

La ritrattistica romana

i tuoi appunti

Nel I secolo a.C. a Roma e in ambito italico si sviluppa una produzione di ritratti privati ed onorari contraddistinti da un esasperato verismo: ogni ruga, “difetto” della pelle, neo o cicatrice sul volto, viene rilevata e riprodotta dallo scultore in modo preciso e meticoloso, come se dovesse redigere una carta geografica (come in una “descrizione cartografica”). Tuttavia, a caratterizzare queste opere, più che le imperfezioni fisiche, è l’ostentazione della vecchiaia, analizzata ed esibita con fermezza, con i segni dell’età divenuti un trofeo da sfoggiare (fig. 1).

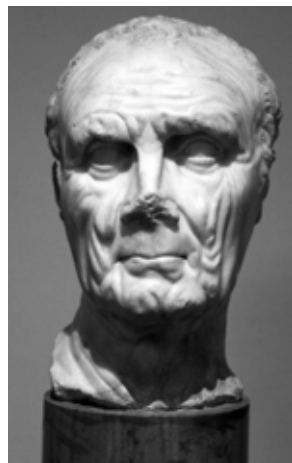


fig. 1. Ritratto di vecchio (Museo Civico di Osimo - fine I sec. a. C.)

Una scelta iconografica così netta può spiegarsi con l’influenza di diverse tradizioni ritrattistiche, soprattutto quelle etrusco-italiche ed ellenistiche, ma prima ancora con la tipica matrice romana legata ideologicamente ai valori etici dell’aristocrazia senatoria: quelli della *severitas* (rigore), *gravitas* (serietà), *constantia* (fermezza) e *dignitas* (dignità), cioè il rigore e l’autorevolezza declinati nello stile di vita degli antichi romani attraverso il *mos maiorum* (costume degli antenati). Inoltre, in una società molto competitiva, come quella romana, i ritratti non erano destinati ad una funzione estetica, ma costituivano uno degli onori più adatti a perpetuare la memoria degli uomini meritevoli, attraverso un volto dai tratti fisici inconfondibili ed esaltato dagli ideali di un vero cittadino romano. L’origine del ritratto veristico tardo-repubblicano è stata più volte rintracciata in un diretto rapporto con le maschere funerarie in cera, immagini degli antenati (*imagines maiorum*) realizzate attraverso uno stampo in gesso approntato verosimilmente alla morte dell’effigiato (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 6), utilizzate come uno dei più importanti strumenti per rappresentare e tramandare per generazioni le fattezze dei membri più illustri delle famiglie patrizie. Queste *imagines* erano poste all’interno di edicole lignee (*armaria*) nell’atrio delle *domus*, accompagnate da una breve iscrizione con *titulus* che elencava le tappe fondamentali della carriera dell’uomo raffigurato, e venivano tirate fuori per i cortei

i tuoi appunti

funebri di famiglia o in occasione di pubblici sacrifici. Lo storico greco Polibio (*Storie*, VI, 53-54), a Roma tra il 165/50 a.C., racconta con ammirazione l'imponente sfilata delle immagini degli antenati portate in processione dai parenti durante i funerali di uomini illustri. Questa pompa funebre permetteva di celebrare ed esaltare, davanti a tutto il popolo romano, le gesta politiche e militari della famiglia; poi, al momento della sepoltura, l'ultimo defunto veniva incluso tra gli autorevoli ed esemplari antenati della stirpe, presenti sottoforma di immagini nella processione davanti al feretro, in un rigoroso ordine cronologico, con l'avo più antico in testa. Sempre secondo Polibio, le maschere di cera colorata ritraevano il volto degli antenati con estrema somiglianza nel modellato e nel colorito; una somiglianza incrementata dal fatto che questi *prósopa* (volti/maschera) erano indossati da uomini/attori che impersonavano per statura, forma e gesti gli antenati che, in piedi su carri e preceduti da insegne, recavano con sé diversi tipi di toga a seconda delle cariche o degli onori che avevano raggiunto. Dopo la sepoltura, l'elogio funebre e l'espletamento di tutti i riti, la *imago* dell'ultimo defunto poteva finalmente trovare posto nell'atrio della *domus* accanto alle altre. Questa pratica dello *ius imaginum*, cioè il diritto di possedere le maschere in cera degli antenati, non era una legge scritta, ma una consuetudine di rango che spettava ai soli discendenti di un antenato che avesse ricoperto una magistratura curule (magistrati superiori dotati di giurisdizione). Purtroppo nessuna di queste *imagines* in cera si è conservata, lasciando così non pochi dubbi sul loro effettivo aspetto e sulle possibili diverse tipologie, nonché sul reale o meno apporto e influsso che queste hanno avuto nei confronti del tipico ritratto romano. In alternativa, lo sviluppo del ritratto veristico è stato messo in relazione anche con il mondo culturale ed artistico dell'Egitto Tolemaico; del resto nella ritrattistica egizia si individuano elementi di realismo fin dalla III Dinastia (2700 a.C.), ma è soprattutto tra il IV e I sec. a.C., quindi in epoca Tolemaica, che si moltiplicano gli esempi di teste-ritratto di anziano contraddistinte da tratti ben individualizzati. Da notare, tuttavia, che il rinvenimento nell'Agorà di Atene della testa di un sacerdote egizio del I sec. a.C., che parla un linguaggio veristico simile ai ritratti romani, ha lasciato supporre ad alcuni studiosi che potrebbe essere stato il ritratto di tradizione ellenistica-tolemaica ad essersi "romanizzato" e non il contrario. A ciò si aggiunge un'ambiguità di fondo tra ritratti greci e romani che continua a persistere nel I sec. a.C.; nei greci che adottano una moda percepita come italica si è proposto di riconoscervi alleati politici di Roma, come nel caso del sovrano *philoromaïos* (amico dei romani) della Cappadocia, Ariobarzanes I, che nelle monete coniate durante il suo regno (95/63 a.C.) si mostra con capelli corti e volto da vecchio con tratti di forte verismo, e solo il diadema lo distingue come sovrano ellenistico. Tuttavia, se molti greci si "romanizzano", molti romani si "grecizzano" adottando iconografie di tipo greco: Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 18) afferma che dopo le statue togate si inizia a dedicare anche statue nude, le cd. "achillee", affermatesi in ambito italico già dalla metà del III sec. a.C., ma con una diffusione capillare nel secolo successivo. Le statue "achillee" associavano ad un corpo eroico ideale, di impostazione policletea e lisippea, una testa-ritratto fortemente individualizzata, seguendo il tipico eclettismo tardo-ellenistico, componente importante di tutta l'arte romana. In definitiva, possiamo dire che nel I sec. a.C. le esperienze del naturalismo ellenico e le forme auliche della tensione psicologica sono ormai patrimonio comune del ritratto italico, ma la richiesta sempre maggiore di ritratti personalizzati, commissionati da un ceto medio poco ellenizzato ma ambizioso di emergere, conduce ad uno svuotamento ed impoverimento della portata innovativa dei modelli greco-ellenistici. La forte voglia di affermazione del singolo trova nel ritratto veristico la principale forma di comunicazione, soprattutto nel caso degli *homines novi*, gli esponenti dei ceti emergenti che accedono per la prima volta alle magistrature più alte (dopo la cittadinanza romana agli italici nell'80 a.C.), che imitano le vesti e gli atteggiamenti dell'alto patriziato, conformandosi nell'espressione della *gravitas* e nell'uso schematico della toga, simbolo della conquista del diritto romano. Questo tipico ritratto romano venne, inoltre, affidato ad

i tuoi appunti

una modesta produzione di bottega, dove il fragile equilibrio tra l'organicità plastica di un volto e il vitale individualismo si riduce ad una calligrafica rappresentazione di rughe e "difetti" della pelle e ad un'esaltazione esasperata dell'anzianità, gli unici reali indizi di "italicità" di queste realizzazioni. Quindi, all'origine del tipico ritratto romano tardo-repubblicano vi è, soprattutto, la semplificazione del modello greco colto, a cui si aggiunge la matrice, se non formale, almeno ideologica delle immagini in cera.

I successivi sviluppi del ritratto romano seguono da vicino le vicende storiche di Roma e dei maggiori protagonisti della vita politica e militare nella prima metà del I a.C. Nella lotta politica che vede prima l'alleanza con il I triunvirato (60 a.C.) e poi lo scontro aperto tra Pompeo e Cesare, il ritratto assunse un ruolo fondamentale come "volto del potere" e modo per emergere, anche visivamente, sugli avversari. Il volto di Pompeo, noto attraverso due tipologie iconografiche ("Venezia" e "Copenaghen"), entrambe dai tratti confrontabili con l'effigie presente sul rovescio delle monete coniate dopo la sua morte (48 a.C.), mostra alcuni segni dell'ambizioso confronto con Alessandro Magno. Tuttavia, le citazioni del condottiero macedone presenti nello sguardo e nell'esagerato ciuffo sulla fronte (*anastolè*), non condizionano la fedele riproduzione dei tratti personali, soprattutto nel tipo "Copenaghen" (fig. 2), dove il condottiero romano appare anziano e con tutti i segni dell'età, che gli conferiscono *auctoritas*. Sebbene Giulio Cesare non fosse estraneo ai modelli iconografici di Alessandro, nei denari d'argento da egli stesso coniatati nel 44 a.C., il suo volto, asciutto ed austero, è vistosamente segnato dalle rughe, e solo la corona sul capo allude al trionfo, mentre la presenza del lituo (strumento musicale) celebra la virtù della *pietas* (devozione verso gli dei). Con questa immagine il dittatore romano sembra aderire ai principi figurativi del *mos maiorum*, inserendosi nel solco della tradizione del ritratto veristico tardo-repubblicano. I tratti fisionomici documentati dalle immagini



fig. 2. Ritratto di Pompeo (Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

monetali, quali il cranio allungato, il mento pronunciato, il pomo d'Adamo sporgente e il naso lungo e sottile, sono riproposti nel "Cesare di Agliè" (fig. 3), con un realismo che ben si adatta a un ritratto eseguito in vita, o immediatamente dopo la morte del dittatore, visto che dopo la sua consacrazione a *divus* (42 a.C.) gli elementi di maggiore realismo vennero stemperati attraverso un'immagine idealizzata. In definitiva, in questa fase di transizione (70-40 a.C.) il crudo verismo dei ritratti tardo-repubblicani, pur presente, viene spesso mitigato da un plasticismo più ricco, da una rappresentazione più organica e meno tetra, e da un'espressione più serena.

Con l'avvento dell'età imperiale (27 a.C.), nell'ambito dell'ambizioso programma di promozione delle immagini del *princeps*, la ritrattistica ufficiale assunse un ruolo a dir poco determinante, rientrando in una vera e propria strategia di comunicazione politica: era necessario che "i volti del potere" diventassero tipi riconoscibili in uno spazio geografico sempre più ampio e sempre più distante dall'urbe, anche in luoghi

i tuoi appunti

che non li videro mai dal vivo. Di conseguenza i ritratti venivano replicati in tantissimi esemplari e l'accostamento delle diverse repliche ci consente oggi di ottenere un'idea dell'archetipo perduto che vi era alla base, in gesso, cera o terracotta. Il modello originale veniva affidato ad un artista di corte, approvato dall'imperatore, rapidamente

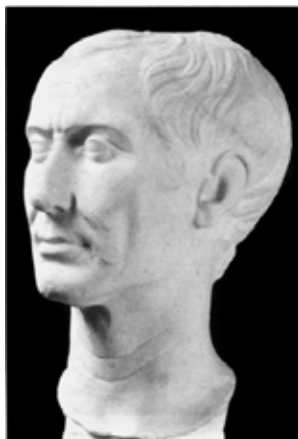


fig. 3. Ritratto di Cesare (Torino, Museo di antichità - 44 a.C.)

diffuso, in Italia e nelle province, per mezzo di calchi in gesso e riprodotto con fedeltà specie nelle proporzioni del viso, nella linea del profilo e nei motivi della chioma, grazie al metodo della traslazione dei punti, così come avveniva nella scultura "ideale". Le eventuali variazioni riguardavano soltanto il materiale, le dimensioni e determinati contrassegni stilistici delle singole officine. Poi dalla fine del secolo III d.C., anche in conseguenza dell'emergere di plurimi centri politici e amministrativi, le tradizioni locali pesarono di più, per cui ritratti imperiali, pur mantenendo parecchie caratteristiche comuni, furono meno ricalcate sull'unico modello centrale. All'interno di una produzione così diffusa, il riconoscimento dei volti di imperatori, imperatrici, principi e membri della famiglia imperiale, da parte degli studiosi avviene, oltre che dai contesti archeologici, dalle iscrizioni e dalle rappresentazioni storiche, soprattutto dai confronti con quelli presenti di profilo sulle monete, sempre ben datate; alcune incertezze persistono solo per gli "imperatori effimeri" del III secolo e poi per alcuni del IV d.C.

A seguito della battaglia di Azio (31 a.C.) e la conquista dell'Egitto, Ottaviano, futuro Augusto, è libero di avviare un nuovo corso politico e di presentarsi come *princeps*. La sua prima immagine ufficiale si data verso il 40 a.C., durante il II triumvirato, quando il giovane triumviro è rappresentato con un viso spigoloso e ossuto che ancora tradisce dipendenze con le immagini patetiche dei condottieri e dinasti tardo-ellenistici; inoltre, la torsione del collo e le corpose ciocche di capelli richiamano ancora ad un'intenzionale *imitatio Alexandri*. Quando nel 27 a.C. gli viene conferito il titolo di *Augustus*, il ritratto giovanile, che rievoca l'esplicito confronto con Alessandro

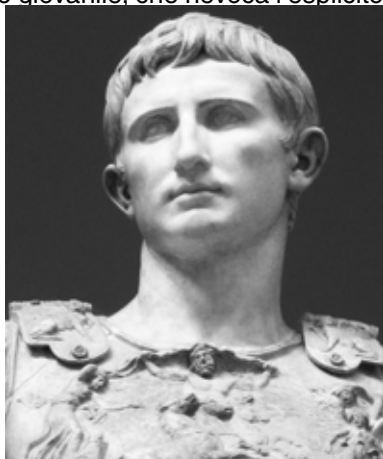


fig. 4. Augusto di Prima Porta (Città del Vaticano, Musei Vaticani)

i tuoi appunti

Magno, è ormai inadeguato, per il primo imperatore di Roma si elabora un ritratto capace di trasmettere un'aurea di pacata nobiltà che da ora contraddistinguerà le immagini ufficiali. Così nasce il tipo ritrattistico di "Prima Porta" (fig. 4) che rimarrà invariato durante tutto il regno di Augusto. La testa, appena girata verso destra e dall'espressione pacata e distante, mostra tratti riconoscibili ma destinati a non invecchiare, in modo da conferire al *princeps* un volto eternamente giovane. I capelli, seppur evocano modelli classici nella calotta regolare e priva di volume, sono una vera e propria sigla caratteristica del ritratto augusteo, con le ciocche divaricate. Il tipo "Prima Porta" fu il ritratto più diffuso di Augusto, documentato attraverso centosettanta repliche e varianti, tra cui anche la versione in toga che lo ritrae come Pontefice Massimo (12 a.C.) e celebrato per la sua *pietas*. Il ritratto di Augusto divenne un modello di riferimento per l'immagine della *gens Iulia*, e nella presentazione ufficiale dei suoi eredi, consanguinei o meno, il richiamo visivo alle caratteristiche del suo ritratto giocò sempre un ruolo fondamentale. Del resto fin dall'inizio dell'età imperiale la propaganda dinastica passava attraverso la committenza di gruppi statuari utili ad affermare la continuità della linea di successione; questi, inizialmente eretti a Roma, raggiunsero presto tutte le città dell'impero, anche quelle più periferiche, divenendo, come già accennato in precedenza, il principale veicolo di trasmissione dell'immagine imperiale, accanto alle monete. Tiberio, adottato da Augusto nel 4 d.C., nel ritratto commissionato per l'occasione, nonostante i suoi quarantasei anni, viene mostrato ancora giovane e del tutto somigliante al volto idealizzato del tipo di "Prima Porta"; solo dopo l'assunzione del principato (14 d.C.), Tiberio, anche nei ritratti, mostra i segni della vecchiaia. Anche l'imperatore Claudio (41-54 d.C.) non si sottrae al confronto con i ritratti di Augusto, da cui adotta l'acconciatura e talvolta anche i lineamenti, fino a suggerire una remota consanguineità con il fondatore della dinastia. Come si è visto tutti i membri della *gens* Giulio-Claudia si conformarono, in modo più o meno accentuato, all'immagine augustea. Lo stesso fa, almeno inizialmente, il giovane Nerone (54-68 d.C.), i cui ritratti lo mostrano ancora in associazione con la figura di Augusto, scelta necessaria per ribadire la legittima continuità dinastica. Nonostante le difficoltà che si incontrano nel voler ricostruire lo

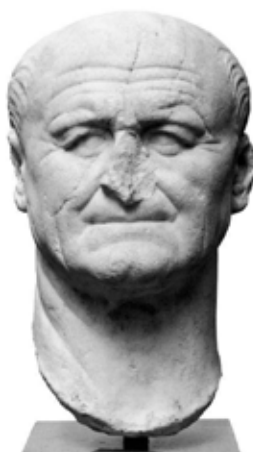


fig. 5. Ritratto di Vespasiano,
(Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek)

sviluppo della ritrattistica neroniana, a causa dell'esiguo numero di ritratti originali, ancora leggibili e a noi giunti riuscendo a scampare alla *damnatio memoriae* (*infra*), il confronto con le effigi monetali ci permette di individuare le rilevanti novità che furono introdotte da Nerone. Il volto del *princeps* si allarga e si ingrassa, gli occhi si infossano nelle orbite e la capigliatura si gonfia con le ciocche che seguono un andamento a scalare. A completare la rottura con i ritratti dei predecessori, è la presenza di una corta barba; con la barba Nerone inaugura una lunga tradizione imperiale che verrà poi subito recepita anche in ambito privato. Anche Vespasiano (67-79 d.C.), fondatore della dinastia dei Flavi, rompe con la tradizione dei ritratti augustei: la sua immagine riprende le formule tipiche del ritratto tardo-repubblicano

i tuoi appunti

(fig. 5). Il volto, grasso e grossolano, ripropone il verismo del I sec. a. C., con l'ostentazione delle rughe ad esprimere le virtù della *gravitas* e della *dignitas*. Mostrare la continuità ideologica, ed iconografica, con i valori dell'antica repubblica danno a Vespasiano l'autorevolezza di cui il suo regno aveva bisogno, almeno all'inizio, visto che questo realismo viene poi mitigato successivamente con una tipologia di ritratto maggiormente idealizzata. Nondimeno, l'immagine dell'Augusto di Prima Porta torna ad essere un modello con Traiano (98-117 d.C.), il primo imperatore non italico della storia di Roma. Probabilmente, proprio a causa delle sue origini spagnole, l'immagine ufficiale del nuovo imperatore necessitò di presentarsi in diretta continuità con quella di Augusto, del resto l'ascesa al potere e la conferma nel ruolo dipendevano anche dalla costruzione di una precisa immagine. Così nei primi ritratti di Traiano (fig. 6) ritroviamo l'espressione pacata, i segni dell'età appena accennati e soprattutto la capigliatura corta e liscia con le ciocche che si divaricano. Nei ritratti più tardi, in occasione del trionfo sui Daci (107 d.C.) o dei rilievi sulla Colonna Traiana (113 d. C.), il volto si mostra più magro ed invecchiato, con punte di forte realismo. Se nel caso di Nerone la presenza della barba fu una scelta di rottura provocatoria, con Adriano (117-138 d.C.) l'adozione di una corposa barba, sempre corta e curata (fig. 7), è in sintonia con le sue ambizioni culturali e gli atteggiamenti ellenizzanti, che lo portano a conquistarsi il soprannome di *graeculus* (piccolo greco). La barba introdotta da Adriano si allunga nei ritratti della dinastia degli Antonini e soprattutto con Marco Aurelio (161-180 d.C.), dove l'immagine del *princeps* si impenna della seria riflessività dell'imperatore-filosofo (fig. 8), seguace della dottrina stoica. Ed è

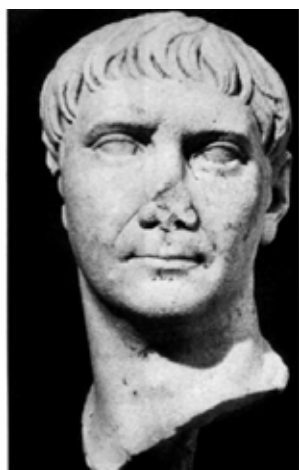


fig. 6. Ritratto di Traiano (Roma, Museo palatino)

proprio dalla seconda metà del II sec. d.C. che si moltiplicano, in ambito privato, ritratti di cittadini romani colti in atteggiamento di meditazione o nelle vesti di filosofi greci. La presenza di barbe lunghe e capelli ricci e fluenti continua anche con Settimio Severo (193-211 d.C.) eletto imperatore dalle legioni e costretto ad eliminare ben tre rivali al trono, l'imperatore di origine africana ha necessità di giustificare la propria ascesa al trono presentandosi come legittimo erede della dinastia precedente. Infatti,



fig. 7. Ritratto di Adriano (Collezione Farnese, MANN)

i tuoi appunti

nel cd. ritratto “dell’adozione”, Settimio Severo mostra evidenti somiglianze con Marco Aurelio, nella foggia della barba e dei capelli, ma anche nell’espressione pacata e riflessiva. Fu Caracalla (211-217 d.C.) a ripudiare l’immagine dell’imperatore-filosofo a favore di un’immagine energica e audace (fig. 9). I capelli e la barba si accorciano drasticamente, mentre lo scatto imperioso del collo, la solida e semplificata struttura



fig. 8. Ritratto di Marco Aurelio
(Collezione Farnese, MANN)

della testa e lo sguardo torvo e accigliato, comunicano l’idea di un sovrano-soldato, pronto a difendere l’impero con coraggio. Quest’espressività quasi brutale, aspra e tenace si rivela la più adatta a rappresentare i cd. “imperatori effimeri”, proclamati dagli eserciti e spesso di umili origini; in questi ritratti ormai ogni allusione all’immagine dell’imperatore-filosofo è definitivamente sostituita da quella del soldato, non privo di agitazione emotiva e, talvolta, con un’espressione di cupa rassegnazione, se non addirittura di profonda angoscia. Caratteristiche che comunicano tutta la tensione del periodo di crisi in cui versa l’impero, con al comando spesso uomini maturi ed inesperti con poche possibilità di aspirare ad un governo lungo e consolidato. Tanto



fig. 9. Ritratto di Caracalla
(Collezione Farnese, MANN)

che nella prima metà del III sec. d.C. la fisionomia dell’imperatore si fa meno importante, i volti sono meno riconoscibili, e nelle immagini monetali, talvolta, si usa l’effigie del *princeps* precedente, cambiando solo la leggenda con il nome; questo perché nei ritratti ufficiali più che i tratti fisionomici si cerca di incarnare il simbolo del potere. A interrompere questa tradizione iconografica seriale è l’imperatore Galieno (253-268 d.C.), sotto il cui regno l’impero ritrova un periodo di stabilità e rinnovamento culturale, permeato di cultura greca e filosofia neoplatonica. In quegli anni viene favorita una politica di recupero della tradizione classica che spinge ad adottare un ritratto ufficiale modellato sulla figura di Alessandro Magno: collo in torsione e testa rivolta verso l’alto in un ideale colloquio con la divinità. Inoltre ci sono importanti richiami all’iconografia di Adriano e Augusto, con la barba corposa, i capelli divaricati sulla fronte e i segni dell’età che appena si percepiscono. Con Diocleziano (284-305

i tuoi appunti

d.C.) si avvia il periodo dei sovrani tetrarchi, e nell'ambito della ritrattistica vi è il recupero delle immagini degli imperatori-soldati e delle brutali espressioni di Caracalla, mostrandosi come efficienti e abili militari. Costantino (306-337 d.C.), seguendo una precisa strategia propagandistica, avvia la cd. citazione dei "buoni" imperatori del passato, al cui operato idealmente si ricollega, che si esplicita compiutamente nell'Arco eretto in suo onore dal senato (312-15 d.C.). Il ritratto del colosso marmoreo, rinvenuto nella Basilica di Massenzio a Roma, mostra il volto dell'imperatore imberbe, con un'espressione pacata dai tratti giovanili e una corposa calotta di capelli che si rifanno alle effigi di Traiano e Augusto. La rigidità delle forme della tradizione tetrarchica è superata a favore di un'immagine fortemente idealizzata, come dimostra la giovinezza atemporale, la lieve torsione della testa e lo sguardo rivolto verso l'alto.

La formula **damnatio memoriae** (condanna della memoria) sta ad indicare la condanna del ricordo di una persona attraverso la distruzione o la cancellazione della sua immagine e del suo nome. Questa pratica è storicamente attestata nelle più antiche civiltà del Vicino Oriente e nell'Egitto faraonico, ma continua, con diverse modalità, nel mondo greco, tolemaico ed anche durante la repubblica romana, quando il colpito da *damnatio* veniva dichiarato nemico dello Stato (*hostis*). In epoca imperiale questa pratica venne riservata al *princeps*, ai membri della sua famiglia e a cittadini privati colpevoli di cospirazione contro l'imperatore. Il nome della persona *damnata* veniva abraso da tutte le iscrizioni ufficiali e il suo ritratto sostituito con un'altra effigie. Tuttavia, nel caso dei più costosi e impegnati ritratti marmorei, anziché la distruzione, si preferiva la rilavorazione dei tratti più caratterizzanti, a favore di nuove fattezze. Nel primo secolo dell'impero romano ad essere colpiti dalla *damnatio memoriae* furono Caligola, Nerone e Domiziano, le cui effigie furono ritrasformate in quelli di altri imperatori, di solito nei loro successori: basti pensare che almeno sedici ritratti di Nerone, degli oltre cinquanta rilavorati, assunsero le fattezze di Vespasiano, tanto nella versione realista, quanto in quella più idealizzata. Altre volte si preferisce volutamente una lavorazione sommaria che lascia intravedere caratteristiche del ritratto precedente, un modo per protrarre nel tempo l'infamia sulla persona condannata. Nel III sec. d.C., con l'ascesa e violenta eliminazione di "imperatori effimeri", la *damatio* si manifesta attraverso l'imbrattamento del ritratto o la sua mutilazione, soprattutto degli organi sensoriali. L'abrasione del volto degli imperatori dalle monete, attestata per Caligola, Nerone e Domiziano, non era un atto ufficiale decretato dal senato romano, ma gesti di condanna spontanea e isolati da parte dei cittadini.

A cura dei Servizi Educativi e Ricerca del Mann

Testi di Antonio Coppa

Bibliografia di riferimento

- R. Bianchi Bandinelli, J. Auboyer, *Ritratto*, in "EAA", 1965, Vol. VI, pp.695-738.
- M. Cadario, *Lo schema delle immagini. Il linguaggio dei corpi nel ritratto romano*, in "Ritratti. Le tante facce del potere", E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), Roma 2011, pp. 209-221.
- C. Gasparri (a cura di), "Le sculture Farnese. I ritratti", Vol. II, Napoli 2009 (per approfondimenti sulla sezione "Ritratti" della Collezione Farnese).
- M. Papini, "Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a.C.", Roma 2004.
- M. Papini, *Le (brutte) cere dei Romani. Verità - senza bellezza - nella ritrattistica repubblicana*, in "Ritratti. Le tante facce del potere", E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), Roma 2011, pp. 33-49.
- M. Papini, "Arte Romana", Milano 2016, pp. 320-344.
- J. Pollini, "From Republic to Empire: Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome", 2012, pp. 39-45, 69-199.
- A. M. Riccomini, "Il ritratto", Roma-Bari 2015, pp. 85-150.
- M. Squire, *La ritrattistica romana e la semantica dell'asportazione*, in "L'immagine che siamo. Ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea", (a cura di) M. G. Di Monte, M. Di Monte e H. de Riedmatten, Roma 2014, pp. 57-78.
- P. Zanker, "Augusto e il potere delle immagini", Torino 1989.
- P. Zanker, "Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano", Milano 2002.
- P. Zanker, "Arte Romana", Roma-Bari 2007.

