

SENSUS E PERTURBATIONES NEI RITRATTI DEGLI IMPERATORI

[Massimiliano Papini](#), [Karolina Kaderka](#)

Presses universitaires de Franche-Comté | « Dialogues d'histoire ancienne »

2022/1 48/1 | pages 71 à 100

ISSN 0755-7256

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-dialogues-d-histoire-ancienne-2022-1-page-71.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires de Franche-Comté.

© Presses universitaires de Franche-Comté. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

SENSUS E PERTURBATIONES NEI RITRATTI DEGLI IMPERATORI

Massimiliano PAPINI
Università degli Studi “La Sapienza” di Roma, Italie
massimiliano.papini@uniroma1.it

Karolina KADERKA
EPHE – PSL, France
karolina.kaderka@ephe.psl.eu

INTRODUZIONE: *ETHÈ* E *PATHÈ* NELLE ARTI FIGURATIVE

Nel terzo libro dei *Memorabilia* di Senofonte Socrate discute con il pittore Parrasio, lo scultore Clitone e il costruttore di corazze Pistias. Il filosofo chiede a Parrasio se il carattere (*ethos*) dell’anima sia imitabile e afferma che la nobiltà e la libertà d’animo, la bellezza e la servilità, la saggezza e il giudizio, la smodatezza e la volgarità si rivelano attraverso l’espressione del viso e l’attitudine del corpo di individui sia in riposo sia in movimento; dopodiché egli domanda al pittore se non sia possibile imitare ciò in pittura, e Parrasio conferma. A colloquio con Clitone, Socrate, dopo avere sottolineato come le sue statue di corridori, lottatori, pugili e pancraziasti diano l’impressione di essere vive, vuole sapere se non induca qualche piacere in chi li contempla vedere rappresentate le passioni (*pathè*) di corpi di azione. Alla risposta affermativa di Clitone, Socrate conclude che lo scultore ha da modellare le sue statue sui sentimenti (*pathè*) dell’anima.¹ In breve, benché gli artefici muovano dall’ambito del visibile, dai modelli

¹ Senofonte, *Memorabilia*, III, 10, 1-8. Commento fondamentale in Preisshofen 1974; vd. anche Koch 2000, p. 207-225, con un allargamento a diversi passi intorno alle arti figurative scritti da Platone e da Aristotele. Nella cornice della grande attenzione riservata in generale alle emozioni negli studi odierni di antichistica, le analisi dedicate alle arti figurative non hanno ancora condotto a risultati nuovi o a trattazioni dal taglio originale: Bobou 2013, dedica un esame limitato all’arte greca e a una “storia” delle emozioni positive e negative in particolare nella scultura dall’inizio del V sec. a.C. in funzione anche dei soggetti, ma senza attenzione al lessico antico. Analogamente generico è il contributo di Mylonopoulos 2017. Per il tema specifico del ritratto, per la rappresentazione delle mimiche espressive e dei condizionamenti

dati in natura e dall'aspetto esteriore, il discorso verte sul bisogno di rappresentare *ethos* e *pathos* quali componenti dell'aspetto dell'anima (*edos psychès*).

Le notizie antiche su sculture in bronzo e in marmo o su dipinti leggibili in particolare in Plinio il Vecchio talora insistono su tali qualità, a partire persino dalla seconda metà del VI secolo a.C. Si riteneva che la *facies* di Diana di Bupalò e Atenì, posta in un luogo elevato a Chio, si mostrasse triste a chi entrava e, viceversa, ridente a chi usciva.² Mirone, preoccupandosi in modo esclusivo del corpo, non curò gli *animi sensus* delle sue raffigurazioni, al contrario di Pitagora di Reggio; quest'ultimo fra l'altro realizzò una statua di uno zoppo, e anche a chi lo guardava sembrava di sentire il dolore della sua piaga.³ In pittura, per esempio, al di là della celebrazione di Polignoto quale *ethographos*,⁴ il Popolo degli Ateniesi fu dipinto da Parrasio con una risorsa pittorica davvero ingegnosa, poiché lo mostrava variabile: iracondo, ingiusto, incostante, ma al tempo stesso placabile, clemente, misericordioso, vanitoso, sublime, umile, feroce, timido, *omnia pariter*.⁵ nel viso della personificazione egli fu tanto abile da imprimere tante qualità contrastanti. È poi molto celebre il quadro del contemporaneo Timante a esemplificazione dei limiti nell'espressione degli *adfectus* e di un *summus luctus*: egli, realizzando l'Ifigenia, dopo avere dipinto tutti i presenti mesti (in particolare lo zio) ed esaurito ogni *imago* della tristezza, velò il volto del padre che non poteva mostrare in modo degno.⁶ Con il IV secolo a.C. e il periodo ellenistico, si incrementa l'espressività, come indicato dalle testimonianze letterarie e confermato dalle opere superstiti. Ad Aristide di Tebe, pittore della prima età ellenistica, è attribuito il merito di avere per primo dipinto l'*animus* dei suoi personaggi e i *sensus hominis* chiamati dai Greci *ethè*, al pari delle passioni (*perturbationes*: Plinio non dà l'equivalente termine greco, però immaginabile con facilità, *pathè*):⁷ suo era il quadro di un bambino che si arrampica sul seno di una madre morente; si capisce (*intellegitur*) che lei se ne accorge, temendo che, inariditosi il latte, il bambino succhi il sangue. Nella ritrattistica del IV secolo a.C.,

tipologici nell'arte greca dal v sec. a.C. in poi nonché per l'incremento di espressività specie dall'età di Alessandro vd. Giuliani 1986, p. 113-162.

² Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXVI, 4, 13.

³ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXIV, 19, 58-59.

⁴ Aristotele, *Politica*, VI, 1450a.

⁵ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 36, 69.

⁶ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 36, 73: il quadro, molto celebre, è ricordato anche da altri autori latini (da ultimo, vd. il commento di Platt 2014).

⁷ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 36, 98.

Silanione (350-320 a.C. ca) fuse in bronzo un'immagine di Apollodoro, fra tutti gli artefici il più scrupoloso e a tal punto giudice spietato di sé stesso da avere l'abitudine di spezzare le statue già terminate perché non rispondenti alla sua *cupiditas artis*. Silanione riuscì a esprimere questo aspetto, tanto da fondere in bronzo non un uomo ma la collera in persona.⁸ Altrimenti, in Plinio la trattazione dei ritratti sia realizzati da illustri artefici sia menzionati in merito alla storia del loro uso a Roma è però più all'insegna della *similitudo*, dei materiali impiegati, dei luoghi di collocazione, delle tipologie delle *images* e del correlato significato di tali forme onorifiche nonché della loro funzione principale, ossia la conservazione della *memoria*.

LA RITRATTISTICA ANTICA: INTERPRETAZIONI MODERNE E ANTICHE LETTURE

La critica odierna da tempo ormai si occupa molto delle tipologie dei ritratti e dei correlati corpi standardizzati con vesti e attributi confacenti al rango: si studiano soprattutto il sistema di valori politici e ideologici nonché le funzioni comunicative delle rappresentazioni del potere in specifici contesti e occasioni, il che vale ancora di più per gli imperatori.⁹ Si tende allora a mettere da parte le modalità di riproduzione dei lineamenti, meno decisivi per la determinazione delle cronologie, e a volgere invece maggiore attenzione alle acconciature. Di conseguenza, la mimica è più trascurata anche per evitare quelle interpretazioni “psicologizzanti” che, almeno sino agli anni Sessanta del secolo scorso, non hanno contribuito alla corretta comprensione delle opere.¹⁰ La più celebre di simili letture ha intravisto presunti stati d'animo angosciosi e di tormento interiore sui volti “realistici” di alcuni imperatori del III secolo d.C.: tale visione è ora in larga parte superata, perché si è poi preferito scorgervi le formule positive dell'esperienza, dell'energia e della *cura imperii* in tempi difficili. Perciò, affrontare il

⁸ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXIV, 19, 81-82.

⁹ Sul fondamentale metodo tipologico seguito nello studio della ritrattistica degli imperatori e dei membri della casata da ultimo vd. Fittschen 2010; Fittschen 2015; vd. anche il libro di sintesi di Fejfer 2008, e un altro contributo di Fejfer 2015 (che scrive a p. 236: “What we do not learn from the sources is whether the Roman viewers saw physiognomy and facial expression in portraits as a point of departure for psychological interpretations. Probably they did not”; tuttavia, l'assenza di testimonianze in proposito non può fare escludere in modo così netto la possibilità).

¹⁰ Sulle letture psicologizzanti nello studio della ritrattistica vd. Borg 2005, in particolare p. 55-67; in precedenza vd. Giuliani 1986, p. 25-55, sulla base del caso particolare dell'effigie di Pompeo. Di recente, per una spiegazione dell'«elegante malinconia», dell'aria seriosa e del controllo delle emozioni mostrati dai ritratti infantili (non diversamente però dalla ritrattistica degli adulti, né sorridenti né collerici) vd. Dasen 2017.

tema delle “emozioni” delle immagini iconiche comporta il rischio di banalizzazioni o di fraintendimenti; viceversa, sono meglio esaminabili la varietà e l’intensità delle risposte emotive da loro causate nei destinatari;¹¹ inoltre, lo stesso vocabolo moderno “emozione” è sfuggente, e conviene non allontanarsi dal lessico antico.

È scontato che nel campo della ritrattistica i committenti si curassero di una conforme restituzione dell’*ethos*, ma in genere i testi antichi tacciono sul modo in cui essi vollero farsi raffigurare e sulla maniera in cui istruirono gli artefici. Qualche testimonianza semmai è offerta da chi guardava le opere, anche a grande distanza di tempo. Vediamone degli esempi attraverso i secoli, condizionati dai fini delle opere e dalla sensibilità dei singoli autori.

Una lettura in senso etico di statue iconiche, benché a notevole distanza di tempo dalla loro realizzazione, è offerta da Plutarco, il quale, nonostante qualche riserva, se ne avvale anche per la ricostruzione non solo fisica dei protagonisti delle sue biografie. In una delle *Vite parallele*, egli ricorda una statua in marmo del condottiero romano L. Licinio Lucullo nell’*agora* di Orcomeno, che ne riproduce l’aspetto fisico (*soma*) e il volto (*prosopon*), ma confessa poi di confidare più nella parola scritta e nel ritratto letterario per metterne in evidenza sia il carattere (*ethos*) sia la condotta (*tropos*) e per rappresentarne le imprese senza scostarsi dalla verità; dopodiché egli ricorre a un paragone tra biografie e arti figurative, così come nell’introduzione alla vita di Alessandro: come i pittori colgono la somiglianza (*omoiotas*) dei soggetti dal volto e dalle espressioni degli occhi, nei quali si evidenzia l’*ethos*, mentre pochissimo si curano di altre parti del corpo, così Plutarco, nel presentare la vita di ciascuno, intende curarsi di più dei segni dell’anima (*psyche*), lasciando ad altri le trattazioni di grandi battaglie.¹² In modo non sistematico, dei personaggi greci e romani della vita politica e militare, per lo più vissuti a plurime generazioni o tanti secoli di distanza, il biografo delinea descrizioni fisiche molto rapide che subito si trasformano in un commento sul carattere, non riducibile alla semplice somma dei lineamenti visibili; anzi, a volte si avverte una sorta di tensione, perché egli è cauto nel cedere alla tentazione fisiognomica di vedere una congruenza tra qualità fisiche e psicologiche.¹³ Egli più volte si avvale anche delle

¹¹ Per le reazioni anche violente suscitate dalle immagini (“expressive behaviour”) vd. Gregory 1994.

¹² Plutarco, *Vite parallele*. *Cimone*, 2, 2, 3; *Alessandro*, 1, 3: i due brani sono commentati da Hirsch-Luitpold 2002, e Kaesser 2004.

¹³ Come messo in luce da Sassi 1992.

immagini dei suoi personaggi.¹⁴ Di Alessandro sono soprattutto le statue di Lisippo (fig. 1) a fare conoscere l'aspetto (*soma*). Solo il bronzista seppe rappresentare con accuratezza (*akribos*) quel che molti dei successori e molti amici cercarono di imitare (nella realtà), la posizione del collo piegato a sinistra e la dolcezza languida dello sguardo. In un altro opuscolo, Plutarco riconosce a Lisippo il merito di avere reso il carattere (*ethos*) e la virtù (*aretè*) del condottiero macedone nel bronzo rappresentandolo con lo sguardo alzato verso il cielo come era abituato a fare spesso con una lieve inclinazione del capo da un lato, al contrario di altri artefici, i quali, pur cercando di imitare il collo piegato e la limpidezza degli occhi, non riuscivano a conservarne le caratteristiche virili e leonine.¹⁵ Ad Atene, una piccola statua (*eikonion*) nel tempio di Artemide Aristobule, vicino alla casa nel demo di Melite, mostrava Temistocle non solo con l'animo (*psychè*), ma anche con l'aspetto (*opsis*) da eroe. Nelle effigi di Arato di Sicione, lo stratega della lega achea nel III secolo a.C., risaltava l'apparenza atletica, mentre l'aspetto intelligente e regale del suo viso non dissimulava del tutto il gran mangiare e l'uso della zappa. Di C. Mario a Ravenna era visibile una statua marmorea, in perfetta armonia con l'asprezza e la rudezza di carattere (*ethos*) che gli venivano attribuite.

Intorno agli stessi anni, contrariamente a Plutarco e più in generale alla tradizione biografica e storiografica, Svetonio¹⁶ in dettagliate rubriche informa sulla configurazione generale (*statura, corpus, color, forma*) e sui tratti somatici dei suoi Cesari e talvolta sui cambiamenti causati dal declino fisico in vecchiaia. È in parte inopportuno attribuirgli un intento del tutto realistico, perché si tratta nel complesso di descrizioni tutt'altro che neutre che, sotto il velo dell'imparzialità, celano accorgimenti retorici finalizzati a generare simpatia o antipatia per gli imperatori più virtuosi o viziosi. È ormai da ridimensionare anche la tesi di un presunto linguaggio cifrato derivante in modo meccanico dagli schemi della manualistica fisiognomica. Ciò non implica però che l'erudito fosse del tutto indifferente a una correlazione tra la fisiognomica soprattutto di tipo diagnostico (che guarda all'atteggiamento e all'espressione del

¹⁴ Per esempio, vd. Plutarco, *Vite parallele. Alessandro*, 4, 1-3; *Filopemene*, 2, 1; *Temistocle*, 22, 3; *Arato*, 3, 2; *Gaio Mario*, 2, 1. Per l'uso delle statue per la ricostruzione fisica dei personaggi in Plutarco è fondamentale Wardman 1967; molto importanti anche Desideri 1992, Tatum 1996, e Hirsch-Luipold 2002, p. 113-117. Per le statue nelle opere di Plutarco vd. Mossman 1991.

¹⁵ Plutarco, *Moralia*, 335B.

¹⁶ Svetonio, *Cesare*, 45, 1; *Augusto*, 79-80; *Tiberio*, 68, 1-3; *Caligola*, 50, 1; *Claudio*, 30; *Nerone*, 51; *Galba*, 21; *Otone*, 12, 1; *Vitellio*, 17, 2; *Vespasiano*, 20; *Tito*, 3, 1; *Domiziano*, 18, 1.

volto) e il carattere, come si deduce dai cenni al rapporto *corpus-animus*.¹⁷ Al contrario di Plutarco, Svetonio, anche per la maggiore vicinanza temporale degli imperatori, non si avvale mai delle loro immagini, pur ricordate ad altri fini.



Figura 1: "Alessandro Schwarzenberg", forse da una delle effigi di Alessandro Magno realizzate da Lisippo (intorno al 330 a.C.). Monaco di Baviera, Glyptothek, inv. 559. Crediti: Wikimedia Commons.

¹⁷ La critica si è molto soffermata sul tema, sebbene con risultati disomogenei e talora un po' sfuggenti. Per la discussione vd. Gascou 1984, p. 592-616; Stok 1995; Neri 2004, p. 124-129; Rohrbacher 2010; Meister 2012, p. 255-269; Gladhill 2012 (p. 329, per il rapporto/contrasto con le statue iconiche), con enfasi, talora esagerata, posta sui segni astrali e animali nei corpi giulio-claudii; Trimble 2014, in particolare p. 149-154, tanto per le differenze dei due media, verbale e visivo, quanto per qualche loro possibile interconnessione nel senso di una reazione pur non esplicitata delle descrizioni di Svetonio alle statue, che d'altra parte potettero talora essere concepite in risposta alla circolazione di voci (accolte anche in scritti) sull'aspetto degli imperatori.

Infine, la *Historia Augusta*, nella quale il ritratto fisico degli imperatori non è costante e, come per Svetonio, non si appoggia quasi mai espressamente alle statue, oltre a rinunciare a una descrizione articolata del corpo, predilige la definizione sintetica del viso. La sua espressione quasi sempre si delinea adeguata a sottolineare la serenità e l'autorevolezza dei principi legittimi e dei *principes pueri*: gli aggettivi per distinguere la bellezza dei primi sono *decorus* e dei secondi *pulcher* o *speciosus* secondo una concezione estetico-politica della dignità imperiale.¹⁸

Fuori dalle biografie, è significativa la reazione di Ovidio davanti a un'effigie di Augusto custodita nella propria *domus* nell'esilio di Tomi. In due epistole, una composta tra il 12 e il 13 d.C. e l'altra nella seconda metà del 15 d.C., Ovidio informa sui suoi ossequi al *sacrarium Caesaris* presente nella propria *domus* di Tomi:¹⁹ alle immagini in argento del divo Augusto, di Tiberio e di Livia già in suo possesso, affinché non mancasse nessun membro di quella *domus*, erano stati aggiunti Germanico e Druso minore. Al cospetto del ritratto di Augusto il poeta si chiede: *fallor an irati mihi sunt in imagine vultus, / torvaque nescio quid forma minantis habet?*²⁰ Questa è la proiezione di un personale stato d'animo legato a una particolare situazione su un'effigie in origine concepita con altre intenzioni (vd. *infra*).

Al di là del rapporto tra *vultus* e *animus/mores*,²¹ manifestabile anche in pubblico, come fece Domiziano davanti al senato,²² in che misura nella realtà si scrutassero le mimiche degli imperatori in svariate occasioni è per esempio dimostrato più volte da Tacito a proposito di Tiberio. Quando Asinio Gallo nel 14 d.C. chiese al futuro imperatore quale parte del governo volesse che gli venisse affidata, egli lesse sul suo viso il dispetto (*offensio*).²³ Ancora, sotto il consolato di Cornelio Cosso e Asinio Agrippa fu processato Cremuzio Cordo con un'imputazione nuova e inaudita per avere lodato Bruto e Cassio, e il *trux vultus* con cui Tiberio accolse la difesa riuscì

¹⁸ Fondamentale Neri 1998.

¹⁹ Ovidio, *Lettere dal Ponto*, II, 8, 1-4; IV, 9, 109-112: per uno studio approfondito vd. Cadario 2019.

²⁰ Ovidio, *Lettere dal Ponto*, II, 8, 21-22.

²¹ Per quel rapporto, sin dai tempi di Cicerone, vd. Squire 2016, p. 204-205.

²² Secondo Svetonio, *Domiziano*, 18, 2, l'imperatore sapeva benissimo che la timidezza del suo viso costituiva per lui un titolo di raccomandazione a tal punto da vantarsene davanti al senato: «Almeno sinora avete apprezzato il mio *animus* e il mio *vultus*».

²³ Tacito, *Annali*, I, 12.

fatale all'accusato.²⁴ Egli si mostrava *torvus* nel volto a Seiano oppure con un sorriso non sincero.²⁵ Nel processo Pisone fu terrorizzato dal vedere Tiberio senza pietà e senza collera, impassibile e impenetrabile, perché non gli sfuggisse nessun *adfectus*.²⁶ Infine, Libone Druso, della famiglia degli *Scribonii*, accusato di tramare novità contro lo Stato, chiese udienza all'imperatore, il quale, insignitolo della pretura, lo invitava ai banchetti senza mostrare mutamenti in viso (*non vultu alienatus*) e senza emozione nelle parole (*non verbis commotior*), tanto in fondo aveva nascosto la sua ira; sotto processo, egli rivolse parole supplichevoli a Tiberio che lo ascoltava con *immutus vultus*.²⁷

QUALI AFFECTUS PER LA RITRATTISTICA DEI BUONI (E DEI CATTIVI) GOVERNANTI?

Nelle immagini, molti imperatori, Tiberio incluso, vollero vedersi raffigurati in uno studiato atteggiamento placido, svincolato da una situazione contingente e senza eccessivi *adfectus* transitori, e ciò al di là delle concezioni più "classicistiche" o "realistiche" delle effigi, condizionate sia dall'età e dalle preferenze dei committenti sia dal filtro dei ritrattisti.²⁸

Si può allora richiamare un altro brano di Plutarco dall'opuscolo *Ad principem ineruditum*, dei primi anni del principato di Traiano, indirizzato ai regenti privi di *paideia*, i quali invece devono sapere governare sé stessi per essere sapienti. Stando allo scrittore²⁹ molti re (*basileis*) e governanti (*archontes*), non avendo cervello (*noun ouk echontes*), imitano gli scultori non dotati di *technè*, secondo i quali i colossi (*kolossoi*) appaiono grandiosi e imponenti (*megalous kai adrous*) se vengono modellati a gambe divaricate, muscoli tesi e bocca spalancata. In modo analogo, quei re e governanti credono di imitare la dignità (*ogkon*) e la solennità (*semnotès*) della carica ricorrendo a toni arroganti della voce (*barytès*), sguardi accigliati (*trachytès*), modi scontrosi nonché vita appartata e inaccessibile. Tuttavia, prosegue Plutarco, essi in nulla si differenziano dalle statue iconiche colossali (*kolossikoi andriantes*), che, malgrado la *morphè* eroica e divina all'esterno, all'interno sono un ammasso di terra, pietre e piombo. La sola

²⁴ Tacito, *Annali*, IV, 34, 2.

²⁵ Tacito, *Annali*, IV, 60, 2.

²⁶ Tacito, *Annali*, III, 15, 2.

²⁷ Tacito, *Annali*, II, 28.

²⁸ Sulla questione delle scelte più "realistiche" anche nella ritrattistica giulio-claudia vd. Massner 1994, e la seguente discussione nell'ambito del relativo convegno.

²⁹ *Moralia*, 779d-780a.

differenza risiede nel fatto che in quelle statue il peso interno fa sì che la posizione eretta resti stabile e salda, mentre gli strateghi e i capi di stato sprovvisti di *paideia* oscillano spesso a causa dell'ignoranza dentro di loro e finiscono per rovesciarsi, poiché edificano il loro potere su una base non poggiante su linee rette. Viceversa, se si vuole che un regolo (*kanón*) – in virtù del contenuto del brano incentrato sulle statue, il vocabolo contiene risonanze policletee – dia il giusto allineamento a tutto quel che gli viene accostato e commisurato, questo deve essere diritto e rigido (*astrabès, adiastraphos*): chi governa deve prima acquisire il dominio di sé, raddrizzare la propria anima (*psychè*), consolidare il carattere (*ethos*) e modellare su sé stesso i sudditi. Almeno nella parte iniziale del ragionamento e nel parallelo tra i colossi e la condotta tirannica dei *basileis* è stato riconosciuto il residuo di una critica “classicistica” forse sorta nelle controversie retoriche tra atticisti e asiani e attinta a una fonte anteriore, di cronologia concepibile almeno a partire dal 150 a.C. oppure, con maggiore precisione, nel periodo augusteo. La critica iniziale di Plutarco con qualche iperbole è stata considerata indirizzarsi contro le forme ritrattistiche dell'età ellenistica, contraddistinte dalla bocca aperta e dai muscoli tesi, mentre gli sguardi accigliati sono riferiti ai cattivi governanti:³⁰ ciò ha indotto a pensare a una statua come il “Principe delle Terme” (fig. 2) (prima metà del II secolo a.C.), testimone di quella tendenza formale, non onnicomprensiva, verso l'incremento patetico, distintiva del medio-ellenismo e ammorbidity poco a poco durante il I secolo a.C.³¹ Il confronto instaurato da Plutarco con le immagini riguarda però le statue colossali in bronzo, anche di natura iconica.³²

³⁰ Una valorizzazione del brano, passibile di qualche miglioramento, in Bergmann 1991, per la quale (vd. p. 239) le condizioni più idonee nelle quali il lessico formale ellenistico poté essere etichettato come tirannico sono immaginabili ai giorni della contesa tra Ottaviano e Marco Antonio prima di Azio. Per Bergmann, il termine *kolossoi* all'inizio può indicare semplicemente “statue” (p. 234, 238), sebbene qualche riga più avanti di nuovo si trovi la menzione dei *kolossikoi andriantes*, e l'intero passaggio prenda in considerazione anche le dimensioni e la particolare fattura tecnica dell'interno.

³¹ Nel senso indicato da Fittschen 1991. Per il “Principe delle Terme” basta il rimando a Hölscher 2018, p. 243, fig. 118.

³² In proposito a ragione vd. Vedder 2015, p. 81-82 (a favore di un discorso più generale); Cordes 2019, p. 157-161, la quale ha inoltre valorizzato un'osservazione leggibile più avanti nello stesso opuscolo (*Moralia*, 780e-f) per sottolineare come il riferimento alle statue colossali includa anche quelle iconiche con attributi divini.



Figura 2: "Principe delle Terme" (prima metà del II secolo a.C.). Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, inv. 1049. Crediti: Wikimedia Commons.

Il motivo degli sguardi accigliati quale espressione (negativa) di *semnotès* è però già afferrabile nell'encomio di Evagora pronunciato da Isocrate dopo la sua morte nel 374 a.C.: il re di Salamina è elogiato perché riusciva a essere *semnos* incutendo rispetto attraverso i comportamenti e non mediante i corrugamenti (*synagogai*) della fronte.³³

LAETISSIMA FACIES, AMABILIS VULTUS: I TRANQUILLI VOLTI DEGLI IMPERATORI

Rispetto alle scelte imputate da Plutarco a molti cattivi capi, per rappresentare la dignità della carica imperiale si era preferita un'altra via, senza bocche spalancate e senza sguardi accigliati; un *kanôn* in grado di influenzare anche la ritrattistica privata, fosse o meno assimilata a quella dell'imperatore.

Nel *Panegirico* di Plinio il Giovane, nell'esaltazione delle varie qualità di Traiano, si legge come la sua austerità (*severitas*) non sia sminuita dalla giovialità (*hilaritas*), la sua *gravitas* dalla sua spontaneità (*simplicitas*), la sua *maiestas* dalla *humanitas*. Inoltre, il fisico solido e lanciato (*firmitas, proceritas corporis*), l'*honor* del capo e la *dignitas oris*, il pieno vigore degli anni ancora alieno da qualsiasi cedimento e la chioma nobilitata per uno speciale dono degli dei dai precoci caratteri della vecchiaia per aumentarne la *maiestas* mettevano subito in evidenza anche da lontano che quello era il *princeps*.³⁴ In un altro punto del *Panegirico*, Plinio sottolinea come ogni imperatore debba aspirare a guadagnare una buona fama che non si protrae in forza di *imagines* e *statuae*, ma di nobiltà d'animo e di meriti; anzi, persino elementi di minore importanza (*haec laeviora*) come la *forma* e la *figura* possono essere conservati con più efficacia dall'entusiasmo affettuoso della gente che dall'oro e dall'argento: ciò vale al massimo grado per Traiano, perché la sua *laetissima facies* e il suo *amabilis vultus* si sono impressi fermamente sulla bocca, negli occhi e nell'animo di ogni cittadino.³⁵ Tali caratteristiche positive, a detta del panegirista, risaltano ancora di più di fronte alla condotta tirannica di Domiziano, contrassegnato dalla superbia della fronte, dallo sdegno negli occhi, dal pallore femminile e dalla spudoratezza tinta di intenso rossore sul volto.³⁶ Fu una grande soddisfazione, scrive sempre Plinio, scaraventare a terra e accanirsi con il ferro contro i *superbissimi vultus* del *pessimus princeps*: non è solo un suo giudizio, perché

³³ Isocrate, *Orazioni*, IX, 44. Per l'analisi del brano e per le mimiche accigliate anche nella ritrattistica a partire dal IV sec. a.C. vd. Giuliani 1986, p. 140-144.

³⁴ Plinio il Giovane, *Panegirico di Traiano*, 4, 6-7.

³⁵ Plinio il Giovane, *Panegirico di Traiano*, 55, 11. Per il rapporto visuale tra Traiano e il pubblico così come delineato dal panegirista in relazione alla colonna Traiana vd. Settis 1988, p. 248-249.

³⁶ Plinio il Giovane, *Panegirico di Traiano*, 48, 4.

all'inizio del principato Traiano si curò di contrapporre la propria politica a quella di Domiziano. Era però una questione di punti di vista, poiché in precedenza Stazio nel carne celebrativo della colossale statua equestre di Domiziano, innalzata dal popolo e dal senato nel foro Romano, sottolinea come faccia piacere mirarne il volto che fonde i tratti di guerra e una placida pace; non c'è esagerazione rispetto alle cose reali: pari è la *forma*, pari il *decor*, pari l'*honor*.³⁷

Una *laetissima facies* e un *amabilis vultus*, incarnanti la *dignitas* e la *maiestas* innate al ruolo assieme all'espressione armonica di più valori cardinali a dimostrazione del pieno dominio di sé, costituiscono i fini fondamentali comuni a quasi tutti i tipi ritrattistici degli imperatori del I e del II sec. d.C., equivalenti a una sorta di panegirici visivi da loro voluti, benché non siano escludibili le committenze di altre autorità.³⁸ Le notazioni di Plinio sono state già adattate dalla critica per altre effigi.³⁹ Come per i tipi di Augusto "MA 1280" (29 a.C.?) e "Prima Porta" (fig. 3) (27 a.C.), che abbandonano l'eccitazione del tipo precedente di Ottaviano, denominato "Alcudia" e concepito al tempo delle guerre civili negli anni Quaranta, smorzandone la forte torsione verso destra, le rughe alla radice del naso e la fronte corrugata:⁴⁰ si è avvertita per tal motivo la consonanza dei tipi di Augusto con una parte della descrizione svetoniana del suo volto, tranquillo e sereno sia quando parlava sia quando taceva, mentre gli occhi luminosi e brillanti nei quali egli voleva che si credesse presente come un'energia divina oggi risultano poco o non più apprezzabili.⁴¹

Ciò vale anche per Tiberio nei vari tipi ("Copenaghen 624", "Copenaghen 623", "Berlino-Napoli-Sorrento") e per Claudio. Svetonio gli riconosce *auctoritas* e *dignitas* della *forma*, ma solo quando si trovava ritto in piedi oppure seduto e soprattutto quando stava tranquillo (quindi alla maniera di una statua); invece erano molti gli atteggiamenti che gli toglievano ogni *decor*, come il *risus indecens* e l'*ira* ancora più ripugnante per via della bocca aperta e piena di schiuma. Tuttavia è ovvio che il ritratto dell'imperatore non offrisse spazio per quelle *ira* e *iracundia* di cui egli ebbe tanta consapevolezza da

³⁷ Stazio, *Silvae*, I, 1, 15-18: commento in Newlands 2002, p. 56-57; Cordes 2019, p. 147-148; Pittà 2021, p. 166-172.

³⁸ È corretta l'osservazione di Hölscher 2018, p. 178, a favore di un quadro più differenziato riguardo alla commissione dei tipi ritrattistici.

³⁹ Così Hertel 2013, p. 118-120.

⁴⁰ Per le cronologie dei singoli tipi e i correlati messaggi vd. Boschung 1993, p. 61-65.

⁴¹ Svetonio, *Augusto*, 79, 1. Per un confronto tra i testi e i tipi ritrattistici vd. Boschung 1993, p. 93-96.

doversene scusare persino con un editto: vi si sottillizzava tra *ira* nel senso di scoppio occasionale e *iracundia* quale disposizione a lasciarsi vincere dall'*ira*.⁴²



Figura 3: "Augusto Prima Porta", ritratto da un archetipo elaborato nel 27 a.C. con statua databile dopo il 20 a.C. Roma, Musei Vaticani – Museo Chiaramonti, inv. 2290. Crediti: Simon 1986, tav. 1.

⁴² Svetonio, *Claudio* 30. 38, 1. Sull'*ira decoris oblita* vd. Seneca, *De Ira* I, 1, 2.

Il viso di Caligola fu improntato alla *torvitas* e alla *deformitas*,⁴³ e, come afferma Svetonio, egli si impegnava a rendere ancora più feroce il *vultum natura horridum et taetrum* facendogli assumere allo specchio ogni posa che ispirasse *terror* e *formido*. Tale ritratto caricaturale rientra nella valutazione del tutto negativa da parte del biografo di un *monstrum* superbo e violento sia nelle azioni sia nelle parole. Viceversa, in effigie Caligola non poté che rispettare le scelte dei predecessori presentandosi con la tipica acconciatura di famiglia e con aspetto distinto, senza segni di *ira* o di *ardor* nel tipo risalente al 37 e valido sino alla sua morte nel 41 d.C.⁴⁴ Secondo Svetonio, quando morì l'amata sorella Drusilla nel 39 d.C., l'imperatore non seppe dominare il dolore (*maeroris impatiens*); una notte, d'improvviso, fuggì via da Roma recandosi a Siracusa per poi tornare indietro, senza radersi la barba o tagliarsi i capelli.⁴⁵ Seneca⁴⁶ ricorda come con furiosa *inconstantia* egli si lasciò crescere barba e capelli quale segno di un dolore smodato tanto da punire con crudeli castighi chi era risultato poco afflitto, giacché sosteneva i colpi della sorte avversa con la stessa mancanza di moderazione con cui, se esaltato dal compiersi di una sorte favorevole, si gonfiava di superbia oltre misura. Il lutto sembra lasciare tracce anche su rare immagini dell'imperatore in più *media* (ritratto in marmo, riproduzioni su cammei e nella ceramica) tramite la leggera e insolita picchiettatura che non reca danno al loro decoro, tra le quali contano la raffigurazione sulla famosa gemma al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴⁷ o un ritratto al Louvre⁴⁸ (fig. 4). Il repertorio non escludeva però l'adozione di scelte quali il *vultus nitens* delineato da Svetonio che pare corrispondere al modo in cui Vespasiano volle essere ritratto almeno nel tipo "principale": il viso anziano sotto sforzo può manifestare la volontà di *firmare/stabilire/restituere* lo Stato dissestato da Nerone.⁴⁹ Ma gli imperatori più di frequente

⁴³ Svetonio, *Caligula* 53, 1; vd. anche Seneca, *De constantia sapientis* 18, 1 (*torvitas oculorum*); Tacito, *Annali* XV, 72, 2. Per la *torvitas* trasmessa eventualmente dal motivo delle sopracciglia inarcate su alcune repliche del suo ritratto vd. Boschung 1989, p. 72.

⁴⁴ Per il ritratto di Caligola, oltre alla monografia di Boschung 1989, vd. von den Hoff 2009, e per il contrasto con le descrizioni letterarie Pollini 2013, p. 261-262.

⁴⁵ Svetonio, *Caligula* 24, 2.

⁴⁶ Seneca, *Ad Polybium ad consolatione* 17, 5.

⁴⁷ Per la lettura quale barba da lutto vd. Boschung 1989, p. 87 (busto del Louvre di presunta provenienza dalla Tracia: cat. n. 13; cammei: cat. n. 34. 41). Per la sardonica di Vienna e le spiegazioni relative alla scena lì intagliata vd. Papini 2013, p. 272-273.

⁴⁸ Kersauson 1986, 180 f., Kat.Nr. 84.

⁴⁹ Per il ritratto di Vespasiano, il suo tipo principale e l'altro che regolarizza e ringiovanisce il viso dell'imperatore vd. Zanker 2009, soprattutto p. 62.

preferirono volti poco insistenti sull'età e distesi. Per qualcuno di loro ciò dovette rispondere anche a una effettiva stilizzazione quotidiana, come per Marco Aurelio: celebre per la sua *tranquillitas* e dedito ai principi della filosofia stoica, egli non mutava mai il viso né in seguito a dolore né in seguito a gioie.⁵⁰



Figura 4: Caligola nel tipo principale (dopo 37 d.C.). Parigi, musée du Louvre, inv. MA 1234. Foto autori.

⁵⁰ *Historia Augusta, Marco Aurelio* 16, 5: Neri 1998, p. 252.

IL VOLTO DI CARACALLA, LA *TRUX FRONS* E ALESSANDRO

Dalla fine del II sec. i ritratti si fecero più “emotivi”, un effetto raggiunto specie mediante un maggiore movimento nella zona intorno agli occhi e sulla fronte. Inoltre, la possibile combinazione con la visualizzazione meno reticente dei segni d’età ha portato a definire talune opere più “realistiche”, un aggettivo inadeguato. Dopo alcune teste di imperatori molto caratterizzate, identificate ora con Didio Giuliano ora con Pertinace,⁵¹ Settimio Severo dal 196 d.C. recuperò il modello degli Antonini anche nel ritratto, così che il suo secondo tipo detto “dell’adozione” somiglia a Marco Aurelio.

Fu Caracalla ad avviare un mutamento registrato anche dalla tradizione letteraria. Il suo primo tipo come autocrate (fig. 5) (212-215 d.C.), in correlazione con l’ascesa al trono e molto diffuso in Italia Grecia e Asia Minore, ha un taglio corto di capelli e barba e una mimica accigliata, conferita dagli occhi ombreggiati, dalle sopracciglia inarcate e dall’agitazione delle pieghe subito sopra la radice del naso; la bocca ha le labbra non premute, divise da una linea di separazione su qualche replica.⁵² Dell’imperatore, qualificato nelle iscrizioni da epiteti come *fortissimus* e *felicissimus*, *magnus et invictus*, *maximus/optimus*, i testi enfatizzano la ricerca di molteplici legami con Alessandro.⁵³ Per Erodiano, Caracalla cominciò a sentirsi Alessandro durante il viaggio in Oriente in Tracia nei pressi della Macedonia nel 214 d.C. Allora egli rinnovò il culto del re ordinando che ne fossero elevate statue in ogni città, e la stessa Roma si riempì di plurime immagini, collocate nel santuario capitolino e in tutti i templi; talune, sostiene Erodiano, muovevano al riso in quanto fatte di un solo corpo sormontato da un’unica testa a due facce: da una parte Alessandro e dall’altra Antonino. Innalzò statue anche a Silla, da lui lodatissimo tra i condottieri romani – del quale cercava di emulare la crudeltà, aggiunge

⁵¹ A proposito del tipo Leiden-Musei Vaticani, Sala dei Busti 707 vd. von Heintze 1984, p. 178: “i suoi tratti individuali hanno ricevuto una certa espressione seriosa, quasi minacciosa e intimidatoria”; per la revisione delle identificazioni vd. De Kind 2004.

⁵² La migliore recensione delle repliche (Italia, Grecia e area balcanica, Asia Minore e Africa settentrionale) in Fittschen, Zanker 1985, p. 105-108, n. 91 (K. Fittschen); per la celebre replica dalle terme di Caracalla al Museo Nazionale di Napoli vd. la scheda in Gasparri 2009, p. 111-112, n. 86 (F. Coraggio); per quella custodita nella Antikensammlung agli Staatliche Museen di Berlino con busto nudo con *paludamentum* vd. Scholl 2016, p. 148-149, n. 91 (S. Mäglele).

⁵³ Per Alessandro come modello di Caracalla vd. Galimberti 2019, p. 104-110, 199, nota 4 (con critiche condivisibili alle interpretazioni riduttive della predilezione di Caracalla); per il radicamento della memoria di Alessandro in Tracia, Macedonia e Asia Minore vd. Zanin 2020, p. 375-382.

Cassio Dione in linea con la presentazione ostile del *dictator* quale tiranno⁵⁴ – e in onore di Annibale – in memoria della perfidia punica. Il fanatismo di Caracalla assunse molteplici forme, come la sua abitudine a mostrarsi in costume macedonico portando la causia e le crepide⁵⁵ o girando con molti elefanti.⁵⁶ Ad Alessandria si fermò al *mnema* di Alessandro per deporvi ogni cosa preziosa che aveva addosso (mantello purpureo, anelli adorni di gemme, cintura); lì fu oggetto anche di sbeffeggiamenti da parte degli abitanti perché, piccolo com'era, cercava di emulare Alessandro e Achille, gli eroi più valorosi e forti, del che il sanguinario Antonino si vendicò con un massacro.⁵⁷ Malgrado la chiarezza dei testi antichi, qualche commentatore moderno ha messo in dubbio con eccessive sottilizzazioni la volontà di avvicinamento di Caracalla ad Alessandro, sottolineandone le varie distorsioni dovute all'ostilità di storici come Cassio Dione ed Erodiano.⁵⁸ Ad appoggio della tesi, è stata enfatizzata la distanza nella ritrattistica tra l'imperatore e il suo modello a causa delle vistose differenze tra i due volti, quali l'assenza anche della citazione dell'*anastolè* o dello sguardo diretto verso l'alto; donde si inferisce che nel *medium* visivo Caracalla non volle esplicitare l'ammirazione per il suo ispiratore,⁵⁹ un giudizio da rivedere.

L'*imitatio Alexandri* è sempre selettiva, e la sua adozione di norma serve a esaltare le facoltà militari dei personaggi: come per Caligola, comparso con la lorica del Macedone nel 39-40 d.C. in occasione del corteo trionfale sul ponte di Baia,⁶⁰ o per

⁵⁴ Come afferma Cassio Dione, *Storia romana*, LXXVII, 13, 7: vd. anche *Historia Augusta*, *Caracalla*, 4, 10.

⁵⁵ Erodiano, IV (*Caracalla*), 8; vd. anche Cassio Dione, *Storia romana*, LXXVII, 7-8.

⁵⁶ Cassio Dione, *Storia romana*, LXXVII, 7, 4 (per le immagini di elefanti sulle monete di Tarso in Cilicia e di Amorion in Frigia vd. Ziegler 2003, con l'analisi della peculiare immagine di Caracalla stante con lancia nello schema adottato per la raffigurazione di Alessandro sulle monete del *koinon* macedone).

⁵⁷ Erodiano, IV (*Caracalla*), 8-9. Per il massacro di notabili e popolani ad Alessandria e per la sua ricostruzione attraverso le varie fonti vd. Letta 2016 (le battute degli Alessandrini sono più la conseguenza che la causa del massacro).

⁵⁸ Cassio Dione depreca l'atteggiamento irriguardoso nei confronti del senato di Caracalla, mentre Erodiano constata una divergenza tra le ambizioni del giovane imperatore e i risultati da lui raggiunti sul piano delle campagne militari, oltre a lamentarne l'eccessivo desiderio di conquistarsi il favore dei soldati.

⁵⁹ Baharal 1994, in un articolo prolisso inteso a dimostrare la necessità di trattare la volontà da parte di Caracalla di avvicinamento ad Alessandro come una questione privata più che pubblica.

⁶⁰ Cassio Dione, *Storia romana*, LXIX, 17, 3; Svetonio, *Caligula*, 52; vd. anche von den Hoff 2009, p. 253-254.

Nerone, il quale aveva fatto arruolare in Italia una nuova legione di reclute che chiamava la falange di Alessandro.⁶¹ Quell'imitazione non fu meno selettiva nelle effigi, come per Pompeo, al cui viso la ciocca poco sollevata sulla fronte e la *ygrotès* degli occhi conferivano una somiglianza più che dichiarata che effettiva con le *eikones* del condottiero, dice Plutarco:⁶² in effetti, almeno nel tipo "Copenaghen" la ripresa di un'unica componente, l'*anastolè*, in una foggia distante da quella distintiva di Alessandro, si combina con il viso dal sorriso appena accennato e con la fronte corrugata.⁶³ Per Caracalla la torsione energica della testa verso sinistra, che quasi mette in mostra solo il profilo destro, è anomala nel repertorio dei busti e si riassocia, esasperandola, alla formula distintiva delle effigi del condottiero macedone.⁶⁴ Non pare quindi corretto paragonarla né con le meno vigorose torsioni del capo di Traiano nel tipo "dei Decennali" (girato verso destra) oppure di Adriano nel tipo "Panzer-Paludamentbüste Imperatori 32-Baiae"⁶⁵ (verso sinistra) né con il motivo del movimento più o meno accentuato della testa verso sinistra su quelle statue che anche per gli imperatori adottano lo schema del "Diomede Cumae-Monaco di Baviera".⁶⁶ Infine, l'ossessione di Caracalla fu subito recepita in Oriente, come dimostrano le reazioni delle élite locali che ne riconobbero la natura di nuovo Alessandro. Le emissioni di due città riproducono il suo busto in varie pose, dotato di egida, scudo e armi: il Macedone compare sotto forma di una testa a decorazione dello scudo dell'imperatore sui tetradrammi di Heliopolis (215-217 d.C.) e sui conî in bronzo di *Caesarea* in Cappadocia al momento della spedizione contro i Parti (197 d.C.), che consentono di retrodatare l'ammirazione di Antonino per Alessandro, più avanti nel tempo testimoniata da Erodiano.⁶⁷

⁶¹ Svetonio, *Nero*, 19, 2.

⁶² Plutarco, *Vite parallele. Pompeo*, 2, 2: insieme a questa somiglianza molti gli attribuivano anche il nome, e Pompeo non lo rifiutò, sicché alcuni, per prenderlo in giro, lo chiamavano Alessandro.

⁶³ Sono importanti le riflessioni in Fittschen 1991, p. 263-267, con giuste critiche alla lettura dicotomica delle componenti del ritratto di Pompeo nel tipo "Copenaghen" avanzata in precedenza da Giuliani 1986.

⁶⁴ Kovacs 2015, p. 60-70. Per una rassegna delle teste raffiguranti Alessandro e il grado delle loro inclinazioni nella posizione verso sinistra (e talora verso destra) vd. Kiilerich 2017, p. 3-5.

⁶⁵ Chiamati in causa quali confronti da Leander Touati 1991, p. 129.

⁶⁶ Come sostenuto invece da Leitmeir 2011, p. 15-17, e Leitmeir 2013, p. 469-470 (comandante eroico). Per lo schema del "Diomede" impiegato per gli imperatori soprattutto nel II sec. d.C. vd. Maderna 1988, in particolare p. 64; per i significati sottesi alla ripresa di quello schema di recente divergono le spiegazioni di Assenmaker 2010, p. 51-54, e Hildebrandt 2005.

⁶⁷ Salzmann 2001; Ziegler 2003, p. 12; Dahmen 2007, p. 34-35, 142-144. Per i conî con l'effigie di Caracalla emessi nelle città della Tracia vd. Ziegler 2003, p. 127-128, in particolare per Philippopolis.



Figura 5: Caracalla nel primo tipo "autocrate" (212-217 d.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6033.
Crediti: Wikimedia Commons.

Né Cassio Dione né Erodiano spendono parole sulla mimica di Caracalla trasmessa dal tipo ritrattistico. Dal primo storico si apprende però l'aneddoto relativo alla donazione di un milione di sesterzi a Giunio Paolino, un motteggiatore, il quale involontariamente si era azzardato a schernirlo dicendo che il principe aveva come un'aria collerica quando egli di fatto voleva sempre assumere un'espressione truce. È interessante il verbo utilizzato (*eschématizen*):⁶⁸ Caracalla nella realtà adottava tale *schema* mimico. Alla fine del IV secolo d.C. le fonti storiografiche riportano quell'attitudine nell'alveo dell'ammirazione per Alessandro.⁶⁹ Secondo la *Historia Augusta*, Caracalla si era innamorato di Alessandro non appena uscito dalla giovinezza; vuoi per effetto dei consigli del padre, vuoi per la innata scaltrezza, vuoi per il fatto che si prefissato di assomigliare ad Alessandro, divenne più riservato (*restrictior*), *gravior et vultu truculentior*, e molti non volevano credere che fosse lo stesso individuo conosciuto da piccolo.⁷⁰ Nell'*Epitome* dello Pseudo Aurelio-Vittore, composta il 395 e il 408 d.C., Caracalla, dopo avere visto il cadavere del condottiero, si fece chiamare Grande e Alessandro e fu spinto dalle lusinghe dei suoi cortigiani a persuadersi di essere *simillimus* a lui: marciava con la *trux frons* e il collo inclinato verso la spalla sinistra che aveva notato anche sul viso del morto.⁷¹ La *trux frons* è fatta quindi derivare dalla presunta ripresa stavolta del volto di Alessandro osservato nella tomba e non da una delle sue tante effigi che ne sono d'altronde sprovviste. Si tratta però di una notizia fittizia che intende riportare tutto all'imitazione del Macedone, benché anche per qualche commentatore odierno la mimica possa alludere al topos del *furor* di Alessandro,⁷² rinomato per i suoi affetti eccessivi.⁷³ Eppure, più che rimandare all'*imagerie* del re macedone, lo schema del viso rientra nella logica che motiva anche l'ossessione per il modello, ossia la vocazione soldatesca:⁷⁴ è significativo che l'archetipo di tale effigie di Caracalla possa essere stato elaborato in associazione a un busto loricato, dal taglio

⁶⁸ Cassio Dione, *Storia romana*, LXXVII, 11, 1.

⁶⁹ Per i contorniati del IV-V sec. d.C. e l'associazione talora del volto di Caracalla con la scena al rovescio di Olimpia alla quale si avvicina in forma di serpente al faraone Nectanebo per generare Alessandro vd. Mittag 1999, p. 134.

⁷⁰ *Historia Augusta, Caracalla*, 2, 1.

⁷¹ Pseudo-Aurelio Vittore, *Epitome de Caesaribus*, 21, 4.

⁷² Kovacs 2015, p. 63.

⁷³ Commento in Giuliani 1986, p. 147-148.

⁷⁴ Per le quali vd. da ultimo Galimberti 2017. Per il "realismo" quale connotato a ufficiali già durante il II sec. d.C. in combinazione con barba e chioma corte vd. Fittschen 1980, p. 114 ("soldatischer Realismus").

particolare. La mimica è poi nuova per un imperatore, ma non in assoluto. Per esempio, verso la metà del II secolo d.C. un tipo ritrattistico di privato (un ufficiale?) presenta una formula già affine: tra le repliche spicca il busto nell'Antikensammlung di Berlino con tunica, *paludamentum* e testa girata verso destra.⁷⁵ Inoltre, sono stati chiamati in causa i volti più "patetici" dei soldati sul grande fregio traiano reimpiegato sull'arco di Costantino con scena di battaglia contro i barbari. Per questo motivo, l'agitazione del ritratto di Caracalla poté essere direttamente attinta al repertorio dei rilievi "statali".⁷⁶ Ma la formula dello sguardo accigliato aveva una lunga tradizione alle spalle, e l'artefice forse non ebbe bisogno di attingere a quei rilievi. La sua scelta poté inoltre riflettere anche una stilizzazione del principe nella realtà e manifestarne il carattere energico in linea con il suo amore per la vita militare. Dalla tradizione ostile quella *trux frons* poté in seguito essere letta come un segno di una disposizione interiore alla crudeltà, sulla falsariga del suddetto ragionamento di Plutarco intorno ai cattivi governanti. Infine, Caracalla risalta anche per i capelli corti. Se già per altri fini Commodo aveva adottato un nuovo taglio più corto di capelli nella sua ultima immagine nella fase finale del regno sulle monete,⁷⁷ la corta chioma dell'imperatore è stata spiegata con una consuetudine pratica (acconciatura da militare come sin dai tempi di Pompeiano sui rilievi ad accompagnamento di Marco Aurelio). Eppure, l'imperatore anche nella realtà aveva pochi capelli, anzi era quasi calvo.⁷⁸ Se secondo le mode di assimilazione l'espressione collerica fu adottata anche nell'*imagerie* privata,⁷⁹ già l'ultimo tipo di Caracalla, denominato "Tivoli",⁸⁰ concepito solo tre anni dopo (215-217 d.C.) e diffuso solo in Italia, assume di nuovo tratti facciali più pacati e distintivi di un *princeps civilis*.

⁷⁵ Elenco delle repliche in Fittschen 2001, p. 75, nota 40; Scholl 2016, p. 206-208, n. 132 (H.-R. Goette); la segnalazione del confronto è anche in Leander Touati 1991, p. 125-126, fig. 7 a-b, e Kovacs 2015, p. 63, nota 56. Sulle anticipazioni nella rappresentazione delle pieghe vd. Fittschen 1980, p. 113.

⁷⁶ Leander Touati 1991; concorde Mennen 2006, p. 258.

⁷⁷ Cadario 2017, p. 47, 59: dell'acconciatura sopravvivono anche due versioni a tutto tondo, con una scelta che implica una rottura della tradizione aulica del tempo e un forte contrasto con l'élite senatoria, tra cui rientra anche l'adozione del costume erculeo.

⁷⁸ Erodiano, IV (*Caracalla*), 8, 5.

⁷⁹ Oltre agli esempi segnalati da Fittschen 1980, vd. anche il busto con *paludamentum* di anziano a Petworth: Raeder 2000, p. 170-172, n. 59, tav. 75.

⁸⁰ Fittschen, Zanker 1985, p. 110-112, n. 94 (K. Fittschen, con lista delle dieci repliche).

VERSO LA TARDA ANTICHITÀ: UN *ADVENTUS* E UN IMPERATORE IMMOBILE COME UNA STATUA

Macrino, per presentarsi come legittimo successore di Caracalla, nel primo tipo della sua effigie volle presentarsi con qualche componente ereditata dal predecessore quali la mimica energica e la chioma corta per poi tornare a forme esteriori – ritratto compreso – imitanti Marco Aurelio: ad Antiochia si fece crescere la barba e prese a camminare con passo lento, rispondendo con poche parole e a voce bassa a chi gli faceva domande.⁸¹ L'espressione placida ricomparve con Elagabalo e con Severo Alessandro, il quale pur era convinto di essere la reincarnazione di Alessandro. La fama del Macedone nella prima metà del III secolo d.C., forse proprio in corrispondenza del regno di Severo Alessandro, continuò, come dimostrano le sue raffigurazioni sui medaglioni di Aboukir e di Tarso:⁸² lì, oltre a Alessandro e alla madre Olimpia, anche Caracalla, imberbe, è effigiato nel terzo tipo "Tivoli", con lo scudo recante la decorazione con la testa diadematata del Macedone, effigiato anche a cavallo. L'immagine di Caracalla nel primo tipo come "autocrate" inaugurò una nuova linea ritrattistica a disposizione dagli imperatori accanto ad altre, non definibili semplicemente come "classicistiche" o "realistiche" e dipendenti, come sempre, anche dall'età degli effigiati, dalle predilezioni individuali e dalle finalità delle effigi. A proposito dei visi durante il III secolo d.C. oscillanti tra l'immagine più calma (Valeriano, Gallieno) e più energica dalle sfumature espressive diversificate (Massimino Trace [fig. 6], Filippo l'Arabo e Traiano Decio), si è notato, con una frase non priva di esagerazione, che, a fronte della graduale perdita di volume delle chiome, "facial features became more prominent as a means of political propaganda: Might was articulated in the face primarily, not in a luxurious hair style".⁸³

Nel frattempo, lo stile si stava volgendo verso una riproduzione dei lineamenti sottoposta a una semplificazione e una geometrizzazione, a discapito dei modi organici della prima e media età imperiale.⁸⁴ Tale processo non soppresse gli elementi espressivi esagerati,

⁸¹ Salzmann 1983, p. 379-380. Per l'imitazione di Marco Aurelio vd. Erodiano, V (*Macrino ed Eliogabalo*), 2, 3-4.

⁸² In connessioni molteplici con le emissioni in bronzo del *koïnon* macedone e con gli *Alexandreia* di Beroia: è fondamentale Dahmen 2008; per il tipo ritrattistico adottato sui medaglioni vd. Kovacs 2014, p. 63.

⁸³ Leitmeir 2013, p. 475.

⁸⁴ Le migliori esposizioni generali sugli svolgimenti del III sec. d.C. in Bergmann 1983, e Bergmann 2015; sulle varie possibilità di caratterizzazione individuale dei ritratti dei tetrarchi vd. anche Bergmann 2020, p. 322-327. Sempre per i tetrarchi vd. anche un pannello di un lungo rilievo con tracce di policromia scoperto a Nicomedia, con la raffigurazione di un *adventus* e dell'abbraccio di Diocleziano e Massimiano vd. Şare Ağrı Türk 2018, con la citazione a p. 424 del *Panegirico*, XI (12, 3-5) del 291 d.C., nel quale riguardo all'incontro dei diarchi si legge: *quam impatientes ad dissimulandum indicium perturbationis oculi*.

come sui ritratti dei tetrarchi: il brutale vigore emergente mediante l'aggrottamento della fronte e dell'arcata sopraccigliare è messo in collegamento con il proemio dell'editto di Diocleziano con la solenne celebrazione del nuovo ordine: grazie alle guerre felicemente tutto il mondo è tranquillo e riposa in grembo della più alta quiete, anche con i beni della pace acquisita attraverso tante fatiche (...*sudore largo laboratum est*). Di lì si tornò al tranquillo distacco del ritratto giovanile di Costantino: salvo eccezioni, come le effigi attribuite a Valentiniano o a membri della sua famiglia, tale modello fu ripreso dalla maggior parte della ritrattistica degli imperatori tardo-antichi ma non dai privati.⁸⁵



Figura 6: Massimino Trace (235-238 d.C.), Roma, Musei Capitolini, Sala degli Imperatori 46, inv. 473.
Crediti: La Rocca, Parisi Presicce, Lo Monaco, p. 177.

⁸⁵ Oscillazioni iconografiche e stilistiche possono tuttavia riscontrarsi nei tipi ritrattistici del medesimo personaggio, come per Giuliano Cesare e poi Augusto, così come seguibili almeno le immagini monetali: Guidetti 2015.

Finiamo con l'*adventus* di Costanzo II a Roma nel 357 d.C. Salutato da grida di gioia, Costanzo II non restò impressionato di fronte all'eco enorme, apparendo immobile né più né meno che nelle province, tenendo sempre lo sguardo fisso davanti a sé e non volgeva il capo né a destra né a sinistra; non muoveva il capo al sobbalzare delle ruote e non fu visto sputare, pulirsi o sfregarsi il naso o la bocca e neanche muovere la mano. Si trattava di affettazione, commenta Ammiano Marcellino, ma questi e altri atteggiamenti della sua vita intima erano indizi di una non trascurabile resistenza.⁸⁶ Tale descrizione è spesso citata dagli studiosi, perché in quell'estremo autocontrollo si è intravisto il viraggio verso lo ieratico simbolismo del potere e persino verso l'icona bizantina, prescindendo però dall'effettivo intento dello storico. Ammiano Marcellino insiste sulla stilizzazione voluta da Costanzo II nelle province e nell'Urbe alla maniera di un artefatto, la "statua" di un uomo (*figmentum hominis*),⁸⁷ per sottolinearne la natura di immagine vuota e dall'apparenza ingannevole, quando quell'imperatore non era da lui considerato all'altezza del ruolo e delle connaturate virtù.⁸⁸ La svalutazione insita nel giudizio derivante dal confronto tra un uomo e una statua rientra per certi versi in quel filone del pensiero antico che considera i limiti delle arti figurative in grado di fornire solo una mera copia, non adeguata a fungere in tutto e per tutto da duplicato del personaggio riprodotto e anche delle correlate "emozioni".

Nell'*Apologia*, Apuleio⁸⁹ si difende dall'accusa di magia in un processo celebrato intorno al 160 d.C., e tra i diversi capi d'accusa gli viene rimproverato il possesso di uno specchio. Ogni *imago* plasmata da mano umana, sostiene, richiede un lungo lavoro, ma non può raggiungere la stessa *similitudo* di quelle riflesse dagli specchi: alla terracotta manca la

⁸⁶ Ammiano Marcellino, *Res gestae*, XVI, 10, 10-11: tra i tanti commenti vd. La Rocca 2000, p. 1; Kovacs 2014, p. 95-96. Per il ritratto imperiale nella tarda antichità, le sue stilizzazioni attraverso il tempo e il significato delle più varie e differenti modalità rappresentative distintive dell'*imagerie* privata dell'aristocrazia vd. Kovacs 2014; in precedenza, vd. l'eccellente sintesi di La Rocca 2000, pur non esente da qualche tentazione psicologizzante (vd. p. 27, a proposito di un ritratto colossale da Villa Borghese che trasmetterebbe "disagio e insicurezza" o in merito alle teste imperiali del missorio di Teodosio a Madrid, dal cui viso "non trapela alcuna ombra d'emozione, ma un sottile sentimento di serenità appagata di sé"; vd. anche a p. 29 a proposito di un'altra testa della fine del IV sec. d.C. ai Musei Capitolini i cui occhi non comunicerebbero più "alcun sentimento").

⁸⁷ *Figmentum* (al plurale) compare anche in Ammiano Marcellino, *Res gestae*, XIV, 6, 8, a proposito dell'onore delle statue di bronzo tanto desiderate dai senatori ma prive di *sensus*; vd. le sfumature del vocabolo nell'analisi di Flower 2015, p. 830-831.

⁸⁸ È condivisibile l'articolo di Flower 2015, il quale smonta un equivoco da tempo ripetuto dalla critica.

⁸⁹ Apuleio, *Apologia*, 14, 2-8: commento in Moretti 2017, p. 578-579.

solidità, al marmo il colore, alla pittura il rilievo e a tutte le forme d'arte il movimento, condizione essenziale della *similitudo* con massima fedeltà (*praecipua fides*). Sugli specchi l'immagine appare restituita in modo meraviglioso e fedele in tutte le fasi della vita dalla giovinezza alla vecchiaia, assume tante variazioni d'aspetto che cambiano con l'età, prende parte alle variabili posture del corpo, imita le molte espressioni della persona, allegra o triste. Viceversa, quel che è stato formato con l'argilla, fuso nel ferro, scolpito in pietra, realizzato con la cera a encausto o dipinto con pigmenti perde la *similitudo* in un breve lasso di tempo e possiede, come un cadavere, un unico e immobile volto (*unum vultum et immobilem*). Già l'oratore Quintiliano aveva riflettuto su come l'imitazione sia in grado di garantire la *similitudo*, tuttavia molto difficile da ottenere; ogni cosa simile a un'altra risulta poi per forza inferiore a quella che imita, come l'ombra in relazione al corpo, l'*imago* in rapporto alla *facies* e le rappresentazioni degli attori rispetto ai veri *adfectus*.⁹⁰

Bibliografia

- Assenmaker P. (2010), "La place du Palladium dans l'idéologie augustéenne : entre mythologie, religion et politique", in I. Baglioni I. (a cura di), *Storia delle Religioni e Archeologia. Discipline a confronto*, Roma, p. 35-64.
- Baharal D. (1994), "Caracalla and Alexander the Great: a Reappraisal", in C. Deroux (a cura di), *Studies in Latin Literature and Roman History*, VII, Bruxelles (*Latomus*, 227), p. 524-567.
- Bergmann M. (2020), "Die Porphyrsulpturen aus dem Palast von Gamzigrad", in G. von Bülow, S. Petković (a cura di), *Gamzigrad-Studien*, I, *Ergebnisse der deutsch-serbischen Forschungen im Umfeld des Palastes Romuliana*, Wiesbaden, p. 305-352.
- Bergmann M. (2015), "Gli imperatori e le stilizzazioni delle loro immagini", in E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (a cura di), *L'età dell'angoscia. Da Commodus a Diocleziano, 180-305 d.C., catalogo della mostra*, Roma, p. 75-83.
- Bergmann M. (1991), "Ein Fragment klassizistischer Kritik am hellenistischen Figurenstil", *JDAI*, 106, p. 231-241.
- Bergmann M. (1983), "Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.", in *Spätantike und frühes Christentum*, Francoforte, p. 41-59.
- Borg B. (2005), "Jenseits des *mos maiorum*: Eine Archäologie römischer Werte?", in A. Haltenhoff, A. Heil, F.-H. Mutschler (a cura di), *Römische Werte als Gegenstand der Altertumswissenschaft*, Monaco di Baviera-Lipsia (Beiträge zur Altertumskunde, 227), p. 47-75.

⁹⁰ Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 2, 1-11.

- Boschung D. (1993), *Das römische Herrscherbild*, I, 2, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlino.
- Boschung D. (1989), *Das römische Herrscherbild*, I, 4, *Die Bildnisse des Caligula*, Berlino.
- Boubou O. (2013), "Emotionality in Greek Art", in A. Chaniotis, P. Ducrey (a cura di), *Unveiling Emotions*, II, *Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart (*HABES*, 55), p. 273-311.
- Cadario M. (2019), "Il volto di Augusto ex Ponto e la pietas non ignota di Ovidio. Imagines imperiali in contesto domestico nella prima età imperiale", in C. Battistella (a cura di), *Ovidio a Tomi: saggi sulle opere dell'esilio*, Milano-Udine (*Eterotopie*, 352), p. 129-148.
- Cadario M. (2017), "Ercole e Commodo. Indossare l'*habitus* di Ercole, un 'nuovo' *basileion* schema nella costruzione dell'immagine imperiale", in A. Galimberti (a cura di), *Erodiano tra crisi e trasformazione*, Milano (*Contributi di storia antica*, 15), p. 39-65.
- Cordes L. (2019), "Megalomanie und hohle Bronze. Die Kolossalstatue als Vehikel von Herrscherkritik", in K. Kellermann, A. Plassmann, C. Schwermann (a cura di), *Criticising the Ruler in Pre-Modern Societies – Possibilities, Chances, and Method/Kritik am Herrscher in vormodernen Gesellschaften – Möglichkeiten, Chancen, Methoden*, Göttingen, p. 143-169.
- Dahmen K. (2008), "Alexander in Gold and Silver: Reassessing Third Century AD Medallions from Aboukir and Tarsos", *AmJNum*, 20, p. 493-546.
- Dahmen K. (2007), *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, Oxford.
- Dasen V. (2017), "L'enfant qui ne sourit pas", *RA*, fasc. 2, p. 261-283.
- De Kind R. (2004), "Pertinax oder Didius Julianus? Einige Überlegungen zur Kaiserikonographie von 193 n. Chr.", *BABesch*, 79, p. 175-196.
- Desideri P. (1992), "I documenti di Plutarco", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/33-6, p. 4536-4567.
- Fejfer J. (2015), "Roman Portraits", in B. E. Borg (a cura di), *A Companion to Roman Art*, Malden-Oxford-Chichester, p. 233-251.
- Fejfer J. (2008), *Roman Portraits in Context, Image & Context*, 2, Berlino-New York.
- Fittschen K. (2015), "Methodological Approaches to the Dating and Identification of Roman Portraits", in B. E. Borg (a cura di), *A Companion to Roman Art*, Malden-Oxford-Chichester, p. 52-70.
- Fittschen K. (2010), "The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Position and Unsolved Problems", in B. C. Ewald, C. F. Noreña (a cura di), *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual*, Cambridge (*Yale Classical Studies*, XXXV), p. 221-246.
- Fittschen K. (2001), "Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr.", in C. Reusser C. (a cura di), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie*, Berna (*HLASB Beiheft* 4), p. 71-77.

- Fittschen K. (1991), "Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr.", *AA*, fasc. 2, p. 253-270.
- Fittschen K. (1980), "Ein Bildnis in Privatbesitz – Zum Realismus römischer Porträts der mittleren und späteren Prinzipatszeit", in *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis. Hans Jucker zum sechzigsten Geburtstag gewidmet*, Basilea (*Beiheft Antike Kunst*, 12), p. 108-114.
- Fittschen K., Zanker P. (1985), *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, *Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Magonza (*Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, 3).
- Flower R. (2015), "Tamquam figmentum hominis: Ammianus, Constantius II and the Portrayal of Imperial Ritual", *CQ*, 65/2, p. 822-835.
- Galimberti A. (2019), *Caracalla*, Roma.
- Galimberti A. (2017), "Caracalla imperatore soldato", in A. Galimberti (a cura di), *Erodiano tra crisi e trasformazione*, Milano (*Contributi di storia antica*, 15), p. 131-142.
- Gascou J. (1984), *Suétone historien*, Rome (*BEFAR*, 255).
- Gasparri C. (a cura di) (2009), *Le sculture Farnese*, II, *I ritratti*, Verona.
- Giuliani L. (1986), *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischer Republik*, Francoforte.
- Gladhill B. (2012), "The Emperor's No Clothes: Suetonius and the Dynamics of Corporeal Ekphrasis", *CLAnt*, 31/2, p. 315-348.
- Gregory A. (1994), "'Powerful Images': Responses to Portraits and the Political Uses of Images in Rome", *JRA*, 7, p. 80-99.
- Guidetti F. (2015), "I ritratti dell'imperatore Giuliano", in A. Marcone (a cura di), *L'imperatore Giuliano. Realtà storica e rappresentazione*, Firenze (*Studi sul mondo antico*, 3), p. 12-49.
- Hertel D. (2013), *Das römische Herrscherbild*, I, 3, *Die Bildnisse des Tiberius*, Wiesbaden.
- Hildebrandt F. (2005), "Diomedes – Tauglich für die römische Herrscherikonographie?", in T. Ganschow, M. Steinhart (a cura di), *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden, p. 149-153.
- Hirsch-Luipold R. (2002), *Plutarchs Denken in Bildern. Studien zur literarischen, philosophischen und religiösen Funktion des Bildhaften*, Tübinga (*Studien und Texte zu Antike und Christentum*, 14).
- Hölscher T. (2018), *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality*, Oakland (*Sather Classical Lectures*, 73).
- Kaesser C. (2004), "Tweaking the Real: Art Theory and the Borderline between History and Morality in Plutarch's *Lives*", *GRBS*, 44, p. 361-374.
- Kersauson K. de (1986), *Catalogue des portraits romains*, 1, *Portraits de la République et d'époque julio-claudienne*, Paris.

- Kiilerich B. (2017), "The Head Posture of Alexander the Great", *AAAH*, 29, p. 1-22.
- Koch N. J. (2000), *Techne und Erfindung der klassischen Malerei*, München (*Studien zur antiken Malerei und Farbgebung*, 6).
- Kovacs M. (2015), "Imitatio Alexandri. Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt", in R. von den Hoff, F. Heinzer, H. W. Hubert, A. Schreurs-Morét (a cura di), *Imitatio heroica. Heldeangleichung im Bildnis*, Würzburg (*Helden. Heroisierungen. Heroismen*, 1), p. 47-84.
- Kovacs M. (2014), *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt*, Wiesbaden.
- La Rocca E. (2000), "Divina ispirazione", in E. La Rocca, S. Ensoli (a cura di), *Aurea Roma*, Roma, p. 1-37.
- La Rocca E., Parisi Presicce C., Lo Monaco E. (2015), *L'età dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano, 180-305 d.C., catalogo della mostra*, Roma.
- Leander Touati A.-M. (1991), "Portrait and Historical Relief. Some Remarks on the Meaning of Caracalla's Sole Ruler Portrait", in A.-M. Leander Touati, E. Rysted, Ö. Wikander (a cura di), *Munuscola Romana, Skrifter utgivna av svenska institutet i Rom 8°. XVII*, Stoccolma, p. 117-131.
- Leitmeir F. (2013), "Between Tradition and Innovation – The visual Representation of Severan Emperors", in E. C. De Siena (a cura di), *The Roman Empire during the Severan Dynasty: Case Studies in History, Art, Architecture, Economy and Literature*, Piscataway (*AJAH*, n. s. 6-8, 2007-2009), p. 465-480.
- Leitmeir F. (2011), "Brüche im Kaiserbildnis von Caracalla bis Severus Alexander", in S. Faust, F. Leitmeir (a cura di), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlino, p. 11-29.
- Letta C. (2016), "Ritorno a Cassio Dione: Caracalla e il massacro di Alessandria", C. Carsana, L. Troiani (a cura di), *I percorsi di un historikos. In memoria di Emilio Gabba*, Pavia (*Bibliotheca di Athenaeum*, 58), p. 260-272.
- Maderna C. (1988), *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg (*Archäologie und Geschichte*, 19).
- Massner A. K. (1994), "Zum Stilwandel im Kaiserporträt claudischer Zeit", in V. M. Strocka (a cura di), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?*, Magonza, p. 159-176.
- Meister J. B. (2012), *Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie*, Stoccarda (*Historia Einzelschriften*, 223).
- Mennen I. (2006), "The Image of an Emperor in Trouble. Legimitation and Representation of Power by Caracalla", in L. De Blois, P. Funke, J. Hahn (a cura di), *The Impact of Imperial Rome on Religions, Ritual and Religious Life in the Roman Empire*, Leiden-Boston, p. 253-267.
- Mittag P. F. (1999), *Alte Köpfe in neuen Händen. Urheber und Funktion der Kontorniaten*, *Antiquitas Reihe 3. Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur klassischen und provinzial-römischen*, Bonn (*Archäologie und zur Geschichte des Altertums*, 38).

- Moretti M. (2017), “L’intellettuale di successo e il suo pubblico. Responsabilità letteraria, riconoscimento sociale e gratitudine civica nell’oratoria di Apuleio: il simbolismo delle statue”, *Hormos. Ricerche di storia antica*, 9, p. 571-593.
- Mossman J. (1991), “Plutarch’s Use of Statues”, in M. A. Flower, M. Toher (a cura di), *Georgica. Greek Studies in Honour of George Cawkwell*, London (BICS, suppl. 58), p. 98-119.
- Mylonopoulos I. (2017), “Emotions in Ancient Greek Art”, in A. Chaniotis, N. Kaltsas, I. Mylonopoulos (a cura di), *A World of Emotions. Ancient Greece 700 BC-200 AD, catalogo della mostra*, New York, p. 73-85.
- Neri V. (2004), *La bellezza del corpo nella società tardoantica. Rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra cultura classica e cristianesimo*, Bologna (Studi di storia, 10).
- Neri V. (1998), “La caratterizzazione fisica degli imperatori nell’Historia Augusta”, in G. Bonamente, F. Heim, J.-P. Callu (a cura di), *Historiae Augustae Colloquium Argentoratense*, Bari (*Historiae Augustae Colloquia Nova Series*, VI), p. 249-267.
- Newlands C. (2002), *Statius’ Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge.
- Papini M. (2013), “Senza follia: Caligola, le immagini e l’alluce di Giove”, in F. Coarelli, G. Ghini (a cura di), *Caligola. La trasgressione al potere*, Roma, p. 267-276.
- Platt V. (2014), “Agamemnon’s Grief. On the Limits of Expression in Roman Rhetoric and Painting”, in J. Elsner, M. Meyer (a cura di), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, p. 211-231.
- Pittà A. (2021), *P. Papinius Statius, Silvae. Liber I. I carmi di Domiziano, volume I: introduzione al ciclo epistola prefatoria, carne 1*, Firenze (Biblioteca Nazionale Serie dei Classici Greci e Latini. Testi con commento filologico, N.S., XXV).
- Preisshofen F. (1974), “Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton”, in K. Döring, W. Kullmann (a cura di), *Studia Platonica. Festschrift für Hermann Gundert zu seinem 65. Geburtstag*, Amsterdam, p. 21-40.
- Raeder J. (2000), *Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*, Magonza (*MAR*, XXVIII).
- Rohrbacher D. (2010), “Physiognomics in Imperial Latin Biography”, *CLAnt*, 29/1, p. 92-116.
- Salzmann D. (2001), “Alexanderschilde – Numismatische Zeugnisse für die Alexanderverehrung Caracallas”, in J. Bergemann (a cura di), *Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde*, Rahden, p. 173-191.
- Salzmann D. (1983), “Die Bildnisse des Macrinus”, *JdI*, 98, p. 351-381.
- Şare Ağrırtürk T. (2018), “A New Tetrarchic Relief from Nicomedia: Embracing Emperors”, *AJA*, 122/3, p. 411-426.
- Sassi M. (1992), “Plutarco antifisiognomico, ovvero: del dominio della passione”, in I. Gallo (a cura di), *Plutarco e le scienze. Atti del IV Convegno plutarco*, Genova, p. 353-373.

- Scholl A. (a cura di) (2016), *Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, I, Griechische und römische Bildnisse*, Berlino.
- Settis S. (a cura di) (1988), *La Colonna Traiana*, Torino.
- Simon E. (1986), *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, Monaco di Baviera.
- Smith R. R. R. (2015), “*Eikōn chalkē*: Hellenistic Statue Honors in Bronze”, in J. M. Daehner, K. Lapatin (a cura di), *Power and Pathos: Bronze Sculpture of the Hellenistic World, catalogo della mostra*, Los Angeles.
- Squire M. (2016), “‘How to read a Roman portrait?’ Optatian Porphyry, Constantine, and the *vultus Augusti*”, *PBSR*, 84, p. 179-240.
- Stok F. (1995), “Ritratti fisiognomici in Svetonio”, in I. Gallo, L. Nicastrì (a cura di), *Biografia e autobiografia degli Antichi e dei Moderni*, Napoli, p. 109-135.
- Tatum W. J. (1996), “The Regal Image in Plutarch’s Lives”, *JHS*, 96, p. 135-151.
- Trimble J. (2014), “*Corpore enormi*. The Rhetoric of Physical Appearance in Suetonius and Imperial Portrait Statuary”, in J. Elsner, M. Meyer (a cura di), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, p. 115-154.
- Von Heintze H. (1984), “Studien zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr. 8. Die Kaiser der Krisenjahre 193-197 n. Chr.”, *MDAI(R)*, 84, p. 159-180.
- Von den Hoff R. (2009), “Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers”, *AA* fasc. 1, p. 239-263.
- Vedder U. (2015), *Der Koloss von Rhodos. Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Mainz am Rhein.
- Wardman A. E. (1967), “Description of Personal Appearance in Plutarch and Suetonius: the Use of Statues as Evidence”, *ClQ*, 17/2, p. 414-420.
- Zanin M. (2020), “Die Vorbilder des Kaisers. Caracalla zwischen exemplum Sullanum und imitatio Alexandri”, *Historia*, 69/3, p. 362-389.
- Zanker P. (2009), “Da Vespasiano a Domiziano. Immagine di sovrani e moda”, in F. Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi, catalogo della mostra*, Verona, p. 62-65.
- Ziegler R. (2003), “Caracalla, Alexander der Große und das Prestigedenken kilikischer Städte”, in G. Heedemann, E. Winter (a cura di), *Neue Forschungen zur Religionsgeschichte Kleinasiens. Elmar Schertheim zum 60. Geburtstag gewidmet*, Bonn (*Asia Minor Studien*, 49), p. 115-131.