

Il Cesare incognito – Sulla postura del ritratto tuscolano di Giulio Cesare*

La postura originale del celebre ritratto tuscolano di Giulio Cesare è stata oggetto di numerose ipotesi da parte degli studiosi. Le ricerche in tal senso sono però ancor oggi rese assai difficili dalla mancanza di certezze in merito al contesto in cui la testa in marmo raffigurante il dittatore romano fu trovata, vista l'assenza di documenti relativi agli scavi condotti a Tuscolo nella prima metà dell'Ottocento che portarono al suo ritrovamento. Allo stesso modo non sono noti ulteriori frammenti della statua alla quale il ritratto originariamente doveva appartenere. Sulla base di un'analisi della capigliatura del Cesare tuscolano e del confronto con alcune monete di L. Buca recanti la raffigurazione di un uomo giacente accanto a due dee stanti – monete emesse con ogni probabilità nel periodo immediatamente successivo alla morte del condottiero – l'autore propone l'attribuzione della testa a una statua in posizione reclinata facente parte di un gruppo scultoreo raffigurante il corpo del defunto dittatore mentre, irrorato dalle lacrime di Aurora come l'eroe troiano Memnone, viene risvegliato dalla Luna e reso così immortale come Endimione.

Quando una settantina d'anni fa l'archeologo Maurizio Borda si rese conto¹, grazie a un raffronto con le monete coniate nell'ultimo anno della vita di Giulio Cesare², che la testa in marmo allora conservata nel castello di Agliè³ e rinvenuta al Tuscolo negli scavi eseguiti più di un secolo prima, non era il ritratto di un filosofo incognito⁴, bensì quello del grande Romano, il solo rimastoci il cui prototipo risalisse a quando era ancora vivo, arricchì sicuramente il patrimonio universale di un reperto unico, ma creò al contempo un bel grattacapo agli studiosi.

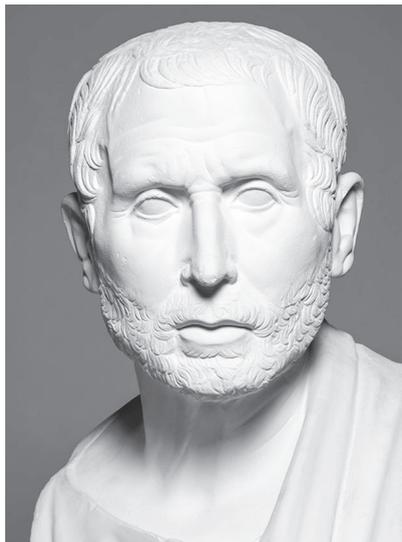


Fig. 1
Il filosofo Posidonio,
Napoli.

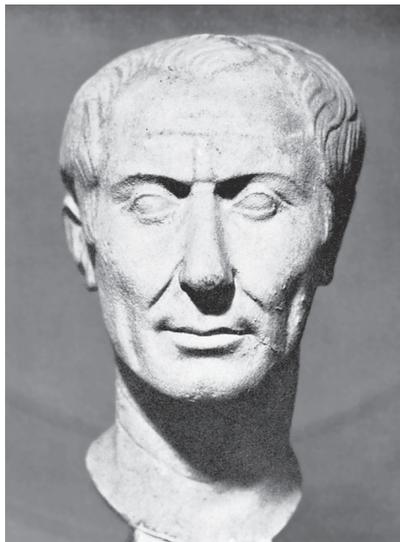


Fig. 2
Il «filosofo» incognito,
Agliè.



Confronto del «vecchio filosofo» con le monete di Cesare, effettuato dal Borda:
Fig. 3
Denario del 44 a.C.
(M. Mettius).

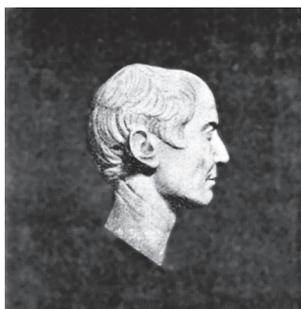


Fig. 4
L'«Incognito»,
identificato come Giulio Cesare.



Fig. 5
Moneta del Buca,
corroborante l'identificazione,
surrogata dalla Simon.

Mentre nessun dubbio sussiste sull'autenticità dell'eccezionale plastica⁵, gli esperti non si sono ancora accordati sull'angolatura da cui osservarla nonché fotografarla.

Se infatti il Museo di Antichità di Torino, dove il nostro reperto attualmente si trova, lo presenta sul suo sito internet in vista prospettica e leggermente dal basso (fig. 6), tale angolatura viene decisamente respinta da altri, per esempio dagli archeologi del Virtuelles Antiken Museum di Gottinga (fig. 7).

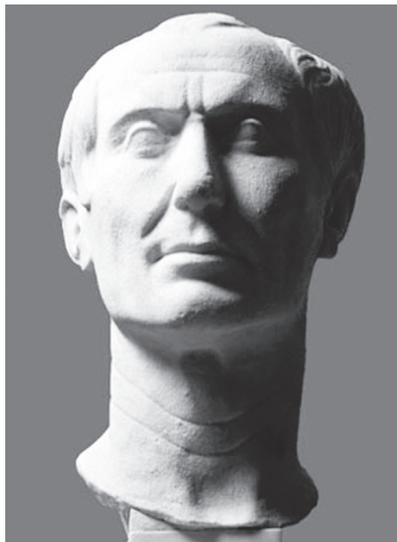


Fig. 6
Ritratto di Cesare da Tusculum,
quale presentato sul sito del Museo di Antichità di Torino.

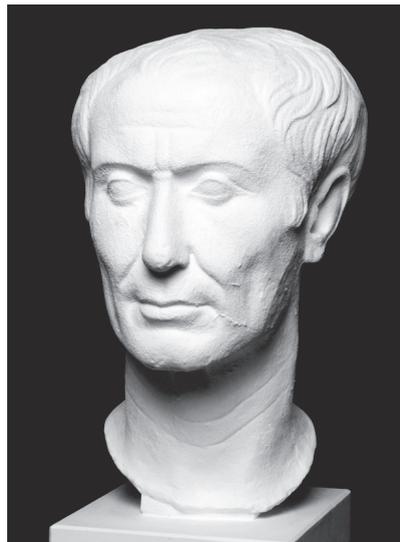


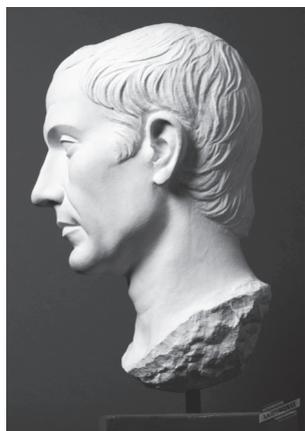
Fig. 7
Vista principale secondo il Virtuelles
Antiken Museum di Gottinga⁶.

Questo potrebbe costituire il problema minore, se non significasse che non si è ancora potuto stabilire con certezza quale sia il punto di vista principale, dunque non solo come fosse posizionata la statua, ma anche in che postura eventualmente si trovasse la testa rispetto al resto del corpo, e, di conseguenza il corpo stesso. Se l'incognita riguardava inizialmente l'identità stessa del ritratto, rimane tuttavia da chiarire quale fosse la sua ubicazione e quale il suo motivo e scopo⁷.

Per il Borda non c'era alcun dubbio che la postura della testa doveva essere verticale; egli si chiedeva solo se la statua a cui originariamente apparteneva fosse quella di un togato o di un loricato, e scartava quindi la seconda ipotesi⁸. Non prese nemmeno in considerazione la terza possibilità di scuola, metodologicamente non escludibile a priori, ossia che facesse parte di una statua che lo rappresentava come un dio o eroe, cioè non vestito di toga o di corazza, ma nudo o seminudo⁹. Tuttavia quando poi avanza ipotesi sulle circostanze di esecuzione della statua, egli cita un passo di Cassio Dione, che si riferisce al decreto del Senato di innalzare a Cesare, in tutte le città dell'impero, una statua, ed ipotizzava che la testa di Agliè appartenesse a quella contemporanea eretta dal municipio tuscolano e collocata nel Foro¹⁰. Dalla medesima fonte si apprende però che non poche di tali statue venivano poste nei templi¹¹, dove saranno state meno direttamente esposte quando, dopo l'assassinio di Cesare, si infierì anche contro le sue statue, tirandole giù dai loro zoccoli e frantumandole¹². Non è dunque per caso che di Cesare ci siano rimaste solo poche statue, e quasi tutte postume. E certo, se il ritratto tuscolano fosse, come sembra, l'unico eseguito prima della sua morte, è più probabile che si sia conservato in un tempio,

protetto dal tabù religioso, che in un foro, in balia della furia dei facinorosi. Sarebbe stato prudente da parte del Borda non escludere a priori una adeguata sua rappresentazione come partecipe della sfera divina nella quale ascese¹³, cioè, nei canoni classici: nudo o seminudo.

Dalla preconcepita attribuzione ad un togato in posizione verticale, risulta che mentre, per esempio, i calchi della testa recentemente ritrovata a Pantelleria vengono mantenuti in posizione da un'asta, che permetterebbe di modularne l'eventuale inclinazione (fig. 8), quella tuscolana, invece, è stata già ingabbiata in uno zoccolotto, che obbliga una data posizione verticale e nasconde quasi del tutto alla vista il troncone d'innesto – la “pigna”, che permetteva di inserirla nel tronco (fig. 9) e in parte ancora riconoscibile nelle primissime foto dell'originale (figg. 11, 27b), ma ora quasi non più visibile nei calchi in gesso messi a disposizione delle glittoteche (fig. 10), come se lo zoccolo additivo fosse appartenuto all'originale; è così impossibile verificarne l'eventuale postura originaria, che forse l'orientamento del troncone d'innesto potrebbe eventualmente permettere di individuare.



Visualizzazione supporti:
Fig. 8
Pantelleria (calco): asta.

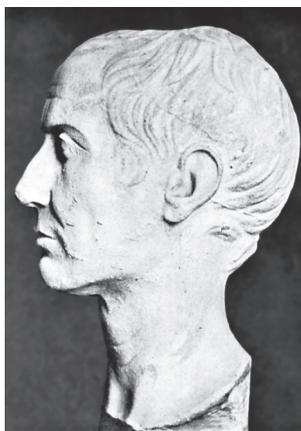


Fig. 9
Tuscolo (originale).

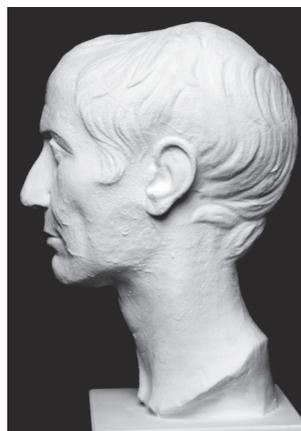
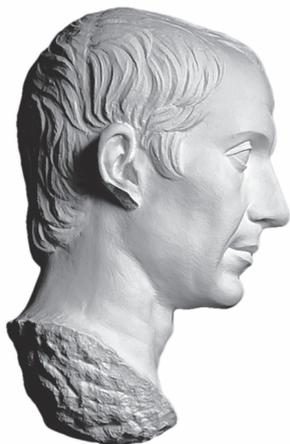


Fig. 10
(calco): zoccoli.

E certo, se si potesse considerare attendibile la forma del troncone d'innesto del Tuscolo, sceverato dallo zoccolo, come visibile su qualche rara vecchia pubblicazione (fig. 11b, dove però sembra semplicemente ritagliato: con riserva d'inventario dunque), confrontandolo con quello del Pantelleria (fig. 8b), non sembrerebbe essere altrettanto funzionale ad una posizione verticale. Nel qual caso, per poter reggere la testa senza rischio che cada a capofitto in avanti, la «pigna» dovrebbe allungarsi a goccia più in giù, come si osserva nel Pantelleria, per dare miglior presa nell'innesto col torso. Così com'è, parrebbe invece corrispondere più ad una posizione leggermente reclinata (fig. 11c).



Confronto tronconi d'innesto:
fig. 8b
Pantelleria: «pigna» funzionale
ad una postura verticale;



fig. 11b
Tuscolo: non funzionale;

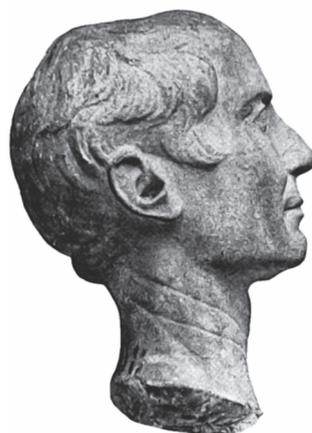


fig. 11c
postura del Tuscolo
basata sulla forma della «pigna».

Il Borda notò anche diverse anomalie in quella testa da lui fissata in posizione verticale: per esempio, di profilo «[un affondamento] a forma di sella sulla parte superiore del cranio, in corrispondenza del punto detto *bregma* (figg. 9, 11, 12), e nella veduta di prospetto un eccessivo sviluppo del parietale sinistro» (figg. 2, 13), che nel suo entusiasmo di trovarsi di fronte ad un originale ripreso dal vivo, immaginava essere effettivamente malformazioni fisiche di Cesare, anzi «interessanti deformazioni patologiche», dette dai fisiologi «clinocefalia» e «plagiocefalia», forse causa del suo famoso mal caduto¹⁴.

Figg. 11 e 12
Tuscolo di profilo – clinocefalia?

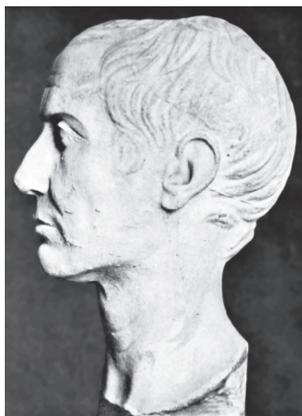
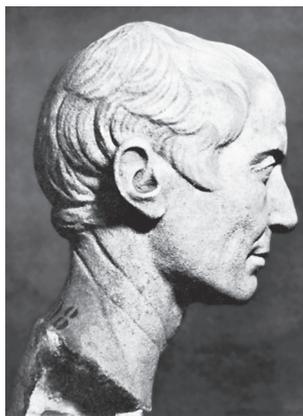
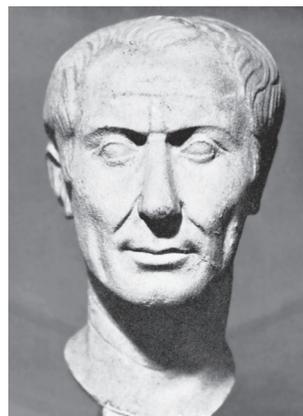


Fig. 13
Tuscolo di prospetto – plagiocefalia?



Nello slancio affermava pure che tale asimmetria si riscontri anche in altri ritratti di Cesare¹⁵, senza però specificare quali, salvo poi a contraddirsi riconoscendo che nelle repliche rimasteci certi caratteri fisionomici del ritratto contemporaneo non sono riscontrabili, pretendendoli andati perduti, in particolare la forma del cranio che nelle edizioni postume, forse per la sua irregolarità, sarebbe stata alterata¹⁶.

Ciononostante egli non dubita trattarsi effettivamente di deformazioni fisiologiche, anzi addirittura patologiche. Assunto audace, che farebbe dell'uomo riconosciuto come il più bello di Roma¹⁷, praticamente un mostro informe.

Come bene osservato dalla Simon, stupisce che l'abituamente molto loquace biografo Svetonio non abbia riferito tali anomalie¹⁸, ma parli della sua abitudine di pettinare in avanti i capelli mancanti, a partire dal vortice, per nascondere la molesta calvizie, oggetto di diletto¹⁹. Dell'acconciatura di Cesare il Borda ne parla, ma in un altro passaggio, e solo per spiegare che i capelli del ritratto siano pettinati in avanti, senza considerare quale piega prendessero²⁰.

Nel caso di Cesare si tratta di alopecia androgenetica allo stadio 4-A della scala di Hamilton-Norwood (fig. 14). È chiaro, e qualsiasi barbiere lo confermerà, che non appena si lasciano crescere i capelli e si pettinano riportandoli in avanti, questi si rigonfiano immediatamente sopra e davanti al vortice, per poi abbassarsi sulla zona calva intermedia, ed infine rialzarsi un pelino sopra il ciuffo residuo nella parte frontale (fig. 15), come si può osservare sul ritratto tuscolano di Cesare (fig. 16)²¹.

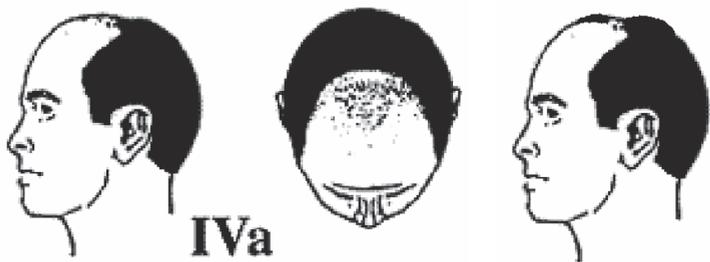


Fig. 14
Alopecia tipo 4-A (Hamilton-Norwood),
capelli rasi:
cline visibile.

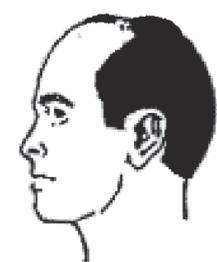


Fig. 15
Idem, capelli
leggermente cresciuti:
cline più visibile.



Fig. 16
Alopecia sul ritratto tuscolano
di Cesare, capelli più lunghi
e pettinati in avanti:
cline logica.

Pur conoscendo l'alopecia di Cesare e gli artifici messi in atto per nascondersela, il Borda non tenne conto delle conseguenze che il tentativo del suo barbiere di celarla avrebbe potuto avere sull'apice e sui lati della testa, concludendo invece ingenuamente dal volume dei capelli alla forma del cranio, come se essi coincidessero sempre. Ora basta dare un'occhiata al variare delle pettinature nella cerchia delle nostre conoscenze, o dei vip, per render-

si conto che se si supponesse poter dedurre la forma del cranio da quella dell'acconciatura, non sarebbe difficile diagnosticare simili pretese «malformazioni» anche per altre persone (figg. 16a, b, c, d).



Figg. 16a, b
Nikolai clinocefalico, sì o no?



Figg. 16c, d
Francesco plagiocefalico, sì o no?



I nostri soggetti maschili presi qui come campioni di prova essendo lungi dal presentare quell'aspetto femminile tipico di Cesare, per cui veniva canzonato, ma di cui egli, discendente di Venere, si gloriava, converrà esaminare anche personaggi femminili (figg. 16e, f, g, h).

Si nota, nel caso di Angela, che l'apparente «malformazione» si riscontra nell'acconciatura più accurata: si potrebbe dedurre che anche per Cesare il meticoloso riporto dei capelli in avanti non escluda un eventuale rigonfiamento sui lati, dovuto a ragioni estetiche, come per Angela.

Perché non tutti i ritratti di Cesare presentino identiche malformazioni, o per lo meno non nella stessa misura, il Borda non se lo chiede: in parte nega la cosa, e poi, come abbiamo visto, sembra spiegarlo implicitamente con l'adequarsi ad un modello ideale

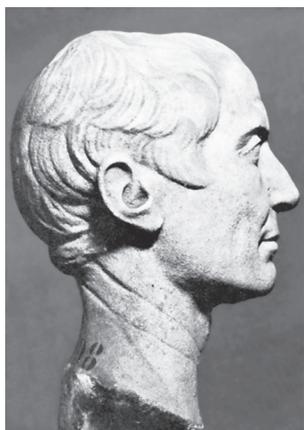
Figg. 16e, f
Cécile clinocefalica, sì o no?



Fig. 16g, h
Angela plagiocefalica, sì o no?



degli altri ritratti conservati che, in quanto postumi, per il loro valore dinastico potevano essere soggetti ad un abbellimento²². Tale ipotesi non può essere scartata a priori dal momento che la pietà restituì a Cesare, sulle statue postume, la capigliatura della giovinezza; meno credibile è l'ipotesi che la forma della testa abbia potuto modificarsi nel corso del tempo.



Profilo destro:
Fig. 17a
foto Borda.

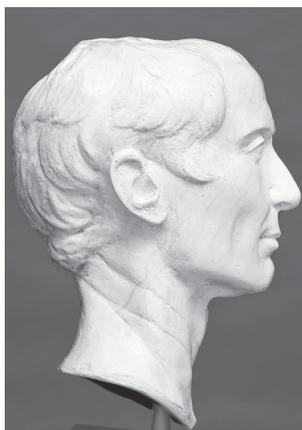


Fig. 17b
foto calco
(obiettivo all'altezza del lobo auricolare).

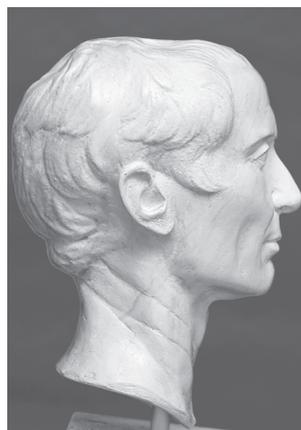
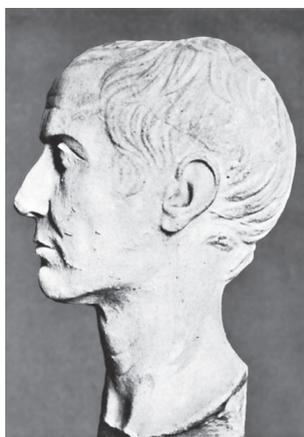


Fig. 17c
foto calco
(obiettivo rasente all'apice).



Profilo sinistro:
Fig. 18a
foto Borda.

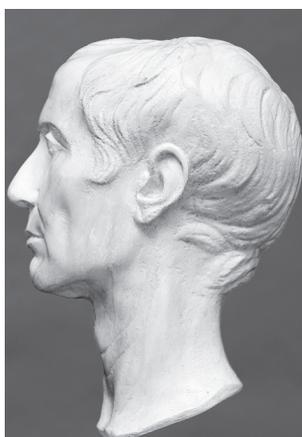


Fig. 18b
foto calco
(obiettivo all'altezza del lobo auricolare).

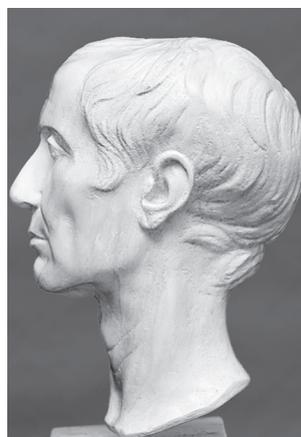


Fig. 18c
foto calco
(obiettivo rasente all'apice).

Converrà considerare, poi, che la pretesa clinocefalia del Cesare tuscolano, visibile sulle foto di profilo presentate dal Borda (figg. 11, 12, 17a, 18a), viene accentuata da un'illusione ottica. Sono state riprese, come di consueto per foto analoghe, ponendo l'obiettivo della macchina fotografica più o meno all'altezza del lobo dell'orecchio, ossia al centro della foto. La luce che colpisce l'obiettivo, dunque, è orizzontale solo per il centro della foto, mentre risulta obliqua nella parte alta, obliquità accentuata quanto più basso e più vicino al soggetto viene posto l'obiettivo. Se invece si fotografa con l'obiettivo non a livello del lobo, ma rasente all'apice della testa: la «sella» allora si riduce notevolmente e la parte superiore della testa risulta quasi piatta.

La «sella» che si osserva nelle foto del Borda (figg. 17a, 18a) è più pronunciata rispetto a quella delle foto di profilo con l'obiettivo all'altezza del lobo auricolare (figg. 17b, 18b) e ancora di più di quelle prese con l'obiettivo rasente all'apice della testa (figg. 17c, 18c): significa quindi che scelse le angolature più adatte ad accentuare la clinocefalia, rispettivamente più dal basso e non esattamente di profilo. Commise quella infrazione alle regole del corretto impiego della fotografia in archeologia, da cui le scuole ci mettono in guardia²³.

La «sella» visibile sulle foto del Borda è dovuta, dunque, meno alla forma del cranio sull'apice, che a quella sui lati, come una ripresa dall'alto conferma (fig. 19).

Questo spiega anche perché, nelle foto di profilo standard, con l'obiettivo all'altezza del lobo auricolare, la cline risulti più accentuata da un lato e meno dall'altro (cf. fig. 20a rispetto a 20b).

La pretesa clinocefalia di Cesare, quindi, si rivela in parte un abbaglio, e per il resto un mero riflesso della alopecia e della cosiddetta plagiocefalia.

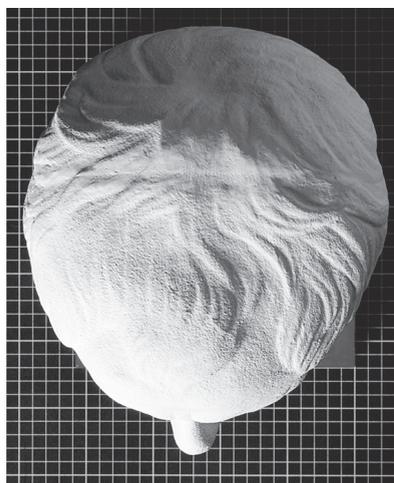


Fig. 19
Ritratto tuscolano, vista dall'alto.

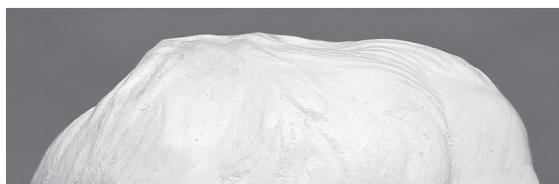


Fig. 20a
Calotta profilo destro (dettaglio foto del calco di fig. 17b).

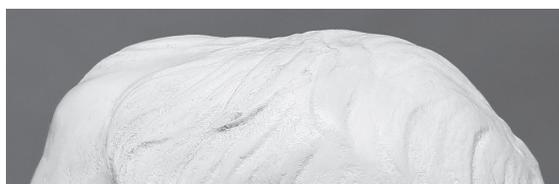


Fig. 20b
Calotta profilo sinistro (dettaglio foto del calco di fig. 18b).



Fig. 21
Ritratto tuscolano,
in bilico capovolto.

Si dovrebbe forse ipotizzare una forma nuova di cefalia, definendola magari “te-tragonocefalia”, visto che il Cesare di Tuscolo presenta la particolarità, unica fra le teste antiche in marmo o in bronzo, di reggersi da sola in bilico, anche se posata capovolta su un piano (fig. 21), cosa impossibile nella realtà (a meno di avere la testa geometricamente quadrata, il che a Roma avrebbe originato un nomignolo adeguato, che senz’altro ci sarebbe noto)²⁴, ma possibile qui, dato che i capelli sono resi in marmo, rigidi, abbondanti sui lati del capo e quasi inesistenti sull’apice.

Per quanto riguarda poi la cosiddetta plagiocefalia, se il rigonfiamento dei capelli sul lato sinistro del capo è indubbio, nella percezione visiva viene anch’esso accentuato dalla forte corrosione sul lato sinistro della mandibola²⁵: la faccia di Cesare, più larga della media²⁶, appare sfuggente verso il mento, e quindi meno quadrata²⁷ che nell’originale, prima della corrosione e della non felicissima ripulitura dei grumi effettuata nel frattempo, come risulta evidente anche comparando di prospetto il Cesare Tuscolo corroso con un calco dello stesso, nel quale sia stata restaurata la guancia sinistra; la cosa si dimostra fattibile, visto che per il restauro ci si può basare su altri ritratti dello stesso tipo scultoreo, come il Cesare Farnese o il Woburn Abbey (cf. figg. 22, 23, 24, 25).

Come è evidente, quel che rimane della pretesa plagiocefalia non è che un rigonfiamento dei capelli, che permette sì di identificare altri ritratti come rappresentanti anch’essi Cesare (per esempio il Woburn Abbey o ultimamente quello rinvenuto a Pantelleria)²⁸ ma né più né meno di quanto non faccia la famosa ciocca “a tenaglia” dei capelli sulla fronte dei ritratti di Ottaviano Augusto. Qui si potrebbe ravvisare, al massimo, una caratteristica fisionomica originaria, senza tuttavia giungere ad immaginare una deformazione patologica, se non influenzati dal ritratto tuscolano visto attraverso la lente del Borda.

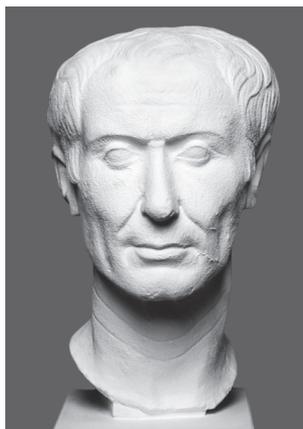


Fig. 22
Stato originale:
guancia sinistra menomata.

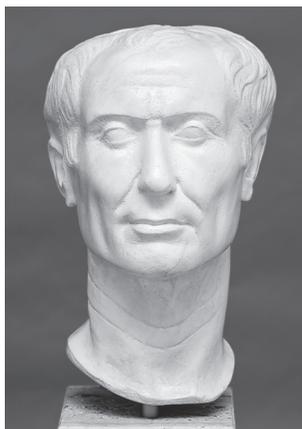
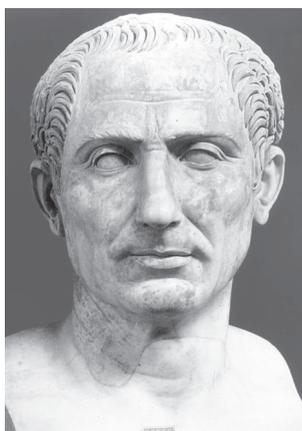


Fig. 23
con guancia sinistra restaurata.



Riferimenti per il restauro della guancia:
Fig. 24
Cesare Farnese.



Fig. 25
Cesare Woburn Abbey.

Chiarito questo, conviene però notare che il rigonfiamento dei capelli sul lato sinistro del capo del ritratto tuscolano è sufficientemente pronunciato e non permette di porre, sopra quella testa così bombata, una corona, d'alloro o quercia che fosse, come invece vediamo sulle monete corrispondenti ad essa comparate (*vide supra* figg. 3 e 5), e come dalle fonti risulta essere stato fatto con le statue di Cesare²⁹, il che sconcerta, soprattutto considerando che i capelli sulla nuca presentano tuttavia una rigatura, che sembrerebbe adatta ad allacciarvi un diadema, il famoso nastro bianco legato in basso dietro la testa, il simbolo ellenistico della regalità.

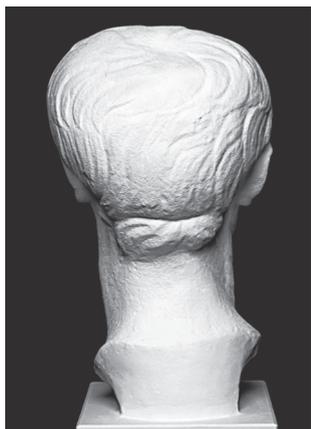


Fig. 26
Tusculum,
vista di spalle.

Bisognerebbe dunque pensare che, se si trattasse come propone il Borda della statua di un togato, questo non avrebbe portato la corona, né la capigliatura sarebbe stata predisposta a riceverne una, diversamente dalle statue alle quali i ritratti sulle monete si rifacevano. Si trattava dunque in ogni caso di una statua particolare, non comune.

Continuando ad osservare i capelli, si nota che danno al cranio una forma anomala anche sull'occipite, dove colpisce un accentuato affossamento nel vortice dei capelli (fig.

Fig. 27a
Tusculum,
vista in quasi-profilo di spalle
da sinistra dall'alto.

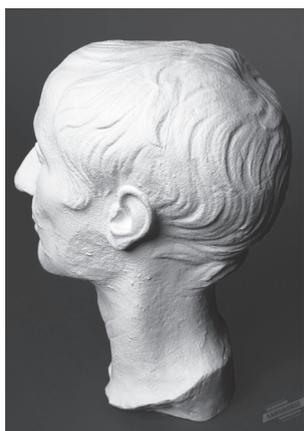


Fig. 27b
Idem,
vista in quasi-profilo di spalle
da destra dal basso (foto: Borda 1940).



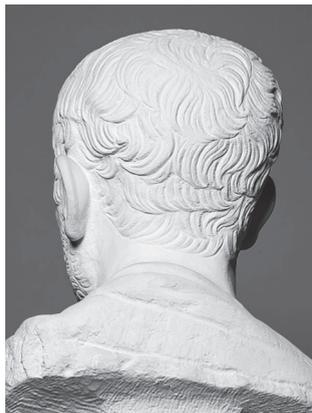


Fig. 28
Posidonio,
vista di spalle.

27a), molto più pronunciato che nel classico “ragno di Policlete”; non è riconducibile ad un lapsus dello scultore, ma evidentemente voluto e ben visibile già su una delle fotografie pubblicate dal Borda stesso (fig. 27b)³⁰, ma da lui non rilevato, come cosa ovvia, attribuendolo forse alla notoria incipiente calvizie di Cesare. Il che sarebbe errato: non si tratta di una chierica perché i capelli sono ben riconoscibili nel vortice, malgrado l'affossamento (cf. fig. 26)³¹.

Si consideri che il vortice dei capelli non provoca di per sé affossamento in quel punto, come generalmente si riscontra nella statuaria antica, fra l'altro anche nel ritratto di Posidonio già visto inizialmente (fig. 1), dove il ben visibile “ragno di Policlete” lascia l'occipite bello tondo (fig. 28), e non ammaccato come sul ritratto tuscolano di Cesare (cf. figg. 26 e 27), il che deve avere un'altra causa, da scoprirsi.

La spiegazione delle anomalie specifiche del ritratto tuscolano di Cesare, rispetto a tutti gli altri suoi ritratti, andrebbe allora ricercata altrove. Tanto più che gli studiosi ne hanno rilevato altre, anch'esse sconcertanti.

Già il Borda stesso aveva notato la originaria impostazione obliqua delle orecchie³², cosa fra l'altro di per sé non riconducibile alla pretesa plagiocefalia, mentre corrisponde invece all'obliquità della parte superiore della testa (cf. figg. 21, 26), a quella degli occhi, ed anche a quella corrispondente della mandibola, che presenta la base sinistra più alta della destra, come si può ben vedere se la testa è inquadrata leggermente dal basso (cf. fig. 6). La testa risulta messa di sbieco, con le linee orizzontali di prospetto (sull'apice della testa, da orecchio ad orecchio, passando per gli occhi, e da una base all'altra della mandibola) tutte e tre oblique e con angolatura progressiva dal basso in alto, prolunganti la curvatura del collo. Il che farebbe piuttosto pensare ad un artificio tecnico-estetico dello scultore piuttosto che a tre malformazioni fisiche casualmente concomitanti del soggetto (cf. *supra* figg. 23 e 23a qui di seguito).

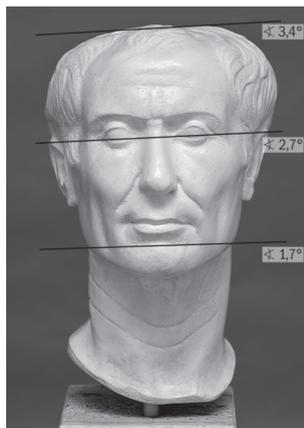


Fig. 23a
Tusculum:
visualizzazione obliquità progressiva dal basso verso l'alto.

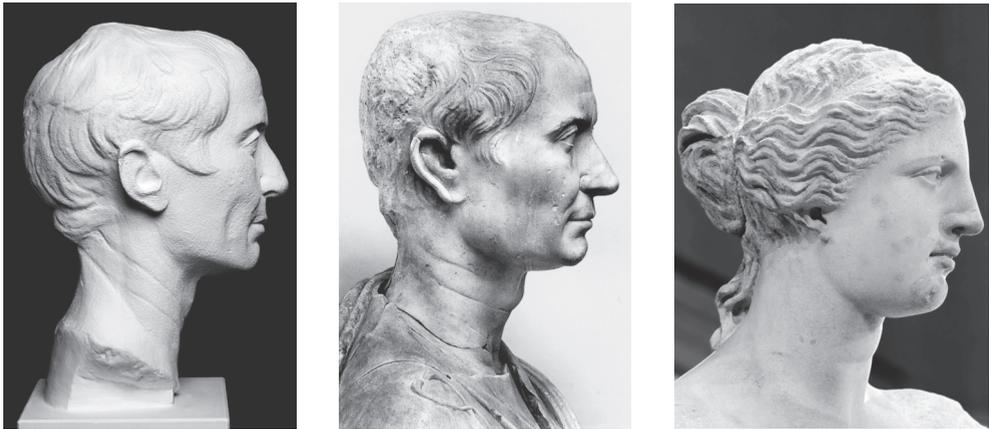
Erika Simon riscontrò che l'ironica espressione del ritratto tuscolano è data solo dalla bocca, mentre i piccoli occhi sono rivolti lontano e lo sguardo è assente³³; evidentemente si riferiva ad una foto di prospetto frontale, come quella pubblicata dal Borda (*supra*, fig. 2) e da lei ripresa³⁴, e non ad una dal basso, simile a quella del sito del Museo di Antichità di Torino (*supra*, fig. 6), dove invece il sorriso risulta accennato anche dagli occhi.

Helga von Heintze, dal canto suo, affermò che in questa testa non vi è omogeneità fra la parte anteriore e la parte posteriore del capo, come se lo scalpellino (così lo chiama, negandogli la dignità di scultore) avesse avuto a disposizione solo il modello della faccia e non fosse riuscito ad aggiungervi organicamente l'occipite³⁵.

Flemming S. Johansen, ricapitolando, sottolinea come particolarmente rilevanti gli occhi socchiusi³⁶, seguendo in questo la Simon, *idem* sul sorriso, che anch'egli definisce ironico, mentre il Borda lo vede beffardo, sarcastico, e la Von Heintze banalmente sufficiente³⁷: sull'interpretazione del sorriso, quindi, non c'è consenso.

Si può altresì osservare che quelle lunghe e profonde rughe visibili sul collo del nostro ritratto, i cosiddetti "anelli di Venere", hanno un percorso molto verticale (fig. 29a) se confrontati con quelli tipici attestati sulle statue della dea (fig. 29c) o dello stesso Cesare nel ritratto Woburn Abbey (fig. 29b) che sono decisamente più orizzontali.

Particolare attribuito tacitamente ad una caratteristica fisionomica di Cesare, al collo vulturino accentuato dalla sua magrezza; verticali come si presentano queste linee, tuttavia, difficilmente, nel Cesare tuscolano sono percepibili come anelli. Se invece, come generalmente gli studiosi pensano, vanno intese effettivamente come anelli di Venere, per alludere alla discendenza della *gens Iulia* dalla dea³⁸, ci si dovrebbe aspettare che lo scultore ne facilitasse la percezione, presentandoli in posizione più orizzontale, come nel ritratto del Woburn Ab-



Figg. 29a, 29b, 29c:

Anelli di Venere nel Cesare Tuscolo, Woburn Abbey, Venere di Milo.

(Si confrontino, anche in vista frontale, sul Tuscolo ed il Pantelleria, *infra* figg. 34a, b, c, d).

bey. Avrebbe potuto ottenere facilmente questo effetto, senza falsarne le caratteristiche fisionomiche, ammesso che nel tuscolano siano più conformi al reale che nel Woburn Abbey, inclinando leggermente il capo all'indietro. Viceversa, se il capo doveva essere per qualche ragione inclinato all'indietro, conveniva far risalire le rughe del collo più in su sul retro, perché apparissero più orizzontali allo sguardo dell'osservatore.

Qualcuno ha creduto poter ravvisare ulteriori aspetti femminei nella fronte fortemente arcuata³⁹, o nel pomo di Adamo, per niente pronunciato nel tuscolano (29a), diversamente che nel Woburn Abbey (29b) e nel Pantelleria (rispettivamente figg. 34a, 34b). Entrambi gli aspetti si possono accentuare con l'inclinazione del capo all'indietro, come se la forza di gravità agisse anche sul pomo di Adamo; mostrando all'osservatore la fronte di sbieco, questa sembra più corta, quindi più corrispondente al canone antico della bellezza femminile, che considerava una fronte bassa più venusta.

Viste dunque le numerose anomalie osservate dagli archeologi in questo ritratto, le varie, a volte contraddittorie, e non sempre convincenti, spiegazioni date, con i quesiti impliciti connessi, sembrò opportuno far fare delle perizie a specialisti di altre discipline, in particolare ad un anatomista, come pure a gente di mestiere, e quindi non ignare del saper fare artistico ed artigianale nonché dei processi di produzione dei ritratti plastici nelle officine antiche, ossia ad un restauratore di statuaria greco-romana e ad uno scultore scientifico ceroplasta⁴⁰.

Come prima riprova, per verificare se la fattezze del ritratto da Tuscolo siano state effettivamente tratte pari pari da quelle di Cesare stesso, che nell'ipotesi del Borda era servito personalmente da modello allo scultore antico, si incaricò l'artista toscano Lorenzo Pos-

senti, specializzato in modelli per le scienze naturali, fra cui quelli dell' *homo sapiens*⁴¹, di approntare una ricostruzione dell'aspetto reale della testa di Cesare da vivo. Possibilmente in cera, come allora si usava, non solo per la fusione in bronzo secondo la tecnica della cera persa, ma anche per le gallerie dei ritratti degli antenati, orgoglio delle famiglie nobili romane⁴², e come attestato per Cesare stesso, la cui effigie in cera venne esposta in occasione del suo funerale, come in seguito vedremo. Per ragioni tecniche si convenne di usare resina, un materiale che dava risultati simili alla cera, ma più resistente e meno facilmente deteriorabile.

Ben presto il nostro perito dovette però rendersi conto che ciò non sarebbe stato possibile, specialmente a causa degli occhi, non corretti anatomicamente, ma piccoli e prominenti, in particolare quello sinistro, e non permettevano di applicare sul modello realistico un globo oculare dall'interno del capo (figg. 27b, 31b, 29d)⁴³.



Fig. 29d
Occhio del Tusculum:
prominente ed anatomicamente scorretto.

Se era d'uso nella statuaria antica applicare gli occhi ritagliati a mandorla dall'esterno⁴⁴, il fatto che per la ricostruzione non si potesse usare un bulbo oculare artificiale dall'interno, per l'eccessiva sporgenza dell'occhio, indicava chiaramente che le fattezze del ritratto da Tusculo non riproducevano esattamente le caratteristiche fisiche del modello vivente che lo scultore aveva a suo tempo avuto davanti a sé. A meno di presumere un errore madornale da parte di un artista commissionato da Cesare, e di indubbia maestria⁴⁵, converrà pensare che erano state adattate seguendo i criteri estetici dell'arte plastica ellenistica, ben noti sin dal tempo di Fidia, che esigevano modificazioni prospettiche in funzione del punto di vista principale dal quale la statua sarebbe stata osservata, specialmente se dal basso⁴⁶.

Che la vista privilegiata fosse quella dal basso veniva indicato anche dalla meticolosa cura dello scultore per certi dettagli visibili solo, o meglio, dal basso, come le linee laterali del-

la fossetta laringea, e la bocca, con quel sorriso leonardesco. Diversa invece la parte alta, dove oltre agli occhi anatomicamente scorretti, aveva lasciato il naso senza le linee tipiche delle narici, specialmente la sinistra, e gli orecchi senza incavarvi la parte retro del padiglione (figg. 30b, 30c).

Quest'ultimo dettaglio, atipico sia per le statue in bronzo che per le sculture in marmo (vedansi per esempio gli orecchi distintamente scavati sul retro nel busto di Posidonio, figg. 28, 30a), potrebbe essere attribuito semplicemente alla difficoltà di poter vedere la parte dietro degli orecchi, dunque ad una posizione ed un contesto particolari. Si potrebbe però pensare anche che quelli riempiti del ritratto tuscolano di Cesare fossero funzionali alla presa di un calco, per evitare il sottosquadro dei padiglioni auricolari e poter levare l'impronta in gesso, o di protezione contro eventuali urti e conseguenti danni agli orecchi, inevitabili se le figure copiate fossero state in cera.



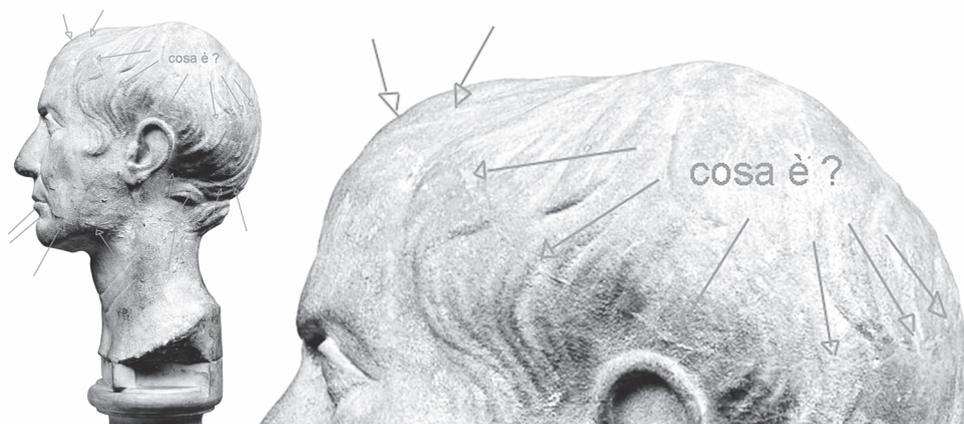
Fig. 30a
Posidonio:
padiglioni auricolari scavati sul retro.



Figg. 30b, 30c
Cesare tuscolano:
padiglioni auricolari riempiti sul retro.



In tal caso il ritratto tuscolano sarebbe stato un master, dando così un altro significato alla corrosione su tutta la sua superficie, che il Borda attribuiva ai sali contenuti nel terreno di origine vulcanica di Tuscolo⁴⁷, ma che avrebbe potuto anche essere stata causata da materiali di separazione, come vernici o lacche spalmate sull'originale prima di effettuare il calco per permettere di staccare poi meglio l'ottenuta forma in gesso, adatti forse per l'argilla o il bronzo ma corrosivi per il marmo ed usati per errore. In questo caso ci si potrebbe chiedere anche se le sottili linee che si notano sulle prime foto dell'originale, pubblicate prima che il reperto venisse ripulito, e che non sono della mano dello scultore, siano veramente state disegnate a caso dalle incrostazioni depositatesi nel terreno in cui la testa era rimasta seppellita. Dalla forma sembrano infatti linee di stampo, malgrado ciò non abbia senso per un marmo.



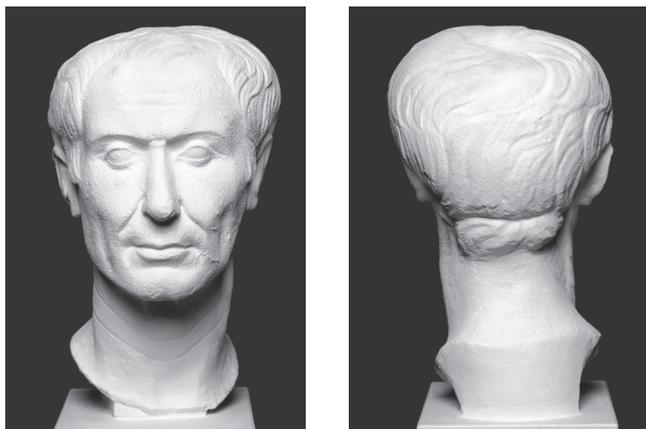
Figg. 31a, 31b
 Cesare tuscolano:
 semplici incrostazioni o linee di stampo?

Si potrebbero però interpretare come formatisi agli interstizi separanti le diverse parti in cui si doveva suddividere la forma da ricavarsi, denotando così la copia in marmo aver servito lei stessa da master per ottenere ulteriori copie in altro materiale, gesso o cera.

Questo porrebbe in una nuova luce quanto osservato dallo Schweitzer, e cioè che la copia in marmo presenta la strana e singolare particolarità di mostrare sui capelli, specialmente nella nuca, sul collo e sul viso le tracce della modellazione su argilla, l'eventuale originale in bronzo attenendosi strettamente al precedente modello fittile⁴⁸. Ciò avvalorerebbe in ogni caso l'ipotesi del carattere di master della copia in marmo.

Silvano Bertolin, che come restauratore di sculture antiche, fra l'altro di gruppi complessi come la gigantomachia dell'altare di Pergamo o quello del Laocoonte, ha l'occhio addestrato a riconoscere le modificazioni muscolari e la posizione delle ossa sottostanti, dovute a diverse posture e movimenti, ed ha potuto raffrontare i modelli in resina eseguiti da Lorenzo Possenti con proprie repliche di altri ritratti famosi di Cesare, quale quello preservato in Vaticano, ha notato sul tuscolano altre tre anomalie finora non rilevate dagli archeologi: la spalla destra è rialzata (figg. 6, 22, 23, 26), riconoscibile dal punto d'innesto nel torso più alto a destra; il collo è in tensione e torto, essendo il muscolo sternocleidomastoideo sinistro del ritratto tuscolano visibilmente più convesso del destro (6, 21, 26, 32a, 32b; per un confronto col Pantelleria cf. 34e contro 34f); vi è poi un affossamento esagerato sulla parte posteriore sinistra del capo, fra orecchio e nuca (figg. 27a, 30b).

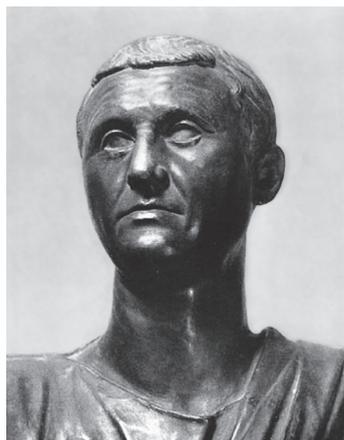
Ora, il rialzamento della spalla (figg. 32a e 32b) non è spiegabile con l'elevazione del braccio corrispondente, poiché nella statuaria classica un braccio alzato per salutare non provoca rialzamento della spalla (figg. 32c - 32f).



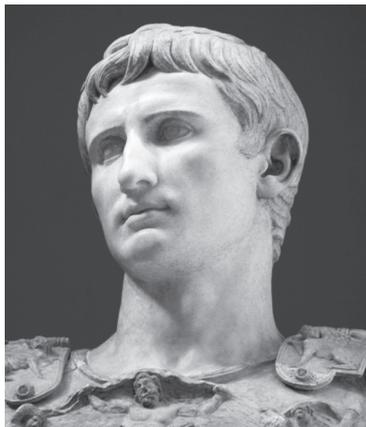
Figg. 32a, 32b
 Cesare tuscolano:
 muscolo del collo sternocleidomastoideo sinistro convesso, attacco spalla destra rialzato.



Figg. 32c, 32d
 Arringatore:
 braccio destro alzato,
 attacco spalla destra no.



Il dettaglio già di per sé induce ad escludere che si tratti della testa di un togato o di un loricato, nella loro classica postura verticale: quella spalla rialzata non sarebbe funzionale. Il braccio destro doveva dunque salire molto più in alto che per un saluto, in una posizione da stabilirsi; a sua volta la tensione del collo e la sua torsione non sono interamente spiegabili dal capo girato verso destra, poiché l'angolo di rotazione è minimo (10° sul Tuscolo, fig. 33a), inferiore a quello di altre statue di togati con cui è possibile un confronto (20° sul Posi-



Figg. 32e, 32f
Augusto Primaporta:
braccio destro alzato, attacco spalla destra no.

donio, fig. 33b), ma che non hanno il collo così torto, né in tanta tensione (fig. 33c contro 33d; cf. anche *supra* fig. 1 contro fig. 2).

Il confronto fra questi due ritratti considerati della stessa scuola, se non della mano dello stesso scultore, permette altresì di rilevare un'ulteriore anomalia, riguardante la rientranza sulla parte alta del collo, quella sopra la prominente laringea (il cosiddetto pomo di Adamo), immediatamente sotto il mento, che spesso la nasconde, ben visibile solo in vista dal basso (*vide infra* fig. 39), all'altezza della laringe, organo della fonazione, e considerata allusiva delle peculiari capacità oratorie del personaggio⁴⁹. Nel Cesare tuscolano risulta eccessivamente inclinata verso destra, il suo filetto esterno presentando un angolo di 26° ri-

Angolo di rotazione della testa:
Fig. 33a
Cesare Tuscolo:
10° (verso destra).

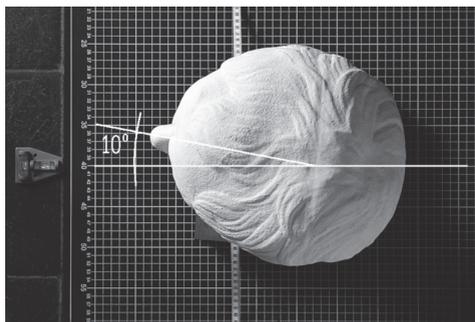
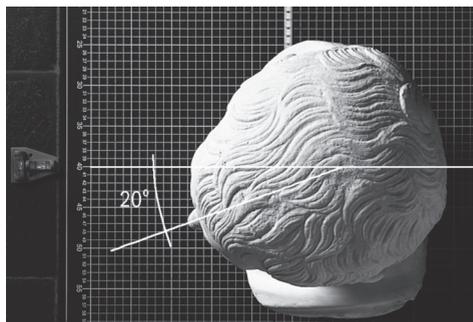
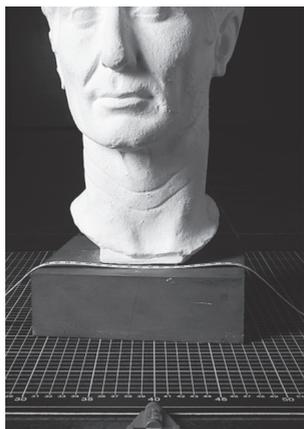


Fig. 33b
Posidonio
20° (verso sinistra).





Orientamento ortogonale all'obiettivo, dato dall'allineamento della punta delle clavicole:
 Fig. 33c
 Cesare Tuscolo.

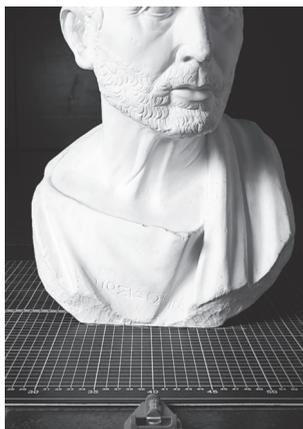


Fig. 33d
 Posidonio.

petto alla verticale (fig. 33e), con la testa girata di soli 10° , contro solo 18° nel Posidonio (fig. 33f) malgrado quello abbia la testa girata di ben 20° : paradossalmente dunque, poiché ci si aspetterebbe l'inverso.

Rilevante è anche, nel Cesare tuscolano, la fossetta nella zona tiro-joidica (sopra il pomo di Adamo e sotto il mento), spostata a destra rispetto a quella sottostante del giugulo (lo

Angolatura del filetto esterno della fossetta laringea:
 Fig. 33e
 Cesare Tuscolo:
 26° (verso destra).

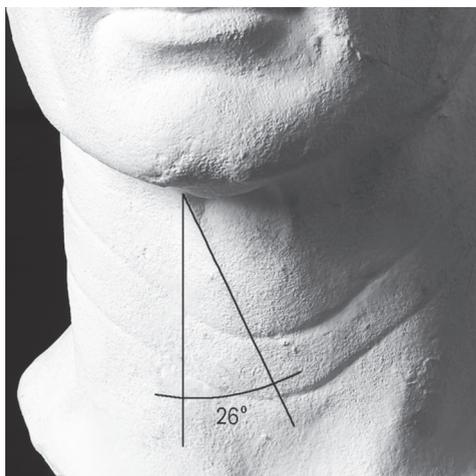
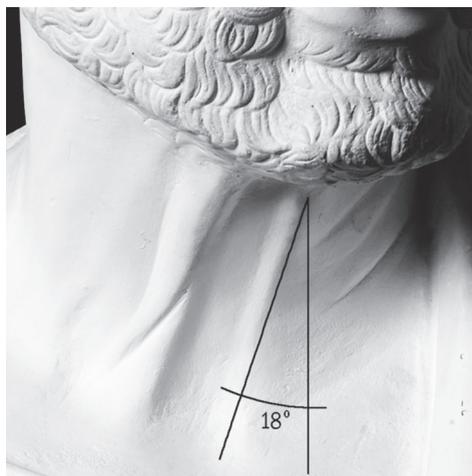


Fig. 33f
 Posidonio
 18° (verso sinistra).



spazio tra le clavicole alla base del collo). Ciò risulta chiaramente da un confronto con il Cesare Pantelleria, rinvenuto recentemente e riconosciuto come appartenente allo stesso tipo del ritratto tuscolano: ha la testa girata verso destra tanto quanto quello, ma la fossetta laringea resta in linea con quella del giugulo (figg. 34a, b, c, d, e, f).

Orientamento ortogonale all'obiettivo, dato dall'allineamento della punta delle clavicole:

Fig. 34a
Cesare Tuscolo.



Fig. 34b
Cesare Pantelleria.



Vista in quasi-prospetto, con orientamento del busto ortogonale all'obiettivo: entrambe le teste risultano leggermente girate verso destra, praticamente nella stessa misura.

Fig. 34c
Cesare Tuscolo.

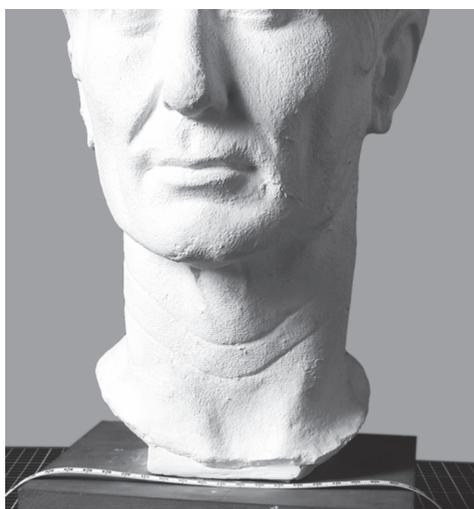
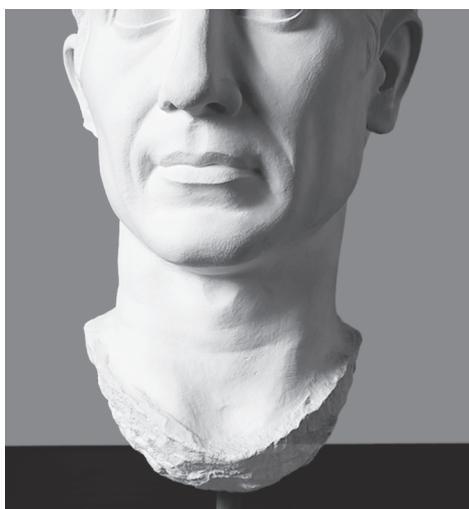
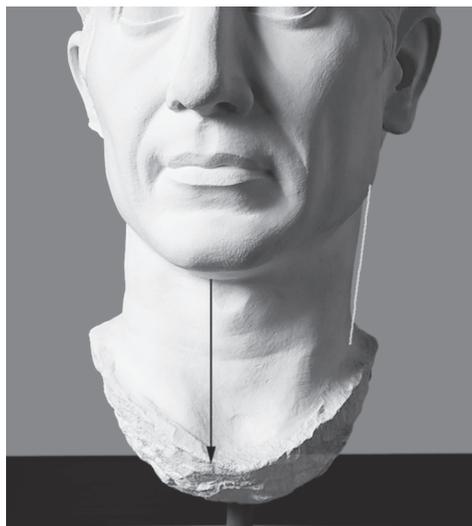
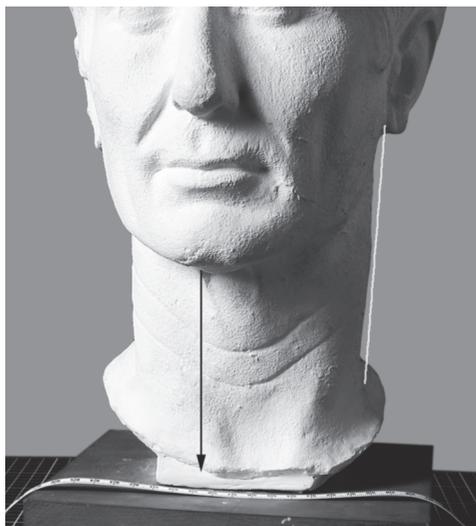


Fig. 34d
Cesare Pantelleria.





Perpendicolarità della punta esterna della fossetta laringea con quella del giugulo:

Fig. 34e

Cesare Tuscolo:
cade fuori.

Fig. 34f

Cesare Pantelleria:
cade dentro.

Curvatura dello sternocleidomastoideo sinistro: convesso nel Tuscolo, concavo nel Pantelleria.

L'inclinazione eccessiva dei bordi della fossetta laringea del ritratto tuscolano non è giustificata dal capo troppo volto di lato; deve essere stata così concepita, e scientemente voluta, dallo scultore: sfuggente verso destra, come un'ulteriore espressione della forza di gravità, non realistica ma estetica, in voglia colla quasi sparizione del pomo di Adamo, congruente con una posizione reclinata all'indietro e leggermente volta a destra⁵⁰.

L'incavo eccessivo fra orecchio e nuca sul lato sinistro fa pensare infine a qualcosa che ne occupava il posto. Non sembra però trattarsi semplicemente di un lembo della supposta toga, ma piuttosto di qualcos'altro da identificarsi, forse, con un oggetto esterno, oppure di una parte del corpo che, ivi posata, avrebbe potuto provocare l'affossamento dei capelli nel vortice sull'occipite. In tal caso l'ipotesi più verosimile è quella della mano reggente la testa con la punta delle dita tra orecchio e capo, come fa pensare anche l'innalzamento della spalla destra (*vide supra*).

Per cercare di trovare una spiegazione logica ed unificante a tutte queste anomalie e rispondere ai quesiti da esse sollevate, converrà aggirare l'ostacolo, o, come direbbe il poeta: «tenere altro viaggio».

Ci mette sulla pista il Borda stesso, che si era chiesto se quel ritratto tuscolano, da lui riconosciuto essere di Cesare, risentisse «della maschera mortuaria che sappiamo esistita anche pel dittatore da un passo di Appiano (II, 147)» –

App. *civ.* 2.147: «A questo punto, mentre si stava per venire alle mani, qualcuno alzò sopra il feretro una figura di Cesare stesso, fatta in cera; supino sul letto funebre il corpo infatti non si vedeva. La figura invece, grazie ad un meccanismo, veniva girata da tutti i lati, mostrando su tutto il corpo come pure sul volto le ventitrè ferite che gli erano state ferocemente inferte»⁵¹.

– escludendo poi tale ipotesi, dato che «qui di derivazione dalla maschera non vi è traccia»⁵².

Un'osservazione di tipo meramente estetico, ma condividibile. Non a caso anche Erika Simon, riprendendo l'argomento qualche anno dopo il Borda, vide un ipotetico riflesso di una maschera mortuaria semmai in un altro, controverso ritratto in marmo di Cesare, quello conservato al Museo Torlonia⁵³. Alla domanda che il Borda si pone, comunque, bisogna rispondere negativamente già a priori, anche solo sulla base delle fonti antiche: Quintiliano, infatti, dice chiaramente che lo scopo del funerale non era quello di mostrare Cesare ucciso, ma mentre lo uccidevano⁵⁴; la figura fatta in cera usata per il suo funerale non poteva dunque avere il volto ripreso da una maschera mortuaria, ma era semmai una calcata sul suo viso da vivo, o comunque modellata quando era ancora in vita.

A questo punto, per chiarire su basi non solamente estetiche ma possibilmente oggettive, se il prototipo primordiale in cera sia stato ricavato da una maschera calcata dal vero, che poteva essere ripresa non solo su defunti, immediatamente dopo la morte, ma anche su persone vive⁵⁵ (anche in questo caso però, per ragioni tecniche, data l'influenza della forza peso e la necessaria immobilità, con il soggetto in posizione supina)⁵⁶, abbiamo chiesto al Professor Reinhard Putz, anatomista del movimento, se si potesse chiarire se Cesare si trovasse in posizione orizzontale, obliqua o verticale quando fu preso a modello per il ritratto tuscolano. Il risultato della sua perizia fu che Cesare venne sicuramente ritratto mentre stava in posizione verticale, cioè in piedi o seduto⁵⁷. In questa posizione è praticamente impossibile prendere un calco in gesso della faccia; si può dunque escludere oltre che per ragioni estetiche, ma anche per non fattibilità tecnica, che il ritratto tuscolano di Cesare risenta della maschera mortuaria, e nemmeno di una eseguita da vivo. Si conferma che il processo di produzione del nostro reperto fu quello che divenne poi tradizionale per i ritratti imperiali: primo modello in argilla, eseguito a mano libera⁵⁸, di cui, usando artifici tecnici, venivano fatte fedeli copie in gesso o cera, e da queste poi ulteriori in bronzo o marmo⁵⁹. Tre passaggi che permettevano le eventuali manipolazioni necessarie ad adattare la testa al corpo sul quale si voleva porla, secondo l'uso romano che, diversamente da quello greco, non eseguiva entrambe le parti in blocco, ma separatamente, il che dava più flessibilità, permettendo di usare la stessa testa su corpi diversi⁶⁰.

Le particolari anomalie della testa di Cesare da Tuscolo non sarebbero allora riconducibili ad improbabili malformazioni patologiche del personaggio ritratto, potendosi

piuttosto, e più ragionevolmente, spiegare con modificazioni fatte ad arte, richieste dall'adattamento ad un uso particolare al quale essa fosse stata destinata, per esempio l'appartenenza ad un gruppo statuario. Ma quale?

Anche qui, a far luce può aiutarci la numismatica, già di eminente ausilio all'archeologia per identificare il ritratto, quando il Borda prese a paragone una moneta del Mettius, la Simon un'altra del Buca (*vide supra* figg. 3, 5). Quest'ultima appartiene ad una serie di quattro denarii emessi dallo stesso magistrato monetario L. Aemilius Buca negli ultimi mesi della vita di Cesare⁶¹, tre dei quali facilmente riconoscibili dal ritratto di Cesare e dal suo nome e titolo ultimo: sul dritto «CAESAR DICT(ator) PERPETVO», sul rovescio in legenda il nome del monetario, nella forma abbreviata di «L·BVCA» (su due tipi posto verticalmente all'ingiù dietro Venere seduta o in piedi)⁶². Gli stessi motivi si ritrovano pure sul rovescio del quarto denario (legenda «L·BVCA» verticale all'ingiù dietro il viso di Venere), il quale però presenta sul dritto al posto del ritratto di Cesare un gruppo di tre persone e nessuna legenda (figg. 35a, b, c, d)⁶³. Dal modo di scrivere il nome del monetario, nella maniera abbreviata e verticale «L·BVCA», tipica dell'ultimo periodo, in luogo di «L·AEMILIVS BVCA» lungo il bordo di altre precedenti, è chiaro che si tratta di una moneta della stessa serie di quattro, dunque attribuibile anch'essa a Cesare, rappresentato qui semi-giacente, in presenza di una figura femminile alata e di una dea lunare. La mancanza di nome e titolo sul dritto si spiegherebbero sia per la grande dimensione del gruppo di tre persone rappresentate, che non lasciava spazio a legenda⁶⁴, sia perché, essendo egli ormai defunto, non era più titolabile come *dictator perpetuo*, riduttivo per Colui che era già ascenso nell'aldilà mitico e divino⁶⁵.

L'attribuzione a Cesare fu però a lungo controversa. Non riuscendo a trovare una spiegazione di quelle tre figure che potesse essere riferita a Cesare, nell'imbarazzo qualcuno escogitò che su quella moneta vi fosse rappresentato un sogno di Silla, in cui gli era apparsa una bellicosa dea della Cappadocia che gli consegnava un fulmine per colpire i suoi nemici⁶⁶. Ipotesi improbabile non solo perché sul denario del Buca non c'è fulmine, ma soprattutto perché implicherebbe che un monetario di Cesare avesse potuto propagandare su una sua moneta il suo più acerrimo nemico⁶⁷.

L'ipotesi alternativa, formulata dal Babelon, essere questa una rappresentazione di Endimione e Selene, non riuscì a convincere tutti, anche perché egli suppose che la figura centrale alata fosse Cupido⁶⁸ mentre è chiaramente femminile ed adulta. Per cui non pochi tornarono al sogno di Silla, col pretesto di poter vedere nella figura centrale alata una Victoria reggente un ramo di palma, considerandolo un sufficiente surrogato del fulmine mancante⁶⁹. Tale dubbia interpretazione continuò così ad avere i suoi simpatizzanti, a cui si associò poi malauguratamente anche il Grueber, che all'epoca del Borda faceva testo⁷⁰. Nel frattempo però studi più recenti l'hanno definitivamente rigettata, osservando che la dea supposta porgere a Silla un fulmine dovrebbe essere rappresentata armata, mentre la figura del dormiente non riproduce l'atto di colui al quale viene porto qualcosa. Si concluse che si tratti effettivamente di

una riproduzione dell'iconografia di Selene ed Endimione, coniata dopo l'assassinio di Cesare e da vedersi come offerta funeraria per lui⁷¹.

Ciò non rende però univoca l'attribuzione a Cesare, visto che poteva trattarsi di un'offerta per qualunque altro defunto, come dimostrano i molteplici sarcofagi ed anche alcune monete col motivo di Selene ed Endimione. La lacuna potrebbe essere compensata dalla terza figura centrale ed alata presente sul campo, se essa fosse più significativa e personale; ma poiché rimane tuttora il dubbio sulla sua identità, sarà d'uopo procedere ad un'analisi più approfondita e particolareggiata di quel misterioso denario del Buca – cosa che tratteremo a parte, vista la diversità dell'argomento.

Excursus:

Aurora sul denario di L. Aemilius Buca coniato dopo la morte di Cesare

Può considerarsi conclusa la secolare controversia su cosa rappresenti la scena figurata sul famoso denario di L. Aemilius Buca coniato dopo la morte di Cesare (figg. 35a, b, c, d): se si tratti di un sogno di Silla o di Endimione visitato da Selene. Visto che si propende ormai a favore della seconda ipotesi, è notevole che non si sia ancora raggiunto consenso sull'identità della figura alata, accampata in posizione centrale e sovrastante il giacente, quindi sicuramente non secondaria per la comprensione del messaggio della moneta.



Fig. 35a
Denario di L. Buca, 44 a.C.
Dritto: tre figure;
rovescio: volto di Venere.
Figura sulla destra del dritto
sbiadita.

Dopo i lavori quasi contemporanei del Fears (1975) e della Cogrossi (1976) che, indipendentemente l'uno dall'altro, rigettarono l'ipotesi del sogno di Silla dimostrandone l'assurdità, e concludendo che si tratti, invece, della rappresentazione in chiave mitologica dell'immortalità di Cesare, non vi è stato più dibattito, come dimostra la tesi del dottorato di ricerca del Battenberg (1980), che riprende in pieno quanto detto dal Fears – per lo meno sulla questione principale⁷².



Fig. 35b
Denario di L. Buca. Dritto.
Figura di destra ben visibile,
con falce di luna sulla testa
e velo fluttuante ad arco intorno.

Colpisce però che lo studioso tedesco non accetti invece l'ipotesi avanzata sia dal Fears che dalla Cogrossi, ossia che la terza figura, femminile ed alata figurante al centro fra Endimione e Selene, sia da considerarsi essere Aura, la cocchiera di Selene⁷³, ma ritenga si tratti invece di Victoria, alludente alle vittorie di Cesare, motivo della sua divinizzazione⁷⁴. Tanto più sorprende se consideriamo che era stata proprio l'identificazione come Victoria a dar adito all'interpretazione della scena come sogno di Silla, interpretazione da lui pure rigettata. Appena uscita dalla porta la *vexata quaestio* rientra dalla finestra.

Inevitabilmente, poiché l'identificazione come Aura o, al contrario, come Victoria implica una diversa interpretazione dell'oggetto che la figura alata regge nella sua mano destra: un ramo di palma nel caso di Victoria, una verga o bacchetta nel caso della cocchiera Aura.

Ora su questo non vi è consenso alcuno fra gli studiosi, nemmeno fra quelli dello stesso campo. Non tutti infatti i fautori del sogno di Silla vedono un ramo di palma nella mano destra della figura alata: c'è chi come il Borghesi vi vede una bacchetta che avrebbe servito a svegliare il dormiente Silla, percuotendolo (sic!)⁷⁵. L'idea è ripresa, seppure con cautela, dal Mommsen⁷⁶, e porterà poi l'Alföldi a dire che si tratta sì di una verga, ma non in mano di Victoria, bensì di una Dike, e più precisamente di Virgo⁷⁷. Ciò offrirà spunto ai critici dell'Alföldi per dire che se di bacchetta si tratta, essa sarebbe allora piuttosto quella della cocchiera Aura: si potrebbe così abbandonare l'idea del sogno di Silla a profitto dell'apoteosi di Cesare⁷⁸.

Si tratta però di interpretazioni troppo evidentemente funzionali alla perseguita identificazione del personaggio, come dimostra il fatto che altri studiosi escludono che l'oggetto retto nella mano destra della figura alata possa essere un ramo di palma⁷⁹, ma vi identificano piuttosto un oggetto simile ad una fiaccola: così per esempio il von Sallet (1877)⁸⁰. Alcuni cambiano poi idea, quando vogliono arrivare ad altro, come ad esempio l'Alföldi (1961/1962)⁸¹, tutti però, sia i fautori di Silla che quelli di Endimione, quando ne parlano, interpretano erroneamente come torcia il lembo del velo fluttuante che avvolge a largo raggio il capo di Selene e di cui tiene in entrambe le mani le punte. La torcia, accessorio imprescindibile in una scena notturna (poiché di notte essa si svolgerebbe in ogni caso, sia nell'ipotesi del sogno di Silla che in quella di Endimione visitato da Selene), doveva pur essere messa in mano a qualcuno⁸². To-

gliandola alla figura alata, alla quale si volevano attribuire invece rami di palma, bacchette, verghe o fruste varie, bisognava far reggere la torcia a qualcun altro. Allo scopo si prestava Selene, dai contorni spesso indistinti ed in parte fuori campo sui conii, troppo grandi per riuscire nitidi in tutte le loro parti⁸³. Senonchè ci è rimasta una moneta, in cui Selene è invece ben visibile: non regge nessuna fiaccola ma, appunto, i lembi del velo (cf. fig. 35b).

Colpisce infine la perplessità di tutti gli studiosi davanti all'oggetto (o meglio il non oggetto, perché rappresentato soltanto da alcuni puntini, visibili su alcuni dei tipi) sotto la mano sinistra della figura alata, la quale, come correttamente osservato dal von Sallet nel 1877, sembra stia spargendo qualcosa (fig. 35a)⁸⁴. Di tale particolare sono state fornite svariate interpretazioni: chi vide in esso il mancante fulmine di Silla, chi il residuo di una mal riuscita corona d'alloro, sorretta da un'ipotetica *Victoria*, chi una schematica ghirlanda che Aura terrebbe in mano in alcuni sarcofagi di Endimione⁸⁵, chi infine li considera tecnicamente come punti di riferimento per poter meglio posizionare le figure sul conio (!)⁸⁶, oppure più semplicemente un dettaglio di scarsa importanza⁸⁷.

Non c'è pertanto assolutamente consenso tra gli studiosi né sull'attributo più grande, quello nella mano destra della figura alata, né tantomeno sull'altro, ovvero sui puntini sparsi sotto la sua mano sinistra. L'identità della figura alata, dunque, non è certa; sicuro sembra essere soltanto che nessuna delle ipotesi finora avanzate sia attendibile.

Sulla strada ci mette però, senza volerlo, il Fears, quando afferma che Aura, la cocchiera di Selene, appare, esattamente nella stessa forma che ha sulla moneta del Buca, quasi inevitabilmente in rappresentazioni di questo mito sui rilievi romani⁸⁸.

Osservando però più attentamente i rilievi sui sarcofagi da esso menzionati già sul primo in cui ci imbattiamo (figg. 36a, b), troviamo effettivamente davanti ai corsieri di Selene una figura alata del tutto simile a quella della moneta del Buca, della quale la commentatrice riferisce sì che «fu vista come Aura», ma considerata l'assenza di riferimenti ad Aura nella mitologia dell'Endimione, avanza alternativamente l'ipotesi che si tratti invece di Eos/Aurora, unita ai cavalli di Selene anche su altri sarcofagi⁸⁹.



Fig. 36a
Sarcofago di Endimione,
sdraiato nell'angolo
in basso a destra.



Fig. 36b
 Dettaglio: Eos/Aurora;
 sopra di lei, colla torcia,
 Fosforo/Lucifero,
 la stella del mattino.

Supponendo che la figura alata al centro della moneta del Buca sia Eos/Aurora⁹⁰, allora tutto calza, non solo la forma e la posizione delle ali ma anche entrambi gli attributi: nella mano destra la torcia di suo figlio Fosforo/Lucifero, il «portatore di luce» (che suole accompagnarla, ma che qui per forza di cose viene omesso)⁹¹; e le gocce di rugiada che effonde con la sinistra (qui libera, non avendo da tenere le redini di cavalli non raffigurati), e che nella scala ridottissima di un denario con tre figure, non potevano essere rappresentate che da sparsi puntini sotto la mano, ma di cui sono piene le ali, ben visibili in certi esemplari della moneta anche se meno su altri, e che sembrano uscirle dagli occhi, che su certe monete appaiono proprio per quello stranamente esorbitanti.



Figg. 35c, 35d
 Denario di L. Buca.
 Dritto.
 Esempolari con gocce
 di rugiada ben visibili,
 cadenti come lacrime,
 passanti dalle ali
 di Aurora, e sparse
 dalla sua mano sinistra
 come irrorando.

Gocce di rugiada, irroranti e fecondanti, ma che come voleva il mito erano le lacrime di Eos/Aurora versate per il figlio Memnone ucciso, rendendolo immortale⁹².

Cadendo qui le lacrime di Eos/Aurora qual rugiada sul corpo del giacente, ne fanno slittare l'identità da Endimione a Memnone. Riconosciuta come Eos/Aurora, la figura alata, prospettica, in posizione centrale e dominante il campo, mette in secondo piano la figura marginale e di profilo di Selene. Il messaggio è molto più forte: non è rappresentata semplicemente la beatitudine postuma di un sonno eterno, allietato dalla visita dell'innamorata Luna, ma l'immortalità donata dalle lacrime della madre al figlio trucidato. Se Selene qui appare in aggiunta ad Eos/Aurora è per significare trattarsi di una immortalità piena e beata, non come quella incompleta del padre di Memnone, Titone, il decrepito marito di cui Eos/Aurora aveva pure a suo tempo impetrata da Zeus l'immortalità, scordandosi però di chiederne anche l'eterna giovinezza. Memnone è invece sempre giovane, ricevendo qual Endimione eternamente la visita della sua amante celeste.

Viceversa la presenza di Eos/Aurora a reggere la torcia della visita notturna di Selene al suo amato Endimione conferisce castità alla scena, poiché il sorgere dell'aurora e l'annunciata luce del giorno separano gli amanti⁹³. L'accento è dunque spostato verso l'aspetto resurrezione di Selene, che mensilmente (o, per dirlo all'antica: mensualmente) si estingue, effuso il sangue, ma per rinascere *prima luce* come luna nuova.

A questo punto il rapportarsi della moneta a Cesare, che non era evidente in una semplice rappresentazione come Endimione, se non perché entrambi morti e supposti beati, risulta chiarissima. Memnone era figlio di un troiano, venuto da Susa a prestare aiuto alla patria Troia, indifesa dopo la morte di Ettore, e caduto o per mano di Achille o in un agguato tesogli da dei traditori tessali; Cesare, specularmente, era anche lui discendente di troiani (come comprova una delle sue prime monete, coniate dopo l'insuccesso di Dyrrachium e prima del-

Fig. 37
Denario di Cesare, ca. 47 a.C.
Dritto: volto di Venere;
rovescio: tre figure, Enea reggente il Palladio e con Anchise in ispalla.



la rivincita di Farsalo, dove si compara ad Enea, che fugge da Troia in fiamme ma per andare a fondare Roma, fig. 37)⁹⁴, con la patria, Roma, la nuova Troia, pure in pericolo in oriente dopo la pesante sconfitta subita da Crasso, era caduto anche lui in un agguato alla vigilia di una campagna che l'avrebbe condotto in quella stessa Susa. Cesare rinnovava dunque il mito di Memnone, era il Memnone romano. Lo sarebbe stato se fosse morto in battaglia contro un Achille partico, lo era ancor più assassinato dai congiurati romani⁹⁵.

La presenza di Venere sul retro del denario del Buca, sottolinea l'avvenuto catasterismo, poiché come Eos/Aurora aveva portato con sé il figlio Memnone fra gli astri (fig. 38), così anche Venere il proprio figlio Cesare⁹⁶, il quale non a caso apparirà poco dopo in cielo sotto forma della cometa, in cui il popolo volle vedere la sua anima⁹⁷. Anche la fiaccola che Aurora regge sul dritto rimanda a Venere, essendo su immagini più dettagliate retta dal figlio di Aurora Fosforo/Lucifero (cf. figg. 36a, b), altro nome dell'astro del mattino, il pianeta Venere⁹⁸.

Sul denario del Buca, colla presenza sul dritto di altre due dee che erano state capaci di donare una forma di vita eterna ad un mortale (Selene all'amante Endimione, Aurora al figlio Memnone), veniva sottolineata l'ascesa fra gli immortali dell'ucciso Cesare, figlio di Aurelia (nome sinonimo di Aurora)⁹⁹ ma discendente da una dea, Venere, e da un troiano, Iulo figlio di Enea, ed anch'egli amato da un'altra «dea», la Nea-Isis Cleopatra, di cui aveva posto la statua nel suo tempio di Venere Genitrice.

Il Borda non fa riferimento a tale moneta, non solo perché a suo tempo l'attribuzione era ancora dubbia ed il Grueber, citato direttamente¹⁰⁰, più recente del Babelon, ma anche perché nei suoi accostamenti del ritratto tuscolano con i denari argentei conati dai *Quattuorviri Monetales*, istituiti dallo stesso Cesare, stranamente non si serve della seppur più rivelatrice ed espressiva moneta del Buca, giustamente surrogata più tardi dalla Simon, ma soltan-



Fig. 38
Pietà Memnone:
Eos/Aurora raccoglie
il corpo del proprio figlio trucidato
e lo porta fra gli astri.

to di quella del Mettius, che considera maggiormente somigliante¹⁰¹. Se i denari del Buca rimangono così fuori dal fuoco della sua attenzione per quello immediatamente pertinente, non gli si può certo rimproverare di non aver considerato l'emissione allora ancora controversa. Ma ciò non sarebbe più scusabile oggi.

Tenendo conto che le immagini incise sulle monete erano usualmente riprese da statue e monumenti¹⁰², dobbiamo assumere che anche il gruppo rappresentante Cesare come Memnone-Endimione sia esistito effettivamente, e che, appartenendo la corrispondente moneta alla serie dell'ultimo periodo della sua vita, fosse già visibile e copiabile subito dopo la sua morte, e quindi scolpito nel periodo ad essa immediatamente precedente.

Una ragione per far approntare per ogni evenienza la sua rappresentazione postuma Cesare l'aveva: tre giorni dopo il suo assassinio era prevista la sua partenza nella spedizione militare contro i Parti, che doveva essere la più formidabile di tutte a giudicare dalle 17 legioni già sul piede di guerra. I timori che non avrebbe potuto sopravvivere quella guerra erano diffusi: l'età era avanzata, la salute compromessa dalle fatiche di tanti anni di continue guerre, e, come egli stesso aveva notato dopo l'acerrima battaglia di Munda, dove aveva a mala pena evitato il peggio rischiando la vita, ogni nuova vittoria aumentava la probabilità di una possibile prossima sconfitta. Era dunque opinione generale che non sarebbe tornato vivo dalla campagna d'Oriente, come già era successo ad Alessandro, malgrado fosse ben più giovane. Il modo apodittico in cui Cicerone vi accenna, rimproverando a Bruto e Cassio di aver inutilmente ucciso Cesare, poiché dalla guerra contro i Parti non sarebbe comunque mai tornato¹⁰³, rende chiaro che era dato per scontato.

Si può dunque pensare che Cesare, che non lasciava nulla al caso, avesse fatto preparare egli stesso l'eventuale *funus imaginarium* che avrebbe dovuto tenersi a Roma nell'infortunata eventualità che egli fosse morto in guerra, ad una distanza ed in circostanze tali da rendere impossibile il rimpatrio della salma. La preparazione avrebbe comportato sia gli accessori necessari al funerale che un monumento funerario da porre sul mausoleo od eventuale cenotafio: a ciò si prestava perfettamente una rappresentazione come Memnone, venuto in aiuto dei Troiani, secondo il mito, proprio da quella Susa, dove la campagna contro i Parti avrebbe dovuto condurre il «troiano» Cesare, che in caso di morte in battaglia sarebbe stato il nuovo Memnone. Il riferimento non cessava di sussistere al momento del conio della moneta, malgrado allora si sapesse che Cesare non era caduto in battaglia contro i Parti ma per mano di congiurati romani: una versione della leggenda di Memnone voleva infatti che egli non fosse stato ucciso da Achille ma in un agguato tesogli da traditori tessali¹⁰⁴.

Per il *funus imaginarium* praticato a Roma per i caduti in terre lontane, si usava, invece della mancante salma, una *imago*, un'effigie in cera del defunto¹⁰⁵. Dal passo di Appiano citato dal Borda sappiamo che un manichino in cera venne usato durante il funerale di Cesare, mentre la moneta del Buca sembra testimoniare l'esistenza e la forma del monumento funerario. Per ragioni tecniche erano probabilmente entrambi, *imago* e gruppo funerario, opera dello stesso scultore e della stessa officina. Il corpo del Cesare Memnone-Endimione e quello

dell'*andreikelon* in cera usato per il funerale avranno dunque avuto fattezze simili, in quanto possibili calchi dello stesso prototipo.

La deperibile effigie in cera, naturalmente, non si è conservata, mentre l'immagine impressa sulla moneta, malgrado la sua esiguità ci permette, se non di accertarne i lineamenti del viso, perlomeno di stabilire la posizione del corpo, giacente ma con il busto rilevato e la testa poco inclinata, con la mano del braccio alzato come appoggio per attuire la durezza della roccia.

Ora si dà il caso che questa particolare posizione dell'Endimione, che era standard e si ritrovava tale e quale in tutte le sue raffigurazioni, per esempio sui sarcofagi, spiegherebbe le anomalie della testa del Cesare Tuscolo, se essa fosse appartenuta al gruppo scultoreo raffigurato sulla moneta del Buca.

Se infatti mettiamo il Cesare Tuscolo nella stessa posizione in cui si trova la testa dell'Endimione-Memnone sulla moneta (fig. 39), ci accorgiamo che le cosiddette anomalie non solo scompaiono, ma si tramutano in vantaggi estetici.

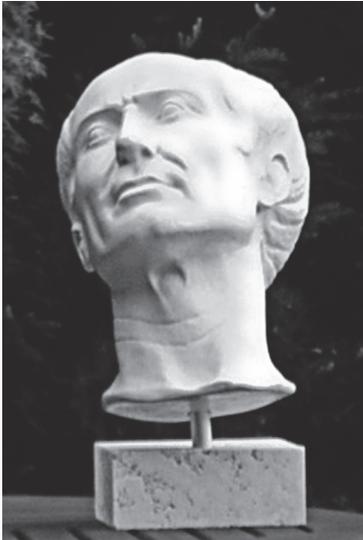


Fig. 39
Cesare da Tuscolo
in vista principale.

Notiamo subito che da quest'angolo di visione dal basso e leggermente di lato, la cosiddetta clinocefalia è nascosta alla vista, mentre il rigonfiamento dei capelli sul lato sinistro forma una specie di aureola attorno al capo. Capelli che trovandosi l'Endimione in presenza di Selene, quindi dei raggi della luna, saranno stati ricoperti di polvere d'oro, pratica conosciuta già in epoca ellenistica sia per le statue degli dei che per i re e le loro plastiche, ripresa poi anche dagli imperatori romani¹⁰⁶. Come abbiamo visto, tale bombatura del lato sinistro del capo rendeva inapplicabile la corona, d'alloro o di quercia che fosse, presente sulle monete di Cesare allegate (*vide supra* fig. 3 e fig. 5) ma non funzionale ad una raffigurazione come Endi-

mione/Memnone, e avrebbe disturbato il ricercato effetto di aureola. La rigatura sulla nuca permetteva, però, di applicarvi un diadema, a segno della regalità dell'eroico figlio di Venere e discendente dei Marci Reges¹⁰⁷.

L'impostazione obliqua degli orecchi non appare allora più anti-anatomica, ma in sintonia colla reclinazione del capo; non sorride più solo con la bocca, ma anche con gli occhi e il sorriso non è più ironico, beffardo o sarcastico, ma lieto, addirittura beato.

Le rughe sul collo, grazie alla reclinazione del capo, appaiono più orizzontali, e quindi possono essere percepite come anelli di Venere; lo stesso dicasi della fronte, che, come si fosse voluto accentuare l'aspetto femminile del figlio di Venere, sembra più bassa.

La torsione del collo, colla curvatura convessa del muscolo sternocleidomastoideo sinistro, è funzionale a tale postura inclinata, mentre le linee laterali della fossetta laringea accompagnano il movimento, tendendo verso il basso e a destra, quasi secondando la forza di gravità, alla quale sembra obbedire anche lo sfuggente pomo di Adamo, che risulta più venereo. La fossetta laringea stessa si vede benissimo da quest'angolazione, in linea fra quella del giugulo e la bocca, e sembra quasi di veder vibrare la membrana tiro-joidica e di udire la voce.

La spalla destra deve logicamente essere rialzata, portando il braccio ad avvolgersi dietro al capo, in modo che la testa si appoggi sulla mano e non direttamente sulla roccia della grotta: ne consegue un abbassamento dei capelli nel vortice, per la pressione dell'eminenza tenaria dei muscoli del pollice; la punta delle dita, indice e medio, può così arrivare fin dietro l'orecchio: proprio per lasciare il posto a queste dita lo scultore avrebbe previsto quell'incavo eccessivo nel lato sinistro della nuca.

Né deve stupire che sia qui il braccio destro a risultare rialzato, e non il sinistro come sulla moneta del Buca. Il monetario, tenuto a presentare il viso del personaggio principale sempre rivolto a destra, nel senso della scrittura, avrà rappresentato sulla sua moneta il gruppo scultoreo specularmente rispetto alla realtà. Inversione speculare non obbligatoria, invece, per incisioni su altri supporti, il che spiega perché, nella rappresentazione della stessa scena su una gemma di Copenaghen (fig. 40), Memnone-Endimione guardi a sinistra, e sia il suo braccio destro ad essere rialzato per appoggiarvi la testa, in conformità alla posizione del gruppo scultoreo originale, e come si ravvisa sul Cesare Tuscolo.



Fig. 40
Gemma di Copenaghen¹⁰⁸.

In conclusione si constata che una postura reclinata del Cesare Tuscolo rende conto di tutte le sue apparenti anomalie, e lo rivela essere appartenuto ad un gruppo scultoreo quale quello rappresentato sulla moneta del Buca. Lo scultore ha colto il momento in cui Cesare, risorto Memnone irrorato dalle lacrime di Aurora, socchiude, quale novello Endimione, gli occhi accorgendosi dai raggi della Luna che già lo baciano, che la dea sta arrivando a svegliarlo, e le sorride beato. Dobbiamo riconoscere che è riuscito in pieno nel suo intento, regalandoci il sorriso forse più bello della storia della scultura, quasi quello di una Gioconda al maschile: un sorriso rapito, e che rapisce. Il principio fondamentale dell'arte scultorea, che vuole come punto di vista principale quello dal quale la statua risulta più bella, viene qui corrisposto compiutamente¹⁰⁹: visto da questa angolatura il Cesare Tuscolo è bellissimo. Tutto ciò che in altre posizioni può apparire anomalo, o addirittura patologico, si converte qui in eccellenza estetica. Dunque, così era messo, questa era la sua postura, così si presentava agli occhi dell'osservatore che si avvicinava al gruppo scultoreo al quale apparteneva, attirandolo, coinvolgendolo e rendendolo partecipe dell'eterna beatitudine del giacente dormiente risuscitante immortale.

Col ritratto tuscolano ci troviamo dunque indubbiamente davanti al ritratto di Cesare usato per il gruppo scultoreo funerario, che lo rappresentava come Memnone-Endimione, non a caso reperto a Tuscolo, città natale di Fulvia, che organizzò il funerale di Cesare, durante il quale una simile figura in cera era stata usata ad effigie del suo corpo martoriato¹¹⁰. Ella poté avere allestito nella villa della sua *gens*, o in un luogo pubblico, un *sacellum* che raccoglieva la copia in marmo del gruppo del Memnone-Endimione in bronzo destinato ad essere posto sul mausoleo di Cesare. Materiale, il marmo, più adatto per uso sacrale, e quindi più consono al valore che una rappresentazione di Cesare come Memnone-Endimione assumeva dopo la sua uccisione. Modello in marmo che poteva altresì servire per calchi di altre copie di quella figura in cera, da usarsi in celebrazioni della vittoria postuma raggiunta col suo funerale, come per quelle delle sue vittorie in battaglia che era di precetto festeggiare annualmente in tutto l'impero¹¹¹.

Si potrebbe supporre che quando poi, più tardi, il materiale di separazione usato per le forme in gesso da esso ricavate ebbe corroso il marmo¹¹², e magari una caduta abbia causato un guasto alla guancia sinistra scheggiandola, l'originale sia stato messo fuori uso e accantonato. Se sia stato sepolto come cosa sacra, in maniera rituale, come l'altra testa di Cesare rinvenuta a Pantelleria¹¹³, non è dato sapere, poiché è ignoto il luogo del rinvenimento del ritratto tuscolano¹¹⁴.

Certo, se il tuscolano è il più suggestivo di tutti i ritratti di Cesare, esso non servi da prototipo per gli altri suoi ritratti appartenenti allo stesso tipo¹¹⁵, ma posti, quelli sì, su statue di togati o loricati, e che proprio per questo non presentano le stesse cosiddette anomalie. La testa marmorea da Tuscolo non era una foto tridimensionale rispecchiante l'aspetto fisico reale di Cesare da vivo, ma un'opera d'arte sacra, formata ad effetto, riservata ad un uso liturgico, agibile quale *persona* cerea nelle ricorrenti rappresentazioni misteriche del novello Memnone-Endimione¹¹⁶, semi-giacente e seminudo, custodita e gestita da Fulvia, la *praefica* del funerale di Cesare.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALFÖLDI 1959 = A. ALFÖLDI, *Das wahre Gesicht Caesars*, «AntK» 2, 1959, pp. 27-31.

BEYER 2013 = I. BEYER, *Die Athena mit der Kreuzbandägis aus Pergamon*, «AW» 44, 3, 2013, pp. 67-76.

BORDA 1940 = M. BORDA, *Ritratto di Giulio Cesare da Tuscolo nel castello reale di Agliè*, «Buletto del Museo dell'Impero Romano» 11 (appendice di «BCom» 68), 1940, pp. 3-16, tav. I-III.

BORDA 1943 = M. BORDA, *Monumenti archeologici tuscolani nel Castello di Agliè*, Roma 1943, pp. 20-23, tav. XXI-XXIV.

BORDA 1943-44 = M. BORDA, *Il ritratto tuscolano di Giulio Cesare*, «RendPontAc» 20, 1943-44, pp. 347-382.

BORDA 1957 = M. BORDA, *Iconografia cesariana*, in *Caio Giulio Cesare*, M. Borda et al., Roma 1957, pp. 57-68.

BORDA 1958 = M. BORDA, *Tuscolo*, Roma 1958.

CANINA 1841 = L. CANINA, *Descrizione dell'antico Tuscolo*, Roma 1841.

CAROTTA 1999 = F. CAROTTA, *Was Jesus Caesar?*, München 1999.

CAROTTA 2009 = F. CAROTTA, *Orfeo Báquico. La cruz desaparecida*, «Isidorianum» 18, 2009, pp. 179-217.

CAROTTA 2012 = F. CAROTTA, *Fulvia: Die Mutter des Christentums?*, in *Was Jesus Caesar? Artikel und Vorträge. Eine Suche nach dem römischen Ursprung des Christentums*, F. CAROTTA, Kiel 2012, pp. 109-177.

CAROTTA – EICKENBERG 2011 = F. CAROTTA – A. EICKENBERG, *Liberalia tu accusas! Restituting the ancient date of Caesar's funus*, «REA» 113, 2011, pp. 447-467.

CENNINI 1390 = *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura*, G. Tambroni (ed.), Roma 1821.

CRECELIUS 1853 = W. CRECELIUS, *Zur lateinischen Etymologie*, «Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache» 4, 1853, pp. 106-116.

CRAWFORD 1974 = M. H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974.

DEGRASSI 1963 = A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae*, Roma 1963.

DE SANCTIS 1923 = G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani*, I, *Dalla battaglia di Naraggara alla battaglia di Pidna*, Torino 1923.

ESCHER 1905 = J. ESCHER, *RE V*, 2 (1905), Sp. 2657-2669 s. v. *Eos* (J. ESCHER).

FORMIGLI 2007 = E. FORMIGLI, *Die Werkstatt des "faber oculariarius". Eine archäologische Rekonstruktion*, in *Μουσείον. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift für Pe-*

ter C. Bol, H. von Steuben – G. Lahusen – H. Kotsidu (cur.), Moehnesee 2007, pp. 41-42.

GOROSTIDI 2000 = D. GOROSTIDI, in *Scavi Archeologici di Tusculum: rapporti preliminari delle campagne 1994-1999*, X. Dupré (cur.), Roma 2000.

GROAG 1901 = E. GROAG, *RE IV*, 2 (1901) col. 1894 s.v. *Cusinius 2* (E. GROAG).

GUERRIERI BORSOI 2008 = M. B. GUERRIERI BORSOI, *Villa Rufina Falconieri. La rinascita di Frascati e la più antica dimora tuscolana*, Roma 2008.

HAMSLIK 1962 = R. HAMSLIK, *RE XXIV* (1963), col. 986 s.v. *Quintilius 27* (R. HAMSLIK).

JOHANSEN 1987 = F. S. JOHANSEN, *The Portraits in Marble of Caius Iulius Caesar. A Review*, pp. 17-41, in *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, I, J. Frel et al. (cur.), Malibu 1987.

LAHUSEN – FORMIGLI 2001 = G. LAHUSEN – E. FORMIGLI, *Römische Bildnisse aus Bronze, Kunst und Technik*, München 2001.

LAMY 1701 = R. P. B. LAMY, *Traité de perspective où sont contenus les fondemens de la peinture*, Paris 1701.

LANCIANI 1907 = R. LANCIANI, *Storia degli Scavi di Roma*, III, Roma 1907.

LANDWEHR 1985 = CH. LANDWEHR, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985.

La Sculpture 1978 = Ministère de la Culture et de la communication (cur.), *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Principes d'Analyse Scientifique. La Sculpture, Méthode et Vocabulaire*, Paris 1978.

LOMAZZO 1584 = G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano 1584.

L'ORANGE 1947 = H. P. L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947.

MACCHI – REGGI 1986 = S. MACCHI – G. REGGI, *Le condizioni di salute di Cesare nel 44 a.C.*, Lugano 1986.

MAURO – ALDROVANDI 1558 = L. MAURO – U. ALDROVANDI, *Le antichità de la città di Roma*, 1558.

MÜNZER 1920 = F. MÜNZER, *Römische Adelsparteien und Adelsfamilien*, Stuttgart 1920.

OSANNA 2004 = M. OSANNA, *Sulla Deposizione in Contesto Sacro. Le Teste di Pantelleria nel loro Contesto di Rinvenimento*, in Weiss – Schäfer – Osanna 2004, pp. 39-50.

SCHÄFER 2004 = TH. SCHÄFER, *Drei Portraits aus Pantelleria. Caesar, Antonia Minor und Titus*, in Weiss – Schäfer – Osanna 2004, pp. 18-38.

SCHWEITZER 1948 = B. SCHWEITZER, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig 1948.

SHATZMAN 1975 = I. SHATZMAN, *Senatorial Wealth and Roman Politics*, Bruxelles 1975.

SIMON 1952 = E. SIMON, *Das Caesarporträt im Castello di Agliè*, «AA» 1952, col. 123-138.

VALENTI 2003 = M. VALENTI, *Ager tusculanus*, Forma Italiae 41, Roma 2003.

VON HEINTZE 1964 = H. VON HEINTZE, *Aspekte römischer Porträtkunst*, «Gymnasium» Beih. 4, Heidelberg 1964.

VON HEINTZE 1974 = H. VON HEINTZE, *Zur Einführung: Römische Bildniskunst*, in *Römische Porträts*, H. von Heintze (cur.), Darmstadt 1974, pp. 335-340.

WEISS – SCHÄFER – OSANNA 2004 = R.-M. WEISS – TH. SCHÄFER – M. OSANNA (cur.), *Caesar ist in der Stadt. Die neu entdeckten Marmorbildnisse aus Pantelleria*, Hamburg 2004.

BIBLIOGRAFIA CITATA NELL'EXCURSUS

ALFÖLDI 1961-1962 = A. ALFÖLDI, *Der Machverheissende Traum des Sulla*, «JbBernHistMus» 41-42, Bern 1961-1962, pp. 276-287.

ANGELICOUSSIS 1992 = E. ANGELICOUSSIS, *The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities*, Mainz am Rhein 1992.

BABELON 1885-1886 = E. C. F. BABELON, *Description Historique Et Chronologique Des Monnaies de La République Romaine*, II, Paris 1885-1886.

BATTENBERG 1980 = CHR. BATTENBERG, *Pompeius und Caesar – Persönlichkeit und Programm in ihrer Münzpropaganda*, (Tesi di dottorato Philipps-Universität Marburg), Marburg 1980.

BORGHESI 1823 = B. BORGHESI, *Osservazioni numismatiche di Bartolomeo Borghesi – Decade IX*, «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti» 17, Roma 1823, pp. 56-106.

CARCOPINO 1931 = J. CARCOPINO, *Sylla ou la monarchie manquée*, Paris 1931.

COGROSSI 1976 = C. COGROSSI, *Il denario di Aemilius Buca e la morte di Cesare*, «Contributi dell'Istituto di Storia Antica dell'Università del Sacro Cuore» 4, Milano 1976, pp. 169-178.

ECKHEL 1792-1798 = L. ECKHEL, *Doctrina numorum veterum*, Wien 1792-1798.

FEARS 1975 = J. R. FEARS, *Sulla or Endymion: A Reconsideration of a Denarius of L. Aemilius Buca*, «AmJNum» 20, New York 1975, pp. 29-37.

GRUEBER 1910 = H. A. GRUEBER, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, London 1910.

KRAAY 1954 = C. M. KRAAY, *Caesar's Quattuorviri of 44 B.C. The Arrangement of their Issues*, «NumChron» 14, (1954), pp. 18-31.

MOMMSEN 1860 = TH. MOMMSEN, *Geschichte des römischen Münzwesens*, Berlin 1860.

MORELL 1695 = A. MORELL, *Specimen universae rei nummariae antiquae*, Leipzig 1695.

MORELLII COMMENTARIUS 1752 = CH. SCHLEGEL ET AL., *Thesauri Morelliani Tomus primus, Sive Christ. Schlegelii, Sigeb. Haverkampii, & Antonii Francisci Gorii Commentaria in XII. Priorum Imperatorum Romanorum Numismata Aurea, Argentea & Aerea Cujuscunque Moduli, diligentissime conquistata, & ad ipsos Nummos accuratissime delineata, a Celebratissimo Antiquario Andrea Morellio, Amstelaedami 1752.*

OMAN 1926 = CH. OMAN, *Sulla or Endymion?*, «NumChron» 6, 1926, pp. 36-42.

SABATIER 1860 = J. SABATIER, *Description générale des médaillons contorniates*, Paris 1860.

SIMON 1986 = E. SIMON, *Augustus, Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986.

SYDENHAM 1952 = E. A. SYDENHAM, *The coinage of the Roman Republic*, London 1952.

VON SALLET 1877 = A. VON SALLET, *Die Münzen Caesars mit seinem Bildnis*, «ZfNum» 4, 1877, pp. 125-44.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Posidonio, ca. 60 a.C. Calco in gesso dell'originale conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Dettaglio della fotografia pubblicata dall'Archäologisches Institut dell'Università di Gottinga: <<http://via.mus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=326>>

2. Giulio Cesare da Tuscolo. R. Castello di Agliè. Ora al Museo di Antichità di Torino. BORDA 1940, tav. I. (Foto: Borda).

3. Denaro argenteo del 44 a.C. di M. Mettius. BORDA 1940, p. 3, fig. 1. (Foto: Mostra Romanità).

4. Giulio Cesare da Tuscolo. R. Castello di Agliè. BORDA 1940, p. 3, fig. 2. (Foto: Borda).

5. Denaro argenteo del 44 a.C. di L. Buca. SIMON 1952, col. 132, Abb. 4. CRAWFORD 1974, 480/6.

6. Ritratto di C. Giulio Cesare in marmo lunense, da Tusculum (Roma), 45-44 a.C. Torino, Museo di Antichità, 2/12: <<http://www.museoarcheologicotorino.benicultura.li.it/>>

7. Giulio Cesare da Tuscolo. Calco in gesso. Dettaglio della fotografia pubblicata dall'Archäologisches Institut dell'Università di Gottinga: <<http://via.mus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=3199>>

8. Cesare da Pantelleria. Calco in gesso, Berlino, Abguss-Sammlung, FU, VII 3985. Inv.-Nr. 49/04. (Foto: Martin Langhorst, www.lichtbilderlanghorst.de).

- 8b. *Alias* fig. 8.
9. *Alias* fig. 2, tav. III.
10. *Alias* fig. 7: <<http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=3196>>
11. *Alias* fig. 2, tav. II.
- 11b. Caesar-Kopf aus dem Castello di Agliè, heute in Turin, Profilansicht. Da: M. Gelzer: *Der Politiker und Staatsmann*, Wiesbaden 1960, pag. X. (Foto: Deutsches Archäologisches Institut, Rom; vermittelt durch Fräulein Dr. Erika Simon, Heidelberg).
- 11c. *Alias* fig. 11b.
12. *Idem* fig. 9.
13. *Idem* fig. 2.
14. Alopecia tipo 4-A della scala Hamilton-Norwood. (Illustrazione: public domain).
15. *Alias* fig. 14.
16. *Idem* fig. 9.
- 16a. L'amico Nikolai. (Foto: christopheberle.de).
- 16b. *Alias* fig. 16a.
- 16c. L'amico Francesco. (Fototessera).
- 16d. *Alias* fig. 16c.
- 16e. Attrice francese. (Foto: public domain).
- 16f. *Alias* fig. 16e.
- 16g. Politica tedesca. (Foto: public domain).
- 16h. *Alias* fig. 16g.
- 17a. *Idem* fig. 11.
- 17b. Giulio Cesare da Tuscolo. Calco in resina restaurato da Lorenzo Possenti. (Foto: christopheberle.de).
- 17c. *Alias* fig. 17b.
- 18a. *Idem* fig. 12.
- 18b. *Alias* fig. 17b.
- 18c. *Alias* fig. 17b.
19. Cesare da Tuscolo. Calco in gesso, Berlino, Abguss-Sammlung, FU, VII 3977. Inv.-Nr. 45/04. (Foto: Martin Langhorst, www.lichtbilderlanghorst.de).
- 20a. *Alias* fig. 17b. Dettaglio.
- 20b. *Alias* fig. 18b. Dettaglio.
21. *Alias* fig. 17b.
22. *Alias* fig. 7: <<http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=3194>>
23. *Alias* fig. 17b.
- 23a. *Idem* fig. 23. Evidenziazione linee oblique nostra.
24. Busto di Cesare, cd. Farnese. Museo archeologico Nazionale di Napoli (6038).
25. Portrait of Julius Caesar. The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities (22). ANGELICOUSSIS 1992, p. 143, fig. 108.
26. *Alias* fig. 7. <<http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=3197>>
- 27a. *Alias* fig. 19.
- 27b. *Alias* fig. 2. BORDA 1940, p. 15 (Foto: Borda).
28. *Alias* fig. 1. <<http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=328>>
- 29a. *Alias* fig. 7. <<http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView?Object.Id:record:int=3198>>
- 29b. *Alias* fig. 25. ANGELICOUSSIS 1992, p. 144, fig. 111.
- 29c. Venere di Milo, ca. 130-100 a.C. Louvre. (Foto: Marie-Lan Nguyen). <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_de_Milo_Louvre_Ma399_n6.jpg>
- 29d. *Alias* fig. 19. Dettaglio.
- 30a. *Idem* fig. 28.
- 30b. *Alias* fig. 27a.
- 30c. *Alias* fig. 19.
- 31a, b. *Alias* fig. 9. Evidenziazione «linee di stampo»: Lorenzo Possenti.
- 32a. *Idem* fig. 22.
- 32b. *Idem* fig. 26.
- 32c. Statua in bronzo di Aulus Metellus, cd. Arringatore, ca. 100 a.C. Museo archeologico Nazionale di Firenze. <<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=345>>
- 32d. *Alias* 32c. Dettaglio. <<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=346>>
- 32e. Augusto Primaporta. Musei Vaticani, Museo Chiaramonti. Inv. No. 2290. <<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=427>>
- 32f. *Alias* 32e. Dettaglio. <<http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2426>>
- 33a. *Alias* fig. 19.
- 33b. Posidonio. Calco in gesso dell'originale conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Berlino, Ab-

guss-Sammlung, FU, VII 3950. Inv.-Nr. 84/5. (Foto: Martin Langhorst, www.lichtbilderlanghorst.de).

33c, e. *Alias* fig. 33a.

33d, f. *Alias* fig. 33b.

34a. *Alias* fig. 33c.

34b. *Alias* fig. 8.

34c, e. *Idem* fig. 34a. Dettaglio.

34d, f. *Idem* fig. 34b. Dettaglio.

35a. Denario di L. Buca, 44 a.C. CRAWFORD 1974, 480/1.

35b. *Alias* fig. 35a.

35c, d. *Alias* fig. 35a.

36a. Endymion Sarcophagus. The Woburn Abbey Collection of Classical Antiquities (65). Angelicoussis 1992, p. 185, fig. 272.

36b. *Idem* 36a. Dettaglio.

37. Denario di Cesare, ca. 47 a.C. CRAWFORD 1974, 458/1.

38. Cd. «Pietà Memnone». Louvre. Eos sollevante il corpo del figlio Memnone. Interno di una coppa attica a figure rosse, ca. 490-480 a.C. Provenienza: Capua. (Foto: Bibi Saint-Pol). <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eos_Memnon_Louvre_G115.jpg>

39. *Alias* fig. 23 (foto dell'autore).

40. Pasta di vetro viola convessa. Museo Nazionale Danese. (Foto: M.-L. VOLLENWEIDER, *Der Traum des Sulla felix*, «SchwNumRu» 39, 1958/1959 p. 29).

* ERICAE·SIMON·ANTIQUITATIS·INVESTIGATRICI·ILLVSTRISSIMAE·DICATVM

Ringraziando

Maura Edda Cammarota,

Arne Eickenberg,

Hubert Walter

per la collaborazione.

Note

1 BORDA 1940, 1943, 1943/44. Il reperto era venuto alla luce durante gli «scavi eseguiti sul Tuscolo nel tempo che n'era proprietario il principe di Canino» (CANINA 1841, pp. 149 sq.), cioè Luciano Bonaparte, 1804-1820 (BORDA 1940, p. 3); la data del 1825, che occasionalmente si legge, sembra dovuta a confusione con gli scavi diretti dal marchese Biondi di cui parla pure il Canina *op. cit.* p. 149; una datazione esatta del rinvenimento non è possibile, poiché «non possediamo documenti ufficiali relativi a scavi eseguiti in tale epoca» (BORDA 1943-44, p. 347); ciò vale anche per la sua ubicazione che resta ipotetica: «La scultura si rinvenne, a quanto pare, nel Foro di Tuscolo» (BORDA 1943-44, p. 347), come pure per la sua postura, altrettanto ipotetica: «La testa [...] era probabilmente inserita in una statua di togato» (BORDA 1940, p. 3).

2 Raffronto fatto dal Borda con le immagini dei denari argentei dei *quattuorviri monetales* del 44 a.C., in particolare con quelli emessi da M. Mettius (BORDA 1940, p. 3, fig. 1). ERIKA SIMON 1952, col. 132, fig. 4, allegò a riprova un denaro di L. Buca della stessa epoca.

3 Ora al Museo di Antichità di Torino.

4 Il CANINA 1841, pp. 149 sgg., cita- to dal BORDA 1940, p. 4, si limitava a definirla «testa incognita di uomo in età avanzata», o «vecchio filosofo». Tale idea nasceva dalle somiglianze nella fattura dell'inizialmente non identificato ritratto da Tuscolo con per esempio quello del filosofo Posidonio: il trattamento dei capelli a ciocche piatte, falcate e fogli-formi (cf. BORDA 1943, p. 22), delle rughe sulla fronte ed alla radice del naso, dei lineamenti dei piccoli occhi e delle labbra carnose, fanno pensare ad opere della stessa scuola ellenistica, se non della stessa mano. Lo stoico e retore filoromano Posidonio (134-45 a.C.), originario di Apamea in Siria, dopo il 97 aveva vissuto a Rodi dove ebbe come uditori Cicerone e Pompeo, mentre Cesare aveva pure lui studiato retorica a Rodi; dal 51 fino alla sua morte nel 45, un solo anno prima di quella di Cesare, Posidonio visse a Roma; il suo ritratto è considerato essere più anziano di quello

tuscolano di Cesare (viene datato attorno al 60), ma lo stile realistico è lo stesso in entrambi i ritratti (cf. JOHANSEN 1987, p. 27). Il richiestissimo scultore Arcesilao, che era venuto a Roma per eseguirvi fra l'altro la Venere Genitrice commissionatagli da Cesare, era originario di Cirene, colonia dorica come la metropoli Thera e come la vicina Rodi, dove poté aver soggiornato prima di incomminarsi anch'egli per Roma. Stupisce che non si sia finora formulata l'ipotesi che l'autore di entrambi i ritratti, del Cesare tuscolano e del Posidonio napoletano, sia stato proprio Arcesilao. Tuttavia tale aria di parentela continua ad impressionare fino ad oggi, cf. i. a. Virtuelles Antiken Museum Goettingen – *Republikanische Porträts*: «War dieses mimisch entspannte Porträt [scil.: Caesars aus Tusculum] an späthellenistischen Bildnissen Gebildeter orientiert und Caesar weniger als Feldherr und Politiker, denn als Intellektueller dargestellt? Das Porträt des Stoikers Poseidonios aus der gleichen Epoche bietet sich zur Gegenüberstellung an».

5 Le residue questioni dibattute essendo secondarie, per esempio se si tratti o no della copia in marmo di un supposto originale in bronzo. Cf. SCHWEITZER 1948, p. 105, nota 48.

6 Notasi che entrambi infrangono le regole dell'arte, come espresse nel corso di livello universitario del Virtuelles Antiken Museum di Göttinga. Vi si legge infatti (<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/b/08>): «*Hauptansichtsseite*. In der Regel kann man davon ausgehen, dass Betrachter frontal auf eine Skulptur zugehen, d. h. dass der Körper von vorne präsentiert wurde. Wenn der Hals gebeugt oder der Kopf gedreht war, wurde das Gesicht auf den ersten Blick nicht frontal gesehen, sondern wahrscheinlich in *Dreiviertelansicht* und *Unteransicht*». (Evidenziazione in corsivo nostra). Ora il Museo di Antichità di Torino presenta il ritratto tuscolano correttamente in vista dal basso, ma non di tre quarti, come dovrebbe essere dato che il capo è leggermente girato verso destra; invece gli archeologi di Göttinga ne danno come vista principale correttamente una di tre quarti (anche se esagerata rispetto a quanto il capo sia girato), epperò con vista dall'alto invece che dal basso, contrariamente a quanto es-

si stessi indicano come la più probabile (e giustamente, visto che le statue stavano poste su zoccoli). Se ne deduce che le viste che vengono proposte come principali non corrispondono a nessun criterio, ma vengono scelte ad libitum, secondo il gusto estetico personale del momento, come palesano le parole usate in conclusione dagli autori della surriferita citazione: «In dieser Ansicht wird das Bildnis Caesars zum formal und inhaltlich stimmigen Porträt eines souveränen, tatkräftigen Staatsmannes». Detto esplicitamente: siccome per loro Cesare era soprattutto un uomo di stato, hanno convenientemente scelto l'angolazione più consona a tale loro convinzione – salvo poi a contraddirsi immediatamente, affermando avere Cesare voluto invece essere rappresentato non come condottiero e politico ma come intellettuale (cf. citazione in tedesco alla fine della nota 4).

7 BORDA 1943, p. 23, col. 2: «Ignoti restano l'ubicazione della statua cui la testa apparteneva ed il motivo della erezione».

8 BORDA 1943, p. 23, col. 2: «si è già osservato come essa fosse inserita assai probabilmente in un torso di togato: statue onorarie loriccate non sembrano anteriori all'età augustea».

9 Come ci insegnano i manuali, elencanti le tre forme possibili per un ritratto a tutto tondo di sovrani, riscontrabili a Roma già all'inizio dell'impero, cf. i. a. von HEINTZE 1974, p. 3: «In der frühen Kaiserzeit traten bereits alle möglichen Erscheinungsformen eines Porträts auf; teilweise wurden sie aus der hellenistischen Kunst übernommen, teilweise neu geschaffen. Die *Togastatue* stellt den Kaiser oder Prinzen, den Priester, Staatsmann, Bürger in seiner Würde und Amtsgewalt dar; sie ist eine ganz aus dem römischen Geist geborene Schöpfung. Die *Panzerstatue* stellt den Kaiser oder Prinzen, den Feldherrn, den Offizier als Krieger dar. Die *nackte oder halbnackte Statue* zeigt den Kaiser oder Prinzen als Gott oder Heros, als solchen auch den Feldherrn oder Krieger, eine Ehrung, die sowohl zu Lebzeiten als auch nach dem Tode möglich war; für die Darstellung des Körpers wurde eine griechische Götter- oder Heroenstatue kopiert oder umgewan-

delt und mit dem mehr oder weniger idealisierten Porträtkopf verbunden».

10 BORDA 1940, p. 15, con nota 42 ripreso testualmente in BORDA 1943, p. 23, col. 2 a fin di pagina, con nota 135: «CASS DIO 44, 4, 4.».

11 Cassius Dio, *Hist. Rom.* 44.4.4: «καὶ ἐν ταῖς πόλεσι τοῖς τε ναοῖς τοῖς ἐν τῇ Ῥώμῃ πᾶσιν ἀνδριάντα τινὰ αὐτοῦ εἶναι ἐκέλευσαν».

12 Appiano, *civ.* 3.3.8-9: «καὶ ἔδραξ ἔνιοι τῶν Καίσαρος ἀνδριάντων ἐπεδείκνυον ἀνηρημένων. ὡς δὲ τις αὐτοῖς ἔφη καὶ τὸ ἐργαστήριον, ἔνθα οἱ ἀνδριάντες ἀνεσκευάζοντο, δείξειν, εὐθύς εἶποντο καὶ ἰδόντες ἐνεπίπρασαν», – [...] alcuni indicarono anche le basi dalle quali le statue di Cesare erano state fatte cadere. Qualcuno disse che poteva mostrare le officine dove le statue venivano frantumate. E andatici, vedendo che era vero, vi appiccarono il fuoco».

13 Cf. i. a. Suet. *Jul.* 88: «[...] in deorum numerum relatus est, non ore modo decernentium, sed et per suasionem uolgi [...]», cf. nota 97: iscrizione di Aesernia *CIL IX 2628* (= *ILS 72*): «Genio deiui Iuli / parentis patriae / quem senatus / populusque / Romanus in / deorum numerum / rettulit».

14 BORDA 1940, p. 4 (continuazione di nota 2 da p. 3), dove termina dicendo: «Se queste deformazioni possono essere messe in rapporto coi caratteristici fenomeni patologici cui era soggetto Cesare, tramandatici da Svet., l. c., potrà stabilirlo la competente analisi di uno specialista». Specialista a cui dà la parola tre anni dopo in BORDA 1943/1944, pp. 349-352, n. 3, dove, riprendendo testualmente quanto già detto nel primo testo ed in BORDA 1943, p. 20, aggiunge: «[...] Questa asimmetria si riscontra in altri ritratti di Cesare; nota al proposito il BILANCIONI (*Rimini e Giulio Cesare*, Rimini, 1933, p. 21): "Osservando la testa di Cesare nelle statue più note, appare come la metà sinistra della calotta cranica, e propriamente la regione temporo-parietale dello stesso lato, sia più prominente. Se ciò fosse in realtà, se cioè questa asimmetria rispondesse a un dato fisionomico e organico obiettivo nel vivente, avrebbe grande valore, perché attesterebbe un eccedente sviluppo della zona dell'emisfero cerebrale sinistro, nel tratto

destinato ai centri della parola articolata ed in genere dei movimenti influenzato dal Borda, affermando che tale asimmetria si riscontri in altri ritratti di Cesare, l'autorevole otorinolaringoiatra Guglielmo Bilancioni, da specialista responsabile, emette la sua diagnosi senza sbilanciarsi, con riserva della corrispondenza fra l'asimmetria notata sulle statue e la realtà organica del vivente, cosa su cui non si pronuncia; non si esprime sulla pretesa clinocefalia ma soltanto sulla plagiocefalia, che non estende a pretesi fenomeni patologici cui sarebbe stato soggetto Cesare, ma semmai influenzante i centri della parola e della motricità, cioè volgendo la cosa in positivo, la *vis oratoria* e l'energia anche fisica di Cesare essendo ben note. Conseguentemente, gli studiosi seri si sono ormai distanziati dalla pensata iniziale del Borda – lo Johansen ad esempio, seppur parlando anch'egli di clinocefalia e plagiocefalia, aggiunge: «This kind of abnormality in a skull is of no interest from a pathological point of view. It exists all over the world in all races and is without any medical importance for the individual who has this abnormality» (JOHANSEN 1987, p. 27). Benché le condizioni di salute di Cesare siano ancor oggi nella cultura di massa oggetto di speculazioni (si veda a titolo d'esempio il film-documentario statunitense del 2004 "Who killed Julius Caesar" diretto da M. Wortman e S. Trevisik) il lavoro di MACCHI – REGGI 1986, ha permesso di stabilire come esse fossero in realtà assai meno precarie di quanto in passato si credette: gli occasionali svenimenti del peraltro sanissimo Cesare, verso la fine della sua vita (Suet. *Jul.* 45.1.4: «repente animo linqui»), che Svetonio *Jul.* 45.1 chiama «morbus comitialis», non erano dovuti ad epilessia ma a cachessia, stato di estrema magrezza, forse sequela della malaria contratta in gioventù quando per sfuggire agli sgherri di Silla dovette nascondersi nelle paludi («morbus quartanae», Suet. *Jul.* 1.2.4), certamente causata dagli strapazzi di tante guerre (per non parlare delle innumerevoli amanti), aggravata dal digiuno che paradossalmente i suoi medici gli prescrivevano per dieta (i. a. Plut. *Caes.* 17.3; cf. 17.9.1 sg.; App. *civ.* 2.8.55.21 sg.; Suet. *Jul.* 53.1.4 sg).

15 BORDA 1943-44, pp. 349-352, n. 3, cf. nota 14. Perlomeno riguardo

la cosiddetta clinocefalia, altri autori ammettono essere essa constabile solo su questo ritratto, e. g. SCHWEITZER 1948, p. 105: «Die Einbuchtung des Schädels über dem Scheitel, so daß das Hinterhaupt aufs neue ansteigt – offenbar eine körperliche Anomalie Caesars –, ist nur in diesem Porträt festgehalten [...]».

16 BORDA 1943, p. 22, col. 1: «Abbiamo dunque in questa, con grandissima probabilità un ritratto contemporaneo di Cesare, prezioso oltre alla sua esclusività, perché conserva tutti i suoi caratteri fisionomici inalterati, compresi quelli che si potevano considerare, dalle repliche rimaste, perduti: cioè [...] la forma del cranio che nelle edizioni postume, forse per la sua irregolarità, venne alterata; [...]».

17 Cf. Velleius Paterculus, 2.41: «Forma omnium civium excellentissimus». Appiano, *bellum civile* (2.21.151.7-8), comparando Alessandro e Cesare: «καὶ τὰ σώματα εὐφρεῖς ἄμφω καὶ καλοῖ». Cassius Dio, *Hist. Rom.* 44.38.2, orazione funebre di Antonio: «περικαλλέστατον τινα ἀνδρῶν ὄντα». Straordinaria ed indiscussa bellezza, attestatagli persino dai suoi più malevoli avversari politici, cf. Cicerone, *Brutus*, 75: «Forma magnifica et generosa».

18 SIMON 1952, col. 129: «Nach einer weiteren physiognomische Seltsamkeit, von der dieser sonst sehr geschwätzige Biograph [scil.: Sueton] nichts berichtet, zeigt sich bei Profilsansicht [...]».

19 Svetonio *Jul.* 45.2: «[...] caluiti uero deformatem iniquissime ferret saepe obrectatorum iocis obnoxiam expertus. ideoque et deficientem capillum reuocare a uertice adsueuerat [...]».

20 BORDA 1940, p. 7: «Svetonio nota (*loc. cit.*), a proposito della calvizie che tanto angustiava Cesare perché facile motivo di scherno ai suoi rivali ("calvitiu vero deformatem iniquissime ferret"), che egli aveva l'abitudine, per nascondere il difetto, di tirare i capelli sul davanti ("deficientem capillum reuocare a vertice adsueuerat") [...]; questo particolare è visibilissimo nella testa di Tuscolo e militerrebbe, se ce ne fosse bisogno, a favore della sua identificazione colla effigie del Dittatore».

21 Come rilevato già dalla SIMON 1952, col. 129: «Die wenigen Haarsträhnen, die in der Mitte sichtbar werden, sind nicht dort angewachsen, sondern vom Wirbel aus nach vorn gekämmt, wie es Gewohnheit des Diktators war (vgl. Svetonio, C. Jul. Caes. 45)», cf. nota 19.

22 Cf. BORDA 1943, vide supra nota 16.

23 Virtuelles Antiken Museum Göttingen, «Porträtfotografie: [...] Angeichts der Bedeutung der Fotografie für die Kenntnis antiker Porträts ist es nötig, sich stets der Beeinflussungsmöglichkeiten des Mediums bewusst zu bleiben. Beurteilungen sollten nach Möglichkeit nicht allein auf Fotografien gestützt werden. Andererseits müssen Fotografien, die zur Unterstützung einer bestimmten Interpretation publiziert werden, kritisch betrachtet werden. Schließlich ist zu berücksichtigen, dass Fotos auch auf eine gewünschte Aussage hin manipuliert werden können» (<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/b/08>).

24 Facendo per esempio la gioia del notorio raccoglitore di pettegolezzi Svetonio, cf. nota 18.

25 BORDA 1940, p. 4, n. 2: «La scultura è integralmente conservata, salvo forte corrosione, specialmente dal lato sinistro, dov'è assai ridotto il volume della guancia e si sono formati dei grumi; il fatto è dovuto alla presenza di sali, disciolti nel terreno, di natura vulcanica, del Tuscolo, che hanno intaccato il marmo». Nel frattempo a quel che sembra i detti grumi sono stati tolti, con l'effetto secondario di una ulteriore riduzione del volume della guancia sinistra, dalla quale pare quasi che se ne sia staccata una fetta (cf. fig. 7, 10).

26 Svetonio, *Jul.* 45.1. Si è dibattuto su come sia da intendere quel «os» in «ore paulo pleniore», cioè se in Cesare fosse la bocca ad essere leggermente troppo larga, o il viso, cf. i. a. SIMON 1952, col. 130 n. 10, e JOHANSEN 1967, p. 9, che ne riporta le diverse e divergenti prese di posizione. Al fine di cercare una soluzione obiettiva, se non per tutti i ritratti per lo meno per il tuscolano ed affini, converrà misurare. Secondo il canone delle proporzioni nella scultura classica (cf. *La Sculpture* 1978, *Grille d'analyse et commentaires*, pp. 18-

19 dell'appendice alla fine del libro) «[La] bouche de petites dimensions [est celle] dont la longueur ne dépasse pas les ailes du nez, bouche moyenne, dont les commissures sont situées sur les axes verticaux passant par les pupilles, bouche de grande dimension, dont les commissures débordent à droite et à gauche les axes verticaux passant par les pupilles». La lunghezza della bocca di Cesare misurata sul tuscolano superando la larghezza delle ali del naso, essa non è piccola, ma sbordando le sue commissure dagli assi verticali passanti per le pupille, la bocca non è neanche grande, ma di dimensioni leggermente al di sotto della media. Se si volesse ciononostante riferire l'espressione «ore paulo pleniore» alla bocca, bisognerebbe applicarla alle labbra, intendendo «una bocca alquanto carnosa», e non «piuttosto grande» (cf. JOHANSEN e SIMON, *loc. cit.*). Se la si riferisce invece al viso, allora calza perfettamente (*La Sculpture* 1978, p. 18): «On distinguera trois types de visage en largeur: les visages larges (plus de deux modules nez); les visages étroits (moins de deux modules nez) et les visages normaux ou moyens (dont la largeur est égale à deux modules nez)». Misurando il viso del Cesare Tuscolo sulla metà destra, quella non attaccata dalla corrosione, ed estrapolando al tutto, esso risulta essere più largo di due moduli naso. Stesso risultato si ottiene sul ritratto Woburn Abbey, sul Farnese ed anche sul seppur più scarno Pantelleria. Se ne conclude che, prendendo le corrispondenti misure sui ritratti contemporanei ed autentici di Cesare, non è la bocca ad essere più larga del normale, ma il viso. Il quale dunque, per tornare al nostro proposito, non può essere sfuggente verso il basso, quasi fosse triangolare. Se sul ritratto tuscolano così appare, ciò è dovuto all'effetto della importante corrosione a livello della guancia sinistra che ne ha visibilmente ridotto il volume, cambiando l'ottica di tutta la parte sinistra della testa, facendone risaltare il rigonfiamento dei capelli, dando così un'esagerata impressione di plagiocefalia.

27 Il viso del Cesare tuscolano viene invece definito «piuttosto quadrato» in ALFÖLDI 1959, p. 29, n. 26, citato dallo JOHANSEN, 1967, p. 9.

28 Sul ritratto Woburn Abbey, ANGELICOUSSIS 1992, p. 54: «The abnormali-

ties of the skull are scrupulously recorded: in profile a slightly saddle-backed contour and in frontal view an asymmetrical development of the two sides of the cranium, medically described as clinoccephalia and plagiocephalia respectively»; JOHANSEN 1967, p. 36: «Come sul ritratto di Tuscolo si nota *clinoccephalia* e *plagiocephalia*». Colpisce che clinoccephalia e plagiocephalia vengano viste con certezza malgrado rilevanti pezzi del cranio siano di restauro proprio sulle parti interessate (JOHANSEN 1967, *ibidem*: «Restauri in marmo [...] a due pezzi del cocuzzolo», ANGELICOUSSIS 1992, *ibidem*: «Restorations of head: [...] two portions of skull on left side»). Sul ritratto da Pantelleria, quando SCHÄFER 2004 lo descrive, p. 21, dice soltanto: «Beschreibung: [...] In der Seitenansicht wird die erhebliche Ausdehnung des Kopfes in die Tiefe erkennbar, die mit einer deutlichen Einziehung auf dem Oberkopf einhergeht. Auffällig ist ferner das stärkere Hervortreten der linken Schläfenpartie, das nicht allein als optischer Ausgleich für die Rechtsdrehung des Kopfes zu erklären ist»; di clinoccephalia e plagiocephalia parla esplicitamente soltanto quando si tratta di attribuire tale ritratto ad un tipo particolare, in concomitanza proprio con l'acconciatura dei capelli, quasi si trattasse di un mero *Erkennungsmerkmal*, un connotato di riconoscimento, *ibidem* p. 22: «Die Anordnung von Stirn- und Schläfenhaar folgt weitgehend der Anordnung der Locken des Caesarportraits in seinem Typus Tusculum. Diesem Typus entsprechen ferner die leichten Deformationen des Kopfes mit der asymmetrischen Schläfenpartie (Plagiocephalia) sowie der Einziehung auf dem Oberkopf (Clinoccephalia)». Notasi il ridimensionamento a «leggere» quando parla di «deformazioni», che infatti non potrebbero nel Pantelleria essere viste come tali, o addirittura percepite, se non per riferimento al tipo Tuscolo secondo il Borda. Strano che intuitivamente si parli delle pretese deformazioni proprio quando è questione di acconciatura, ma si continui però ad attribuirle al sottostante cranio, e non ai sovrapposti capelli, seppur venissero pettinati sapientemente, come si sa, riportandoli in avanti, e dunque avendo cura di dar volume ai pochi rimasti (*ibidem*: «das schütterte Haar»).

29 Cf. l'affare dei tribuni Marullo e Cesezio per la corona d'alloro intre-

ciata con un nastro bianco (diadema) posta sulla statua di Cesare col l'intenzione di spandere il rumore del suo desiderio di farsi re, Suet. *Jul.* 79.1: «quidam e turba statuae eius coronam lauream candida fascia praeligata inposuisset». Cf. anche Plut. *Caes.* 61; App. *civ.* 2.16.108.449: «[...] εικόνα δ' αὐτοῦ τις τῶν ὑπερεθίζόντων τὸ λογοποιήμα τῆς βασιλείας ἔσπεφάνωσε δάφναις, ἀναπελεγμένης ταινίας λευκῆς».

30 BORDA 1940, p. 15, fig. 9.

31 Una eventuale chierica viene esclusa anche dallo scultore scientifico Lorenzo Possenti: «[...] quella specie di conca che si trova in corrispondenza del retro della testa dove i capelli formano una girandola (tra la nuca e la sella, sulla linea mediana) [...]: non si può trattare solo dell'assenza di capelli dato che i ciuffi di capelli anziché fare un'onda, fanno proprio uno spigolo che non avrebbe senso se non perché di ricordo a qualcos'altro che sta contro (per esempio l'avambraccio dietro la testa in una posizione di dormiente)». (Comunicazione personale).

32 BORDA 1943, p. 23, col. 1, in basso: «la originaria impostazione obliqua delle orecchie, ampie e cartilaginee». In realtà, a detta degli scultori consultati, non è cartilagine quella che si nota, ma il riempimento, specialmente dietro i padiglioni auricolari, ma anche sull'esterno, atto ad evitare i sottosquadri, che impedirebbero la presa del calco.

33 SIMON 1952, col. 124-5: «Diese beiden [Mund-]Linien sind in allen Caesarporträts mehr oder weniger stark vorhanden, doch selten so, daß sie wie beim Caesar Agliè zusammen mit den zu einem Lächeln verzogenen Lippen der Mundpartie den Ausdruck einer überlegenen Ironie verleihen, die sich von hier aus über das ganze Gesicht verbreitet. Kein anderes Caesarbildnis ist so stark von der Mundpartie bestimmt. Unser Blick wird nicht, wie gewöhnlich, von den Augen angezogen, sondern zuerst vom Mund und von hier aus über die langen Flächen der Wangen zu den im Gegensatz zum Mundbild kleinen, in die Ferne gerichteten Augen geführt, die niemanden beachten. [...] So wird der Blick des Beschauers beständig auf und ab gelenkt und kann sich nirgends festsetzen. [...] man [ist] [...]

unbefriedigt [...], da man nicht leicht Zugang findet».

34 Cf. SIMON 1952, col. 125-6, Abb. 1.

35 VON HEINTZE 1964, p. 160: «Der Castello-Kopf zeigt einen primitiven Formenvortrag. Vorder- und Hinterkopf sind nicht miteinander verschmolzen, sondern ungeschickt aneinandergefügt. Man könnte meinen, daß dem Steinmetz als Vorlage ein Abguß oder eine Maske nur des Gesichts zur Verfügung stand und es ihm mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht gelungen ist, den Hinterkopf organisch anzufügen». Ne conclude trattarsi dell'opera non di un artista, ma di un semplice artigiano (*ibidem*, p. 159). Ci si dovrebbe però allora chiedere come mai proprio un Cesare (o comunque, se più tardivo, i Cesariani al potere) non abbia commissionato per il suo personale ritratto il migliore scultore sulla piazza, accontentandosi di uno scalpellino, soprattutto avendo a disposizione il celeberrimo Arcesilao che gli stava facendo la statua culturale della sua Venus Genetrix, cf. nota 4.

36 JOHANSEN 1967, p. 34.

37 SIMON 1952, col. 124: «dem ironischen Lächeln um den Mund»; «überlegene Ironie» (idem già SCHWEITZER 1948, p. 105); BORDA 1940, p. 6: «sorriso beffardo»; pp. 6-7: «espressione sarcastica»; VON HEINTZE 1964, p. 160: «banal-suffisanter Ausdruck».

38 Anelli di Venere, allusivi dell'origine della *gens Iulia* dalla dea, si riscontrano anche su statue del tipo Alcudia del giovane Ottaviano Augusto, per il quale è dunque escluso trattarsi di rughe dovute alla vecchiaia.

39 JOHANSEN 1987, p. 27: «[...] the forehead is strongly arched as on a woman».

40 Ringraziamo il Professor Reinhard Putz dell'*Anatomische Anstalt* di Monaco di Baviera, Lorenzo Possenti, scultore scientifico di Montemagno (*Ecofauna*, Calvi, Pisa) e Silvano Bertolin, restauratore di sculture antiche alla *Antikensammlung* di Monaco di Baviera, per le loro cortesi perizie tecniche.

41 Realizzazione delle figure umane preistoriche della mostra itinerante

Homo sapiens, iniziata al Palazzo delle Esposizioni di Roma (2012); ulteriori tappe: Trento, Mantova, ecc.

42 Per l'uso della *imago (eikon)*, maschera in cera del defunto usata nei funerali dei Romani, cf. Polibio 6.53.

43 Prima impressione di Lorenzo Possenti: «Per gli occhi devo dire che sono proprio sbagliati: nessun uomo o donna potrebbe avere occhi del genere, sotto di almeno due misure rispetto alla testa e inoltre completamente fuori dalle orbite, cioè molto piccoli e impossibilmente sporgenti (non avrebbero attacco i muscoli oculari) [...]». Seconda impressione: «Sono venuti fuori dei dettagli molto precisi dalla statua [...] che mi fanno pensare ad uno scultore molto esperto... ancora però non capisco come uno scultore tanto bravo abbia fatto degli occhi così mal fatti (non si tratta di occhi realistici, assolutamente), i dettagli che erano presenti per la bocca soprattutto, molto difficili da scolpire per la loro quasi impercettibilità, sono indice di grande maestria ed esperienza... Mistero questi occhi piccoli, diversi fra loro e sporgenti, [...] e assolutamente non funzionali anatomicamente [...]».

44 Cf. FORMIGLI 2007; LAHUSEN – FORMIGLI 2001, pp. 462 sgg.

45 Cf. il commento di Lorenzo Possenti, *supra*, nota 43.

46 Gli scultori greci, che facevano le colonne dei templi convesse perché non apparissero concave all'osservatore che le vedeva dal basso, sapevano anche adattare le forme umane a tale situazione. Famoso è il cimento fra Fidia e Alkamenes per due statue di Atena da posizionare sopra due colonne, come riferito dal bizantino Giovanni Tzetzes (*Chiliades* VIII 353-369): «Ma quando al popolo degli Ateniesi parve necessario dedicare due statue non predeterminate per Atena, che dovevano avere per base due alte colonne, gli artisti ne fecero due, conformemente all'incarico del popolo. Di queste due una fu creata da Alkamenes secondo il tipo della Dea Partenos, un'immagine al contempo delicata e femminile. Fidia invece la perfezionò tenendo conto del punto di vista e cappendo da geometria che le parti in alto apparivano molto piccole creò la statua con labbra aperte e con narici gonfie, ed il resto corrispon-

dentamente all'altezza delle colonne. Al principio la statua di Alkamenes parve essere la migliore, mentre Fidia rischiò di essere lapidato. Ma quando le statue furono issate e stavano sulle colonne, quella di Fidia mostrò la perfezione dell'arte. E da quel momento Fidia stava sulla bocca di tutti, mentre quella di Alkamenes faceva ridere e Alkamenes era oggetto di ludibrio». Cf. LAMY 1701, p. 187 (ripreso in *La Sculpture* 1978, p. 375); ultimamente BEYER 2013, p. 69.

47 BORDA 1943, p. 20, cf. nota 25. Notasi che solo alcuni dei reperti rinvenuti al Tuscolo e studiati dal BORDA 1943 sono corrosi, cosicché si dovrebbe pensare che le sostanze discioltevi dovute alla sua natura vulcanica non siano state presenti in tutto il terreno tuscolano ma soltanto in alcuni punti. E non sapendo dove fu reperta la testa di Cesare (cf. nota 1), assumere che la corrosione sia dovuta ad un terreno apparentemente inomogeneo, sembra abbastanza arbitrario. D'altra parte, da un passo di Luciano, *Jup. Trag.* 33.5-15 («πίττης γούν ἀναπέπλησται ὁσημέραι ἐκματτόμενος ὑπὸ τῶν ἀνδριαντοποιῶν. [...] Ἐτύχχανον μὲν ἄρτι χαλκοῦργῶν ὑποπιττούμενος στέρνον τε καὶ μετὰφρονον».) risulterebbe che nella tecnica antica del calco usavano come materiale di separazione πίττα (πίσσα), pece nera, ricavata dallo ἀσφάλτος, il bitume del Mar Morto (cf. LANDWEHR 1985, p. 17 con nota 99), sensibile alla luce che non rende insolubile in acqua ragia, il che può indurre all'abuso di solventi con eventuale elevata corrosività.

48 SCHWEITZER 1948, p. 105: «Merkwürdig ist noch ein anderes: die Marmorkopie läßt überall die Eigenart des Originals erkennen, das sich auf einem Tonmodell aufbaute. Im Haar, besonders im Nacken, am Hals, im Gesicht ist allenthalben noch die Arbeit des Modellsteckens zu sehen. Das Original war zweifellos ein Bronzewerk, das sich eng an das vorausgehende Tonmodell hielt».

49 Cf. comunicazione personale di Erika Simon, sua lettera ad Andrea Bignasca, direttore dell'Antikennmuseum di Basilea del 12.8.2013: «[...] Das gilt besonders auch für den Hals. Die auf Münzen am Profil Caesars betonte Schilddrüse wird überhaupt nur auf diese Weise

[wenn nicht als Kopf eines Stehenden gearbeitet, sondern als der eines Lagernden] unter dem Kinn sichtbar. (Sie sollte, wie mir scheint, auf Caesars Redekraft verweisen)». Alludendo alla *vis oratoria*, tale fossetta non è dunque relazionabile alla tiroide (BORDA 1940, p. 4: «tiroide prominente») ma piuttosto alla zona sopra la cartilagine tiroidea, corrispondente alla membrana tirojoidea fra l'incisura tiroidea superiore e l'osso joide, ed alla sottostante laringe, quale organo della fonazione, e si ritrova non a caso molto pronunciata (e non prominente ma al contrario rientrante) sul ritratto del filosofo e retore Posidonio, cf. fig. 1, 33d, 33f. Apparendo fisicamente solo in pochissimi soggetti, e non essendovi anatomicamente *terminus technicus*, gli eruditi usando perifrasi (BORDA 1940, p. 6: «La pelle che si affloscia sotto di esso [scil. il mento], la prominente tiroidea»), al fine di evitare confusione con la prominente tiroidea, cioè il pomo d'Adamo, che nel ritratto tuscolano scompare quasi, o con la ghiandola tiroidea, il che potrebbe dare adito ad ulteriori fantasie su presunte malformazioni quali «gòzzo» ecc., la chiameremo qui «fossetta laringea».

50 Per la minore prominente del pomo d'Adamo sul Tuscolo rispetto al Woburn Abbey ed al Pantelleria si confrontino le fig. 29a e 29b, e rispettivamente 34a e 34b. Viceversa la fossetta sovrastante il pomo d'Adamo è significativamente più profonda nel Tuscolo che nel Pantelleria (Tuscolo: da 2,5 a 4 mm; Pantelleria: da 1,5 a 2 mm. Misure effettuate alla Abguss-Sammlung della Freien Universität di Berlino da Martin Langhorst, al momento di fotografarle, cf. «Indice delle Illustrazioni»).

51 App. civ. 2.147.612: «Ὡς δὲ αὐτοῖς ἔχουσιν ἤδη καὶ χειρῶν ἐγγύς ὄσιν ἀνέσχε τις ὑπὲρ τὸ λέχος ἀνδρείκελον αὐτοῦ Καίσαρος ἐκ κηροῦ πεποιημένον· τὸ μὲν γὰρ σῶμα, ὡς ἕπτιον ἐπὶ λέχους, οὐχ ἑώρατο. τὸ δὲ ἀνδρείκελον ἐκ μηχανῆς ἐπεστρέφετο πάντη, καὶ σφαγαὶ τρεῖς καὶ εἴκοσι ἀφῆσαν ἀνά τε τὸ σῶμα πᾶν καὶ ἀνά τὸ πρόσωπον θηριωδῶς ἐς αὐτὸν γενόμεναι». Dal passo immediatamente precedente dello stesso Appiano, come pure dalla narrazione parallela di Svetonio, si potrebbe dedurre la pre-

senza anche di un'altra immagine in cera di Cesare, usata nello stesso funerale: la sua maschera portata da un mimo che, in mezzo ai lamenti funebri, imitando la voce del defunto gli faceva dire come dall'oltretomba, rivolto a coloro che l'avevano assassinato malgrado fossero già stati precedentemente da lui graziati: «Ma li avrò salvati perché mi perdesero?» – Suet. *Iul.* 84.2: «Men servasse, ut essent qui me perderent?». App. civ. 2.146.611: «ἐμὲ δὲ καὶ τοῦδε περισῶσαι τοὺς κτενοῦντάς με;». Le due immagini in cera, la maschera portata dal mimo per farlo parlare dall'aldilà ed il manichino innalzato sopra il feretro per mostrare le ferite, possono non essere la stessa ma due differenti, l'una raffigurante solo il volto, l'altra tutto il corpo, malgrado il mimo potesse teoricamente aver parlato anche da dietro il manichino innalzato.

52 BORDA 1943/44, pp. 373 sgg. L'autore ne concludeva che per tale ragione («non poteva,] questo ritratto, scendere al disotto del limite cronologico rappresentato dal 44 a.C., anno della morte di Cesare».

53 Secondo la Simon, il Cesare Torlonia rappresenterebbe la testa della statua che Antonio fece erigere sui troia mezz'anno dopo l'assassinio, iscrivendola PARENTI OPTIME MERITO, per infondere pietà e desiderio di vendetta per l'ucciso PARENS PATRIAE; atto che tanto contrariò Cicerone e spaventò i sicari Bruto e Cassio, tassati così di parricidio (cf. lettera di Cicerone a Cassio dell'inizio di ottobre del 44 a.C., Cic. *Ep. ad fam.* 12, 3). E. SIMON, *Das Caesarporträt im Museo Torlonia*, in «Archäologischer Anzeiger» 1952, col. 138-152, specificamente col. 150 e 151. Nella nota 59, dopo aver citato il passo di Appiano in greco aggiunge: «Von der Art dieses wächsernen ἀνδρείκελον-Hauptes dürfte wohl das 'Modell' zum Marmorporträt Torlonia gewesen sein». Il Cesare Torlonia è controverso e viene considerato da alcuni studiosi un semplice *Zeitgesicht*, un «volto d'epoca» (cf. PAUL ZANKER, *Das Bildnis des M. Holconius Rufus*, in «Archäologischer Anzeiger» 1981, p. 357). Senza voler entrare qui nel merito della discussione (cf. CAROTTA 1999, p. 362 n. 8), c'è da notare che mentre l'esistenza di «volti d'epoca» è incontestabile, per la tendenza dei privati a far conformare i lineamenti

dei loro ritratti a quelli degli imperatori, esiste però anche la tentazione a fare del *Zeitgesicht* una soluzione di comodo, classificando come tale un ritratto semplicemente perché non è mai stato copiato e quindi non costituisce un «tipo»; cosa evidentemente problematica, non potendosi escludere che eventuali copie o repliche manchino soltanto perché non ci sono pervenute (degli innumerevoli ritratti di Cesare se ne sono conservati solo pochissimi), mentre d'altro canto ritratti basati su un calco dal vero possono essere stati replicati preferibilmente in cera, come attestato tipicamente per l'*imago* dei Romani, nel qual caso non si sarebbero mantenuti già per la deperibilità del materiale.

54 Quint. *inst.* 6.1.25-31: «ut populum Romanum egit in furorem praetexta C. Caesaris praelata in funere cruenta. Sciebatur interfectum eum, corpus denique ipsum impositum lecto erat, [at] uestis tamen illa sanguine madens ita repraesentavit imaginem scleris ut non occisus esse Caesar sed tum maxime occidui diceretur».

55 Cf. Plinius *NH* 35.44.153: «Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuave sine argilla fierent. quo apparatus antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris». Cf. anche Luciano di Samosata, *Jup. Trag.* 33, *supra* nota 47.

56 CENNINI 1390, p. 149: «Cap. CLXVI. / Come si getta di gesso sul vivo la impronta, e come si leva e si conserva e si butta di metallo. / Fatto questo l'uomo o la donna fa' che stia riveccio; e mettasi queste cannelle in ne' busi del naso, e lui medesimo se le tegna con mano. Abbi apparecchiato gesso bolognese, o vuoi volterrano, fatto e cotto, fresco e ben tamigiato. Abbi appresso di te acqua tiepida in un catino, e prestamente vi metti in su quest'acqua di questo gesso. Fa' presto, che rappiglia tosto; e fallo corsivo nè troppo nè poco. Abbi un bicchiere. Piglia di questa confezione

ne, e mettile e empine intorno al viso. Quando hai pieno gualivamente, riserba gli occhi a coprire di rieto a tutto il viso. Fagli tenere la bocca e gli occhi serrati (non isforzatamente, chè non bisogna) siccome dormissi. E quando è pieno il tuo vano di sopra al naso un dito, lascialo riposare un poco, tanto sia appresso. [...] Asciutto e secco la tua confezione, togli gentilmente, con temperatojo, coltellino o forbici, intorno intorno la benda che hai cucita: tiragli fuori le cannelle dal naso, bellamente: fallo levare a sedere, o in piè, tenendosi tralle mani la confezione, che ha al viso, adattando col viso gentilmente a trarlo fuori di questa maschera o ver forma. Ripolla, e conserva diligentemente».

57 Perizia del Prof. Dr. Reinhard Putz: Bewegungsanatomische Bestimmung der Position des Caesarkopfs aus Tusculum.

«[...] Nun [...] konnte [ich] mich in Ruhe und eingehend mit Caesars Kopf auseinandersetzen. Der Kunststoffabguss war dabei überaus hilfreich. Ich habe den Kopf vielfach hin und her bewegt, habe ihn unter verschiedenen Beleuchtungen horizontal und vertikal, wie auch in verschiedenen Schräglagen zu bewerten versucht. Als Kriterien habe ich dabei zu trennen versucht:

- Hautfurchen des Halses
 - Haareindruck des Überganges von Scheitel zu Hinterkopf
 - Wangenausprägung
 - Nasolabialfurche
 - Ausprägung der Unterlider und der sog. Tränensäcke
 - Ausprägung der Oberlider und des epipalbebralen Fettgewebes
 - Öffnung der Augenlider
- Dazu habe ich an einigen Personen Vergleichsfotos im Stehen und im Liegen gemacht.

Nun meine Schlussfolgerungen:

- Die Ausprägungen der Hautfurchen des Halses, wie auch der Halskrümmung scheint mir für die Fragestellung nicht maßgeblich. Die Falten bzw. Furchen lassen sich in jeder Position vergleichbar darstellen. Hier: Keine Aussage!
- Die Öffnung und damit Orientierung der Lidspalte lässt sich nicht für die Bewertung heranziehen. Sie hängt ganz davon ab, wen der Betrachter anschaut. Der Normalfall im Liegen ist, dass der Liegende einfach nach oben schaut. Dies führt im Normalfall zur gleichen

Einstellung im Liegen wie im Stehen. Hier: Keine Aussage!

- Auffällig ist die Verschiebung der durch Fett unterfütterten Hautvorwölbungen des Gesichtes, die ja doch eine gewisse Masse darstellen. Im Liegen verstreicht die Nasolabialfalte etwas. Hier: Die Nasolabialfalten sind scharf ausgeprägt und nicht verstrichen!
- Die sog. Tränensäcke ziehen im Stehen das Unterlid etwas abwärts und lassen es etwas schärfer hervortreten. Hier: Die Tränensäcke sind eher etwas nach unten prominent, ziehen gewissermaßen am unteren Augenlid!
- Das Oberlid wird im Liegen etwas mehr freigestellt, da das periorbitale Fett ein wenig zurückweicht. Hier: Das epipalbebrale (periorbitale) Fett ist leicht vorgewölbt und drückt etwas auf das obere Augenlid.
- Die Einfeldung der Haare am Übergang vom Scheitel zum Hinterhaupt passt ebenfalls nicht zu einer Liegeposition, bleibt aber ohne Erklärung.

Mein Resümee ist, dass die vorliegende Plastik ganz klar eine Haltung im Stehen (oder im Sitzen) abbildet. Ich sehe keinen Anlass, sie als liegende Position zu interpretieren».

58 Che il ritratto tuscolano sia basato su un modello fittile è stato già rilevato, cf. SCHWEITZER 1948, p. 105, *vide supra*, nota 48.

59 Cf. *La Sculpture* 1978, p. 134, nota 41: «Les modèles en terre sont remplacés au moment de la taille par des épreuves en plâtre plus résistantes: "Et parce que la terre en se seichant s'amaigrit et peut se rompre, elle sert seulement à faire un moule de plâtre dans lequel ils (les sculpteurs) font une figure aussi de plâtre qu'ils réparent et qui leur sert ensuite de modèle, sur lequel ils prennent toutes leurs mesures et se conduisent en taillant le marbre" (1 FÉLIBIEN, *Des Principes de l'architecture...*, p. 311)». *Ibidem*, p. 143, note 47: «Certains épreuves ne sont pas forcément l'imitation exacte des œuvres qui leur ont servi de modèle et présentent une part de simplification et d'interprétation, soit pour des raisons techniques, soit pour des raisons de liberté d'expression». Cf. *Die Verbreitung der Porträts römischer Kaiser in Kopien*, in <<http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/b/03/02>> –

Kopieretechnik, Schema nach M. Pfanner. Per la tecnica del calco nell'antichità cf. LANDWEHR 1985, pp. 12-25. Nell'antica tecnica indiretta di fusione a cera persa, il calco intermedio in creta restringendosi alla cottura (terraccotta), o anche già per essiccazione (ca. 7%), al fine di ricreare le dimensioni del modello originale vi si doveva stendere sopra uno spessore di cera, il che permetteva non solo di ricreare accuratamente tutti i dettagli, ma anche eventualmente di modificarli ad uopo. Nella fusione del bronzo dal quale, come si pensa, fu copiato poi il ritratto marmoreo tuscolano di Cesare, l'artista ebbe dunque la possibilità tecnica di adattare il ritratto originale, che era stato primitivamente realizzato con il soggetto vivo in posizione verticale (seduto o in piedi, come la perizia anatomica conferma), ad un uso particolare di semigiacenza, quale un gruppo statuario poteva esigere, quindi con vista principale laterale dal basso, il che esigeva tutta una serie di modificazioni, anche prospettiche, secondo i canoni antichi, che accettavano anche apparenti malformazioni pur di raggiungere l'effetto estetico desiderato. Per Fidia, cf. nota 46. Per la distinzione fra le proporzioni naturali del soggetto e quelle artificiali modificate dall'artista nell'eseguire la sua opera, tenendo conto della sua posizione e del conseguente punto di vista dell'osservatore, cf. LOMAZZO 1584, citato in *La sculpture* 1978, p. 411, n. 126: «Lomazzo avait distingué les proportions naturelles ou "objectives" des proportions artificielles "qu'il fallait déduire des conditions dans lesquelles une œuvre doit être placée et qui se calculaient selon les règles de l'optique et l'appréciation du sculpteur" (Cf. LOMAZZO (Giovanni Paolo) *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses*. Trad. d'ital. par Hilaire Pader. – A. Tolose, A. Colomiez, 1649. In-fol., pièces limin., 91 p., fig. [1 re éd. Milano, Paolo Gottardo 1584], p. 9)».

60 O anche diverse teste sullo stesso corpo, quando, per esempio, morto un imperatore, si sostituiva sulle statue la sua testa con quella del successore. Nel nostro caso tuttavia sembra essere avvenuto proprio il contrario: il ritratto originale di Cesare, approntato per essere duplicato al fine di costituire la testa di tutta una serie di statue in tutto l'impero, viene adattato per essere integrato in un gruppo statuario omogeneo

con funzione cultuale, a sua volta del tutto originale.

61 Cf. i. a. KRAAY 1954; CRAWFORD 1974, 480/1, 6, 7, 8.

62 CRAWFORD 1974, 480/7, 8.

63 CRAWFORD 1974, 480/1.

64 Cf. ALFÖLDI 1961/62, p. 275: «[...] es gibt auch sehr wenige tadellos zentrierte und geprägte Exemplare [...]»; p. 276: «Die Aufgabe, eine so komplizierte Gruppe zu reproduzieren, bot den Stempelschneidern offenbar kaum überwindliche Schwierigkeiten».

65 La COGROSSI 1976, p. 177, attribuisce la mancanza della dicitura «DICT(ator) PERPETVO» al fatto che la dittatura era stata abolita da Antonio a fine aprile dello stesso anno in cui Cesare fu ucciso (44), considerando che il denaro sia stato coniato poco dopo.

66 L'inizio sembra essere stato fatto dall'antiquario Andrea MORELLI 1695, pp. 236 sgg.: «*Sulla dormiens*».

67 Commentando l'interpretazione morelliana dei Num. 32. & 33. come «*Sulla dormiens*» già nel MORELLI COMMENTARIUS 1752, p. 50, col. 1, Christian Schlegel la stimava infatti essere fuori luogo, *ibidem*, col. 2: «Nostram, salvâ cujusvis sententiâ, ut proferamus, existimamus, illam de Sylla interpretationem vix locum habere posse. Nam hoc certum, quod ex nummis probatur, L. Aemilium Bucam sub Cæsare, iam Dictatore, fuisse IIII, Virum monetalem, ejusque imaginem nummis impressisse: sanè, quomodo Sullæ, Caesaris inimicissimi memoriam & decora in hisce suis nummis renovare ac repetere potuerit, non capimus. Ut non addamus, ipsum Faustum Sullam à Cæsare fuisse interfectum». ALFÖLDI 1961-1962 cercherà di ribaltare pretendendo essersi trattato di un segno della *Clementia Caesaris*, (p. 283: «ein Zeichen der unerhörten Duldsamkeit Caesars»), senza però convincere tutti, cf. COGROSSI 1976, p. 173. Eckhel aveva cercato di aggirare lo scoglio, dicendo che potrebbe trattarsi di un altro, più anziano L. BVCA, senza però poterlo identificare (ECKHEL 1792-98, p. 122). Mentre Oman, che si rifà ad Eckhel ma ne capisce la debolezza argomentativa, immagina che fra i Cesariani, che

negli ultimi mesi del 44 erano passati dalla parte costituzionale, vi sia stato anche il Buca (OMAN 1926, p. 41), senza però indicare una fonte che lo comprovi – dando così adito al sospetto che la motivazione per tale gratuita congettura sia politica, per simpatia per i conspiratori ottimati ed antipatia per i Cesariani in genere ed Antonio in particolare, come rivelato dalle espressioni che egli rispettivamente usa (corsivo nostro): «First, public opinion in Rome during the last months of 44 B. C. was going round from Caesarianism, as represented by the *impudent and irresponsible Antony*, to the *old optimistic view of the constitution*». L'occasione era bella di creare un nuovo rinnegato a Cesare, e di rubargli una moneta, forse la più significativa giacché allude, come vedremo, alla sua immortalità ed apoteosi, regalandola al suo acerrimo nemico. Dal momento che nella citazione addotta dall'Eckhel (Plut. *Sulla*, 9.4: «λέγεται δὲ καὶ κατὰ τοὺς ἄνωγες αὐτῶ Σύλλα φανήναι θεὸν ἦν τιμῶσι Ῥωμαῖοι παρὰ Καππαδοκῶν μαθόντες, εἶτε δὴ Σελίηνη οὖσαν εἶτε Ἀθηναῖαν εἶτε Ἐνωῶ. ταύτην ὁ Σύλλας εἶδοξεν ἐπιστᾶσαν ἐγχειρίσαι κεραυνὸν αὐτῶ, καὶ τῶν ἐχθρῶν ἕκαστον ὀνομαζούσαν τῶν ἐκείνου βάλλειν κλεῦσαι, τοὺς δὲ πίπτειν βαλλομένους καὶ ἀφανίζεσθαι.») Plutarco non dica che Selene abbia presentato la vittoria a Silla ma, soltanto che essa gli abbia messo in mano un fulmine con cui colpire i nemici, di cui sulla moneta del Buca non vi è traccia, Oman ipotizzò che agli incisori del conio l'aneddoto potrebbe essere stato riferito in forma diversa da quella di Plutarco (OMAN 1926, pp. 41-42); senza contare che, come dimostrato da FEARS 1975, p. 33, la lectio Σελίηνη nel manoscritto di Plutarco è dovuta a corruzione, dove si dovrebbe mendare in Σεμέλην, una dea più identificabile con la cappadociana, sempre rappresentata in armi, di quanto non lo sia Selene: per una identificazione con Silla, sul tipo del Buca manca dunque non solo il fulmine ma addirittura la dea stessa.

68 BABELON 1885/86, p. 23, *Julia* 38, (*Aemilia* 12): «au-dessus, l'Amour voltigeant». A giudicare dall'illustrazione che egli ne dà, il Babelon può essere stato indotto ad interpretare la figura alata come Eros/Cupido per la presenza di tale divinità anche in altre monete rappresentanti Endimione e Selene,

quale quella di Lucilla dell'alto impero (LV CILLAE AVG. ANTONINI. AVG. F.), per la quale il Sabatier usa la stessa espressione, «au-dessus, l'Amour voltigeant», che userà poi il Babelon per la moneta del Buca, non a caso citata dal Sabatier nel contesto di quella di Lucilla: cf. SABATIER 1860, p. 75, n. 14, p. 140 n. 119, con tav. XI.14.

Riguardo alla moneta di Lucilla c'è da notare che il personaggio principale non è più Endimione, come sulla moneta del Buca, ma Selene, che non a caso è lei ad essere rivolta a destra, nel senso della scrittura (significativo sulle monete romane anche in carenza di legenda), ed è dello stesso sesso della titolare della moneta. Come vedremo in seguito, il putto alato con la fiaccola potrebbe non essere identificabile con Eros/Cupido ma piuttosto con Heosphoros/Lucifer, che appare sui sarcofagi di Endimione sopra Eos/Aurora, reggendo per lei la torcia, cf. fig. 36b.

69 OMAN 1926, p. 39.

70 GRUEBER 1910, I, p. 545, aveva considerata la possibilità trattarsi di una rappresentazione di Selene ed Endimione, dando però poi la preferenza al sogno di Silla. Quando il Borda rivisiterà più tardi l'argomento (BORDA 1957), altri studiosi si erano accodati all'interpretazione come sogno di Silla, quali il SYDENHAM 1952, n. 1064, p. 177, t. 28; il KRAAY 1954, 27; e precedentemente già l'OMAN 1926, che appare essere stato il montone guidaio di tale sillano gregge. Egli infatti si era rifatto all'annoso ECKHEL 1792-98, pp. 121-123, che aveva ripreso l'artificiosa congettura dell'antiquario Andrea MORELL 1695, pp. 236 sgg., malgrado essa fosse stata già refutata dai curatori stessi del *Thesaurus Morellianus*, cf. nota 67.

71 Cf. FEARS 1975, che criticando gli argomenti di quanti avevano voluto vedere nel denaro di Buca il sogno promettente la vittoria a Silla (essenzialmente: la dea che appare in sogno a Silla non è rappresentata armata, come dovrebbe, e non gli porge nessun fulmine), conclude: «Indeed, given the small surface of the denarius, Buca's reverse so faithfully reproduces the iconography of Selene and Endymion that it is surprising that this interpretation was ever challenged», *ibidem* p. 36; «Issued after the assassination of Julius

Caesar, it should be seen as a funeral offering to him», *ibidem* p. 37. COGROSSI 1976, apporta inoltre un argomento formale per la refutazione dell'interpretazione come sogno di Silla: «La figura del dormiente poi, atteggiata ad un tranquillo sonno, con un braccio piegato sotto il capo, non riproduce l'atto di colui al quale viene porto qualcosa, né quella della divinità sta sospesa sopra l'uomo secondo i moduli usati dagli antichi nel rappresentare un'epifania durante un sogno [...]. Sia la divinità che l'uomo addormentato rientrano invece negli schemi usuali della rappresentazione artistica, di età ellenistica e romana, della leggenda di Endimione e Selene», pp. 170-171. Cf. anche BATTENBERG 1980, pp. 168-171, che nella sua tesi di dottorato di ricerca riprende pari pari gli argomenti prodotti dal Fears, accreditandone così le conclusioni, per cui l'annosa e superflua diversione sillana può considerarsi finalmente accantonata.

Per la lista degli illustri rappresentanti dell'abbaglio numismatico del secolo, con bibliografia, cf. FEARS 1975, p. 29, n. 2 e BATTENBERG 1980, p. 169 e note 1-3. Sfortunatamente ne fa parte anche il CRAWFORD 1974, 480/1, pp. 487 e 493, cosicché l'ereanea interpretazione sillana continua ciò nonostante a circolare.

72 Vedi nota precedente.

73 FEARS 1975, p. 34; COGROSSI 1976, p. 172.

74 BATTENBERG 1980, p. 170.

75 BORGHESI 1823, p. 63.

76 MOMMSEN 1860, p. 647.

77 ALFÖLDI 1961-62, p. 280.

78 Così Fears e Cogrossi, *vide supra*.

79 BORGHESI 1823, p. 63, MOMMSEN 1860, p. 647 e VON SALLET 1877 p. 129 (cf. nota seguente) escludono possa trattarsi della palma di Vittoria.

80 VON SALLET 1877 p. 129, nomina come terza possibilità la fiaccola: «Die kleine geflügelte Figur [auf dem Denar] hält einen Zweig. Stab- oder Fackelähnlichen Gegenstand in der Rechten; Victoria mit Palmzweig scheint es nicht [...]».

81 ALFÖLDI 1961-62 pp. 275 sgg., seppur rigettandola, dice essere la torcia la prima cosa alla quale si penserebbe: «[Die weibliche Flügelgestalt hält] in der Rechten nicht einen Palmzweig, sondern einen langen Stab mit einer Verdickung am oberen Ende. [...] Dieses Attribut [ist] auch keine Fackel, woran man zuerst denken würde, sondern eine dünne, biegsame Gerte [...]».

82 Figure tedofore, servendo ad indicare che la scena si svolge in notturna, sono funzionali a rappresentazioni della scena di Selene che sveglia Endimione, come si possono osservare sui numerosi sarcofagi rimastici, ma generalmente non è Selene a reggere la torcia, come ammette lo stesso FEARS 1975, p. 35; cosa sconveniente del resto per una dea, tanto più che ha già la propria face: la mezzaluna sulla testa. La torcia accesa la troviamo invece in mano ad Imeneo e ad eroti (congeniali alla scena amorosa), ma anche a Έωςφόρος/Lucifer (astro del mattino, «colui che apporta l'aurora» o «la luce», rispettivamente), figlio di Eos/Aurora (annunciatrice del risveglio).

83 Come notato dall'ALFÖLDI 1961-62, p. 276), che ne ha raccolti 50 diversi esemplari (vgl. die gezeichnete Übersicht der Stempel, S. 277), la forma delle figure non è costante ma varia da conio a conio, già per l'insormontabile difficoltà di rappresentare sulla piccola superficie di un denaro un complicato gruppo di ben tre persone, *vide supra* nota 64.

84 VON SALLET 1877, p. 129, vede la figura spargere qualcosa con la mano sinistra: «Mit der linken Hand scheint die Figur etwas auszustreuen».

85 FEARS 1975, p. 34: «On many specimens of the coin it can be seen that Aura holds some object in her left hand. This is perhaps best seen as a very schematic representation of the elongated garland which she often holds on sarcophagi reliefs».

86 ALFÖLDI 1961/62, p. 276: «Die Aufgabe, eine so komplizierte Gruppe zu reproduzieren, bot den Stempelschneidern offenbar kaum überwinnliche Schwierigkeiten. Sie halfen sich damit, daß sie die Mitte am Prägestock mit einem Punkt bezeichne-

ten; später hat man sogar zwei bis drei Punkte in verschiedener Stellung angebracht, um die drei Menschenfiguren im richtigen Verhältnis zueinander wiederzugeben».

87 OMAN 1926, p. 38: «and [holding] in their depressed left hand an uncertain object indicated by two or three circular dots only»; *ibidem* p. 42: «some have thought that the object which Victory is carrying in her left hand might be the thunderbolt which we should like to find. I cannot see it so; there are merely a few dots, which if they indicate anything in their minute scale, might be a glimpse of Victory's habitual laurel wreath. But it is really impossible to distinguish what they stand for and the problem is of little importance».

88 FEARS 1975, p. 34: «She is Aura, the charioteer of Selene, who, in exactly the same form as on the coin of Buca, almost inevitably appears in representations of this myth on Roman reliefs».

89 ANGELICOUSSIS 1992, p. 87, e fig. 35, p. 86, catalogo della collezione della Woburn Abbey, sull'*Endymion Sarcophagus*: «A winged female stands before Selene's biga; she is dressed in a short tunic, girded with a broad sash, and high boots, and attempts to control the rearing steeds. Her identity poses problems; she has been called Aura, the personification of breeze, or perhaps Eos/Aurora».⁸

⁸ «The figure is usually identified as Aura in the lit. There are no references to her in Endymion mythology: LIMC III (1986) 52ff. s. v. Aurai [F. Canciani], W. N. Schumacher, Hirt und 'Guter Hirt', *RömQShr* suppl. 34 (1977) 47, favoured an identification as Eos. See images of the deity occupied with a horse: LIMC III (1986) 754f. nos. 38-40 s. v. Eos [C. Weiss]. Also two sarcophagi of the Phaeton myth, where she attempts to steady the horses of the chariots: LIMC III (1986) 798 nos. 2. 3 s. v. Eos/Aurora [E. Simon]. Two Endymion sarcophagi may show a second figure of Eos, above, holding Selene's veil [...]».

La figura alata sul sarcofago di Endimione della Woburn Abbey appare in tutto simile alla corrispondente figura alata della moneta del Buca, nell'abito e in particolare nelle ali, che al loro interno non presentano la tipica forma allungata delle penne

(vedi per esempio sulla Pietà Memnone, fig. 38), ma rotondeggiante, quasi fossero grosse gocce d'acqua (di cui in seguito vedremo la funzione di rappresentare, per lo meno per i poeti romani, le gocce di rugiada irrorate da Aurora, che l'associavano meno con le rose, come i greci (Eos è detta ῥοδοδάκτυλος, ῥοδοειδής, ecc.), ma piuttosto con i rores, le gocce di rugiada (forse inizialmente già per la similitudine di ros e rosa), cf. nota 92. Sul sarcofago di Woburn Abbey la figura alata non tiene in mano una verga, che sarebbe tipico per Aura, pur reggendo nel restauro le redini dei cavalli della biga (*ibid.* fig. 65, p. 272, sempre che sia stato fatto correttamente: l'autrice segnalando a più riprese intervenuti errori di restauro; nel disegno eseguito prima del restauro sembrerebbe che a reggere le redini sia il putto che sta dietro di lei). Vero è che non regge neanche una torcia accesa, ma questa appare nondimeno, forse non a caso, in mano al giovine altrettanto alato che vola immediatamente al di sopra di lei (in cui l'autrice ravvisa Vespero, la stella della sera, il proprio figlio di Eos/Aurora, a meno che non sia Ἐωσφόρος/Lucifer, la stella del mattino, l'altro suo figlio, che ne contiene nel nome il nome: Ἐωσφόρος: «colui che apporta l'aurora»), curiosamente disposta in maniera tale che, se il manico della torcia fosse leggermente più lungo, sembrerebbe quasi che la stessero reggendo entrambi a due mani, lei Eos ed Eosphoros.

Se l'identificazione proposta dall'Angelicooussis della figura alata con Eos/Aurora fosse effettivamente da preferire a quella di Aura, si potrebbe allora supporre che nell'attendibile ipotesi che la moneta del Buca riproduca un gruppo statuario di Endimione e Selene, sia stata messa in mano ad Eos/Aurora l'imprescindibile torcia abitualmente portata da Eosforo/Lucifero (e/o da un erote, o ancora da Imeneo), mentre la verga di Aura risulterebbe inutile: mancando sulla moneta i cavalli da frustare, frusterebbe chi? Selene? Endimione? Non liquet.

La confusione die Eos/Aurora con Aura non è nuova, cf. ESCHER 1905, Sp. 2664: «In der Sage von derem tragischen Ende [der Prokris-Artemis] tritt Eos an Stelle und neben die ursprüngliche Nephelē-Aura (Pherkydes, *Schol. Od. XI 321*)»; ESCHER 1905, Sp. 2665: «Bei Serv. *Aen. VI 445* ruft Kephalos die Eos an, wie

sonst die Nephelē-Aura». Eos/Aurora sembra essere stata presa spesso per un'altra, *ibidem*, Sp. 2666: «Es ist wahrscheinlich, daß sich die Gestalt der Eos noch da und dort unter anderem Namen verbirgt».

90 Cosa pensabile visto che Aurora era la sorella di Selene, ma anche del Sonno e della Morte, tutti elementi costitutivi del mito di Endimione; e come Selene per Endimione anche Aurora aveva chiesto a Giove l'immortalità per il suo amante troiano Titone, con doppia allusione dunque: all'origine mitica troiana degli Iulii, ed all'impetrata immortalità di Cesare.

91 Ci si potrebbe chiedere se l'incisore non l'abbia scelta a proposito come tedofora, senza l'accompagnamento di Ἐωσφόρος/Lucifer, non solo per non caricare ulteriormente con una quarta figura la già ingombra minuscola superficie del denaro, ma anche perché, essendo Eosforo/Lucifero come astro del mattino soltanto un altro modo di nominare Venere in quanto pianeta, già rappresentata da dea sul rovescio della moneta, risulterebbe dunque tautologico.

92 Cf. Servius, *In Vergil. Aen.* 1.489.1-9: «cuius mortem [scil.: filii sui Memnonis] mater Aurora hodieque matutino rore flere dicitur». Ovid, *Met.* 13.621-2: «luctibus est Aurora suis intentia piasque / nunc quoque dat lacrimas et toto rorat in orbe». Per l'immortalità conferita con l'aiuto di Zeus dalla madre Eos/Aurora al figlio Memnone, cf. Proclus Phil., *Chrestomathia*, 185-190: «Μέμνων δὲ ὁ Ἡοῦς υἱὸς ἐχὼν ἠφαιστότευκτον πανοπλίαν παραγίνεται τοῖς Τρωσὶ βοήθησῶν· καὶ Θέτις τῶ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει. καὶ συμβολῆς γενομένης Ἀντίλοχος ὑπὸ Μέμνονος ἀναίρεται, εἵπειτα Ἀχιλλεὺς Μέμνονα κτείνει· καὶ τοῦτ' μὲν Ἡὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι».

Sull'irrorante aurora cf. anche il più prosaico Cicerone, che forse non a caso non accenna alle lacrime di Aurora per Memnone, Cic. *De Divinatione* 1.14.12: «Cum primum gelidos rores aurora remittit».

93 Eos/Aurora disturbante la felicità degli amanti viene perciò detta anche δυσίμενος, φθοερή (Nonnus).

94 Cf. fig. 37, denaro del 47 a.C., dove il capo di Venere appare sul dritto, motivo ripreso dal Buca sul ro-

vescio del suo denario (*supra*, fig. 35a) forse non a caso in luogo della Venere seduta o in piedi di altre due monete della sua serie di quattro del 44 a.C. (*supra*, nota 61 e testo corrispondente); notevole è anche la legenda «CAESAR» verticale all'ingiù sul rovescio, che sembra essere imitata dalla corrispondente «L-BVCA».

95 A posteriori dunque, essendo Eos/Aurora anche la madre die Dike/Iustitia, trasposta in cielo come «Vergine» (Arat. *phaen.* 98 e Schol. Hyg. astr. II 25), la sua presenza costituiva indirettamente un appello a far giustizia dell'assassinio di suo figlio. L'intuizione dell'Alföldi non era dunque di per sé così assurda, ma solo sviata, riferendo egli Dike/Virgo a Silla invece che a Cesare (*supra*, nota 77 e testo corrispondente).

96 Come rilevato dal FEARS 1975, p. 37. Ovidio, *Metamorphoses*, 15.843-6: «Vix ea fatus erat, medi cum sede senatus constitit alma Venus nulli cernenda sui que Caesaris eripuit membris nec in aera solvi passa recentem animam caelestibus intulit astris». Per Venere considerata non semplicemente l'antenna, ma la «madre» di Cesare, cf. Serv. ecl. 5.20-3: «[...] si de Gaio Caesare dictum est, multi per matrem Venerem accipiunt».

97 Suet. *Jul.* 88: «[...] in deorum numerum relatus est, non ore modo decernentium, sed et persuasione uolgi. siquidem ludis [...] stella crinita per septem continuos dies fulsit exorians circa undecimam horam, creditumque est animam esse Caesaris in caelum recepti».

98 Venere la ritroviamo portata da Aurora sulla lorica della statua di Augusto Primaporta. Erika Simon, che la data al 17 a.C., scrive: «Auf der Panzerbrust [...] vor [dem morgendlichen Sol] schwebt die Göttin der Morgenröte, Aurora. Sie sprengt aus einer Kanne den Morgentau und trägt aus breitgeweiteten Schwingen Venus, die Göttin des Morgensterns. Diese ist zugleich die Ahnherrin des jüdischen Geschlechtes, dem Augustus angehört. Die Fackel kennzeichnet sie als Sterngöttin [...]» (SIMON 1986, p. 54; *vide etiam* Thesan, l'Aurora etrusca, in E. SIMON, *StudEtr.* 71, 2007, pp. 47 sgg.). Sulla moneta del Buca Aurora non può ovviamente reggere nessuna brocca: avendo

già una mano presa dalla torcia, non le resterebbe più l'altra libera per aspergere di rugiada, e del resto la brocca ne precluderebbe l'associazione con le lacrime. Rimozione forse voluta da Ottaviano Augusto, che voleva sì prendersi l'eredità di Cesare, anche mitologica, ma evitava tutto ciò che ne ricordava il *funus*: dunque Venere sì, magari anche Aurora, ma le sue lacrime per Memnone, e Memnone stesso, no, cf. nota 110.

99 Ci si potrebbe chiedere se la scelta di Aurora in posizione centrale non celi una non casuale allusione alla madre di Cesare, il cui nome, *Aurelia*, capitava bene essere etimologicamente connesso con quello di *Aurora* (congiuntamente ad «oro» *aurum*, ma anche a «sole», *ausel* in sabino, la *gens Aurelia* essendo sabina, cf. CRECELIUS 1853, pp. 106 sgg.) – la dorata Aurora annunciando il risorgere del sole, mentre la presenza della madre, che diede la vita al dormiente, nutre la speranza di resurrezione (vedasi l'analogo gruppo iconografico cristiano della *Pietà*).

100 Cf. BORDA 1940, p. 4, n. 7: «[...] denari dei Quattuorviri monetales: GRUEBER 1910.

101 BORDA 1940, p. 6.

102 Cf. i. a. il BORDA stesso 1940, p. 4 (cf. nota 1): «[...] tutte, queste monete [...] riproducono con verosimiglianza ritratti in scultura contemporanei».

103 Cf. Cic. *Att.* 15.4.3: «me Idus Martiae non delectant. ille enim numquam revertisset».

104 Cronaca di Ktesias (cf. anche Euseb. *chron.* I 65, che si richiama direttamente a Ktesias; *FHG* II 376 sgg., 441 sgg., Jac.).

105 Per il *funus imaginarium* di Druso cf. Tac. *Ann.* 3.5, di Pertinax cf. Dio 75.4.3, e di Settimio Severo cf. Hdn. 4.2.

106 Cf. L'ORANGE 1947, p. 33: «When this splendid growth of hair blazes in a golden light, the divine nature is seen as in a revelation. [...] Among the kings of the East such gilding of the locks must have been one of the external marks of glorified royalty [...]. Roman empe-

rors appear with shimmering, gold-dusted hair, evidently under Eastern influence. A sacred nimbus –, ἀγλή τις οὐράνιος, *clarus orbis* – shines in this way around the god-emperor's head. Here we have a true μίμησις θεοῦ. For the gods, too, have locks glittering with light, and appear to men in their golden-haired statues»; *ibidem* p. 135, n. 62: «Traces of the gilding of the hair of statues of gods have often been noticed».

107 Suet. *Jul.* 6.1.

108 Pasta di vetro viola convessa nel Museo Nazionale Danese, Copenhagen. Riconosciuta come replica esatta della scena figurante sul denario di L. Buca da Niels Breitenstein, N. BREITENSTEIN, *Acta Arch.* 8, 1937, p. 185; fotografia di M.-L. Voltenweider, *Schw. Num. Rundschau* 39, 1958-1959 p. 29. Da ALFÖLDI 1961-62, p. 279.

109 LOMAZZO 1584, citato in *La sculpture* 1978, p. 411, n. 126: cf. nota 59.

110 Per la provenienza della famiglia di Fulvia da Tusculum cf. MÜNZER 1920, pp. 64-5; Cicerone (*Phil.* 3.16) la dice *Tusculana*. Per il ruolo di Fulvia al funerale di Cesare cf. CAROTTA 2012. Che Ottaviano possa essersi occupato personalmente del gruppo del Memnone-Endimione di Cesare in luogo di Fulvia è da escludersi, poiché egli, seppur figlio adottivo postumo e dunque tenuto alla pietà filiale, era allergico a tutto ciò che ricordava il funerale di Cesare, dove il rivale Antonio e Fulvia avevano trionfato, mentre egli assente non aveva avuto nessun ruolo, e persino sua madre Atia, pur essendo incaricata dell'organizzazione del funerale, ne era stata impedita dal popolo che l'anticipò. Prova ne sia che, malgrado avesse fatto erigere nel foro, accanto al luogo dove Cesare era stato cremato, un tempio al *Divus Iulius*, (con statua cultuale però completamente diversa: in piedi, loricato, con Victoria alata stante su globo nella mano destra, lancia nella sinistra, incoronato e con cometa sull'apice del capo, cf. denario del Lentulo, *Sammlung Niggeler* n. 1055, Giard n. 555), Ottaviano Augusto fece poi murare il punto stesso del *bustum*, dove il popolo aveva eretto una colonna commemorativa, mentre le fonti di tendenza augustea, per esempio Velle-

io Paterculo, il funerale di Cesare neanche lo menzionano. Sul sacellum, dove originariamente stava il ritratto tuscolano di Cesare come Memnone-Endimione, avrà invece vegliato, dopo la dipartita di Fulvia a seguito dell'«*infausto bellum Perusinum*», Asinio Pollione, fedelissimo cesariano (Cic. *ad fam.* 10.31: *Caesarem vero, quod me in tanta fortuna modo cognitum vetustissimorum familiarium loco habuit, dilexi summa cum pietate et fide*), e console della riconciliazione fra Antonio e Ottaviano a Brindisi nel 40 a.C., financo dopo Actium, morendo egli nella sua villa tuscolana ottogenario nel 4 d.C. (Suet. *frg.* pp. 82, 10).

111 App. BC 2.106.442: «καὶ [...] τὴν δὲ πόλιν ἀνὰ ἔτος ἕκαστον, αἷς αὐτὸς ἡμέραις ἐν παρατάξειν ἐνίκα». Al 17 di Marzo, giorno della vittoria di Cesare a Munda nel 45 a.C., ed anche del suo funerale un anno dopo (cf. CAROTTA – EICKENBERG 2011, n. 2, pp. 447-467) i *Fasti Caeretani* indicano: «D *Lib(eralia)*. Ag(*onalia*), np. *Liberio*, *Lib(erae)*. Fer(*iae*), quod e(o) d(ie) C. Caes(ar) vic(it) in *Hisp(ania) ult(eriore)*». Cf. A. DEGRASSI 1963, p. 66.

112 Corrosione dovuta al frequente uso, o fors'anche per inavvertenza, usando come materiale di separazione vernici o lacche adatte all'argilla o al bronzo ma non al marmo.

113 Cf. OSANNA 2004, pp. 4 sgg.

114 Vide supra nota 1. Il fatto che gli scavi effettuati al Tuscolo non siano stati documentati, crea una lacuna incolmabile, perché non si può più sapere, non solo dove, ma neanche quando, il ritratto tuscolano sia stato rinvenuto. Il BORDA 1943, p. 20, ci dice: «Proviene dagli scavi eseguiti a Tuscolo da Luciano Bonaparte (1804-1820); già nel suo palazzo di via Condotti a Roma». Ma per detti scavi serviva da deposito, anche per il suo pratico porticato, la Ruffinella, che era una dipendenza poi distaccata della villa Falconieri, precedentemente chiamata Rufina, dal nome di chi la fece costruire, Alessandro Rufini, vescovo di Melfi, una delle prime moderne ville di Frascati (1546-50), edificata sopra un'antica villa del tuscolano, di cui sono ancora visibili alcuni resti. Durante i lavori di costruzione della nuova villa vennero alla luce dei reperti antichi, poiché

l'Aldrovandi vide nella casa romana del Rufini, dove stava anche la statua loricata di Giulio Cesare che si trova ora nella Sala consiliare del palazzo senatorio a Roma, una testa di donna ritrovata a Frascati (MAURO – ALDROVANDI 1558, p. 181; ASHBY 1910, p. 331). LANCIANI 1907, p. 45 fa notare che da Frascati provenivano molte sculture ricordate nella collezione Farnese. Ci sarebbe dunque da chiedersi se la testa di Cesare sia stata veramente rinvenuta negli scavi ordinati da Luciano Bonaparte, o se fosse già presente alla Ruffinella, quando lui la riprese, ed eventualmente provenire dalla Rufina. Alla Ruffinella sono conservati ancor oggi numerosi reperti archeologici (cf. C. L. Wells, *The Alban Hills, Vol. I. Frascati*, Rome 1878, p. 211: «The very vestibule is a museum, with its broken fragments, pedestals, statues, bas-reliefs etc. found mostly in Tusculum»). Involgiato dalla qualità e la ricchezza del materiale già visibile, Luciano Bonaparte, divenuto come principe di Canino proprietario della zona in cui sorgeva Tuscolo, cominciò subito con gli scavi, allo scopo di scoprire altri oggetti d'arte, che smerciare tramite il suo agente di Parigi, disperdendo ai quattro venti i reperti e recando gravi danni agli edifici, in gran parte sconvolti e distrutti per risparmio di lavoro (M. BORDA 1958, p. 13). Ciò che fu da lui trasferito dalla Ruffinella al suo palazzo di via Condotti a Roma (e da lì poi dalla Regina Maria Cristina di Sardegna al Reale Castello di Agliè in Piemonte per crearvi la sua collezione), in mancanza di catalogazione, potrebbe anche non essere stato rinvenuto nel corso dei suoi scavi, ma già anteriormente e da lui semplicemente appropriato, secondo l'uso delle compravendite del tempo. In una precedente cessione (1585) erano infatti inclusi i frammenti di statue «tam apparentis quam occultis», ed egli stesso, quando vendette poi la villa, la cedette con i reperti archeologici compresi, cf. atto di vendita della villa Ruffinella di proprietà di Luciano Bonaparte a Marianna di Savoia, duchessa del Chiabrese (1820), che «acquisiva la villa e il mobilio esistente al suo interno, il parco e il giardino annessi, “le statue che si trovano sparse nella villa, compresa pure una statua antica intera ritrovata dal principe venditore ne recenti scavi, e ch'era stata posta

sotto il portico per indi traslocarla a Roma, le sculture ancora esistenti nel palazzo” e i fabbricati rurali esistenti nella vasta proprietà» (I. Salvagni, *La Villa Ruffinella e il Tusculum: vicende proprietarie e storia degli scavi*, in G. Cappelli (ed.), *Tusculum. Luigi Canina e la riscoperta di un'antica città*, Roma 2002, p. 33; 41). La villa Rufina era chiamata anche la Maddalena, da una antica «Cappella della Maddalena» demolita per la costruzione del primo nucleo della villa rinascimentale. In tale cappella, o romitorio (sic LANCIANI 1907, p. 46), venne recuperata l'iscrizione funeraria *CIL XIV, 2609*: «Sex. Quintilio Sex. f. Ani. / Valerio Maximo / leg. Provinciae Achaiae praetori / tr. pl. quaestori provinciae Achaiae / tr. mil. Leg. I Italicae et XIII Geminae / Illivir viar. cur». Tale *Sex. Quintilius Valerius Maximus* (cf. HANSLIK 1962, col. 986), sia che lo si individui come il *Quintilius 25* della *RE* o invece il 27, suo figlio, fu uno degli ultimi dei *Quintilii*, gens che venne completamente sterminata da Commodus nel 183 d.C. (Cass. Dio LXXII 5, 4; Hist. Aug. Lampr. Comm. 4, 9: «domus praeterea Quinctiliorum omnis extincta»). La presenza di tale iscrizione in una cappella di Santa Maria Maddalena, dato il di lei ruolo nel funerale del Cristo, lo denota essere stato considerato come martire (magari preso per San Quintilio, vescovo e martire della Nicomedia), il che farebbe pensare che «Cappella della Maddalena» sia il nome cristiano dato ad un più antico *sacellum* pagano, che potrebbe essere stato proprio quello di Fulvia. Si dà infatti il caso che nella stessa villa Ruffinella sia conservato ancor oggi un piedestallo onorario, detto *esser* stato rinvenuto nell'area del Foro, vicino al teatro, portante l'iscrizione *CIL XIV 2601*: «M(arcus)-FVLVIVS-M(arcus)-F(ilius) / SER(vii)-N(epos)-CO(n)S(ul) / AETOLIA(m)-CEPIT». Ma dove esattamente non si sa. Il Dessau nella sua prefazione (*CIL XIV* p. 255) ci avverte infatti essere estremamente difficile determinare il punto esatto dove le iscrizioni trovate sulla collina del Tuscolo nella prima metà del secolo diciannovesimo siano da localizzare, poiché molte di esse furono immediatamente trasferite alla villa Ruffinella, ed ivi copiate (cf. ASHBY 1910, p. 361). In ogni caso, un'altra base di statua simile fu reperta a Roma, nel tempio *Herculis et Mu-*

сарum al Circo Flaminio, con un'iscrizione analoga *CIL VI 1307*: «*M(arcus-FOLVIVS-M(arci)-F(ilius) / SER(vii)-N(epos)-NOBILIOR / CO(n)S(ul)-AMBRACIA(m) / CEPIT*». Marco Fulvio Nobilior, che conquistò l'Etolia prendendo anche Ambracia, l'antica capitale di Pirro, ottenendo nel 187 a.C. il trionfo, trasferì il botino di guerra, comprendente anche statue fittili delle Muse, opera dell'artista di Ambracia Zeuxis (Plin. *NH* 35.66), parte nel tempio di Ercole a Roma (Cic. *Arch.* 27; Serv. *Ad Aen.* 1.8), parte a *Tusculum*, terra nativa della *gens Fulvia* (DE SANCTIS 1923, pp. 212 sgg.). La statua di Marco Fulvio Nobilior che stava sul piedestallo tuscolano, può secondo alcuni aver abbellito il Foro o qualcuno degli edifici annessi (GOROSTIDI 2000, p. 510 e tav. XXXVII, p. 511); ma sulla base dell'epigrafe altri hanno sostenuto anche la presenza di proprietà nel tuscolano del console del 189 a.C., originario di *Tusculum* (SHATZMAN 1975, n. 19, p. 252), dove, analogamente a Roma, potrà aver posto le statue degne di venerazione in un tempio. Esse potrebbero essere anche note, poiché nello stesso materiale del piedestallo di M. Fulvio, sperone, sono stati rinvenuti anche caratteri della mitologia greca, ciò che secondo il Dessau (*supra*) fa pensare che siano state rinvenute tutte insieme, e non nel Foro: *CIL XIV 2647-2651* – Oreste, Pilade, Telegono, Telemaco, ed il poeta Difilo, il quale avendo scritto una commedia *Heracles*, costituisce il legame con il pendente romano, il tempio *Herculis et Musarum*. Il fatto che nell'iscrizione tuscolana sia omissa il cognomen *Nobilior*, farebbe pensare piuttosto ad un luogo dove esso sarebbe stato ovvio e dunque superfluo, per esempio la proprietà stessa dei Fulvii; anche la forma corrente del nome, *Fulvius*, invece di quella arcaica, *Folvius*, dell'iscrizione romana, la indica scevra da pomposità. Si potrebbe dunque considerare sia una *aedes* pubblica anche a *Tusculum*, come a Roma, che una *aedicula* privata dei Fulvii. Anche se l'iscrizione funeraria di provenienza ignota *CIL XIV, 2604* («*M. Cusinius M. f. Vel. / aed. pl. aerario praef. pr. / M. Cusinius + f. Vel. pater / Victoria C. f. mater / Cusinia M. f. soror*») segnalata in passato nella villa, non fosse aliena, e si potesse considerarne M. Cusinius il proprietario, ciò non si

gnificherebbe che egli ne fosse anche stato il costruttore, essendo le rovine tuttora visibili databili alla seconda metà del II - inizio I sec. a.C. (cf. VALENTI 2003, pp. 73, 260, 262), mentre il M. Cusinius dell'iscrizione era stato *aerario praef(ectus)* poco prima del 28 a.C. (GROAG 1901, col. 1894). La villa antica, la cui costruzione era stata iniziata al tempo di M. Fulvius Nobilior e proseguita fino a quello di Fulvia, potrebbe allora essere stata la proprietà dei Fulvii a *Tusculum*, passata poi ai Cusinii dopo Actium (31 a.C.), quando tutte le proprietà di Antonio furono confiscate, anche quelle passate a lui da Fulvia (SHATZMAN 1975, p. 363). Comunque la presenza di una iscrizione funeraria dei Cusinii in una proprietà dei Fulvii non stupirebbe, dal momento che il precedente M. Cusinius, forse il padre del detto fu designato da Antonio quale legato in Sicilia per l'anno successivo (Cic. *Phil.* 3.26) poco dopo l'assassinio di Cesare, nel 44 a.C., quindi del vivente di Fulvia, che Cicerone nomina nella stessa Filippica (Cic. *Phil.* 3.16) come la manovratrice di Antonio. Il che farebbe di Cusinius un alleato e protetto di Fulvia, oltre che un compaesano. I Fulvii senz'altro una proprietà a *Tusculum* la debbono avere avuta, altrimenti Cicerone, tanto fiero del suo *Tullianum* e tanto sprezzante verso Fulvia, non l'avrebbe chiamata *Tusculana*, né detta *locupletis* (Cic. *Phil.* 3.16), se ella non fosse nata e cresciuta a *Tusculum*, e se non avesse ivi avuto proprietà – che anzi intendeva allargare, come prova la lite che ebbe con il vicino Rufus, la cui casa ella voleva acquistare (riportata da Appiano, *civ.* 4.124). La questione dunque non sarà se Fulvia avesse posseduto una villa a *Tusculum*, ma solo dove si debba localizzarla. L'archeologia non può darci una risposta certa, ma forse la storia del mutare dei culti metterci sulla pista. Perché se, come è noto, ci fu una *interpretatio christiana* di tanti dei e semidei pagani, recuperati come santi, con i relativi templi trasformati in chiese, allora è anche pensabile che Fulvia sia stata trasposta come Maddalena, per il ruolo paragonabile che entrambe ebbero al funerale di Cesare e del Cristo, rispettivamente. Non sarà dunque assurdo pensare che l'antico *sacellum* di Fulvia sia stato ribattezzato in «Cappella della Maddalena» ed abbia funto da romi-

torio, e che proprio per quello nel Rinascimento un vescovo abbia voluto stabilire lì la sua sede e costruirvi la sua villa canonica. La connessa demolizione di tale cappella non dovette essere ben accettata dal popolo, derubato di un ancestrale luogo sacro, se lo stesso vescovo Alessandro Rufini si sentì obbligato ad aggiungere una nuova cappella della Maddalena alla Chiesa di Santa Maria Nuova (o delle Grazie o ai Monti o dell'Assunzione), ma che i fedeli chiamavano invece *pars pro toto* della Maddalena, tanto tale cappella era per loro importante, dove tennero persino riunioni sediziose (cf. GUERRIERI BORSOI 2008, pp. 11, 16 sgg.). Se si volesse su questa base, certo fragile e puramente indiziale, arrischiare purtuttavia una congettura, converrebbe allora considerare la possibilità che il ritratto tuscolano di Cesare fosse conservato nella primitiva «Cappella della Maddalena», cioè nel *sacellum* del *Fulvianum*, dove oggi sta la Villa Rufina, come parte del gruppo statuario di Memnone-Aurora-Selene, preso per un Cristo giacente con l'angelo e la Maddalena, fuggente da romitorio per le celebrazioni del Venerdì Santo. Se sia stato nascosto per proteggerlo già nella distruzione di *Tusculum* nel 1191, o se allora si sia salvato proprio perché conservato in luogo sacro, e messo da parte solo più tardi dal vescovo Rufini, perché magari non più adatto ad una figurazione cinquecentesca del Cristo colla Maddalena – non fosse che per essere sbarbato, coi capelli corti e sorridente, cioè non debitamente *patiens* –, sostituendolo nella nuova cappella con uno più confacente, non è ormai più dato sapere.

115 Per la lista delle repliche del tipo Tuscolo cf. SCHÄFER 2004, pp. 22 sgg.

116 Sull'uso attivo di tale «ἀνδρῆκελον αὐτοῦ Καίσαρος ἐκ κήρου πεποιημένον» in una rappresentazione misterica, cf. CAROTTA 2009, n. 35, pp. 201-208.