

A proposito della S. Sindone, dei suoi rapporti con l'immagine del Pantokrator e della problematica sul ritratto fisionomico

Allorché mi è stato chiesto di presentare una nota sulla *S. Sindone*, fui lieto d'accettare, nonostante l'argomento non fosse a me particolarmente còsono, onde mi guarderò bene dall'entrare nelle controverse, spinose ed ovviamente complesse, problematiche religiose o nelle diatribe scientifiche d'ogni genere che la riguardano e che - soprattutto in tempi recenti, ma anche nei secoli passati - hanno permesso agli studiosi d'impegnarsi in raffinate discussioni, riempiendo migliaia di pagine di dotte considerazioni.

Questo argomento era in verità per me doppiamente stimolante, sia perché l'occasione mi permetteva di tornare a scrivere indirettamente di *ritrattistica* - un soggetto invece a me più consueto - sia perché la mia mente corse subito a ricordi di bambino che tanto m'avevano allora incuriosito e spaventato **(1)**.

Ho scelto pertanto d'introdurre in questa breve nota alcune mie idee sui *modi* di rappresentazione del *Cristo* (**fig.1-2**), specialmente nella sua tipologia di Παντοκράτωρ (**figg.3-4**) e sul rapporto di dipendenza che, a parer mio, questa sua immagine avrebbe con quella del *Cristo* impressa sul velo della *S. Sindone* (**fig.5**), iniziando da alcune osservazioni sul rapporto fra *ritratto involontario ed indiretto (preritratto?)* e *ritratto fisionomico*.

* * *

A proposito di quest'ultimo argomento, è noto che, nella Società ellenica anteriore alla metà del IV sec.a.C., il ritratto inteso come rappresentazione della fisionomia reale di una persona, di un determinato individuo, trovasse insormontabile ostacolo alla sua nascita nell'esistenza di due fattori:

*l'uno, concretamente *sociale* : semplicità di vita, nel senso d'una estrema limitatezza dei bisogni poiché, sia i molti poveri che i pochi ricchi ed i membri dell'*establishment*, abitavano in case sostanzialmente modeste, inadeguate quand'anche lo avessero desiderato, ad ospitare delle opere d'arte, soprattutto se di rilevanti dimensioni **(2)**. Non si trattava quindi d'una coazione dovuta all'indigenza, ma di una volontaria scelta di *understatement*, nella considerazione, tra l'altro, che la vita dei più si svolgeva (almeno quella dei maschi) prevalentemente in pubblico, nella piazza, nell'ἄγορά, pencolando fra basiliche e témpli, fra pòrtici e mercàti, fra ginnàsia e stàdia;

*l'altro, essenzialmente *religioso*, fondato sul fatto che si considerasse émpio ritrarre un umano, un essere destinato a perire, consegnandolo così all'eternità del marmo, del bronzo,

della terracotta o della pittura e ponendolo in concorrenza con la stessa divinità ed al suo medesimo livello (3).

Il rifiuto di concedere all'artista una propria autonomia di creazione per il persistere dell'influenza culturale delle Società del Vicino Oriente, a presunta tutela dell'ossequio dovuto alla divinità, proibiva di rappresentare individui effettivamente viventi, mostrando il perdurare d'un φόβος della φθόνος Θεῶν che in politica faceva tutt'uno con l'isolamento e sovente anche con l'esilio riservati in Patria ai generali vincitori, reduci da guerre che pure avevano messo in pericolo la sopravvivenza stessa della singola πόλις. Timore della divinità nel primo caso, d'un colpo di stato bonapartista, militare e populistico nell'altro.

Era certamente buona misura di prudenza allontanare costoro dalla tentazione di possibili, illegittime, ambizioni politiche, ma forse non al punto da giustificare l'ostracismo. All'estremo opposto, nell'antica Roma imperiale, abbiamo una conferma di ciò. Basti considerare il disordine politico e sociale ed il conseguente decadimento che colpì lo Stato dopo la creazione di un esercito stanziale, insediato nel *Castro Pretorio*, cioè d'una forza militare composta di soldati professionisti acui si dovettero quasi tutti i colpi di stato delle truppe, i cui comandanti venivano imposti con le armi dai propri soldati alla carica di imperatore d'uno Stato sempre più imbelite, anche se pronto in ogni momento ad esibire la propria arroganza (4).

La negazione del *diritto all'individualismo* nella rappresentazione dell'arte da parte dello Stato e della società civile, che consideravano l'artista solo come un *artifex*, poteva anche essere comprensibile (sebbene non giustificabile) in un'epoca anteriore alla metà del IV sec.a.C., nella quale la religione e la coscienza dei cittadini, considerando la sua attività esclusivamente come μίμησις, come imitazione della natura, richiedevano l'assoluta neutralità dei personaggi rappresentati.

L'artista prima della data citata non aveva ancora coscienza dell'essere (e del dovere essere) la sua attività il frutto esclusivo ed autonomo della propria intuizione e di una originale creazione artistica (5). Ciononostante, egli doveva necessariamente avere nella sua attività concreta (cioè nel suo scolpire, forgiare, plasmare, disegnare e dipingere) - anche inconsciamente, se si vuole - una qualche sua idea concreta, specifica della persona che stava rappresentando: un atleta, una divinità, uno *stratègo* od anche un altro personaggio pubblico, o comunque autorevole, sia pure eseguito con uno stile convenzionale, standardizzato ed idealizzato.

Per costruire i caratteri fisici dei volti, questi doveva necessariamente servirsi di un *modello*, che non poteva non riconoscere nell'opera le proprie fattezze, così come anche l'artista certamente rammentava che il volto della figura che stava eseguendo era quello del proprio *modello*, sebbene egli intendesse riprodurre convenzionalmente il volto di un *soggetto altro*, ritenendo di dare alla propria opera la fisionomia reale, *fisica* o *mnemònica*, del soggetto di cui gli era stata commissionata l'esecuzione.

In ultima analisi è probabile a parer mio che egli realizzasse un *ritratto di ricostruzione*, pescando nella propria esperienza empirica, nella descrizione delle fonti classiche o - non si deve trascurarlo - nelle fattezze dell'ipotetico *modello*, gli elementi destinati a costituire il carattere e la realtà materiale del soggetto della propria arte.

Non è facile certamente per noi moderni accettare che in Grecia, nella sola *Società laica* del mondo antico che - unica nel mondo mediterraneo - aveva posto fin dal VI sec. a.C. le premesse per l'affermazione della centralità dell'uomo rispetto alla natura (ed a *Dio?*), che aveva saputo concepire ed attuare - fra il VI ed il V sec. - l'autonomia del sistema giudiziario dal dettato religioso, la tripartizione dei poteri, l'*habeas corpus*, la milizia democratica (una *fanteria* armata pagata dallo Stato, che alla fine della guerra restituiva le armi ricevute), si perpetuasse, acriticamente e così a lungo, l'influenza *teocratica* e *teocentrica*, col rifiuto del ritratto fisionomico, cioè con la negazione dell'individualismo, evidentemente ancora di derivazione e d'influenza orientale **(6)**.

Nonostante queste limitazioni, tuttavia, l'idea che dietro ogni opera d'arte vi fosse necessariamente un soggetto dotato di *fisicità* era indiscutibilmente propria dell'artista, anche allorché il contesto culturale e la filosofia estetica del suo tempo affermavano - come s'è detto - l'essenza dell'arte consistere quasi unicamente nella *μίμησις*, e quando questa era ancora concepita dalla Società e dall'artista stesso come tipizzazione, come migliore possibile *τεχνε* (abilità materiale) nel ripetere i tipi preesistenti o come maggiore capacità sua, rispetto a quella d'altri, di rapportarsi alla natura, unica fonte legittima d'ispirazione, cui egli era chiamato dall'educazione artistica ricevuta, insita nella Società a lui contemporanea **(7)**.

Non si deve dimenticare che il mondo ellenico prima dell'ellenismo e del suo ideale universale della *κοινή* politica, era ancora fortemente dominato da minoranze di *optimates*, più sensibili a promuovere la *πόλις* e interessate a far raffigurare dagli artisti atleti, guerrieri o divinità, piuttosto che i membri della propria famiglia od altri personaggi privati.

Sarà solo alla vigilia dell'ellenismo - nella seconda metà e verso la fine del IV sec.a.C. - che la sempre più vivace borghesia emergente si assumerà la responsabilità del passaggio a sempre più evidenti forme d'individualismo, sia nella direzione della vita pubblica, nella gestione dell'economia, nell'edilizia privata (grandi case con *παστάς*, atria, gallerie ed oeci vari), sia nelle espressioni dell'arte.

Si dovette attendere il secolo successivo e che fosse ormai assorbita dalla Società la speculazione intellettuale di *Socrate* **(8)**, per vedere pubblicamente accettati, sebbene ancora con difficoltà e con molte rémore (poiché il filosofo non godeva di buona fama presso i benpensanti che l'accusavano di corrompere la gioventù con le sue idee sovversive) l'*antropocentrismo* e la *rappresentazione fisionomica d'uno specifico individuo*.

Al tempo del filosofo, infatti, il sentimento dominante della Società ellenica era ancora diretto verso la *πόλις*, piuttosto che verso il *particolare* ed, alla vigilia dell'occupazione militare della Grecia da parte del sovrano macedone *Filippo*, nella Atene democratica, *Demòstene* protestava violentemente, ma invano, contro il barbaro incumbente, agitando la bandiera dell'autonomia municipale, in contrapposizione con l'ideale imperiale ed ecumenico, intuito prima e poi realizzato da *Alessandro Magno*.

E' evidente quindi che il *ritratto fisionomico* e l'esaltazione del *proprio particolare* non potessero affermarsi - indipendentemente dall'essere o meno legalizzati - prima che il cittadino avesse perduto ogni speranze nella libertà della patria ed avesse registrato la caduta degli ideali della *πόλις*, rifiutando conseguentemente alla morale austera degli antenati, per rifugiarsi (quante

relative affinità con le condizioni della attuale Società!) negli affetti familiari e nella cura dei propri affari.

Non diversamente da quanto era avvenuto ad Atene, a Roma, tre secoli dopo - pur in condizioni politiche ed ambientali ovviamente diverse - *Cicerone*, il *Demostene romano*, s'opporrà invano, perdendoci anche la vita, prima a *Giulio Cesare* e poi a *Marcantonio* per difendere il *particolarismo repubblicano*, del quale era arma lo *stoicismo*, ma senza poter fermare la storia che, servendosi anche del *désengagement* portato dall'*epicureismo*, marciava verso l'impero d'Augusto.

L'artista - in quasi cent'anni, ma soprattutto nell'ultimo cinquantennio del VI sec.a.C. - aveva iniziato una marcia senza ritorno verso la conquista dell'esatta anatomia della figura umana, realizzando correttamente, sia la figura femminile panneggiata che quella maschile ignuda ed impiegando tecniche sempre più sofisticate per realizzare un armonico rapporto fra struttura ossea, masse muscolari ed epidermide, nonché fra pannello e nudo sottostante, in modo che il primo non annullasse l'altro.

Analogamente per il ritratto, egli elaborava fin dall'età arcaica dei volti che - com'è mia opinione e perno del presente saggio - anche se non rispondevano alla fisionomia del soggetto da rappresentare, realizzavano purtuttavia delle vere e proprie fisionomie, dei *preritratti*, i cui *modelli* avrebbero potuto in astratto essere riconosciuti, marciando essi - decennio dopo decennio ed a partire dalla metà del IV sec.a.C. - verso la rappresentazione dell'effettiva realtà fisionomica del soggetto, dapprima ancora idealizzata e poi espressa con *tecniche realistiche* ed anche *veristiche*. Tali conquiste rimarranno ben oltre la fine dell'ellenismo, per buona parte dell'età romana, superandola e mostrandosi riconoscibili ancora nell'alto medioevo (9), per tornare vitali con la ripresa rinascimentale dell'*ideale classicistico*, cioè ellenico-romano.

Per quanto riguarda il ritratto fisionomico, non ho ovviamente intenzione alcuna di capovolgere quanto è comunemente condiviso a proposito della nascita della rappresentazione individualistica e quindi del sorgere del ritratto, che non possono essere retrodatati per le ragioni socio-economiche e politico-religiose di cui s'è detto. Appare tuttavia evidente che, man mano che le varie etnie greche andavano affrancandosi dall'influenza orientale (il che avveniva nel corso del VI sec. a.C.), prendeva ad affermarsi una visione del mondo dell'arte che mi sentirei di definire *laica, occidentale ed autonoma*, fondata sull'*antropomorfismo*, sul *naturalismo*, sulla *razionalità* e infine, successivamente, anche sulla *verità fisionomica*. L'insieme di questi valori costituiranno quella che comunemente viene chiamata *civiltà classica*, in contrapposizione alla *civiltà anticlassica*, che costituisce l'elemento agglutinante delle culture preelleniche e postromane, di cui si dirà.

Tornando all'elemento fisionomico, desidero ribadire essere del tutto inimmaginabile che i singoli artisti - non foss'altro che per verificare le misure, le proporzioni, le interrelazioni fra le varie parti anatomiche ed i volti dei personaggi che andavano costruendo - non avessero dinanzi ai propri occhi dei *modelli*, le cui caratteristiche fisiche e le cui fisionomie dovessero in qualche misura (coscientemente od inconscientemente, volenti o nolenti che essi fossero) esser trasferite nelle loro creazioni, sia artistiche che anche di semplice artigianato artistico.

La rappresentazione astratta d'un personaggio la cui immagine fosse stata commissionata all'artista (una sorta di *preritratto*, se si vuole), doveva pertanto essere distinta dalla raffigura-

zione d'un individuo effettivamente esistente e a questi noto sulla base dei caratteri fisionomici d'un *modello*, che costituisse il necessario *tramite*, unicamente funzionale al suo lavoro, piuttosto che un'improbabile figura del tutto ed astrattamente costruita idealizzandola, quasi si trattasse di un *alieno*, atleta, guerriero o divinità che egli fosse.

Se si deve convenire che non si possa retrodatare la nascita del ritratto fisionomico a prima della metà del IV sec.a.C., ritengo altresì - ed è questa la tesi di fondo presentata in questo saggio - doversi riconoscere *che il ritratto esista da sempre*, nella *cultura orientale* come in quella *occidentale*, nel senso che i volti delle opere eseguite prima della data citata dovessero necessariamente essere realizzati sulla base di suggerimenti visivi, di riferimenti reali da attribuire al *modello* utilizzato dall'artista come *campione fisico*, lungi da intenderlo come *soggetto di ritratto*.

* * *

All'estremità opposta dell'arco *cronologico*, cioè alla fine dell'età imperiale romana, l'artista tornerà nuovamente ad essere *eterodiretto*, sulla base di condizionamenti socio-economici, politico-religiosi, e questa volta anche etnici, secondo un processo che appare simmetrico e speculare rispetto a quello manifestatosi nel mondo greco a partire dall'età arcaica greca.

Già dopo la conquista delle Gallie, e più intensamente a partire dal II-III sec.d.C. **(10)**, nell'impero s'assisteva alla progressiva modificazione dei rapporti sociali e della composizione étnica della *Società*, con una sempre crescente presenza di *provinciali* al vertice dello Stato e delle Amministrazioni. Tale modifica dell'elemento *étnico* nel governo dello Stato era a sua volta in relazione, sia - come s'è detto - con la mai abbastanza deprecata creazione d'un esercito professionistico, sia infine col progressivo e sempre più accelerato impoverimento economico dell'area italica rispetto alle emergenti e più ricche economie delle Provincie.

Il fenomeno è indirettamente testimoniato dall'*emigrazione*, sia di famiglie dei ceti borghesi e benestanti (peraltro sempre meno numerosi per l'accrescersi del divario economico fra i ceti privilegiati ed emergenti e la moltitudine delle plebi), sia anche di cittadini poveri e subalterni, alla ricerca di possibilità di lavoro là ove crescevano le attività economiche, con una forte contrazione (in valori assoluti e relativi) della popolazione nelle aree un tempo agricole della Penisola, soprattutto dell'Italia Centrale **(11)**.

All'abbandono delle terre coltivabili, iniziatosi già nell'Italia tardo-repubblicana - per esaurimento e denatalità, con conseguente spopolamento della Penisola - ed al fenomeno dell'*emigrazione*, che si dirigeva soprattutto verso le fertili Provincie settentrionali, orientali e del Nordafrica, s'aggiungeva una nascente e ben presto preminente speculazione economica da parte di nuove e spesso improvvisate *Società Finanziarie*, che acquistavano terreni a basso prezzo un po' ovunque e li mettevano a coltura arborea, essendo il *bosco céduo* e la foresta assai più redditizi e meglio controllabili nella resa, da parte d'un proprietario di fatto sempre assente dalle sue terre **(12)**.

Per avere una qualche idea della distribuzione delle foreste nell'intera Penisola italiana in età tardo-repubblicana ed imperiale romana, basta leggere, nelle *mappe catastali medievali* (ed anche in quelle *odierne*), quanto frequenti siano i *toponimi* ed i *vocabuli* come *Cese* (*caesae silvae*, boschi cédui) o come *Luco* (*lucus*, foresta), con le diverse varianti, che mantengono il ri-

cordo della diffusa e progressiva forestazione d'Italia; fenomeno già in pieno svolgimento nell'età augustea, quando l'impero era nel suo pieno fulgore.

Alla contrazione dell'elemento borghese italico si deve l'ovvio e conseguente calo della sua capacità economica e di committenza artistica, e questo fenomeno grandemente contribuì a ridurre l'autorevolezza morale e politica della cultura ellenico-romana, onde vennero ad attenuarsi nell'impero, fin quasi a scomparire, l'orgoglio d'appartenenza (la spinta imperialistica - si direbbe oggi - che i romani avevano manifestato fin dalla loro ... *discesa* dal Palatino), il senso della romanità, inteso come identità nazionale, più che come supremazia politica (a sua volta di derivazione ellenica), le pulsioni nazionalistiche (ma non sciovinistiche), che erano stati il vero collante dello Stato, almeno fino a quando Caracalla, con l'editto del 212 d.C., non concesse la *civitas romana optimo jure* ai cittadini liberi di tutto l'impero, aggiungendo guasto a guasto nella già compromessa situazione sociale dell'impero, per la subitanità dell'iniziativa intrapresa.

Nelle Provincie, e non solo in quelle ricche, prese a riaffiorare, a riemergere dal fondo oscuro ed ancestrale delle lontane radici, un orgoglio localistico (che contraddiceva la spinta unificante che ci si sarebbe aspettata dopo la concessione della parità giuridica a tutti i cittadini liberi dell'impero). Si trattava d'una sorta di volontà di ritorno all'identità originaria e di ricerca della cultura degli antenati, che determinarono una spinta fortemente, ma non unicamente, *anticlassica*.

Questo fenomeno centrifugo e regionale aveva, nel campo delle manifestazioni artistiche, il suo corrispondente nel riemergere dei diversi *modi* indigeni d'espressione (intesi nel senso di locali, di preromani) che erano stati propri delle diverse Provincie fino alla sottomissione a Roma e che erano soprattutto di tipo *espressionistico* nell'area germanico-celtica, e di tipo *gerarchizzante* nei territori orientali (13).

Gli elementi caratterizzanti l'arte provinciale romana - che il Riegl definisce *Reichskunst* (14) - erano stati compressi e sovrastati in precedenza dalla preminenza dell'elemento classico (ellenico-romano), costantemente naturalistico, ma mai del tutto cancellati, come mostrano con evidenza le loro tracce presenti nell'arte popolare delle Provincie ancora nel periodo della *presoché* totale supremazia culturale ellenico-romana.

In questo processo di sviluppo d'una cultura *anaturalistica, antinaturalistica, irrazionale* e per molti versi *espressionistica*, giocò un ruolo non secondario, anche se non esclusivo, la sempre maggiore affermazione del cristianesimo con la sua *Kulturanschauung*, penetrato e diffusosi rapidamente su un precedente substrato di culti orientali, soprattutto *mitràdici* (15). L'introduzione di questi culti allogeni, all'inizio del tutto ostici ed estranei ai ceti benestanti, avvenne soprattutto e prevalentemente attraverso i ceti militari di basso rango ed i diseredati, cui ben s'attagliavano le predicazioni *pauperistiche* e *salvifiche*, sia del *mitraismo* che del *cristianesimo*, con la loro promessa di riscatto - in una vita futura - dalle sofferenze della vita terrena.

Si trattava d'un fenomeno che in qualche modo sarebbe tornato in età medievale, più o meno con le medesime caratteristiche anche se con altre motivazioni, espresso dai *movimenti pauperistici*, particolarmente italiani (gli *humiliati*, diffusi soprattutto in Lombardia alla fine del XII sec.d.C.) e francesi e sotteso inizialmente nello stesso *movimento penitenziale francescano*, sal-

vato al confine dell'eresia dall'intervento preoccupato di *Papa Innocenzo III*, che approvò la *regola* di frate Francesco con l'epistola "*Incumbit Vobis*" del 1° giugno 1201.

Si deve tuttavia considerare che, quando s'indica il cristianesimo fra le cause della caduta dell'elemento di tradizione ellenica nell'arte figurativa del mondo romano, non si intende affermare che tale religione fosse per sé stessa ostile al naturalismo (basti pensare a quante ed a quali splendide opere naturalistiche, anatomicamente perfette e *fisionomiche* ha prodotto l'arte sacra dal tardo medioevo ai giorni nostri), ma ci si riferisce all'esasperazione ideologica, ancora una volta di provenienza orientale, che è propria di tutti i movimenti nella loro fase iniziale, per di più impiantata su un substrato riaffiorante di *aniconicità* e di *espressionismo* ch'era il portato della progressiva dissoluzione, prima morale che fisica, dell'impero e della sua ideologia.

Quest'arte, per lo più di livello popolare, più frequentemente *Kunstindustrie* (artigianato artistico) che grande arte, e che taluno ancor oggi definisce *tout court* cristiana, piuttosto che tardo-antica di soggetto cristiano, trovava - nel campo delle arti figurative - la propria ragion d'essere e la propria consequenzialità nello spostamento dell'elemento figurativo dall'*antropocentrismo* al *teocentrismo*, cioè dal *naturalismo* alla sua *negazione*.

Tornava ad imporsi, *mutatis mutandis*, nell'attività artistica del tardo impero - in gran parte indotta dal cristianesimo e commissionata dalla Chiesa per mancanza di una borghesia motivata ed economicamente adeguata - quella medesima influenza religiosa totalizzante che, dal mondo orientale era penetrata in età arcaica in quello ellenico, rimanendovi, da allora in poi, con la sua carica di *irrazionalità*, nonché di rifiuto dell'*antroporfismo* e del connesso *naturalismo*, nei quali veniva vista una sorta d'attentato alla divinità.

L'azione combinata della progressiva provincializzazione dell'impero e dell'affermazione del fattore religioso oltranzista del primo cristianesimo e della sua *Kulturanschauung*, in forme fra le più esasperate, favorirono il riemergere, accanto a quelli di tradizione ellenica, dei *modi tecnici* di lavorazione preromani e provinciali, tra i quali s'affermò, sull'elemento tecnico *del ... fare affiorare (rilievo positivo)* quello *del ... sottrarre (rilievo negativo)*.

Quest'ultimo era certamente più idoneo a produrre espressioni artistiche che intenzionalmente *umiliassero* e *gerarchizzassero* le figure umane (contratte e compresse - come si è detto - fino a divenir quasi degli *gnòmi*) con l'intento religioso di sottomettere e di trascurare il *corpo* (la parte *cadùca*), in favore della *anima* (la parte *eterna*), secondo un precetto che troverà in seguito, nella vita monastica, la sua definizione come *memènto mòri* (*memènto qui pùlvis es, et in pùlverem revertèris*).

La richiamata contrazione e gerarchizzazione della figura umana potrebbe essere attribuita ad una *perdita di capacità* artistica da parte di individui appartenenti ad una *Società* culturalmente sempre più povera, nonché ad una drastica riduzione del numero di *artisti di rango* a causa della riduzione della committenza.

Essa è invece una caratteristica generale di quella parte della Società più sensibile alla *Kunstindustrie* ed all'arte provinciale romana (*Reichskunst*) e se non venissero *gnomizzati* anche personaggi evidentemente locupletì, cui non sarebbero mancati affatto i mezzi economici per rivolgersi ai grandi, sia pure rari (ma era davvero così?), artisti.

Non era questo, d'altronde, l'unico *modo* di rappresentazione artistica tardo romana, come s'è detto, alternandosi ad esso - e più frequentemente - anche il *modo* di tradizione ellenica ed in forme ellenizzanti, pur se esso era sempre più influenzato - almeno sul piano tecnico - dall'irrigidimento delle forme, proprio dell'ormai prevalente cultura *irrazionale, espressionistica e schematizzante*.

Che la capacità tecnica di rappresentazione naturalistica fosse rimasta intatta, anche in epoca avanzata, è tra l'altro testimoniato dalla realizzazione, verso la metà del IV sec. d.C., oltre che di numerose rappresentazioni di imperatori e di personaggi illustri, anche di una statuetta (**fig.10**) raffigurante il *Cristo docente assiso* (**16**), datata alla metà del IV sec.d.C. ed eseguita con una tecnica efficacemente naturalistica di tradizione ellenistica, che sembra rifarsi in qualche modo all' iconografia d'*Alessandro Magno*.

Altra raffigurazione ellenizzante del *Cristo* (**17**) è il c.d. *Pastor Bonus* (**fig.11**), che ripete una tipologia - con altro significato ovviamente - che ha il suo archétipo già nell'VIII-VII sec.a.C., con la rappresentazione del tipo del Κριοφόρος, o di quello del Μοσχόφορος (**fig.12**).

Le opere che presentano la deformazione e la contrazione ricordata, che come s'è detto potrebbero essere definite *espressionistiche*, sono frutto d'una *scelta*, d'una volontaria *deformazione* della materialità del corpo umano, per il fatto stesso d'esser mortale, tranne allorché il soggetto raffigurato fosse un personaggio di rango o il *Cristo*, cioè il *figlio di Dio* che, pur essendosi *incarnato* (essendo cioè stato per i trentatré anni della Sua vita terrena un ... *uomo*), era tuttavia di origine divina, onde si giustificava che ricevesse l'omaggio di quella raffigurazione naturalistica, che era spesso negata ai mortali.

* * *

Quanto s'è detto finora tende ad introdurre un concetto generalmente poco indagato e ch'io ritengo fondamentale per la valutazione dell'evoluzione delle tecniche dell'arte figurativa greco-romana e della *ritrattistica* in particolare.

Per quanto forte possa essere stata nell'arte greca dell'arcaismo e della prima epoca classica - per influenza delle circostanti, più antiche, ed allora più vitali civiltà del Medio Oriente - la tendenza espressa dalla Società a ritardare l'affermazione, sia del pieno naturalismo nella rappresentazione del corpo umano (si pensi alla lunga e faticosa marcia verso la realtà anatomica nelle ricordate sculture arcaiche rinvenute nelle stipi dell'*Acropoli* ateniese, tutte anteriori al 490 a.C.), sia della *volontà anicònica*, l'artista, mentre eseguiva la sua opera, doveva necessariamente avere nella propria mente e dinanzi agli occhi un *modello* reale - che l'aiutasse a rappresentare struttura e proporzioni della figura e del volto del soggetto che egli stava creando.

Circa le rappresentazioni d'epoca bizantina ed altomedievale, l'ipotesi - forse percepita più col sentimento che con la ragione, e che m'ha accompagnato avvitando come un tarlo nel cervello per oltre cinquant'anni della mia vita - d'un probabile rapporto intercorrente fra la *S. Sindone* ed i Παντοκράτορες dei miei studi universitari palermitani col *Prof. Di Pietro* (**18**) e dei miei viaggi di studio in *Grecia* e nel *Levante*, ha certamente un fondamento se si mettono a

confronto queste ultime immagini con quella del *sudàrio*, corrispondendo in esse, punto per punto, barba, baffi, volto affilato, caratteri fisionomici, guance emaciate, lunghi capelli, occhi dallo sguardo profondo e penetrante.

Negare il rapporto fra *S. Sindone* e Παντοκράτωρ, perché quest'ultimo discenderebbe direttamente ed esclusivamente dal ritratto greco di filosofo, non credo sia né ragionevole né giustificato, anche se la *tipologia* certamente ne deriva, per l'autorvolezza che questi caratteri austeri forniva ai personaggi in tal modo rappresentati (19). Ritengo invece essere sufficientemente documentata l'intima relazione, specificamente iconografica e non solo tipologica, al limite della sovrapponibilità, come taluno ha proposto (20), fra il sudàrio ed i Παντοκράτορες ed alla quale contribuivano (ed era questa una scelta anche specificamente *rituale*) il naso prominente, le gote incavate e lo sguardo severo dai grandi occhi spalancati, di derivazione ellenistico-alessandrina.

I vari Παντοκράτορες, infatti, siano essi esposti nelle absidi delle Chiese bizantine d'Oriente o di quelle paleocristiane d'Occidente (a Roma, come a Ravenna od in Sicilia), mostrano - indipendentemente ed al di là del loro grado d'astrazione, di schematizzazione o di tipizzazione con cui ciascuna di queste immagini sia rappresentata - il medesimo volto intenso del *Cristo*, talvolta dallo sguardo corrucciato e terribile, tal'altra solo severo e benevolo.

Questo volto è *sempre riconoscibile* e manifesta una serie di caratteri che, al di là dell'evidente convenzionalità, non esiterei a definire ripetitivamente costanti e fisionomici: mi riferisco - ripeto ancora una volta - ai lunghi baffi rivolti all'ingiù, alla folta barba appuntita, al volto allungato dalle guancie affusolate ed emaciate, al lungo naso semitico, ai grandi occhi spalancati, a comunicare un'espressione di grande forza e d'autorevolezza interiori.

Se tutte le immagini del *Cristo Παντοκράτωρ* hanno, com'è evidente, i medesimi caratteri fisionomici e se tali caratteri sono sempre del tutto corrispondenti a quelli che ci sono inoppugnabilmente documentati dal *sudàrio* torinese, si deve necessariamente concludere che esista un *filo logico ed iconografico* che - al di là del linguaggio più o meno convenzionale e schematizzato delle opere bizantine ed altomedievali - leghi queste ultime all'immagine che nitidamente distinguiamo sulla *S. Sindone*, indipendentemente dall'essere o meno quest'ultima l'impronta effettiva ed autentica del *Cristo*, rimasta impressa sul suo *sudàrio*.

Ove s'accetti l'autenticità del *sudàrio* come l'effettivo lenzuolo in cui venne avvolto il *Cristo*; ove s'accetti cioè l'autenticità della *Sindone*, questa non potrebbe che essere datata all'epoca della morte di *Gesù*, cioè nel I sec.d.C., nell'età di Tiberio. In questo caso, la tradizione cristiana che indica nella *S. Sindone* l'immagine del *vero volto* di *Cristo*, avrebbe attraversato tutta l'età romana, approdando intatta ed autentica (non come *ritratto di ricostruzione*, ma come *effettiva immagine umana del figlio di Dio*) a quella bizantina ed altomedievale.

Qualora, nonostante le molte teorie contrapposte ed i molti esami contraddittori cui la *S. Sindone* è stata sottoposta da quando improvvisamente comparve in Oriente (ad *Edèssa?*), si appurasse - cosa che ritengo improbabile - che il *sudàrio non sia autentico*, ma sia un *falso d'epoca*, di poco o di molto posteriore all'età in cui il *Cristo* è storicamente vissuto, non ne conseguirebbe *ipso facto* che le rappresentazioni del Παντοκράτωρ siano indipendenti dal volto che compare

sul *μανδήλιον*, sul *sudario*, né che sarebbero state esse stesse gli *archètipi*, sulla cui base sarebbe stata poi concepita e realizzata l'immagine sulla tela della *S. Sindone*, dato che di quest'ultima le fonti scritte ci riferiscono almeno a partire dal IV sec.d.C., assai prima quindi della nascita delle rappresentazioni bizantine ed altomedievali del *Cristo Παντοκράτωρ*.

Anche in questa astratta ed impossibile ipotesi, non verrebbe tuttavia per nulla meno l'*elemento di devozione* legato alla *S. Sindone*, né muterebbero le tante nostre conoscenze - acquisite comunque per altre vie - dell'esistenza storica del *Cristo* e delle Sue vicende terrene; foss'egli, o meno, il *figlio di Dio*.

Alla luce di quanto s'è detto, ritengo pertanto sufficientemente probabile che esista un rapporto diretto, di discendenza, fra la *S. Sindone* ed i vari *Παντοκράτορες* d'Oriente e d'Occidente; ritengo altresì altrettanto sostenibile - ed è questa la mia considerazione di base a proposito dello studio della *ritrattistica in generale* (forse non solo classica ed occidentale) - che, quali che fossero le condizioni politico-religiose e socio-economiche nelle quali l'artista vivesse, questi non potesse prescindere, allorché eseguiva la propria opera, dal consegnare ad essa una qualche *fisionomicità* e dall'esprimere in qualche modo le proprie *pulsioni interiori*, la propria *creatività* ed, in ultima analisi, la propria *laicità*, nonostante Società fortemente condizionate dalla religione lo repressero e gli imponessero (non necessariamente esercitando una pressione diretta) quale dovessero essere i suoi *modi di rappresentazione* della figura umana.

Note

(1)

I miei rapporti con la *S. Sindone* risalgono in qualche modo alla mia fanciullezza a *Roma* allorché - girovagando con i miei amici per Monteverde Vecchio - sostavo spesso, ammirato, a contemplare, al di là di un pesante tendaggio, che chiudeva la porta, l'*atelier* di un artista che riempiva di giganteschi calchi di bianchissimo gesso uno stanzone dall'altissimo soffitto, che a noi ragazzi pareva l'*antro* misterioso di un qualche *Orco*. Il locale era in Via Felice Cavallotti, all'angolo con la Via Alberto Mario, ove è ancora oggi il ristorante di un mio compagno di scuola elementare.

Oltre una ventina d'anni dopo (ero ormai Ispettore Archeologo presso la Soprintendenza Archeologica di Roma I° e responsabile dei restauri delle sculture ellenistiche di Sperlonga), avendo bisogno d'un bravo scultore che fosse esperto dell'anatomia umana e dell'arte classica, così che potesse aiutarmi nella ricomposizione delle varie decine di migliaia di frammenti marmorei in cui erano spezzati i grandi gruppi omerici rinvenuti nella c.d. *Grotta di Tiberio*, mi venne presentato il Prof. Lorenzo Ferri, che collaborò con me solo per un anno (sostituito negli anni successivi dal Prof. Vittorio Moriello, divenuto nel tempo mio grande amico e prematuramente scomparso mesi or sono) ed in cui riconobbi ... l'*Orco* che avevo ammirato e temuto da bambino.

Questi aveva dedicato tutta la sua vita - trascurando la propria opera creativa di scultore - a studiare le proporzioni, le sembianze e la possibile identità fisica e fisionomica del *Cristo*, a partire dal volto impresso sulla *S. Sindone*, con l'aiuto di quei giganteschi calchi di gesso, che avevo visto da ragazzo e che egli modificava continuamente, inseguendo i suoi studi ed i suoi *fantasmi*.

(2)

Per rendersi conto di quanto piccole e semplici fossero in realtà le abitazioni di età classica, si consideri, per esempio, l'urbanistica di *Olinto*, ancora nel V sec.a.C. (D.M.Robertson & J.W.Graham, *Excavations at Olintos, The Hellenic House*, vol .8, Baltimore, The John Hopkins Press, 1938).

(3)

Gli studiosi di ritrattistica hanno cercato di retrodatare quanto più possibile la nascita del *ritratto fisionomico* presso i greci. Il più antico viene generalmente considerato quello di *Platone*, opera di *Silânion* e datato fra il 360-348 ed il 328-325.

Prendiamo in considerazione quella che è la più nota fra le teste di cui si discute se siano o meno un ritratto, quella del c.d.*Temistocle da Ostia* (figg. 6-7). Il saggio più significativo in proposito ritengo possa considerarsi ancor oggi quello magistrale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (*Nota al Temistocle Ostiense*, in *Critica d'Arte*, V, 1940, pag. 17 segg.; ripreso successivamente dallo stesso autore in: *Storicità dell'Arte Classica*, cap.III. *L'erma di Temistocle e l'invenzione del ritratto*, Milano, 1950, pag.65 segg.), che lo considerava un *ritratto di ricostruzione* del Condottiero. Sulla nascita del ritratto in generale, sia in Oriente che in Occidente, si deve, sempre al Bianchi Bandinelli un saggio magistrale: *Il Ritratto nell'antichità*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica ed Orientale*, VI, pag.625 segg.

Esistono in realtà tre concrete possibilità, a proposito della nascita del ritratto, che, per comodità d'esempio, riferirò al citato *Temistocle ostiense*, ma che potrebbero essere applicate a qualunque altro personaggio sia vissuto in Grecia prima della metà del IV sec.a.C.:

- a) che questo sia l'effettivo *ritratto fisionomico* di *Temistocle*;
- b) che esso sia una libera interpretazione del suo volto posteriore all'epoca in cui egli visse o che esso sia un ritratto, sempre eseguito posteriormente, *a memoria, de relato*, sulla base delle descrizioni delle fonti scritte, di autori contemporanei dello *Stratego*;
- c) che i caratteri fisionomici della testa non si riferiscano specificamente al soggetto di cui si suggerisce l'identificazione bensì ad un uomo qualsiasi dello *entourage* dell'artista, magari ad un amico, del quale egli mantenesse il ricordo impresso nella memoria, traendolo fuori al momento di eseguire l'opera di arte commissionatagli o ad un *modello* uso a lavorare per lui e la cui fisionomia egli trasponesse nella sua opera, forse involontariamente e senza intenti ritrattistici, ma venendo comunque a costruire un proprio *ritratto ideale o di ricostruzione* o come altro si voglia definirlo.

Nel primo caso, ove non s'accetti d'essere di fronte ad un errore d'identificazione o di datazione dell'opera, la nascita del ritratto sarebbe scorrettamente retrodatata al V sec.a.C. Se pensiamo infatti che quello del citato *Temistocle* (vissuto fra il 528 ed il 462 a.C.) sia un *ritratto effettivo e fisionomico* - eseguito cioè riproducendo le reali fattezze di questo Condottiero, e non piuttosto un *ritratto di ricostruzione*, eseguito su quello che della fisicità dello *Stratego* si conosceva o si diceva - ne conseguirebbe che la ritrattistica sia nata e sia stata pubblicamente accettata (data l'importanza politica del personaggio) oltre un secolo prima della metà del IV sec.a.C..

Nel secondo caso, non trattandosi del ritratto effettivo, dal vivo, di *Temistocle*, bensì di una ricostruzione posteriore della sua ipotetica, presunta, fisionomia, non ci sarebbe più alcuna necessità di retrodatarlo al V sec.a.C., potendosi pertanto confermarne la nascita in un'età ... almeno posteriore a tale epoca.

Il terzo caso è quello che, più dei precedenti, sollecita interesse ed intriga, perché punta ad attribuire all'artista la capacità di mantenere nella propria opera - quale che fosse la richiesta della committenza - un elemento di riferimento al proprio quotidiano, al proprio vissuto, affiorante dal subconscio od appositamente ricercato; intendo riferirmi al presunto *modello*, fisico od ideale che fosse.

Se si prendono in esame esempi relativi alla statuaria, il problema che si pone è sempre il medesimo. Basterà infatti osservare quante piccole, ma significative reciproche differenze mostrino le innumerevoli statue d'età arcaica di *Κορὰι* e di *Κοῦροι* (figg. 8-9) emerse dai *Βοθροί dell'Acropoli* ateniese (Humphrey Payne, *La scultura arcaica dell'Acropoli Ateniese*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1981; titolo dell'edizione originale: *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, London, Cresset Press, 1950).

Queste sculture sono tutte anteriori al 480 a.C., perché sigillate dalle distruzioni conseguenti all'invasione persiana del 490 a.C.. Su alcune di esse si veda anche R. Bianchi Bandinelli, *Sculture arcaiche dell'Acropoli: commento ad una Mostra*, in *La Critica d'Arte*, II, 1937, pag. 112 segg.; articolo poi rifluito con integrazioni in *Storicità dell'Arte Classica*, cap. I del volume: *Storicità dell'Arte Classica*, Milano, 1959, pag. 3 segg.

I singoli tratti del volto di queste statue femminili panneggiate e di queste statue virili ignude, mostrano quanta insistenza si sia posta nel delinearne i caratteri - tutti diversi l'uno dall'altro - che, pur nella evidente idealizzazione, mostrano una accentuazione dell'espressione di ciascun personaggio, tale da far quasi pensare ad un loro essere dei ritratti fisionomici fin dal VI sec. a.C..

Esse manifestano pertanto evidenti, reciproche, diversità nella rappresentazione dei caratteri fisici dei soggetti (anatomia più o meno evoluta, figure smilze o tozze, spalle larghe o minute) e soprattutto nella varietà delle espressioni *dei volti*, sempre e tutte diverse, anche se ovviamente non ancora fisionomiche.

Manca davvero poco perché le singole opere possano essere considerate esse stesse rappresentare personaggi particolari, specifici e costituire, quindi, dei veri e propri ritratti individuali, personali, sia pure del tutto idealizzati e resi con tecniche convenzionali.

Nel V sec. a.C. - nel periodo cioè di maggiore esplosione e definizione anatomica dei soggetti rappresentati, con la piena affermazione dell'elemento naturalistico nell'arte - ad Atene si processava con argomenti forse pretestuosi lo scultore *Fidia* (nato fra il 508/504 a.C. e vissuto almeno fino al 432 a.C.).

Questi era accusato di *empietà*, essendogli contestato di avere ... osato raffigurare il proprio volto nello scudo della statua crisoelefantina della sua celebre Αθηνα Παρθενος, nonché - per aggiungere all'accusa anche una motivazione abietta - di aver sottratto (insieme allo Stratègo *Périkles*, suo amico e mentore) parte dell'oro e dell'avorio regolarmente prelevati dal *Tesoro* della città perché egli potesse realizzare la statua.

A parte l'accusa di corruzione per lui e di concussione per *Pericle*, quella di empietà, vera o falsa che fosse, dimostra che, almeno fino alla metà del V sec. a.C., dovessero esistere in Grecia leggi delle varie πολιεις, e per lo meno dello Stato ateniese che proibivano il ritratto ed, in relazione ad esse, dovesse esistere un pubblico, comune, sentire avverso alla riproduzione delle fattezze di un individuo particolare.

Solo a partire dalla seconda metà del IV sec. a.C., da una parte l'insegnamento di *Socrate* (nato nel 469 e morto nel 399 a. C.) e dall'altra l'affermazione, di quella forte borghesia imprenditoriale, produttiva, commerciale ed amministrativa, cui s'è accennato, favoriranno il sorgere dell'interesse per il lusso privato, per il confronto reciproco, per la qualificazione delle abitazioni, e daranno un eccezionale impulso allo sviluppo dell'arte, favorendo la nascita del ritratto che Plinio dice, tuttavia, fosse riservato solo agli uomini illustri (Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 16: *effigiem hominum non solebat exprimi nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria, maximeque Olympiae; ubi omnium qui vicissent statuas dicari mos erat, eorumque vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant*). E' pur vero tuttavia che, a partire dall'età ellenistica, ed anche in quella romana, i *nouveaux riches*, non solo competevano nel possesso d'opere d'arte, ma pretendevano anche di consegnarsi alla sopravvivenza oltre la vita attraverso il ritratto fisionomico, quanto più *realistico* (od addirittura *veristico*), tanto più *apprezzato*.

(4)

Allorché si discute di abolizione della coscrizione obbligatoria, cioè dell'esercito di leva, per dar luogo alla costituzione di eserciti professionistici e di truppe di *élite*, si dovrebbe ricordare (oggi con minori rischi - ma solo nelle poche democrazie parlamentari esistenti al mondo - per la molteplicità dei centri di potere esistenti) che la costituzione della Guardia Pretoriana nella Roma antica già sotto Augusto, determinò la fine dell'elezione, più o meno democratica, dell'imperatore, sostituita con la sua ... *acclamazione*, al di fuori da ogni regola costituzionale, da parte dei suoi soldati, cui derivavano ovviamente dei benefici dall'avere per imperatore il proprio Comandante.

(5)

Arte sostanzialmente contenutistica, quella del mondo antico - ma anche dei secoli posteriori, fino almeno al XVIII - che non aveva ancora elaborato quel concetto di creazione, di autonomia, di irripetibilità dell'arte, così ben definita in questo secolo da Benedetto Croce (*Breviario di Estetica*, Saggi Filosofici, V, Edizione Nazionale, Napoli, Bibliopolis, pag. 11 segg.) come incontro fra *intuizione* (creazione poetica) ed *espressione* (abilità tecnica di materializzare l'intuizione). Questa teoria, per me ancora sostanzialmente valida, con alcuni aggiustamenti, è

stata messa in discussione dalla critica marxiana, che giudica l'arte come strumento della *Nuova Società, sovrastruttura* certo, ma utile come strumento didascalico, per la sua capacità d'educare il cittadino. Non meno estreme le teorizzazioni, tra l'altro, di Walter Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1967), sulla duplicabilità dell'opera d'arte (è proprio vero che due fotografie tratte da un medesimo cliché o di stampe tratte da un medesimo rame siano perfettamente eguali?) e dalla diffusione dei *multipli d'arte*.

(6)

L'arte greca, in verità, già quand'era ancora tributaria di quelle dell'*Egitto* e del *Vicino Oriente*, mostrava un evidente interesse per la *verità anatomica* e per la *credibilità psicologica*, che preparavano la conquista del pieno naturalismo prima e del ritratto fisionomico poi.

Questo fenomeno, di fatto esclusivamente ellenico, è strettamente connesso - a parer mio - con l'affermazione in Grecia di regimi democratici, partecipati dai cittadini (che si raccoglievano nelle *αγοράι*) aperti alla critica ed alla contestazione, *antropocentrici* e *razionalizzanti*, mentre esso è ostacolato nel mondo circostante (e non solo) dall'assolutismo politico, dal *teocentrismo irrazionale* e dalla concentrazione del potere nelle mani di pochi - clero e nobiltà soprattutto - asserragliati sulle alture fortificate e prive di grandi piazze che potessero accogliere folle suscettibili di essere pericolose, per cui il popolo viveva fuor della cinta muraria.

(7)

Si deve considerare che il ritardo nell'affermazione d'interessi ritrattistici nell'arte ellenica era anche, e soprattutto, dovuto, come s'è detto, alla quasi totale inesistenza - fino appunto alla metà del IV sec.a.C., cioè fino all'ascesa della borghesia produttiva - di una *committenza privata e familiare*, essendo quasi sempre la richiesta d'opere d'arte frutto delle esigenze politiche e propagandistiche della *πόλις*, delle Confraternite o di altre Istituzioni Pubbliche; di committenti, quindi, non interessati al ritratto individuale, ma solo all'acquisizione per esempio d'una statua di *atleta vincitore* (non del tale *atleta*, ma dello *atleta* come categoria), per onorare la città di provenienza o l'intera Ellade o, più frequentemente, di una statua di divinità, e non solo di quella protettrice della città, ma anche di altre statue significative per il culto ed espresse secondo varie *tipologie*, sostanzialmente sempre ripetute e corrispondenti alle varie funzioni.

Non dobbiamo, tuttavia, dimenticare che gli ideali ellenici - a diverso titolo affermatasi fra il VI ed il IV sec.a.C. - tra cui l'*antropocentrismo* nel pensiero e nella vita, il *naturalismo* nell'arte figurativa e la *concezione democratica dello Stato* in politica (le ricordate tripartizione dei poteri, elezione a suffragio diretto semiuniversale, tutela fisica del cittadino dai possibili soprusi delle *Autorità* e così via), costituiscono ancora oggi il fondamento e - mi sia concesso - l'*orgoglio* delle moderne Società europee, della loro civiltà e della loro sostanziale unità culturale, pur con specificità e differenze.

E' grazie a questa eredità dell'Ellade che l'Europa - nonostante i tanti i crimini e le violenze di secoli, conseguenti sempre al temporaneo abbandono della moderazione e della razionalità ch'erano a fondamento della tradizione ellenica - è oggi la depositaria d'una concezione dello Stato fra le più umane, civili, democratiche ed intellettualmente vivaci, nonché delle più aperte a fornire garanzie per i diritti dei cittadini. E' ben per questo che tutti noi europei dovremmo sentire il bisogno di salvaguardare questa nostra comune *identità* (non *etnica*, ma *morale*) e l'orgoglio della comune appartenenza, riconoscendoci tutti ... *figli della Grecia*.

(8)

sul filosofo, si veda da ultimo: Giovanni Reale, *Socrate - alla scoperta della sapienza umana*, Milano, Rizzoli, 2000.

(9)

cfr. R.Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten, 1955.

(10)

In seguito alla conquista augustea dell'Egitto e - come sua conseguenza - al contatto con una grande civiltà, anche figurativa, la suggestione dell'esotico ed un certo complesso d'inferiorità romano nei confronti della cultura faraonica, avevano diffuso nell'Urbe un tale interesse per tutto ciò ch'era egiziano, da indurre a costruire templi in stile faraonico (vedi per esempio a Roma in Campo Marzio l'*Iseo campense*), ad onorare (anche con templi) divinità egizie come *Iside, Seràpide, Bes, Attis, Sabàzio*, al punto che per questo periodo si parla di ... *egittomania*.

L'influenza allògena, *anticlassica*, estranea al mondo ed alla cultura ellenico-romana, non fu solo *faraonica*, ma anche *celtica, germanica* e così via, andando crescendo quanto più si procedeva verso l'epoca tardoromana e quanto più comincerà a prevalere ai vertici dell'Impero l'elemento non italico.

La separazione (prima amministrativa e poi politica) dell'impero in due aree omogenee, ciascuna includente specificità significative regionali: una occidentale (influenzata da *pulsioni gallo-celtico-germaniche*), che diverrà l'odierna Europa ed una orientale, che porterà alla complessa Società bizantina) produrrà ben presto - per motivi tra loro diversi, ma con risultati sostanzialmente analoghi - una progressiva nuova attenuazione, ma non la scomparsa tuttavia, dell'elemento naturalistico e ritrattistico, per la cui ripresa bisognerà attendere la rinascita di regimi politici relativamente democratici, la nuova affermazione di una borghesia produttiva italica e soprattutto la ricomparsa, nel pensiero filosofico, di una concezione *laica*, ma non necessariamente *antireligiosa*, della vita dell'uomo.

(11)

La conquista delle *Gallia* e della *Spagna* in Occidente e delle ricche terre d'Oriente, con l'acquisizione di cospicui feudi, soprattutto da parte delle grandi famiglie della nobiltà e della borghesia romana, determinò, già a partire dal I sec.a.C. e sempre più intensamente nei secoli successivi, l'impoverimento della Penisola italiana. Tale fenomeno era in gran parte dovuto all'eccessivo frazionamento dei terreni, con conseguente perdita di competitività nei confronti delle grandi proprietà costituite nei territori conquistati - che ben presto diverranno dei *feudi* - producendosi in Italia in terreni notoriamente poco fertili ed a prezzi troppo alti perché fosse possibile sostenere la concorrenza esterna.

(12)

Il progressivo spopolamento delle campagne, l'abbandono, fin dalla tarda età repubblicana, della coltivazione della vite, si pensi al *cecubo* ed al *falerno* oraziani, vanto ed orgoglio della viticoltura della Penisola, ma si pensi anche ai vini delle Gallie. Sull'argomento si veda: G.Aymard, *L'interdiction des plantations de vignes en Gaule Transalpine sous la république romaine*, in: *Melanges Faucher*, Tolosa, 1948, pag. 27 segg.) nonché l'emigrazione della forza lavoro, determinarono modifiche nell'uso dei terreni, sostituendosi alla agricoltura la forestazione, la cui produzione era più facile da tener sotto controllo da parte delle Società Finanziarie che acquistavano terreni in tutto l'Impero, con la conseguenza di riempire tutta l'Italia di boschi (M.Frederiksen, *I cambiamenti delle strutture agrarie nella tarda repubblica: La Campania*, in: *L'Italia, insediamenti e forme economiche; Società romana e produzione schiavistica*, Bari, 1981, pag. 277 segg.).

Ancor oggi, le mappe catastali, anche se recenti, riproducono spesso situazioni topografiche assai lontane nel tempo. E' possibile notare la presenza di *toponimi* e di *vocabuli* come *Cese, Luco* ed altri analoghi, che stanno ad indicare l'esistenza da tempi lontanissimi nei terreni così definiti di foreste e di boschi. Si veda, in proposito, M. De Spagnolis, *Ville rustiche e trasformazione agraria nel Lazio Meridionale*, in: *Il Lazio nell'antichità romana, Lunario Romano*, XII, 1982, Roma, Palombi Editore, pag. 353 segg.

A proposito di evidenze catastali sopravvissute fino ai giorni nostri dall'*età di Tiberio*, cioè dal I sec. d.C., si considerino il *vocabulo* topografico ancora oggi attribuito ad una grotta presso il mare di Sperlonga (*Grotta di Tiberio*) e la definizione di *Vinea Cecropii* per l'area immediatamente esterna ad essa, quando ormai dalla tarda antichità i ruderi e le sculture ivi esistenti erano scomparsi, forse distrutti ad opera d'una comunità monastica medievale installatasi nell'area (B.Conticello, *I gruppi scultorei di soggetto mitologico a Sperlonga*, in *Antike Plastik*, XIV, Mann Verlag, Berlin, 1974).

(13)

Il fenomeno dell'accettazione di una cultura, forse non superiore ma più vitale della propria, figlia della supremazia militare ed alla conquista territoriale, politicamente favorita dal potere dominante (sia pure in forme non coattive) è ancora oggi proprio di molte civiltà. La cultura indigena resa subalterna, ma non per questo inferiore - quale che essa fosse ed a qualunque Società appartenesse - non scomparve, naturalmente del tutto, ma *s'immerse*, so-

pravvivendo ed esprimendosi ancora a livello popolare, pronta a *riemergere* allorché la pressione della cultura egemone si fosse attenuata od addirittura fosse scomparsa. L'inizio di questo processo di *reflusso* può individuarsi già al tempo dell'imperatore Commodo (180-192 d.C.), ma subì un'accelerazione dopo l'estensione ai liberi di tutto l'impero della *civitas optimo jure*, che liberò le forze culturali ed artistiche represses.

(14)

A.Riegl, *Industria artistica tardo romana* (traduzione italiana), Firenze, Sansoni, 1953.

(15)

Per i rapporti fra i culti orientali e specialmente mitraici ed il primo cristianesimo, si vedano le molte opere della collana *Etudes préliminaires aux relations orientales* diretta da M.J.Vermasereen, Leiden, Brill. Si veda, tra gli altri studi, nel n°80 della citata collana: P.Testini, *Arte mitriaca ed arte cristiana, apparenza e concretezza*, in: *Mysteria Mithrae*, Brill, Leiden, 1979, pag. 429 segg. Interessante, sempre nel volume *Mysteria Mithrae*, l'articolo di G.Sfameni Gasparro, *Il mitraimo nell'ambito della fenomenologia misterica*, pag. 299 segg., nonché, al n°92 della medesima collana, V.Bianchi, *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano; Atti del Congresso Internazionale sulla soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano* (a cura di U.Bianchi e M.J. Vermasereen), Roma, 1982, pag.1025 segg.

(16)

Roma, Museo Nazionale Romano

(17)

Roma, Museo Profano Lateranense

(18)

F. Di Pietro, *I mosaici siciliani dell'età normanna*, Palermo, 1946.

(19)

Si considerino, per esempio, la foggia di acconciare il volto dei *παπαδες* della Chiesa Greca Ortodossa e delle altre Chiese orientali, di tanti rappresentanti d'Ordini monastici cattolici, nonché degli *Imam* sunniti e degli *Ayatollah* sciiti dell'Islam.

(20)

Si veda l'ottimo e recente documentario video, riccamente illustrato e documentato, proposto dal Prof. Mario Moroni (*La Sindone prima del XIV secolo*, Mimep Docete Audiovisivi, Pessano, Milano)



Fig. 1 : Istanbul, Mosaico della Tribuna Sud della Chiesa di S.Sofia (particolare della Decesis)



Fig. 2 : Istanbul, Mosaico della galleria Sud della Chiesa di S. Sofia



Fig. 3 : Cefalù, Mosaico dell'abside della Cattedrale



Fig. 4 : Mosaico dell'abside della Cattedrale

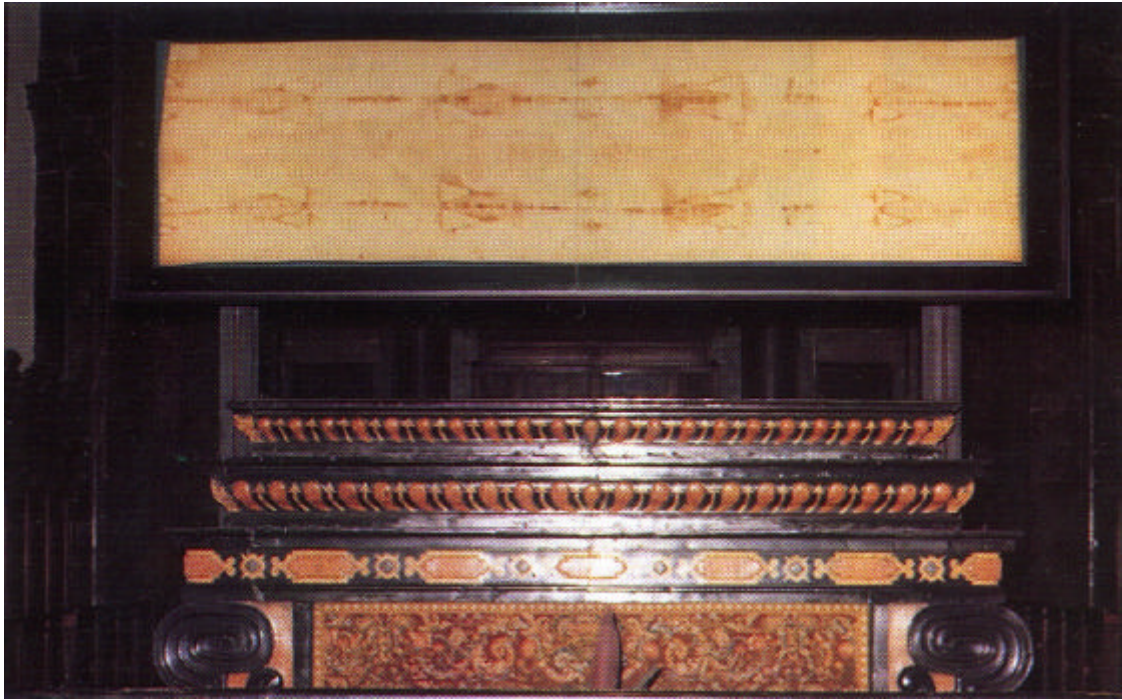


Fig. 5: Torino, immagine della S. Sindone nel Duomo



Fig. 6 : Ostia, Museo Nazionale, c.d. Ri-
tratto di Temistocle (lato sin.)



Fig. 7 : Ostia, Museo Nazionale, c.d. Ri-
tratto di Temistocle (diritto)



Fig. 8 : Atene, Museo dell'Acropoli, Testa della Kore di Euthydikos



Fig. 9 : Atene, Museo dell'Acropoli, Testa del c.d. Efebo biondo



Fig.10 : Roma, Museo Profano Lateranense - *Pastor Bonus*



Fig. 11 : Roma, Museo nazionale Romano - *Cristo Docente*



Fig.12 : Atene, Museo dell'Acropoli - Μοσχόφορος