DUE COPIE DI UN RITRATTO REPUBBLICANO NELLA TRADIZIONE DEL "MAESTRO DI ALBINO"

Nella X sala del Museo Lateranense sono esposti l'uno accanto all'altro due ritratti (figg. 1 e 2). Si tratta di repliche da una stessa opera [1] che presentano un uomo anziano dal volto fisso in avanti e dalla fronte solcata di rughe.

Gli angoli della bocca sono lievemente piegati in alto, gli occhi infossati, i capelli scendono sulla fronte in larghe ciocche scomposte e si allargano sulla nuca.

Il viso appare in una espressione di attenta e contenuta energia.

I particolari delle copie corrispondono minutamente. Nell'originale la veduta principale doveva essere di scorcio a sinistra, come mostra la torsione del collo e la parte destra del volto lievemente abbassata.

Il problema delle due repliche è di notevole interesse dato che si tratta, per l'originale, di un ritratto repubblicano.

Gli studi dello Schweitzer [2] hanno ormai accertato che moltissimi dei ritratti che si credevano repubblicani debbono essere considerati copie di originali di quel periodo. Le repliche erano giustificate, sia nel caso di immagini di uomini di particolare fama, sia quando allo smembrarsi di una famiglia ognuno dei componenti di essa voleva serbare nella sua nuova dimora almeno le copie dei ritratti degli avi esposti nella galleria degli antenati. Costruzioni di nuove abitazioni, adozioni, avranno favorito questa particolare produzione che dovette fiorire dall'età di Cesare alla II metà del II sec. d. Cr., quando i ceppi delle antiche « gentes » romane cominciarono ad estinguersi. Fenomeno tipicamente religioso, che si ripercuote in campo figurativo, dato che la conoscenza della scultura romana nel I sec. a. Cr., è dovuta quasi esclusivamente a ritratti di personaggi di quel periodo.

Una volta accettato il problema si potranno spiegare molte delle difficoltà che si presentavano per la datazione dei ritratti repubblicani.

Nel caso di quello del Laterano, si tratta di copie non eccellenti che dovevano falsare un poco l'originale. La prima (fig. 1, 3, 4, 7), più fedele può essere confrontata in qualche particolare e specialmente i capelli, con alcuni ritratti di età augustea e datata in quel periodo [3].

Nella seconda (fig. 2, 5, 6, 8) le superfici sono raggelate e si nota una compiacenza

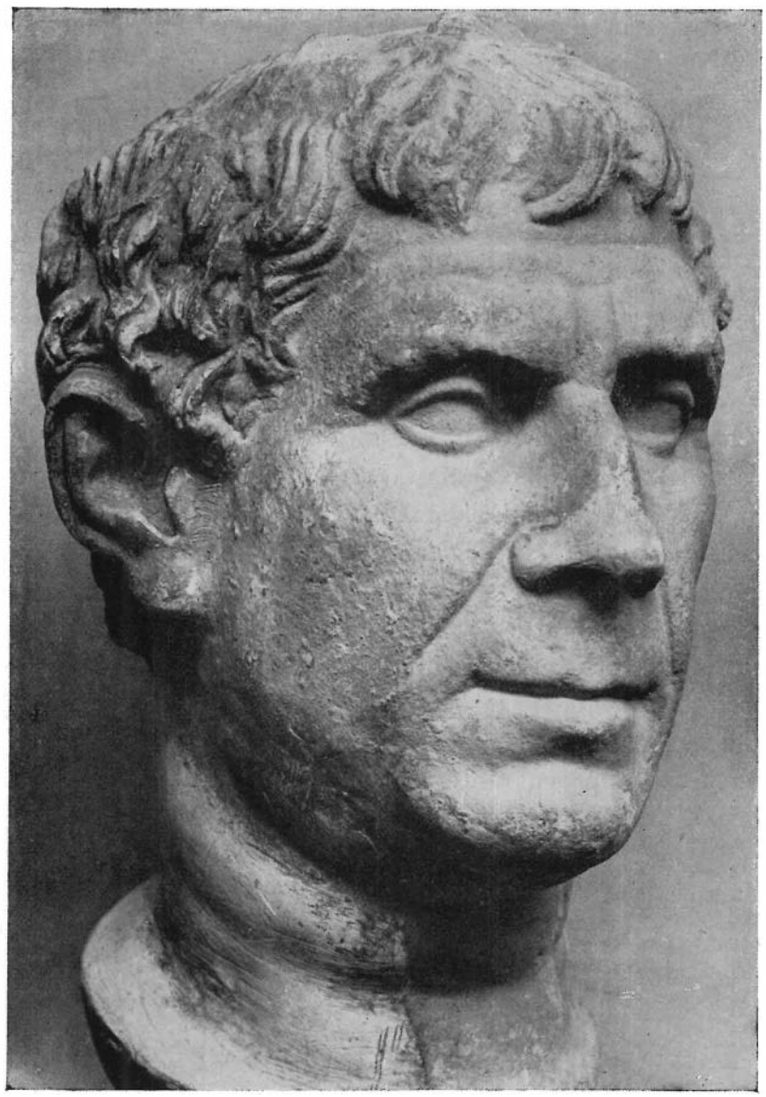


FIG. 1 – ROMA, MUSEO LATERANENSE – Ritratto repubblicano.

virtuosistica che appare da molti particolari; gli occhi lievemente più stretti, le rughe meno segnate, i due segni ai lati del naso resi più morbidamente, la piega sotto il mento più attenuata, il viso dalla sagoma lievemente più allungata. I capelli inoltre, segnati da incisioni meno profonde, e le rughe, hanno un sapore chiaramente decorativo. Il confronto con un ritratto del Museo Vaticano [4], simile in qualche particolare del trattamento, farebbe pensare ad una copia della II metà del I sec. d. Cr.

La forma del collo nella prima replica riporta l'originale ad una statua onoraria, più che al busto della galleria degli antenati di qualche famiglia.

Un punto fermo della ritrattistica romana nella I metà del I sec. a. Cr. è dato dal ritratto di A. Postumio Albino console nel 99 e nell'89 a. Cr., databile come originale al 90 circa a. Cr., e conservato in una copia del Museo del Louvre [5]; e da quelli forse del fratello, Sp. Postumio Albino, noti attraverso le repliche di una collezione privata ad Oslo [6], del Museo Vaticano [7] (figg. 9 e 10), della Lansdowne House [8], e del Museo Torlonia [9].

Nei ritratti dei due Albini, simili a quello del Laterano in molti particolari – occhi, fronte, naso, rughe – si nota una maggiore emotività nel volto, fermato in una più irosa e nervosa istantaneità.

Ma senza dubbio l'originale del Laterano doveva trovarsi nella diretta tradizione

dei ritratti del « Maestro di Albino »; esso trova infatti un netto motivo di confronto con opere della stessa tendenza artistica.

Si confrontino i profili con quelli di L. Cornelio Sulla, che compare nelle monete coniate nel 57 a. Cr. con i ritratti del dittatore e di Q. Pompeo Rufo, collega nel consolato nell'88 a. Cr. [10]. Questi ritratti non sono di ricostruzione, ma copie in piccolo formato di quelli a tutto tondo, e non si giustificano stilisticamente nel periodo dell'emissione delle monete [11]. Le analogie tra i ritratti del Laterano e quelli di Sulla e Rufo sono strettissime: simili le rughe ai lati del naso e sulla fronte, le ciocche dei capelli, l'insellatura del naso.

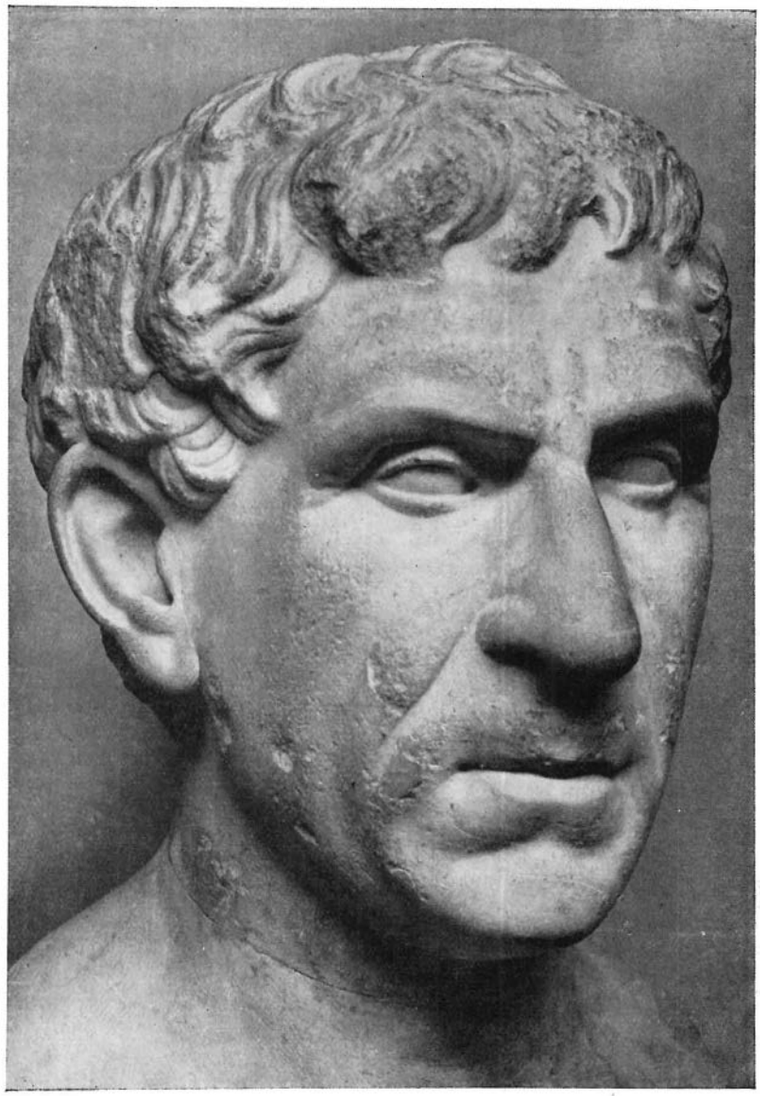
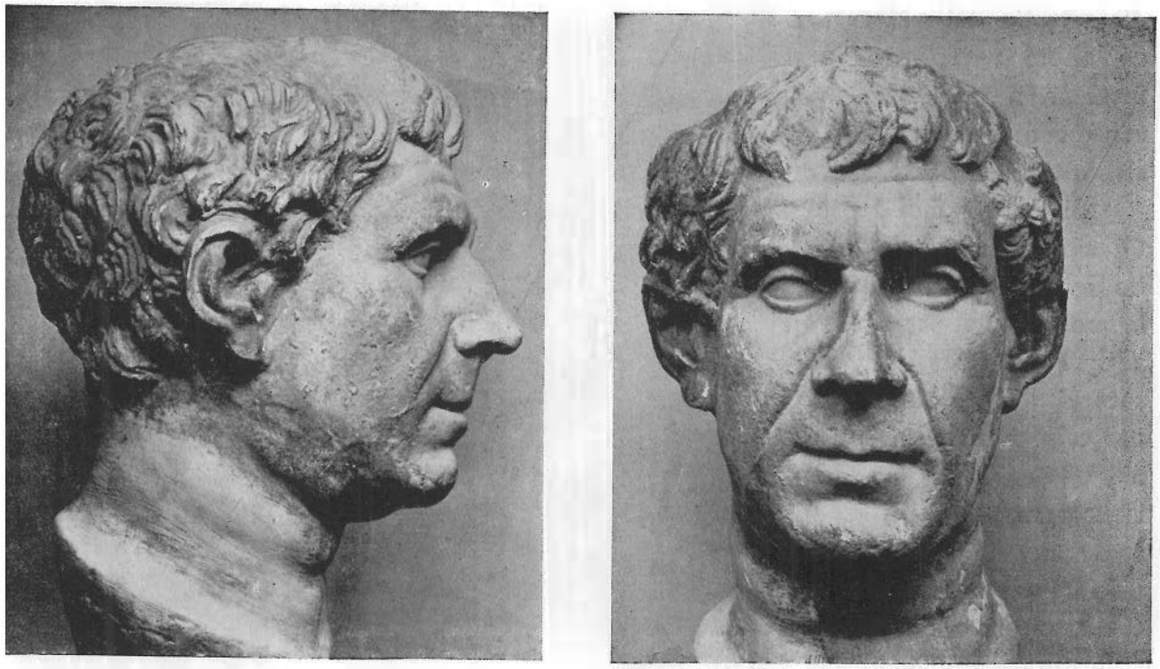


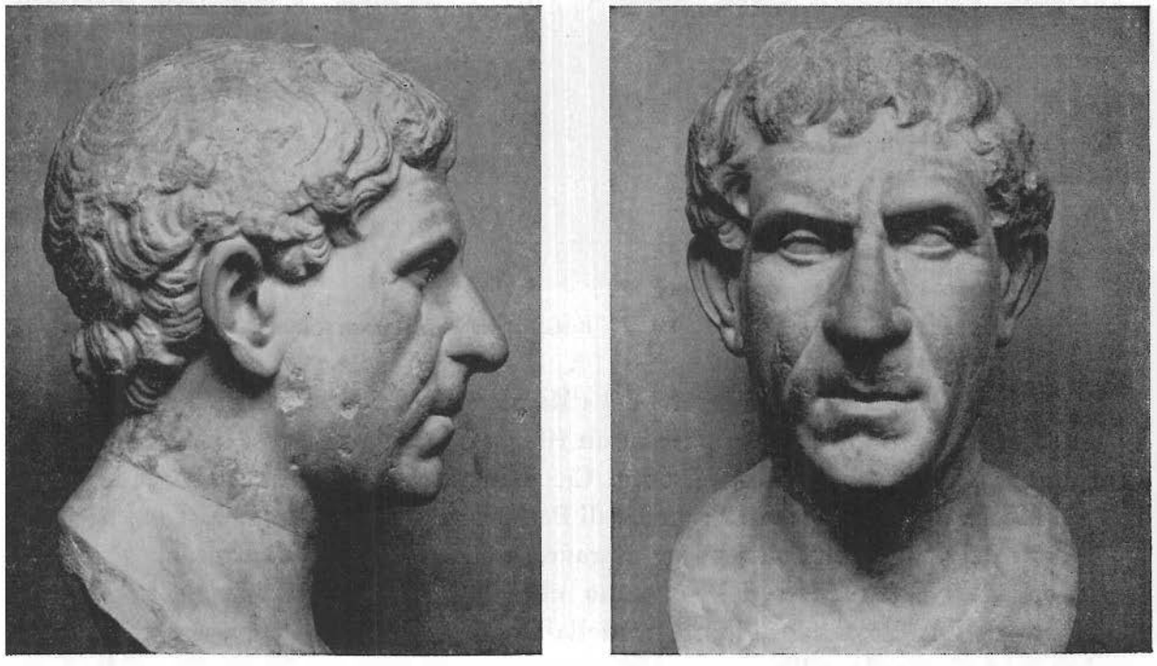
FIG. 2 – ROMA, MUSEO LATERANENSE – Ritratto repubblicano.

Si vedano inoltre: un rilievo in terracotta trovato ad Atene ed ora a New York databile attorno al 50 a. Cr., nella tradizione dei ritratti del « Maestro di Albino » [12] (figg. 11); il ritratto dell'attore Roscio Gallo che compare in un rilievo a Dresda [13], quasi certamente copia di un'opera di Pasitele databile al 60 a. Cr.; il ritratto dall'Auditorium di Mecenate, ora nel Museo dei Conservatori [14]; quello di Pompeo a Venezia [15] (fig. 12), che al gruppo dei ritratti degli Albini si ricollega attraverso il Roscio Gallo di Dresda.

L'originale dei ritratti del Laterano che non doveva participare nè dell'aggressività dell'A. Postumio Albino né della fredda dignità del Pompeo di Venezia, sembra a metà strada nell'esperienza della quale sono nate le due opere, e deve essere stato creato tra il 70 ed il 60 a. Cr.



FIGG. 3 e 4 – Roma, MUSEO LATERANENSE – Ritratto repubblicano.



FIGG. 5 e 6 – ROMA, MUSEO LATERANENSE – Ritratto repubblicano.

* * *

Per l'ignoto « Maestro di Albino » lo Schweitzer ha proposto una provenienza da Atene. L'ipotesi sarebbe confermata dalla terracotta ora a New York che mostrerebbe gli sviluppi della maniera dell'artista in Grecia, quando egli dovette lasciarla per recarsi a Roma [16].

Ma, senza dover ricorrere alla ipotesi di una origine greca dell'artista, si potrebbe pensare ad un romano che avesse rivissuto l'esperienza della ritrattistica ellenistica, creando delle opere che in Atene trovavano una adesione a quell'ambiente culturale.

La terracotta di New York, partecipa delle caratteristiche comuni ai ritratti romani, la sua probabile datazione (50 a. Cr.) fa pensare ad un influsso del Maestro sulle officine ateniesi e non all'ipotesi contraria.

Sarebbe infatti molto singolare pensare che il « Maestro di Albino », ancor prima di trasferirsi a Roma, avesse già completamente formata una sua sensibilità del tutto romana come dimostra la terracotta di New York.

La provenienza da Atene del « Maestro di Albino » è stata forse proposta per spiegare alcuni aspetti del linguaggio ellenistico che si ritrova nelle sue opere, ma si tratta di fattori di educazione artistica, non di origine etnica.

I ritratti dei due Postumî sono nella tradizione della scultura ellenistica, come ha dimostrato lo Schweitzer confrontando quello del Louvre con la testa del combattente di Agasias di Efeso [17]. Si potrebbe risalire ai ritratti dalla palestra di Delo [18], di Eutidemo di Battriana [19], di Filetero [20], che debbono aver avuto una notevole importanza nella formazione di quelli degli

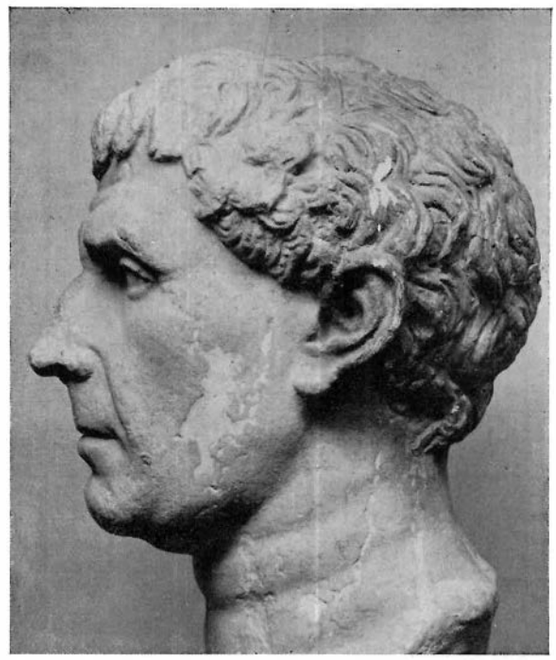


FIG. 7 – ROMA, MUSEO LATERANENSE – Ritratto repubblicano.

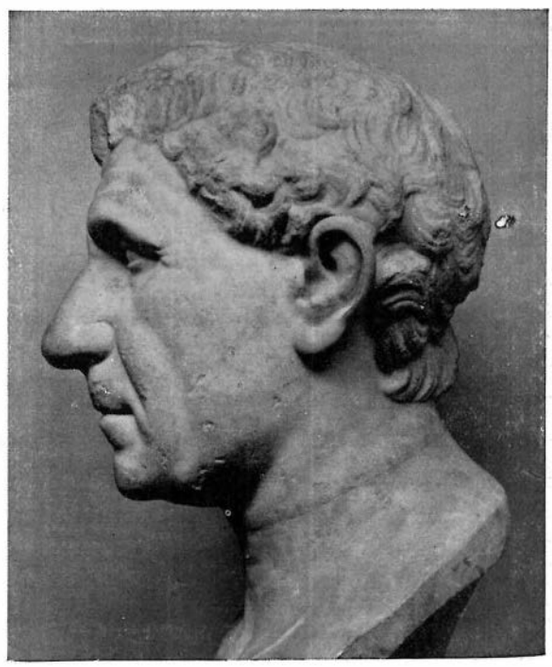


FIG. 8 – ROMA, MUSEO LATERANENSE – Ritratto repubblicano.

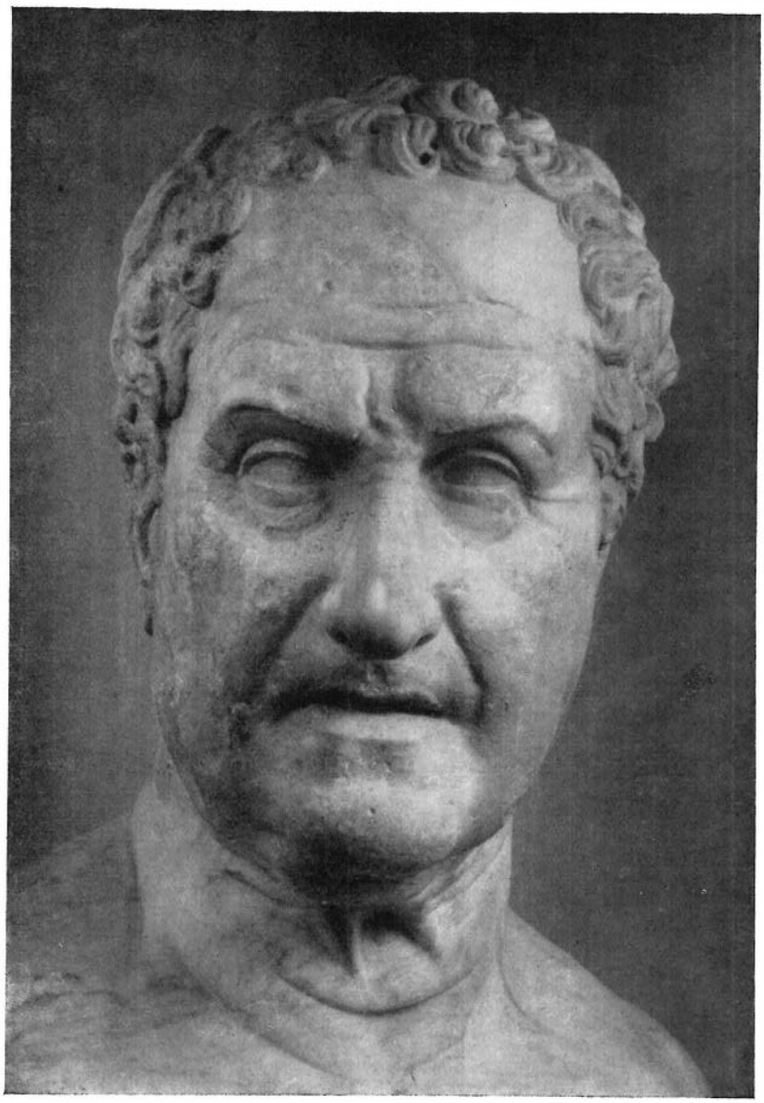


FIG. 9 – ROMA, MUSEO VATICANO – Ritratto di Sp. Postumio Albino.

Albini. Bisogna però notare che questa generale ellenizzazione è solo un aspetto particolare nell'arte degli scultori romani di questo periodo, nei quali è sempre predominante la sensibilità romana per l'individuale.

Alcuni ritratti della repubblica, e specialmente i ritratti ufficiali, sono strettamente legati a quelli greci contemporanei, ma se ne distaccano in moltissimi particolari, così che anche solo per intuizione è possibile riconoscere un ritratto romano da uno greco [21].

La differenza consiste in parte in una maniera diversa di considerare i ritratti nel mondo greco e in quello romano.

Il ritratto presso i Romani è un'opera essenzialmente religiosa, nasce come ricordo di un individuo da serbare nella galleria degli antenati, è un equivalente figurativo del « cursus honorum » letterario. La sua importanza sta quindi nel far rivivere alcuni aspetti particolari che facciano rammentare i fatti di un qualsiasi personaggio.

Un artista greco crea nel ritratto un tipo, astraendo ed idealizzando la personalità, che viene ridotta in poche categorie morali (poeti, storici, oratori, filosofi, dinasti), nelle quali rientrano i personaggi. Le tre redazioni del Socrate [22], possono essere un buon esempio di come un ritratto ideale divenga momento di un interesse spirituale al di fuori di una determinazione di un individuo nel tempo.

Un artista romano rappresenta il soggetto in quanto individuo, non come tipo

umano, con il peso della sua vita segnato nelle rughe, nello svolgersi della sua quotidiana sofferenza; il ritratto, e tanto più quello di un privato, ha un interesse umano contingente, rappresenta un individuo fermato in un particolare momento fisionomico.

In campo figurativo in contrasto con l'espressione spesso generica, ottenuta a volte attraverso la simmetria delle parti del volto umano, costruito più che sentito, si nota un interesse per quella momentanea e caratteristica resa per mezzo di una segnalazione minuta dei piccoli particolari, che esprimono la cronaca di un volto umano.

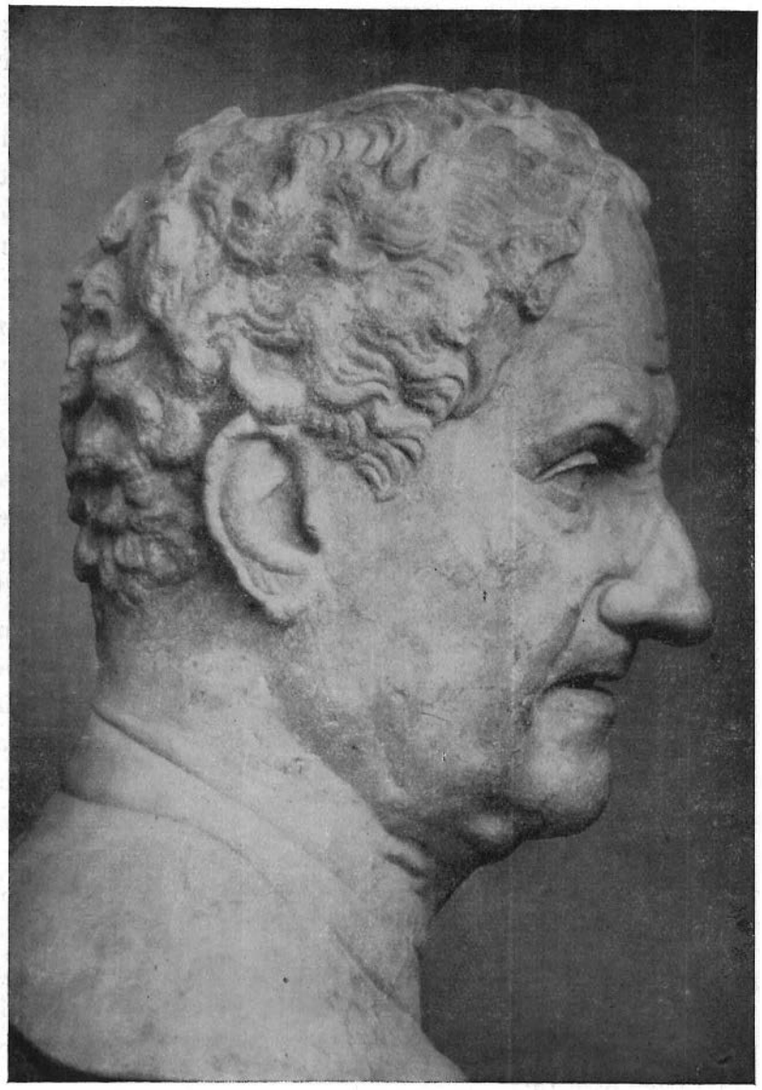


Fig. 10 – Roma, Museo Vaticano – Ritratto di Sp. Postumio Albino.

Seguire il lavoro di formazione del « Maestro di Albino » significa puntualizzare molti dei problemi della ritrattistica romana. Con lui è documentato l'inserirsi in Roma nel campo della ritrattistica dell'insieme della forma e della tradizione artistica greca che sono assorbite dal mondo romano.

Ciò comporta il distaccarsi dalla tendenza del tentativo artistico che aveva dominato l'ambiente italico durante sei secoli, dove la non costante presenza di una tradizione di « mestiere » aveva permesso la creazione di grandi capolavori, dovuti però solo ad artisti isolati, ma dove la produzione rimaneva sempre ai limiti del dissolvimento formale [23].

Con il « Maestro di Albino » si ha per la prima volta la consapevolezza di un mestiere artistico. L'opera d'arte cioè comincia ad avere un suo valore in quanto tale ed una sua

tradizione, pur ricollegandosi ai motivi religiosi di ambiente italico, nel quale una rapida intuizione era spesso a scapito della forma, e dove si creavano opere spesso più sentite che finite. Da ora in poi forma ed intuizione procederanno senza la continua prevalenza di questa ultima.

Fig. 11 – New York, Metropolitan Museum – Ritratto in terracotta.

Viene così a determinarsi negli anni attorno al 90 il canone della ritrattistica romana.

Con l'ammissione della educazione greca del « Maestro di Albino » non si deve ricadere nell'equivoco di una ellenizzazione dell'arte romana [24].

Una forma artistica non è tesaurizzabile, ma suscettibile di varianti.

Per primo se ne rese conto lo stesso « Maestro di Albino » quando rivolse la sua attenzione verso quei particolari – rughe, guance incavate, senso del momentaneo – che sono tipici delle sue opere e di quelle da esse derivate.

La ricerca di alcuni particolari figurativi da parte di un artista indica la sua adesione ad una mentalità, ad uno stato di animo.

I problemi indicati dal «Maestro di Albino» furono ripresi dai suoi seguaci. Difatti il senso del temporaneo, che colpisce e rende vitali ed aggressivi i ritratti dei due Albini, si va attenuando nell'originale dei ritratti del Laterano, in quello di Roscio Gallo, in quello dell'Auditorium di Mecenate, in quello di Pompeo a Venezia.

Il motivo è dovuto al desiderio di un ritorno, non sempre felice, alle origini della forma più strettamente classica.

Ma accanto a questi ritratti vivono quelli più strettamente improntati ad un senso di temporaneità ed immediatezza, nella tradizione della ritrattistica italica, ormai determinata a scuola, per influsso di quella del « Maestro di Albino ».

* * *

Una eventuale identificazione del personaggio rappresentato nelle copie del Laterano sarebbe di estremo interesse, potrebbe permettere un confronto tra una eventuale descrizione letteraria ed una figurativa, e forse spiegherebbe il cruccio del volto rappresentato.

Che si tratti di un personaggio famoso lo dimostrano le due repliche di tempo diverso, derivanti da una statua onoraria.

Si è già notata una certa affinità tra i profili delle copie del Laterano e quello di Sulla

nei denari di Pompeo Rufo. Le somiglianze sono molte, ma nelle monete si intravvede una notevole differenza di alcuni particolari, come la bocca, che sembra essere aperta [25]. La descrizione che di Sulla fa Plutarco [26] – occhi azzurri e truci, lentiggini – pur condotta secondo le regole del canone retorico, fa pensare ad un personaggio diverso.

Sulla ebbe delle statue onorarie [27], ma di esse non è rimasto nessun ricordo, tranne che nelle monete, dato che l'identificazione del Curtius [28] con una testa del Museo Archeologico di Venezia non sembra fondata. Anche però se l'ipotesi del Curtius è cronologicamente inesatta essa dimostra in quale atmosfera spirituale dovrebbe apparire Sulla, atmosfera di amaro dolore resa dal ritratto di Venezia.

Diverso sembrerebbe invece il personaggio del Laterano, fermato dall'artista in una vita nella quale il dolore misto a caparbia energia non è ancora divenuto consapevolezza.

I confronti con le altre monete, oltre a quelle con Sulla, non danno nessu risultato positivo [29].

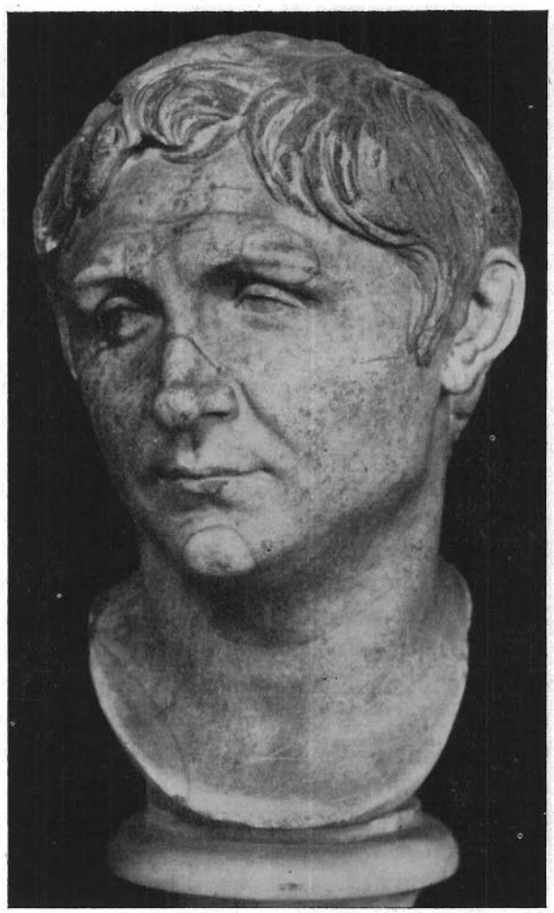


FIG. 12 – VENEZIA, MUSEO ARCHEOLOGICO – Ritratto di Pompeo.

Si potrebbe pensare a Mario, in via del tutto ipotetica. Purtroppo di lui non rimangono ritratti [30], ma ne esistevano in antico. Cesare nel 70 a. Cr. fece portare ritratti di Mario durante i funerali della moglie Giulia [31]. Nel 65 a. Cr. lo stesso Cesare fece innalzare statue di lui in Campidoglio [32].

La definizione che Plutarco [33] dà del volto di una statua del console (austero e crudele insieme), non contraddice l'espressione delle copie del Laterano; e così le altre descrizioni degli autori antichi [34].

Tutti i ritratti identificati sino ad ora con Mario sembrano vivere nella stessa atmosfera spirituale delle copie del Laterano. Le dediche fatte da Cesare nel 70 e nel 65 a. Cr., concordano con la datazione dell'originale.

Ma l'ipotesi non potendo poggiare su dati più positivi rimane come tale.

ANTONIO GIULIANO

[1] I copia: Sala X n. 631. O. BENNDORF-R. SCHÖNE, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums*, Leipzig, 1867, p. 238, n. 362. Alt. 0,34, del viso 0,17. Marmo italico. Restauro in gesso: la punta del naso, la parte posteriore e parte della metà destra del volto, compreso il collo. Fot. Musei Vaticani XXXII/61/38, 39, 40; XXXII/62/2.

II copia: Sala X n. 630. BENNDORF-SCHÖNE, *op. cit.*, p. 207, n. 339. Alt. 0,38, del viso 0,18. Marmo italico. Restauro in marmo: il busto, il naso, il labbro inferiore, il mento, parte degli orecchi e delle arcate sopraorbitarie. Fot. Musei Vaticani XXXII/61/38, 39, 40; XXXII/62-1.

Nel catalogo dei BENNDORF-SCHÖNE, si ritiene che nella I replica sia rappresentato lo stesso personaggio della seconda, in età più avanzata.

Ringrazio la Direzione Generale dei Musei Vaticani, che mi ha permesso di occuparmi dei ritratti.

[2] B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der Römischen Republik*, Leipzig, 1948, p. 34 segg.

[3] A. HEKLER, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Stuttgart, 1912, tav. 164-179.

[4] HEKLER, *op. cit.*, tav. 224 a.

[5] *A. Br.* 427/28. B. SCHWEITZER, *Festgabe zur Winckelmannsfeier des Archäologischen Seminars der Universität Leipzig*, 1941; SCHWEITZER, *Bildniskunst.*, p. 37, 59, 61 – 68, 81, 138, 144. Fig. 53, 55, 57 (copia della prima età flavia).

[6] O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik*, Lund, 1941, p. 219, tav. LVI, 2; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 37, 60, 144 (copia di età claudia).

[7] W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I, Braccio Nuovo, n. 60; *A. Br.* 429/30. W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 3, Leipzig 1912, n. 21; HEKLER, *op. cit.*, tav. 151; R. WEST, *Römische Porträt-Plastik*, München, 1933, p. 70 segg., fig. 62; R. PARIBENI, *Il ritratto nell'arte antica*, Milano, 1934, tav. CC; P. DUCATI, *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Bologna, 1938, p. 87, tav. XLII; VESSBERG, *op. cit.*, p. 219 seg., tav. LVI, 1; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 37, 60 segg., 81, 144 (copia di età claudia). Fot. Musei Vaticani XX/21/30, 31.

[8] A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 444, n. 29; VESSBERG, *op. cit.*, p. 219; *op. cit.*, SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 37.

[9] P. E. VISCONTI, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma, 1883, n. 508; VESSBERG *op. cit.*, p. 219; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 37, 60, 144 (copia di età adrianea).

[10] J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, I, Stuttgart 1882, p. 86 seguenti; Münztaf. 1, 23-27; H. A. GRUEBER, *The Coins of the Roman Republic in the British Museum*, I, London, 1910, p. 484; VESSBERG, *op. cit.*, p. 129 segg. tav. IV, 2-7; XIV, 6; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 7,60, 67 segg., 81, 129, 134, 138.

[11] SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 7.

[12] F. STUDNICZKA, in *A. Br.* 1011, testo, fig. 8-9; *Bulletin of the Metropolitan Museum* XIX (1924), p. 294, fig. 1; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 64, 72, fig. 58. Fot. Ist. Arch. Germ. 53/31.

[13] M. BIEBER, *Das Dresdener Schauspielerrelief*, 1907; J. SIEVEKING, in *B. Br.* 628, b.; H. BULLE, in *Festschrift für James-Loeb*, 1930, p. 37, fig. 27 a, b; M. BIEBER, *The History of the Greeck and Roman Theater*, Princeton 1939, p. 160, fig. 219; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 64, 129, 144 segg. Sul ritratto, opera di Pasitele: CICERONE, *De Divinitatione*, I, 36, 79; VESSBERG, *op. cit.*, *Schriftquellen*, n. 253.

[14] Sala dei Fasti Moderni I n. 8. *Bull. Com.* 1874, p. 164, tav. XVIII; *A. Br.* 887/88; H. STUART JONES, *Palazzo dei Conservatori*, Oxford, 1926, p. 70, tav. 24; F. POULSEN, in *Jahrbuch*, XLVII (1932), p. 81, fig. 7, 8; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 64 seg. 129, 144, fig. 59.

[15] *EA* 2637/38; C. ANTI, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma,

1930, p. 112; F. POULSEN, in *Rév. Arch.* 6 ser., 7, 1936, p. 22 segg.; SCHWEITZER, *op. cit.*, 86, 88 segg., 117, 131, 145; fig. 121, 123. Fot. Fiorentini.

[16] SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 144.

[17] SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 13, 63; fig. 52.

[18] L. LAURENZI, *Ritratti Greci*, Firenze, 1941, n. 92, con bibl. prec.; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 13, 63, 78, 80; fig. 56.

[19] LAURENZI, *op. cit.*, n. 74, con bibl. prec.

[20] LAURENZI, *op. cit.*, n. 54, con bibl. prec.; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 66, 84; fig. 105.

[21] Per molti dei problemi accennati in questo paragrafo: SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 11 segg., 128 segg.

[22] LAURENZI, *op. cit.*, n. 16, 39, 106.

[23] R. BIANCHI-BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, II ed., Firenze 1950, p. 74.

[24] Sulla presunta grecizzazione della scultura romana: G. M. A. RICHTER, *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, Oxford, 1951, p. 37 segg. Si veda la recensione di G. BECATTI, in *Gnomon*, 24 (1952), p. 460 segg.

[25] VESSBERG, *op. cit.*, p. 129 segg.

[26] *Sulla*, 2. 1; VESSBERG, *op. cit.*, *Schriftquellen* n. 284.

[27] VESSBERG, *op. cit.*, *Schriftquellen* n. 284-287.

[28] *R. M.* XLVII (1932), p. 202 segg., fig. 1, 3. Sul ritratto si vedano: *EA* 2564/65; ANTI, *op. cit.*, p. 111, n. 2; SCHWEITZER, *op. cit.*, p. 120 segg., 125 segg., 146, fig. 194/95 (30-20 a. C.).

[29] Si vedano le monete in VESSBERG, *op. cit.*, tav. III-XI, XIV.

[30] Nessun elemento positivo per una eventuale identificazione porta il ritratto su vetro da Palestrina, ora perduto, il quale, ammesso sia antico, presenta una immagine molto idealizzata di Mario: E. Q. VISCONTI, *Iconografia Romana*, Milano, 1818, tav. IV, n. 3; BERNOULLI, *op. cit.*, p. 79, fig. 8.

[31] PLUTARCO, *Caesar*, 5. 2. Il VESSBERG, *op. cit.*, p. 74, ritiene si trattasse di un vero e proprio ritratto, e non di una maschera funeraria come ritiene il BERNOULLI, *op. cit.*, p. 79. Probabilmente Cesare avrà restituito i ritratti di Mario distrutti da Sulla.

[32] PLUTARCO, *Caesar*, 6, 1; VESSBERG, *Schriftquellen* n. 282. Una statua di Mario era nel Foro di Augusto: A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae*, XIII, III, p. 22, n. 17, con bibl. prec.

[33] PLUTARCO, *Marius* 2, 1; VESSBERG, *op. cit.*, *Schriftquellen n.* 283.

[34] Sono ricordate dal BERNOULLI, *op. cit.*, p. 76 segg.