



Archeologia Classica

CFU 12

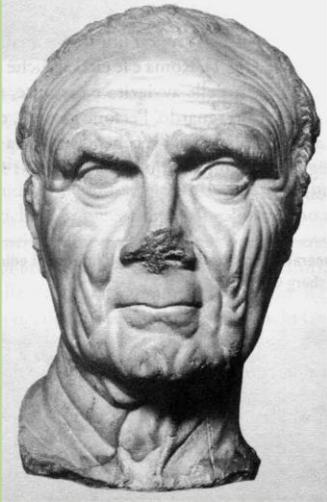
Docente: Rachele Dubbini

Ritratti romani



Jessica Clementi

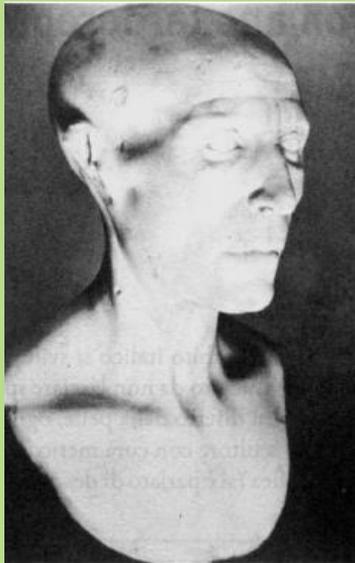
Ritrattistica romana tardorepubblicana



Ritratto di vecchio, marmo,
fine I sec. a.C. (Osimo, Museo civico)

Nel I secolo a.C. a Roma e in ambito italico si sviluppa una produzione di ritratti di un verismo esasperato: ogni ruga, ogni difetto della pelle, ogni singolo neo, verruca, cicatrice sono rilevati dallo scultore con cura meticolosa.

→ **Un preconcetto riproposto fino a pochi decenni fa riconosceva in questi ritratti una tipica matrice romana, ideologicamente connessa ai principi etici dell'antica aristocrazia senatoria:** quell'insieme di valori incentrati sulla *severitas*, la *gravitas* e la *dignitas*, il rigore e l'autorevolezza secondo cui si declina lo stile di vita degli antichi (**mos maiorum**).



Ritratto di vecchio, marmo, fine I sec. a.C.
(Norvegia, collezione privata)

Negli studi più recenti sul ritratto romano si è molto affievolito il dibattito sull'origine e sui suoi legami con le *imagines* degli antenati, dopo che Paul Zanker (1975) ha dimostrato che la maggior parte dei ritratti tardorepubblicani di vecchi, in cui più si accentuano i caratteri della maschera funeraria, non traduce i valori etici dell'antica aristocrazia senatoria, ma raffigura esponenti dei ceti medio-bassi e soprattutto liberti.

Il discusso rapporto con le maschere funerarie

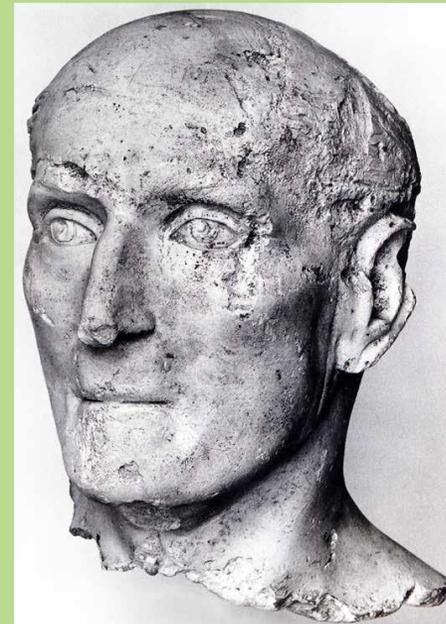
La consunzione estrema di alcune teste, in cui la descrizione fisica si fa esasperata, ha suggerito una possibile derivazione da **maschere funerarie in cera**, destinate a tramandare per generazioni le fattezze dei membri più illustri delle famiglie gentilizie.

In un celebre passo lo storico greco Polibio (Storie 6,53-54) descrive ammirato l'imponente sfilata delle immagini degli antenati (**imagines maiorum**), portate in processione dai parenti durante i funerali di un personaggio illustre. Descritte come maschere di cera colorate, di estrema somiglianza, queste immagini (**prosopa**) vengono **custodite in armadi** negli atrii delle case e il diritto alloro possesso (**ius imaginum**) è riservato a chi ha rivestito alte cariche magistratuali.

Ma nessuna delle imagines in cera poste negli atrii si è conservata e le immagini riconducibili con sicurezza a maschere mortuarie sono, in realtà, pochissime e anche quelle poche non sembrano adattarsi a una committenza aristocratica. Solo dal II secolo d.C. sono archeologicamente documentate maschere funebri in gesso, in cui il defunto è raffigurato con gli occhi chiusi



Rilievo funerario con ritratti di liberti all'interno di edicole, marmo, 30 a.C. ca. (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)



Ritratto funebre in gesso, da Roma, da una tomba sulla via Prenestina, km 18.2 (secondo quarto del secolo II d.C.). Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini.



Fig. 4 Maschere funerarie infantili dalla tomba dei Valeri, necropoli sotto la basilica e la tomba di S. Pietro (155-161 d.C.). Città del Vaticano, necropoli vaticana.

Ritratti di liberti

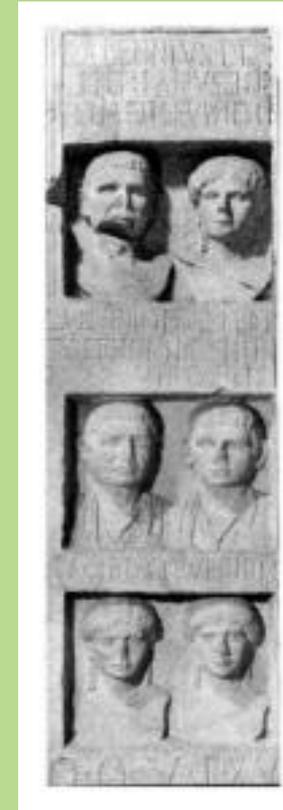


«Togato Barberini»
Roma, Musei Capitolini,
Centrale Montemartini.

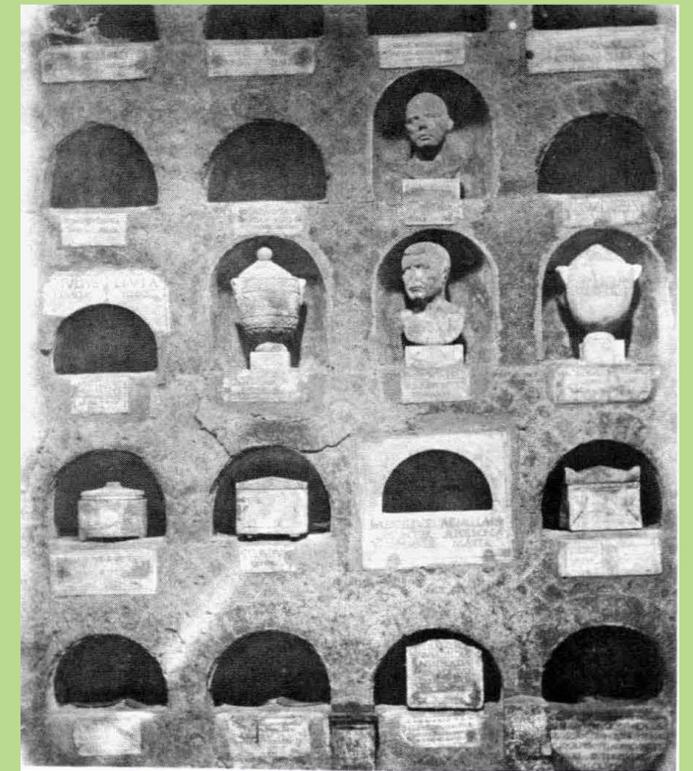
Il forte antagonismo sociale che anima le fasi finali della repubblica e incoraggia il desiderio di affermazione del singolo trova nel ritratto la principale forma di comunicazione. Gli esponenti dei ceti emergenti che accedono per la prima volta alle magistrature più alte (*homines novi*) imitano vesti e atteggiamenti dell'antico patriziato: il Togato Barberini, che regge impettito i busti di due antenati è forse un **homo novus** di età augustea che esibisce le sole imagines che possiede.

Con l'estensione della cittadinanza romana agli italici (89 a.C.) la richiesta di autorappresentazione dilaga a dismisura. Il modello di riferimento è quello aristocratico, ma i contesti archeologici di pertinenza confermano il **ceto libertinus** della committenza di gran parte di questi ritratti, provenienti dai sepolcri lungo le strade consolari e, soprattutto, dei colombari (camere sepolcrali collettive) per i liberti, in cui i busti-ritratto erano inseriti in piccole nicchie.

I ritratti dei liberti, ma anche quelli di umili lavoratori, hanno di solito una destinazione funeraria.



Stele funeraria degli Alenii,
prima metà I sec. d.C.

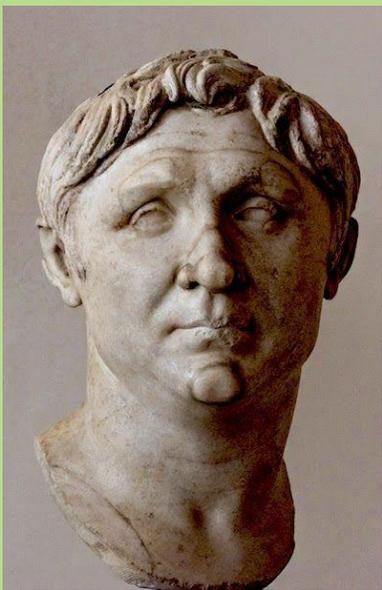


Colombario della Vigna Codini sulla via Appia Antica,
20 d.C. ca.

FIGURA 11 Tomba del sepolcreto della via Statilia a Roma, part. con i busti dei defunti "affacciati" sulla strada, I sec. a.C.



Volti del potere: Pompeo



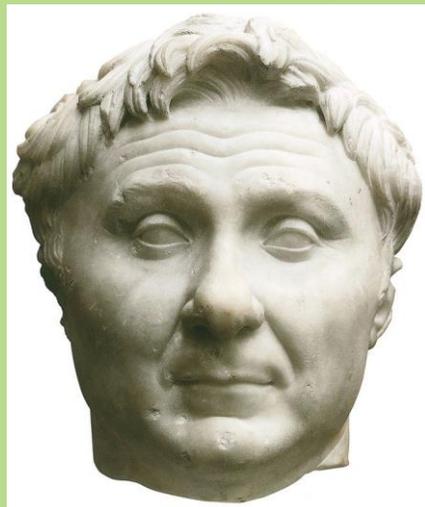
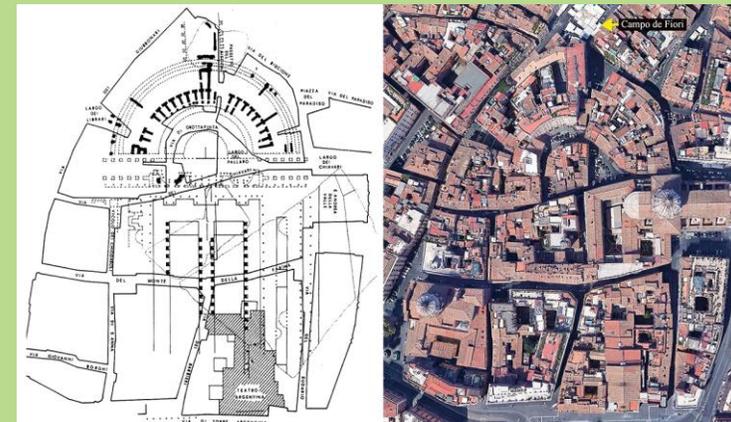
Pompeo, marmo, copia di età giulio-claudia da originale del 70-60 a.C. (Venezia, Museo archeologico nazionale)

Gneo Pompeo, detto Magno in un adulatorio confronto con Alessandro, è tra i protagonisti della vita politica e militare della prima metà del I secolo a.C.

Della statua eretta nella **Curia Pompeia**, in cui il trionfatore sui mari è raffigurato come nuovo Nettuno in nudità eroica con un piede sopra una prua di nave, rimane una pallida eco nei rovesci delle monete.

Nella testa conservata a Venezia il volto triangolare dagli occhi piccoli e il mento appuntito è nobilitato da una vena di moderato patetismo: il collo girato è nella posa del vincitore, mentre l'espressione di velata malinconia evoca lo sguardo "umido" di Alessandro.

Del ritratto oggi a Copenaghen è nota la provenienza dalla Tomba dei Licini Crassi, presso la Porta Salaria a Roma, che ha restituito anche un probabile ritratto di Crasso, collega di Pompeo nel primo triumvirato. Pompeo appare qui più anziano, ben oltre la cinquantina: i segni dell'età gli conferiscono quella *auctoritas* che mancava nel ritratto precedente (e probabilmente anteriore), ma a ricordo dell'ambizioso confronto con Alessandro sta l'esagerato ciuffo sulla fronte (anastolé)



Pompeo dalla Tomba dei Licini Crassi a Roma, marmo, copia di I sec. d.C. da originale del 60-50 a.C. (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

FIGURA 22 Denario di Giulio Cesare, argento, 44 a.C.

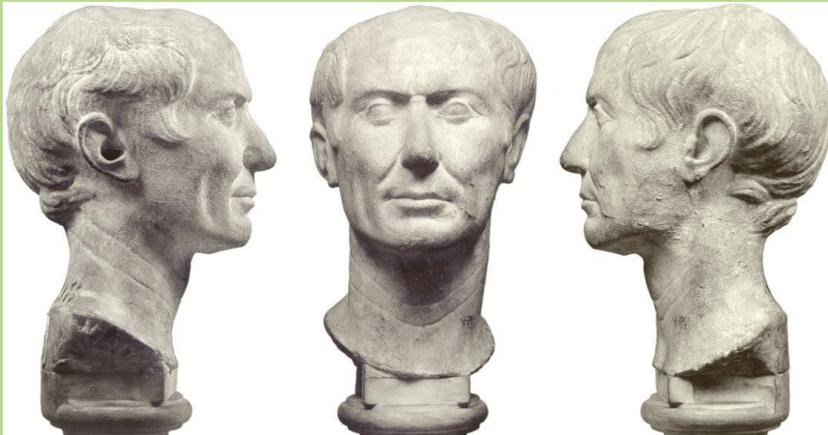


Volti del potere: Cesare

Nell'agone politico che vede dapprima l'alleanza (con il primo triumvirato) e poi lo scontro aperto tra Pompeo e Cesare, le immagini ritrattistiche giocano un ruolo fondamentale.

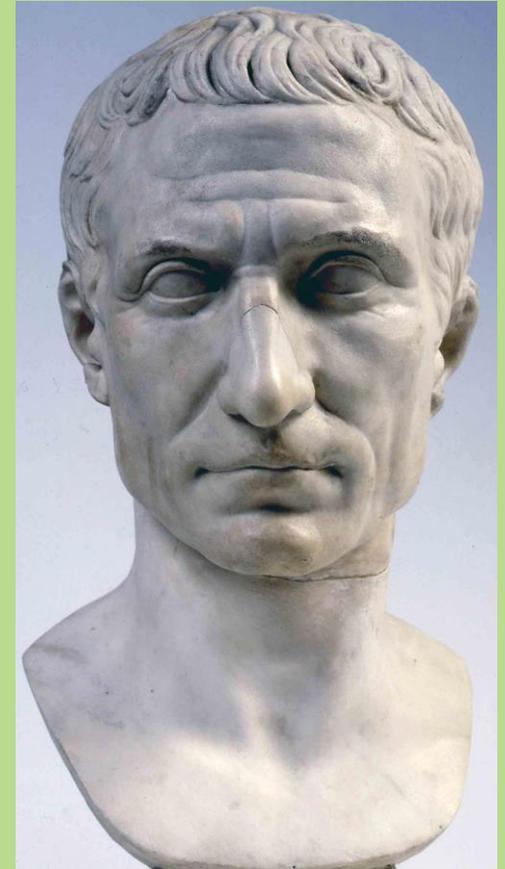
Nei denari d'argento conati nel 44 a.C. il volto asciutto e dall'espressione austera è vistosamente segnato dalle rughe, e solo la corona sul capo allude al trionfo, mentre il lituo celebra la virtù della pietas (la devozione verso gli dèi). Con questa immagine Cesare sembra aderire ai principi figurativi del mos maiorum, inserendosi nel solco della tradizione.

I tratti fisionomici documentati dalle monete, il cranio allungato, il mento pronunciato, il naso lungo e sottile, il pomo d'Adamo sporgente, corrispondono a quelli della testa proveniente dall'antica Tusculum, oggi a Torino.



Ritratto di Cesare da Tusculum, marmo, 44 a.C.
(Torino, Museo di antichità)

Probabile replica di una statua onoraria in bronzo, non maschera le asimmetrie facciali e il vistoso infossamento della volta cranica (clinocefalia): un realismo che ben si adatta a un ritratto eseguito in vita, o immediatamente dopo la morte del dittatore. Posteriore alla consacrazione di Cesare come divus (42 a.C.) è invece il tipo Pisa-Chiaramonti, cosiddetto dalle due repliche più note, in cui le irregolarità e gli elementi di maggiore realismo sono stemperati in un'immagine ormai idealizzata.



Ritratto di Cesare, 44-30 a.C.,
Museo Pio Clementino (Roma)



Ritratti imperiali: Augusto

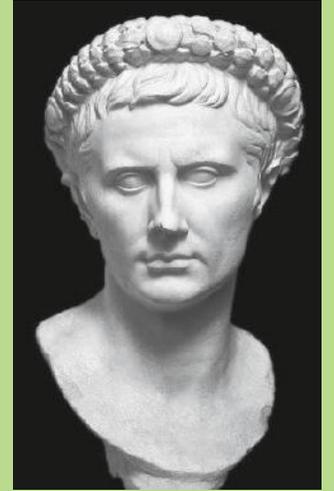
Quando Ottaviano giunse a Roma le sue prime forme di comunicazione in campo artistico si mossero nell'ambito della tradizione consolidata degli ottimati romani, fortemente influenzata dai modelli patetici di derivazione greco-ellenistica → viso magro e ossuto, occhi piccoli e infossati, collo piegato di lato e verso l'alto e capigliatura agitata con ciocche a fiammelle disposte in ordine apparentemente disordinato (schema di derivazione diretta da Alessandro Magno).

La battaglia di Azio e la seguente conquista di Alessandria segnano come uno spartiacque nei modi di rappresentazione di Ottaviano. **S'impone un uso che, già documentato in età tardorepubblicana, sarebbe divenuto costante nella ritrattistica imperiale → variazioni iconografiche dell'immagine del principe non tanto come segno tangibile del passaggio del tempo, quanto come memoria di eventi di particolare significato: la celebrazione del trionfo, del ritorno a Roma dopo anni di viaggio nelle province, dei dieci anni o dei vent'anni di principato, di festività non consuete, e così via.**



Augusto nel tipo «Lucus Feroniae», copia della prima età augustea da un archetipo degli anni 40 del I sec. a.C. Lucus Feroniae, Antiquarium.

Anni fra il 31 e il 29 a.C. ritratto tipo «Louvre MA 1280» → elementi distintivi del volto di un uomo però ormai maturo; vi appare come una pacata pensosità, un equilibrio, accentuato dalla chioma non più ribelle. L'ultimo ritratto, creato quando Ottaviano assunse il cognomen Augustus → il volto ridiventa giovanile, ma perde i tratti fisionomici più dissonanti, capigliatura segue schema preciso, con il gioco dei ciuffi che si dispongono con andamento a forbice o a tenaglia sulla fronte.

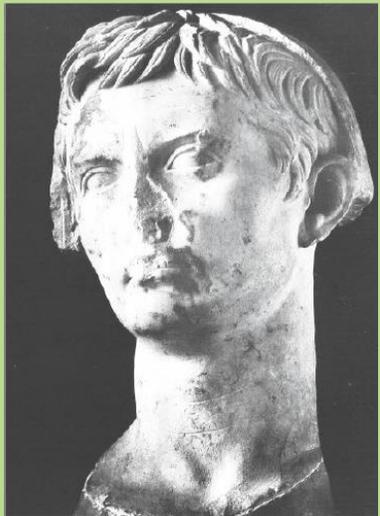


Augusto nel tipo «Louvre MA 1280», da Roma, via Merulana, Roma, Musei Capitolini.



Augusto nel tipo «Prima Porta», da Roma, Villa di Livia a Prima Porta

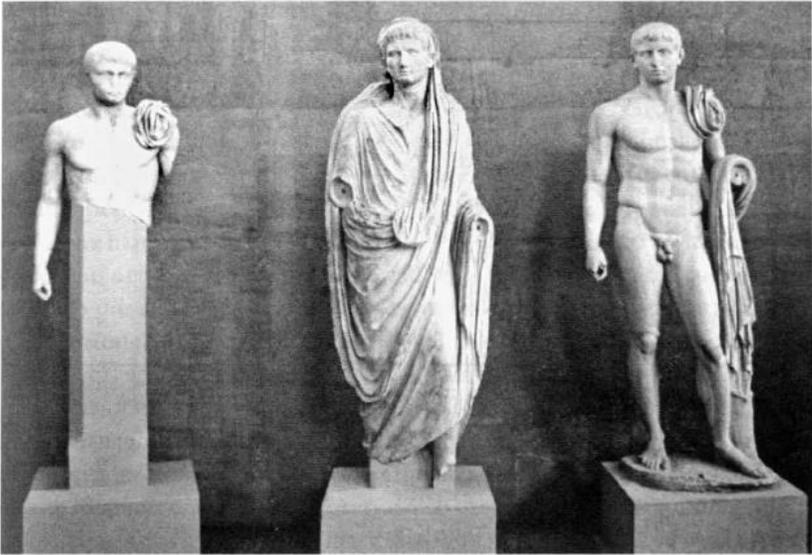
Augusto nel tipo «Béziers-Spoleto», dal teatro di Spoleto (anni quaranta del secolo I a.C.). Perugia, Museo Archeologico Nazionale.



Ritratto di Ottaviano tipo Alcudia, da Pollentia (anni 40 secolo I a.C.). Spagna, Alcudia (Maiorca)

Un modello per la *gens* Giulia

FIGURA 3 Augusto con Gaio e Lucio Cesari dalla Basilica di Corinto, marmo, età augustea (Corinto, Museo archeologico)



L'assenza di un erede pone presto ad Augusto il problema della successione. Augusto è costretto ad adottare parenti sempre più lontani e, alla fine, neppure consanguinei: nella presentazione ufficiale di eredi sempre meno diretti il richiamo visivo al ritratto di Augusto gioca un ruolo fondamentale. Il tipo Prima Porta diventa un modello di riferimento per l'immagine della gens Giulia.

Fin dall' inizio dell'età imperiale la propaganda dinastica passa attraverso la committenza di gruppi statuari, anche minimi sufficienti ad affermare la continuità della linea di successione. La pratica di erigere cicli statuari della famiglia imperiale si protrae per tutta la durata dell'impero, ma è proprio in età giulio-claudia, quando l'impero è agli inizi e la continuità dinastica ancora traballante, che si preferisce far ricorso a questa formula di propaganda. La sequenza visiva degli imperatori del passato, di quello in carica e dei parenti più significativi nella linea di successione, trova efficacia nel gioco di vere o presunte somiglianze dei protagonisti, e in particolare nell'evocazione dei tratti fisionomici di Augusto.



Augusteum di Narona (Dalmazia)

Tiberio e Claudio



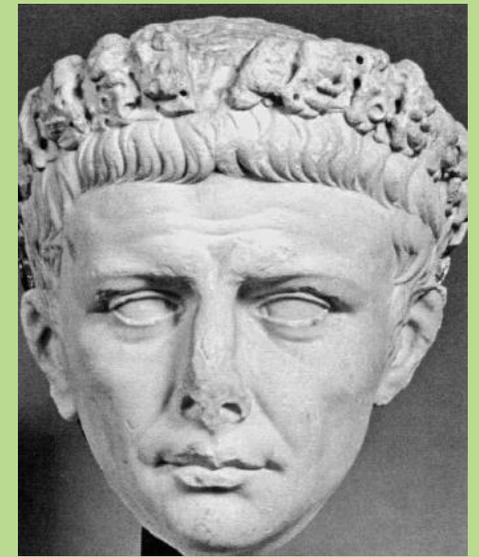
Busto di Tiberio tipo "adozione", marmo, 4 d.C. ca. (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

Quando, nel 4 d.C., Tiberio viene adottato da Augusto è ormai un uomo di 46 anni, ma il ritratto commissionato per l'occasione lo mostra ancora giovane e del tutto somigliante, anche nel disporre dei capelli sulla fronte, al volto idealizzato dell'Augusto di Prima Porta.

Persino Claudio (41-54 d.C.) divenuto imperatore a più di cinquant'anni, non si sottrae al confronto con Augusto, di cui adotta (con lievi varianti) l'acconciatura.

Mentre alcuni ritratti ne mostrano il volto segnato dal tempo e dalle preoccupazioni, altri ne idealizzano i tratti fino a suggerire una (remota) consanguineità con il fondatore della dinastia.

Nella committenza di corte la connessione con i Giulii è in questi anni celebrata, oltre che nei cicli statuari, anche nella ritrattistica in materiali pregiati, come la **Gemma Claudia**, in cui i profili di Claudio e Agrippina Minore sono affrontati a quelli di Germanico e della moglie Agrippina Maggiore.



Ritratto di Claudio, marmo, metà 1 sec. d.C. (Torino, Museo di antichità)



Gemma Claudia, Kunsthistorisches Museum Wien



Afrodisia, Sebasteion, pannello con Claudio come signore del mare e della terra

Nerone

Anche Nerone, partito da un taglio dei capelli a calotta con frangia, derivato da schemi pregressi della famiglia giulio-claudia, si conforma inizialmente all'immagine augustea. Per lui, che era figlio di un Domizio Enobarbo e imparentato ai Giuli solo per parte di madre (Agrippina Minore, figlia di Giulia e di Agrippa), l'associazione con l'immagine di Augusto serviva a ribadire la legittima continuità dinastica. Rientra ancora nel solco della tradizione giulio-claudia il ritratto a rilievo dal Sebasteion di Afrodizia di Caria di prima età neroniana, in cui il giovane Nerone riceve dalla madre una corona d'alloro. Con l'uccisione della madre (59 d.C.) l'azione politica di Nerone vira bruscamente verso forme di potere assoluto e anche l'immagine del sovrano cambia: sono accentuati gli elementi più specifici del volto, rotondeggiante e grassoccio, con collo pronunciato, indizio della volontà, da parte dell'imperatore libero dalle ingerenze della madre e dei tutori, di costruire una sua immagine personalizzata, dominata da una nuova e caratteristica acconciatura di capelli con ampia frangia a falcetto sulla fronte, la «coma in gradus formata» (Svetonio, Ner. 51), alla lettera «chioma piegata a forma di gradini».

Nerone, perciò, dichiarava in modo plateale la rottura con gli schemi iconografici fino allora adottati dai principi giulio-claudi. A completare la scelta di rottura con la tradizione precedente, Nerone si fa ritrarre con una breve barbula. Nel preciso istante in cui affermava una discontinuità con il passato e la sua piena autonomia egli dava così avvio a una moda poi durata fino all'epoca di Adriano.



Rilievo con Nerone e Agrippina dal Sebasteion di Afrodizia, marmo, età neroniana (Afrodizia, Museo)

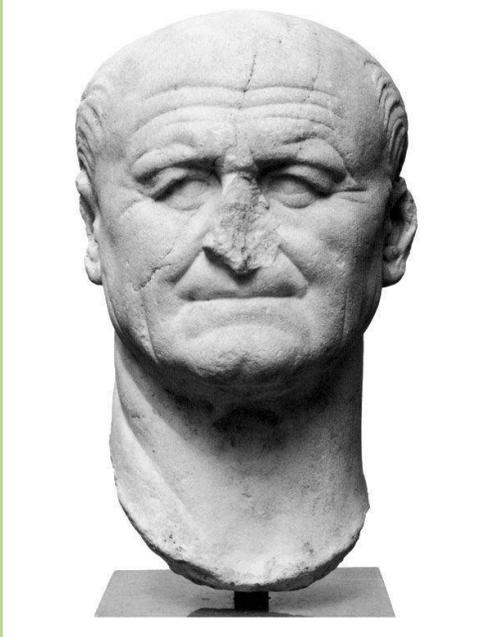


Ritratto di Nerone, marmo, 60 d.C. ca. (Worcester Art Museum)



Ritratto di Nerone, marmo, 60 d.C. ca. (Roma, Museo palatino)

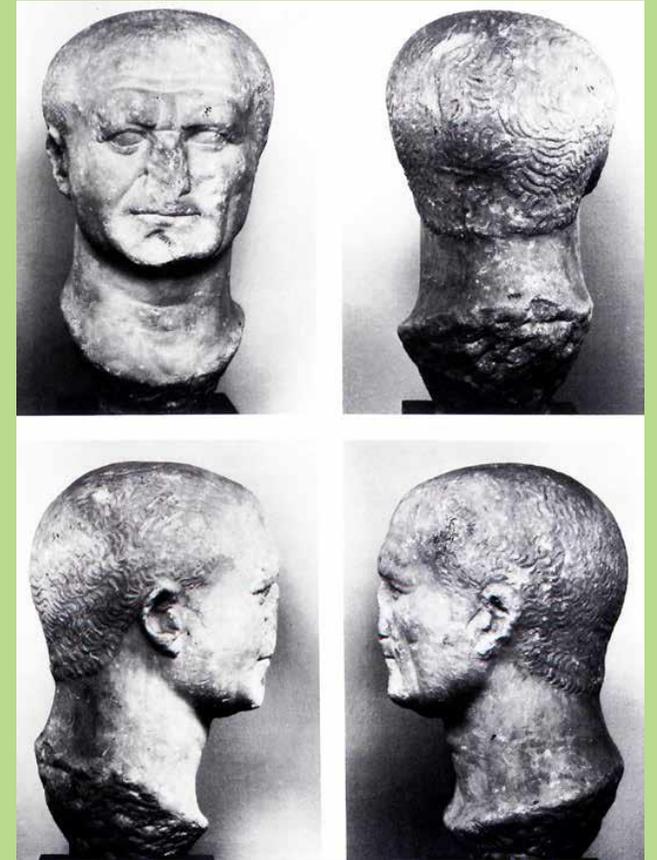
Vespasiano: la ripresa delle formule realistiche



Rompe con la tradizione giulio-claudia anche il fondatore della dinastia dei Flavi, Vespasiano (69-79 d.C.). Il suo ritratto rifiuta ogni riferimento all'immagine di Augusto e riprende invece formule tipiche della tarda repubblica. Il volto largo e dai tratti un po' grossolani, che non nascondono l'età avanzata, ripropone il realismo dei volti di vecchi del I secolo a.C., che con le rughe in bella mostra esprimevano i valori di gravitas e dignitas del capofamiglia.

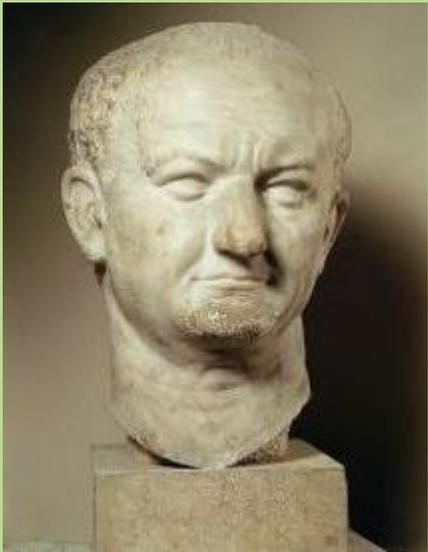
Di famiglia equestre originaria delle campagne della Sabina, Vespasiano è un militare proclamato imperatore dalle legioni quando ha ormai sessant'anni: allontanarsi dall'iconografia nobilitante dei principi giulio-claudi e mostrarsi in continuità ideologica con i valori dell'antica repubblica danno a Vespasiano l'autorevolezza di cui ha bisogno.

Al ritratto di tipo realistico si affianca, negli stessi anni, una tipologia maggiormente idealizzata, in cui i tratti del volto si ringiovaniscono e si fanno più regolari. Le emissioni monetali del 71 d.C. documentano la creazione di entrambi i tipi sotto Vespasiano, e anche nei frequenti casi di riutilizzo di ritratti di imperatori precedenti colpiti da damnatio memoriae, in particolare Nerone, la rilavorazione si orienta sia verso un'immagine idealizzata dell'imperatore verso una resa più realistica.



Ritratti di Vespasiano rilavorati da ritratti di Nerone, marmo Copenaghen, Nationalmuseum

Ritratto di Vespasiano, marmo, 69-79 d.C.
(Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

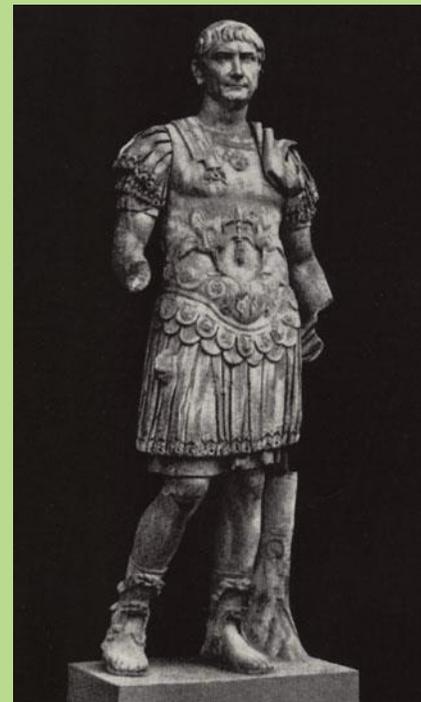


Ritratto di Vespasiano, marmo, 69-79 d.C.
(Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

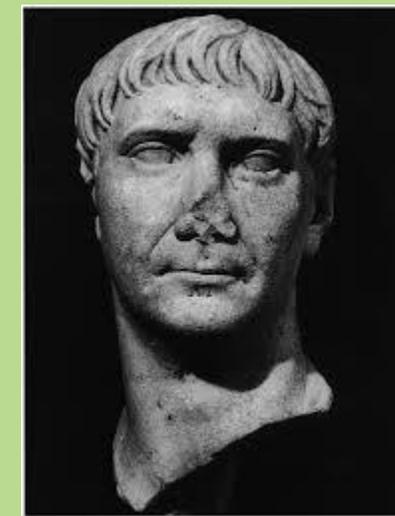
Traiano

L'immagine di Augusto del tipo Prima Porta rimane un modello destinato a durare ben oltre i limiti della dinastia giulio-claudia. Traiano (98-117 d.C.) fu il primo imperatore non italico della storia romana, adottato da parte di Nerva (96-98 d.C.). Forse proprio per questo, l'immagine ufficiale con cui l'imperatore spagnolo sceglie di presentarsi è in continuità con quella di Augusto → primi ritratti del suo regno l'espressione pacata, i segni dell'età appena accennati (Traiano sale al potere già a 45 anni) e soprattutto la capigliatura corta e liscia, caratterizzata da una frangetta in cui le ciocche centrali si divaricano "a coda di rondine", sembrano un'intenzionale citazione del ritratto di Augusto. **Il richiamo al modello augusteo è funzionale alla creazione dell'iconografia dell'optimus princeps, il titolo onorifico concesso a Traiano dal senato e con cui l'imperatore è celebrato dagli storici antichi.** Rimanda a iconografie augustee anche la decorazione della corazza nella statua loricata → motivo dei due grifi affrontati davanti a un incensiere deriva da quello della statua di Marte Ultore nel Tempio del Foro di Augusto a Roma.

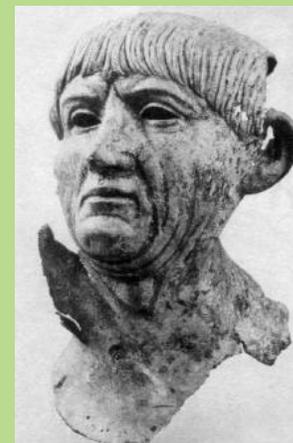
Nei ritratti successivi, come quelli creati in occasione del trionfo sui Daci (107 d.C.) o dei decennali del regno (113 d.C.) e in quelli ancora posteriori, come nel tipo "del sacrificio", così chiamato dal confronto con l'omonimo rilievo sulla Colonna Traiana (113 d.C.), la "coda di rondine" centrale tende a scomparire dalla frangia, mentre il volto si mostra più magro e invecchiato, con punte di intenso realismo, come nella testa in bronzo da Nimega (Noviomagus).



Statua loricata di Traiano, marmo, età traiana (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)



Ritratto di Traiano dalla Sacra Via, marmo, 108 d.C. ca. (Roma, Museo palatino)



Busto di Traiano da Noviomagus, bronzo, età traiana (Nimega, Museum Het Valkhof)



Ritratto di Traiano detto dei decennali, marmo, 108 d.C. ca. (Venezia, Museo Archeologico)

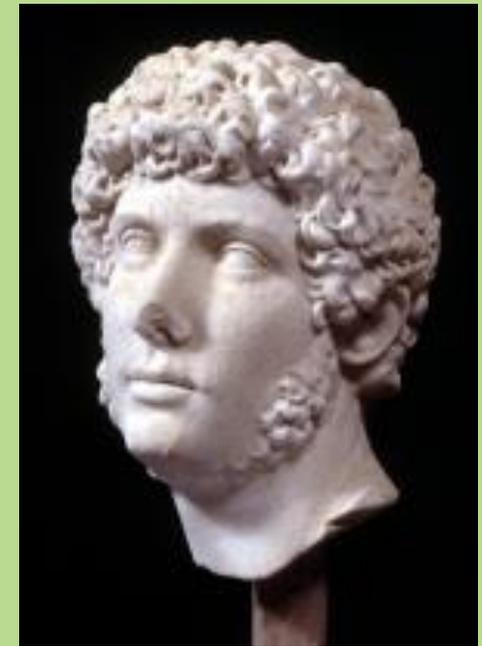
Adriano

Dopo la scelta provocatoria di Nerone è Adriano (117-138 d.C.) a reintrodurre ufficialmente l'uso della barba a Roma. Dagli scavi della villa a Tivoli è stato recuperato un suo ritratto giovanile con barbula, realizzato forse all'epoca della designazione come successore di Traiano ma ancora replicato su una serie di aurei adrianei, databili dopo il 128 d.C.

Nei ritratti più maturi la barba, che rimane sempre corta e curata, si fa più corposa, fino a coprire per intero le guance, e si congiunge ai baffi, che quasi nascondono il labbro superiore. Più che un artificio per nascondere alcune cicatrici, come ipotizzato da alcuni storici antichi, l'adozione della barba è in sintonia con le ambizioni culturali e gli atteggiamenti ellenizzanti del princeps. L'ideale gemellaggio tra le città di Atene e di Roma è simboleggiato dalla decorazione della corazza nella statua loricata da Hierapytna (Creta), in cui l'immagine di Atena con la civetta è associata alla lupa romana, ma dove Adriano schiaccia con il piede il nemico sconfitto: un gesto forte che ribadisce la preminenza militare di Roma e mostra l'imperatore in una veste meno "filosofica".



Statua loricata di Adriano, da Hierapytna, Creta (dopo il 117 d.C.)



Ritratto di Adriano da Villa Adriana a Tivoli, marmo, 118 d.C. ca.



Ritratto di Adriano, basanite, 120 d.C. ca. (Berlino, Antikensammlung)

Gli Antonini

La barba introdotta da Adriano si allunga nei ritratti della dinastia degli Antonini e nei ritratti di Marco Aurelio (161-180 d.C.) si conforma all'immagine di seria riflessività dell'imperatore-filosofo, seguace della rigida dottrina stoica. Barbe lunghe e capelli ricci e fluenti, comuni ai ritratti di Antonino Pio, Marco Aurelio, Lucio Vero e Commodo, offrono agli scultori di età antonina infinite occasioni per accentuare i contrasti chiaroscurali ottenuti con l'ausilio del trapano corrente (che a questa data raggiunge il suo massimo utilizzo) ed enfatizzare l'intensa espressività che tanto caratterizza la ricerca artistica di questo periodo.

Dalla seconda metà del II secolo, anche in ambito privato, si moltiplicano le rappresentazioni di cittadini romani còlti in pose di intensa meditazione o ritratti nelle vesti di filosofi greci. Una certa aria da intellettuale, una barba fluente e un rotulo in mano caratterizzano molti ritratti di cittadini benestanti del tempo: una scelta iconografica prevalentemente adottata in ambito funerario, come documentano i tanti "sarcofagi di filosofi", in cui la *sapientia* del defunto è funzionale a una condotta di vita esemplare.



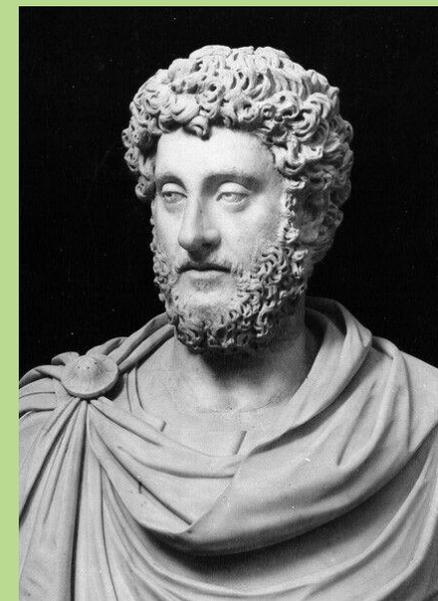
Busto di Antonino Pio (Napoli, Museo archeologico)



Busto di Lucio Vero da Marengo (Torino, Museo archeologico)



Statua equestre di Marco Aurelio (161-180 d.C.). Roma, Musei Capitolini

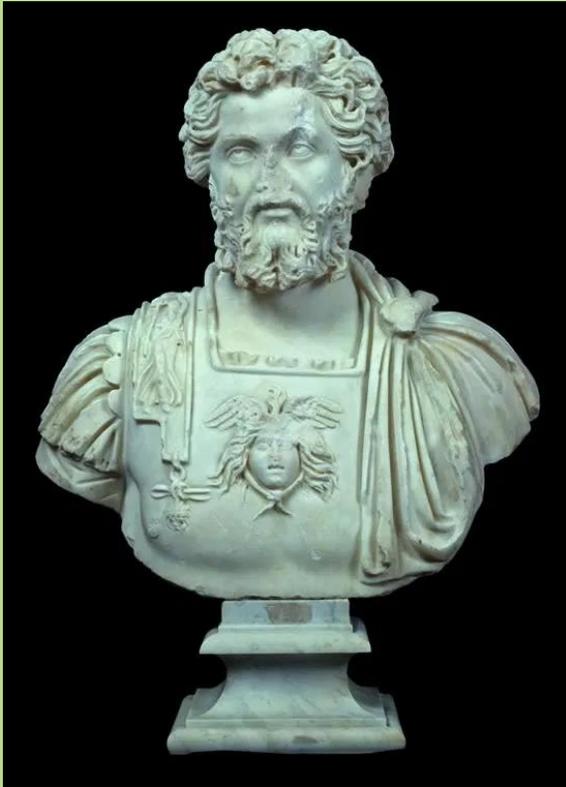


Busto di Commodo (161-192 d.C.), (Roma, Musei Vaticani)

I Severi

La scelta di evocare l'immagine di Marco Aurelio è un efficace strumento di promozione politica anche per Settimio Severo (193-211 d.C.) che intuisce subito la necessità di giustificare la propria ascesa al trono imperiale presentandosi come legittimo erede della dinastia precedente. La discendenza fittizia dagli Antonini si esplicita nel ritratto detto appunto "dell'adozione", in cui Settimio Severo mostra un'evidente somiglianza con Marco Aurelio, sia nella foggia della barba e dei capelli sia nell'espressione di pacata riflessività.

Al contrario Marco Aurelio Antonino, meglio noto con il soprannome di Caracalla (211-217 d.C.) ripudia l'immagine dell'imperatore-filosofo, in aperta rottura con la tradizione iconografica antonina. I capelli e la barba si accorciano drasticamente, fino ad anticipare le barbe rase e le corte calotte appena segnate dallo scalpello che caratterizzano i tanti imperatori eletti dagli eserciti (gli imperatori-soldati) nei decenni centrali del III secolo. Lo scatto imperioso del collo, la solida e semplificata struttura della testa, lo sguardo torvo e accigliato comunicano l'idea di un sovrano energico, un soldato capace di difendere l'impero con il coraggio e l'audacia.



Ritratto di Settimio Severo tipo "adozione", marmo, 196-197 d.C. (Roma, Museo nazionale romano di Palazzo Massimo)



Ritratto di Caracalla, marmo, 211-217 d.C. (Roma, Centrale Montemartini)

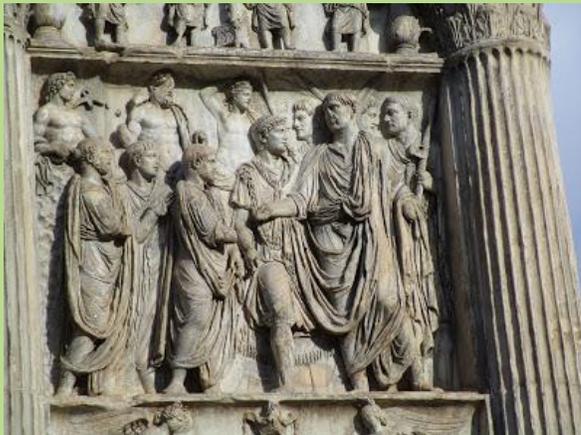
Imperatori come dei



Gemma Augustea (part.), cammeo in sardonice, 12 d.C. ca. (Vienna, Kunsthistorisches Museum)



Rilievi della Cancelleria (80-90 d.C.)



Rilievo da Arco di Traiano a Benevento, 114-117 d.C.

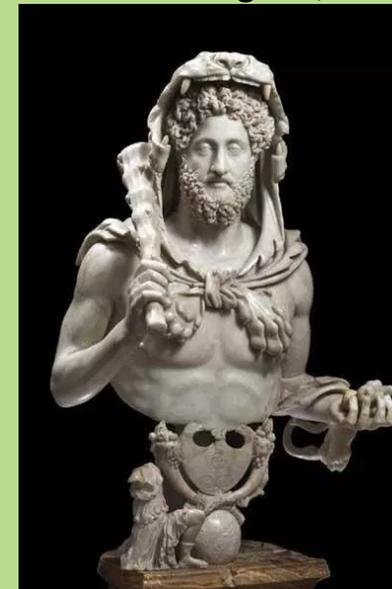
L'assimilazione dell'imperatore a Zeus continua la tradizione iniziata con Alessandro Magno ma, almeno all'inizio dell'impero, la natura divina dell'imperatore viene suggerita solo in contesti non ufficiali o nelle immagini di imperatori defunti e divinizzati, mentre nei monumenti decretati dal senato l'imperatore, più prudentemente, sembra solo ricevere dal dio gli attributi del potere cfr. Gemma Augustea.

Il rifiuto di esplicite associazioni divine in monumenti ufficiali imposto da Augusto e da Tiberio si interrompe con Caligola. D'ora in avanti il sottile discrimine tra l'imperatore come rappresentante del dio e l'imperatore come dio si fa sempre più labile, tanto che nei Rilievi della Cancelleria (80-90 d.C.) o in quelli dell'Arco di Benevento (114-117 d.C.), Domiziano (rilavorato come Nerva) e Traiano sembrano dèi tra gli dèi.

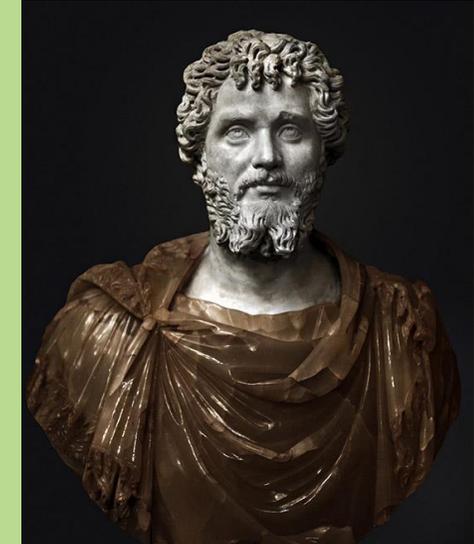
Nella statua colossale di Ercole in basanite, dall'aula regia della Domus Flavia sul Palatino, i tratti del volto richiamano le fattezze di Domiziano, che nel confronto con l'eroe simbolo di virtù morali si presenta come buon sovrano. L'assimilazione a Ercole si fa palese nel busto di Commodo ai Musei capitolini, dove l'imperatore impugna la clava e i pomi delle Esperidi e ha la testa coperta dalla leonté. Pochi decenni più tardi, agli attributi divini si sostituisce addirittura l'adozione di alcuni tratti fisici tipici della divinità → S. Severo del "tipo Serapide».



Ercole con le fattezze di Domiziano dalla Domus Flavia sul Palatino, basanite, fine 1 sec. d.C. (Parma, Gall. nazionale)



Busto di Commodo come Ercole, marmo, 190 d.C. (Roma, Musei capitolini)



busto di Settimio Severo tipo "Serapide", marmo e alabastro, 203-211 d.C. (Roma, Musei capitolini)

L'impero al femminile



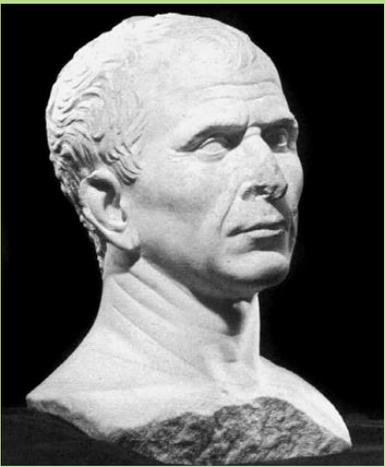
L'adozione, da parte di un membro della famiglia imperiale, di una determinata acconciatura non è una semplice scelta di gusto, ma risponde a un preciso messaggio propagandistico. Più ancora delle acconciature maschili sono le chiome delle principesse imperiali a segnalare il cambio di stili, di modelli, di messaggi. L'evoluzione delle acconciature femminili offre una straordinaria campionatura di fogge, mutate di continuo dalle dame di corte in coincidenza con gli eventi salienti della loro immagine pubblica (fidanzamento, matrimonio, maternità, morte, divinizzazione).

La celebrazione in sembianze divine è riservata anche a imperatrici e principesse, raffigurate fin dall'età augustea con gli attributi di Cerere, Fortuna come dee o Abbondanza (le spighe e la cornucopia colma di frutti), a simboleggiare il potere benefico della casa imperiale, secondo un'iconografia inaugurata dalle regine tolemaiche. Frequente è anche l'assimilazione a Venere, la dea progenitrice (genetrix) dei romani.



Statua di Antonia Minore come Venere dal ninfea di Punta Epitaffio, marmo, metà 1 sec. d.C. (Baia, Museo archeologico dei Campi Flegrei)

Ritratti di privati



Ritratto di Cesare(?) dal Rodano, marmo, 46 a.C. (Arles. Musée de l'Arles Antique)



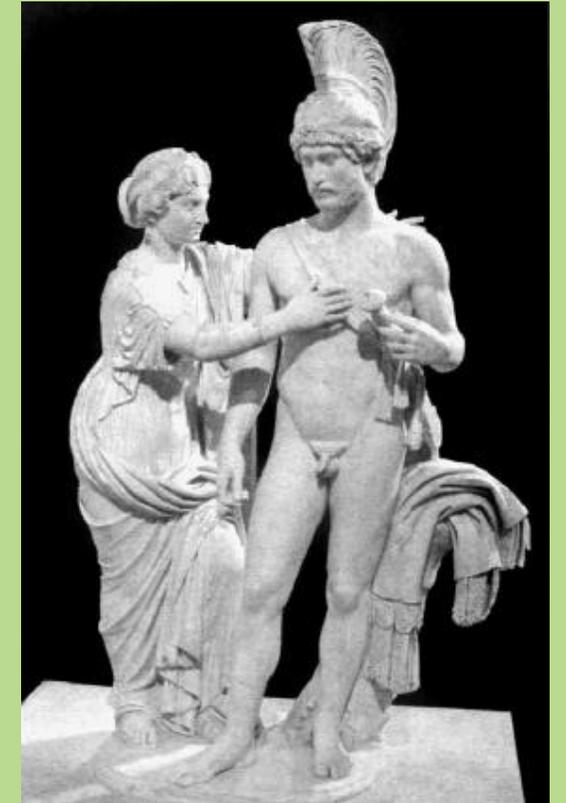
Ritratti di privati, 120-130 d.C. (Roma, Musei Capitolini)

In età imperiale il ritratto dei privati si modella su quello del princeps e dei suoi familiari. Già all'epoca di Cesare, o poco dopo la sua uccisione, si manifesta nella ritrattistica privata la tendenza ad assimilare i tratti del dittatore, tanto che ancora oggi si discute sulla reale identità di tanti volti "cesarizzanti". Ma è con la nascita dell'impero che questo fenomeno dilaga e si consolida, in segno di lealtà e omaggio verso la casa imperiale. Dei ritratti imperiali si imitano fedelmente le pettinature e persino gli il "volto d'epoca" atteggiamenti, tanto da creare un'uniformità iconografica a seconda delle dinastie regnanti.

A eccezione dell'assimilazione a Giove, riservata all'apoteosi dell'imperatore, fin dal I secolo si moltiplicano le immagini di privati immortalati con attributi divini o nello schema di celebri sculture di divinità. È questa una forma di ritratto adottata soprattutto dal ceto libertino e destinata, nella maggioranza dei casi, alla sfera privata.



Rilievo architettonico con busto di Claudia Semne come Venere dal suo sepolcro a Roma, marmo, 120 d.C. ca. (Città del Vaticano, Musei vaticani)



Gruppo imperiale o di privati come Venere e Marte, marmo (Parigi, Musée du Louvre)

Ritratti dipinti del Fayyum

Seguono fedelmente l'evolversi del "volto d'epoca" i ritratti di mummie dall'Egitto romano, una produzione pittorica che caratterizza la ritrattistica privata egiziana dall'età di Tiberio fino alla tarda antichità. Alle maschere in gesso dipinto, o realizzate con la tecnica del cartonnage stuccato e dipinto (un materiale povero ottenuto pressando teli di lino e fogli di papiro), subentra nel corso del I secolo d.C. l'abitudine di dipingere i ritratti direttamente sul lino o su tavolette di legno, inserite tra le bende della mummia, in corrispondenza del volto. Le pitture sono di preferenza realizzate a encausto, ma ben documentata soprattutto nel III-IV secolo d.C. è anche la tempera, applicata su uno strato di intonaco bianco. → tradizione dell'Egitto faraonico, secondo cui i defunti condividono la natura di Osiride e ne assumono l'aspetto: i volti sui sarcofagi dell'Egitto preromano non hanno intenti ritrattistici, ma sono maschere "osiriformi". I ritratti dipinti di mummie sono, invece, ben caratterizzati in senso naturalistico e seguono fedelmente le mode imperiali.

