

Estratto dal saggio in catalogo

Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano

Matteo Cadario

Nel ritratto romano il viso doveva esprimere soprattutto l'identità e la fisionomia (più o meno realistica) era pensata in modo da comunicare anche il carattere e le qualità più importanti della persona effigiata. Dal corpo della statua l'osservatore non si aspettava invece realismo fisico ma informazioni più "oggettive" sul suo ruolo pubblico, carriera e imprese. Naturalmente anche il volto poteva informare sullo *status* dell'onorato, per esempio mediante corone e diademi, così come, viceversa, il corpo poteva attribuirgli qualità e virtù, ma in un ritratto il volto e il corpo svolgevano di fatto funzioni differenti, sebbene nel comune intento di eternare la memoria dell'onorato e di spingere gli osservatori all'emulazione delle sue qualità. Per aiutare la decodificazione del messaggio affidato ai corpi gli scultori utilizzarono un repertorio convenzionale di tipi statuari, che potevano essere prodotti anche in serie e raffiguravano, con poche eccezioni, corpi ideali, variati poi appositamente in costume, postura, gesti e "attributi". La standardizzazione dei corpi delle statue e dei loro significati portò così alla nascita di un vero e proprio linguaggio dei tipi statuari, che, formatosi in età ellenistica, si stabilizzò nella prima età imperiale.

Il rapporto tra biografia e tipo statuario era flessibile, ossia non così stretto da poter di per sé determinare dal ritratto lo *status* sociale dell'effigiato; inoltre i tipi statuari potevano esprimere anche identità e differenze locali e cambiare di funzione a seconda dell'ambito storico e/o geografico in cui erano usati: un ritratto privato in toga a Roma, dove era la norma, aveva un significato diverso rispetto, per esempio, ad Afrodizia, dove in età augustea sarebbe stato una prestigiosa eccezione e nel II sec. d.C. un'opzione in concorrenza con altri tipi statuari. Se è vero che la scelta del tipo statuario può quindi essere compresa solo se esaminata a fondo in un'ottica *glocal*, ossia guardando sia al significato generale sia al contesto specifico e/o regionale del monumento, il linguaggio dei corpi si è dimostrato tendenzialmente abbastanza stabile, esteso e duraturo da poterne descrivere comunque a parte le caratteristiche generali con cui poi dialogavano le realtà locali e nel cui ambito si esercitavano le scelte personali dei committenti.

1. Il punto di vista romano

Secondo una tradizione consolidata, gli storici romani (Livio, Valerio Massimo) registravano spesso le notizie sulle statue onorarie, verosimilmente attingendole da annalistica, memorie gentilizie e testi di decreti e di epigrafi. Plinio il Vecchio (*Storia Naturale* 34.18-20) fece il tentativo più originale di sistemare queste informazioni, classificandole secondo tipologie che avrebbero poi influenzato anche l'approccio moderno al ritratto romano. Muovendosi in un campo poco frequentato dalla critica d'arte ellenistica, indifferente alle statue onorarie, Plinio ha fornito un documento importante dell'approccio romano alle statue iconiche, sforzandosi di inserirle anche in una prospettiva storica, con osservazioni sull'apparizione nell'Urbe dei principali tipi statuari e sul loro legame con il mondo greco. Per costruire la sua lista essenziale ma esauriente degli onori disponibili, egli prese in considerazione solo i corpi delle statue, senza accennare ai volti, che risultavano estranei al suo tentativo di classificazione generale, e ne mise in rilievo due qualità essenziali: **il formato adottato e il costume (*habitus*)**. Egli dispose quindi in ordine di importanza i formati (statue stanti, equestri e su carro) e presentò i costumi distinguendo in primo luogo i tre più diffusi (toga, corazza e nudità) e proseguendo con tre eccezioni legate al problema della grecità/romanità delle statue nude (luperci, statue con il mantello da viaggio - *paenula* - e il caso anomalo della statua nuda di Ostilio Mancino prigioniero dei Numantini).

Lo stesso interesse per il formato e il costume delle statue si incontra anche in molti documenti epigrafici ufficiali che stabilivano fin nel dettaglio l'aspetto dei monumenti, nell'intento di registrare così anche negli archivi pubblici la natura esatta del privilegio concesso. Due esempi servono a illustrare il repertorio disponibile e la logica politica che guidava l'*élite* romana in queste scelte: quando nel 4 d.C. a Pisa fu stabilito di onorare con un arco postumo Gaio Cesare, si decise il formato equestre per una coppia di statue destinate a lui e al fratello Lucio e il costume trionfale per la statua stante di Gaio (*pedestris triumphali ornatu*), associando così i due defunti *principes iuventutis* nell'onore legato alla loro carica equestre, ma dando più rilievo al solo Gaio mediante la statua trionfale destinata a dialogare con le spoglie dei popoli vinti decoranti il resto dell'arco; quando nel 19 d.C. toccò al Senato di Roma commemorare il defunto Germanico l'assemblea fece una scelta accurata dei tipi statuari, illustrando il ruolo di trionfatore del principe a Roma (statua sulla quadriga trionfale sull'arco nel Circo Flaminio) e le imprese che gli avevano fatto meritare il trionfo là dove erano avvenute. In entrambi i casi costume e formato delle statue furono scelti in piena

coerenza con gli onori decisi. Indicazioni analoghe, benché meno articolate, si incontrano anche nei decreti in onore dei membri delle *élites* locali e in documenti legali privati come i testamenti, dove era talora prescritto anche l'aspetto delle immagini del defunto e dei familiari, come si legge in alcune iscrizioni e nel testamento di Trimalcione (*Satyricon* 71.11: la statua della moglie Fortunata con in mano una colomba). I tipi statuari potevano determinare persino momenti importanti del cerimoniale pubblico e, quando ciò accadeva, erano indicati chiaramente nei documenti ufficiali: gli Atti dei *Fratres Arvales* ricordano per il 38 d.C. un sacrificio a Giove in Campidoglio proprio davanti alle *statuae consulares* (come consoli, ossia vestite in toga *praetexta*) di Caligola e Claudio in carica quell'anno: la coerenza tra le motivazioni del sacrificio (l'inizio del consolato) e il costume delle statue è rilevante. Anche le statue in abito trionfale (*triumphali ornatu*) assunsero un grande rilievo nel linguaggio politico giulio-claudio, essendo divenute (insieme ai connessi *ornamenta triumphalia*) il sostituto per eccellenza del trionfo e quindi l'espressione più alta del favore imperiale.

In assoluto l'attenzione a definire nel dettaglio l'aspetto di una statua iconica perché fosse congruente con le ragioni dell'onore non era una novità, visto che anche nel mondo ellenistico sono noti decreti altrettanto minuziosi e attenti alla correlazione tra meriti e tipo statuario. L'atteggiamento romano costituì però un passo in avanti nella coerenza e nella standardizzazione di questo linguaggio dei corpi, che fu esteso a tutto l'impero, sia pure, come si è accennato, con varianti regionali (cfr. il predominio delle statue palliate nelle città greche). In proposito è utile un'incursione nel mondo **della *fiction antica***, in cui gli onori reali erano imitati fino all'inverosimile, ovvero escogitando la dedica agli eroi del romanzo di statue onorarie dall'aspetto inusitato ma ispirato a tipi esistenti e coerenti con la trama e le imprese del protagonista: nella *Storia del re di Tiro Apollonio*, un romanzo del III sec. d.C., Apollonio è onorato prima a Tarso con una statua in bronzo stante sulla biga, con il piede sinistro su un moggio e le spighe nella destra, e poi a Mitilene con una statua dorata colossale posta sulla prua di una nave, mentre abbracciava la figlia con la destra e calcava il piede sulla testa di un lenone (come un barbaro vinto nei ritratti imperiali!). Le epigrafi collegavano il primo onore alla sconfitta di una carestia e il secondo alla difesa della verginità della figlia. Questa esasperazione del dialogo realmente esistente in un monumento tra ragioni dell'onore e tipo statuario, aiuta a capire meglio il funzionamento di un linguaggio in cui il fruitore si aspettava che *schema* e costume corrispondessero alle motivazioni della dedica. Di norma la ripetitività dei tipi statuari e la flessibilità delle scelte dei committenti non rendevano le statue reali così fedeli alla "vita", ma nella *fiction* niente lo impediva.

2. Gli elementi costitutivi del linguaggio dei corpi

I testi esaminati aiutano a capire i componenti basilari di questo linguaggio dei corpi: insieme al formato (statua su carro, equestre, seduta o stante) gli elementi sui quali si soffermava un osservatore antico erano il costume (*habitus*) e gli eventuali "attributi". In un esercizio retorico esposto nelle *Declamazioni minori* dello Pseudo Quintiliano (282) viene affrontato per esempio il caso inverosimile della statua di un tirannicida ritratto in abiti femminili (*veste muliebri*) perché aveva ucciso il tiranno facendosi passare per sua sorella. Al di là del dibattito sulla ignominia di una statua simile, interessa l'idea espressa dall'autore che i passanti si sarebbero interrogati sul suo *habitus* garantendo così fama alla statua e deducendo poi dal costume una vera e propria storia eroica sull'onorato. Osservare il costume e gli oggetti di una statua e farsi domande in proposito era un approccio consueto nel mondo antico. A Roma questo metodo si sposò con una maggiore attenzione alla relazione tra costume e *status* sociale, un'idea che aveva profonde radici ideologiche, legate alle strategie con cui si tramandava la memoria gentilizia in età repubblicana. Come è noto, durante i funerali dei nobili gli attori ingaggiati per impersonare gli antenati indossavano, insieme alle maschere, anche vesti coerenti con il ruolo pubblico di costoro nel momento culminante della carriera politica. Inoltre la società romana era abituata a sottolineare alcuni importanti cambiamenti di *status* sociale e politico, pubblico e privato, mediante il mutamento della veste. Anche Cicerone e Dione di Prusa, spiegando che cosa potesse aiutare a identificare un ritratto, non posero l'accento solo sulla fisionomia del viso, ma anche su vestiti e accessori: il primo riteneva significativi *status* (atteggiamento), *amictus* (veste), *anulus* (anello) e *imago* (volto), mentre il secondo citava *esthes* (veste) e *hypodesis* (calzature).

L'interesse per l'*habitus* si tradusse così nei tipi statuari corrispondenti, creando almeno per i ritratti maschili un canone di forme di rappresentazione che, dopo la codificazione della prima età imperiale, conobbe poche variazioni. Il significato del costume era integrato da quello degli attributi, ossia degli oggetti impugnati (patera, rotolo, lituo, scettro, globo, *mappa*, fulmine, armi etc.) e di quelli usati come sostegni di fianco al piede (l'abile trasformazione di una necessità statica delle statue in marmo in opportunità di comunicazione. Per esempio molti togati stringevano in pugno il *volumen* (rotolo) per esibire un ruolo pubblico oppure le proprie ambizioni culturali, le quali poteva essere anche enfatizzate mostrando il *volumen* aperto, come se fosse in corso di lettura, e trasformando così la statua nell'immagine di un intellettuale (retore/poeta) declamante un testo. Si pensi anche al mantello cinto intorno ai fianchi (*Hüftmantele*), un drappeggio di per sé eroizzante e usato sia nei loricati sia nelle statue nude, nelle quali doveva però essere completato da

sostegni e "attributi" adeguati che ne specificavano il significato: il "Generale" di Tivoli e il Divo Augusto di Ercolano comunicavano per esempio due condizioni "sovrumane" molto diverse pur partendo da *schemata* simili. Il linguaggio dei corpi si rivelò così capace di soddisfare una committenza esigente e interessata non solo a veder riprodotto fedelmente il proprio rango ma anche a poter diversificare il costume allo scopo di esprimere aspetti differenti della vita pubblica e privata (scelte culturali, identità etnica, ecc.).

3. Per una storia dei tipi statuari

Come indicato da Plinio il Vecchio, almeno in Occidente, i costumi canonici nei ritratti maschili furono toga, corazza e nudità, simbolo rispettivamente della condizione civile, militare ed "eroica" dell'effigiato. Nell'ottica di una presentazione dell'aspetto "globale" del linguaggio dei corpi vale quindi la pena sceglierli per un approfondimento; degli altri tipi statuari esistenti, o perché molto specifici (cfr. i ritratti come Iulerci) o perché oggetto di un complesso meccanismo di scarto pubblico e accettazione privata (la statua *palliat*, ossia con il mantello greco, e quella in costume da cacciatore a Roma non servivano a comunicare il rango ma uno stile di vita personale), non è infatti possibile tracciare una storia altrettanto articolata. Per ragioni di spazio, mi riferirò alle statue stanti, ma la diversificazione dei costumi valeva anche per quelle equestri e sedute: nelle prime contava comunque soprattutto il formato perché la statua equestre era sentita come un onore superiore agli altri, tanto che raramente le fonti antiche ne specificavano la veste, nelle seconde, oltre al costume, era eloquente anche il sedile (cfr. le selle curuli per i magistrati in toga o quelle castrensi per i loricati). Infine i costumi muliebri: l'interdizione delle donne dalle cariche pubbliche impediva quasi del tutto l'illustrazione esatta del loro rango in un ritratto (con l'eccezione delle cariche sacerdotali) e i tipi adottati attingevano piuttosto dal repertorio della scultura greca per suggerire il possesso di determinate qualità o virtù e, più raramente, l'assimilazione divina delle effigiate. L'unica eccezione furono le statue con la stola, una veste "romana" che ebbe un significato identitario analogo a quello della toga, senza avere però una diffusione altrettanto capillare.

Messaggi diversificati.

La toga era l'*habitus* civile romano per eccellenza almeno nelle cerimonie ufficiali, il simbolo stesso della cittadinanza e anche la veste capace di esprimere appieno *dignitas* e *pietas* (con il capo velato); e infatti la statua togata fu di gran lunga la più diffusa e apprezzata a ogni livello sociale, visto che serviva sia alle *élites* per illustrare le magistrature conseguite sia ai liberti e ai "provinciali" per mostrare il conseguimento dell'affrancamento e/o della cittadinanza. In effetti il successo della statua togata fu determinato proprio dal fatto di essere l'unica a dar conto, con opportuni accorgimenti, delle complesse distinzioni di rango, classe ed età (cfr. i togati infantili, riconoscibili grazie alla bulla e alle dimensioni ridotte) esistenti nella società romana. La combinazione di calzature (calcei equestri, senatorii e patrizi) e colori della toga consentiva infatti di identificare a prima vista lo status sociale. Inoltre le variazioni della policromia della veste (oggi di norma perduta) e degli accessori potevano fornire informazioni specifiche sul *cursus honorum*, trasformando le consuete statue togate nelle più prestigiose ed esclusive statue trionfali (con la *toga picta*, ossia colorata di porpora, e lo scettro/*scipio* in pugno), consolari (con la *toga praetexta*, ossia solo bordata di porpora) e augurali (con il capo velato e il lituo in pugno). La statua togata era quindi il mezzo più efficace per mostrare il posto che il cittadino occupava nella società.

Le statue loricata e nude, essendo entrambe prestiti del mondo ellenistico, fornivano poche informazioni specifiche sul rango e sulla carriera di un cittadino romano, ma il loro significato risiedeva piuttosto nelle capacità di conferire un carisma guerriero e/o un'aura sovrumana, ossia di illustrare le qualità personali più che il ruolo sociale degli onorati. Nei loricati esisteva comunque una distinzione tipologica tra la corazza anatomica da parata e il corsetto "da campo" di tradizione ellenistica. Si trattava però di una distinzione legata all'occasione d'uso e non dava di per sé informazioni sul rango di chi le indossava. Almeno in età imperiale la statua loricata fu quindi adottata soprattutto per sottolineare doveri e meriti militari. Il suo uso pubblico si affermò però con difficoltà almeno nell'Urbe (la prima statua loricata pubblica fu probabilmente quella di Cesare nel suo foro) e fu di fatto limitato agli imperatori o agli eredi designati dotati di *imperium* (tra le poche eccezioni sicure vi sono alcuni magistrati con cariche e competenze anche militari, come M. Olconio Rufo a Pompei).

A differenza di toga e corazza, la nudità non era invece un costume reale, almeno a Roma, dove la pratica greca di allenarsi nudi in palestre e ginnasi era fortemente criticata. Eppure tra II e I sec. a.C. molti membri dell'*élite* si convinsero a farsi raffigurare nudi o seminudi, purché la loro nudità fosse "armata", ossia connotata come militare mediante l'esibizione di armi (lancia, balteo e spada), l'uso di vesti militari (i mantelli frangiati) e dei sostegni in forma di corazza. Le armi attribuivano infatti alla nudità virile un valore simbolico tale da renderla accettabile in un ritratto e da superare il pregiudizio esistente nella società romana contro la sua pratica nella vita. Negli anni della creazione di un rapporto sempre più personale tra condottieri e soldati, l'*appeal* del ritratto in nudità eroica con armi, proprio del condottiero ellenistico, divenne dunque

irresistibile, perché conferiva carisma e *virtus* bellica senza le distinzioni di rango di una statua togata. La nudità propria dell'agonismo atletico e del ginnasio fu invece rifiutata, almeno nei ritratti (essa fu accettata solo nell'arredo domestico, ma nelle forme ideali delle copie dei capolavori della scultura greca).

4. Il funzionamento del "sistema": tipi statuari e collocazione

La prima età imperiale incise dunque profondamente sul linguaggio dei corpi nei ritratti, variando il canone repubblicano. Furono emarginati i tipi più legati all'immagine del sovrano ellenistico (loricati "ellenistici", statue nude in armi, statue in clamide e sandali militari o *krepides*) e i costumi ritenuti "greci", per dare spazio ad alcune scelte identitarie forti, come la "nuova" statua togata e la statua femminile con la stola, mentre i loricati e le statue nude acquisivano nuovi significati. Il ventaglio di possibilità a disposizione del committente era così aumentato, rispondendo anche a una "domanda" nuova, imposta dall'affermazione in tutto l'impero dei "cicli statuari" raffiguranti insieme più membri della famiglia imperiale. Essi costituirono una spinta fortissima verso la creazione di un repertorio diversificato che permettesse, variando il tipo statuario, di esprimere sia le gerarchie interne tra gli onorati sia i loro specifici meriti e ruoli pubblici. Nel corso dell'età giulio-claudia l'interazione di tipi statuari diversi negli edifici pubblici divenne così frequente e il rilievo di Ravenna è forse l'illustrazione più chiara di questo processo, ma lo studio di alcuni contesti può essere altrettanto utile per comprendere le modalità di espressione e il tipo di informazioni affidate al linguaggio dei corpi delle statue: si pensi al Ninfeo di Erode Attico a Olimpia, con la sua opposizione tra le statue togate della famiglia di Erode e quelle loriccate degli imperatori, distinti a loro volta in Cesari e Augusti dall'uso di corazza da campo o da parata.

In effetti la possibilità di variare il costume in funzione delle qualità che si volevano esprimere fu una caratteristica del ritratto romano, espressa molto bene dalla pratica di illustrare la personalità o carriera di un personaggio mediante ritratti multipli.