

THIERRY GREUB UND MARTIN ROUSSEL (HRSG.)

FIGURATIONEN DES PORTRÄTS



MORPHOMATA

Mit dem Fokus auf Figurationen des Porträts wird ein Spannungsfeld kulturellen Wissens eröffnet, anhand dessen sich der historische Bezugsraum von Artefakten diskutieren lässt. Porträt meint also nicht (nur) die kunsthistorische Gattung, sondern ein Wahrnehmungsmodell, das sich zwischen einmaliger Ausprägung und der Wiedererkennbarkeit der Form entfaltet. Die Studien zielen in einem Bogen vom frühesten (Herrscher-) Porträt aus dem Alten Mesopotamien bis in die Gegenwartskunst hinein auf historisch variable Formen, individuelles Leben als besonders darzustellen.

Neben genuin bild- und skulpturorientierten Beiträgen von antiken Centauren-Porträts und Statuenbasen im kaiserzeitlichen Sagalassos über die ›Antike der Fotografie‹ bis hin zu Schwitters' *Merzbild 9b* und Twomblys Selbstbildnissen behandeln textorientierte Beiträge Fragen der Lesbarkeit von Porträts, etwa in apokryphen Paulus-Texten, an der Schnittstelle von biographischem Porträt und byzantinischer Philosophie oder anhand von Poes *Oval Portrait*. Ein eigener Fokus gilt den kulturellen Praktiken der Bedeutungsstiftung, von Stalins Herrscherbildnissen bis hin zur anthropologischen Funktion beispielsweise von Masken.

GREUB, ROUSSEL (HRSG.) -
FIGURATIONEN DES PORTRÄTS



MORPHOMATA
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 35

HERAUSGEGEBEN VON THIERRY GREUB
UND MARTIN ROUSSEL

FIGURATIONEN DES PORTRÄTS

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6223-7

INHALT

Vorwort	9
I. SKULPTUREN	
PETR CHARVÁT Das früheste Herrscherporträt aus dem Alten Mesopotamien	17
AGNES THOMAS Sklavenporträts auf Grabreliefs am Ende der hellenistischen Zeit	37
CHRISTIANE VORSTER Woran erkennt man eine Ptolemäerin? Zu den Porträts Kleopatras I. in Dresden und Kopenhagen	67
FRANÇOIS QUEYREL Mithridate VI à Délos : charisme de l'image ?	99
ASUMAN LÄTZER-LASAR Köpfe und Porträts auf hellenistisch-römischer Keramik aus Ephesos	135
JÖRN LANG Bekannte Unbekannte. Bildniswiederholungen in der spätrepublikanischen Glyptik	163
BORIS BURANDT Neue Überlegungen zur Identifikation der zentralen Portraitbüste des Kavalleriehelmes aus Hallaton (UK)	189
SEMRA MÄGELE Unsichtbares sichtbar machen – Statuenbasen im urbanistischen Gefüge von Sagalassos	203

JEANETTE KOHL MARTIALI VERNA DULCISSIMO Children's Busts, Family, and Memoria in Roman Antiquity and the Renaissance	241
---	-----

II. BILDER

H. ALAN SHAPIRO Portrait of a Centaur	279
PAOLO LIVERANI Il ritratto dipinto in età tardoantica	295
ADRIANA BONTEA Diderot et l'art du portrait	329
STEFFEN SIEGEL Die Antike der Fotografie. Ein Selbstporträt in drei Bildern (Daguerre, Talbot, Bayard)	347
GÜNTER BLAMBERGER Ichbild ohne Ich. Über Kurt Schwitters' <i>Merzbild 9b</i> (1919) im Museum Ludwig	369
THIERRY GREUB Selbstentzug als Selbstvollzug: Cy Twomblys Selbstbildnisse	385

III. TEXTE

JAN N. BREMMER The Portrait of the Apostle Paul in the Apocryphal <i>Acts of Paul</i>	415
MICHAEL SQUIRE A Portrait of the Ancient Artist? Self-Portraiture in Graeco-Roman Visual Culture	435
GEORGI KAPRIEV Ein literarisches Selbstporträt aus dem byzantinischen 13. Jahrhundert. Georgios von Zypern / Gregorios II. und seine »Autobiographie«	471

MARTIN ROUSSEL	
Figuration des Lebens und Zerstreuung des Bildes in Edgar Allan Poes <i>The Oval Portrait</i>	491
LUDWIG JÄGER	
Mythologische ›Portraits‹. Barthes' ›Mythologien‹ und ihre semiologische Reflexion	517
IV. ANTHROPOLOGIE UND KULTUR	
ALAIN SCHNAPP	
Die Darstellung der Ruinen in der vorislamischen Welt bei 'Adī Ibn Zayd: eine Landschaft mit bekannten Gesichtern	541
MARIAN H. FELDMAN	
By the Waters of Cologne: Cities and Identity, Past and Present	553
WOLFGANG BEILENHOFF	
Stalins Herrscherbildnis	569
JAN SÖFFNER	
Maske und Möglichkeit – Zwei Fallstudien zum Potential einer kulturellen Praxis	581
MARTIN SCHULZ	
Bild und Maske. Zur Anthropologie der Bildgesichter	611
LARISSA FÖRSTER	
The Long Way Home. Zur Biografie rückgeführter Objekte/Subjekte	637
Verzeichnis der Autoren	657
Tafeln	663

VORWORT

Was macht ein Porträt charakteristisch? Und worin besteht die Charakteristik eines Porträts? Der Grundzug, der diese beiden Fragen verbindet, liest im Charakteristischen des Porträts die Momente einer *figura etymologica* heraus, nach der das Porträt ja nichts anderes meint als das Charakteristische, die Akzentuierung eines Charakterzuges Zug um Zug im Bild.¹ Zweifellos erscheinen diese Grundzüge zunächst am Beispiel der Gattung Porträt und ihrer kunsthistorischen Erörterung eindringlich, doch kann man ausgehend von denjenigen Prozessen, in denen etwas als ›porträtiert‹ erscheint, die figurative Verdichtung, die mit dem Begriff Porträt verbunden ist, allenthalben am Werk finden. Entscheidend für das Porträt ist dann nicht die vorgegebene Entscheidung, dass ein Porträt die charakterisierende Darstellung einer Person im Bild sei, sondern die Frage nach der Eigenständigkeit des Porträthaften im Bild. Hierin liegen Momente einer Kritik an den mimetisch-abbildhaften Eigenschaften des Porträts – der Wiedererkennbarkeit eines Individuums im Bild –, die darauf beruht, dass jede Darstellung »aus sich selbst« darstellt, wie Jean-Luc Nancy in einer kleinen Schrift über das Porträt erhellt hat: »Aus sich *als Anderem*.«² Die Darstellung des Porträts als Bild stellt also in der medialen Eigenständigkeit des Bildes – auch und gerade da, wo es ähnlich ist – diese mimetische Kritik fest.

Das andere des Porträts gegenüber dem, *für* (*pour*) das seine Form da ist (*tracé*), wird im Brennpunkt der Figürlichkeit, die im Wortlaut der *figura etymologica* eigentlich nach dem Porträthaften des Porträts fragt, als *figure* und *Figuration* kenntlich. Eine *Figuration* in diesem Sinn nährt sich also von dem Verdacht einer Umkehr der Unterscheidung von Wesen und Veränderlichem, insofern erst die Zeit der Formwerdung,

¹ »Die Vorsilbe *por* (ursprünglich *pour*) bezeichnet eine Verstärkung: der Charakterzug [*trait*] oder der Zug [*tracé*] wird betont, hervorgeholt, seine Intensität lässt die Zeichnung für das Gezeichnete stehen.« (Nancy 2015, 10).

² Ebd., 33.

der mimetischen Klarzeichnung, überhaupt erst Form entdecken lässt. Zuletzt ist es die Bild gewordene Figuration, die im Porträt die oder den Porträtierte(n) gewissermaßen überlebt. Und dieses Wort, überleben, bezeichnet zunächst nur die Nachhaltigkeit, die Wiedererkennbarkeit derjenigen Form, die kraft ihrer mimetischen Schöpfung an die Stelle des Veränderlichen getreten ist. Jede Figuration (eingedenk der Tatsache, dass sie eben »[a]us sich *als Anderem*« schöpft) enthält also die Skizze eines Wissens, dem in den Spuren ihrer Form (als *tracé*, Trasse oder gebahnter Weg) die Kritik an der mimetischen Gültigkeit eingeschrieben bleibt. Im Italienischen *ritratto*, das »nicht nur dem französischen *portrait*« entspricht, sondern »gleichzeitig den Rückzug, die Zurückgezogenheit, den Entzug [*retrait*]« bezeichnet,³ tritt dieser Charakterzug einer Figuration des Porträts übrigens noch deutlicher in die Semantik des Wortes hinein.

Ausgehend von diesen systematischen Überlegungen zur Verortung des Porträts in einer Diskussion der Form der Bilder lässt sich der Titel dieses Bandes, *Figurationen des Porträts*, gleichfalls als eine, jedenfalls implizite, *figura etymologica* verstehen. Denn als Figuration bezeichnet, tritt an einem Porträt das hervor, was es – als Bedingung mimetischer Wirkmacht – (mit Nancy) in seiner ›Andersheit‹ erst als Porträt von etwas anderem erscheinen lässt. Umgekehrt verschiebt diese *figura* den Denkraum dessen, was wir als Porträt anerkennen. Denn in den Blick kommen nun Figurationen, denen wir generell porträtartige Qualitäten zusprechen können – und in dieser Zusprache die Frage nach Differenzen aufwerfen: zwischen verschiedenen Medien und Gattungen, Typen und Einzelfällen, den Leistungen eines Begriffs des Porträts für unser Verständnis kultureller Figurationen in der Genese ihrer mimetischen Wirksamkeit wie der Nachhaltigkeit, die vom Formbewusstsein einer Figuration ausgeht. Ganz generell kommen Strategien des Anähnelns in den Blick, mit denen Eigentümlichkeit festgestellt und Dauer eines einmal festgehaltenen Grundzugs behauptet werden kann. Was eine kulturwissenschaftliche Diskussion des Porträts eine Geschichte kultureller Figurationen lehren kann, ist diese strategische Relevanz einschließlich der Fragen ihrer mimetischen Problematisierung.

³ Ebd., 10. Vgl. ebd., 10 f. zur »im Porträt verdichtete[n] Logik der Mimesis«, die »zwischen den Extremen der reinen Präsenz (von der die Mimesis aufgehoben würde) und der Ähnlichkeit (in der sie die Abwesenheit des Modells oder sogar sein Verschwinden betont)« ein Set an Begriffen und Übersetzungsvarianten von *portrait*, über das *ritratto* bis hin zu *figure* und *figura* sowie (*re*)*présentation* situiert.

Dabei steckt im Gedanken einer mimetischen Kritik, die der Figurationsbegriff (wie auch der des Porträts) in sich austrägt, schon die Kritik eines systematischen Grundrisses. Der Band ist denn auch nicht an systematischer Vollständigkeit (die auf dem Gebiet des Kulturellen ohnehin im Ganzen nicht zu haben wäre) interessiert, sondern an aufschlussreichen Querbezügen und Öffnungen des Bildfeldes auf die Funktion, die einzelnen Figurationen im kulturellen Überlieferungsgeschehen zukommt. Eine vergleichbar aufschließende Bedeutung kommt im Übrigen auch der historischen Achse zu, die in grober Linie die Beiträge des Bandes ordnet: Was ist das früheste Porträt der Menschheitsgeschichte?, lässt sich zwar fragen, doch gibt der hierzu vorliegende Beitrag eine Antwort nur, indem er zugleich sein Quellenmaterial vor dem Hintergrund der systematischen Frage nach Signifikanz und verbunden mit der Frage nach dem Charakteristischen, Idiomatischen oder Singulären verbundenen Erkenntnisinteresse auswertet.

Gleichwohl ergibt sich aus diesen beiden Komplexen, der systematischen Relevanz des Figurationsbegriffs und einer historischen Zuordnung, die historisch-systematische Matrix dieses Bandes. Es zeigt sich so gewissermaßen die Nutzbarmachung der Prinzips *pour trait* als eine Funktion kulturellen Wissens bzw. der Tradierung und Fortschreibung all dessen, was porträtierbar sein kann. Figurationen des Porträts nimmt also kulturelle Figurationen als Porträts in den Blick, das heißt auch, um zu untersuchen, inwiefern es eine spezifische Qualität kulturellen Wissens ist, porträthaft zu sein. Dass bereits früheste zeichenhafte Überlieferungsträger porträthaftes Wissen zeigen, ist deshalb ebenso ein Indiz wie die Rede vom literarischen Porträt, die mehr als eine bloß metaphorische Entlehnung meint und auf die intrikate Beziehung von Text und Bild aufmerksam machen kann.

Hierbei sind einige wenige figurative Prämissen mitzulesen: Porträt meint immer Figurationen des Porträts, das heißt Porträts in Hinsicht auf ihre Ausformung als eine Erscheinungsform kulturellen Wissens. Kulturelles Wissen, so wird vorausgesetzt, ist immer über einen zeitlichen Index und über die Eigenheiten medialer Prägung vermittelt. Zeitlicher Index: damit wird ›Form‹ in Abgrenzung vom aristotelischen Formbegriff (mit seinem Gegenpol Materie) als in sich zeitlicher Schwellenbegriff gefasst, der aus Vollzügen, Gestaltungsprozessen und kontingenten Faktoren heraus entsteht und in der Geschichte als Geschichte von Fortwirkungen selbst nicht einfach ›konstant‹ bleibt, sondern perspektivisch neu ausgehandelt werden kann. Mediale Prägung: damit unterliegt der Begriff der Figuration einer Kritik der Präsenz und berücksichtigt, dass Wissen

niemals ohne Medialisierung vorliegt, also den durchaus wechselnden Bedingungen medialer Aneignung, Vermittlung, Fortschreibung usw. unterliegt.⁴

Die Beiträge des Bandes gruppieren sich in vier Sektionen, die den visuellen Fokus der kunsthistorischen Gattung (II. Bilder) erweitern: hinsichtlich Fragen der Plastizität und Materialität (I. Skulpturen), metaphorischer Verwendungen des Porträtbegriffs und semiologischer Diskussion (III. Texte) sowie mit Bezug auf anthropologische und kulturelle Varianzen und Invarianzen (IV. Anthropologie und Kultur). Während Sektion I primär vorklassischen sowie antiken ›Skulpturen‹ gewidmet ist (vom frühesten mesopotamischen Herrscherporträt über die hellenistisch-römische Zeit bis hin zur Entstehung eines modernen Antikenverständnisses in der Renaissance), orientiert sich die ›Bilder‹-Sektion überwiegend an der neuzeitlichen Gattung (von einer Diskussion des Ähnlichkeitsparadigmas bei Diderot bis hin zu den Techniken der Moderne – die frühe Fotografie von Daguerre, Talbot, Bayard oder die Collagen von Schwitters – und den Herausforderungen eines Spiels mit tradierten Formverständnissen bei Cy Twombly), nutzt aber auch Vergleichsperspektiven zum antiken Porträt. In Sektion III ›Texte‹ stehen – mit der Leitfrage nach den Implikationen des Bildhaften für Schreibverfahren – frühe textuelle (Selbst-)Porträts (Apostel Paulus sowie die Frage nach Künstler-Porträts in der Antike) neben Fallbeispielen aus dem byzantinischen 13. Jahrhundert (mit der Frage nach dem Autobiographischen), zu Edgar Allan Poes *Oval Portrait* (mit Fokus auf den Semantiken des Bildhaften im Text) und Roland Barthes' mythologischen Porträts. Unter IV. ›Anthropologie und Kultur‹ stehen Vergleichshorizonte und Querbezüge im Vordergrund, von der präislamischen Welt zum Städteporträt in der Antike Vorderasiens bis hin zu Strategien des Porträts im Kontext von Herrscherkult (Stalin), mit Blick auf Gebrauchskontexte zwischen den Polen Partizipation (z. B. die Guy-Fawkes-Maske als Gebrauchsartikel) und Televisualität (Masken als Ausgangspunkt von Überlegungen zu einer transkulturellen/anthropologischen Bildgeschichte) sowie der politischen Bedeutung von *human remains* im Kontext von Rückführungsforderungen zwischen Namibia und Deutschland.

4 Mit dieser Orientierung an einer figurativen Kulturanalyse steht der Band im Kontext des Kölner Morphomata-Kollektivs und seiner Arbeiten über »Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen«, insbesondere dem Forschungsschwerpunkt »Biographie und Porträt als Figurationen des Besonderen«. Vgl. Blamberger/Boschung 2011; Boschung 2017.

Nicht auf die Begriffe ›Individuum‹, ›Leben‹, ›Besonderes‹ oder ›Darstellung‹ kommt es dabei primär an, sondern auf die Verschiebungen, denen das Bildparadigma Porträt ausgesetzt ist, den metaphorischen Anverwandlungen etwa im ›literarischen Porträt‹, den je verschiedenen Ausleuchtungen dessen, was ein Porträt exemplarisch erscheinen lässt (oder diese Exemplarität mit der Singularität korrespondieren lässt, die das Lächeln beispielsweise der Mona Lisa zu bedeuten scheint), oder den Fragen, die sich an ein Porträt als Porträt stellen lassen: nach dem, was einmalig macht, und was Einmaligkeit bedeutet, wenn sie zitierbar, kopierbar und wiederholbar – Modell – werden kann.

Die *Figurationen des Porträts* sind Dietrich Boschung gewidmet.

Köln im Sommer 2017
Thierry Greub und Martin Roussel

LITERATURVERZEICHNIS

Blamberger/Boschung 2011 Blamberger, Günter und Boschung, Dietrich: *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. Paderborn 2011.

Boschung 2017 Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Paderborn 2017.

Nancy 2015 Nancy, Jean-Luc: *Das andere Porträt* (Originaltitel: *L'autre portrait*). Aus dem Französischen von Thomas Laugstien. Zürich 2015.

PAOLO LIVERANI

IL RITRATTO DIPINTO IN ETÀ TARDOANTICA

La ricerca sul ritratto antico – e su quello romano in particolare – ha una robusta tradizione e la bibliografia relativa è così vasta che è quasi impossibile dominarla completamente. La documentazione, tuttavia, è decisamente sbilanciata: di fronte a un'eccezionale varietà e ricchezza di attestazioni relative ai ritratti in scultura (statue, busti, erme, bassorilievi, sarcofagi), si ha una altrettanto straordinaria scarsità di ritratti in pittura, se si prescinde dall'importantissimo nucleo di ritratti egiziani da El-Fayum.¹ Una sintesi delle nostre conoscenze sul tema è disponibile grazie all'opera di Maria Nowicka,² ma ciononostante il tema non ha ricevuto tutta l'attenzione che meriterebbe. Questa asimmetria della documentazione condiziona negativamente la comprensione del fenomeno complessivo ed è necessario uno sforzo per cercare di riequilibrarla, nei limiti del possibile. Sono diversi gli aspetti da sottoporre a più approfondito esame: da una parte andrebbero messi meglio a fuoco alcuni concetti fondamentali, quali la definizione stessa di ritratto. Ormai, infatti, le classiche definizioni di Bianchi Bandinelli³ e Metzler,⁴ da cui ancora dipende il quadro teorico della Nowicka, sono superate⁵ e non possono rendere conto, per esempio, dell'evidenza tarda proveniente dalle catacombe, recentemente riconsiderata in maniera complessiva da Norbert Zimmermann.⁶ Dall'altra parte proprio in età tarda la documentazione delle fonti scritte è più ricca

1 Parlasca 1969-2003.

2 Nowicka 1993a, 1-12.

3 Bianchi Bandinelli 1965.

4 Metzler 1971.

5 Cfr. Gazda/Haeckl 1997.

6 Zimmermann 2007; Zimmermann 2012.

e ci fa intravedere una fioritura del ritratto dipinto, soprattutto su tavola,⁷ ma solo una parte dei testi che nella patristica e negli apocrifi cristiani trattano della pittura in genere e del ritratto in particolare sono stati esaminati e si attende ancora una esplorazione più sistematica. Non è questo il luogo per tentare una così vasta impresa, ma si cercherà almeno di fornire un saggio dei dati che si possono ricavare da questa indagine, di focalizzare alcuni dei problemi aperti e di mostrare alcune conseguenze che un riequilibrio della documentazione ha sulla concezione del ritratto, particolarmente per quel che riguarda l'età tardoantica.⁸

QUESTIONI DI TERMINOLOGIA

In latino il termine usato comunemente per indicare il ritratto è *imago*, che ha una sua specificità: non può infatti essere utilizzato per le divinità, per le quali si usa piuttosto il termine *signum*.⁹ *Imago*, inoltre, porta con sé un accento particolare – anche se assolutamente non esclusivo – sulla connotazione funeraria.¹⁰ Si pensi al *ius imaginum* in età repubblicana, riservato ai membri della nobiltà romana.¹¹ I termini *statua* e *simulacrum*, invece, sono più ambigui, ma tendenzialmente il primo è più adatto a indicare un ritratto umano, il secondo una statua di divinità.¹² Nella Roma repubblicana l'*imago* poteva essere quella di cera conservata nell'atrio oppure la *imago picta*, probabilmente su tavola, che serviva a presentare l'albero genealogico del padron di casa mediante linee colorate che collegavano i ritratti e mostravano i rapporti di discendenza.¹³ In età tarda abbiamo infine l'*imago laureata*: il ritratto dell'imperatore (generalmente su tavola, dipinta a tempera o a encausto) coronato e presentato cerimonialmente nelle varie città dell'impero. Ad esso si può alludere anche come *sacer vultus*.¹⁴

⁷ Come riconosce già Nowicka 1993a, 49, 62.

⁸ Ho anticipato alcune osservazioni in Liverani 2015a, 102-104; Liverani 2016a.

⁹ Daut 1975 che osserva come il termine *imago* sia usato talvolta per indicare opere d'arte, in tal caso può designare anche divinità; cfr. inoltre Pucci 1991; in età tarda potevano avere un *signum* anche imperatori e santi.

¹⁰ Flower 1996; Bettini 2000.

¹¹ Rollin 1979, 5-37; Pucci 2012.

¹² Stewart 2003, 19-35; Lahusen 1982, 101-109.

¹³ Plin., *Nat. Hist.* 35.6: *stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas*. Sugli *stemmata* Nowicka 1993a, 165-169; Dimatteo 2014, 43-44.

¹⁴ *Cod. Theod.*, 13.4. 4 (374 d.C.).



1 Tondo di con ritratto dei Severi, Musei di Berlino (cfr. tav. 9)

In greco la coppia ἄγαλμα – εἰκών è in qualche modo parallela per significato all'opposizione tra *signum* e *imago* nella terminologia romana, ma esistono alcune differenze: ἄγαλμα più che la statua della divinità è la statua a cui viene tributato un culto e quindi talvolta può essere usata anche per gli uomini, mentre εἰκών in età cristiana può riferirsi anche a Dio (in contrapposizione a εἶδωλον).¹⁵ La terminologia epigrafica – soprattutto ellenistica – conosce il ritratto dipinto (εἰκών γραπτή), talvolta a grandezza naturale (εἰκών τελεία) oppure nella forma che latinamente chiamiamo *imago clipeata* (εἰκών ἐν ὄπλῳ / ἐν ἀσπίδιῳ) o infine il ritratto dipinto dorato

¹⁵ Robert 1960; Saïd 1987; Koonce 1988; Bremmer 2008, 2; Bresson 2012.

(εικῶν γραπτῆ ἐπίχρυσος), ossia con il fondo dorato o eventualmente con applicazioni di decorazioni dorate.¹⁶ Fonti papiracee (*P.Oxy* III 473; *BGU* II 362) trasmettono anche il termine εἰκονίδιον, che deve essere interpretato come una variante dell'εἰκῶν ἐν ἀσπίδιω: probabilmente ne possediamo un esempio nel famoso tondo di Berlino con il ritratto della famiglia di Settimio Severo¹⁷ (fig. 1; tav. 9). Nell'esame della terminologia greca si deve considerare χαρακτήρ, un termine utilizzato in età imperiale avanzata e in epoca bizantina con un'accezione particolare: nel senso di volto, ma anche di ritratto o di sembianze.¹⁸ Troviamo anche il prestito dal latino *laureata*¹⁹ e l'equivalente di *sacer vultus*: θεῖος εἰκῶν.²⁰ Infine è attestato γραφίς²¹ nel senso di dipinto, o χρυσεῖη γραφίς,²² per un dipinto a fondo d'oro.

IL RITRATTO NELLA SCULTURA

In età tarda si assiste a un'evoluzione che solo grazie agli studi più recenti ha iniziato a delinearsi più chiaramente, per lo meno nelle sue linee essenziali. I ritratti in scultura – come è noto – diminuiscono progressivamente fino a scomparire completamente all'inizio del VII secolo.²³ Le cause sono molteplici, ma la principale dev'essere di carattere sociale: per dirla in breve, il ritratto onorario perde il suo significato e la sua funzione: esso, infatti, non serve più per mostrare il legame tra l'onorato e la sua clientela o il gruppo che lo sostiene, in quanto la carriera e la fortuna politica di un personaggio sono legate essenzialmente al favore dell'imperatore e dell'ambiente di corte e sempre meno alla sua base sociale. Di conseguenza, tra IV e VI secolo, le statue e i ritratti onorari non solo si riducono di numero, ma raffigurano solo poche persone: l'imperatore, la sua famiglia

16 Blanck 1968; Nowicka 1993a, 13-15; Bresson 2012.

17 Łukaszewicz 1987; Heinen 1991; Nowicka 1993b; Nowicka 1994.

18 Sophocles 1893, s.v. χαρακτήρ; Lampe 1961, s.v. χαρακτήρ, 2.

19 Nowicka 1993a, 49-50.

20 Robert 1960.

21 Agathias, *AP* I. 35; I. 36; IV. 4; V. 297; VII. 589; XVI. 36; XVI. 41; XVI. 80; Cometas, *AP* IX. 592; Leontius, *AP* XVI. 32; Philippus, *AP* XVI. 137; Iulianus, *AP* XVI. 181; Synesius, *AP* XVI 267; Paul. Silent., *AP* XVI. 277; Eus., *Hist. Eccl.* 9.11.2.

22 *AP* XVI 45.

23 Smith 1985, 215-219; Kiilerich 1993, 85-97; Hannestad 1999; Witschel 2007; Anderson 2008; Machado 2010; Gehn 2012; Liverani 2015a; Kiilerich 2015, 35-40; Liverani 2016a; Anderson 2016.

e una ristretta élite di corte, con pochissime eccezioni.²⁴ In particolare la statua-ritratto dell'imperatore acquista un risalto inversamente proporzionale alla sua frequenza: essa viene collocata in posizioni dominanti e ha una particolare fortuna il monumento a colonna (*Säulenmonumente*), in cui la statua viene a coronare una colonna eretta in posizione strategica²⁵ a marcare un nodo urbanistico come perno e traguardo visivo che organizza lo spazio cittadino,²⁶ anche in connessione con lo sviluppo delle processioni, che in ambito civico – e successivamente ecclesiastico – ordinano e strutturano la vita delle città.²⁷

Va inserita a questo punto la discussione di un importante lavoro di Benjamin Anderson,²⁸ che osserva come in età tardoantica il ritratto dell'imperatore non venga ormai più dedicato che da un ristretto numero di altissimi funzionari: il prefetto urbano e quello del pretorio. A partire dal VI secolo le fonti scritte trasmettono solo un paio di casi in cui personaggi differenti (un *chartularius* e due capi delle fazioni del circo a Costantinopoli) dedicarono ritratti imperiali, ma con una reazione estremamente negativa da parte dell'imperatore. In questo periodo la dedica di ritratti imperiali sottostà a regole molto stringenti e a un controllo ferreo. Il ritratto scultoreo, infatti, proprio per l'estrema polarizzazione sociale tra l'imperatore e i suoi sudditi e per l'esaltazione delle sue rappresentazioni figurate, poteva diventare il bersaglio di rivolte popolari che manifestavano l'opposizione all'imperatore. Tra esse la più nota è la rivolta delle statue di Antiochia nel 387, ma abbiamo altre tracce di avvenimenti simili dalle fonti scritte e forse anche dalle testimonianze archeologiche.²⁹ Non mancano infine casi di epigrammi satirici riferiti a ritratti imperiali, sintomo di una contestazione meno violenta, ma in ogni caso politicamente insidiosa. Secondo Anderson, dunque, questi monumenti cambiarono il loro significato: concepiti inizialmente come attestazioni onorarie per la vittoria e la generosità dell'imperatore, incominciano a essere percepiti come espressione di un crescente dispotismo

24 Di fondamentale importanza per queste indagini è la banca dati on-line dell'università di Oxford *Last Statues of Antiquity* <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>. Tra le principali eccezioni sono gli aurighi a Costantinopoli: Cameron 1973.

25 Jordan–Ruwe 1995.

26 Liverani 2015a.

27 Per le processioni civiche cfr. Dey 2015 con argomenti interessanti, ma talvolta un po' forzati; sulle processioni ecclesiastiche Baldovin 1987; Romano 2014.

28 Anderson 2016,

29 Liverani 2015b.

e generano resistenza e reazioni che possono arrivare fino alla violenza. Questo quadro spiegherebbe l'assenza di ritratti imperiali nel secolo che va dall'ultima attestazione di una statua dedicata a Foca (602-610) fino alla ripresa delle dediche, che avviene con Filippico Bardane (711-713). Pochissime eccezioni sono attestate altrove (a Ravenna e forse a Salonicco), ma si tratterebbe di monumenti che hanno un significato locale, non ricollegabile direttamente alla committenza imperiale o alla corte. L'assenza di ritratti imperiali, in conclusione, non sarebbe un fenomeno limitato alla scultura, ma – se escludiamo le emissioni monetali – coinvolgerebbe tutte le altre espressioni figurative: i ritratti su tavola, i mosaici e gli affreschi. Dunque non si tratterebbe di una sostituzione della scultura da parte di altri mezzi di rappresentazione (la pittura e il mosaico), ma di un vero e proprio bando del ritratto imperiale per almeno un secolo.

Questa ricostruzione appare di grande interesse e fondata su buoni argomenti, soprattutto per quel che riguarda il ritratto scultoreo. Si può invece nutrire qualche riserva sulla sua estensione ai ritratti che – per semplicità – chiameremo bidimensionali (su tavola, affresco o mosaico). Si deve tenere conto innanzitutto dei limiti della nostra documentazione poiché la scultura – almeno quella a carattere pubblico – ha una maggiore rilevanza nella documentazione scritta antica e una maggiore ricchezza di attestazioni archeologiche di quanto non avvenga per le tavole lignee – tutte ovviamente perse a causa della deperibilità del materiale. Queste inoltre non erano dotate di iscrizioni su pietra, che invece – nel caso della scultura – possono rimanere a documentare l'esistenza di un ritratto anche dopo la sua scomparsa. Se infine teniamo conto del fatto che le rappresentazioni imperiali ad affresco e a mosaico nelle chiese di Costantinopoli e nell'impero d'oriente possono essere state coinvolte dalle distruzioni iconoclaste, ci accorgiamo che l'assenza di documentazione non necessariamente è documentazione di una assenza.

IL RITRATTO IMPERIALE SU TAVOLA

Limitiamo per il momento il discorso ai dipinti su tavola: anche questi vennero certamente coinvolti nelle distruzioni dovute a *damnatio memoriae* o a rivolte popolari. Quanto alle prime si può ricordare che Costantino iniziò le ostilità contro Massimiano distruggendone i ritratti³⁰ e lo stesso

³⁰ Lact., *De mort. pers.* 42, 1. 2: *imagines ubicumque pictus esset, detrahebantur.*

avvenne con Massimino,³¹ ma quando si scontrò con Licinio quest'ultimo distrusse a sua volta i ritratti del rivale.³²

Quanto alle seconde, invece, le fonti relative alla Rivolta delle statue di Antiochia attestano che la folla si accanì contro i ritratti imperiali dipinti mediante il lancio di pietre prima di assalire le statue.³³ Altre fonti sono più generiche, ma fanno comprendere che l'assalto ai ritratti imperiali durante una rivolta non dovette essere un fenomeno così raro: Giovanni Crisostomo, in un frammento di omelia perduta, chiede retoricamente: «Non sai che, se qualcuno percuote un'immagine dell'imperatore costituita da (una tavola di) legno o da una statua di bronzo, egli non è giudicato per aver osato infierire contro una materia senza vita, ma per aver portato violenza contro l'imperatore?».³⁴ Lo stesso concetto è ripetuto anche in un'omelia pseudo-basiliana,³⁵ nonché da Anastasio di Antiochia³⁶ nella

31 Eus., *Hist. Eccl.* 9.11.2: Γραφαί τε ὅσαι εἰς τιμὴν αὐτοῦ [scil. Μαξιμίνου] τε καὶ τῶν αὐτοῦ παίδων κατὰ πᾶσαν ἀνέκειντο πόλιν, αἱ μὲν ἐξ ὕψους εἰς ἔδαφος ῥιπτούμεναι συνετρίβοντο, αἱ δὲ τὰς προσόψεις ἠχρειοῦντο σκοτεινῷ χρώματι καταμελανούμεναι. «Di tutti i ritratti dipinti in suo onore o dei suoi figli esposti in ogni città, alcuni furono buttati a terra e fatti a pezzi, altri ebbero i volti cancellati, annerendoli con colore scuro» (trad. G. Lo Castro con correzioni).

32 Exc. *Vales.* 15: *Constantini imagines statuasque deicerat.*

33 Lib., *Or.* 22.7; Ioh. Chrys., *In sanctum Flavianum Antiochenum*, fr. in Ioh. Damasc., *De imag. or.* III. 102 (PG 94, 1400 B; ed. Kötter p. 188).

34 Ioh. Chrys., *In parabola de sem.*, fr. in Ioh. Damasc., *De imag. orat.* II, 61 (PG 94, 1313 C; ed. Kötter p. 163): Οὐκ οἶδας ὅτι, ἐὰν εἰκόνα βασιλέως ὑβρίσης, εἰς τὸ πρωτότυπον τῆς ἀξίας φέρεις τὴν ὑβρίν; οὐκ οἶδας ὅτι, ἐὰν τις εἰκόνα τὴν ἀπὸ ξύλου καὶ ἀνδριάντος χαλκοῦ κατασύρῃ, οὐχ ὡς εἰς ἄψυχον ὕλην τολμήσας κρίνεται, ἀλλ' ὡς κατὰ βασιλέως κεχρημένος τῇ ὑβρει; Εἰκόνα δὲ ὅλων βασιλέως φέρουσα, τὴν ἑαυτῆς ὑβρίν εἰς βασιλεία ἀνάγει. «Non sai che, se fai offesa a un'immagine dell'imperatore, tu trasporti l'offesa della dignità su colui che ne è il prototipo? Non sai che, se qualcuno percuote un'immagine dell'imperatore costituita da (una tavola) di legno o da una statua di bronzo, egli non è giudicato per aver osato infierire contro una materia senza vita, ma per aver portato violenza contro l'imperatore? In breve, poiché reca un'immagine dell'imperatore, essa fa risalire sull'imperatore l'offesa che è portata a lei stessa.» (trad. V. Fazzo, con correzioni).

35 Ps.-Basil., *Hom. dicta in Laz.*, PG 31 1456 C: Ὡσπερ εἶ τις ἄνθρωπος ὀργισθεὶς τὴν εἰκόνα λιθάσει, ἐπειδὴ τὸν βασιλέα οὐ δύναται, τὸ ξύλον τύπτων, τὸ τὴν μίμησιν ἔχων. «Come se un uomo preso dall'ira colpisse con pietre l'immagine poiché non può colpire il re, percuotendo il legno che ne reca l'imitazione.»

36 Anast. Antioch., *Frag. de sabbato* PG 89, 1405 A: Ὁ παροινῶν εἰκόνη βασιλέως, τιμωρίαν δικαίαν ὑφίσταται, ὡς αὐτόχρομα βασιλέα ἀτιμάσας· καίτοι τῆς εἰκόνας

seconda metà del VI sec. e, infine, da Leonzio di Neapolis³⁷ (Cipro) nel VII sec., cioè – sia detto per inciso – proprio nel periodo in cui secondo Anderson mancherebbero i ritratti imperiali.

Andrebbe fatta, tuttavia, qualche distinzione tra i vari tipi di ritratti su tavola. Esistevano innanzitutto dipinti monumentali o in ogni caso di particolare importanza e visibilità, come quelli di Giuliano l'Apostata descritti da Sozomeno,³⁸ secondo il quale l'imperatore si faceva raffigurare assieme a Zeus, Ares o Hermes, oppure più in generale come quelli in cui l'imperatore appariva circondato da guardie e cavalli con i nemici vinti di fronte a sé, secondo le descrizioni di Apollinare di Laodicea³⁹ e di Giovanni Crisostomo⁴⁰ o raffigurato assieme a personificazioni di città,

οὐδὲν ἕτερον οὐσης, ἢ ξύλον καὶ χρώματα κηρῶ μεμιγμένα καὶ κεκραμένα· «Chi tratta oltraggiosamente un'immagine del re, poi viene punito poiché in realtà ha disonorato il re, benché l'immagine non sia altro che legno e colori mescolati e temperati con la cera.»

37 Leont. Neap., *Serm.* III: *PG* 93, 1604 C: Ποσάκις τινὲς εἰκόνας βασιλικὰς ἀφάνισαντες καὶ ἐνυβρίσαντες, ἐσχάτη τιμωρία κατεδικάσθησαν ὡς αὐτὸν τὸν βασιλέα ἐνυβρίσαντες καὶ οὐ τὴν σανίδα· «Quante volte coloro che hanno distrutto o insultato i ritratti imperiali sono condannati alla pena capitale, come se avesse offeso l'imperatore stesso e non una tavola?».

38 Soz., *Hist. Eccl.* 5.17.3.

39 Apoll. Laodic., *Fragm. in Ezech.* (Mai 1854, 82b, rr. 2-5): οἱ Ῥωμαῖοι τὰς βασιλικὰς εἰκόνας γράφοντες, τοὺς τε δορυφόρους περιστῶσι, καὶ τὰ ἔθνη ὑποτεταγμένα ποιοῦσι, τὸν ὁμοῖον τρόπον κάνταῦθα. «I Romani, quando dipingono le immagini degli imperatori vi pongono intorno le guardie del corpo e rappresentano i popoli sottoposti».

40 Joh. Chrysost., *Hom. in apostolicum dictum, Nolo vos ignorare* 4 (*PG* 51, c. 247): Φέρε τὸν λόγον ἐπὶ τὰς εἰκόνας ἀγάγωμεν, ἃς οἱ ζωγράφοι γράφουσι. Εἶδες πολλάκις εἰκόνα βασιλικὴν κυανῶ κατακεχρωσμένην χρώματι, εἶτα τὸν ζωγράφον λευκὰς περιάγοντα γραμμάς, καὶ ποιοῦντα βασιλέα, καὶ θρόνον βασιλικόν, καὶ ἵππους παρεστῶτας, καὶ δορυφόρους, καὶ πολεμίους δεδεμένους καὶ ὑποκειμένους. «Suvnia, consideriamo le immagini che dipingono i pittori. Hai visto spesso le immagini imperiali preparate con il colore blu, quindi il pittore traccia linee bianche e realizza un imperatore, e un trono imperiale, e cavalli che si trovano accanto, e la guardia del corpo e nemici incatenati e giacenti (ai suoi piedi)». *In inscr. altaris* 3 (*PG* 51, c. 71): Οὐχ ὄρατε καὶ ἐπὶ τῶν εἰκόνων τοῦτο τῶν βασιλικῶν, ὅτι ἄνω κείται μὲν ἡ εἰκὼν, καὶ τὸν βασιλέα ἔξει ἐγγεγραμμένον· κάτω δὲ ἐν τῇ χοϊνικῇ ἐπιγέγραπται τοῦ βασιλέως τὰ τρόπαια, ἡ νικη, τὰ κατορθώματα; «Non avete osservato anche nei ritratti imperiali che l'immagine stessa che rappresenta l'imperatore è posta nella parte superiore, mentre sotto, ai piedi, sono raffigurati trofei, vittorie e conquiste dell'imperatore?»

dignitari, in scene di caccia o di trionfo sui barbari secondo Gregorio Nazianzeno.⁴¹

Abbiamo però anche indicazioni relative a ritratti imperiali meno monumentali, ma con funzioni specifiche. Iniziamo dalla funzione legittimante “passiva”, per così dire: il ritratto del nuovo imperatore doveva essere accolto dai coregenti che ne convalidavano – o rigettavano – l’elezione,⁴² come avvenne per la *laureata imago* inviata nel 306 a Galerio da Costantino al momento della sua acclamazione da parte delle truppe.⁴³ Il ritratto veniva inoltre inviato nelle varie regioni dell’impero perché le popolazioni riconoscessero il nuovo imperatore, come aveva fatto ancora una volta Costantino dopo l’acclamazione mandando il suo ritratto a Roma,⁴⁴ o Massenzio mandando il suo in Africa.⁴⁵ L’alleanza tra Massenzio e Massimino si manifesta nella esposizione associata dei loro ritratti.⁴⁶ Nel

41 Greg. Naz., *Or.* 4.80 *Contra Iulianum* (PG 35, 606 C – 607 A): Ταύταις ταῖς εἰκόσιν ἄλλοι μὲν ἄλλο τι τῶν βασιλέων προσπαραγράφεσθαι χαίρουσιν· οἱ μὲν τῶν πόλεων τὰς λαμπροτέρας δωροφορούσας, οἱ δὲ νίκας ὑπὲρ κεφαλῆς στεφανούσας· οἱ δὲ τοὺς ἐν τέλει προσκυνοῦντας, καὶ τοῖς τῶν ἀρχῶν τιμωμένους συνθήμασιν· οἱ δὲ θηροφονίας καὶ εὐστοχίας· οἱ δὲ βαρβάρων ἠττημένων, καὶ ὑπὸ τοῖς ποσὶν ἐρρίμμένων ἢ κτεινομένων πολυειδῆ σχήματα. «In questi ritratti, alcuni imperatori amano farsi rappresentare in un modo, altri in un altro. Alcuni amano far rappresentare le città più splendide che portano loro dei doni, altri delle Vittorie che incoronano il loro capo, altri ancora dei notabili che si inchinano e vengono onorati con le insegne delle cariche che ricoprono. Ci sono quelli che amano far rappresentare scene di caccia e gare di abilità nell’arco e rappresentazioni varie di barbari sottomessi e gettati ai piedi del vincitore o uccisi» (trad. C. Moreschini)

42 Kruse 1934, 24-50; Bruun 1976; Nowicka 1993a, 44-50.

43 Lact., *De mort. pers.* 25.1-3: *laureata imago eius adlata est ad malam bestiam (scil. Galerium) ... 3 Suscepit itaque imaginem admodum invitus atque ipsi purpuram misit, ut ultro ascivisse illum in societatem ideretur.* «La sua immagine incoronata di alloro fu portata a quella mala bestia (di Galerio) ... Pertanto a malincuore accettò l’immagine di Costantino e gli inviò la porpora per dimostrargli che l’accoglieva come collega». Che si trattasse di una tavola dipinta è chiarito dall’iniziale intenzione di Galerio di bruciarla.

44 Zosim. 2.9.2: ἐν δὲ τῇ Ῥώμῃ τῆς εἰκόνοσ ἀυτοῦ δειχθεῖσας.

45 Zosim. 2.12.1: ὁ Μαξέντιοσ ... ἔχειν τε ἤδη βεβαίωσ οἰόμενοσ τὴν ἀρχὴν ἐν Λιβύῃ καὶ Καρχεδόνι τοὺσ τὴν εἰκόνα τὴν αὐτοῦ περιοῖσαντασ ἔπειπεν. «Massenzio ... credendo ormai di avere in mano saldamento il potere, mandò in Africa e a Cartagine quelli che avevano il compito di portare in giro il suo ritratto» (trad. F. Conca, con modifiche).

46 Lact., *De mort. pers.* 43.3: *utriusque imagines simul locantur.*

383 Teodosio riconobbe in un primo momento l'usurpatore Massimo concedendogli il diritto di essere rappresentato assieme a lui nei ritratti e a impiegare il titolo di imperatore.⁴⁷ A seguito di questo riconoscimento, lo stesso Teodosio inviò in Egitto il prefetto Cinegio con l'ordine di mostrare in pubblico il ritratto di Massimo agli Alessandrini.⁴⁸ Invece Teodosio II nel 421 rischiò di scatenare un conflitto, non accettando il ritratto di Costanzo nominato Augusto da Onorio.⁴⁹ Il 30 marzo del 452 il ritratto di Marciano fu accolto a Roma da Valentiniano III, che solo allora riconobbe il collega come legittimo imperatore; famosi sono i casi del ritratto di Antemio, accolto nel 467 dall'imperatore Leone, che ne inviò esemplari in tutto l'impero,⁵⁰ e di quelli di Foca e dell'imperatrice Leonzia, accolti da papa Gregorio Magno⁵¹ a Roma nel 603. Più in generale l'uso dell'invio alle città del ritratto imperiale è ricordato già da Severiano di Gabala,⁵² ma assai più tardi, al concilio di Nicea del 787, anche il vescovo Teodosio di Armorion ricorda che «quanto ai ritratti coronati degli imperatori e alle loro immagini inviate alle città e alle regioni tutte, il popolo onora con ceri e incenso non la tavola dipinta

47 Zosim., 4.37.3: Θεοδόσιος δὲ ὁ βασιλεὺς ἐδέχετό τε βασιλέα Μάξιμον εἶναι, καὶ εἰκόνων αὐτῷ κοινονεῖν καὶ βασιλέως προσηγορίας ἡξίου. «Teodosio accettò che Massimo fosse imperatore e ritenne giusto che comparisse assieme a lui nei ritratti nel titolo di imperatore».

48 *Ibid.*, τὴν εἰκόνα Μαξίμου δεῖξαι τοῖς Ἀλεξανδρεῦσιν ἐπέταξεν. «Ordinò di mostrare agli abitanti di Alessandria il ritratto di Massimo»,

49 Philostorg., *Hist.Eccl.* 12.12.

50 Prosper Tyrus, *Continuatio Reichenaviensis* a. 452; *MGH, AA IX*, 490: *Iconica Marciani Imperatoris Romam ingressa III kal. Aprilis*. Const. Porphyr., *De Caerim.* I.87 (ed. Reiske 395-396 B-C): καὶ διεάλγησεν ὁ βασιλεὺς, ὥστε πεμφθῆναι τὰ λαυραεάτα εἰς πᾶσαν τὴν πολιτείαν, καὶ τὰς εἰκόνας κοινῇ ἀνατίθησθαι ἀμφοτέροις τοῖς βασιλεῦσιν. «L'imperatore dispose che i suoi ritratti incoronati di alloro venissero inviati a tutto l'impero e che le immagini di entrambi gli imperatori venissero esposte insieme».

51 Greg. M., *Epist.*, App. VIII: *Corpus Christianorum* 140A, p. 1101 (= *MGH, Epist.* II.3, p. 365); ne dipende Jo. Diac., *Vita Gr. M.* IV.20 (*PL* 75, c. 185 B).

52 Severianus Gabalensis, *In lav. pedum s. feria V*, 9 (ed. Wenger 1967, 226): Οὐδὲ γὰρ ὅταν βασιλικοὶ χαρακτήρες καὶ εἰκόνες εἰς πόλιν εἰσφέρωνται καὶ ὑπαντῶσιν ἄρχοντες καὶ δήμοι μετ'εὐφημίας καὶ φόβου, οὐ σανίδα τιμῶντες, ἢ τὴν χηρόχυτον γραφὴν τοῦτο ποιοῦσι, ἀλλὰ τὸν χαρακτήρα τοῦ βασιλέως. «Infatti quando i ritratti e le immagini degli imperatori sono portati in giro in una città, i magistrati e i cittadini vanno loro incontro con acclamazioni e riverenza, onorando non una tavola, né una pittura a cera, ma il ritratto dell'imperatore, così anche la creazione». Cfr. anche Déroche 2015.

all'encausto, ma l'imperatore».⁵³ Anche in questo caso vale la pena di sottolineare la data: ci troviamo infatti ben oltre quel VII secolo in cui le immagini imperiali sarebbero state bandite e c'è da chiedersi dunque se non si debba ipotizzare una continuità dell'uso piuttosto che un recupero antiquario dopo un secolo di desuetudine.

Una funzione legittimante "attiva" era invece legata ai ritratti, che dovevano essere presenti quando i magistrati pronunciavano i loro giudizi in rappresentanza dell'imperatore oppure per legittimare l'operato degli alti funzionari imperiali.⁵⁴ Un riflesso di quest'uso si trova anche nelle miniature del *Codex Purpureus Rossanensis* (fig. 2) in cui Pilato seduto a giudizio è accompagnato dai ritratti imperiali,⁵⁵ ma anche nel IV sec. sui sarcofagi paleocristiani con la raffigurazione dei tre fanciulli ebrei di fronte a Nabucodonosor: in alcuni di essi il busto del sovrano – che già costituisce una licenza rispetto al testo biblico – è sostituito da una tavoletta dipinta (fig. 3), anche se la pittura è resa a rilievo, trattandosi di un sarcofago scolpito.⁵⁶ Un tipo di ritratto legato a questa stessa funzione doveva essere anche il ritratto clipeato, o meglio – per riprendere la terminologia vista poco sopra – l'εἰκονίδιον, che riconosciamo nei dittici eburnei tardoimperiali associati a personaggi che rivestivano le più alte cariche nell'amministrazione dell'impero⁵⁷ e che possiamo immaginare simili al tondo di Berlino già citato.⁵⁸ Vale la pena di ricordare a questo

53 Mansi 1766, c. 1014 D: Εἰ γὰρ βασιλέων λαυράτοις καὶ εἰκόσιν ἀποστελλομένας ἐν πόλεσι καὶ χώραις ἀπαντῶσι λαοὶ μετὰ κηρῶν καὶ θυμιαμάτων, οὐ τὴν κηρόχυτον σανίδα τιμῶντες, ἀλλὰ τὸν βασιλέα.

54 Joh. Lydus, *De Magistratibus* II.17 (ed. Bandy 1983, 111); Cassiod., *Var.* VI, 20. Il ritratto imperiale era tra le insegne del prefetto del pretorio, dei *magistri milites praesentales, equitum, officiorum*, del *comes sacrarum largitionum*, del *comes rerum privatarum*, del *comes domesticorum equitum et peditum*, del *comes Orientis*, del *praefectus Augustalis*, del *praefectus praetorio per Illyricum*: cfr. Seeck 1876. Cfr. Kruse 1934, 79-106; Rollin 1979, 117-143.

55 Bisconti 2000, tav. LIV b.

56 Wilpert 1932, tav. 202.3; Deichmann 1967, 162 n. 324, tav. 62; Dresken Weiland 1998, 3-4, n. 10, tavv. 3.2, 78 n. 222 fig. 3; Koch 2000, 148-149.

57 Delbrueck 1929, nn. 16, 17, 19, 20, 22, 32, 34-35.

58 Si può ricordare a questo proposito il conto per i ritratti imperiali di età costantiniana (317-8 d.C.) *P.Oxy LV 3791* (ζωγραφίας θείων χαρακτήρων) o quello di V-VI sec. pure per un ritratto imperiale: *Studien zur Palaeographie und Papyruskunde XX*, n. 196: τὴν εἰκόνα τοῦ δεσπ(ότου) ἡμῶν; cfr. Plisecka 2011, 231, 238. Si veda anche un papiro del 492 dall'archivio degli Apioni: SB VI 9152 = P.Eirene II 12 vv. 16-17, Gerstinger 1953, 177.



2 *Codex purpureus Rossanensis*

punto anche la continuità dell'uso di questi clipei in ambito monumentale, come nell'arcone absidale della chiesa di S. Giovanni Evangelista, costruita da Galla Placidia verso il 430,⁵⁹ dove le due linee dinastiche che confluivano nell'imperatrice erano rappresentate dai ritratti musivi in clipei.

⁵⁹ Ihm 1960, 169-171, fig. 2; Amici 2000.



3 Sarcofago dalla basilica di S. Lorenzo – Firenze

In sintesi: per quanto riguarda il ritratto imperiale dipinto, e soprattutto quello su tavola, abbiamo elementi per dire che tra IV e VI secolo esso conobbe una fioritura e una capillare diffusione, sia nelle forme monumentali che in quelle più ridotte e portatili, e che s'integrò profondamente in diverse funzioni vitali della società antica e dell'amministrazione imperiale. Per il VII secolo, invece, la lettura di Anderson – che ipotizza una sparizione completa anche di questo tipo di ritratto imperiale – è probabilmente troppo pessimistica: alcune fonti (Leonzio di Neapolis e Teodosio di Armorion) sembrano attestare una certa continuità in questi usi anche durante e oltre il periodo del presunto bando dell'immagine imperiale. Agli argomenti appena esposti si potrebbe aggiungere



4 Abside di S. Apollinare in Classe: quattro imperatori accanto all'arcivescovo di Ravenna

un'ulteriore osservazione: sembrerebbe strano che l'imperatore abbandonasse completamente il campo della rappresentazione figurata pubblica a poteri inferiori di carattere locale, visto che invece questi continuarono certamente a farsi rappresentare: si pensi al mosaico dell'abside di S. Apollinare in Classe, databile probabilmente all'età di [Costanzo II](#) (641-668), che raffigura quattro imperatori accanto all'arcivescovo di Ravenna⁶⁰ e celebra la concessione dell'autocefalia alla sede episcopale (fig. 4), oppure a Roma il ritratto musivo di papa Onorio I (625-38) nell'abside di S. Agnese,⁶¹ quello di Giovanni IV (640-642) e Teodoro (642-648) nel mosaico dell'oratorio di S. Venanzio,⁶² quello di Giovanni VII (705-707) nel suo oratorio in Vaticano⁶³ o sull'icona di Maria S. Maria in Trastevere.⁶⁴

⁶⁰ Deichmann 1958, tav. 404; Deichmann 1976, II, 274-279; Anderson 2016, fig. 2.

⁶¹ Ihm 1960, 141-142, tav. XXVI.1.

⁶² Ihm 1960, 144-145, tav. XXIII.2.

⁶³ Ihm 1960, 156-157.

⁶⁴ Belting 2001, 158 fig. 46.

Senza contare la tradizione dei ritratti clipeati pontifici nelle basiliche di S. Pietro in Vaticano e di S. Paolo fuori le mura.⁶⁵

SPECIFICITÀ DEL RITRATTO DIPINTO

Resta ancora da toccare un aspetto della questione e cioè la caratterizzazione specifica del ritratto dipinto in confronto con quello scultoreo.⁶⁶ L'uso onorario del ritratto dipinto nella parte orientale dell'impero è testimoniato da una serie di epigrammi dell'Antologia Palatina – non necessariamente relativi a dipinti su tavola – che è stata studiata da Cyril Mango.⁶⁷ Vi si trovano – come è logico – alti funzionari, ma è interessante notare il suo uso anche per i cittadini che si distinguevano per le loro virtù e il loro meriti civici – ormai in genere esclusi dalle dediche scultoree. Da alcuni di questi epigrammi sembra di dedurre che si trattava del modo normale di onorare personaggi noti per la loro cultura, come è il caso alla metà del VI sec. della dedica di un dipinto (γραφίς) a Heraclammon⁶⁸ di Pergamo, a ricompensa delle sue doti oratorie, o sulla tomba di Eustorgio, che alla sua morte dovette abbandonare la Musa e gli studi di diritto,⁶⁹ ma si potrebbe citare già il dipinto (γραφίς εικόνας) di un professore della scuola di Berythus nel IV sec.⁷⁰ Secondo Teodoreto di Cirro ancora nel V sec., gli effeminati erano ricordati da coloro che li amavano mediante dipinti su tavola.⁷¹

65 G. Bordi, in Andaloro 2006, 379-395, n. 44b.

66 Liverani 2015 a; Liverani 2016 a.

67 Mango 1986a, 117-119; Mango 1986b.

68 Agathias, *AP* XVI. 36; Mango 1986b, 24-25.

69 Agathias, *AP* VII. 589.

70 Heitsch 1963-1964, fr. 30 A18-24; Agosti 2004-2005, 353.

71 Theodoret. Cyr., *Hist. Rel.* pr. 3: Καὶ ταῦτα τῶν ἐν Ὀλυμπίαισιν ἀγωνιζομένων ἀθλητῶν τε καὶ παγκρατιαστῶν εἰκόσι τιμωμένων καὶ μέντοι κὰν ταῖς ἵπποδρομίας τῶν νικηφόρων ἀναφαινομένων ἡνιόχων τοῦτο αὐτὸ δεχομένων τὸ γέρας. Οὐ μόνον δὲ τοῦτους, ἀλλὰ καὶ γυναικῶδεις ἄνδρας καὶ θηλυδρίας καὶ ἀμφιβόλους εἴτε ἄνδρες εἶεν εἴτε γυναῖκες, οἱ τῆς τοῦτων θεωρίας φιλοθεάμονες ταῖς σανίσιν ἐγγράφουσι, ἐπὶ πλείστον αὐτῶν τὴν μνήμην διαρκέσαι φιλονεικούντες, καίτοι τῆς μνήμης λώβην ταῖς ψυχαῖς, οὐκ ὄνησιν ἐμποιοῦσης· ἀλλ' ὅμως οἱ μὲν τοῦτων ἐρῶντες τοῦτους, οἱ δὲ ἐκείνων ἐκείνους, καὶ ταῦτα λυμαίνοντας, τῇ ζωγραφίᾳ γεραίρουσι. Καὶ ἐπειδὴ θνητὴν οὖσαν ὁ θάνατος τὴν φύσιν ληΐζεται, χρώματα κεραννύντες καὶ τὰ ἐκείνων ταῖς σανίσιν ἐντιθέντες ἰνδάλματα, πολλῶ τῆς ζωῆς μακροτέραν γενέσθαι

È però in ambito cristiano che troviamo una particolare fortuna della pittura. Negli edifici ecclesiastici – come è noto – non sono attestate sculture onorarie: la chiesa condivide la tendenza generale tardoantica della sparizione del ritratto scultoreo, ma si aggiungono in questo caso motivazioni specifiche: nell’ambiente dedicato al culto, infatti, non si possono inserire monumenti che distraggano dalla celebrazione liturgica costituendo un fuoco di attenzione autonomo e alternativo.⁷² Inoltre esiste tutta una letteratura sui ritratti di santi o comunque di personaggi di particolare virtù cristiana. Già negli apocrifi Atti di Giovanni, la cui redazione risale a un momento tra la metà del II sec. e il III, si narra dell’apostolo che viene accolto a Efeso nella casa di Licomede, uno dei notabili della città, il quale dopo essersi convertito fa dipingere di nascosto il ritratto dell’ospite per appenderlo in camera da letto. Quando Giovanni vede il dipinto non vi si riconosce, fino a quando Licomede gli porta uno specchio. Il santo «dopo essersi visto nello specchio, osservò attentamente il ritratto e disse: – Quanto è vero che il Signore Gesù Cristo vive, il ritratto assomiglia a me, però non è come me, figlio, ma come la mia figura corporea.»⁷³ Qui appare sia il tema della somiglianza, che quello della (in)adeguatezza dell’immagine a rendere la verità del suo modello, intesa come complesso delle doti morali e spirituali. È inoltre presente il tema del ritratto preso di nascosto, che compare anche nella vita di Porfirio⁷⁴ e in numerose altre attestazioni.⁷⁵

τὴν μνήμην σοφίζονται. «E ciò accade, mentre gli atleti e i pancraziasti che gareggiano nelle olimpiadi sono onorati con ritratti e gli aurighi vittoriosi nelle corse di cavalli ricevono lo stesso premio. E non solo questi, ma anche uomini effeminati, travestiti, dei quali è incerto se sono uomini o donne, sono dipinti su tavole da quanti bramano vederli e cercano di far durare il loro ricordo il più a lungo possibile, sebbene un tale ricordo arrechi all’anima danno e non giovamento. Alcuni amano questi, altri amano quelli ricevendone danno, e tuttavia onorano con un dipinto l’oggetto del loro amore. E poiché la morte depreda la natura che è mortale, essi, mescolando i colori e ponendone le fattezze su tavola, adoperano la propria intelligenza perché il loro ricordo diventi molto più duraturo della loro vita» (trad. A. Gallico con correzioni).

72 Liverani 2016 a.

73 *Acta Johannis* 26-28, ed. Bonnet 1898, 165-166: καὶ ἰδὼν ἑαυτὸν ἐν τῷ κατόπτρῳ καὶ ἀτενίσας τῇ εἰκόνι εἶπε· Ζῆ κύριος Ἰησοῦς Χριστός, ὁμοία μοι ἡ εἰκὼν· οὐκ ἔμοι δὲ τέκνον ἀλλὰ τῷ σαρκικῷ μου εἰδώλῳ.

74 Porphyr., *Vita Plot.* 1.4.

75 Cfr. *infra*.

Gregorio di Nyssa sottolinea l'attenzione dei pittori per trasferire la bellezza del modello alla loro imitazione,⁷⁶ ma altri autori scendono più nel dettaglio: Eunapio di Sardi⁷⁷ porta l'esempio «come succede a coloro che dipingono i ritratti, essi caratterizzano il modello proposto: mette in risalto la somiglianza del volto qualche piccolezza dei tratti connotanti, o una ruga che solca la fronte, o un pelo che spunta sul mento, o qualche dettaglio simile del volto a cui non si bada, ma che se trascurato non descrive correttamente l'aspetto, se invece reso con cura diventa l'unica causa della somiglianza». In maniera simile Teodoreto di Cyrro ricorda come «i pittori, guardando al modello, ne imitano gli occhi, il naso, la bocca, le guance, le orecchie, la fronte, i capelli del capo e la barba del mento e, oltre a ciò, il modo di stare seduti o di stare in piedi, l'atteggiamento degli occhi, siano essi lieti o torvi».⁷⁸

Diversi testi narrano il riconoscimento miracoloso di un santo avvenuto grazie a un ritratto dipinto. Nilo di Ancira, nella lettera a Eliodoro Silenziario, narra la vicenda di un giovane preso prigioniero durante una scorreria di barbari, che invocò S. Platone di Ancira. Al suo apparire «il giovane riconobbe il santo perché aveva visto spesso i suoi lineamenti su ritratti».⁷⁹ Nella lettera pseudo-ambrosiana della fine del V o degli inizi del VI sec., che narra il rinvenimento a Milano delle reliquie dei Santi Gervasio e Protasio,⁸⁰ durante una veglia notturna l'autore vede «una

76 Greg. Nyss., *De opificio hominis* 5 (PG XLIV, 137 A).

77 Eunap. Sard., fr. 57 (ed. Müller, *FrHistGr* IV, 39; ed. Dindorf, *HistGrMin* I, 250): ὡσπερ οὖν τοῖς γράφουσι τὰς εἰκόνας τὸ δοθὲν παράδειγμα χαρακτηρίζουσιν ἐπιτείνει τὴν περὶ τὸ πρόσωπον ὁμοιότητα μικρὰ τινὰ τῶν ὑποκειμένων συμβόλων, καὶ ἡ ῥυτίς ἐπὶ τοῦ μετώπου διακεχαραγμένη ἢ τις ἰονθος παρανατέλλων παρὰ τὸ γένειον ἢ τοιοῦτό τι μικρὸν καὶ παρημελημένον τῶν κατὰ τὴν ὄψιν, ὃ παροφθὲν μὲν οὐχ ὑπογράφει τὸ εἶδος, ἀκριβωθὲν δὲ μόνον αἴτιον τῆς ὁμοιότητος γίνεσθαι.

78 Theodoret. Cyr., *Hist. Rel.* 30.7: οἱ ζωγράφοι εἰς τὸ ἀρχέτυπον ἀφορῶντες καὶ ὀφθαλμοὺς ἀπομιμοῦνται καὶ ῥίνα καὶ στόμα καὶ παρειάς καὶ ὦτα καὶ μέτωπα καὶ αὐτὰς τῆς κεφαλῆς καὶ τοῦ γενείου τὰς τρίχας καὶ πρὸς τούτοις καὶ καθέδραν καὶ στάσις καὶ αὐτὰ μέντοι τῶν ὀφθαλμῶν τὰ ἦθη, εἴτε χαροποιὰ εἴτε βλοσυρὰ εἶη. (Trad. A. Gallico). Cfr. su queste fonti Kiilerich 2011, 362.

79 Nilus Ancyr., *Ep.* IV.62 (PG 79, cc. 580 D–581 A): καὶ γνωρίζοντι τοῦτον ἐκ τοῦ πολλάκις τὸν χαρακτήρα τοῦ ἁγίου ἐπὶ τῶν εἰκόνων τεθεῶσθαι.

80 PL 17, 743D; Ps.–Ambros., *Epistula in universam Italiam* 4 (Aubineau 1972, 8, 11): *In tertia vero nocte, defecto jejuniis corpore, non dormienti, sed stupenti, cum quadam mihi tertia apparuere persona, quae similis erat beato Paulo apostolo, cuius me vultum pictura docuerat.*

persona che rassomigliava al beato apostolo Paolo, così come la pittura mostra chiaramente nelle immagini la figura di lui».

Anche negli *Actus Silvestri*, redatti nel VI secolo a partire da nuclei testuali più antichi,⁸¹ troviamo una vicenda simile: l'imperatore Costantino, infatti, riconosce nei ritratti presentati da papa Silvestro i santi Pietro e Paolo che gli sono apparsi in sogno in incognito.⁸² Ancora nel VII sec. Sant'Artemio, apparso in visione a una giovane di Costantinopoli di nome Eufemia per risanarla, viene riconosciuto in base alla somiglianza con l'icona da lei spesso venerata.⁸³

Esiste anche almeno un precedente dello stesso *topos* che riguarda un "santo" pagano: secondo la *Historia Augusta* Apollonio di Tyana sarebbe apparso in sogno all'imperatore Adriano per avvisarlo di risparmiare dalla distruzione la sua città natale, cosa che l'imperatore avrebbe fatto avendo riconosciuto il filosofo in base ai suoi ritratti dipinti nei templi.⁸⁴

Un altro filone simile riguarda la vivacità delle immagini: come nel caso del carne di Gregorio Nazianzeno che celebra San Polemone, il cui ritratto dipinto posto sulla fronte di una casa dissuase una prostituta dall'entrare presso il suo cliente, in quanto «si vergognò del dipinto come fosse vivo».⁸⁵

D'altra parte anche fonti più antiche già sottolineavano il tema della somiglianza dei ritratti dipinti o della somiglianza che risulta evidente per loro tramite. Cassio Dione narra che i legionari della III legione Gallica, che avevano proclamato imperatore Elagabalo, furono assediati dai Mauri e dai pretoriani di Macrino: essi allora portarono il giovane imperatore sugli spalti e lo dichiararono figlio di Caracalla. Per provarne la discendenza mostrarono la sua somiglianza con dei ritratti – verosimilmente

81 Canella 2006; Liverani 2008.

82 *Actus Silvestri*, ed. Mombricitus p. 512, ll. 13-17: *Tunc sanctus Sylvester iussit diacono suo ut imaginem apostolorum exhiberet, quem imperator aspiciens cum ingenti clamore coepit dicere: nihil inferius hac imagine in eorum effigie quorum vultus in visione conspexi.* «Allora S. Silvestro ordinò al suo diacono di mostrare i ritratti degli apostoli: guardandoli l'imperatore prese a dire a gran voce: "in nulla è inferiore questo ritratto all'aspetto di coloro che mi sono apparsi nella visione"». Per lo sviluppo del *topos* Dagron 1991, 30-31.

83 Crisafulli/Nesbitt 1997, 180-181 n. 34.

84 *SHA, Aurel.* 24,5: *norat vultum philosophi venerabilis Aurelianus atque in multis eius imaginem viderat templis.* In questo caso *imago* significa ritratto dipinto in quanto nel passo successivo l'imperatore promise ad Apollonio *et imaginem et statuas et templum*, distinguendo chiaramente tra il ritratto dipinto (*imago*) e quelli scolpiti (*statuae*).

85 Greg. Naz., *Carm.* 1,10: Ὡς ζῶντ' ἐπαισχυνθεῖσα τὸν γεγραμμένον.

su tavola – di Caracalla giovane.⁸⁶ Sempre nel III secolo il *Romanzo di Alessandro* narra che il re macedone si sarebbe presentato alla regina Candace in incognito sotto il falso nome di Antigono, ma questa lo avrebbe smascherato ponendolo a confronto con il suo stesso ritratto, fatto dipingere precedentemente di nascosto da un pittore greco, e chiedendogli: «riconosci i tratti del tuo volto (χαρακτήρα)?»⁸⁷ Nella versione latina di Giulio Valerio Alessandro Polemio, probabilmente da riconoscere nel Flavio Polemio console del 338, la domanda della regina diventa più maliziosa e interessante: «Riconosci il volto di quell’Alessandro che non puoi dissimulare?»⁸⁸ In altre parole Candace afferma che si può falsificare il nome, ma non il volto – e di conseguenza il ritratto che ne ripropone fedelmente le fattezze. L’*Epitome de Caesaribus*, della fine del IV secolo, esalta la somiglianza tra Teodosio e Traiano, che si sarebbe evidenziata grazie ai loro ritratti dipinti,⁸⁹ ma in fondo già Plinio il vecchio diceva espressamente che la pittura di ritratti era la tecnica con la quale venivano trasmesse le fattezze con il più alto grado di fedeltà,⁹⁰ anche se poi da buon *laudator temporis acti* aggiunge una nota – per noi non molto credibile – sull’abbandono di quest’arte ai suoi tempi.

Somiglianza e vivezza sono dunque *topoi* che ricorrono di frequente nelle descrizioni dei ritratti dipinti: dobbiamo ritenere che le loro dimensioni ridotte ne favorissero la diffusione e generassero, nella percezione comune, un senso di vicinanza ben diversa da quella dei ritratti scultorei imperiali su colonne o comunque monumentali. Si pensi già alla nota lettera di Frontone a Marco Aurelio⁹¹ degli anni 145-147 in cui il vecchio

86 Cass. Dio 79.32.2: εικόνας τινὰς τοῦ Καρακάλλου παιδικὰς.

87 Ps.-Callisth., 3.19; 3.22.

88 Iul. Val., *Res gestae Alex.* 3.22: “agnoscisne,” ait, “Alexandri illius, quem mentiri non potes, faciem?”

89 *Ep. de Caes.* 48.8.

90 Plin., *Nat. Hist.* 35.4: *Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit.* «Anche la pittura di ritratti, con la quale venivano tramandate nei secoli figure somiglianti al massimo grado, è del tutto scomparsa» (trad. G. Rosati).

91 Fronto, *Ep.* 4. 12. 6: *Scis, ut in omnibus argentariis mensulis perguleis taberneis protecteis vestibulis fenestris usquequaque, ubique imagines vestrae sint volgo propositae, male illae quidem pictae pleraeque et crassa, lutea immo Minerva fictae scalptraeve; cum interim numquam tua imago tam dissimilis ad oculos meos in itinere accidit, ut non ex ore meo excusserit jactum osculei et savium.* «Tu sai che su tutti i tavolini dei cambiavalute, in tutte le loggette, le botteghe, le tettoie, gli atri, le finestre, sempre in qualunque luogo i vostri ritratti sono esposti al pubblico,

maestro descrive l'onnipresenza dei ritratti dipinti dell'imperatore (nonché di quelli fittili e scolpiti) e aggiunge – con una certa piaggeria – che egli non mancava mai di inviare all'immagine un saluto e un bacio, in segno di devozione affettuosa. In età tarda non era più l'immagine imperiale ad attrarre tanta devota attenzione, ma quella di alcuni santi particolarmente popolari, come S. Simeone lo stilita,⁹² il cui ritratto di piccole dimensioni a Roma «si trovava in tutti gli atrii dei laboratori (...) attaccato alle colonne» per la protezione dei devoti. Non tutti i santi uomini, però, accettavano di buon grado questa devozione: S. Daniele – un altro stilita di V sec. – aveva fatto gettar via il suo ritratto che un devoto aveva posto all'ingresso di una cappella.⁹³

Questa proliferazione di ritratti di modeste dimensioni e di ineguale qualità si accompagnava a un'evoluzione stilistica che – come è noto – si allontanava gradualmente dal naturalismo di tradizione classica ed ellenistica. Cionondimeno si trattava ancora di ritratti: di raffigurazioni, cioè, che dovevano in ogni caso permettere un riconoscimento o una identificazione del personaggio rappresentato, o per lo meno che dovevano essere riconosciuti come ritratti. Appare dunque il “ritratto caratterizzato”,⁹⁴ che poteva essere riconosciuto come tale nel contesto più ampio in cui veniva a trovarsi, invece che per i suoi tratti di stile realistico.

mal dipinti s'intende, e la maggior parte anche modellati e scolpiti con arte grossolana e fangosa. Con tutto ciò non mi capita mai, per la strada, sotto gli occhi la tua immagine così poco somigliante a te, senza far sì che, dalla mia bocca, parta un bacio» (trad. Portalupi).

92 Theodoret. Cyr., *Hist. Rel.* 26.11: Περὶ γὰρ Ἰταλίας περιττὸν καὶ λέγειν. Φασι γὰρ οὕτως ἐν Ῥώμῃ τῇ μεγίστῃ πολυθρῦ λητον γενέσθαι τὸν ἄνδρα, ὡς ἐν ἅπασιν τοῖς τῶν ἐργαστηρίων προπυλαίοις εἰκόνας αὐτῷ βραχείας ἀναστηλῶσαι, φυλακὴν τινα σφίσιν αὐτοῖς καὶ ἀσφάλειαν ἐντεῦθεν πορίζοντας. «Parlare dell'Italia è superfluo. Dicono, infatti, che nella grandissima Roma è così famoso che in tutti gli atrii dei laboratori, in suo onore, sono attaccati alle colonne piccoli ritratti, quasi che queste offrano una certa custodia e sicurezza» (trad. A. Gallico con correzioni).

93 *Vita S. Danielis Stylitae* 12, in Delehaye 1923, 13.

94 Propongo la definizione “ritratto caratterizzato” pur conscio dell'esistenza di definizioni alternative: Zimmermann 2007, 159, Koch 2000, 109 e Studer-Karlen 2012, 18 li chiamano *Ideal-Porträts*; Carra Bonacasa 2000, 317 parla di “ritratti nominativi” tipizzati; cfr. anche Kiilerich 1992. Mi sembra tuttavia che “ritratto ideale” possa generare qualche confusione con il ritratto di ricostruzione (per esempio quello di Omero) mentre “ritratto nominativo” allude al fatto che può essere identificato grazie all'iscrizione con il nome, ma si tratta solo di uno dei possibili elementi impiegati per far riconoscere un ritratto come tale.

Contribuivano al riconoscimento iscrizioni, acconciature particolari, monili, tratti vestimentali e probabilmente la stessa tipologia del ritratto e la sua collocazione. Umberto Eco parlerebbe di selezioni contestuali, nel caso in cui le scelte vengano attivate dalla compresenza di altri elementi del testo iconografico e monumentale, e di selezioni circostanziali, attivate da fattori extratestuali, quali per esempio le funzioni dell'ambiente in cui erano esposti oppure i rituali celebrati in connessione con il ritratto.⁹⁵

È utile considerare in questo quadro un particolare elemento che caratterizza alcuni ritratti a partire dal VI secolo: il nimbo quadrato, che ritroviamo nei mosaici e negli affreschi a partire dall'età di Giustiniano iniziando dai mosaici della chiesa di Santa Caterina nel Sinai (fig. 5).⁹⁶ La sua interpretazione usuale è che si tratti di una variante dell'aureola circolare e che venga impiegato per indicare personaggi ancora in vita, in genere i donatori. Si tratta però probabilmente della semplificazione – o della evoluzione – di un significato più sottile e interessante. La forma rettangolare fa pensare infatti alla cornice della tavola dipinta e ci può aiutare un testo di Giovanni Diacono, che – benché della seconda metà del IX secolo – appare assai bene informato: nel descrivere un ritratto di Gregorio Magno nel suo convento di S. Andrea a Roma questo autore spiega che il pontefice «aveva preferito alla sommità del capo una forma simile a una tavola (*tabulae similitudo*) piuttosto che un'aureola (*corona*). Dalla qual cosa viene evidentemente dichiarato, poiché Gregorio mentre era ancora in vita aveva voluto che il suo ritratto (*similitudo*) fosse dipinto avendo presente la sua utilità, perché potesse essere spesso osservato attentamente dai suoi monaci, non per la gloria dell'esaltazione, ma per garanzia del noto rigore.»⁹⁷ Dunque la vivezza dell'immagine e la sua

95 Eco 1979, § 5. A questi andrebbero aggiunti quelli che Rastier 2003, 182-183 definisce come vincoli *in absentia*: leggi di genere e intertesto.

96 Forsyth/Weitzmann 1965, 13, tavv. CIII, CXXXVI-CXXXVII (veduta generale), CXX-CXXI, CLX-CLXI (ritratti di Giovanni e Longino); Nardi 2009-2010. Per altri affreschi di VI sec. con il nimbo quadrato cfr. Ladner 1983, 132-133, n. 27-28. Il nimbo quadrato attorno alla testa dell'apostolo Andrea nella "catacomba Wescher" (de Rossi/Wescher 1865; Pasi 2003; Pasi 2008, 39-45) documentato solo da un disegno sembra dovuto piuttosto a interpretazione erranea del disegnatore: cfr. già Wilpertz 1975; da ultimo Dresken-Weiland 2010, 210 fig. 98.

97 Io. Diac., *Vita Gregorii Magni* 4.84, PL 75, c. 231 A: *Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam. Ex quo manifestissime declaratur, quia Gregorius dum adviveret, sua similitudinem depingi salubriter voluit, in qua posset a suis monachis, non pro elationis gloria, sed pro cognitae distractionis cautela, frequentius intueri.* Cfr. Müller 2009, 29; Marsengill 2013, 60.



5 Ritratti con nimbo dell'Egumeno Longino e del Diacono Giovanni dell'abside di S. Caterina nel Sinai

perfetta riconoscibilità appare funzionale al mantenimento di una rigorosa disciplina che i monaci avrebbero associato alla persona di Gregorio, quasi a sentirne su di sé lo sguardo anche in sua assenza. Da un punto di vista formale, inoltre, la forma rettangolare del nimbo va interpretata come un elemento metalinguistico, che qualifica il ritratto come “realistico” e ricavato da un modello dipinto dal vero, verosimilmente da un ritratto su tavola,⁹⁸ in altre parole non un ritratto ideale di ricostruzione.

Come è stato osservato, disponiamo anche di evidenze archeologiche in questo senso: il caso più famoso è quello di un affresco di IV secolo nel cubicolo di Oceano della catacomba di S. Callisto a Roma⁹⁹ (fig. 6). Si tratta di un busto al di sopra del quale resta un'iscrizione dipinta frammentaria [---]iissim[---]: il volto manca, ma si capisce chiaramente che era realizzato a parte su un pannello rettangolare inserito nell'intonaco e ora perduto. Si possono aggiungere altri casi simili. Nell'arcosolio 12 della Catacomba di Domitilla si riconosce il ritratto di una coppia: la testa della figura femminile è mancante perché era realizzata a parte su una tavola e inserita, inoltre tra i coniugi rimane uno spazio rettangolare bianco in cui doveva essere inserito un ulteriore ritratto dipinto – verosimilmente quello di un figlio – che era stato realizzato su una tela fissata con chiodi di cui resta ancora qualche traccia; infine sul petto della donna rimangono tracce di colla, che dovevano fissare probabilmente un secondo ritratto infantile non previsto originariamente.¹⁰⁰ Nella catacomba dei Ss. Marcellino e Pietro l'arcosolio centrale del Cubicolo degli Atleti presenta un incasso che doveva ospitare una tabula lignea dipinta, ora perduta,¹⁰¹ e forse anche la lunetta del cubicolo 41 poteva avere un ritratto: restano numerosi chiodi sul riquadro bianco.¹⁰² Nella catacomba di Domitilla esistono immagini dipinte ad affresco di ritratti su *tabula*, quasi ritratti al quadrato: nel

98 Krücke 1905, 94-95; Matthiae 1967, I, 215-216; Osborne 1979, 63-64; Warland 1986, 35-36; Kessler 2000, 133-135; Jäggi 2002-03, 40, 45 nota 80; Niewöhner 2008, 182; Liverani, 2016

99 Garrucci 1873, tav. 14; Wilpert 1924, I, 108, II, 1089, IV tav. 182.1. Cfr. anche Wilpert 1903, tav. 134.1; Wilpert 1907, fig. 3; Kollwitz 1957, 70-71, tav. 8.2; Warland 1986, tav. 22; Nestori 1993, 105, n. 15; Belting 2001, 121, 609 nota 28; Mitchell 1993, 108, fig. 7.45; Kessler 2000, 133-134, fig. 6.19; Zimmermann 2007, 165; Marsengill 2011, 63; Marsengill 2013, 59-60, fig. 19; Corneli 2014, 240-241, fig. 5; Liverani 2016 a.

100 Zimmermann 2007, 165-166, tav. 21a; Zimmermann/Tsamakda 2009, 627-628, fig. 10.

101 Corneli 2014.

102 Deckers/Mietke/Seeliger 1987, 260.



6 Ritratto femminile dal cubicolo di Oceano della catacomba di S. Callisto a Roma

loculo 51 si trova la cd. orante nel trittico,¹⁰³ in cui il ritratto della defunta è inserito in una cornice dotata di sportelli di protezione (pure dipinti). Nell'arcosolio principale del cubicolo 39 l'affresco rappresenta due eroti

103 Wilpert 1891, 50, 55 n. 1 (copia antica di G.A. Toccafondo, Bibl. Vallicelliana cod. G 6, fol 5v) tav. XXIII, 2, XXIV.1; Wilpert 1903, 459; Zimmermann 2007, tav. 20d.

che reggono una *tabula* a fondo blu su cui si riconosce il ritratto di una coppia di defunti.¹⁰⁴ Si potrebbe sospettare che anche altri ritratti funerari che spiccano da un riquadro blu – il colore che costituisce lo sfondo usuale per i ritratti più solenni¹⁰⁵ – possano essere interpretati in maniera simile, come allusioni a ritratti su *tabula*: è il caso di una tomba della metà del IV sec. da Viminacium¹⁰⁶ o, ancora una volta nella catacomba di Domitilla, quello di un'orante nell'arcosolio dei "Piccoli Apostoli".¹⁰⁷

Cerchiamo di tirare le fila di questo discorso. Gli elementi appena esaminati sembrano convergere in una evoluzione del ritratto dipinto – e soprattutto di quello su tavola – in un senso che rafforzava nella percezione comune i caratteri propri del ritratto e cioè la sua riconoscibilità nell'ambito della vita quotidiana, in contrapposizione all'evoluzione del ritratto scultoreo ufficiale e pubblico, che esaltava la sua connotazione monumentale e in cui l'esigenza della somiglianza si sfocava, schiacciata com'era dalla volontà di rappresentare il ruolo dell'onorato. Quindi, pur nel quadro di una evoluzione stilistica generale che tende ad allontanarsi dal realismo del ritratto romano alto- e medio-imperiale, il ritratto dipinto – almeno in una parte delle sue manifestazioni – mantiene una relazione sufficientemente forte e sentita con i tratti del personaggio raffigurato, tanto da giungere a sviluppare una particolare codifica – quella del nimbo quadrato – che poteva essere utilizzata anche nei ritratti monumentali musivi e ad affresco per sottolineare la somiglianza e il realismo della figurazione, sia pure con una declinazione differente rispetto ai secoli precedenti. Se una tale ricostruzione è giusta, si dovrebbe riconsiderare qualche idea sulla ritrattistica della prima età bizantina. Si è infatti proposto di

104 Wilpert 1903, 543, tav. 127.3; Zimmermann 2007, 165, tav. 20e; Zimmermann/Tsamakda 2009, 621-622, fig. 8. Già in età augustea si può ricordare il ritratto di M. Scribonius Menophilus dal colombario di Villa Pamphili a Roma (Fröhlich 2009, fig. 2; Liverani 2016 a, fig. 10), che imita una *tabula* dipinta dotata di sportelli di protezione.

105 Cfr. Liverani 2014, 14-20. Si ricordi anche la descrizione di Giovanni Crisostomo (*cit. supra* nota 40) del procedimento pittorico per realizzare un ritratto imperiale con il fondo blu.

106 Tomba G 2624 da Viminacium (Stari Kostolac, Serbia), Museo Nazionale di Pozarevač: Korać 1991, 118-121, figg. 11-15; Valeva 2001, 183; Dunbabin 2003, 453-454, fig. 16; Spasić-Jurić 2005; Korać 2007, 179-185.

107 Nestori 1993, 126, n. 39; Wilpert 1903, tav. 154.1; Zimmermann 2002, 250; Zimmermann 2007, 163, tav. 19a. Si ricordi il già citato caso della *tabula* retta da eroti nel cubicolo 39.

riconoscere nell'età di Giustiniano la nascita di una corrente realistica,¹⁰⁸ che avrebbe influenzato anche il successivo sviluppo dell'iconografia dei santi. Senza intervenire nello specifico dell'arte bizantina, va osservato però che a un esame più approfondito la divaricazione tra un'arte idealista e una realista, tra simbolo e rappresentazione – in tedesco tra *Sinnbild* e *Abbild*, con un gioco di parole intraducibile in italiano – avviene piuttosto nella differenziazione funzionale dei generi di ritratti (schematizzando: ritratti scultorei tridimensionali vs. ritratti dipinti bidimensionali, ritratti di rappresentanza vs. ritratti privati) e che l'apparente irruzione di realismo nell'arte giustiniana è piuttosto il riemergere di una tendenza che non si era mai interrotta,¹⁰⁹ ma che è scarsamente attestata per ragioni contingenti, visto che sono relativamente pochi i mosaici (o gli affreschi) monumentali di IV e V secolo conservati – in particolare mosaici con ritratti. Se si volessero invece prendere sul serio alcuni indizi offerti dall'epigrafia monumentale cristiana, potremmo sospettare l'esistenza di importanti ritratti di donatori anche in questi secoli meno documentati.¹¹⁰

CREDITI FOTOGRAFICI

1, tav. 9 <http://www.colorado.edu/Classics/clas4091/Graphics/Tondo.jpg> (20.07.2017).

2 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RossanoGospelsFolio8vChristBeforePilate.jpg> (20.07.2017).

3-4 Foto dell'autore.

5 Foto Araldo De Luca per il CCA-Roma.

6 Foto Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.

BIBLIOGRAFIA

Agosti 2004-2005 Agosti, Gianfranco: Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C. In: *Incontri triestini di filologia classica* 4 (2004-2005), 351-374.

108 Niewöhner 2008.

109 Ancora nel V sec. si contano alcuni ritratti in scultura estremamente realistici: cfr. Kiilerich 2011; Kiilerich 2015 specialmente 31.

110 Cfr. alcune prime annotazioni in Liverani 2016 b.

- Amici 2000** Amici, Angela: Imperatori Divi nella chiesa di San Giovanni Evangelista, In: Ravenna. Studi e Ricerche VII.1 (2000), 13-55.
- Andaloro 2006 a** Andaloro, Maria (Hrsg.): La pittura medievale a Roma. 312-1431. L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468. Corpus I. Milano 2006.
- Anderson 2008** Anderson, Benjamin: rez. zu Bauer – Witschel 2007. In: Bryn Mawr Classical Review 2008.07.48 (<http://bmcr.brynmawr.edu/2008/2008-07-48.html>).
- Anderson 2016** Anderson, Benjamin: The Disappearing Imperial Statue: Towards a Social Interpretation. In: T.M Kristensen, L. Stirling (Hrsg.), The Afterlife of Greek and Roman Sculpture: Late Antique Responses and Practices. Ann Arbor 2016.
- Aubineau 1972** Aubineau, Michel: Jean Damascène et l'*epistula de inventione Gervasii et Protasii* attribuée à Ambroise, In: Analecta Bollandiana 90 (1972), 1-14.
- Baldovin 1987** Baldovin, John. F.: The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy. Rome 1987.
- Bandy 1983** Bandy, Anastasius C.: Ioannes Lydus, On powers, or, The magistracies of the Roman state. Philadelphia 1983.
- Bauer/Witschel 2007** Bauer, Franz Alto / Witschel, Christian (Hrsg.): Statuen in der Spätantike. Wiesbaden 2007.
- Belting 2001** Belting, Hans: Il culto delle immagini. Roma 2001 (Originalausgabe: Bild und Kult. Eine Geschichte der Bilder vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990).
- Bettini 2000** Bettini, Maurizio: Sosia e il suo sosia: pensare il «doppio» a Roma. In: Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche. Torino 2000, 147-181.
- Bianchi Bandinelli 1965** Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale VI (1965), 695-738, s.v. Ritratto (Bianchi Bandinelli, Ranuccio).
- Bisconti 2000** Bisconti, Fabrizio: Temi di iconografia paleocristiana. Città del Vaticano 2000.
- Blanck 1968** Blanck, Horst: Porträt-Gemälde als Ehrendenkmäler. In: Bonner Jahrbücher 168 (1968), 1-12.
- Bremmer 2008** Bremmer, Jan N.: Iconoclast, Iconoclastic, and Iconoclasm: Notes Towards a Genealogy. In: Church History and Religious Culture 88 (2008), 1-17.
- Bresson 2012** Bresson Alain: Painted portrait and statues: Honors for Polystratos at Phrygian Apameia. In: Konuk Koray (Hrsg.): Stephanephoros. De l'économie antique a l'Asie Mineure. Hommages à Raymond Descat. Bordeaux 2012, 203-220.
- Bruun 1976** Bruun, Patrick: Notes on the Transmission of Imperial Images in Late Antiquity. In: Ascani, Karen u. a. (Hrsg.): Studia Romana in honorem Petri Krarup septuagenarii. Odense 1976, 122-131.

- Cameron 1973** Cameron, Alan, Porphyrius the Charioteer. Oxford 1973.
- Canella 2006** Canella, Tessa: Gli *Actus Silvestri*. Genesi di una leggenda su Costantino imperatore. Spoleto 2006.
- Carra Bonacasa 2000** Carra Bonacasa, Rosa Maria: Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana. In: La Rocca, Eugenio / Ensoli, Serena (Hrsg.): *Aurea Roma*. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom 2000, 317-322.
- Corneli 2014** Corneli, Claudia: Sul caso di un ipotetico ritratto pittorico incluso nella decorazione del Cubicolo degli Atleti nelle catacombe dei Santi Marcellino e Pietro. In: Bordi, Giulia u. a. (Hrsg.): *L'officina dello sguardo*. Scritti in onore di Maria Andaloro. Roma 2014, 237-242.
- Crisafulli/Nesbitt 1997** Crisafulli, Virgil S. / Nesbitt, John W.: *The Miracles of St. Artemios: A Collection of Miracle Stories by an Anonymous Author of Seventh-Century Byzantium*. Leiden 1997.
- Dagron 1991** Dagron, Gilbert: *Holy Images and Likeness*. In: *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), 23-33.
- Daut 1975** Daut, Raimund: *Imago*. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer. Heidelberg 1975.
- Deckers/Mietke/Seeliger 1987** Deckers, Johannes Georg / Mietke, Gabriele / Seeliger, Hens Reinhard: *Die Katakomben Santi Marcellino e Pietro, Repertorium der Malereien*. Münster – Città del Vaticano 1987.
- Deichmann 1957** Deichmann, Friedrich Wilhelm (Hrsg.): *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I*. Wiesbaden 1967.
- Deichmann 1958** Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden Baden 1958.
- Deichmann 1976** Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar*. Wiesbaden 1976.
- Delehaye 1923** Delehaye, Hippolyte: *Les Saints Stylites*. In: *Subsidia Hagiographica* 14. Bruxelles-Paris 1923.
- Delbrueck 1929** Delbrueck, Richard: *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin 1929.
- de Rossi/Wescher 1865** de Rossi, Giovanni Battista / Wescher, Carl: *Un ipogeo cristiano antichissimo di Alessandria in Egitto*. In: *Bullettino di Archeologia Cristiana* 3.8 (1865), 57-77.
- Déroche 2015** Déroche, Vincent: *Pas la planche: un fondement patristique inattendu de la polémique iconodoule sur les images chez Séverien de Gabala*. In: Antonopoulou, Theodora / Kotzabassi, Sofia / Loukaki, Marina (Hrsg.): *Myriobiblos: Essays on Byzantine Literature and Culture*. Boston – Berlin – München 2015, 99-102.
- Dey 2015** Dey, Hendrik: *The Afterlife of the Roman City. Architecture and Ceremony in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. New York 2015.
- Dimatteo 2014** Dimatteo, Giuseppe: *Giovenale, "Satira" 8: Introduzione, testo, traduzione e commento*. Berlin – Boston 2014.
- Dresken Weiland 1998** Dresken Weiland, Jutta: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II*. Mainz 1998.

- Dresken Weiland 2010** Dresken Weiland, Jutta: Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts. Regensburg 2010.
- Dunbabin 2003** Dunbabin, Katherine M.D.: The Waiting Servant in Later Roman Art. *The American Journal of Philology* 124 (2003), 443-468.
- Eco 1979** Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Milano 1979.
- Flower 1996** Flower, Harriet I.: *Ancestors Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford 1996.
- Forsyth/Weitzmann 1965** Forsyth, George H. / Weitzmann, Kurt: *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: the church and fortress of Justinian*. Plates. Ann Arbor 1965.
- Fröhlich 2009** Fröhlich, Thomas: *Le pitture del Colombario di C. Scribonius Menophilus a Roma*. In: Coralini, Antonella (Hrsg.): *Vesuviana: archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale Bologna, 14-16 gennaio 2008*. Bologna 2009, 381-401.
- Garrucci 1873** Garrucci, Raffaele: *Storia dell'arte Cristiana nei primi otto secoli della chiesa II*. Prato 1873.
- Gazda/Haeckl 1997** Gazda, Elaine / Haeckl, Anne E.: rez. zu Nowicka 1993. In: *Bonner Jahrbücher* 197 (1997), 505-510.
- Gehn 2012** Gehn, Ulrich: *Ehrenstatuen in der Spätantike: Chlamydati und Togati. Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Reihe B, Studien und Perspektiven Bd. 34*. Wiesbaden 2012.
- Gerstinger 1953** Gerstinger, Hans: Eine neue "Appionenkunde" aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (PER). In: *Wiener Studien* 66 (1953), 169-177.
- Hannestad 1999** Hannestad, Niels: How did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture? In: Chrysos, Euangelos / Wood, Ian (Hrsg.): *East and West: Modes of Communication. Proceedings of the First Plenary Conference at Mérida, Leiden 1999*, 173-203.
- Heinen 1991** Heinen, Heinz: Herrscherkult im römischen Ägypten und *Damnatio memoriae* Getas. Überlegungen zum Berliner Severertertondo und zu Papyrus Oxyrhynchus XII 1449. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 98 (1991), 263-298.
- Heitsch 1963-1964** Heitsch, Ernst: Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit. In: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse* 49, 1963-1964.
- Ihm 1960** Ihm, Christa: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden 1960.
- Jäggi 2002-2003** Jäggi, Carola: *Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes*. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich* 9-10 (2002-2003), 27-45.
- Jordan-Ruwe 1995** Jordan-Ruwe, Martina: *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen*. Bonn 1995.

- Kessler 2000** Kessler, Herbert L.: *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia 2000.
- Kiilerich 1992** Kiilerich, Bente: "Individualized Types" and "Typified Individuals" in Theodosian Portraiture. In: *Acta Hyperborea* 4(1992), 237-248.
- Kiilerich 1993** Kiilerich, Bente: *Sculpture in the Round in the Early Byzantine Period: Constantinople and the East*. In: Rydén, Lennart / Rosenqvist, Jan Olof (Hrsg.): *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Swedish Research Institute in Istanbul. Transactions 4 (1993), 85-97.
- Kiilerich 2011** Kiilerich, Bente: *Private Portraits in Late Antiquity: Observing the Subject*. In: D'Andria, Francesco / Romeo, Ilaria (Hrsg.): *Roman Sculpture in Asia Minor*, *Journal of Roman Archaeology, Suppl. series* 80 (2011), 359-370.
- Kiilerich 2015** Kiilerich, Bente: *Visual Dynamics: Reflections on Late Antique Images*. Bergen 2015.
- Koch 2000** Koch, Guntram: *Frühchristliche Sarkophage*. München 2000.
- Kollwitz 1957** Kollwitz, Johannes: *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*. In: Scöone, Wolfgang / Kollwitz, Johannes / Freiherr v. Campenhausen, Hans: *Das Gottesbild im Abendland*. Witten – Berlin 1957, 57-76.
- Koonce 1988** Koonce, Kirsten: Ἄγαλμα and εἰκών, *American Journal of Philology* 109 (1988), 108-110.
- Korać 1991** Korać, Miomir: *Late Roman Tomb with Frescoes from Viminacium*. In: *Starinar* 42 (1991), 107-122.
- Korać 2007** Korać, Miomir: *Slikarstvo Viminacijuma [The paintings of Viminacium. Die Malkunst Viminaciums]*. Beograd 2007
- Krücke 1905** Krücke, Adolf: *Der Nimbus und Verwandte Attribute*. Strassburg 1905.
- Kruse 1934** Kruse, Helmut: *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*. Paderborn 1934.
- Ladner 1983** Ladner, Gerhart Burian: *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art I*. Roma 1983.
- Lahusen 1982** Lahusen, Götz: *Statuae et imagines*. In: Freytag, Bettina von / Mannsperger, Dietrich / Prayon, Friedhelm (Hrsg.): *Praestant interna*. Festschrift für Ulrich Hausmann. Tübingen 1982, 101-109.
- Lampe 1961** Lampe, Geoffrey William Hugo: *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford 1961.
- Liverani 2008** Liverani, Paolo: *Saint Peter's, Leo the Great and the leprosy of Constantine*. In: *Papers of the British School at Rome* 76 (2008), 155-172.
- Liverani 2014** Liverani, Paolo: *Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva*. In: Liverani, Paolo / Santamaria, Ulderico (Hrsg.): *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*. Roma 2014, 9-32.
- Liverani 2015a** Liverani, Paolo: *Spätantike Ehrenstatuen zwischen Distanz und Dialog*. In: Boschung, Dietrich / Vorster, Christiane (Hrsg.): *Leibhafte Kunst: Statuen und kulturelle Identität*. Paderborn 2015, 93-121.
- Liverani 2015b** Liverani, Paolo: *Narona: la fine dell'Augusteo e i mutamenti*

della ritualità civica. In: Zecchini, Giuseppe (Hrsg.): *L'Augusteo di Narona*. Roma 2015, 159-177.

Liverani 2016a Liverani, Paolo: The Sunset of 3D. In: Kristensen, Troels Myrup / Stirling, Lea (Hrsg.): *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture: Late Antique Responses and Practices*. Ann Arbor 2016, 310-329.

Liverani 2016b Liverani, Paolo: Il monumento e la voce. In: Brand, Olof (Hrsg.): *Atti XIV Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*. Città del Vaticano 2016, 1393-1406.

Łukaszewicz 1987 Łukaszewicz, Adam: Ἀπειθείον. In: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 67(1987), 109-110.

Machado 2010 Machado, Carlos: Public Monuments and Civic Life: The End of the Statue Habit in Italy. In: Delogu, Paolo / Gasparri, Stefano (Hrsg.): *Le trasformazioni del V secolo. L'Italia, i barbari e l'Occidente romano*. Atti del Seminario di Poggibonsi, 18-20 ottobre 2007. Turnhout 2010, 237-257.

Mai 1854 Mai, Angelo: *Nova Patrum Bibliotheca* 7.2, Romae 1854.

Mango 1986a Mango, Cyril: *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*. Toronto – Buffalo – London 1986 (I ed. 1972).

Mango 1986b Mango, Cyril: Ἐπίγραμμα honorifiques, statues et portraits à Byzance. In: Ἀφιέρωμα στὸν Νίκο Σβορώνο. *Rethymno* 1986, 23-35 (= *Studies on Constantinople*. Aldershot 1993. IX: 23-35).

Mansi 1766 Mansi, Giovanni Domenico: *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio* XII. Florentiae 1766.

Marsengill 2011 Marsengill, Katherine: Portraits and Icons in Late Antiquity. In: Lazaridou, Anastasia (Hrsg.): *Transition to Christianity. Art of Late Antiquity, 3rd-7th Century AD*. New York 2011, 61-66.

Marsengill 2013 Marsengill, Katherine: Portraits and icons: between reality and spirituality in Byzantine art. Turnhout 2013.

Matthiae 1967 Matthiae, Guglielmo: *Mosaici medievali nelle chiese di Roma*. Roma 1967.

Metzler 1971 Metzler, Dieter: *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*. Münster 1971.

Mitchell 1993 Mitchell, John G.: The Crypt reappraised. In: Hodges, Richard (Hrsg.): *San Vincenzo al Volturno 1: The 1980-1986 Excavations*. *Archaeological Monographs of the British School at Rome* 7. London 1993, 75-114.

Müller 2009 Müller, Barbara: *Führung im Denken und Handeln Gregors des Grossen*. Tübingen 2009.

Nardi 2009-2010 Nardi, Roberto: Il restauro del mosaico della Trasfigurazione nel monastero di Santa Caterina nel Sinai. In: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 82 (2009-2010), 3-17.

Nestori 1993 Nestori, Aldo: *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane* (II Aufl.). Città del Vaticano 1993.

Niewöhner 2008 Niewöhner, Philipp: Vom Sinnbild zum Abbild. Der justinianische Realismus und die Genese der byzantinischen Heiligentypologie. In: *Millennium* 5 (2008), 163-189.

- Nowicka 1993a** Nowicka, Maria: Le portrait dans la peinture antique. Varsovie 1993.
- Nowicka 1993b** Nowicka, Maria: Quelques remarques sur l'interprétation des mots: *eikon*, *aspideion* (en marge d'un article de H. Heinen). In: *Archeologia* 44 (1993), 123-124.
- Nowicka 1994** Nowicka, Maria: Le tondo de Septime Sévère et les techniques de peinture des portraits antiques. In: *Archeologia* 45 (1994), 99-102.
- Osborne 1979** Osborne, John: The Portrait for Pope Leo IV in San Clemente, Rome: A Re-Examination of the so-called "Square" Nimbus in Medieval Art, *Papers of the British School at Rome* 47 (1979), 58-95.
- Parlasca 1969-2003** Parlasca, Klaus: Ritratti di mummie. Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano, Serie B, I. Palermo 1969; II. Roma 1977; III. Roma 1980; IV (con Frenz, Hans G.). Roma 2003.
- Pasi 2003** Pasi, Silvia: Gli affreschi della catacomba di Karmuz presso Alessandria d'Egitto. In: *Ocnus* 11 (2003), 175-193.
- Pasi 2008** Pasi, Silvia: La pittura cristiana in Egitto. Ravenna 2008.
- Plisecka 2011** Plisecka, Anna: *Tabula picta*. Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica. Milano 2011.
- Pucci 1991** Pucci, Giuseppe: La statua, la maschera, il segno. In: Bettini, Maurizio (Hrsg.): *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*. Roma-Bari 1991, 107-129.
- Pucci 2012** Pucci, Giuseppe: Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica. In: Di Giacomo, Giuseppe (Hrsg.): *Volti della memoria*. Milano - Udine 2012, 212-214.
- Rastier 2003** Rastier, François: *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Roma 2003 (Originalausgabe: *Arts et sciences du texte*. Paris, 2001).
- Robert 1960** Robert, Louis: *Recherches épigraphiques*. VI. Inscription d'Athènes. In: *Revue des Études Anciennes* 62 (1960), 316-324.
- Rollin 1979** Rollin, Jean Pierre: *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnissen* (Diss.). Bonn 1979.
- Romano 2014** Romano, John F.: *Liturgy and Society in Early Medieval Rome*. Farnham 2014.
- Saïd 1987** Saïd, Suzanne: Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 131.2 (1987), 309-330.
- Spasić-Jurić 2005** Spasić-Jurić, Dragana: Ritratto di dama defunta e servitore. In: Donati, Angela / Gentili, Giovanni (Hrsg.): *Costantino il grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*. Ausstellungskatalog Rimini 14.3-4.7.2005. Milano 2005, 305, n. 159a.
- Seeck 1876** Seeck, Otto: *Notitia dignitatum*. Berlin 1876.
- Smith 1985** Smith, Roland R.R.: Roman Portraits: Honours, Emperors and Late Emperors. In: *Journal of Roman Studies* 75 (1985), 209-221.
- Sophocles 1893** Sophocles, Evangelinus Apostolides: *Greek Lexicon of the*

Roman and Byzantine Periods (from B.C. 146 to A.D. 1100). New York – Leipzig 1893.

Stewart 2003 Stewart, Peter: *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford 2003.

Studer-Karlen 2012 Studer-Karlen, Manuela: *Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen*. Turnhout 2012.

Valeva 2001 Valeva, Julia: *La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'empire romain dans l'antiquité tardive*. In: *Hortus artium medievalium* 7 (2001), 167-208.

Warland 1986 Warland, Rainer: *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte*. In: *Römische Quartalschrift, SupplHeft* 41 (1986).

Wenger 1967 Wenger, Antoine: *Une homélie inédite de Sévérien de Gabala sur le lavement des pieds*. In: *Revue des études byzantines* 25 (1967), 219-234.

Wilpert 1891 Wilpert, Joseph: *Die Katakombengemälde und ihre alten Copien: eine ikonographische Studie*. Freiburg 1891.

Wilpert 1903 Wilpert, Joseph: *Die Malereien der Katakomben Roms*. Freiburg 1903.

Wilpert 1907 Wilpert, Joseph: *Beiträge zur christliche Archäologie VI: Zum quadratischen Nimbus, 2. Das Porträt in der Gruft des Oceanus*. In: *Römische Quartalschrift* 21.1 (1907), 102-104.

Wilpert 1920 Wilpert, Joseph: *Eucharistische Malereien der Katakombe Karmuz in Alexandrien*. In: Fessler, Franz (Hrsg.): *Ehrengabe deutscher Wissenschaft dargeboten von katholischen Gelehrten*. Freiburg 1920, 273-288.

Wilpert 1924 Wilpert, Joseph: *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*. (IV Ausgabe). Freiburg 1924.

Wilpert 1932 Wilpert, Joseph: *I sarcofagi cristiani antichi II.2*. Roma 1932.

Witschel 2007 Witschel, Christian: *Statuen auf spätantiken Platzanlagen in Italien und Africa*. In: Bauer – Witschel 2007, 113-128.

Zimmermann 2007 Zimmermann, Norbert: *Verstorbene im Bild. Zur Intention römischer Katakombenmalerei*. In: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 50 (2007), 154-179.

Zimmermann 2007 Zimmermann, Norbert: *Zur Deutung spätantiker Mahl-szenen: Totenmahl im Bild*. In: Danek, Georg / Hellerschmid, Irmtraud (Hrsg.): *Rituale – Identitätsstiftende Handlungskomplexe. 2. Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2.-3. November 2009*. Wien 2012, 171-185.

Zimmermann/Tsamakda 2009 Zimmermann, Norbert / Tsamakda, Vasiliki: *Pitture sconosciute della catacomba di Domitilla*. In: *Rivista di Archeologia Cristiana* 85 (2009), 601-640.

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corinna Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013. ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.), *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Ein Experiment*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.), *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster, (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Eds.), *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.

TAFELN



9 Tondo di con ritratto dei Severi, Musei di Berlino

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blumberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.morphomata.uni-koeln.de

Thierry Greub Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata. Lehrt am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. 2001 Promotion mit einer Arbeit über Johannes Vermeer, 2017 Habilitation zu Cy Twomblys Notaten und literarischen Einschreibungen. Veröffentlichungen u. a. zur Kunst des Spätmittelalters, des Barock und der Gegenwart sowie zu Peter Zumthor.

Martin Roussel Wissenschaftlicher Geschäftsführer des Internationalen Kollegs Morphomata. Lehrt am Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln. 2007 Promotion mit einer Arbeit über Robert Walsers Mikrographie. Veröffentlichungen zur Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert (u. a. Kleist, Karl May, R. Walser) und zur Grammatologie der Literatur.



WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6223-7



9 783770 562237