

This paper considers a red porphyry imperial portrait dated to the beginning of the Theodosian period (end of the fourth century). Three peculiarities make this portrait unique in the panorama of the Late Roman history of art. This is the only porphyry portrait of an emperor dated (based on style) to the second half of the fourth century. It is the only preserved statue – among all the ancient statues in porphyry – which still has the coloured insets in the eyes. Its dimensions – significantly lower than natural – open up the question of its original function and display. According to the here proposed hypothesis, the portrait represents Valentinian II or Arcadius, and it was originally part of a group depicting Theodosius, his sons Arcadius and Honorius and his son-in-law Valentinian II. The reason for the creation of such a statuary group has to be found in the dynastic propaganda of Theodosius. He was planning to place his sons or relatives on the thrones of the Roman east and west.

Introduzione

La recente pubblicazione delle sculture tardoromane, bizantine e medioevali della Collezione Wyvern (Regno Unito), a cura di Paul Williamson, ha portato all'attenzione degli studiosi quattro opere in porfido rosso databili fra il IV e il V secolo, tre delle quali inedite. Si tratta di una statua acefala di togato di dimensioni inferiori al vero (fine III – inizio IV secolo), di un ritratto di principe giulio-claudio, ma di epoca costantiniana, di un ritratto di giovane uomo con diadema di età teodosiana, e di un frammento di lastra decorata con una scena di agnelli in ambiente paradisiaco (prima metà del V secolo)¹. Questo piccolo ma significativo gruppo di sculture accresce il *corpus* delle opere in porfido sopravvissute dal mondo antico, che comprende materiali che vanno dall'età faraonica fino al primo periodo bizantino².

È necessario ricordare che, nell'antichità, il porfido era estratto da un'unica cava situata in Egitto, nell'area del *Mons Porphyrites*, fra il corso del medio Nilo e il Mar Rosso. Sfruttata saltuariamente al tempo dei faraoni e in età ellenistica, la cava – divisa in diversi settori – era stata organizzata per un'estrazione su vasta scala poco dopo la conquista romana, al tempo dell'imperatore Tiberio (14-37): la pietra, grezza o semilavorata, era trasportata lungo il Nilo fino ad Alessandria, e qui rifinita in botteghe specializzate, per assumere la forma di sculture, di elementi architettonici, e persino di vasellame pregiato³. Non sembra che, in età faraonica, ellenistica e alto-imperiale, il colore del porfido fosse associato in modo esplicito all'idea di regalità: mancano prove che, prima della tarda antichità, tale

pietra fosse intenzionalmente impiegata per ritrarre re e imperatori, mentre il suo uso si adattava piuttosto al gusto estetico dell'epoca imperiale, che prediligeva i marmi colorati per realizzare elementi architettonici, *sectilia* o sculture di vario soggetto⁴. Solo al tempo della prima Tetrarchia (293-305) il porfido inizia a essere sfruttato in modo sistematico per raffigurare i sovrani, attraverso ritratti individuali di Diocleziano e dei suoi colleghi, oppure in gruppi statuari che raffiguravano i quattro imperatori come *concordes Augusti*. Proprio all'epoca della prima e della seconda Tetrarchia (306-312), nonché durante gli anni di regno di Costantino e dei suoi figli (306-361), si data il gruppo più consistente di ritratti imperiali in porfido sopravvissuti fino a oggi⁵. Tra la seconda metà del IV secolo e la prima del VI, invece, si possono datare solo alcuni busti acefali di sovrani *clamydati* e il ritratto raffigurante probabilmente Giustiniano I (527-565), il cosiddetto *Carmagnola*, oggi murato all'angolo meridionale della loggia di San Marco a Venezia⁶. Sempre all'epoca di Costantino si datano due imponenti sarcofagi in porfido ancora esistenti a Roma, destinati alla madre Elena e alla figlia Costantina, mentre al Museo Archeologico di Istanbul si conserva un probabile frammento del sepolcro dello stesso imperatore, già collocato nell'*Apostoleion* di Costantinopoli: anche in questi casi, la scelta della pietra era evidentemente legata al suo valore simbolico⁷. L'esaurimento delle cave del *Mons Porphyrites*, verso la fine del IV secolo, deve aver progressivamente ridotto l'uso del porfido per i monumenti imperiali, anche se l'abbondanza di elementi architettonici lavorati o semilavorati avrebbe offerto materia prima ancora per molti decenni, se non per secoli⁸.

Fra le quattro sculture della Collezione Wyvern, il ritratto con diadema (figg. 1-4) è di particolare interesse per tre ragioni: si tratta dell'unico ritratto noto in porfido di sovrano databile, su base stilistica, alla seconda metà del IV secolo; fra tutte le sculture antiche in questo materiale è il solo esemplare ancora esistente che conservi gli inserti colorati negli occhi; le sue dimensioni, di molto inferiori al naturale, pongono la questione di quale fosse la sua originaria funzione. Su questi tre aspetti si concentrerà il presente studio, nel tentativo di restituire questa piccola, ma affascinante opera, al suo contesto storico e artistico.

Storia collezionistica, descrizione e tecnica di lavorazione

Il ritratto è documentato in una collezione privata di Siena fin dall'Ottocento, ma potrebbe essere entrato a farne parte in precedenza; in epoca barocca è stato inserito su un busto di breccia colorata montata su una base in marmo nero, databile al XVII secolo (fig. 1). Nell'attuale collocazione, testa e busto sono stati separati, in modo da conferire maggiore leggibilità al ritratto (fig. 2). Alla luce della

storia collezionistica della scultura, è interessante ricordare qui altre tre testine di soldati in porfido, distaccate da un sarcofago imperiale del IV secolo ed entrate nella collezione fiorentina dei Riccardi verso il 1690⁹: di probabile provenienza romana, il loro acquisto conferma l'interesse da parte del collezionismo toscano del Seicento per le sculture antiche realizzate nella rossa pietra egiziana.

La testa Wyvern è stata scolpita da un unico blocco di porfido, della varietà estratta dal distretto nord-occidentale della cava del *Mons Porphyrites*¹⁰. Misura 15,5 cm dalla base del collo alla sommità della chioma: supponendo che appartenesse a una figura stante, l'altezza originaria della statua doveva essere di circa 75-80 cm. Lo stato di conservazione è, nel complesso, molto buono.

Il volto presenta un profilo ovale, allungato verso il basso; il mento ha una forma leggermente appuntita. Le arcate sopraciliari, nettamente definite, incorniciano gli occhi a forma di mandorla e più grandi del naturale, mentre la fronte è segnata da una linea incisa appena percettibile, che forma una sorta di ruga; il naso è stretto, dal profilo leggermente adunco. Le labbra sono sottili e si incurvano alle estremità in modo da accennare un sorriso; il mento, a forma di U rovesciata, è segnato al centro da una fossetta verticale, che duplica quella fra naso e labbro superiore. Le orecchie hanno padiglioni piuttosto grandi e leggermente sporgenti: sono state scolpite in modo approssimativo, delineando con cura maggiore il profilo esterno (fig. 3).

La frangia dei capelli sopra la fronte segue una linea arcuata, dal profilo netto e parallelo alle arcate sopraciliari. Le chiome, descritte da linee appena ondulate e disposte a raggera, dal centro della testa scendono fino alla linea che va da orecchio a orecchio passando sopra la fronte; sul retro, la massa dei capelli si gonfia leggermente sopra la nuca. Il capo è cinto da un diadema a fascia, disposto obliquamente sopra la fronte e le orecchie; al centro campeggia una gemma circolare che ne occupa l'intera altezza, mentre due file parallele di gemme (o perle) sono disposte lungo i lati, piuttosto distanziate; dalla parte posteriore, sopra la nuca, pendono due cordoncini (*prependylia*) alle cui estremità sono appese delle gemme a goccia (fig. 4)¹¹. La forma del collo, cilindrico e innaturalmente lungo, suggerisce che in origine la testa fosse inserita in una statua di materiale diverso. Dalla base del collo sporge infatti un tassello rettangolare: l'elemento di fissaggio nel corpo originale e non del busto barocco, al quale la testa era unita mediante un'apposita scanalatura incisa lungo lo scollo del mantello.

Come ricordato, sono conservati gli inserti policromi entro gli occhi (fig. 5): analisi di laboratorio hanno indicato che la parte bianca è formata in alabastro, fissata con uno strato di malta fine; la pupilla, invece, è stata realizzata con una pietra nera e lucente, probabilmente onice¹². Dettaglio interessante: la pupilla

è montata entro un cilindretto di bronzo, ossia con la tecnica impiegata in epoca greca e romana per fissare gli inserti negli occhi delle statue in bronzo¹³. Altra particolarità notevole: nelle lastrine di alabastro è stato inciso il profilo dell'iride, in modo che lo sguardo appaia leggermente rivolto verso l'alto.

L'accurata levigatura delle superfici non ha cancellato del tutto le tracce degli strumenti utilizzati nel corso della lavorazione. Si riconoscono segni dell'uso di un trapano ad arco per incidere le fossette ai lati della bocca, sotto il naso e sul mento, così come per dare forma alla parte interna dei padiglioni auricolari. La rifinitura non ha mascherato neppure il carattere approssimativo di alcuni dettagli: i solchi delle chiome, piuttosto radi, sembrano solamente abbozzati, mentre la forma delle gemme sul diadema è priva di contorni netti (cfr. figg. 2-4). Sembra che questi elementi siano stati lasciati in uno stadio non finito: a tale apparente incongruenza si cercherà di dare una spiegazione trattando della policromia delle superfici, probabilmente non limitata agli inserti negli occhi.

Vista di profilo, la testa presenta una marcata assenza di volume, suggerendo che fosse destinata a essere osservata da una posizione frontale (cfr. fig. 3). Anche questo aspetto può essere meglio chiarito riflettendo sullo stile e sul probabile contesto.

Stile e datazione

Tutti i tratti stilistici evidenziati sono cifre peculiari della ritrattistica ufficiale del primo periodo teodosiano, corrispondente al regno di Teodosio I (379-395)¹⁴.

Tale stile, a volte definito "classicismo" teodosiano essendo contraddistinto da una forte idealizzazione, può essere identificato attraverso alcune opere di carattere ufficiale direttamente commissionate dalla corte e ancora esistenti: i frammenti superstiti della colonna coclide eretta fra il 386 e il 393 a Costantinopoli, nel *Forum Tauri*, per celebrare la vittoria di Teodosio sui barbari Greutungi¹⁵; il *missorium* d'argento che ne celebrava i decennali di regno (anno 388; fig. 6)¹⁶; il ritratto di Valentiniano II, genero di Teodosio, scoperto ad Afrodizia e databile fra il 388 e il 393 (fig. 7)¹⁷; i rilievi sulla base dell'obelisco nell'ippodromo di Costantinopoli, scolpiti fra il 390 e il 393 (fig. 8)¹⁸; il ritratto di Arcadio, primogenito di Teodosio e suo successore sul trono d'Oriente, scoperto a Costantinopoli presso il *Forum Tauri* e databile verso l'anno 400 (fig. 9)¹⁹.

In questi casi, i ritratti dei sovrani si adeguano a un preciso canone estetico, che tende a trasformare il loro volto in una "maschera del potere", uno *skema basilikon* in cui i tratti fisiognomici sono quasi completamente sacrificati a favore di una immagine fortemente stereotipata. L'ovale del viso perfettamente regolare, gli

occhi a forma di mandorla allungata e più grandi del vero, il taglio dei capelli sopra la fronte di geometrica esattezza, il profilo sottile del naso e le labbra a forma di “arco di cupido”, atteggiate in un vago sorriso: questi elementi conferiscono alle immagini di Teodosio e dei suoi congiunti un carattere atemporale, quasi astratto, ulteriormente accentuato dallo sguardo rivolto verso l'alto, oppure perso in una lontananza indefinita, oltre l'osservatore²⁰.

I ritratti dei dinasti teodosiani rappresentano lo stadio finale di un processo di evoluzione dell'immagine degli imperatori di Roma iniziato quasi cento anni prima, al tempo di Diocleziano, e focalizzato sull'elaborazione di una “figura tipizzata”, sempre meno fedele alle forme reali e sempre più intesa come raffigurazione iconica del potere²¹: a questo proposito, nel suo fortunato manuale di arte tardoromana, Ranuccio Bianchi Bandinelli parlava di «volontà di potenza»²². A partire dalla Tetrarchia, e poi ancora dopo l'ascesa della dinastia costantiniana, l'autorità imperiale era stata rivestita di caratteri divini, che sottraevano il sovrano, visto come autocrate universale, da tutto ciò che di contingente, transeunte, “mortale” vi poteva essere nella sua persona (fig. 10)²³. Ammiano Marcellino ha lasciato un'impressionante descrizione di Costanzo II (337-361), figlio di Costantino, durante la sua visita a Roma nell'aprile del 357: il sovrano si era mostrato ritto sul carro trionfale e rivestito dei suoi *regalia*, immobile e con lo sguardo rivolto davanti a sé, trasmettendo il senso di quel carattere sovraumano che gli imperatori del IV secolo attribuivano alla propria condizione²⁴. Ovviamente, tale condizione doveva essere manifesta a ogni suddito e quindi trasparire dalle immagini ufficiali presenti nelle città dell'impero: i tetrarchi avevano scelto uno stile semplificato ma espressivo, che trasmetteva un'idea di forza; Costantino aveva preferito forme più idealizzate, fortemente ispirate ai modelli della ritrattistica giulio-claudia, per confermare l'idea di un legame con gli *optimi principes* del passato; con Teodosio, le fattezze dei ritratti erano diventate ancora di più immagini “disincarnate” di un potere che conservava ben poco di terreno (cfr. figg. 7 e 9)²⁵.

Nell'elaborazione dello stile teodosiano, un ruolo centrale è stato svolto dalle botteghe di Afrodisia, in Asia minore²⁶. I loro scultori vantavano un'ininterrotta continuità di lavoro fin dal tardoellenismo e a loro si era rivolto Costantino per dare vita a una tradizione di ritrattistica ufficiale nella sua nuova capitale sul Bosforo, che pare non disponesse di scultori locali: la bella testa di giovane principe di epoca tardo costantiniana, scoperta a Istanbul e oggi conservata al Metropolitan Museum di New York (terzo decennio del IV secolo), è riconosciuta dagli studiosi come la prima e più sicura opera di ritrattistica ufficiale assegnabile a Costantinopoli, precisamente con il concorso di maestranze di Afrodisia²⁷. In questo ritratto già spiccano alcuni accenni di marcata idealizzazione, che

saranno portati a esiti più estremi nella statuaria di età teodosiana: come hanno dimostrato gli studi di Bente Kiilerich, un apporto diretto di quelle maestranze di Afrodisia può essere riconosciuto nei monumenti realizzati a Costantinopoli nell'ultimo ventennio del IV secolo (cfr. figg. 7-9)²⁸.

Al medesimo orizzonte artistico e temporale deve essere assegnato il ritratto in porfido della Collezione Wyvern. Al dato stilistico si possono aggiungere alcune considerazioni circa la possibile identificazione del personaggio, investito della dignità di *Augustus* in considerazione del diadema che porta in capo. I tratti giovanili non sono, di per sé, un elemento determinante: sul *missorium* d'argento del 388 e nei rilievi sulla base dell'obelisco datati fra il 390 e il 393, Teodosio, allora quarantenne (era nato nel 347), appare giovanile tanto quanto i figli Arcadio e Onorio (nati nel 377 e nel 384), e quanto il genero Valentiniano II (nato nel 371). Più significative sono le dimensioni, decisamente inferiori al naturale: tanto sul *missorium* (fig. 6), quanto nei rilievi sulla base dell'obelisco (fig. 8), gli Augusti che vi compaiono (Teodosio, Arcadio e Valentiniano II) sono raffigurati secondo proporzioni gerarchiche, ossia dipendenti non dall'età, ma dall'effettivo potere esercitato: ne consegue che Valentiniano II, proclamato imperatore quattro anni prima di Teodosio ma sotto la tutela politica e militare del cognato, appare più piccolo di quest'ultimo²⁹. Risulta quindi possibile identificare nella testa Wyvern sia Valentiniano II, elevato alla porpora nel 375, sia Arcadio, imperatore dal 388, anch'egli sotto controllo del padre fino alla morte di questi: nei rispettivi ritratti scoperti ad Afrodisia e a Costantinopoli, realizzati a circa un decennio di distanza, Valentiniano e Arcadio mostrano tratti talmente simili da rendere ardua un'identificazione sulla base della fisionomia (cfr. figg. 6, 7 e 9); né aiutano in questo senso le effigi riprodotte sulla monetazione del tempo, essendo rigidamente omologate a un modello di riferimento ideale³⁰.

Per contestualizzare ulteriormente la testa Wyvern, è utile ricordare l'esistenza di una ritrattistica imperiale "miniaturistica", inaugurata al tempo di Augusto e ancora praticata nella tarda antichità, comprendente pregevoli opere in metallo (oro e argento, oltre che bronzo) e in pietre dure dai diversi colori: un esiguo, ma significativo nucleo di tali opere è sopravvissuto fino ai nostri giorni³¹. In alcuni casi si trattava di doni offerti dai sovrani, conservati dai beneficiari nei larari domestici; in altri si trattava di immagini di carattere ufficiale, destinate a essere esposte in ambienti pubblici. Precisamente nell'alveo di queste piccole sculture a tutto tondo sembra rientrare quella qui in esame, dal chiaro significato ideologico legato all'utilizzo del porfido: l'effigie imperiale, di cui la testa Wyvern faceva parte, potrebbe essere stata un'opera isolata, di dimensioni inferiori al vero e destinata a un ambito tanto privato, quanto pubblico (è impossibile stabilirlo in assenza di

evidenza archeologiche)³². Accanto a questa ipotesi, la più immediata, esiste però una possibilità alternativa riguardo al possibile contesto, più complessa e che si collega alla propaganda dinastica di Teodosio.

Il contesto di provenienza

Come si è detto, tanto il *missorium* che celebra i *decennalia* del 388, quanto i rilievi sulla base dell'obelisco, raffigurano i sovrani regnanti in gruppi gerarchicamente ordinati. Teodosio spicca costantemente tanto per la posizione centrale, quanto per le dimensioni superiori (cfr. figg. 6 e 8), ma la presenza degli altri sovrani (i figli e il genero) esprime ugualmente un forte significato propagandistico. Il quadro storico aiuta a capirne il motivo.

Teodosio, brillante ufficiale e figlio di un generale che, a sua volta, aveva servito con onore Valentiniano I (363-375), era stato scelto come collega dal figlio di questi, Graziano (375-383), nell'anno 378, poco dopo la tragica battaglia di Adrianopoli, in cui l'esercito romano era stato annientato dai Goti e in cui Valente, fratello di Valentiniano I, aveva trovato la morte. Incaricato di fermare i Goti, che avevano invaso la penisola balcanica, e di riorganizzare le difese dei territori orientali dell'Impero, Teodosio aveva portato a termine entrambi i compiti con rapidità ed efficienza; elevato al trono nel gennaio del 379, quattro anni dopo egli aveva scelto come co-imperatore il suo primogenito Arcadio, facendone *de facto* il proprio erede e dando vita a una nuova dinastia nella *pars Orientis*. L'inaspettata morte di Graziano, ucciso dall'usurpatore Magno Massimo nel novembre del 383, aveva modificato le prospettive, e le ambizioni, di Teodosio. Dopo aver sconfitto l'usurpatore nell'agosto del 388, Teodosio aveva reinsediato sul trono d'Occidente Valentiniano II, fratello minore di Graziano, ma a condizione di sposarne la sorella Galla: in questo modo, la sua famiglia e quella dei Valentiniani (a sua volta imparentata con Costantino) si erano unite sotto lo stretto controllo di Teodosio, divenuto l'effettivo padrone di un Impero romano riunificato. Mentre Valentiniano II veniva relegato a Treviri, privo di autonomia e sotto sorveglianza di ufficiali barbari scelti dal cognato, nel giugno del 389 Teodosio si recava in visita a Roma, presentando al Senato suo figlio minore Onorio, di soli cinque anni, come futuro sovrano dell'Italia e dell'Occidente³³.

È questo il progetto politico proclamato dalle raffigurazioni sul *missorium* e sulla base dell'obelisco, centrato sulla creazione di una nuova dinastia; identico era l'intento propagandistico del gruppo statuario scoperto ad Afrodisia, di cui sopravvivono, oltre alla statua di Valentiniano II, le basi iscritte delle statue di Teodosio, Arcadio e Onorio, parte dello stesso monumento celebrativo³⁴. Sulla

stessa linea di pensiero, l'iscrizione latina apposta sulla base dell'obelisco faceva esplicito riferimento alla "eterna progenie" di Teodosio: «omnia Theodosio cedunt subolique perenni»³⁵.

Numerose fonti attestano che gruppi statuari simili a quello di Afrodisia erano stati disseminati da Teodosio nelle principali città dell'impero: l'alto valore ideologico di tali immagini, nell'ambito della propaganda imperiale, è confermato da un episodio avvenuto ad Antiochia di Siria nella primavera del 387. Nel corso di una rivolta, scoppiata a seguito dell'imposizione di gravose tasse, le statue in bronzo della famiglia imperiale – comprendenti anche il padre di Teodosio, che non era mai stato imperatore – furono abbattute dalla folla, trascinate per le strade e fatte a pezzi; a tale gesto dissacratorio, considerato un crimine di lesa maestà, Teodosio rispose ordinando la condanna a morte di molti cittadini illustri, la confisca dei loro patrimoni, nonché la cancellazione di tutti i privilegi di Antiochia, da secoli la capitale della Siria romana. Solo l'intervento del vescovo Flavio e di alcuni influenti senatori locali avrebbe convinto il sovrano prima a mitigare, poi ad annullare quei provvedimenti di inaudita severità³⁶.

Le ridotte dimensioni della testa qui in esame suggeriscono che essa possa provenire da un gruppo statuario confrontabile con quello di Antiochia, organizzato in modo analogo alle raffigurazioni sul *missorium* e sulla base dell'obelisco: Teodosio, in dimensioni maggiori, sarebbe stato affiancato dai suoi colleghi, in dimensioni inferiori. Un gruppo in porfido simile, ma di epoca costantiniana, è stato ricomposto idealmente da Richard Delbrueck includendo tre sculture (acefale) ritrovate ad Alessandria d'Egitto e oggi conservate a Berlino, Torino e Vienna³⁷: i tre personaggi stanti rappresenterebbero altrettanti figli di Costantino, elevati dal padre al rango di Cesari (Costantino II nel 317, Costanzo II nel 324 e Costante I nel 333), e le loro dimensioni, inferiori al vero, dipenderebbero non tanto dalla giovane età, ma dal ruolo politicamente subordinato al padre, presente nel gruppo con una statua di dimensioni maggiori.

La ricostruzione di Delbrueck ha sollevato dubbi, specialmente riguardo alla datazione delle tre sculture³⁸; ciò nonostante, le fonti sono esplicite nell'attestare che gruppi statuari "di famiglia" esistevano nelle città maggiori dell'impero, raffiguranti i membri delle dinastie di Costantino, di Valentiniano e anche di Teodosio³⁹. A questo proposito, Pirro Ligorio (1513-1583), assistendo a lavori di scavo nell'area del palazzo *Sessorianum* a Roma, era stato testimone del rinvenimento di un gruppo di statue di imperatori tardoantichi, alcune in porfido, raffiguranti fra gli altri Arcadio e Onorio⁴⁰. Il palazzo *Sessorianum*, è importante ricordarlo, era un vasto complesso di edifici utilizzato come residenza privata da Elena, madre di Costantino, e successivamente da membri delle dinastie

valentiniana e teodosiana, fino alla metà del V secolo⁴¹; del complesso faceva parte la venerata chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, costruita dalla stessa Elena: il legame di parentela con la famiglia di Costantino, rivendicato con orgoglio da Valentiano I e da Teodosio, giustifica la collocazione di ritratti dinastici in questo luogo.

Al tempo di Teodosio, la cava egiziana del porfido era in via di esaurimento, ma questo non deve avere impedito al sovrano di far scolpire ritratti suoi e dei suoi parenti utilizzando questo materiale dall'alto valore simbolico: già si è accennato al fatto che l'abbondanza di elementi architettonici più antichi avrebbe consentito di produrre nuove sculture in porfido durante tutto il Medioevo, e anche oltre⁴². L'esistenza di una statuaria teodosiana in porfido è stata recentemente confermata dalla ridatazione di quattro torsi di imperatori *clamydati*, conservati a Berlino (Bode Museum), a Parigi (Musée du Louvre), a Ravenna (Museo Arcivescovile) e a Vienna (Kunsthistorisches Museum), assegnati non più all'età costantiniana, ma alla seconda metà del IV secolo⁴³. Nel caso del gruppo da cui proverrebbe la testa qui in esame, si deve supporre che solo i volti, e forse le braccia, fossero realizzati con la pietra egiziana, mentre le restanti parti del corpo dovevano essere formate da elementi in metallo sostenuti da uno scheletro ligneo: in modo analogo era stata costruita, ad esempio, la colossale statua di Costantino collocata nell'abside maggiore della *Basilica nova* (iniziata da Massenzio) nel Foro romano⁴⁴.

I caratteri stilistici e le tracce di lavorazione suggeriscono che la testa Wyvern sia stata scolpita ad Alessandria, in quelle botteghe che da secoli lavoravano una pietra eccezionalmente dura come il porfido e che, al tempo della Tetrarchia, si erano specializzate nei ritratti imperiali⁴⁵. Che tali maestranze avessero un modello marmoreo inviato da Costantinopoli, conforme alle opere là scolpite, è provato dalla fedeltà con cui esse si sono sforzate di imitarne non solo lo stile, ma anche dettagli secondari come le fossette ai lati della bocca, gli incavi circolari entro i lobi delle orecchie e la forma delle chiome (cfr. figg. 2, 3, 7 e 9). Anche l'innaturale lunghezza del collo, benché in parte funzionale all'inserimento entro la struttura del corpo, è un dettaglio attestato più volte sui monumenti ufficiali della capitale, identificato anzi dalla Kiilerich come una cifra stilistica peculiare della scultura costantinopolitana del tempo⁴⁶. Analogamente, per i quattro torsi già citati di imperatori *clamydati* è stata proposta un'origine alessandrina, ma con forti influenze della coeva scultura teodosiana di Costantinopoli⁴⁷.

La questione della policromia

Recenti studi di Marianne Bergmann sul gruppo dei Tetrarchi di Venezia e su altri ritratti imperiali in porfido scoperti in Serbia, a Romuliana (oggi Gamzigrad), a Sirmio (oggi Sremska Mitrovica) e in Egitto, ad Atribis, hanno dimostrato l'uso del colore per rifinire queste opere (fig. 10)⁴⁸: non soltanto negli occhi erano inseriti elementi in materiali diversi, ma le insegne dovevano essere dorate, così come le chiome e la barba.

Per quanto nessuno degli esemplari indagati abbia conservato tracce di tali aggiunte, gli incavi negli occhi presuppongono l'inserimento di elementi colorati, mentre la resa schematica delle insegne, dei capelli e delle barbe lascia ipotizzare un completamento mediante dorature. A giudizio della studiosa, proprio la doratura sarebbe stata l'aggiunta più adatta per i ritratti imperiali, ma non si può escludere neppure l'impiego di colori differenti, ad esempio nel caso dei fregi gemmati che ricoprono i foderi delle spade nel gruppo veneziano, nel caso della corazza del torso di Torino, o ancora nel caso del *cingulum* del torso di Vienna. L'estetica tardoromana collegava esplicitamente il verde – il colore degli smeraldi – e il bianco – il colore delle perle – alla dignità imperiale, oltre all'oro e alla porpora⁴⁹.

Il ritratto Wyvern è il solo noto in cui gli inserti degli occhi siano conservati, ma è logico supporre che dettagli rifiniti in modo approssimativo, come le gemme sul diadema e le chiome del capo, fossero completati da una vivace policromia, in cui l'oro doveva avere una parte preponderante (fig. 11). Una volta dorati infatti, diadema e capelli avrebbero assunto una rilevanza visiva molto maggiore, forse ulteriormente accresciuta da tocchi di bianco e di verde per dare risalto alle perle, alle gemme e ai *prependylia*⁵⁰. Ugualmente, la Kiilerich ha supposto che certi dettagli dei rilievi sulla base dell'obelisco di Costantinopoli, rifiniti con scarsa cura, fossero in realtà completati con il colore⁵¹. Un'altra possibilità è che il diadema della testa Wyvern fosse coperto da una lamina sagomata in metallo dorato, con inserti in vetro al posto delle gemme e delle perle, come nel caso – ancora una volta – del ritratto colossale di Costantino, completato in origine da un diadema in metallo fissato al marmo.

Né l'uso di marmi colorati, né l'aggiunta di inserti in materiale diverso sono un'innovazione di età tetrarchica⁵². L'arte romana alto-imperiale aveva conosciuto la crescente fortuna dei marmi policromi nella statuaria, né erano mancati esempi di ritratti imperiali, come quelli in basanite grigia di epoca giulio-claudia, forse una concessione alla moda egittizzante diffusa a Roma dopo la conquista di quella regione⁵³. Anche l'uso del vetro, per dare colore agli occhi, è attestato nei secoli dell'Impero, a cominciare dalle statue in bronzo, mentre gli scultori egiziani

erano abituati a rifinire con tale materiale le statue in pietra⁵⁴. Tuttavia, nel caso dei ritratti in porfido tardoantichi, l'aggiunta della policromia sembra rispondere a ragioni più complesse di un semplice tocco naturalistico, o di abbellimento estetico.

Prima di tutto, la scelta del porfido rispondeva a un'esigenza di tipo simbolico: mostrare il sovrano come investito della regalità attraverso il colore porporino delle membra, non del solo *paludamentum*⁵⁵.

Era come se la sua figura, intrisa di porpora, dovesse mostrare ai sudditi che il sovrano incarnava un potere al di là dell'umano. Che esso derivasse dagli dei, nel caso dei tetrarchi, da Apollo oppure da Cristo, nel caso di Costantino, aveva poca importanza: contava elaborare un linguaggio visivo, fatto anche di colori, che trasmettesse una serie di concetti legati alla regalità e al potere, al loro carattere sacro, eterno e di origine celeste; e un simile status doveva riflettersi sul sovrano in carica e sui legittimi successori. È significativo che la *Historia Augusta*, raccolta di biografie imperiali composta probabilmente a Roma nel corso del IV secolo, in un ambiente favorevole al paganesimo, utilizzi l'aggettivo *purpuratus* come sinonimo di *divus*, quando si riferisce ai sovrani divinizzati dal Senato⁵⁶. In tale linguaggio visivo, alla porpora si associava l'oro, considerato un attributo naturale della regalità.

A questo proposito, anche la testa in lamina d'oro lavorata a *repoussé* della celebre statua-reliquiario di Sainte-Foy (IX-X secolo), conservata nell'abbazia di Conques (Francia, Midi-Pyrénées), potrebbe provenire da un ritratto imperiale molto più antico, risalente al IV-V secolo e appartenente a quella categoria di preziosi ritratti "miniaturistici" a cui già si è fatto cenno⁵⁷: i caratteri del viso, l'acconciatura dei capelli e la forma allungata delle orecchie si adattano bene a una datazione tardoantica, mentre i grandi occhi a mandorla sono completati da inserti in vetro bianco e blu, tagliati a laminette e fissati entro cornici in metallo secondo la tecnica greco-romana⁵⁸. Si tratterebbe di un ulteriore esempio di ritratto imperiale realizzato con un materiale prezioso associato alla regalità, l'oro appunto, e con l'aggiunta di inserti colorati.

Proprio gli inserti degli occhi conferiscono al ritratto Wyvern una dignità profonda, calma e misteriosa, che il porfido, da solo, non avrebbe potuto suggerire; ma, immaginando il diadema dorato e le chiome striate da linee scintillanti, l'effetto appare ancora più spettacolare, restituendo la rappresentazione di un volto che è reale – lo sguardo ha qualcosa di molto umano – ma allo stesso tempo rivelatore di una dimensione ultraterrena (cfr. fig. 11). A dispetto delle misure ridotte, non sembra esagerato affermare che quest'opera rappresenta una delle prove più riuscite della ritrattistica imperiale tardoantica.

Conclusioni

Si è scritto a più riprese che la durezza del porfido avrebbe condizionato gli esiti stilistici dei ritratti scolpiti durante la Tetrarchia, accentuando la durezza dei tratti e il carattere schematico dei volumi⁵⁹. Ciò è vero solo in parte: un delicato naturalismo, ispirato alla ritrattistica giulio-claudia, caratterizza la testa in porfido di giovane principe costantiniano (probabilmente Costanzo II adolescente) conservata nei Musei Vaticani e proveniente da una serie che doveva includere gli *optimi principes* a cui Costantino si ispirava, oltre ai membri della propria famiglia⁶⁰. Viceversa, in un rilievo di epoca tetrarchica in marmo, recentemente scoperto a Nicomedia e raffigurante una scena di *concordia Augustorum*, le immagini dei sovrani presentano caratteri stilistici del tutto simili a quelli delle coeve opere in porfido⁶¹. Ne consegue che lo stile dei ritratti imperiali accomunava gli esemplari in porfido a quelli scolpiti in marmi più teneri, oppure in bronzo. Ugualmente, i caratteri "tetrarchici", che in qualche misura caratterizzano il ritratto di Giustiniano I ora esposto sulla loggia di San Marco, devono essere dipesi da una scelta intenzionale, probabilmente dettata dal desiderio del sovrano stesso di trasmettere un'idea di forza militare, esattamente come Diocleziano due secoli prima⁶². Essendo il ritratto Wyvern l'unico noto per l'epoca teodosiana, i soli confronti possibili sono con sculture non in porfido; non è però difficile supporre che tutti i ritratti dinastici dovessero uniformarsi ai caratteri della "scuola di corte": manufatti come la testa qui in esame, prodotti in numero elevato, se non proprio seriale, erano inviati nelle sedi istituzionali dell'Impero per offrire ai sudditi immagini visibili dei loro sovrani⁶³.

Nella mentalità del tempo, tali sculture sostituivano, in senso letterale, il sovrano in carne e ossa, come testimoniano alcuni autori del IV secolo⁶⁴. Scriveva ad esempio il celebre Atanasio, vescovo di Alessandria: «Aspetto e forma dell'imperatore si ritrovano nella sua immagine, così come la forma dell'immagine si ritrova nell'imperatore. La somiglianza nell'immagine è indistinguibile dalla persona reale. [...] Quale effetto di tale indistinguibilità, l'immagine potrebbe dire a chi volesse vedere l'aspetto del sovrano: "Io e l'imperatore siamo una cosa sola, dal momento che io sono lui, ed egli è me"» (*Oratio III contra Arianos*, 5). In altre parole, se l'imperatore non era fisicamente presente, il suo ritratto, scolpito o dipinto, ne prendeva il posto, dato che l'immagine fungeva da "alter ego" dell'assente.

Questo passo conferma come, attorno ai ritratti imperiali, ruotasse un complesso sistema di significati, al di là dei valori estetici: forme e materiali componevano un linguaggio visivo elaborato con lo scopo di rendere espliciti certi messaggi

che avevano a che fare con il potere e la dignità imperiale. Durante i secoli dell'Impero romano, i sovrani avevano promosso la creazione di forme in grado di trasmettere determinati concetti, attingendo fra l'altro al ricchissimo patrimonio formale e iconografico dell'arte greca: l'età teodosiana conclude questo processo, dando vita a un "tipo" di ritratto talmente idealizzato da essere quasi disincarnato, nelle forme possibili in un contesto che è comunque figurativo, non astratto⁶⁵. Il carattere concettuale di tale ritrattistica deve essere considerato fra gli esiti più originali dell'arte romana alla fine della sua storia millenaria.

- 1 P. Williamson, *The Wyvern Collection I. Medieval and Renaissance Sculpture and Metalwork*, London, 2018, pp. 16-17 e 20-21, nn. 2, 4 (M. Aimone); *Id.*, *The Wyvern Collection II. Medieval and Later Ivory Carvings and Small Sculpture*, London, 2019, pp. 406-411, nn. 209-210 (M. Aimone).
- 2 Cataloghi sistematici pubblicati da: R. Delbrueck, *Antike Porphywerke*, Berlin-Leipzig, 1932; D. Del Bufalo, *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Torino-London-Venezia-New York, 2012. Si veda anche: *Porphyre. La pierre pourpre, des Ptolémées à Bonaparte*, catalogo della mostra, Parigi, 2003-2004, a cura di P. Malgouyres, C. Blanc-Riehl, Paris, 2003.
- 3 Delbrueck, *Antike Porphywerke*, cit., pp. 1-13; M.L. Lucci, *Il porfido nell'antichità*, in «Archeologia classica», 16, 1964, pp. 226-269, rif. pp. 227-238; M.J. Klein, *Untersuchungen zu den kaiserlichen Steinbrüchen an Mons Porphyrites und Mons Claudianus in der östlichen Wüste Ägyptens*, Bonn, 1988; Malgouyres, *Porphyre*, cit., pp. 11-17; V.M. Brown, J.A. Harrell, *Topographical and petrological survey of Roman quarries in the Eastern Desert of Egypt*, in *The Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity – III Meeting ASMOSIA*, a cura di Y. Manniatis, N. Herz, Y. Basiakos, London, 1995, pp. 221-234; P. Romeo, M. De Biasio, *Le cave di porfido imperiale del complesso di Gebel Dukhan (Porphyrites mons)*, in «Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia», 5, 2004, pp. 101-122; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 55-63.
- 4 Delbrueck, *Antike Porphywerke*, cit., pp. 13-24; Lucci, *Il porfido nell'antichità*, cit., pp. 238-252; Malgouyres, *Porphyre*, cit., pp. 26-35; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 13-26. Sull'uso dei marmi colorati nella Roma imperiale, si vedano i saggi raccolti in *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra, Roma 2002-2003, a cura di M. De Nuccio, L. Ungaro, Verona, 2002, con bibliografia di riferimento.
- 5 Delbrueck, *Antike Porphywerke*, cit., pp. 24-32, con catalogo delle sculture alle pp. 84-111; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 26-34, con catalogo delle sculture alle pp. 93-97, 105-110, 124-125 e 165-169. Cfr. anche Lucci, *Il porfido nell'antichità*, cit., pp. 238-252; D. Srejić, *A porphyry Head of a Tetrarch from Romuliana (Gamzigrad)*, in «Starinar», 43-44, 1992-1993, pp. 41-47; Malgouyres, *Porphyre*, cit., pp. 35-41; H.P. Laubscher, *Beobachtungenzutetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyry*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 114, 1999, pp. 206-252; L. Faedo, *I porfidi: imagines di potere*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, catalogo della mostra, Roma 2000-2001, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 61-65; A. Effenberger, *Zur Wiederverwendung der venezianischen Tetrarchengruppen in Konstantinopel*,

- in «Millennium», 10, 2013, pp. 215-274; M. Bergmann, *Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten, zur Polychromie von Porphyrsulptur und zur Entpaganisierung des Porphyrtetrarchenporträts von Gamzigrad*, in *Costantino e i Costantinidi. L'Innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi*, atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma, 2013, vol. II, a cura di O. Brandt, V. Fiocchi Nicolai, Città del Vaticano, 2016, pp. 779-821; I. Popović, *Porphyry sculptures from Sirmium*, in «Antiquité Tardive», 24, 2016, pp. 371-390.
- 6 Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, cit., pp. 111-119; Lucci, *Il porfido nell'antichità*, cit., pp. 262-270; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 94-95 e 110. Nuovo esame dei torsi di *clamydati* in M. Bergmann, *Zur Datierung und Deutung der Chlamysfiguren aus rotem Porphyry*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 30, 2018, pp. 73-113.
- 7 N. Asutay-Effenberger, A. Effenberger, *Die Porphyrsarkophage der oströmischen Kaiser*, Wiesbaden, 2006.
- 8 Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, cit., pp. 29-30; Lucci, *Il porfido nell'antichità*, cit., pp. 235-237; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 30-38.
- 9 Nel 1609 le tre testine furono murate nel cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze: Delbrueck, *Antike Porphyrwerke*, cit., p. 217; *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi*, vol. 2, *Le sculture*, a cura di V. Saladino, Firenze, 2000, pp. 350-352, n. 142, tav. CX; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., n. H31, p. 108.
- 10 Campioni di porfido prelevati dai diversi settori della cava sono pubblicati da Del Bufalo, *Porphyry*, cit., 55-64 e 230-231.
- 11 Per la tipologia del diadema si veda: I. Baldini Lippolis, *Loreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari, 1999, pp. 53-54. Sfortunatamente, la sua forma non è utile per circoscrivere la datazione della testa dato che tipi differenti di corona sono attestati durante il IV secolo, senza precisi riferimenti di tipo cronologico.
- 12 Le analisi sono state condotte dal Dott. Jack Ogden, che sentitamente ringrazio.
- 13 Un esempio di tali inserti è conservato al Metropolitan Museum di New York, inv. n. 1991.11.3a, b: i materiali impiegati sono marmo bianco, vetro colorato, ossidiana e bronzo. Cfr. *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, catalogo della mostra, Los Angeles 2008, a cura di M. Greenberg, Los Angeles, 2008, pp. 107-109, n. 6 (V. Brinkmann).
- 14 H.P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo, 1933, pp. 66-77; H.-G. Severin, *Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 12, 1970, pp. 211-252; R.H.W. Stichel, *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike. Untersuchungen zum Plastischen Kaiserporträt seit Valentinian I. (364-375 v. Chr.)*, Roma, 1982, pp. 45-48. B. Kiilerich, "Individualized types" and "typified individuals" in *Theodosian portraiture*, in «Acta Hyperborea», 4, 1992, pp. 237-248; ead., *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts. Studies in the so Called Theodosian Renaissance*, Odense, 1993; ead., *The Obelisk Base in Constantinople: Court Art and Imperial Ideology*, Roma, 1998, pp. 33-67.
- 15 G. Becatti, *La colonna coclide istoriata. Problemi storici, iconografici, stilistici*, Roma, 1960, pp. 83-150; Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 50-55.
- 16 Madrid, Real Academia de la Historia. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 19-26; ead., *Representing an Emperor: Style and Meaning on the Missorium of Theodosius I*, in *El Disco de Teodosio*, a cura di M. Almagro-Gorbea, Madrid, 2000, pp. 273-280.

- 17 Istanbul, Museo Archeologico, inv. n. 2264. N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris, 1990, pp. 6-7, n. 4; Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 27-30.
- 18 Ivi, pp. 31-49; L. Safran, *Points of View: The Theodosian Obelisk Base in Context*, in «Greek, Roman and Byzantine Studies», 34, 1993, pp. 409-435; Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople* cit.
- 19 Istanbul, Museo Archeologico, inv. n. 5028. Firatli, *La sculpture byzantine*, cit., p. 7 n. 5; Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 85-86.
- 20 Severin, *Oströmische Plastik*, cit.; Kiilerich, *"Individualized types" and "typified individuals"*, cit.; ead., *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 187-195; ead., *The Obelisk Base in Constantinople*, cit.; N. Hannestad, *The Ruler Image of the Fourth Century: Innovation or Tradition*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 15, 2001, pp. 93-107; Kiilerich, *Representing an Emperor*, cit.
- 21 L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, cit.; W. von Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn, 1969; I. Romeo, *Tra Massenzio e Costantino: il ruolo delle officine urbane ed ostiensi nella creazione del ritratto costantiniano*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 100, 1999, pp. 197-228; E. La Rocca, *Divina ispirazione*, in *Aurea Roma*, cit., pp. 1-37; Faedo, *I porfidi*, cit.; C. Parisi Presicce, *L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie*, in *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra, Rimini 2005, a cura di A. Donati, G. Gentili, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 138-155; id., *Costantino e i suoi figli. Il nuovo volto dei potenti*, in *Costantino 313 d. C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*, catalogo della mostra, Milano 2012-2013; Roma 2013, a cura di G. Sena Chiesa, Milano, 2012, pp. 109-119; M. Bergmann, *Gli imperatori e le stilizzazioni delle loro immagini*, in *Letà dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano, 180-305 d.C.*, catalogo della mostra, Roma 2015, a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, Roma, 2015, pp. 75-83.
- 22 R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano, 1970, pp. 23-38.
- 23 Cfr. S. Williams, *Diocleziano. Un autocrate riformatore*, Genova, 1995, rif. pp. 63-13, 209-225 e 229-243; J. Bardill, *Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age*, New York, 2012, rif. pp. 11-125.
- 24 Ammiano Marcellino, *Historiae* XVI, 10: «Augustus itaque faustis vocibus appellatus, non montium litorumque intonante fragore cohorrui, talem se tamque immobilem, qualis in provinciis suis visebatur, ostendens. Nam et corpus perhumile curvabat, portas ingrediens celsas, et velut collo munito, rectam aciem luminis tendens, nec dextra vultum nec laeva flectebat, et (tamquam figmentum hominis) nec cum rota concuteret nutans, nec spuens, aut os aut nasum tergens vel fricans, manumve agitans visus est umquam». Rivelatore, a proposito dell'atteggiamento di Costanzo II, è il commento che Ammiano fa seguire: «Quae licet adfectabat, erant tamen haec et alia quaedam in citeriore vita, patientiae non mediocris indicia, ut existimari dabatur, uni illi concessae. Quod autem per omne tempus imperii, nec in consessum vehiculi quemquam suscepit, nec in trabea socium privatum adscivit, ut fecere principes consecrati, et similia multa elatus in arduum supercilium, tamquam leges aequissimas observavit...».
- 25 Kiilerich, *"Individualized types" and "typified individuals"*, cit.; ead., *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 82-102 e 187-195; La Rocca, *Divina ispirazione*, cit.; Faedo, *I porfidi*, cit.;

- Bergmann, *Gli imperatori e le stilizzazioni*, cit.; Hannestad, *The Ruler Image*, cit.; Kiilerich, *Representing an Emperor*, cit.; Bardill, *Constantine, Divine Emperor*, cit., pp. 11-27 e 203-217.
- 26 Quadro generale sulle botteghe di Afrodisia in M.F. Squarciapiano, *La scuola di Afrodisia*, Roma, 1943, aggiornato da *id.*, *La scuola di Afrodisia (40 anni dopo)*, in «Archeologia classica», 35, 1983, pp. 74-87. Si vedano inoltre i contributi di: R.R.R. Smith, *Roman Portraits: Honours, Empresses and Late Emperors*, in «Journal of Roman Studies», 75, 1985, pp. 209-221; K. Erim, *Aphrodisias. City of Venus Aphrodite*, New York, 1986; *id.*, *Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias*, in «Journal of Roman Studies», 80, 1990, pp. 127-155; E. Russo, *La scultura della seconda metà del IV secolo d.C.*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 30, 2018, pp. 294-308.
- 27 Department of Medieval Art and The Cloisters, Roger Fund 1967 (inv. 67.107). Cfr. P. Zanker, *Roman Portraits: Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 2016, pp. 102-104, n. 32.
- 28 La questione è stata analizzata in particolare da Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., pp. 105-111, con rimandi bibliografici. Si veda anche *ead.*, *Late Fourth Century Classicism*, cit.
- 29 Cfr. *ivi*, pp. 19-49; Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., pp. 33-67, 87-92 e 113-122; *ead.*, *Representing an Emperor*, cit.
- 30 Cfr. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 68-95. Tratti fisiognomici in parte diversi e maggiormente caratterizzati distinguono i ritratti superstiti di Onorio, fratello minore di Arcadio; tali opere sono assegnabili a botteghe attive in Occidente, quindi meno influenzate dall'idealismo dell'arte costantinopolitana: A. Giuliano, *Ritratti di Onorio*, in *Felix temporis reparatio*, atti del convegno, Milano, 1990, a cura di G. Sena Chiesa, E. Arslan, Milano, 1992, pp. 73-86.
- 31 Trattazione generale in K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster, 2001. Sui ritratti imperiali in pietre preziose, cfr. E. Galletti, *Preziose sculture di età ellenistica e romana*, Milano, 2006; F. Paolucci, *Piccole sculture preziose dell'Impero romano*, Modena, 2006; D. Del Bufalo, *Precious Portraits. Small Precious Stone Sculptures of Imperial Rome*, Torino, 2020.
- 32 Circa la funzione di questi ritratti imperiali, cfr. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion*, cit., pp. 53-60.
- 33 Per gli eventi storici sintetizzati si vedano: S. Williams, G. Friell, *Teodosio. L'ultima sfida*, Genova, 1994; e M. Hebblewhite, *Theodosius and the Limits of Empire*, London-New York, 2020, con rimandi alle fonti e bibliografia aggiuntiva. Sulla politica dinastica di Teodosio e i suoi legami famigliari con Costantino e Valentiniano I, cfr. F. Chausson, *Stemmata Aurea: Constantin, Justine, Théodose. Revendications généalogiques et idéologie impériale au IV s. ap. J.-C.*, Roma, 2007, pp. 189-251. Sulla costruzione di un consenso basato sulla legittimità dinastica nel mondo romano, cfr. M. Humphries, *Family, Dynasty, and the Construction of Legitimacy from Augustus to the Theodosians*, in *The Emperor in the Byzantine World. Papers from the Forty-Seventh Spring Symposium of Byzantine Studies*, a cura di S. Tougher, London-New York, 2019, pp. 13-27.
- 34 Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 27-30, 70-71 e 83-84.
- 35 *CIL* III, 1873, 3. Cfr. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., pp. 137-140. Esame delle fonti storiche in Williams, Friell, *Teodosio*, cit., pp. 99-121 e 203-243, e Hebblewhite, *Theodosius*, cit., pp. 67-80.

- 36 Eventi riassunti da Williams, Friell, *Teodosio*, cit., pp. 68-71. Il gruppo statuario di Antiochia comprendeva i ritratti di Teodosio, di suo padre, della moglie Elia Flaccilla e dei due figli Arcadio e Onorio: cfr. Stichel, *Die römische Kaiserstatue*, cit., pp. 87-88.
- 37 Delbrueck, *Antike Porphywerke*, cit., pp. 104-114. I tre torsi sono conservati rispettivamente al Bode Museum di Berlino (altezza della parte superstite: 94 cm; altezza originale: circa 130 cm), al Museo Archeologico di Torino (altezza della parte superstite: 86 cm; altezza originale: circa 130 cm) e al Kunsthistorisches Museum di Vienna (altezza della parte superstite: 39 cm; altezza originale: circa 70 cm).
- 38 Bergmann, *Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten*, cit., pp. 781-793; *ead.*, *Zur Datierung und Deutung*, cit.
- 39 Fonti scritte ricordano l'esistenza di un gruppo statuario in porfido nella piazza di Costantinopoli chiamata *Philadelphion*, raffigurante Costantino, sua madre Elena e suoi figli: *Accounts of Medieval Constantinople. The Patria*, a cura di A. Berger, II, 50, Cambridge MA-London, 2013, pp. 84-85. Cfr. Delbrueck, *Antike Porphywerke* cit., pp. 26-27, 116-117 e 144; Lucci, *Il porfido nell'antichità*, cit., p. 259; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., p. 30. Elenco dei gruppi statuari raffiguranti Valentiniano, Teodosio e le rispettive famiglie in Stichel, *Die römische Kaiserstatue*, cit., pp. 5-34, 41-48 e 75-95.
- 40 Pirro Ligorio, *Codice Torino*, libro XV, f. 119: «Cavandosi alle spese di Monsignor Sebastiano Gualtieri Vescovo Viterbense, in quel sito sotto dell'Acquedotto dell'Acqua Claudia, della parte didietro dell'Horto di santa croce in Hierosolyme, in certi belli edifici rovinati, vi furono trovate le statue, e della Diva Helena, e del grande Costantino, e de figliuoli armate e quella d'essa Helena era vestita d'una stola longha insinio alli piedi e palliata, cioè con un bello mantello attorno, e nella cui base era scritto in questo senso, la quale è ridotta nella chiesa di santa croce e quella di Costantino era in molti pezzi in una simile base»; ivi, libro XXVI, f. 198: «Infra il tempio di detta Venere et l'Amphiteatro Castrense (...) furono poste delle statue, di Arcadio, di Honorio, et di Costantino, et vi era quella di Helena madre d'esso Divo Constantino magno, a di nostri trovate rotte et guastate da Monsignor Gualtieri Episcopo di Viterbo così imperfette in molti pezzi. Et vi erano i Torsi delle Statue, molto guaste armate, et alcune di porphido». Il passo è citato e commentato da S. Guglielmi, *Un gruppo statuario di età costantiniana dal Sessorium*, in *Costantino e i Costantinidi*, cit., vol. II, pp. 1337-1348. Ringrazio la Prof.ssa Lucrezia Spera per avermi segnalato questo contributo.
- 41 D. Colli, *Il palazzo Sessoriano nell'area archeologica di S. Croce in Gerusalemme: ultima sede imperiale a Roma?*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité», 108, 1996, pp. 771-815.
- 42 Cfr. Delbrueck, *Antike Porphywerke*, cit., pp. 30-33; Malgouyres, *Porphyre*, cit., pp. 66-181; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 38-50.
- 43 Così Bergmann, *Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten*, cit., pp. 787-793; *ead.*, *Zur Datierung und Deutung*, cit.
- 44 C. Parisi Presicce, *Costantino come Giove. Proposta di ricostruzione grafica del colosso acrolitico dalla Basilica Costantiniana*, in «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma», 107, 2006, pp. 127-161.
- 45 Lucci, *Il porfido nell'antichità*, cit., 228-233; L. Török, *Transfigurations of Hellenism: Aspects of Late Antique Art in Egypt, AD 250-700*, Leiden-Boston, 2005, pp. 183-193. I ritratti imperiali scolpiti in Egitto sono stati catalogati e analizzati da Z. Kiss, *Etude sur le portrait impérial romain en Egypte*, Varsavia, 1984; per la produzione di IV secolo, ivi, pp. 90-104.

- 46 Tale dettaglio è analizzato in Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 79-80; ead., *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., pp. 66 e 100.
- 47 Cfr. Bergmann, *Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten*, cit., pp. 787-793; ead., *Zur Datierung und Deutung*, cit.
- 48 Bergmann, *Zur Frage konstantinischer Porphyrrarbeiten*, cit., pp. 793-801.
- 49 Cfr. G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London, 1963, pp. 88-90. Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., pp. 53-54, ipotizza, in modo del tutto verosimile, che i rilievi sulla base dell'obelisco di Costantinopoli fossero rifiniti per mezzo di colori.
- 50 L'aspetto vivacemente coloristico di un diadema imperiale tardoantico è suggerito dalla raffigurazione nel pannello musivo con Giustiniano in San Vitale a Ravenna: Baldini Lippolis, *L'oreficeria nell'impero*, cit., pp. 54-57.
- 51 Kiilerich, *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., pp. 53-54.
- 52 Sintesi sulla policromia della statuaria greco-romana: J.S. Østergaard, *Emerging Colors: Roman Sculptural Polychromy Revived*, in *The Color of Life*, cit., pp. 40-61; M.K. Abbe, *Polychromie*, in *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, a cura di E.A. Friedland, M.G. Sobicinski, E.K. Gazda, Oxford, 2015, pp. 139-154; B. Kiilerich, *Towards a 'Polychrome History' of Greek and Roman Sculpture*, in «Journal of Art Historiography», 15, 2016, pp. 1-18.
- 53 Cfr. Kiss, *Etude sur le portrait*, cit., pp. 31-49; R.S. Schneider, *Nuove immagini del potere romano. Sculture di marmo colorato nell'Impero romano*, in *I marmi colorati*, cit., pp. 83-105; S. Pergola, *Significato e uso di alcuni marmi colorati nella ritrattistica imperiale*, in *ibidem*, pp. 321-322.
- 54 Alcuni esempi pubblicati in Delbrueck, *Antike Porphyrrwerke*, cit., p. 122, n. 6; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 85 e 101, nn. S 4, H 1, H 3.
- 55 Sul valore simbolico della porpora nel mondo romano, si vedano: W.T. Avery, *The "Adoratio Purpurae" and the Importance of the Imperial Purple in the Fourth Century of the Christian Era*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 17, 1940, pp. 66-80; M. Reinhold, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, Bruxelles, 1970; e G. Steigerwald, *Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», 33, 1990, pp. 209-239. Cfr. anche Malgouyres, *Porphyre*, cit., pp. 35-41.
- 56 Il significato del termine *purpuratus* nella *Historia Augusta* è illustrato da A. Rösger, *Zur Herrscherterminologie der Historia Augusta: 'Princeps' und 'Purpuratus'*, in *Bonner Historia Augusta Colloquium 1977/1978*, Bonn, 1980, pp. 179-201.
- 57 Cfr. nota 31. A ipotizzare una datazione tardoantica della testa si è giunti in seguito agli interventi di restauro sulla statua-reliquario, eseguiti nel corso degli anni Cinquanta del Novecento, che hanno messo in luce alcune differenze nella tecnica di esecuzione rispetto alle altre parti dell'oggetto: cfr. J. Taralon, D. Taralon-Carlini, *La Majesté d'or de Sainte Foy de Conques*, in «Bulletin Monumental», 155, 1997, pp. 11-73, in part. pp. 23-26.
- 58 *Ivi*, pp. 26-30.
- 59 Così, ad esempio, Kiss, *Etude sur le portrait*, cit., pp. 90-104. Più sfumate le posizioni di Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism*, cit., pp. 228-230; F. Baratte, *Observations sur le portrait romain à l'époque tétrarchique*, in «Antiquité Tardive» 3, 1995, pp. 65-76; e M. Bergmann, *Bildnisse der Tetrarchenzeit*, in *Konstantin der Grosse /*

- Imperator Caesar Flavius Constantinus*, catalogo della mostra, Trier 2007), a cura di A. Demandt, J. Engemann, Mainz, 2007, pp. 58-71.
- 60 Su questi ritratti, si veda da ultimo M. Aimone, *Ritrattistica giulio-claudia o costantiniana? A proposito di una problematica testa in porfido*, in «Archeologia Classica», 69, 2018, pp. 483-522.
- 61 T. Şare Ağtür, *A New Tetrarchic Relief from Nicomedia: Embracing Emperors*, in «American Journal of Archaeology», 122, 2018, pp. 411-426.
- 62 Delbrueck, *Antike Porphywerke*, cit., p. 119; Stichel, *Die römische Kaiserstatue*, cit., pp. 64-65; Del Bufalo, *Porphyry*, cit., pp. 110-111, n. H 44. La tradizionale identificazione con Giustiniano II (685-695 e 705-711), detto *rhinotmetos* ("dal naso mozzo", avendo subito tale mutilazione), si basa sulla peculiare piattezza del profilo: in realtà, tale cifra stilistica caratterizza tutta la produzione ritrattistica tardoantica (come la testa qui in esame), dato che la visione frontale era quella privilegiata. Si faccia il confronto con il ritratto imperiale in marmo dell'inizio del VI secolo, appartenente alla Collezione Ferrell: J. Spier, *Treasures of the Ferrell Collection*, Wiesbaden, 2010, pp. 135-137, n. 107.
- 63 Sul sistema di estrazione, lavorazione e trasporto dei marmi colorati nel Mediterraneo romano, cfr. P. Pensabene, *Il fenomeno del marmo nel mondo antico*, in *I marmi colorati*, cit., pp. 3-68; e M. Bruno, *Considerazioni sulle cave, sui metodi di estrazione, di lavorazione e sui trasporti*, in *ibidem*, pp. 179-194.
- 64 Fonti elencate e commentate da Kailerich, *The Obelisk Base in Constantinople*, cit., p. 90.
- 65 Nell'ampia bibliografia sul tema, si rimanda a: S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in *Storia di Roma*, IV. *Caratteri e morfologie*, a cura di E. Gabba, A. Schiavone, Torino, 1989, pp. 827-878; T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino, 1993; J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, 1997; B. Kailerich, *In Search of the Patron: Late Antique Styles in Context*, in «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», 30, 2018, pp. 1-21. Sull'evoluzione del ritratto imperiale, si vedano in particolare: La Rocca, *Divina ispirazione*, cit.; Hannestad, *The Ruler Image*, cit.; Bergmann, *Gli imperatori e le stilizzazioni*, cit.; e Parisi Presicce, *Costantino e i suoi figli*, cit.



Fig. 1: *Ritratto imperiale in porfido montato su busto barocco (vista frontale), seconda metà del IV e XVII secolo. Regno Unito, Collezione Wyvern. Foto di Matt Pia. © Collezione Wyvern.*



Fig. 2: *Ritratto imperiale in porfido* (vista di tre quarti), seconda metà del IV secolo. Regno Unito, Collezione Wyvern. Foto di Matt Pia. © Collezione Wyvern.



Fig. 3: *Ritratto imperiale in porfido (vista di profilo)*, seconda metà del IV secolo. Regno Unito, Collezione Wyvern. Foto di Matt Pia. © Collezione Wyvern.



Fig. 4: *Ritratto imperiale in porfido (vista posteriore)*, seconda metà del IV secolo. Regno Unito, Collezione Wyvern. Foto dell'Autore. © Collezione Wyvern.



Fig. 5: *Ritratto imperiale in porfido* (dettaglio dell'inserto nell'occhio sinistro),
seconda metà del IV secolo.
Regno Unito, Collezione Wyvern. Foto dell'Autore. © Collezione Wyvern



Fig. 6: *Missorium di Teodosio I*, 388.
Madrid, Real Academia de la Historia. Foto: Wikipedia Commons.



Fig. 7: *Ritratto di Valentiniano II* (da Afrodizia), 375-392.
Istanbul, Museo Archeologico. Foto dell'Autore.



Fig. 8: Base dell'obelisco nell'ippodromo di Costantinopoli (dettaglio del lato nord-occidentale). Da destra a sinistra sono raffigurati Valentiniano II, Teodosio I, Arcadio e Onorio), fine del IV secolo. Istanbul, Piazza At Meydani. Foto dell'Autore.



Fig. 9 a-b: *Ritratto di Arcadio* (vista frontale e laterale), fine del IV – inizio del V secolo. Istanbul, Museo Archeologico. Foto dell'Autore.



Fig. 10: *Gruppo dei Tetrarchi* (dettaglio delle teste di un Augusto e di un Cesare. Si notino gli incavi negli occhi e al centro del copricapo, destinati a ricevere degli inserti colorati), inizio del IV secolo.

Venezia, Piazza San Marco. Foto dell'Autore.



Fig. 11: *Ritratto imperiale in porfido* (elaborazione grafica con aggiunta dei possibili dettagli policromi), seconda metà del IV secolo. Regno Unito, Collezione Wyvern. Elaborazione grafica dell'Autore. © Collezione Wyvern.