imperatori e principi appartenenti alla famiglia giulio-claudia (fig. 18) il cui elemento caratteristico è rappresentato dalle ciocche arcuate simili a falci, di lunghezza quanto mai varia, che sono collocate sopra la fronte e formano una forchetta o una forbice. I singoli schemi presentano per il resto delle peculiarità proprie. La denominazione e l'attribuzione tipologica riguardo a questo caso particolare, però, non sono state ancora accertate in maniera definitiva. Tra gli studiosi continua a non esservi accordo nemmeno su ciò che concerne la datazione dei tipi. I problemi più grossi in proposito nascono dai cosiddetti ritratti principeschi, vale a dire di quei componenti maschi della famiglia di Augusto che, pur essendo destinati alla successione, non giunsero a regnare perché morirono prematuramente. E al confronto sappiamo poco anche sulla rappresentazione iconografica di Tiberio – il diretto successore di Augusto – prima che salisse al trono. Sotto l'imperatore Claudio, nell'ambito della raffigurazione del sovrano, apparvero per la prima volta i marcati segni della vecchiaia. Augusto si era fatto ritrarre eternamente giovane persino quando aveva raggiunto un'età

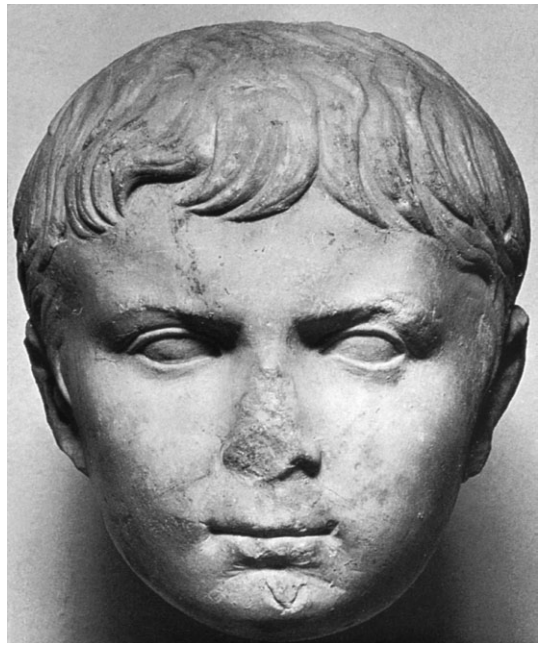

Fig. 18: Ritratto di un nipote di Augusto (Gaio Cesare?). Pesaro, Museo Oliveriano.

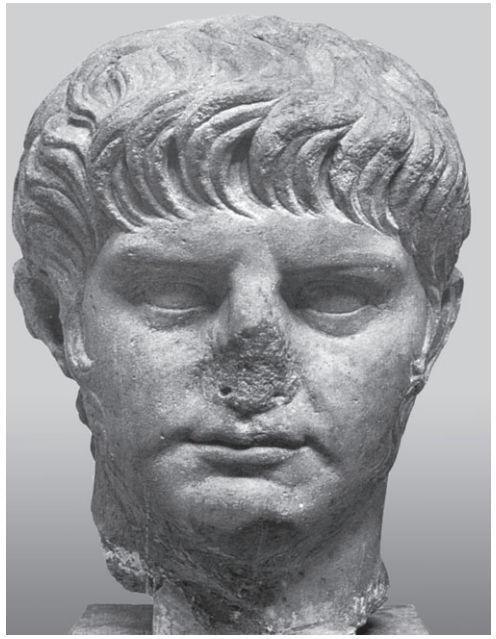

Fig. 19: Ritratto di Nerone. Roma, Museo Nazionale Romano.

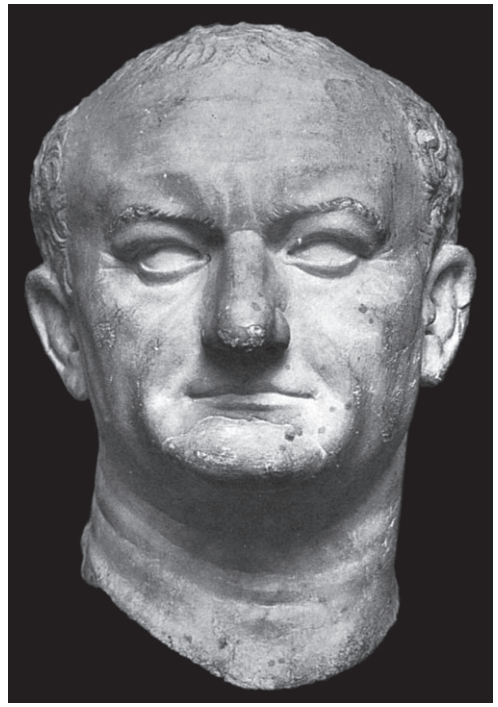

Fig. 20: Ritratto di Vespasiano. Roma, Museo Nazionale Romano.

avanzata. Nerone, figlio adottivo di Claudio, adottò invece rispetto ai suoi predecessori uno stile di governo completamente diverso. L'idea del potere di Augusto, che agiva con moderazione da *primus inter pares*, continuò a essere osservata solo in parte. Nerone espresse consapevolmente il proprio stile nelle vesti di individuo artisticamente dotato nonché amante e dissipatore del lusso. Egli seguì una concezione del potere che da ultimo era stata coltivata dalle monarchie ellenistiche, in particolare dai Tolomei di Alessandria. Questa predilezione neroniana per lo sfarzo e l'ilarità dionisiaca (gr. "tryphe") che riguardò anche la popolazione in quanto destinataria della beneficenza imperiale e riscosse dunque l'approvazione delle masse, si riflette pure nei ritratti del sovrano. Nerone si presentava agli osservatori alla stregua di grasso gaudente con una chioma ricciuta che doveva essere stata oggetto di costose attenzioni (fig. 19). Dopo la tempestosa caduta e il suicidio le sue effigi scomparvero dalla circolazione. Il ritratto privato dell'età giulio-claudia si ispira solo in parte alle acconciature imperiali. Restarono evidentemente in auge i tipi di pettinatura del periodo repubblicano. È documentata anche l'esistenza delle barbe corte. Tra i sovrani che salirono al trono in seguito, soprattutto tra i flavi che risultarono infine vittoriosi successivamente al 68 d.C., l'anno dei

quattro imperatori, si affermò rapidamente una diversa concezione iconografica. Già sotto Galba, il diretto successore di Nerone, ma in particolare sotto Vespasiano ha luogo una palese discontinuità rispetto al modello di rappresentazione della famiglia imperiale giulio-claudia. Viene abbandonata la configurazione della capigliatura dal motivo a forchetta e a forbice tipica della classicità greca. I capelli sono di nuovo più corti e non vengono più acconciati in modo raffinato. Un'eccezione è costituita da Otone e Vitellio, che però regnarono complessivamente solo pochi mesi. Furono soprattutto Galba e Vespasiano che adottarono uno stile iconografico grossolano ispirato ai ritratti del periodo repubblicano, al quale si aggiunse un analogo elemento contenutistico (fig. 20). Il viso profondamente solcato dalla mimica severa intendeva mostrare agli osservatori le ansie nutrite dall'imperatore per le sorti dello Stato. Sotto i successori di Vespasiano, i suoi figli Tito e Domiziano, quel realismo grossolano torna ben presto ad assumere un aspetto abbellito, caratterizzato da lineamenti più dolci e capelli più ondulati (fig. 21). Le effigi della tarda età flavia si distinguono per una maggiore formosità. Dopo l'assassinio di Domiziano regnò per due anni il canuto Nerva. I pochi suoi ritratti che possediamo sono per lo più rielaborazioni delle teste-ritratto del proprio predecessore. Le effigi di Nerva mostrano un volto magro e grinzoso. I capelli modellano al di sopra della fronte motivi a forchetta e a forbice manifestando – seppure in presenza dell'usuale folta capigliatura

Fig. 21: Ritratto di Domiziano. Roma, Musei Capitolini.

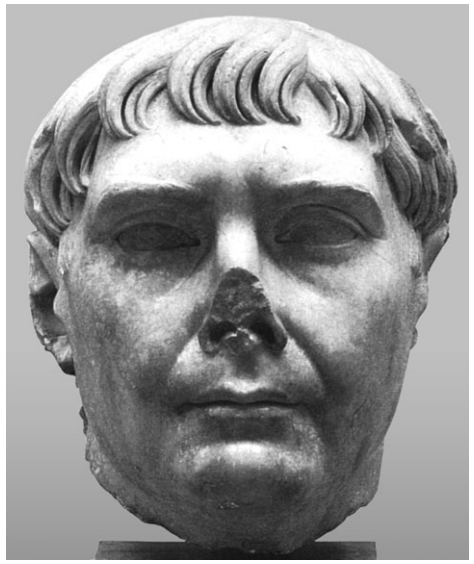

Fig. 22: Ritratto di Traiano. Ostia, Museo.

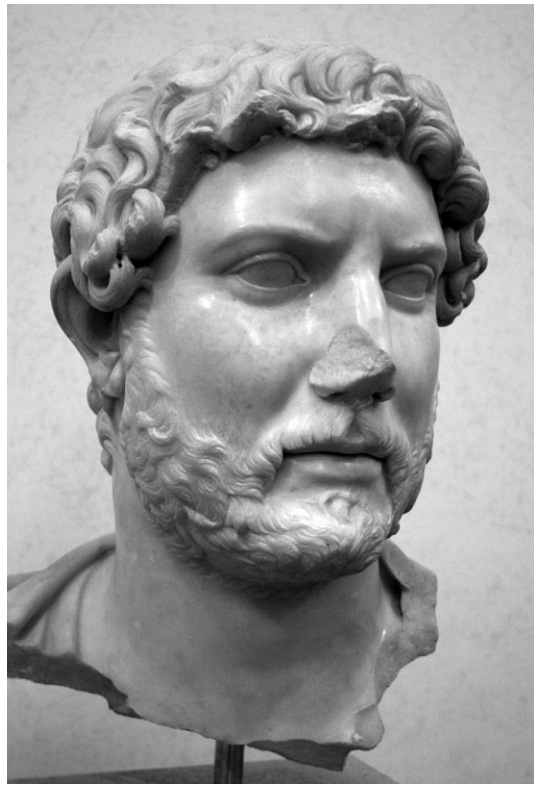

Fig. 23: Ritratto di Adriano. Roma, Museo Nazionale Romano.

– evidenti stempiature. I ritratti di Traiano, figlio adottivo e successore di Nerva, hanno un'acconciatura completamente nuova. I capelli, a ciocche e pettinati lisci in avanti coi tipici ricci arcuati, rivelano nel soggetto in questione un militare (fig. 22). Un ambito, questo, sottolineato anche dalla mimica del viso, per il resto appena modellato, che presenta profonde pieghe sul naso e la bocca sottile. Traiano è stato raffigurato nella veste di risoluto comandante dell'esercito ed è significativo che sotto il suo governo l'Impero Romano abbia raggiunto la massima espansione. La sua concezione iconografica non viene però seguita da Adriano, il quale dà origine a una nuova immagine del sovrano che resterà tipica fino a Settimio Severo. Per la prima volta la persona dell'imperatore viene rappresentata con una folta barba (fig. 23). È possibile che a diventare un modello sia stata la lunga barba dei filosofi greci, che connotava genericamente come individuo colto colui che la portava. Vanno però ricordati pure i barbuti generali, uomini di Stato e re delle monarchie greche esistite dall'età arcaica a quella ellenistica. È vero che i capelli di Adriano hanno lunghe ciocche e somigliano dunque sotto questo aspetto ai ritratti di Traiano, ma nella regione frontale sono riccioluti. Alla nuova acconciatura dei capelli e della barba si accompagna, in qualità di innovazione tecnica

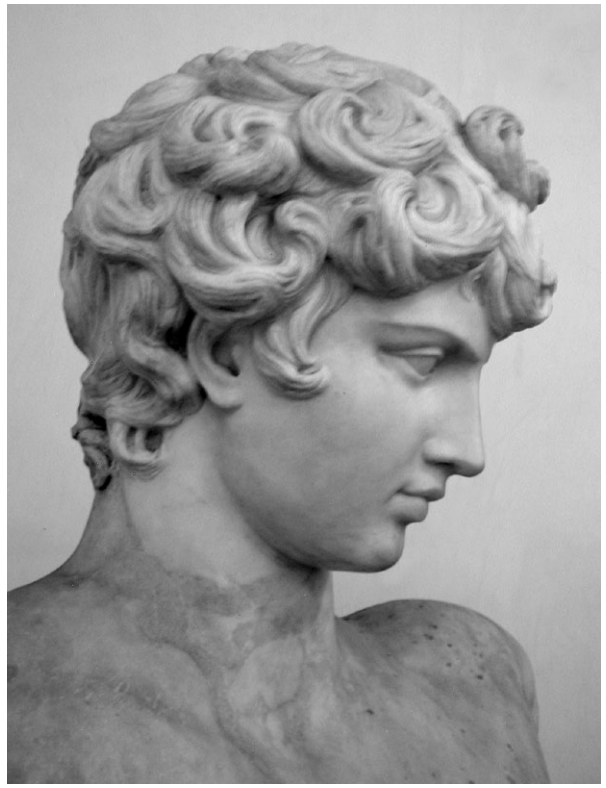

Fig. 24: Ritratto di Antinoo. Roma, Museo Nazionale Romano.

dell'epoca, una mutata conformazione della zona che circonda gli occhi. A partire dall'epoca di Adriano le pupille e l'iride vengono rese mediante un'incisione (la cosiddetta lavorazione al trapano). I ritratti privati maschili dell'età di Traiano seguono in larga misura i modelli imperiali. Nel caso dei giovani di sesso maschile l'influenza più rilevante è inoltre esercitata dalle effigi di Antinoo, l'amante di Adriano prematuramente scomparso (fig. 24). I suoi capelli ricadono in lunghe ciocche pesanti che terminano con dei riccioli. Il ritratto di Antonino Pio si ispira in gran parte a quello di Adriano. Sebbene la capigliatura e la barba siano nel complesso più corpose e ricciolute, rimangono però cortissime: diventeranno palesemente più lunghe solo sotto Marco Aurelio (fig. 25). I capelli, a causa della perforazione più marcata, stanno sulla testa al pari di una calotta schiumante. I ritratti di Lucio Vero sono caratterizzati da una testa completamente riccioluta nonché da una barba mossa e più lunga. Le due peculiarità connotano, in forma più accentuata, anche i ritratti di Commodo. Nel loro insieme le effigi del tardo periodo antoniniano si distinguono per la maggiore incisività dello sguardo, ottenuta mediante la lavorazione al trapano, e per una sempre ampia resa col trapano della barba e soprattutto dei ricci il cui effetto luce-ombra contrasta con la pelle

Fig. 25: Ritratto di Marco Aurelio. Roma, Musei Capitolini.

del viso, levigata quasi in ogni sua parte. I ritratti privati sono stati modellati di solito in maniera assai simile. Occorre però aggiungere che possono avere non solo l'acconciatura a ciocche di Traiano ma pure una pettinatura coi capelli corti.

Il primo imperatore della nuova dinastia dei Severi, Settimio Severo – uscito vincitore dalle lotte per il trono che ebbero luogo a seguito dell'assassinio di Commodo – imita, animato *in primis* da intento propagandistico, proprio il ritratto di quest'ultimo, del quale si dichiarò addirittura fratello. Ci sono giunti parecchi tipi iconografici. La capigliatura e la barba sono state trapanate in modo straordinariamente energico. I capelli, essendo svincolati dal contesto, sembrano particolarmente guizzanti. Gerhart Rodenwaldt ha definito tale dissoluzione della plasticità dei corpi "mutamento stilistico della tarda età antonina". Nelle effigi successive dell'imperatore è però già possibile osservare una trapanazione meno accentuata. I singoli capelli, che tornano a essere più raggruppati, annunciano il principio di una nuova evoluzione che tende a una maggiore compattezza stilistica. Coi tipi di coloro che gli succedettero, i figli Geta e Caracalla, l'iconografia del sovrano subisce un altro cambiamento. Il volume dei capelli è talmente ridotto che il profilo viene delineato solo dalla conformazione del cranio. Al posto dei capelli incisi col trapano fa la sua apparizione una calotta piatta e aderente. Le singole ciocche non hanno quasi nulla di plastico, giacché sono state realizzate in maniera essenziale. Da ciò prende le mosse una forma di stilizzazione della capigliatura, tipica della media e tarda età dei Severi, che ricorda una penna e viene pertanto designata con l'espressione italiana di "tecnica a penna". Fu questo il periodo durante il quale il complesso delle effigi imperiali si ispirò decisamente agli ideali militari. Caracalla si presentò in qualità di sovrano assoluto dai riccioli corti attaccati al cranio nonché nelle vesti di soldato, coi basettoni e i baffi, corti a loro volta. Fu con lui che, a rigor di termini, iniziò – almeno nella ritrattistica – la serie degli imperatori-soldati. Gli stadi preliminari di questa concezione iconografica vanno individuati nei ritratti degli ufficiali risalenti alla tarda epoca antonina. Uno degli ultimi Severi, Eliogabalo, porta di nuovo capelli a ciocche più fluenti e lunghi che compaiono insieme a un paio di baffetti. La capigliatura di Alessandro Severo, invece, è stata palesemente realizzata

secondo la "tecnica a penna": forma una calotta simile a un emisfero pennuto che aderisce strettamente al cranio (fig. 26). La conformazione dell'incarnato mostra un trattamento della superficie estremamente lieve.

Con l'assassinio di Alessandro Severo – che fu l'ultimo sovrano della sua casata – comincia, considerata sotto il profilo politico, l'epoca dei cosiddetti imperatori-soldati. In rapida successione vengono innalzati al trono ufficiali dell'esercito che in massima parte riescono a restare al potere per breve tempo. Parecchi sono uccisi dai soldati oppure cadono combattendo contro i pretendenti che erano stati proclamati imperatori da altri reparti. Fino a Treboniano Gallo tutti i sovrani hanno i capelli corti e la barba adeguatamente spuntata. Solo Pupieno, al pari di qualche ritratto privato dell'epoca, porta una lunga barba (fig. 27). È stata prodotta utilizzando la "tecnica a penna" pure la calotta delle prime effigi degli imperatori-soldati. Rispetto agli esemplari del periodo dei Severi cresce però il numero delle incisioni. Nel corso degli anni '40 del III° secolo d.C. tale conformazione della capigliatura sostituisce completamente la "tecnica a penna" (vedi fig. 14). Nella rappresentazione gestuale della forza di volontà, risolutezza e gagliardia queste effigi si rifanno a Caracalla anche se, paragonate ai suoi ritratti, evidenziano un livello di astrazione palesemente superiore. La testa in quanto tale è stata costruita in modo più rigoroso, le epigrafi sono state maggiormente uniformate e vengono utilizzate in maniera quasi convenzionale. Tipica dei ritratti imperiali risalenti alla metà del III° secolo d.C. è

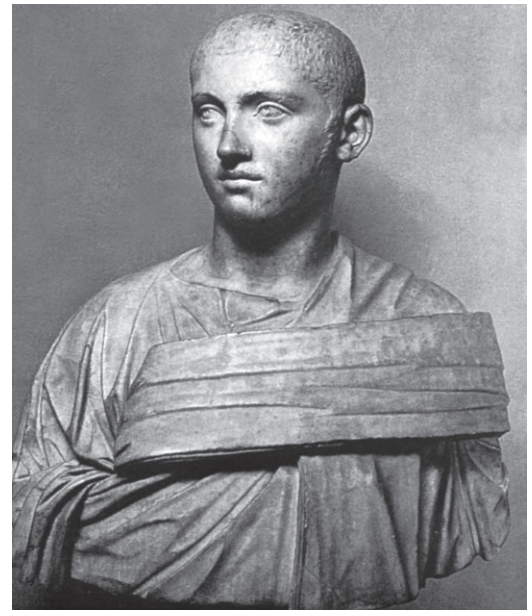

Fig. 26: Busto togato di Alessandro Severo. Firenze, Galleria degli Uffizi.

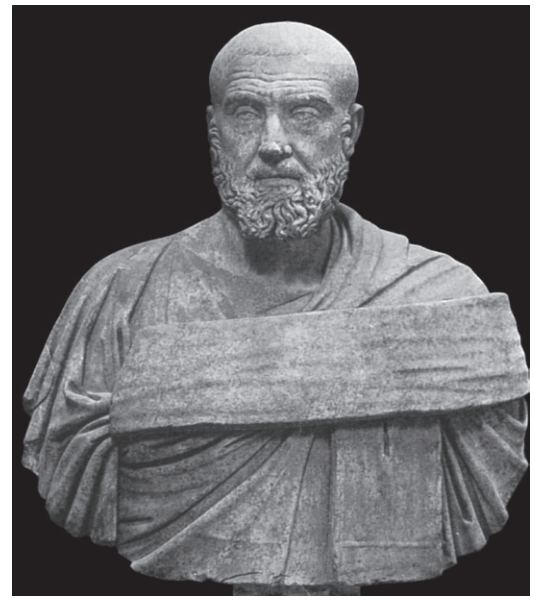

Fig. 27: Busto togato di Pupieno. Roma, Musei Vaticani.

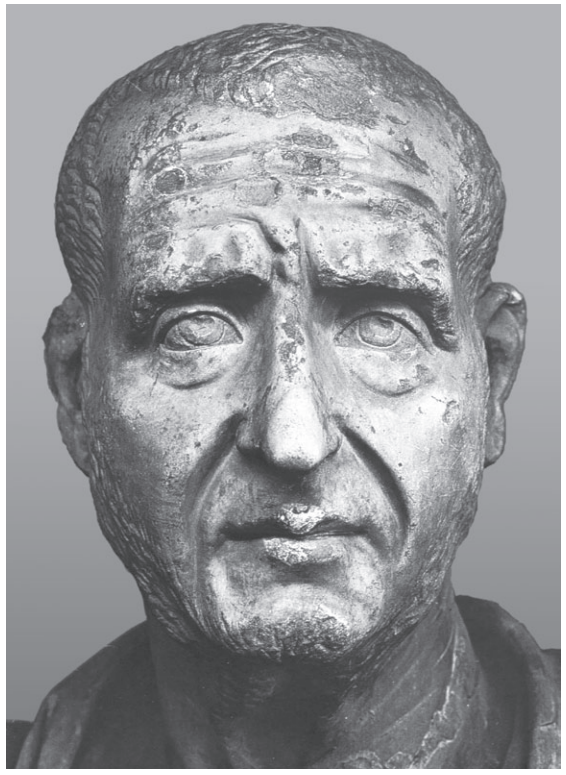

Fig. 28: Ritratto di Decio. Roma, Musei Capitolini.

la sottolineatura delle pieghe frontali e dell'incavo delle tempie. L'orlo della fronte è diritto, la regione temporale è invece arcuata e i capelli che le sono contigui risultano disposti ad angolo acuto. L'evoluzione successiva mostra una conformazione della capigliatura ulteriormente semplificata. Nelle effigi di Gordiano, per esempio, i capelli continuano a essere tratteggiati solo attraverso delle grosse tacche che sono state incise sulla calotta a distanza regolare. Oltre alla risolutezza e alla severità i sovrani manifestano anche nuove caratteristiche. Il ritratto di Decio presenta delle "rughe da ansia", meticolosamente realizzate, che però non sono state assolutamente interpretate in maniera negativa – ad esempio come riflesso della critica situazione dell'Impero (fig. 28). Esse riprendono piuttosto una formula mimica, già nota alla ritrattistica del periodo repubblicano, finalizzata alla rappresentazione della costante inquietudine – una virtù che veniva attribuita ai sovrani ed era di conseguenza valutata positivamente – per le sorti dello Stato.

Sotto Valeriano e Gallio, nei confronti di questo stile asciutto e realistico cominciò a prendere piede una reazione. Mediante il ricorso alla ritrattistica del periodo augusteo se ne citano gli elementi dell'acconciatura. I capelli sulla regione frontale di Gallio mostrano di conseguenza alcuni motivi a forchetta e a forbice paragonabili a quelli presenti nelle effigi di Augusto. Subisce una nuova stilizzazione anche la calotta, giacché la capigliatura sovrastante da sottile diventa spessa tanto da ricordare una parrucca (fig. 29). Si tratta però di un tipo di pettinatura destinato ad avere vita breve. I successori di Gallio, per quanto concerne la propria iconografia, tornano a impiegare i mezzi stilistici dei primi imperatori-soldati. Avendo rinunciato pressoché totalmente alla somiglianza questi ritratti sembrano composti da singole formule fisiognomiche: il che rende quasi impossibile identificare e distinguere con certezza le effigi imperiali dalle private. Un ritratto dell'imperatore può spesso essere identificato solo in virtù delle sue dimensioni monumentali. Lo schema e la lavorazione della capigliatura tornano a rifarsi agli

Fig. 29: Ritratto di Gallieno. Roma, Museo Nazionale Romano.

Fig. 30: Gruppo in porfido dei tetrarchi. Venezia, San Marco.

esempi del periodo precedente l'epoca di Gallio. I ritratti dei tetrarchi che ci sono giunti nel celebre gruppo in porfido della cattedrale di San Marco a Venezia si caratterizzano per la completa rinuncia ai lineamenti individuali (fig. 30). Ciò sta a indicare di sicuro la volontà di esprimere visivamente, in modo particolarmente efficace, la reciproca coesione e concordia dei sovrani. Colpiscono inoltre l'osservatore gli occhi ingranditi ed espressivi che sono presenti soprattutto nelle effigi della tarda Antichità.

Costantino il Grande, per quanto riguarda la propria ritrattistica nelle vesti di imperatore, si ispira di nuovo ai modelli del passato, e cioè a quelli di Traiano (fig. 31). Insieme all'acconciatura da tetrarca – come mostrano le effigi sulle monete – egli mutua da questo suo predecessore le guance rasate e i riccioli arcuati che arrivano alla fronte. I ritratti privati maschili dell'epoca riproducono a loro volta le lisce pettinature a ciocche che appaiono immediatamente tipiche dell'età di Traiano. Sotto il profilo stilistico è però possibile evidenziare qualche differenza. Negli esemplari traianei le ciocche sono di solito pettinate morbidamente in

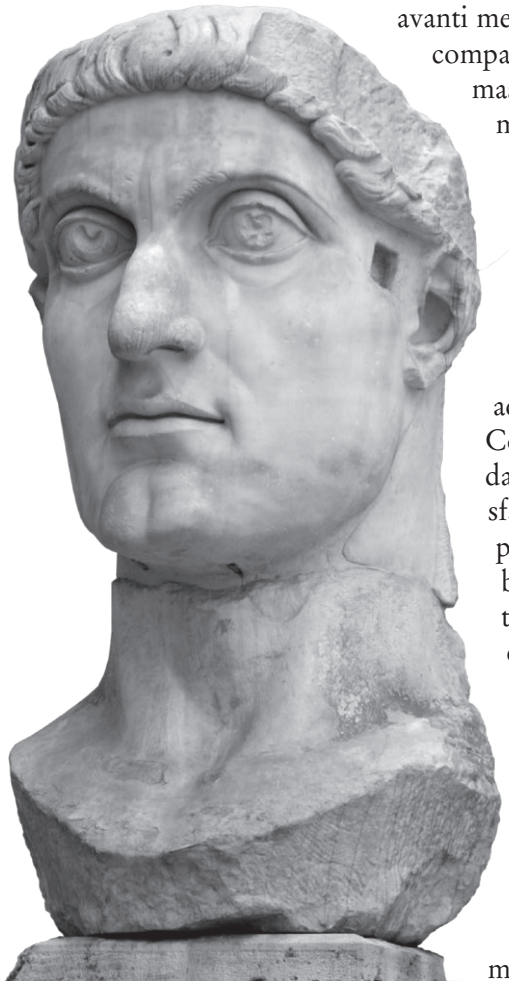

Fig. 31: Ritratto di Costantino. Roma, Musei Capitolini.

avanti mentre i costantiniani presentano delle calotte compatte sulle quali le ciocche, che sembrano più massicce, sono state disposte in ossequio a un modello.

Maggiori difficoltà creano invece le opere realizzate nelle provincie, nell'ambito delle quali è arduo individuare le differenze sia stilistiche sia tipologiche. Nelle immagini degli imperatori raffigurate sulle monete delle epoche successive si può inoltre osservare un avvicinamento ad Alessandro Magno. È significativo come Costantino porti il diadema – proveniente dall'iconografia ellenistica dei sovrani – che, sfarzosamente decorato con perle e pietre preziose, diventa nella tarda Antichità simbolo esclusivo degli imperatori. Distinguere tra i ritratti dei figli di Costantino nonché degli altri monarchi dell'epoca è problematico. In maniera analoga alla famiglia imperiale giulio-claudia la somiglianza nella configurazione dei capelli e la fisionomia avrebbero dovuto illustrare la solidità e la coesione esistente nell'ambito della dinastia. Dai volti dei ritratti dei sovrani della tarda Antichità, che appaiono severi e signorili, scompaiono del tutto le formule mimiche che avevano caratterizzato fino ad allora le effigi degli imperatori. I lineamenti ampi e marcati appaiono quasi spersonalizzati e non mostrano traccia di tensione. Gli occhi sono più grandi del naturale e dilatati. Insieme alle forme astrattamente stilizzate delle ciglia e dei capelli conferiscono alle teste un lucore sovraindividuale. Il volto tanto rigido da sembrare quasi una maschera trasmette un'impressione solenne che rispecchia la maestà imperiale. Questo estraniamento del sovrano è tipico della concezione del potere della tarda Antichità, nell'ambito della quale l'imperatore riveste nel cerimoniale di corte un ruolo esclusivo, per così dire sacro.

Negli studi del passato le effigi delle imperatrici e delle principesse nonché le opere della ritrattistica privata femminile hanno goduto di minore attenzione rispetto a quelle maschili. Almeno per quanto concerne il periodo repubblicano e l'età imperiale è però possibile abbozzare la storia dell'evoluzione delle acconciature muliebri. Durante l'epoca repubblicana le statue onorifiche pubbliche vennero realizzate in onore di un esiguo numero di donne. Le poche effigi femminili sopravvissute provengono perciò esclusivamente da monumenti sepolcrali. Sappiamo, grazie alle fonti scritte, che l'usanza di un funerale sontuoso riguardava evidentemente anche le signore dell'aristocrazia. I reperti archeologici inducono a supporre che a Roma, a partire dalla tarda età repubblicana, sia esistita una "moda delle acconciature" femminili in senso proprio. Le teste votive etrusche raffiguranti fanciulle del III° – I° secolo a.C. presentano di solito pettinature assai sobrie, lunghi capelli sciolti riuniti solitamente in grosse trecce. Estremamente diffusa è una acconciatura dalla riga in mezzo coi capelli legati alla nuca da una crocchia. Tale pettinatura ha origine nei modelli greci e nell'ambito italico viene portata sovente insieme a un velo. Questa sembra essere stata la maniera nella quale venivano rappresentate di solito le cittadine sposate di alto rango che è stata utilizzata anche nelle provincie greche per caratterizzare le signore romane. Di conseguenza le statue onorifiche – erette in Magnesia successivamente al 62 a.C. e appartenenti a un gruppo familiare più esteso – della moglie nonché della madre del propretore dell'Asia Lucio Valerio Flacco esibiscono questa acconciatura ideale. Il gruppo costituisce un punto di riferimento nelle cronologia delle statue panneggiate femminili della tarda età ellenistica e repubblicana. Secondo Varrone (*De lingua latina* VII 44) la condizione sociale delle matrone sembra essere stata simboleggiata persino a Roma da una pettinatura nella quale tutti i capelli venivano raccolti sul cocuzzolo in un ciuffo tenuto da un nastro. Di simili acconciature a *tutulus* possediamo anche degli esempi a tutto tondo. Balza all'occhio che – a differenza dei ritratti maschili, che avevano tratti esageratamente veristici – i volti delle effigi femminili appaiono in una forma fortemente idealizzata e tipizzata, poiché riproducono una generica immagine muliebre. Le vesti raffinate e gli sfarzosi gioielli mostrano che le signore raffigurate appartengono all'*élite*, della quale incarnano l'ideale di donna.

Qualche cambiamento di rilievo sarà ravvisabile solo a partire, all'incirca, dalla metà del I° secolo a.C. Le pettinature, a seguito dell'influenza ellenistica, vengono realizzate in modo più completo e ricco, i volti diventano sempre più riconducibili a un individuo. Queste acconciature talora assai ridondanti sono già presenti sulle monete che risalgono agli inizi del I° secolo a.C. e vi contraddistinguono sia le divinità femminili sia le personificazioni. Se ne possono documentare parecchi tipi. Il più popolare è il cosiddetto modello "a melone", che rimane la tipica pettinatura per ragazze fino alla piena età imperiale e in particolare quella delle giovani sovrane, delle quali era chiamata a sottolineare di certo l'aspetto fanciullesco. La cronologia delle acconciature alla moda dell'epoca imperiale si fonda esclusivamente sui ritratti delle imperatrici che è possibile denominare. L'identi-

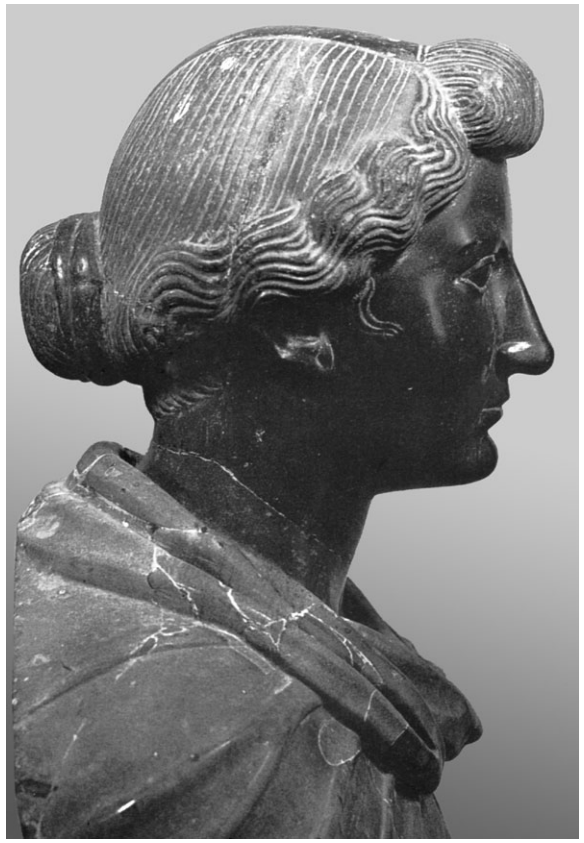

Fig. 32: Testa in basalto di Livia. Roma, Villa Albani.

ficazione avviene di solito attraverso le monete, che datano spesso anche il tipo di ritratto corrispondente. In misura ancora più accentuata rispetto alle effigi maschili in quelle femminili le pettinature risultano fondamentali per l'individuazione delle persone rappresentate e della successione dei vari tipi di ritratto. È vero che le peculiarità fisiognomiche vengono raffigurate al pari di quanto accade nei ritratti maschili ma ciò avviene in forma mitigata, giacché alcune effigi mostrano una chiara tendenza verso un'immagine ideale abbellita. Talvolta, per qualche imperatrice, è possibile documentare l'esistenza di un numero di modelli ritrattistici palesemente superiore a quello dei consorti. Gli studiosi distinguono dunque, nel caso di Livia, quattro diversi tipi, nel caso di Faustina Minore addirittura nove. Riguardo invece al trattamento esteriore della capigliatura nonché dell'incarnato le effigi delle imperatrici concordano con le opere raffiguranti gli imperatori. La cronologia dei ritratti femminili del tardo periodo repubblicano e della famiglia giulio-claudia rimane in gran parte dubbia poiché, per quanto concerne la datazione, mancano del tutto quei saldi punti di riferimento quali possono essere costituiti dalle monete. Problematica è inoltre l'identificazione certa di una serie completa di imperatrici e soprattutto di principesse. Conosciamo meglio solo l'iconografia di Livia (fig. 32).

L'acconciatura che andò per la maggiore durante la tarda età repubblicana e augustea fu la cosiddetta pettinatura "a nodo sulla fronte". Siamo in grado di attestarne l'esistenza fino alla tarda epoca di Augusto sia nelle effigi delle sovrane che nella ritrattistica privata. In tale periodo riscossero grande favore anche le pettinature dalla riga in mezzo che venivano arricchite da accessori come trecce, ciocche attorcigliate e capelli arrotolati alle tempie. In seguito, già nel corso dell'età di Tiberio, si affermano però delle varianti più sobrie. Le teste presentano d'ora in poi delle severe righe centrali accompagnate talvolta da ricciolini ad anello sulla fronte

o da corte ciocche pettinate in avanti verso quest'ultima. La chioma, ondulata da tutti e due i lati della scriminatura, raggiunge l'occipite e viene raccolta alla nuca. Riguardo all'epoca di Caligola e Claudio siamo in possesso pure di una copiosa coniazione. I due sovrani provvedono a coniare monete recanti le effigi delle loro madri Agrippina Maggiore (madre di Caligola e suocera di Claudio) e Antonia Minore (di Claudio). Esistono inoltre effigi su monete delle sorelle di Caligola nonché della terza e quarta moglie di Claudio (Valeria Messalina o, più precisamente, Agrippina Minore). In linea di massima si può osservare – e ciò vale anche per la ritrattistica femminile privata dello stesso periodo – come le acconciature, a partire dalla tarda epoca di Tiberio e da quella di Caligola, vengano arricchite in misura crescente coi ricci, che dapprincipio si trovano esclusivamente nella regione temporale ma incorniciano in particolare la fronte nella forma dei ricciolini. All'inizio appaiono sporadicamente nei capelli sulla fronte che in genere sono solo ondulati (Agrippina Maggiore) ma in seguito fanno la loro comparsa le file ininterrotte di ricciolini (principesse dell'età di Caligola). Agrippina Minore presenta i ricci già disposti in parecchie file che coprono quasi l'intera parte anteriore del capo. I ricci continuano a estendere la propria zona fino all'epoca di Nerone: la riga in mezzo è di conseguenza visibile a malapena oppure scompare completamente. Poppea, seconda moglie di Nerone, ha un'acconciatura del genere sulle monete coniate a partire dal 62 d.C. Tipicamente neroniane sono anche le pettinature dai lunghi nodi di trecce nei quali i grandi ricci aderiscono strettamente alla testa. Sotto il suo successore Vespasiano non vengono coniate monete recanti i ritratti delle sovrane, le cui effigi vi saranno invece impresse durante il regno dei due figli di Vespasiano, Tito e Domiziano. Caratteristico dell'epoca flavia è un ampio *toupet* di bassi ricciolini posti al di sopra della fronte (il cosiddetto *Schwammtoupet**) mentre la capigliatura sull'occipite è stata pettinata a crocchia, talvolta a trecce disposte a nido oppure a un semplice nodo.

Il tipo di acconciatura più diffuso nel periodo compreso tra la tarda età flavia e il principio di quella adrianea è la cosiddetta pettinatura a nido con *toupet* riccioluto nella quale, piuttosto che da una treccia situata all'altezza della nuca, l'occipite era decorato da nidi formati da trecce o da ciocche attorcigliate. Un simile nido appare per la prima volta nelle coniature di Tito che recavano il ritratto della figlia Giulia. Gli elementi utilizzati per la datazione sono la forma e l'altezza del *toupet* nonché la posizione e la grandezza del nido. In generale l'evoluzione si muove verso nidi e *toupet* di dimensioni più ampie. Domizia, consorte di Domiziano, ha di conseguenza rispetto alla Giulia di Tito un *toupet* riccioluto notevolmente più elevato (fig. 33). Di Plotina, moglie di Traiano, esiste finora un solo modello di ritratto la cui denominazione sia davvero certa (fig. 34). L'attribuzione all'imperatrice emerge dalle effigi presenti sulle monete che furono coniate per la prima volta nel 112 d.C. Tipico del periodo traianeo è lo stile del ritratto, che

* *Toupet* spugnoso. Cfr. la fig. 33, che presenta per l'appunto uno *Schwammtoupet* [N.d.T.]

Fig. 33: Ritratto di Domizia. Roma, Museo Nazionale Romano.

appare asciutto, quasi xilografico e che è possibile cogliere soprattutto nella conformazione della capigliatura. Un'onda di capelli assai arricciati si inarca sulla fronte e termina, prima di raggiungere le orecchie, con uno schiacciato ricciolo a spirale. Sopra a tale onda si accatasta un *toupet* i cui capelli sono stati disposti a mo' di rigido diadema capelluto tutt'intorno la zona centrale della fronte dove sono raccolti da un cerchio. Sull'occipite, obliquamente, lungo la testa da orecchio e orecchio, corre la scriminatura a partire dalla quale i capelli sono stati pettinati in sette trecce sottili che sono state riunite alla nuca in un lungo ciuffo penzolante.

L'acconciatura a nido torna a fare la sua apparizione nei ritratti di Marciana e Matidia impressi sulle monete soltanto, all'incirca, dal 112 d.C. Sabina, moglie di Adriano, ha un simile nido di capelli in quello che è probabilmente il suo primo tipo di ritratto nelle vesti di ultima sovrana. In questo periodo, di solito, i *toupet* delle componenti femminili della famiglia imperiale cessano di essere costituiti esclusivamente da ricciolini giacché rileviamo spesso una combinazione di motivi diversi e diademi formati da capelli che si innalzano rigidi, a ventaglio. È molto probabile che, nella ritrattistica privata della tarda epoca di Traiano e degli inizi di quella di Adriano, un simile ventaglio sia stato a sua volta sostituito da un *toupet* a ricciolini. Nel caso di Sabina questo è di nuovo palesemente più basso e non supera in altezza il nido di capelli. Si tratta di una tendenza che viene ripresa dalle cosiddette acconciature a turbante dell'età di Adriano, le quali si caratterizzano per il risalto ottico del nido di capelli che al principio continua a essere presente insieme a un *toupet* basso. Ben presto, però, quest'ultimo sarà abbandonato del tutto. I nidi composti da parecchie trecce annodate intorno alla testa crescono col tempo fino a diventare – visti dall'alto – quasi dei tondi turbanti che lasciano libera in prossimità della fronte una striscia di capelli più corta, variamente modellata e larga, oppure coprono la testa per intero. I turbanti degli inizi dell'epoca antoniniana appaiono invece di gran lunga più esili e ovali. Troneggiano sul capo, tanto che nel caso di alcuni ritratti privati

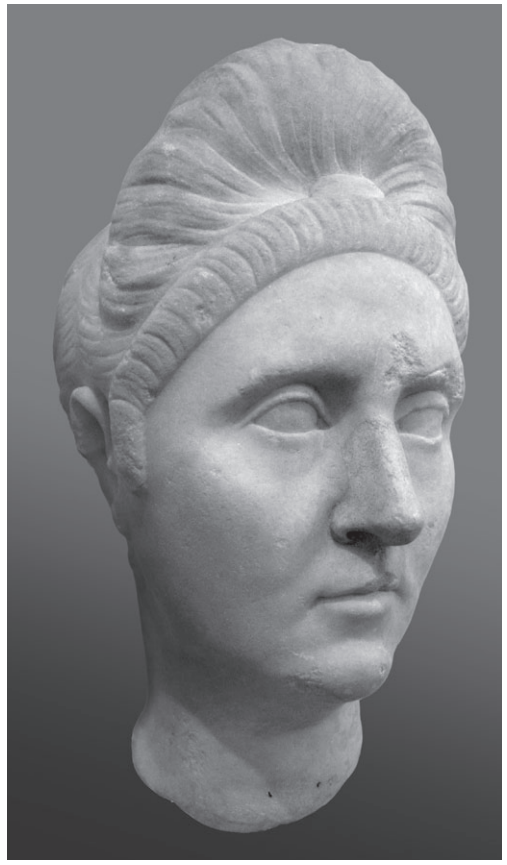

Fig. 34: Ritratto di Plotina. Roma, Museo Nazionale Romano.

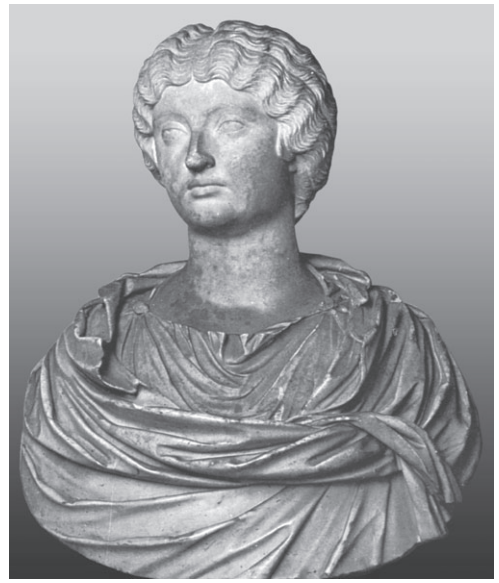

Fig. 35: Ritratto di Faustina Minore. Roma, Musei Capitolini.

si può parlare di vere e proprie torri. Inoltre, analogamente a quanto accade nelle effigi maschili, il criterio più importante ai fini della datazione è costituito dall'iride incisa e dalla pupilla resa al trapano: peculiarità che, all'incirca dal 130 d.C., diventano consuete. Negli anni cinquanta del II° secolo d.C., rispetto alle capigliature che erano andate di moda fino ad allora, si può osservare una radicale discontinuità. L'imperatrice Faustina Minore, consorte di Marco Aurelio, della quale è documentato un numero di tipi di ritratto straordinariamente elevato, ha per la prima volta nel suo V° tipo – datato di solito al 152 d.C. – la cosiddetta pettinatura a nodo sulla nuca (*Nackenknotenfrisur*). In questo semplice modello di acconciatura, che in seguito sarà esibita anche da altre imperatrici nonché da altre signore nell'ambito delle effigi private la chioma, da una riga in mezzo, è stata riportata alla nuca a scendere e lì legata in una sobria crocchia (fig. 35). Le variazioni possono riguardare la forma, le dimensioni e la posizione del nodo situato alla nuca nonché la configurazione della calotta. All'incirca dopo il 166 d.C. la crocchia torna talvolta a diventare un più grosso *chi-*

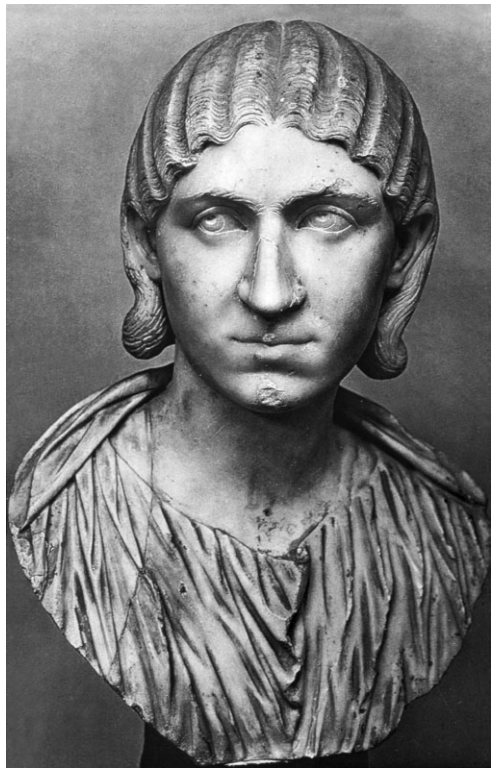

Fig. 36: Ritratto di Iulia Mamea. Roma, Musei Capitolini.

gnon. Le acconciature di Manlia Scantilla e Didia Clara, mogli degli imperatori che regnarono per breve tempo successivamente all'assassinio di Commodo, mostrano elementi che diventeranno consueti nei ritratti femminili dell'età dei severi come i capelli ricondotti verso il basso e ondulati a partire dalla scriminatura. Le pettinature muliebri dell'epoca dei Severi si evolveranno sulla base di queste caratteristiche iniziali. Giulia Domna porta ancora un'acconciatura non dissimile, nella quale però lo *chignon* copre l'intero occipite. Più tardi sarà il turno dei piccoli nidi trasversali realizzati secondo i dettami della moda. La chioma è ondulata in particolare nei ritratti privati risalenti al principio dell'età dei severi e copre le orecchie solo in parte. Altrettanto numerosi sono però gli esemplari coi capelli lisci. A partire dalla media età dei Severi la massa dei capelli nasconde totalmente l'orecchio oppure quest'ultimo è completamente scoperto: in tal caso la capigliatura, riportata dietro le orecchie, viene intrecciata in uno *chignon* o in uno *Scheitelzopf* (fig. 36).

Fino all'epoca di Gallio il criterio più importante ai fini della datazione dei ritratti femminili vanno considerate le cosiddette *Scheitelzopffrisuren*. Gli esempi più antichi risalgono all'inizio del III° secolo a.C. Rispetto ai nidi consueti (Plantilla) al principio la treccia conserva la stessa grandezza. Nel corso dell'evoluzione essa cresce però oltre l'occipite (Giulia Paola) e si spinge verso la regione anteriore del cranio (Tranquillina). Nei ritratti di Etruscilla e Salonina ha raggiunto metà della sommità del capo. Alla fine dell'epoca di Gallio si sarà estesa fino alla fronte. Come appare evidente tale evoluzione non ha luogo in maniera sempre rigorosa, presentando bensì qualche anomalia. Di conseguenza lo *Scheitelzopf* sulle monete di Tranquillina può essere tanto lungo quanto su quelle di Salonina. Le effigi femminili dell'età di Gallio mostrano, al pari dei ritratti maschili della stessa epoca, tipi di acconciature piuttosto sontuosi. Le masse dei capelli che, alla metà del secolo, erano state modellate in modo uniformemente poco naturale tornano ora a differenziarsi maggiormente grazie ai loro *toupet* laterali che somigliano talvolta, nella loro rigidità, a delle tavolette. Il ritratto femminile del periodo dei tetrarchi è invece quasi sconosciuto. Sono poche le teste-ritratto che è possibile ricondurre a questa fase storica (270 – 310 d.C.). Mancano del tutto le effigi ufficiali delle sovrane ed è pressoché impossibile giungere a una datazione più precisa sulla base delle acconciature alla moda. Sulle monete le imperatrici portano tutte il pesante *Scheitelzopf* pieghettato che sovrasta la fronte. La chioma è stata acconciata di solito in modo sobrio, con la riga in mezzo oppure pettinata liscia all'indietro. Durante l'età di Costantino vengono talvolta imitati i tipi di pettinatura del passato, quelli cioè del II° secolo d.C. Andarono per la maggiore, in particolare, le acconciature a turbante adrianee composte da parecchie treccine. Diversa è inoltre l'estensione della chioma. Negli esemplari più antichi dell'età di Adriano le orecchie – contrariamente alle imitazioni realizzate nel corso dell'epoca di Costantino – sono di solito scoperte.

Rilievi storici

Col concetto di "rilievi storici" la letteratura archeologica indica tutte le rappresentazioni figurative a rilievo la cui tematica sia riconducibile, in maniera quanto mai ampia, all'ambito dell'arte politica. Si fa cioè riferimento a monumenti che assolvevano al compito di fornire rappresentanza allo Stato o, più precisamente, di provvedere in primo luogo all'autoraffigurazione propagandistica dei suoi dignitari dei quali celebrava la posizione, i successi e le imprese. Non si tratta assolutamente di opere singole che, com'era ad esempio il caso dei dipinti su tavola, venivano prodotte a parte ed esposte. Spesso, in quanto fregi di altari, archi e pilastri onorifici nonché, più raramente, di templi e di altri edifici pubblici quali le basiliche, costituivano parti dell'architettura di rappresentanza o decoravano la base delle statue. Il legame tra monumento e decorazione figurata continuò tuttavia a rimanere flessibile, vale a dire che non sussisteva l'obbligo di affrontare certi argomenti né per i singoli tipi di edifici e gruppi monumentali né per le diverse specie di rilievo (fregi, lastre singole, ecc.). Il presupposto per l'evoluzione del genere fu l'adozione dell'architettura greca in materiale lapideo che fece la sua apparizione dal II° secolo a.C. sostituendo il tradizionale sistema costruttivo etrusco-italico che impiegava il legno e la terracotta. A differenza di quanto era accaduto nell'architettura greca i rilievi non rimasero circoscritti in determinati luoghi ma furono mutevoli sia le loro dimensioni sia la loro collocazione. La novità era che potevano essere appesi alle pareti al pari dei quadri. I tipi caratteristici delle sculture architettoniche greche come fregi, metope, cuspidi e acroteri (decorazioni figurative degli angoli esterni del frontone) vennero invece utilizzati solo per divulgare i temi della politica. Uno dei rari esempi è costituito dal fregio del cosiddetto tempo di Apollo sosiano di Roma – che prese il nome dal dedicante dell'opera – sul quale è visibile il corteo trionfale di Augusto celebrato nel 29 a.C. (fig. 37). È sopravvissuto inoltre un fregio figurato in marmo pentelico, ormai ridotto in frammenti ma lungo originariamente 184 metri, proveniente dalla basilica Emilia del Foro Romano, che venne realizzato tra il 55 e il 34 a.C., le cui