

## STATUARA CLASICĂ ROMANĂ ȘI DORINȚA DE ETERNITATE

### CLASSIC ROMAN STATUARY AND THE DESIRE FOR ETERNITY

Ioana-Iulia OLARU,

lector universitar, doctorandă,

UDC: 730:930.85

Universitatea de Arte „G. Enescu”, Iași, România

DOI: [10.5281/zenodo.503362](https://doi.org/10.5281/zenodo.503362)

#### Abstract

*This paper presents an analysis of the progress in Roman portrait during classical antiquity, without reaching the issue of a footprint that puts Late Antiquity and Christianity on statuary. In this study interest is focused on the artistic development of ronde bosse imperial sculpture, on the official propaganda which operated at a maximum level and very directly for this artistic area.*

Keywords: progress, portrait, antiquity, statuary, development

#### Rezumat

*Lucrarea prezintă o analiză a parcursului portretisticii romane în perioada Antichității clasice, fără atingerea problemei amprentei pe care și-o pun Antichitatea Târzie și creștinismul asupra statuarei. Accentul cade, în acest studiu, pe evoluția artistică a sculpturii ronde bosse imperiale, precum și pe propaganda oficială, care a funcționat în cazul acestui domeniu artistic, în mod nemijlocit și la nivelul maxim.*

Cuvinte-cheie: progre, portret, antichitate, statuară, dezvoltare

Atâta originalitate câtă a fost în sculptura ronde bosse romană, ea s-a adunat parcă în întregime în genul portretului, de neegalat cu arta nici unui alt popor antic. Este explicabil, astfel, motivul pentru care statui de zei nu prea găsim în arta acestor oameni (care totuși iubeau foarte mult clasicismul grecesc, ale cărui exemplare sculpturale le colecționau și le reproduceau). Romanii nu aveau cum să fie interesați de convenționalele chipuri ale zeilor greci, idealizate dar prea generalizate. În portretistica romană găsim, în plus față de greci, pe lângă interesul față de portret în ansamblu, și noutatea redării chipului feminin: matroana romană era o prezență suficient de importantă în viața socială pentru a-și găsi un loc aparte și în artă. Nu eternele zeițe elene erau modelele, ci femeile reale și respectabile. Și iubite – din moment ce artiștii, în permanenta dorință a libertății de exprimare, pentru redarea frumuseții doamnelor, a accesoriilor sau a coafurilor acestora la modă, căutau noi mijloace tehnice proprii sculpturii, cum este acea *punte* care le plasticizează buclele părului, o bucată mică de material lăsată între suvițele părului, care creează o legătură între liniile prea rigide ale șanțurilor dintre ele. Însăși redarea cârlionților părului cu burghiul este o inovație tehnică a romanilor, buni meșteșugari, cărora, în această privință, nu le era greu să experimenteze mereu și care au avut și alte contribuții tehnice valoroase și autentice, cum ar fi marcarea prin adâncire a pupilei și chiar conturarea irisului.

Așadar, artiștii, pe lângă rolul lor de mesageri ai proslăvirii celui portretizat, au încercat să atingă și coarda sensibilă a privitorilor prin intermediul modalităților proprii acestei arte, sculptura tridimensională – o artă care se adresează văzului, dar invită și la un altfel de percepție, cea tactilă, romanii exploatarea nevoia de contrast între suprafețe netede și rugoase, între plin și gol (la care se adaugă și contrastul între lumină și umbră, dacă ne referim doar la vizual). Acest lucru, la nivelul strict al genului preferat de ei, portretistica, se putea obține doar prin vibrarea în diverse moduri a suprafeței plastice a volumului, precum și prin accentuarea expresivității chipului cu ajutorul materiei, a texturii pietrei sau bronzului, adică a texturii pielii personajului, urmărită detaliat, trăsătură cu trăsătură, rid cu rid.

Devenită cea mai puternică națiune din Europa o dată cu sfârșitul războaielor punice, Roma va începe politica de expansiune. Încep și forumurile și sanctuarele acestei puteri să fie populate cu statui ale personalităților politice sau militare<sup>1</sup>, realizate de sculptori într-un stil ciudat, în care se compune un corp realizat în manieră clasică, cu un cap neidealizat, care păstrează aplecarea dintotdeauna a romanilor spre realismul portretistic. Tipic romană prin rigiditatea fără corespondent în arta greacă este statuia în bronz *Arringatore*, cca 100 î.Hr.<sup>2</sup> (ilustrația 1): un personaj, Aule Metele, lb. etr., după cum spune inscripția (*Aulius Metelius, lb. lat.*)<sup>3</sup>, un oficial redat cu gestul caracteristic oratorului, în togă scurtă, drapată, cu cizme de magistrat, a cărui execuție este etruscă. Așadar, el reprezintă trecerea de la arta anterioară,

<sup>1</sup>Probabil imitând obiceiul grecesc de a plasa statui de atleți, și nu numai, în sanctuare. Cf. Janson, 1986, p. 178.

<sup>2</sup>Châtelet *et alii*, 2006, p. 256.

<sup>3</sup>Janson, 1986, p. 178.

etruscă, la cea romană. Dar bronzul era rezervat mai ales busturilor. Portretul-bust este inventat de etrusci, probabil, sub influența măștilor mortuare ale înaintașilor, al căror cult era foarte puternic, cum se constată în statuia *Barberini*, de la începutul sec. I î.Hr.<sup>4</sup> (ilustrația 2), în care romanul (al cărui cap probabil nu e cel original, ci, după cum se constată în spărtura din spate a togii în partea de sus, este adăugat mai târziu) ține măștile înaintașilor – tatăl și bunicul, probabil<sup>5</sup>. Aceste măști erau purtate de actori în timpul funeraliilor, modelele de ceară ale strămoșilor decorând săli special amenajate, pentru a se afla permanent în familie. Desigur, nu erau considerate opere de artă, dar chipurile era necesar să semene cu cei trecuți în neființă, fapt ce i-a determinat pe artiști să-și formeze un stil în care să surprindă cu exactitate trăsăturile individuale, nu personalitatea, ca în cazul statuilor grecești.

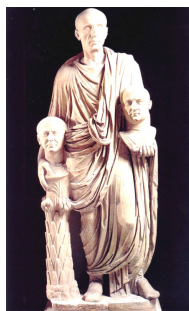
Asupra realismului fizionomic – aceste portrete impresionează prin redarea neîndurătoare a tuturor nivelărilor feței și a cutelor pielii – se vor concentra toate preocupările sculptorilor încă din timpul Republicii. În diverse materiale (teracotă, piatră, marmură) aceste lucrări relevă toate realismul maxim, împins până la accentuarea expresionistă a modificărilor datorate înaintării în vârstă, având ca rezultat un chip care, de fapt, devenise expresia retorică a idealizării romanului cu o integritate morală care insufla respect, cu o voință oglindită pe chip în care își va afla originea viitoarea redare a ideii de autoritate – de exemplu, un cap din 72-50 î.Hr. (ilustrația 3). Acest naturalism al simplității umane este valabil și în cazul portretelor de femei, la care bătrânețea este redată fără afectare, dar cu oarecare delicatețe.

Atitudinea solemnă, însemnele rangului, veșmintele pun în evidență poziția socială a acestor oameni îndrăgostiți de putere, de orice fel de putere, foarte ușor de reprezentat în armură, dar dificil de redat în nuditatea eroică a clasicismului elen. Acest fapt este dovedit de statuile de acest fel ale generalilor, *generalul de la Tivoli* fiind un exemplu tipic de astfel de redare – cu mantaua, *paludamentum*, aruncată pe umărul stâng, cu platoșa la picioare<sup>6</sup> și cu un chip aspru, ridat, dar cu un corp athletic, clasic grec, cu o carnație modelată delicat, elenistic.

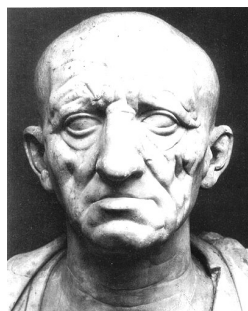
Se ajunge încă pe la mijlocul acestui secol la o maturizare a portretisticii romane, care va cunoaște, în cazul portretizării oficialilor, un realism mai puțin brutal, oarecum idealizant, ce lasă loc redării aspirațiilor interioare. Interesul pentru căutările psihologice este rezolvat artistic fie prin figura lipsită de rigiditate, pașnică, dar și impunătoare, modelată fin, cu un dinamism elenistic al părului, a bustului lui Pompei (ilustrația 4) – împărat ale cărui statui deja în sec. I d.Hr. erau ridicate în locuri publice, el fiind aproape divinizat<sup>7</sup> –, fie prin inteligența rece a portretelor lui Caesar, fie prin hotărârea de pe chipul lui Cicero.



Ilustrația 1



Ilustrația 1



Ilustrația 1



Ilustrația 1

În ultimile decenii ale sec. I î.Hr., propaganda augustană cu ajutorul statuarei se amplifică și va continua, de altfel, de-a lungul întregii perioade imperiale, să surprindă evoluția conceptului însuși: de manipulare a opiniei publice, dar și a artisticului de care propaganda se va folosi tot mai mult.

<sup>4</sup>În care nobilul – pentru că numai patricienii aveau dreptul să aibă măști ale străbunilor – își dovedește originea și respectul pentru tradiționalul cult al strămoșilor, ținând în mâini două busturi ale acestora (capul acestei statui nefiind cel original, ci din anul 30 î.Hr.) Cf. Brilliant, 1979, p. 146.

<sup>5</sup>Croix et alii, 1996, p. 179.

<sup>6</sup>Hannestad, 1989, p. 47.

<sup>7</sup>Piper, 1991, p. 51.

Tradiția republicană se regăsește în realismul încărcat de emoție al reprezentărilor, care se va dezvolta în sensul unui clasicism în devenire. Acesta va păstra individualizarea fizionomică, în cazul omului obișnuit – una dintre direcțiile artei portretului –, dar va dori și promovarea unui model eroic, imperial, după modelul lui Alexandru cel Mare, a unei imagini a autorității absolute a monarhului elenistic, la care se adaugă și interesul pentru redarea calităților psihologice necesare unei asemenea imagini – energie, disciplină, stăpânire de sine –, care vor constitui, cu timpul, prototipul cetățeanului roman. Exemplu al acestei evoluții este transformarea portretului lui Augustus, de la busturile din tinerețe, cu chipul hotărât și puternic, dar și elenistic-visător –, la statuia din Via Labicana, din ultimul deceniu al sec. I î.Hr., unde împăratul, prezentat în altă ipostază, în veșminte de *Pontifex Maximus*, de proveniență grecească, și cu capul acoperit de toga romană, își manifestă autoritatea, făcând o libație.

O excepție a sculpturii runde *bosse romane* în general este statuia considerată postumă (din cauza picioarelor goale)<sup>8</sup> a lui Augustus *de la Prima Porta*, Vatican (ilustrația 5).

Idealizarea nu era o caracteristică a artei romane, dar, atunci când se dorea glorificarea personajului (în cazul de față, conducătorul suprem, autointitulat împărat), era necesară o operă de o înaltă calitate artistică, sculptorul întorcându-se spre idealul elenistic. Această transfigurare era intenționată, fiind vizibilă în decorația simbolică a armurii<sup>9</sup> (împăratul poartă cuirasa și *paludamentum*-ul), în atitudinea *adlocutio* a împăratului, cu un corp construit după toate canoanele clasicismului grec<sup>10</sup> și reprezentat în contrapostul tradițional. Dar era aplicată, această modificare de viziune, pentru a exalta noblețea împăratului, într-o adevărată capodoperă de 208 cm<sup>11</sup>, realizată într-o viziune romană autentică. În scop propagandistic, idealizarea își pune amprenta și asupra figurii, calme și imperative în același timp, ușor individualizată, dar în care nu se mai pune accent pe precizarea vârstei, împăratul este înfățișat aici la o vârstă ideală, 35 de ani, întruchipând atemporală suveranitate, eternă și divină.

Simbolismul Amorașului călărind pe un delfin de pe postament este evident: sugerarea lui Venus, străbuna gîntei Iuliilor. Iar evenimentele istorice contemporane ilustrate pe platoșă, înconjurate însă de personaje mitologice și alegorice, simbolizează noua eră augustană. Și alte busturi ale epocii lui Augustus relevă stadiul la care ajunsese portretistica romană, intrată acum în sec. I d.Hr.: o elegantă detașare și idealizare în cazul doamnelor, arhetipuri ale matroanelor care impun respect prin ținuta lor, lipsită de extravaganță, femei puternice și cu siguranță de sine, care nu au nevoie de podoabe în coafură sau bijuterii, cu o fizionomie care reușește să ascundă parcă orice fel de sentimente, de exemplu Octavia (ilustrația 6), sora lui Augustus, Livia, a doua soția a sa, ori Agrippina, prima soție a lui Tiberius, fiul vitreg și succesorul lui Augustus.

Noblețea este și atitudinală, virtuțile sunt încarnate în tipul sculptural al eroului admirat și respectat, precum și în cel al femeii decente, grave, sprijinindu-și, cuviincios, cu o mână bărbia<sup>12</sup>, un exemplu fiind doamna din grupul statuar din bronz aurit de la Cartoceto, cu o tratare elenistică a veșmintelor și coafurii, în contrast însă cu lipsa de dinamism plastic și vioiciune proprii elenismului.

Așadar, în portretele succesorilor lui Augustus, clasicismul dur se mai resimte încă în aceste chipuri ale Iulio-Claudienilor, care, pentru a-și justifica filiația, vor căuta, prin rigiditatea și echilibrul reprezentărilor monumentale, asemănarea cu Augustus. Evoluția se va orienta apoi spre noi căutări, ca reacție împotriva convenționalismului de la sfârșitul domniei lui Tiberius:

<sup>8</sup>Châtelet *et alii*, 2006, p. 266; Hollingsworth, 2004, p. 82.

<sup>9</sup>Cu scena restituirii de către parți a stindardelor romane și cu personajele, poate Tiberius și personificarea Galliei, zei – așadar, o alegorie a lumii cosmice și a celei terestre. Cf. Hannestad, 1989, p. 104.

<sup>10</sup>Comparația cu *Doriforul* implică totuși un expresionism de neacceptat la o statuie clasică greacă, și anume brațul ridicat în gestul oratorului este nefiresc de mare în cazul unei amplasări a spectatorului în partea stângă a statuii, din dreapta însă, așa cum era ea oferită privirilor în Antichitate, adică din unghiul de privire optim, brațul amplifică prestația. Iată cum, compozițional, artisticul era pus în slujba propagandei politice.

<sup>11</sup>*ibidem*, p. 97.

<sup>12</sup>Brilliant, 1979, p. 148.

romantismul reprezentărilor lui Caligula, cu o coafură augustană și cu fața netedă și sensibil modelată a unui băiat ingenuu și visător, în contrast izbitor cu desfrânarea și cruzimea de care știm că era capabil (subtil sugerată de buzele subțiri și crispate orgolioase); mobilitatea trăsăturilor flexibile și viclene ale lui Claudiu, dar care caută să regăsească realismul augustan evident în redarea fără compromisuri a vârstei, realism atenuat de *humanitas*; de asemenea, patetismul tulburător al portretelor mai târzii ale lui Nero, cu o față umflată, cu ochii mici, cu un gât solid continuând capul pătrat, fără nici o urmă de idealizare tradițională (ilustrația 7), un tip de propagandă, în acest caz, adresată nu nobilimii, ci mulțimii de care era, de altfel, susținut. Marea sculptură se va folosi de procedeul roman al alipirii unui corp athletic, idealizat, un cap realist, rezultând o combinație artificială, emfatică, pusă în slujba sacralizării imaginii imperiale, ca, de exemplu, în acele statui jupiteriene, mai ales cea a șchiopului Claudius (ilustrația 8), exagerat de impunător în ipostaza simbolică de stăpân absolut, ca și zeul cu ale cărui atribute – sceptru, vultur – apărea reprezentat, dar și cu vasul de libație în locul trăsnetului. Exaltarea „barocă” a pozei, atletismul corpului și distincția veșmântului drapat conferă personajului o majestate suverană, împăratul împrumutând de la zeu puterea, asimilându-se cu acest garant al protecției.



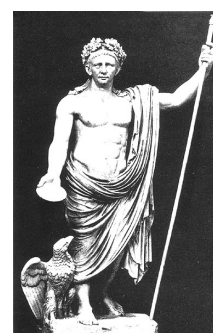
Ilustrația 5



Ilustrația 6



Ilustrația 7



Ilustrația 8

Epoca flaviană aduce concepția artistică republican-realistă a portretelor suveranilor, dar un realism mai matur, care nu putea face abstracție de clasicismul augustan, axat pe redarea esenței naturii umane, și nu putea uita nici de afectările excesive iulio-claudiene. Pe chipul lui Vespasian sinceritatea trăsăturilor fizionomice – riduri, chelie –, a căror existență rămâne de necontestat, trece totuși pe planul secund, în spatele unei expresivități care cuprinde o gamă întreagă de trăsături psihico-morale: viclenie, hotărâre, bunăvoință, încordare. Oricum, se exploatează aici ideea de înțelepciune a vârstei, nu idealismul tineresc din portretele augustane. Și mai puțină idealizare – deloc, dacă s-ar fi putut, după gustul acestui împărat cu o origine simplă, care prefera să-i fie evidențiat aspectul de soldat. Dar modelajul rafinat, cu umbre îndulcite, trimite la sculptura senzuală a clasicismului grecesc târziu.

Un oarecare romantism și detașare senină se simt în portretele aulice, un exemplu fiind statuia lui Domitian de la muzeul din Vatican, în comparație cu franchețea firească, dacă nu chiar brutală a surprinderii celor mai amănunțite particularități, atât fizice cât și caracteriale, din reprezentările cetățenilor particulari, de exemplu portretul nesofisticat al unui om de afaceri, *Lucius Caecilius Jucundus*, Napoli, Muzeul Național, un prototip al capului de familie, cu o privire autoritară și plină de demnitate.

Frumusețea doamnelor de la curte este însă recunoscută în această epocă din care datează busturi-portet cu atât mai credibile cu cât sunt originale, un exemplu fiind cel al unei femei cu trăsături fine și inteligente, cu un gât grațios și cu pieptănătura care constituie centrul de interes al lucrării, la care plasticitatea sculpturală provine din jocul subtil de lumini și umbre ritmat de părul cărlionțat, coafat după moda timpului. Sinteza acestor căutări este un pitoresc rafinat care marchează epoca flaviană și care va fi semn distinctiv și în epocile viitoare.

Dimensiunea propagandistică din portretistică este regăsită în continuare și în sec. al II-lea d.Hr. Statuara din epoca lui Traian se întoarce spre ordine inflexibilă și spre clasicism, spre simplitatea unei figuri imperiale senine, nobile, cu o privire hotărâtă (ilustrația 9), în care ridurile vârstei sau ale oboselii sunt redată plastic cu duritate, ca în vremea Republicii, o față

despre care numai frumoasă sau înfrumusețată nu se poate spune că este, nici măcar prin pieptănătura simplă care urmează conturul craniului, o figură în contrast puternic cu stilul elenistic în care este realizat torsul. Este un chip care traduce simbolic împlinirea unei vieți respectabile, fapt vizibil și în cazul figurii soției împăratului Traian, Plotina, ori a Marcianei, sora acestuia (ilustrația 10). O îndepărtare a fastului și a strălucirii, o modestie plină de demnitate, care era nota timpului în ceea ce privește portretistica doamnelor de la curte, opusă eleganței celor flaviene, o nouă emfază, cea a austerității, care se va regăsi în tot secolul, inclusiv în busturile Sabinei, soția succesorului lui Traian, Hadrianus, cu o coafură cu cărare la mijloc, cu un coc ca al reprezentărilor de zeiță grecești, ori în statuile sale, cu aceeași poziție reținută, cu mâna dusă, pudic, sub bărbie. În general, veșmântul bărbaților, toga, se scurtează și se simplifică modul de tratare a drapajului<sup>13</sup>.

În perioada adrianică, o Epocă de Aur, de pace și de prosperitate a Imperiului, împăratul însuși<sup>14</sup> introduce spiritul elen în artă, un clasicism care reînvie tradiția artistică greacă a statuarei aflate acum la polul opus robusteții celei traianice. Apare o tipologie sculpturală nouă, senzuală, care este întruchipată în busturile și statuile favoritului lui Hadrianus, bithianul Antinous (ilustrația 11), înfățișat ca Apollo, Hermes, Dionisos. Perfecțiunea unor trăsături armonioase, canonice, delicate, melancolice, cu o nuanță romantică, stă la baza unei sculpturi rotunde bosse stilizate, conturarea pupilei, un procedeu care apare în acele timpuri, imprimând trăiri sufletești acestor chipuri, care, altfel, ar rămâne reci și distante. În statuile lui Antinous, idealizarea clasicistă copleșește renumita redare fizionomică în care excela artistul roman. Numai că această perioadă artistică este una de un eclecticism provocator. Acest împărat – cu aplecare spre filosofie și servindu-se de filoelenismul său în scopuri propagandistice – introduce în sculptură moda bărbii grecești, în chipul roman atrăgând acum atenția contrastul dintre părul cârlionțat al coafurii elene<sup>15</sup>, pe care lui Hadrianus îi plăcea s-o adopte, și fața tratată foarte neted; portretul este, la rândul lui, idealizat dar modelat plastic prin inovații exclusiv romane. Acestea se referă la artificii tehnice: burghiul este folosit pentru a conferi relief părului, deci contraste de lumină-umbră, ochii capătă expresivitate nemaîntâlnită până atunci prin pupila incizată și prin conturarea irisului, ridurile verticale ale frunții, pronunțate, conferă o expresie de concentrare privirii, în plus, statuia „prinde viață” și prin efecte cromatice, fiind folosite materiale de culori diferite pentru aceeași sculptură<sup>16</sup>.

În timpul domniei lui, portretul nu mai includea doar capul, ci era cuprins întreg bustul, care avea un rol deosebit prin importanța care putea fi, astfel, acordată veșmintelor – de exemplu, în acest caz, haine militare, deși domnia sa a fost una pașnică. Împăratul se lasă reprezentat chiar ca un conducător victorios, călcând în picioare inamicul, acesta de dimensiuni foarte reduse în raport cu Hadrian – în celebra *statuie de la Hierapytna*, Istanbul. Este o excepție acest tip de reprezentare: în general, împăratul a evitat să transmită mesaje politice imperialiste în operele din timpul său, această statuie din provincie, nefinisată, probabil, nu a primit acordul lui<sup>17</sup>. Îmbrăcat cu *paludamentum* și cuirasă, cu o coroană de lauri pe cap, împăratul este redat fără individualizarea trăsăturilor, prevestind convenționalismul fizionomic al suveranilor Antichității Târzii.

Continuă și sub Antonini căutările sculpturale „baroce” ale unei expresivități duse la extrem prin contrastul puternic clarobscur obținut prin factura suprafețelor modelate fin în opoziție cu cele adânc forate cu trepanul, ori prin incizarea pupilei și a irisului. Aceste modalități tehnice aduc acum și transmiterea, prin posibilitatea orientării privirii, a unor stări sufletești, melancolice sau exaltate, inexistente anterior în portretistica romană, un exemplu fiind bustul lui Antoninus Pius (cu o privire contemplativă, precum și cu părul și barba conforme cu moda lui Hadrian, pentru a-și dovedi afiliația cu împăratul care-l

<sup>13</sup>Wrede, *apud* Turner, 1996, p. 35.

<sup>14</sup>Un erudit foarte îndrăgostit de marea tradiție elenă, poreclit „Grecul”. Cf. Piper, 1991, p. 51.

<sup>15</sup>Probabil, după moda portretelor lui Pericle. Cf. Croix *et alii*, 1996, p. 233.

<sup>16</sup>Piper, 1996, p. 51.

<sup>17</sup>Hannestad, 1989, vol. II, p. 89.

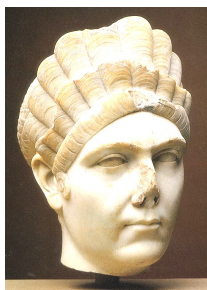
adoptase). Sau portrete care oglindesc doar seninătatea interioară, ca în busturile flatante ale lui Lucius Verus, unde se observă foarte bine contrastul factual amintit, și chiar cele ale lui Marcus Aurelius, cu o față impasibilă, cu pleoape lăsate, ceea ce conferea un plus de spiritualitate<sup>18</sup>, proprie ambianței încărcate de dragoste pentru cultură imprimată Romei de acest împărat-filosof.

Nici în a sa admirabilă statuie ecvestră din Piața Capitoliului nu se dorește evidențierea războinicului, ci a autorității calme; asemănarea cu modelul există, dar numai ca fundal al surprinderii adevărului moral și psihologic. Este un adevărat apogeu al artei portretisticii romane, tipizantă, dar expresivă, susținută aici și de monumentalitatea întregului grup statuar, construit din volume mari – deși o oarecare lipsă de vigoare, specifică viitoarelor forme ale Antichității Târzii, diferențiază realizarea călărețului de cea a calului, modelat marțial, dar cu naturalețe și cu o perfectă stăpânire a redării mișcării încordate. Marcus Aurelius este îmbrăcat ca pentru război, cu tunică și *paludamentum*, și este surprins în poziția de salut<sup>19</sup> – a oștirii și poate chiar a noastră, privitorii sculpturii. Este un gest al unui împărat victorios, dar mai mult de binecuvântare a întregii lumi decât autoritar<sup>20</sup>.

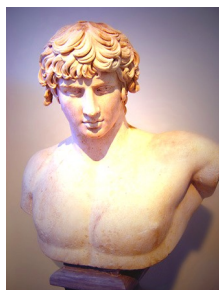
Maiestuosul monument constituie și astăzi model pentru sculptori; este singura statuie ecvestră imperială păstrată atât de bine (dintre sutele despre care știm că ornamentau orașele Imperiului): a reușit să scape de topire în timpul Evului Mediu datorită presupunerii că aparținuse lui Constantin cel Mare<sup>21</sup>. „Barocul” accentuat deja de Antonini se va sfârși cu un „manierism” inerent – cel regăsit în bustul – dintr-un palat de pe Esquilin – al lui Commodus (ilustrația 12), unde totul este exagerat: virtuozitatea tehnică fără seamăn a buclilor perfect aranjate, prețiozitatea ținutei, disproporția caricaturală dintre brațe și bătă față de superbia corpului vânjos, însăși prezența atributelor lui Hercule: merele din Grădina Hesperidelor, blana Leului din Nemea (simboluri ale apoteozei împăratului)<sup>22</sup>, precum și pedestalul extrem de ornamentat, plin și el de simboluri care sugerează împăratul salvator: acvile, globul ceresc, cornuri ale abundenței, Victoriei. Un ansamblu „rococo”, plin de falsitate și cu totul nepotrivit cu desfrânarea renumită a împăratului, dar foarte potrivit cu megalomania acestuia. Regăsim în bustul lui Commodus tânăr căutările psihologice antonine, care se simțeau aici în spatele convenționalismului portretului, regăsim dorința de a reflecta, pe chipul mândru, zbuciumul trăirilor interioare.



Ilustrația 9



Ilustrația 10



Ilustrația 11



Ilustrația 12

O dată cu Severii, sculptura ronde bosse va intra în faza Antichității Târzii. Accentul pe umanismul spiritualizat al chipurilor sculptate, anterior timid, este acum pus tot mai mult pe expresie, care se va accentua în perioada viitorului stil, cel „constantinian”. Iar în arta creștinismului timpuriu, ultima perioadă a Antichității Târzii, statuara nu a fost oficial

<sup>18</sup>Nu creștină, știut fiind că acest împărat a intensificat persecuțiile creștinilor, amplificând, în schimb, cultul imperial: în case, imaginea împăratului era adorată ca cea a unui zeu. Dar această spiritualizare va ajuta la concretizarea viitoarei concepții neoplatoniste: ochii sunt oglindă a sufletului care trebuie să se facă simțită în reprezentările unei persoane. Cf. Hannestad, 1989, vol. II, p. 122-223.

<sup>19</sup>Cu un braț supradimensionat și cu o amplasare aproape descentrată a împăratului pe cal, din același motiv ca și în cazul statuii lui „Augustus de la Prima Porta” – proiectată fiind a fi privită din poziția optimă –, aici, această poziție fiind acolo unde există un același unghi de vedere a calului și a călărețului [*ibidem*, p. 121].

<sup>20</sup>Croix et alii, 1996, p. 233.

<sup>21</sup>Hannestad, 1989, vol. II, p. 119.

<sup>22</sup>Pentru că Hercule a fost eroul care a dobândit viața veșnică. Cf. Brilliant, 1979, p. 154.

respinsă, dar spiritualizarea și lipsa de individualizare au devenit caracteristicile de bază ale sculpturii, care, oricum, dintr-un domeniu major a devenit o anexă a arhitecturii.

Așadar, când este vorba despre manifestarea aportului propriu, artiștii romani (sau greci, dar care lucrau după gustul romanilor însă) erau atrași de surprinderea trăsăturilor fizionomice ale oamenilor, dragostea pentru faptul istoric, pentru consemnarea realității și a oamenilor acestei realități era la baza exersării permanente a simțului observației al sculptorilor și a nevoii ca aceste fizionomii să fie cât mai asemănătoare cu modelul. Din fericire pentru artă, portretizatul era flatat, în mod foarte ciudat, tocmai de această asemănare, pe care el însuși o cerea, nu de lingșirea care era aplicată doar în cazurile unora dintre împărați, prin coroana cu care erau reprezentați, ori prin adăugarea unui corp al unui zeu grec. Dar capul, chipul mai ales, rămâneau cele ale comanditarului, mândru de asemănarea fără menajamente redată, chiar dacă acest lucru era uneori în defavoarea lui. Astfel însă, el era unic<sup>23</sup>, incomparabil și identificabil, ceea ce era suficient pentru orgoliul fiecăruia, și suficient pentru posteritatea care, astfel, va lua cunoștință de chipul lui neidealizat. Desigur, prea marea sinceritate și dorință de exactitate duceau obligatoriu la lipsa imaginației creative, la obținerea unor efigii, a unor portrete remarcabile. ...Pentru că la portretistică se reduce statuara acestui popor dornic de afirmare, dar și de „carpe diem”.

### Referințe bibliografice

BRILLIANT, Richard. *Arta romană de la republică la Constantin*. București: Meridiane, 1979 [Brilliant, 1979].

CHÂTELET, Albert Bernard, GROSLIER, Philippe. *Istoria artei*. București: Univers enciclopedic, 2006 [Châtelet et alii, 2006].

CROIX, Horst de la, TANSEY, R.G. *Art Through the Ages*. Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1996 [Croix et alii, 1996].

HANNESTAD, Niels. *Monumentele publice ale artei romane*. București: Meridiane. Vol. I, II, 1989 [Hannestad, 1989].

HOLLINGSWORTH, Mary. *Arta în istoria umanității*. București: Enciclopedia RAO, 2004 [Hollingsworth, 2004].

JANSON, Anthony F. *History of Art*. New York: Harry Abrams, 1986 [Janson, 1986].

PIPER, David. *The Illustrated History of Art*. London: Crescent Books, 1991 [Piper, 1991].

TURNER, Jane. *The Dictionary of Art*. New York: Grove'Dictionaries, 1996 [Turner, 1996].

---

<sup>23</sup>O modă a pieptănăturii, un progres tehnic înregistrat, o predilecție pentru accente puternice – abia reușeau să imprime un foarte slab caracter general acestor chipuri foarte particularizate.