

Regina, non dea: la Cleopatra Capitolina di Paolo Moreno

L'archeologo spiega come ha riconosciuto nella statua nota come Venere Esquilina le sembianze della sovrana d'Egitto amata da Cesare

di Alfredo Radiconcini



Primo piano della Cleopatra Capitolina o Venere Esquilina

Paolo Moreno, uno dei più prestigiosi archeologi italiani, che è stato docente a Bari, a La Sapienza e a Roma Tre, parla del suo ultimo libro, *Cleopatra Capitolina* (Editinera 2009), e coglie l'occasione per un affascinante viaggio nella storia. La Cleopatra Capitolina, o Venere Esquilina, può essere ammirata in una sala del Palazzo dei Conservatori in piazza del Campidoglio a Roma; è stata recentemente esposta all'estero, costituendo nel 2008 una delle attrazione principali del padiglione italiano all'Expo Internazionale di Saragozza. Il professor Moreno, ripercorrendo le vicende dell'identificazione della statua, consente con il suo racconto di toccare con mano il processo scientifico e culturale della ricerca archeologica.

La statua di bagnante dei Musei Capitolini, detta Venere Esquilina, lo scorso anno è stata, nel padiglione Italia, una delle principali attrattive dell'Expo di Saragozza, dedicata al tema dell'acqua. Ci aiuti a fissare i punti di riferimento della sua indagine, dai risvolti appassionanti di un giallo, che ha portato a una diversa denominazione del monumento.

«L'archeologia è un processo di scoperta dal noto all'ignoto, quindi il parallelo con l'attività del detective è giustificato. Nel nostro caso il fascino è accresciuto dalla personalità di Cleopatra VII, ultima regina d'Egitto, che ha goduto di una fortuna ininterrotta dall'antichità al Medioevo - la ricorda Dante - e dal Rinascimento ai nostri giorni. La suggestione viene da una donna di potere e di estreme passioni, protagonista di avventure che riguardano l'eredità di Alessandro nella storia del mondo, l'incontro tra l'ellenismo e Roma, l'opposizione tra Oriente e Occidente.

Si aggiunga la singolare vicenda della scultura, oggi in Campidoglio al Palazzo dei Conservatori, nella Sala degli *Horti Lamiani*: fu scoperta durante le feste di fine d'anno del 1874 nell'area dell'Esquilino dove si estendevano ville di età repubblicana, come quella dei Lamia, divenute possedimenti imperiali. Quando non si prevedevano altri ritrovamenti, venne fuori un deposito di statue in ottime condizioni, che erano state rimosse in vista di una diversa sistemazione dell'area al tempo di Massenzio. L'autorevole esponente della tetrarchia finì tragicamente nella battaglia di Ponte Milvio (312 d. C.), e il suo progetto di rinnovamento

dell'Urbe fu solo in parte concluso a nome di Costantino (la Basilica al Foro Romano, le Terme sul Quirinale), poiché il vincitore spostò il centro del potere a Bisanzio. La fondazione di Costantinopoli fu ornata di capolavori sottratti a Roma e alla Grecia. La collezione dell'Esquilino rimase dimenticata, per quanto vi si trovassero il sensazionale busto di Commodo come Ercole, e un virtuosistico pezzo di arte alessandrina, il vecchio Pastore che porta un agnello.

Alla fine del secolo scorso, in occasione dei lavori di ristrutturazione del complesso museale dei Conservatori e Palazzo Caffarelli, i reperti dell'Esquilino furono trasferiti alla Centrale Montemartini. Nel 1994, quando ebbi occasione di rilanciare l'interpretazione della bagnante quale Cleopatra, ricordo in quella sede provvisoria le guide che segnalavano ai turisti l'analogia simbolica con la *Paolinadi* Antonio Canova alla Galleria Borghese: splendidi nudi concepiti dalla volontà di esaltare al rango divino donne di stirpe regale.

La riscoperta di Cleopatra fu il risultato di un metodo sperimentato per un più vasto tema (*Alessandro Magno, Immagini come storia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004): evitare le zone d'incertezza, fuorvianti per difetto d'informazione, selezionare monumenti che per felice conservazione, evidente contenuto, giustificazione sociale e riflesso letterario offrono luce alla scienza. Opportunamente recuperati, vagliati e indagati, si dispongono nella griglia della cronologia, capisaldi che accrescono oltre ogni speranza la nostra conoscenza della persona. Come l'archeologo ha bisogno di leggere i saggi recenti degli storici – al caso, il *Giulio Cesare dittatore democratico* di Luciano Canfora – così gli storici farebbero bene ad avvertire certe emergenze della produzione archeologica, che illustrano coincidenze impressionanti.

La statua dall'Esquilino risulta essere copia del tempo di Claudio (figlio di Antonia Minore, nata a sua volta da Antonio, futuro compagno di Cleopatra) dall'immagine dedicata da Cesare nel Foro che da lui prendeva nome, accanto al simulacro di culto di Venere Genitrice. Non ultima ragione di attualità della ricerca è che al Foro di Cesare sono in corso gli scavi della Sovrintendenza ai Beni Culturali di Roma (poiché il complesso è di pertinenza comunale), che hanno rivelato un primo programma cesariano limitato rispetto all'estensione raggiunta dalla piazza: trovati anche elementi della base del monumento equestre di Cesare, che cavalcava un Bucefalo plasmato da Lisippo per Alessandro. Le relazioni preliminari dell'indagine, insieme al sorprendente affioramento di un busto realistico di Cesare dalle acque del Rodano ad Arles, e al riconoscimento di nuove statue di Cesarione in diversi musei d'Europa, fanno intendere quanto l'avventura iconografica investa con appassionante intensità sulle nostre pagine i comprimari dell'e poca».

Come leggiamo nel suo libro, la statua ha mantenuto generalmente la denominazione di Venere Esquilina. Ma lo studioso Licinio Glori aveva fatto il nome di Cleopatra dal 1955. Da che dipende la persistenza della precedente identificazione?

«Dal fatto che Licinio Glori, esperto di storia e di linguistica, non partecipò formalmente la sua intuizione nell'ambito archeologico. Il testo di una conferenza all'Accademia dei Lincei fu pubblicato a spese dell'autore in un opuscolo, presente in alcune biblioteche romane, ma citato nella bibliografia archeologica non oltre il 1966, e rimasto estraneo alla densa letteratura storica e romanizzata sulla regina. Tutto si è mosso quando segnalai l'evidenza con nuovi argomenti nel campo specialistico (*Scultura ellenistica*, II, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1994), curando al contempo la divulgazione (*Cleopatra dall'Esquilino*, in *Archeo*, novembre 1994; *Cleopatra dei Conservatori*, in *Forma Urbis*, aprile 1998): interviste e comunicati dei media provvidero alla diffusione internazionale.

Al momento non conoscevo il lavoro del Glori, bensì ricordavo che Antonio Giuliano (quando era assistente di Ranuccio Bianchi Bandinelli, del quale fui allievo presso la Scuola Nazionale di Archeologia) in una visita ai Musei Capitolini, passando davanti alla statua, aveva accennato: "Qualcuno dice che sia Cleopatra".

Glori poteva contare solo sul confronto con una testa riconosciuta per Cleopatra attraverso le monete da Ludwig Curtius: allora impropriamente applicata a una statua del Museo Pio Clementino, mentre ora è isolata, restaurata e bene esposta al Gregoriano Profano. Il pioniere della produttrice scoperta non illustrava il paragone, basandosi piuttosto sulla presenza del serpente accanto alla donna dall'Esquilino: quello che in greco veniva chiamato *ouraîos*, traslitterazione di una voce egizia che significa "quello che si erge", alludendo all'aggressività del cobra africano. L'urèo è segno del potere regale dai faraoni ai Tolomei. Il vaso cui è appoggiato il panno di cui si è servita la bagnante per asciugarsi è di tipo egizio, posto su una cassetta di profumi ornata di rose, sacre ad Iside come ci racconta Apuleio nelle *Metamorfosi*, oltre che ad Afrodite. Glori valutava giustamente i dati nel senso di una regina con attributi sovrumani, non di una divinità sincretistica, poiché la fisicità non è ideale e neppure canonica, con le vistose irregolarità e sproporzioni scientificamente registrate da Alessandro Della Seta nel 1939. Gambe grosse, ginocchia gonfie, testa grande: infine sull'addome *laplica puerperalis*, indotta dalla prima maternità affrontata dalla donna. Ciò coincideva col fatto

che Cesare aveva dedicato l'immagine di Cleopatra a Venere, quando la regina l'aveva raggiunto a Roma col figlio Cesarione che ancora non aveva un anno».

C'è un mutamento di ruolo nell'immagine di Cleopatra.

«Permane nella fisionomia della dama dei Conservatori un indiscutibile segno dinastico: la prominente del labbro inferiore, eredità del prognatismo che i discendenti di Tolemeo Sotère non esitavano a dichiarare nel profilo sulle monete e nei ritratti monumentali.

L'imperfezione, trattata con eleganza dallo scultore che a Roma s'ispirava allo stile severo nel gusto "rétro" di fine repubblica, distingueva l'ospite esotica dalla divinità celebrata nel tempio. Attraverso copie statuarie e riproduzioni su monete abbiamo peraltro l'immagine vestita di tunica della *Venus Genetrix* - pari nel mondo ellenico all'Afrodite di Callimaco dal diafano chitone - che aveva amato il troiano Anchise, da cui Enea, padre di Iulo, fondatore ideale della stirpe Giulia. Un mito caro a Cesare, e coltivato dall'intera successione imperiale, che riconoscerà nell'a scendenza divina l'arcano della potenza di Roma.

La collocazione del tempio, voluta da Cesare alle falde del Campidoglio, livellate verso il Quirinale per creare il nuovo Foro, era nobilmente significativa. Se parliamo di Cleopatra Capitolina, non è solo per l'odierna pertinenza museale della replica, bensì per il sito dell'icona originaria, e perché i gioielli della nemica, portati da Ottaviano nell'Urbe dopo il suicidio della proprietaria, erano stati distribuiti nelle tre celle del tempio di Giove Capitolino, oltre che nel sacrario del Divo Giulio e nella Curia del Senato.

La *plica puerperalis* contribuisce a individuare la persona come madre proprio nell'accostamento alla Genitrice entro la cella del tempio. Tale carattere non si trova nell'anatomia delle Afroditi e delle Veneri, o nei nudi riferibili ad altre regine del periodo tolemaico. C'è in un frammento di granito nero che è stato scoperto recentemente al Canopo (a oriente di Alessandria), dove continuano le spettacolari indagini subacquee di Franck Goddio: un torso velato dall'abito trasparente (indossato sia in età faraonica che tolemaica), che andrà a ornare la Grande Biblioteca risorta in Alessandria, intanto esposto alle Scuderie Juvarriane di Venaria Reale, presso Torino, per la manifestazione (da non perdere!) "I tesori sommersi d'Egitto".

L'assoluta analogia con la statua dall'Esquilino rivela che la possibilità di un nudo realistico, come quello eseguito dal neoclassico Stefano su commissione di Cesare nell'Urbe, veniva accolta presso la corte di Cleopatra. Il caso è indicativo di uno scambio nella cultura in fermento delle città che si profilavano come future capitali del dominio universale: non sappiamo quale fosse il disegno comune di Cesare e Cleopatra, e se mai si sarebbe arrivati a stabilire in Egitto la sede del potere. È certo che Caligola ancora vagheggerà di trasferirsi ad Alessandria.

Cleopatra torna in Egitto nel 44, dopo l'uccisione di Cesare. Ed ecco che il reperto del Canopo - immagine come storia - trasmuta il nudo materno dall'originaria sfera ellenistico romana di Venere Genitrice al sistema faraonico tolemaico per immortalare in altra guisa la sovrana».

Il ruolo della statuaria era parte tanto del rituale religioso quanto manifestazione (talvolta connessa ai trionfi) della potenza romana. Lei accenna a statue di Iside Afrodite: la commistione di elementi religiosi era legata alle necessità egemoniche romane?

«Certamente, ma nel mondo romano è anche questa un'eredità ellenica. Risale ad Alessandro, che si considerava incarnazione di un nume, e già il padre Filippo II di Macedonia aveva ricevuto onori pari a Zeus. Con Alessandro la cosa è esplicita: si parla del nuovo Dioniso, conquistatore dell'India, e del nuovo Eracle liberatore dell'Occidente, perché il progetto finale del Macedone era di controllare il Mediterraneo. L'apoteosi derivava da una mitostoria: la madre Olimpiade visitata da Zeus Ammone in forma di serpente.

I Tolomei avevano accentuato il fenomeno, sulla scorta della locale teocrazia. L'identificazione con Dioniso era rituale: ogni nuovo monarca, entrando in carica, attraversava Alessandria con una processione che ripeteva il ritorno del dio in occidentale. Alessandro stesso, percorrendo i deserti dall'India alla Mesopotamia, aveva ricalcato perigliosamente il favoloso itinerario.

I Lagidi avevano come pegno il corpo di Alessandro, che Tolomeo I era riuscito a trasferire in Alessandria. Godevano della divinizzazione anche le donne dei successori, appartenenti al medesimo ceppo familiare, secondo la pratica nuziale dei faraoni. Di Cleopatra III, nipote e seconda moglie di Tolomeo VIII Fiscone, abbiamo il nudo come Iside Afrodite in una statua di marmo pario a Rodi. In quanto donna, si fa rappresentare con la cassetta di toletta posata vicino, sull'orlo di un bacino artificiale dopo che ha terminato l'abluzione.

Ma il precedente, rispetto a Notre-Dame del Campidoglio, è decisivo per il duplice richiamo religioso. L'amata del Fiscone scioglie la chioma con un gesto che richiama l'Anadiòmene, cioè l'Afrodite uscente dal mare, mentre i capelli conservano il garbo dei boccoli di Iside, che scendevano lavorati singolarmente col ferro caldo, il calamistro.

Lo scultore della Cleopatra III aveva rappresentato soltanto la traccia dell'effettiva acconciatura regale e divina, che era stata scomposta per proteggere la massa dei capelli durante l'immersione del corpo. Così più tardi nella Cleopatra Capitolina la moda ufficiale della sovrana si deduce solo dalla traccia rimasta nei capelli.

Questo aspetto dell'opera è stato sempre frainteso. Quanti ne discutono come di una figura divina, pensano a una normale pettinatura: ma i grossi riccioli sulla fronte sono variamente orientati, irregolari per dimensione, alcuni chiusi su se stessi, non pettinati. Rappresentano l'impronta rimasta dalla crocchia che stava all'occipite, disfatta al momento di fasciare la chioma prima del lavacro. I dieci ciuffi sulla fronte corrispondono alle partizioni increspate in cui era disposta la pettinatura sulla calotta cranica, i dieci spicchi della "Melonenfrisur" nell'efficace dizione archeologica, poi raccolta nello chignon, come risulta dalle monete e dai ritratti marmorei al Vaticano e ai Musei di Berlino.

La crocchia era stata sciolta in previsione del lavacro, poiché nel mondo antico non si usava mettere a contatto con l'acqua i capelli, che venivano trattati con olio profumato. Quando ci si bagnava, la chioma veniva disfatta e raccolta in una benda. Dopo l'abluzione si provvedeva a rinnovare l'acconciatura.

Lo scultore ha fermato il momento in cui la donna sta sciogliendo la benda che libererà i capelli, i quali erano stati risvoltati da dietro e portati avanti. Tutto questo l'ho illustrato analiticamente fin dalle prime pubblicazioni, e presentato a un simposio internazionale anche con la foto di una modella appositamente preparata da un parrucchiere (*Nuove interpretazioni di monumenti Alessandrini*, in *Faroni come dei, Tolomei come faraoni*, V Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Torino 2001, Torino, Palermo 2003), per dimostrare che non si trattava in sé di una pettinatura, bensì del risultato del disfacimento dell'acconciatura regale».

La Venere di Cirene - oggi restituita alla Libia - ha un importante ruolo di raccordo nella sua ricostruzione della Cleopatra Capitolina: in che modo si intreccia con le vicende di Cleopatra, o meglio delle Cleopatre, contribuendo al percorso che ha portato all'identificazione?

«Può essere una delle prime regine tolemaiche ad aver assunto la parvenza di Afrodite. Non abbiamo accenni nella direzione di Iside, però dobbiamo dire che la statua ci è giunta senza la testa, privandoci degli indizi fisionomici e di una tipica chioma. Il richiamo ad Afrodite sta nella nudità e nelle braccia portate al capo, ripetendo il gesto dell'Anadiòmene. La dea era nata dalle acque a meridione dell'isola di Cipro, nel luogo in cui c'era il culto di un'entità femminile con le braccia alzate fin dall'età del bronzo. Nel mondo classico l'azione viene ereditata e giustificata con l'opportunità di strizzare la chioma e togliere la salsedine di cui era intrisa. Nella statuaria l'invenzione si riferisce a Cleone di Sicione, autore dell'Anadiòmene in bronzo, nel tempio di Era a Olimpia, di cui abbiamo repliche marmoree. In pittura è Apelle il famoso interprete del soggetto, quando lavorava a Coe, nel Mediterraneo orientale.

Il precedente della Cleopatra III di Rodi è rafforzato dal fatto che la sposa di Tolomeo VIII è nota da teste isolate, come quella conservata al Louvre, e dall'intera figura quale Iside Demetra, lavorata all'interno della Tazza Farnese, celeberrima sardonice del Museo di Napoli. Qui siede su una Sfinge che ha il volto di Tolomeo VIII e nell'insolita pinguedine rimanda alla deformità del re (detto perciò *Physkon*, "pancione"): la Sfinge come allegoria dei faraoni rappresentava il sovrano vivente. È una costante nel mondo Alessandrino che i Tolomei si facciano rappresentare con tale carica espressiva da rasentare la caricatura. Cleopatra stessa nelle ultime monetazioni con Antonio è rappresentata col naso adunco e più anziana di quanto fosse: fatto da spiegare alla luce del verismo che viveva dal tempo di Tolomeo VIII, una sorta di rivoluzione rispetto alle convenzioni della borghesia Alessandrina, che porta a valorizzare la patologia, la vecchiaia, con figure urtanti come il decrepito pastore della statua trovata insieme alla Cleopatra. Già in Macedonia un sovrano, Antigono Gonata, s'identificava con Pan: avendo le gambe storte simulava una reincarnazione del demone dionisiaco (che aveva le zampe caprine) e si faceva rappresentare con le corna».

La persistenza degli archetipi è occasione nel suo volume per un affascinante viaggio nelle fonti iconografiche: da Masaccio ad Alma Tadema e Edward John Poynter...

«Poynter è anche autore di un quadro sulla morte di Cesare, che sta a Manchester: inquietante notturno col presagio di Calpurnia. È da poco terminata a Roma presso il Chiostro del Bramante la mostra "Giulio Cesare, L'uomo, le imprese, il mito", dove sono esposti dipinti stupefacenti. Nella *Cleopatra Capitolina* ho nominato

diverse opere di arte moderna, come spesso mi accade per chiarire il senso dell'operare antico. Chiamato a Roma dallo storico dell'arte Luigi Grassi, ho insegnato al Magistero de La Sapienza di Roma, poi alla Facoltà di Lettere di Roma Tre, insieme ai colleghi di arte medievale, moderna e contemporanea. Partecipavo con loro e con gli allievi comuni a viaggi, visite di musei e mostre, sopralluoghi, ciascuno pronto a rilevare imprevisti circuiti antico-moderno. Un'attitudine che rimane istintiva, e devo dire che per varare in tempi ragionevoli la Cleopatra ho rinunciato a molte derive.

Masaccio, per la Maddalena della Crocifissione che è a Capodimonte, figura ammantata di rosso dalla chioma quasi aurea, si è servito del torso di un'Anadiomene che ora è alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Vi ha colto il diffondersi della chioma, che nell'originale in bronzo e nelle versioni marmoree era rorida d'acqua salmastra: sulla schiena della santa assume un effetto sensuoso. Analogia non solo iconografica, ma iconologica: attraverso Plinio e le prime letture dell'età umanistica, Masaccio sapeva che Prassitele per le sue Afroditi si era servito di meretrici come modelle. Maria di Magdala era una meretrice pentita all'incontro col divino, cui il pittore rende una pregnante vitalità.

Michelangelo nasconde un'Afrodite addirittura nella Madonna del Giudizio universale, in quel processo di identificazione dei personaggi del credo cristiano con le divinità del politeismo che era preoccupante per i riformati. Un aspetto della corruzione nella Roma papale era visto nell'inconsapevole immersione nell'immaginario pagano. Michelangelo ha effettivamente nascosto sette-otto Ercoli, presi dalle Fatiche dei sarcofagi romani, a volte con schema inverso in modo da non renderli immediatamente riconoscibili. Il San Giovanni Battista altri non è che l'Eracle Farnese oggi al Museo di Napoli. C'è una Niobe nella personificazione della Chiesa che accoglie la penitente. Il San Sebastiano è un Poseidone. Si tratta della concezione che Michelangelo coltivava nel circolo di Vittoria Colonna. Da ciò anche la decisione finale di bruciare i disegni, che avrebbero fornito la chiave dell'antico.

Altre pitture citate sono di fine Ottocento, quando fu scoperta la Cleopatra, e gli artisti - John Poynter e Lawrence Alma Tadema - l'hanno proposta in un caso come una ragazza alle terme, nell'altro come la modella di un artista antico, comunque immagini carnali, poiché non vi scorgevano il divino.

Se la nudità e il gesto delle braccia rimandavano ad Afrodite, siamo lontani dal mare dell'Anadiomene, poiché la donna ha messo perfino i sandali dopo essersi asciugata e aver deposto in disordine il panno: ora sta per sciogliere la chioma».

Nella sua lettura la statua appartiene a quel "gusto eclettico" dell'età di Cesare che portò a rappresentare le caratteristiche fisiche della regina coniugando la statuaria faraonica con la ripresa dello stile severo sul versante ellenico: è stata questa composita mistura che ha reso complessa la vicenda dell'attribuzione?

«Piuttosto l'ha facilitata, poiché la fase finale della repubblica romana era nota proprio nella ricchezza e varietà delle componenti. Dal tempo degli scavi sull'Esquilino, gli strati culturali depositati nell'eccezionale monumento sono stati progressivamente rilevati: la suggestione di Iside, il gesto di Afrodite, l'accostamento alla produzione dello scultore Stefano nello studio di Maurizio Borda sulla scuola di Pasitele proveniente "dalla costa greca d'Italia" (1953), l'astanza della regina nel pamphlet di Licinio Glori, la puntualità del ritratto grazie ai confronti del 1994, il pubblico riconoscimento nell'esposizione *Kleopatra un die Caesaren* ad Amburgo (2006), l'alta valenza simbolica impostata attraverso la Roma di Augusto e la successione imperiale nell'incontro archeologico di Saragozza (2008), infine divulgata nell'attuale saggio.

La domanda tocca pertanto la profondità della ricerca. Tutto convive nel nostro esemplare, testimone esso stesso, in quanto copia, della fortuna del soggetto nella discendenza dei Giulio Claudi. Ne abbiamo due varianti meno significative. Una è attestata da un frammento semplificato del sostegno laterale, disperso dopo un passaggio sul mercato antiquario. Dell'altra resta il torso al Louvre: estraneo al modello è il ciuffo di capelli che scende sul dorso, a denunciare l'incapacità del copista di seguire il prototipo, dove la massa della chioma stava sospesa nel vuoto, difficile da realizzare nel marmo.

E qui si riapre il capitolo del materiale in cui era lavorata la Cleopatra di Cesare. Le fonti sono due, di lingua greca. Cassio Dione la definisce *chrysé*, "aurea", espressione che ha due significati: tutta d'oro (difficile che lo fosse) o meglio ricoperta d'oro, sinonimo dell'aggettivo *katáchrysos*, "dorato". L'altro appellativo è *kalé*, "bella", in Arriano.

I termini *kalé* e *chrysé* si trovano collegati esplicitamente a *gymné*, "nuda", in Clemente Alessandrino, il padre della chiesa contemporaneo degli storici citati: egli conclude che tutti, quando sentono di una donna nuda, pensano ad Afrodite. È chiaro che gli scrittori vedevano la nudità come richiamo ad Afrodite nella Cleopatra che Cesare aveva dedicato accanto alla Venere Genitrice, opera documentata di Arcesila (o Arcesilào), artista di origine asiatica. L'autore proposto per l'archetipo della statua dall'Esquilino, è invece quello che ci ha lasciato la firma autografa - "Stefano, allievo di Pasitele, faceva" - sul tronco d'albero che funge da sostegno

alla raffinata figura di Atleta, a Villa Albani. Gli si attribuisce anche il gruppo delle Tre Grazie, che ornava la Biblioteca Piccolomini al Duomo in Siena. Dalla remota personificazione della forza generatrice della natura, le Càriti erano passate a significare la bellezza che si produce nell'operare umano: accezioni entrambe pertinenti all'attributo di *Genetrix* con cui veniva celebrata la dea al cui corteggio le sorelle appartenevano.

La doratura implica generalmente una figura in bronzo. Ma a proposito di Cleopatra abbiamo notizia di una sua statua in legno di sicomoro che in età tardo antica veniva ancora rinnovata nella doratura, a spese di un devoto scriba. Pensando che Cesare avesse voluto sorprendere i suoi concittadini con una scultura in legno dorato, secondo la millenaria tecnica egizia, avremmo la spiegazione di certe singolarità della versione marmorea dall'Esquilino: lo stacco netto tra le dita allungate dei piedi, e le rose sulla cassetta che simulano un intaglio a punta di coltello. I vuoti tra le braccia e la testa erano difficili da tradurre nella pietra, ed arduo appariva lo sbalzo del pesante risvolto di capelli all'occipite. Il simulacro *monóxylos*, ricavato "da un solo tronco", veniva raccomandato da Platone (*Leggi*) per dediche votive; lo preciserà ancora Apuleio, descrivendo una statuetta di ebano, nell'Africa Proconsolare culturalmente influenzata da Alessandria.

L'espandersi della composizione in alto, che caratterizzava la statua dell'Esquilino nell'integrità delle braccia, è tuttora una pratica degli artisti del legno: lavorano il tronco intero capovolgendolo, in modo che il ringrosso sotterraneo, da cui iniziano le radici nella pianta vivente, si presti alla parte superiore più articolata ed espressiva della figura umana».

È nel liberarsi dagli stereotipi che risiede in sostanza il nucleo dell'archeologia e di ogni ricerca storica. È d'accordo?

«Sì, naturalmente avvisando che molte scoperte avvenute in età umanistica o nella fase filologica dell'Ottocento sono fondamentali e vanno accettate. Bisogna continuare a esercitare, sui dati acquisiti e sulle nuove segnalazioni, quello che Johann Joachim Winckelmann venendo a Roma definì il senso comune, smarrito qualche volta nello sviluppo delle scienze antiquarie e altre attività accademiche: la sensibilità per il fatto, la ragionevolezza dell'osservare.

Nel nostro caso è impossibile definire ideale un'immagine viva nei suoi inconvenienti fisici e difetti proporzionali. Il preconetto si è fissato nel giudizio sull'opera come assioma: penso ai vestiti nuovi dell'imperatore in una favola di Hans Christian Andersen.

Un simile stereotipo accompagna il Giovane di Mozia (circa 450 a. C.), trovato a trenta metri dal tempio del dio Melqart nella colonia cartaginese all'estremità occidentale della Sicilia. Fu definito Auriga per la lunghezza della veste: assurdo, poiché il personaggio è dotato di una muscolatura da culturista. Calcolandone il peso come vivente, arriva al quintale: la portentosa struttura di Eracle, equivalente del Melkart punico, cui si riferiscono l'abito e le molteplici tracce della spoglia del Leone applicata in bronzo. Da Tiro a Cipro a Cartagine e in Sardegna è diffusa tale iconografia del dio ricordato da iscrizioni a Mozia. La statua fu trascinata prona durante il saccheggio da parte dei Siracusani (397 a. C.). Il metallo fu strappato col procedimento poi descritto nella spoliatura delle divinità di Cartagine da parte dei legionari di Roma che facevano leva con la punta delle spade (146 a. C.): le tracce sono impressionanti sul marmo di Mozia. Nonostante le ripetute dimostrazioni e ricostruzioni grafiche, alcuni continuano a chiamarlo Auriga: ma con quella stazza avrebbe sfondato il pianale di qualunque carro agonistico, se pensiamo al veicolo dell'Auriga di Delfi, alle innumerevoli riproduzioni sulla ceramica attica, o all'odierna realtà degli sport equestri. Neppure il cocchio di Ben Hur avrebbero retto il Giovane di Mozia! L'equivoco è aver ritenuto che l'immensa forza sprigionata dall'immagine fosse necessaria per governare i cavalli, quando sappiamo che gli animali obbediscono al morso, animato da una minima trazione.

Winckelmann ci ha insegnato a rivedere le cose dell'antichità al vaglio delle notizie che ci giungono dagli scrittori dell'epoca e di una vigile, realistica esperienza. Venuto in Italia con un passato da bibliotecario, aveva letto i classici greci e latini allora raggiungibili. A Roma venne in contatto con un'erudizione classificatoria. Grosso modo, le statue di stile arcaico venivano considerate etrusche, quelle nude greche, quelle ammantate romane. Winckelmann mise ordine storico nello sterminato repertorio, interpretando ciascun pezzo con strumenti specifici.

Quest'opera va ripresa oggi, col vantaggio che abbiamo un gran numero di originali greci, rispetto al materiale copistico prevalente nella Roma del Settecento. Per quel che riguarda la pittura, possiamo contare sulle eccezionali scoperte in Macedonia, integrando il patrimonio precedentemente acquisito dalla disciplina antiquaria attraverso la ceramica, le versioni decorative romane e la tradizione letteraria. Nel campo della scultura, abbiamo da valutare l'insieme degli originali continuamente recuperati nelle diverse aree archeologiche del Mediterraneo attraverso scavi, rinvenimenti subacquei, ricomposizioni da frammenti nei depositi dei musei, o ricognizioni di capolavori misconosciuti. Tale è l'arricchimento, non da tutti avvertito,

in quantità e qualità del contenuto della disciplina, che possiamo estendere a tale ambito il linguaggio critico maturato dagli storici dell'arte moderna.

La frequente coincidenza dei nuovi soggetti con repliche già presenti nelle nostre collezioni, ci convince d'altra parte a non abbandonare, come alcuni vorrebbero, il procedimento tradizionale di ricostruzione induttiva dalle copie romane, nei casi in cui l'archetipo ellenico sia perduto. Al proposito, una recente intervista mi ha dato modo di anticipare l'inedita scoperta su un soggetto che sembrava del tutto acquisito grazie a innumerevoli repliche (Stefano Bucci, *Eros senza volto*, in "Corriere della Sera", giovedì 3 marzo 2009). Una copia misconosciuta dell'Eros di Lisippo, meritoriamente notificata alla Soprintendenza da un antiquario di Milano, si è rivelata l'unica a conservare nella destra un'accentuata flessione del dito indice. Il minimo dettaglio implica la completa, insperata coincidenza con la descrizione di Ovidio (*Metamorfosi*), il quale precisava che il divino ragazzo, prima di provare la flessibilità del corno (che era l'azione principale espressa dalla statua), aveva scelto una freccia, con la quale intendeva colpire Ade al cuore, per farlo innamorare di Persefone. Nella ricostruzione grafica, si scopre la naturalezza del gesto con cui l'arciere trattiene la saetta tra l'indice e il medio, mentre ancora impugna l'estremità superiore dell'arco.

L'inversione di tendenza rispetto all'archeologia filologica è stata compiuta dai colleghi greci, nella seconda metà del Novecento. Ho conosciuto da giovani Giórgios Despínis, Giórgios Zontás, Angelos Delivorriás, ora grandi nomi dell'archeologia internazionale, che venivano *stin Evrópi*, "in Europa", come i greci chiamano i paesi a occidente della loro terra, a verificare se le copie romane funzionavano con gli originali che loro ricomponavano da frammenti nei depositi dei musei, e così si completavano per qualche particolare.

Mi chiedevo allora quale fosse il modo di aggiornare il metodo in Italia, e mi è parso coerente affrontare i grandi bronzi venuti dal mare, il Satiro di Mazara, l'Atleta di Fano al Getty Museum, i reperti di Brindisi. Aver dato un nome agli Eroi di Riace, averne riconosciuto gli autori nella sfuggente personalità del Maestro di Olimpia, mi ha consentito nel 2006 di promuovere in Grecia la consegna alla città di Tebe delle copie in bronzo eseguite dal nostro Dino Morsani: due dei Sette a Tebe - Tideo e Anfiarao - sono così entrati nella Cadmea, che era stata loro preclusa dalla volontà di Zeus».

Collegamenti

In rete

» [La Venere Esquilina ai Musei Capitolini](#)

» [Il sito di Paolo Moreno](#)

Banche dati

» [Venere Esquilina](#)

Articoli correlati

» ["Egitto mai visto", l'emozione dei ritrovamenti](#)

» [Giulio Cesare: in mostra l'uomo, le imprese e il mito](#)

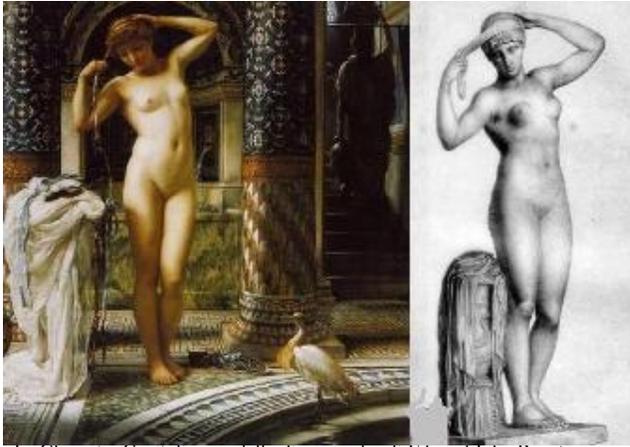
Immagini



Il volume di Paolo Moreno, Cleopatra Capitolina, Editinera 2009



Tre viste della Ceopatra Capitolina



La Cleopatra Capitolina modello di un quadro di Edward John Poynter



La Venere di Cirene



Anadiomene



Dettaglio della Crocifissione di Masaccio

© 2006-2009 Ministero per i Beni e le Attività Culturali - CulturaItalia Versione 1.3