

da **Le Sette Meraviglie
del Mondo**

di *Peter A. Clayton e Martin J. Price*

Edizione di riferimento:

Peter A. Clayton e Martin J. Price, *Le Sette Meraviglie del Mondo*, trad. it. di Maria Luisa ed Enrica Castellani, Einaudi, Torino 1989

Titolo originale:

The Seven Wonders of the Ancient World

Per i capitoli 1, 3 e 7 © 1988 Peter Clayton e Martin J. Price

© 1988 Routledge, London

Indice

Introduzione	4
I. La Grande Piramide di Giza di Peter A. Clayton	15
II. I Giardini Pensili di Babilonia di Irving L. Finkel	39
III. La statua di Zeus a Olimpia di Martin J. Price	58
IV. Il tempio di Artemide a Efeso di Bruma L. Trelle	75
V. Il Mausoleo di Alicarnasso di Geoffrey B. Waywell	95
VI. Il Colosso di Rodi di Reynold Higgins	116
VII. Il Faro di Alessandria di Peter A. Clayton	128
Epilogo Alcune Meraviglie dimenticate	149

Introduzione

Due statue, un tempio, un giardino pensile, due tombe e un faro. Questa selezione piuttosto bizzarra di monumenti è nota sotto la celebre denominazione di Sette Meraviglie del Mondo Antico. Non c'è scolareto che ne ignori l'esistenza, ma probabilmente sono pochi coloro che saprebbero elencarle subito tutte e sette, e ancor meno quelli che ne sanno qualcosa o che sarebbero in grado di spiegare come si giunse a stabilirne il catalogo. Di questi sette monumenti sei sono andati distrutti da molto tempo, alcuni per opera della natura, altri dalla mano dissacratrice dell'uomo. È dunque estremamente difficile per noi, uomini d'oggi, condividere l'entusiastica ammirazione di cui essi furono oggetto presso gli antichi.

Ogni capitolo descrive una delle Sette Meraviglie e, oltre all'opera in sé, prende in considerazione gli ideatori della costruzione che doveva, a loro giudizio, suscitare l'ammirazione del mondo intero. Scritti di autori dei tempi in cui questi monumenti furono noti e ammirati aiutano a sottolineare il senso di stupore che essi destarono. Le rappresentazioni che ne furono fatte in opere di scultura o su monete ce li raffigurano quali erano all'apogeo della loro gloria, ma essi possono rivivere soltanto attraverso gli occhi dell'archeologo che ha scavato nel luogo preciso dove i monumenti si ergevano un tempo, e dove oggi rimangono solo frammenti o tracce della loro antica maestà: *sic transit gloria mundi*.

Questo è un viaggio indietro nel tempo, in un mondo ove queste opere d'arte suscitavano nel visitatore una subitanea impressione di stupore: solo in tal modo possiamo comprendere perché queste strutture particolari furono scelte come le Sette Meraviglie del Mondo. L'Epilogo di questo volume pone in risalto il fatto che nel corso dei tempi altri capolavori dell'antichità vennero inclusi nell'elenco, senza tuttavia ottenere mai l'approvazione universale. Come le Sette Meraviglie stesse, queste opere traggono origine da culture diverse e ci ricordano che i modelli di civiltà sono in costante mutazione. Di una cosa possiamo essere certi: i capolavori di oggi saranno domani frammentarie vestigia del mondo a noi noto: la lezione delle Sette Meraviglie vale per ogni epoca.

L'architetto austriaco Johann Fischer von Erlach (1656-1723) fu uno dei primi ad applicare tecniche di ricerca scientifica nello studio degli antichi edifici. La sua storia dell'architettura, del 1721, inizia con queste parole:

Intendimento precipuo dell'autore è stato il porre nella giusta luce i più importanti di quei famosi monumenti, che la ruggine del tempo ha divorati..., e il lettore potrà confrontare la descrizione qui offerta delle Sette Meraviglie del Mondo con altre, che, se non fosse per il nome dell'opera, non permetterebbero certo di riconoscere lo scopo a cui erano destinate.

A distanza di duecentocinquanta anni tali opinioni sono ancora valide. Oggi l'elenco delle Sette Meraviglie è per sempre fissato: le Piramidi, i Giardini Pensili, la statua di Zeus Olimpio, il tempio di Artemide, il Mausoleo, il Colosso e il Faro. Ma negli anni '80 del XX secolo noi abbiamo, rispetto a Von Erlach, una conoscenza più vasta e approfondita delle varie strutture e di colo-

ro che le hanno create. Tuttavia si ritiene utile ancor oggi scrivere un'opera per quanto possibile completa nell'intento di distinguere la realtà dalla fantasia con cui ci ha tratto in inganno il mondo postrinascimentale.

Sono stati ormai effettuati gli scavi delle aree su cui sorgevano quattro dei monumenti citati: Babilonia in Irak, Olimpia in Grecia, Alicarnasso ed Efeso in Turchia. In Egitto le piramidi di Giza sono state esplorate a fondo. Oggi siamo in grado di leggere e interpretare la scrittura cuneiforme degli antichi Babilonesi e di decifrare i geroglifici degli Egizi. In tal modo ci viene svelata la loro storia. La conoscenza particolareggiata di tutto quanto riguarda il mondo antico è ormai tanto completa da permetterci di tracciare un quadro realistico delle Sette Meraviglie. Ciò nonostante le illustrazioni immaginarie dell'età rinascimentale continuano ad infestare descrizioni anche recenti e a trovar posto nei testi scolastici, sicché per stabilire il quadro della realtà auspicato da Von Erlach è necessario sollevare il velo che i nostri predecessori hanno steso sui monumenti e, come lui, tornare ai principî fondamentali dell'archeologia. Dobbiamo nuovamente studiare gli originali sulla base delle antiche fonti, le opere di autori e artisti che li hanno conosciuti quali erano in origine, opportunamente vagliare e valutare le nuove testimonianze messe in luce dagli scavi archeologici recenti.

L'uomo è all'origine delle Sette Meraviglie: l'uomo che di continuo contempla il mondo in cui vive e considera accanto alle meraviglie della natura le opere che la mano di altri uomini ha imposto al paesaggio naturale. C'è una domanda che forse non ci poniamo coscientemente, ma che si cela in fondo al nostro subconscio: può il semplice mortale sperare mai di uguagliare l'eterna maestosità dei monti incappucciati di neve o la formidabile violenza del mare in tempesta che si frange contro gli scogli? L'istinto naturale ha spinto i naviga-

tori attraverso gli oceani a battersi contro gli elementi con la sola forza delle loro mani, ha fatto superare agli scalatori le piú rischiose ascese in condizioni avverse. Cosí, anche gli architetti e gli scultori sono stati indotti ad esprimere la visione ch'era dentro di loro in modi mai prima tentati, a creare monumenti che sopravviveranno non solo ai loro creatori, ma alle stesse civiltà in cui hanno visto la luce. Sopra la lastra di marmo nero che copre la tomba di Christopher Wren nella cripta della cattedrale londinese di St Paul sta scritto: «Si monumentum requiris, circumspice»: se cerchi il suo monumento sepolcrale, guardati attorno. Il capolavoro di Wren, la cattedrale di St Paul, fu la sua lapide mortuaria. Il poeta latino Orazio ebbe come monumento perenne la sua poesia, «piú imperitura del bronzo». Sono impressioni la cui eco si ripercuote da un secolo all'altro. L'aspirazione a superare i limiti mortali imposti all'uomo fu la vera radice dell'idea di selezionare sette grandi capolavori che meritassero il nome di Sette Meraviglie del Mondo. L'odierna abilità dell'uomo a imbrigliare gli elementi naturali e a modificare radicalmente l'ambiente che lo circonda ci offre una certa parvenza d'immortalità, in quanto la scienza riesce ad aver ragione sulla fragilità di un breve arco di vita. Lo sbigottito stupore destato dai piú illustri monumenti del passato e del presente, inducono a una naturale meraviglia.

Eppure non come «meraviglie» questi monumenti vennero classificati in un primo tempo, ma come «cose degne di essere viste» – non come *thaumata* ma come *theamata*, le drammatiche vestigia che riempiono le pagine delle guide moderne. Poiché le cose del mondo «degne di essere viste» finivano con l'essere ammirate, cosí l'uso comune le trasformò in «meraviglie». *Theamata* compí il semplice passaggio linguistico in *thaumata*. Le generazioni successive ebbero in cosí gran pregio

le realizzazioni dei loro antenati e dei contemporanei, che procedettero a una graduale selezione di quelle opere, in modo che oggi se ne è fissato l'elenco col nome di Sette Meraviglie del Mondo.

Il numero sette, il «sette portafortuna», indivisibile come il tre, ha assunto un ruolo importante grazie all'uso che ne è stato fatto nell'ambito del magico e del religioso. Il sette è unico in quanto non è né fattore né prodotto di nessuno dei primi dieci numeri, è un numero «intero», cui il filosofo e matematico Pitagora e i suoi discepoli hanno attribuito il nome della dea vergine Atena. Il sette stabilisce un limite ma non è limitante di per sé. Forse – ciò che più conta – consente una parità che impedisce di dare la precedenza all'uno. Un numero più alto inviterebbe alla suddivisione favorendo o addirittura esigendo che agli oggetti posti nell'elenco fosse assegnato un ordine di importanza. Un numero più basso costringerebbe senza dubbio all'esclusione di oggetti di ugual pregio, provocando una scelta contestata che forse non sarebbe mai risolta. L'elenco delle Sette Meraviglie del Mondo si pone accanto ai Sette Peccati Capitali, ai Sette Savi, alle sette braccia del candelabro (la *menorah*) del tempio di Gerusalemme, e alle sette figlie celesti di Atlante (sette stelle che gli antichi Greci chiamavano Pleiadi).

Nelle varie epoche e culture gli uomini si sono guardati attorno per scegliere quanto di meglio offriva loro il mondo, allo scopo di mettere insieme questa lista, ed è naturale che, accanto a un nucleo di capolavori indiscussi, si dovesse inserire un certo numero di opere che non ottennero l'approvazione universale. Fu necessario procedere a una scelta ulteriore, tra i molti monumenti prescelti da altri, per costituire un elenco accettato come canonico. Quello che oggi conosciamo fu stabilito durante il Rinascimento, quando i dotti guardavano ammirati al mondo dell'Impero romano d'un millennio prima.

A tanta distanza di tempo si era in grado di discernere con occhio imparziale i capolavori che avevano provocato l'impressione maggiore. Il maestro olandese Maerten van Heemskerck (1498-1574) fissò i concetti della sua generazione in una serie di incisioni rappresentanti l'elenco delle opere ormai accettate. Forse dobbiamo proprio a questa serie di disegni se l'elenco si consolidò definitivamente; ma dopo d'allora l'occhio di studiosi ed eruditi, quali Johann Fischer von Erlach, continuò a sottoporre quelle opere a severi esami in ogni particolare. La testimonianza in base alla quale Van Heemskerck, Von Erlach e i loro contemporanei incidevano o disegnavano erano le fonti letterarie sopravvissute dal mondo antico: gli storici, gli oratori, i poeti che durante i secoli della cultura classica avevano guardato al loro mondo e fatto le loro scelte. Nello stesso modo noi stessi possiamo riferirci al mondo antico per constatare qual'è stata l'evoluzione e il fiorire del concetto di Sette Meraviglie, concetto riconosciuto e accettato al giorno d'oggi da tutto il mondo occidentale, al punto di essere utilizzato come mezzo di pubblicità dai mass media.

I semi per l'enumerazione delle Sette Meraviglie furono gettati a metà del V secolo a. C. nelle *Storie* di Erodoto, colui che è spesso definito «il padre della storia». Erodoto nacque verso il 484 a. C. nella città di Alicarnasso (la moderna Bodrum) sulla costa sudoccidentale della Turchia, e dedicò la vita alla descrizione dello scontro tra le due grandi civiltà del suo tempo. A oriente i Persiani, che circa un secolo prima avevano conquistato l'intera regione in cui lo storico era nato; nel bacino dell'Egeo, e dunque a occidente, i Greci, molti dei quali, come lo stesso Erodoto, erano divenuti sudditi del Gran Re di Persia. I Greci, interessati a respingere qualunque tentativo persiano di espansione verso occidente, nel 480 a. C. riportarono una grande vittoria navale a Salamina e respinsero l'esercito persiano gui-

dato da Serse, il Gran Re, ma soltanto dopo la distruzione della città di Atene. Come la fenice della leggenda, la città rinacque miracolosamente dalle ceneri e i meravigliosi edifici che si ammirano sull'Acropoli sorsero da quelle macerie.

Come molti dei suoi contemporanei anche Erodoto ammirava le straordinarie imprese dei Persiani e le grandi civiltà orientali. Egli comprese l'importanza della vittoria greca sul piú grande impero che il mondo avesse mai conosciuto, e fu anche consapevole della nuova visione che offriva al mondo la fiorente civiltà greca. La città di Babilonia gli fece una straordinaria impressione; altrettanto lo affascìnò il mondo degli Egizi. Di tutte le meraviglie descritte nelle sue *Storie*, sono le Piramidi quelle cui dedica l'attenzione piú schietta. Non si parlava allora di selezionare Sette Meraviglie dal mondo. Anzi, scrivendo verso la metà del v secolo, Erodoto visse due secoli prima della costruzione dell'ultimo dei monumenti ora costitutivi dell'elenco canonico. Guardando all'indietro nella storia, egli era come ipnotizzato dalle grandi realizzazioni del passato sopravvissuto fino alla sua epoca; e volgendo lo sguardo al mondo in cui viveva, si dimostrò curioso di studiare quali effetti il passato esercitasse sul presente, e il presente sul futuro. Per una strana coincidenza la città dov'era nato, Alicarnasso, doveva diventare essa stessa, un secolo dopo, la sede di uno dei monumenti eletti fra le Sette Meraviglie, il Mausoleo.

Erodoto non ci lascia dubbi che, di tutti i cimeli sopravvissuti alle civiltà precedenti, due ve n'erano nel v secolo di veramente degni di attenzione: la grande città di Babilonia e le torreggianti piramidi d'Egitto. Lo storico non lascia minimamente intendere che i Minoici e i Micenei, ossia gli antenati dei Greci nel mondo egeo, avessero lasciato vestigia degne di competere con quelle dei Babilonesi e degli Egizi. Ad un'analisi delle

sensazioni di Erodoto, appare chiaro che la semplice misura ebbe una parte importante nel determinare le sue impressioni. Di fronte alle piramidi di Giza si dovette sentire sopraffatto: l'uomo aveva saputo uguagliare la natura nel creare le montagne. Lo stesso avvenne per ciascuna delle Sette Meraviglie via via che l'elenco andò formandosi: dimensione, maestosità, bellezza erano tutti elementi che suscitavano un senso di sbigottimento, e quindi ammirazione. La grande dimensione non è in realtà una connotazione che trovi immediato riscontro con i massimi capolavori del mondo greco. Sono la raffinatezza, la cura estrema del particolare a fornire la caratteristica di gemme architettoniche quali il Partenone e l'Eretteo, create ad Atene nell'età di Erodoto. Tuttavia, se molto di ciò che è rimasto della civiltà greca è di dimensioni relativamente ridotte, moltissimi sono i monumenti che possono destare l'ammirazione delle successive generazioni, sia per la dimensione sia per l'attenzione estrema del particolare.

Cento anni dopo Erodoto, nel 359 a. C., Filippo II divenne re di Macedonia. Egli si valse della sua perizia militare per influenzare le città-stato in cui era diviso il paese che oggi conosciamo come Grecia. Al momento della sua morte, nel 336, Filippo stava preparando una spedizione per liberare le città greche dell'Asia Minore dal dominio persiano. Il figlio e successore di Filippo, Alessandro Magno, condivideva la visione del padre: il mondo greco unito sotto la sovranità macedone. Nel 334 Alessandro guidò il suo esercito attraverso l'Ellesponto, lo stretto canale, oggi i Dardanelli, che separa l'Europa dall'Asia. Fu un evento che cambiò il corso della storia. Alessandro dapprima liberò le città greche, poi percorse in lungo e in largo l'impero persiano fino all'India, per diventare sovrano di tutta l'Asia. I suoi successi cambiarono il concetto che i Greci nutrivano di loro stessi e della loro civiltà. Il mondo greco ora formava un

tutt'uno con il mondo orientale; le conquiste dell'uomo avevano una portata universale. Dal mondo ellenico si era passati al mondo ellenistico. Soltanto da questo momento abbiamo notizia di una serie di grandi monumenti in costruzione, quelli che porteranno infine alla scelta delle Sette Meraviglie del Mondo.

I Greci del nuovo mondo creato da Alessandro Magno potevano confrontare quel mondo con il passato. I due monumenti che tanto si erano impressi nell'animo di Erodoto, le piramidi d'Egitto e la città di Babilonia, dominavano ancora sull'architettura dell'ormai proteso impero macedone. A Babilonia si ergevano due costruzioni senza rivali in nessun luogo; non deve quindi sorprendere che le mura gigantesche intorno alla città e gli splendidi giardini pensili trovassero posto in una prima selezione di capolavori.

Se prendiamo in considerazione un passato piú recente, quello del mondo greco classico fra V e IV secolo prima di Cristo, anteriore dunque alla conquista macedone dell'Oriente, un unico tempio di vaste proporzioni spiccava sopra gli altri: il tempio di Artemide a Efeso, dove, al tempo dei Romani, fu adorata la grande dea Diana degli Efesi. I Greci potevano indicare anche l'enorme statua di Zeus a Olimpia, e l'imponente tomba di Mausolo, satrapo dei Persiani, ad Alicarnasso: mai fino a quel momento si erano eretti monumenti su cosí vasta scala. Erano tutte strutture che si erano conservate dalle generazioni precedenti, e ciascuna era atta a destare un senso di soggezione in chi vi posasse lo sguardo. Tutte opere che diedero ai loro creatori quell'immortalità a cui ogni umana generazione ambisce.

I due ultimi monumenti accolti, per cosí dire, nell'elenco ufficiale delle Sette Meraviglie del Mondo ci offrono la chiave per la datazione dell'epoca in cui la lista venne compilata. Il primo è il Colosso di Rodi, la

statua del dio Sole, Helios, posta all'ingresso nel porto di quella città. Fu costruita in segno di gratitudine alla divinità per l'aiuto da essa prestato nel lungo assedio, felicemente superato, da parte delle forze macedoni nel 305 a. C. È probabile che la scultura sia stata completata ben prima del 250 a. C. L'ultima delle Sette Meraviglie, di cui non vien fatta parola nell'elenco per un altro millennio, è il grande faro di Alessandria d'Egitto, la Pharos, che diede il suo nome a tutti i fari dei porti del mondo greco. La sua erezione risale al regno di Tolomeo II Filadelfo (284-246 a. C.), regno che era stato ritagliato dall'impero macedone da suo padre Tolomeo I dopo la morte di Alessandro.

Il Colosso di Rodi sopravvisse di pochi anni al completamento del Faro. Nel 226 a. C. un tremendo terremoto abbatté la statua e, nonostante l'ardente desiderio dei Rodiesi di ricomporla, giacque per molti secoli nel punto in cui si era abbattuta. Essa era ancora lì sotto gli occhi di tutti, ma, per quanto grande fosse stata l'impresa della sua costruzione, quel triste ammasso di bronzo frantumato difficilmente avrebbe qualificato il Colosso a entrare fra le sette opere umane più ammirate del mondo.

Sebbene dunque la ben nota lista delle Sette Meraviglie non si sia definitivamente fissata se non nel Rinascimento, quando ormai molte di quelle mirabili strutture erano ridotte in polvere, il periodo di trent'anni che intercorre fra la costruzione del Faro e la distruzione del Colosso deve essere considerato d'importanza essenziale per la creazione del mito. Proprio in quegli anni Callimaco di Cirene (305-240 a. C.), che occupava un posto importante nella Biblioteca di Alessandria d'Egitto, scrisse un'opera intitolata *Raccolta di meraviglie attraverso i paesi di tutto il mondo*. L'opera non ci è pervenuta, né il suo contenuto ci è noto nel benché minimo particolare; ma il fatto che una simile raccolta esistesse dovet-

te senza dubbio affrettare la selezione di alcuni capolavori, il che portò da ultimo alla scelta, appunto, delle Sette Meraviglie. Il primo elenco di sette monumenti di tal genere lo si ritrova in un epigramma attribuito ad Antipatro, poeta greco di Sidone, sulla costa palestinese, posteriore di circa un secolo alla morte di Callimaco. Il carme di Antipatro è un semplice attestato di ammirazione per le grandi imprese compiute dall'uomo.

Di Babilonia rocciosa le mura percorse da carri
e lo Zeus presso l'Àlfeo contemplai,
e quegli orti sospesi, quel grande colosso del Sole,
delle eccelse Piramidi il travaglio,
il Mausoleo gigantesco; ma quando di Artèmide vidi
alto sveltare nelle nubi il tempio,
tutto sbiadito mi parve, pensai che all'infuori d'Olimpo
Elio giammai tale beltà non vide.
(*Antologia Palatina* IX 58; trad. di F. M. Pontani).

Le mura e i giardini pensili di Babilonia, le piramidi d'Egitto, la statua di Zeus a Olimpia, il Colosso di Rodi, la tomba di Mausolo e il tempio di Artemide a Efeso: l'elenco è abbastanza vicino alle Sette Meraviglie da noi oggi conosciute, per attestare che la loro idea può esser fatta risalire al II secolo a. C.

Capitolo primo

La Grande Piramide di Giza

di Peter A. Clayton

Fin dall'antichità le Piramidi d'Egitto a Giza furono annoverate fra le Sette Meraviglie del Mondo Antico, ma in realtà è la Grande Piramide quella su cui si appunta l'attenzione e che occupa il primo posto nella lista. È quella l'unica delle Sette Meraviglie che ancora rimane, quasi completa e riconoscibile, ed è anche la più antica. Elevata in onore del faraone Khufu (o Cheope, come lo chiama lo storico greco Manetone) della Quarta Dinastia, intorno al 2560 a. C., la piramide rappresenta il più alto esemplare di simili costruzioni nell'Egitto del Regno Antico.

Il sacerdote e storico greco Manetone, originario di Sebennito sul delta del Nilo, scrisse la storia del paese durante il regno di Tolomeo II (284-246 a. C.), suddividendola in una serie di trenta dinastie, succedutesi in tre periodi: il Regno Antico (dalla Prima alla Sesta, circa 3100-2181, anche se le prime tre sono pure definite Periodo Arcaico); il Regno Medio (Undicesima e Dodicesima Dinastia, c. 2133-1786), e il Regno Nuovo (dalla Diciottesima alla Ventesima, c. 1567-1085): tutte epoche di un governo centrale stabile (*ma'at* nell'antica lingua egizia era la dea simboleggiata dalla Piuma della Verità, che governava su tutto ciò che era fondamentale per gli Egizi, verità, stabilità, ciclo vitale immutabile, ecc.). Fra questi tre periodi principali, ve ne furono altri, instabili, a causa del crollo del governo

centrale, conosciuti rispettivamente col nome di Primo (dalla Settima alla Decima Dinastia, c. 2181-2133) e Secondo Periodo Intermedio (dalla Tredicesima alla Diciassettesima, c. 1786-1567). Fu durante quest'ultimo che l'Egitto dovette per la prima volta subire la dominazione straniera, quella del popolo degli Hyksos, i cosiddetti Re Pastori, provenienti dalla zona siriano-palestinese, scacciati alla fine, verso la metà del secolo XVI, dai bellicosi signori di Tebe nell'Alto Egitto, che, con la fondazione della Diciottesima Dinastia, diedero inizio al Nuovo Regno. Alcuni studiosi parlano dell'epoca successiva alla Ventesima Dinastia come di Terzo Periodo Intermedio o Tardo (c. 1085-343 a. C.), comprendente la Ventesima Dinastia (detta anche Saitica), periodo di rinascita dell'arte e dell'architettura egizia. Durante la Ventisettesima Dinastia (525-404) l'Egitto fu dominato dalla Persia, ma dalla Ventottesima alla Trentesima il paese rifiorì. Dopo la morte di Nectanebo II, l'ultimo faraone indigeno, nel 343 l'Egitto tornò sotto la dominazione persiana, e successivamente, con l'arrivo di Alessandro Magno nel 332, cadde in mano ai Macedoni, con la Dinastia Tolemaica, che regnò fino al suicidio dell'ultima rappresentante di essa, Cleopatra VII, nel 30 a. C., quando l'Egitto divenne provincia romana.

La costruzione di piramidi è caratteristica dell'antico Egitto; sebbene se ne trovino anche altrove, in Messico ad esempio, queste avevano funzioni e forme diverse, e anche le più antiche furono di almeno dieci secoli posteriori all'ultima piramide egizia. La piramide di Cheope (per usare la forma più conosciuta del suo nome) non è un fenomeno isolato, ma l'acme di una lunga evoluzione tombale, culminata a Giza e da allora in poi decaduta. Le Piramidi della Quinta e Sesta Dinastia sono alquanto modeste, né migliori sono gli esemplari regali della Undicesima e Dodicesima. Successivamente

le tombe reali durante il Nuovo Regno furono erette nella capitale religiosa, Tebe, l'odierna Luxor, nell'Alto Egitto, nascoste nella solitaria e silenziosa Valle dei Re sulla sponda occidentale del Nilo, sotto la custodia di una piramide conosciuta col nome di Signora della Vetta. Alta sopra la valle, questa è sacra alla dea Meret-seger, «Coei che ama il silenzio».

Le piramidi sono il vero simbolo della regalità nell'antico Egitto. Ma le grandi tombe faraoniche hanno pure una lunga lista di antenate che risale fino alle piccole tombe dei re delle primissime dinastie: una vera progressione architettonica culmina nella Grande Piramide. Ancor oggi si dibatte fra gli egittologi, se le tombe dei faraoni delle prime due dinastie (3100-2686 circa) vadano collocate ad Abido, località dell'Alto Egitto sacra a Osiride dio della Morte, o a Saqqara, la necropoli di Menfi, antica capitale un poco a sud del Cairo moderno. Il problema nasce dal fatto che vennero allestite due tombe, una come sepolcro vero e proprio, l'altra come cenotafio. In questa disposizione si dava compimento all'antico titolo del faraone, dopo l'unificazione dell'Alto e Basso Egitto sotto Menes (o Narmer) verso il 3100: quello di «Re dell'Alto e del Basso Egitto, Signore delle due Terre»: perciò egli doveva avere un sepolcro in ciascun territorio. Sia per le scorribande dei primi ladri di tombe, sia per il lungo tempo trascorso da allora, risultò molto difficile per i due più importanti archeologi che scavarono nelle due località, Flinders Petrie e W. B. Emery, risolvere definitivamente il quesito. Spesso le uniche tracce scritte rimaste fra i detriti sono sigilli di brocche d'argilla per il vino, avanzi di vasellame rotto e scarti lasciati dai ladri come inutili. Questi «rifiuti» ci danno però un'idea dello splendido corredo di legni e avori intagliati, con figure di animali attentamente studiati, come leoni e leonesse d'avorio, cani da caccia, ecc., usati come giochi, e altri

oggetti simili, collocati nelle camere adiacenti alla vera e propria camera sepolcrale.

Le fogge dei due monumenti ad Abido e a Saqqara sono chiaramente diverse: ad Abido, la camera mortuaria e quelle adiacenti furono scavate sottoterra e ricoperte con travi di legno sepolte sotto un leggero strato di terriccio. A Saqqara la conformazione è uguale, ma sormontata da una «mastaba» (così chiamata dagli Arabi, perché simile alla panca esterna delle loro case). Questa bassa struttura, a tetto piatto, aveva tutt'attorno una facciata ornata, detta facciata del «palazzo», consistente di pilastri di mattoni di fango e di nicchie alternati, così da risultare una parete movimentata. A Saqqara, Emery trovò tutt'e due i tipi di architettura nella tomba della regina Herneit: la piramide a tumulo proprio sopra la sepoltura, con le pareti a «facciata di palazzo», che ritenne il prototipo della più tarda tomba reale, la Piramide a Gradini del faraone Zoser, il terzo della Terza Dinastia, a meno di un miglio dalla necropoli. La mastaba divenne la tomba tipica dei nobili del Regno Antico, ma quella del faraone ebbe uno sviluppo diverso. Zoser, che regnò verso il 2670, ebbe la tomba a Saqqara per merito del suo visir e architetto Imhotep, poi deificato come dio della medicina e dell'architettura. Imhotep introdusse un'innovazione: costruì la tomba in pietra, usando, per la prima volta nella storia, piccoli blocchi. La tomba di Zoser, la Piramide a Gradini, cominciò come una normale mastaba, ma venne poi ingrandita tre volte, risultando la sovrapposizione di tre mastaba, con sette gradini e un'altezza di 70 metri. Si ebbe così la prima piramide, ma non nella sua forma vera e propria, poiché occorreva colmarne i fianchi fino ad ottenere una superficie liscia. Il successore di Zoser, Sekhemkhet, ebbe la sua tomba non lontano di lì, e, per quanto incompiuta, sappiamo che aveva le stesse caratteristiche della prima. Huni, che fu l'ultimo faraone

della Terza Dinastia (c. 2615), fece costruire la sua piramide a Meydum, a sud di Saqqara, e l'idea iniziale fu di una piramide a gradini, ma poi essi vennero colmati e presentarono una superficie liscia. Forse questo fatto fu dovuto all'insorgere di un problema, poiché la piramide dovette avere un cedimento in qualche punto, tanto da lasciarle quella strana forma attuale, come di un faro.

Il primo faraone della Quarta Dinastia, Snefru, cominciò a costruire la sua tomba nella forma convenzionale della piramide. In realtà ebbe due piramidi, entrambe a Dahshur, a circa un miglio di distanza l'una dall'altra. La più antica delle due è conosciuta col nome di Piramide Curva o Romboidale, perché cambia improvvisamente la sua pendenza da un angolo di 54° a uno di $42^\circ 30'$. Il professor Kurt Mendelssohn ritiene che le piramidi di Meydum e di Dahshur fossero state costruite contemporaneamente, non una dopo l'altra, e che a Meydum si verificò un improvviso disastro, una frana, forse in seguito a piogge torrenziali. L'architetto che operava a Dahshur pensò probabilmente che l'angolo della superficie esterna poteva aver contribuito al disastro e, di conseguenza, lo modificò in quella di Dahshur così da dare alla Piramide Curva la forma che le rimase. L'altra piramide di Snefru, quella più a nord, ha un angolo di $43^\circ 36'$, molto minore delle precedenti, ma più vicino alla pendenza poi definitivamente stabilita.

Questi, dunque, sono i fatti antecedenti alla costruzione della piramide di Cheope a Giza. Cheope era figlio di Snefru e doveva essere perfettamente a conoscenza dei problemi architettonici e logistici posti dalla tomba di suo padre. La forma stessa della piramide fu legata strettamente al culto del dio sole Ra di Heliopolis. Si cominciò con l'obelisco tronco su cui si posò nella mitologia della creazione l'uccello benu; esso rappresentava anche la massima elevazione dei raggi solari nel raggiungere in basso la terra, un fenomeno naturale che in

particolari condizioni di tempo può ancora essere osservato. Quando Cheope iniziò la costruzione della sua piramide a Giza, oltre che una lunga esperienza alle spalle, aveva anche il sostegno della religione.

Nel 1974 il professor Mendelssohn espose due interessanti ipotesi: la prima, che il cedimento della piramide di Meydum aveva influenzato gli evidenti cambiamenti operati a Dahshur; la seconda, strettamente connessa a questa, che non tutte le piramidi del Regno Antico erano state costruite una dopo l'altra, come logicamente doveva essere richiesto da ciascun faraone per la propria sepoltura, ma contemporaneamente, e cioè che più di una poteva essere in via di costruzione nello stesso tempo, come dimostrerebbero quelle di Meydum e di Dahshur. Come corollario, Mendelssohn aggiunse un'altra osservazione, e cioè che sono più numerose le piramidi risalenti a quell'epoca, di quanti non siano i faraoni a noi noti. Alcune piramidi non sembra siano servite come sepolcro: quella di Meydum, per esempio, ha una camera sepolcrale molto piccola ed anche incompiuta, che non conserva tracce della presenza d'un sarcofago. A Dahshur, inoltre, Snefru dovette necessariamente essere sepolto in una sola delle due piramidi. Così, Mendelssohn avanza l'ipotesi di principio che la costruzione delle piramidi non era legata solamente a motivi religiosi, ma che aveva anche la funzione di uno sforzo nazionale, per dar coesione al nascente stato d'Egitto. Idee che, dobbiamo riconoscere, non hanno trovato favore presso tutti gli egittologi, ma che almeno misero in luce numerosi problemi, né devono essere messe da parte con troppa leggerezza.

Con Huni, l'ultimo faraone della Terza Dinastia, un'altra innovazione si riallaccia con le piramidi di Meydum. Assistiamo alla nascita dei complessi piramidali, con le piramidi quali parte di sistemi strutturali insieme ad altri edifici. (A Saqqara la Piramide a Gradini è stata

collocata in un vasto recinto vicino a costruzioni insignificanti). Il complesso funerario delle piramidi consisteva di quattro parti. Cominciava con un tempio, il Tempio della Valle, costruito ai margini delle colture. Qui il corpo imbalsamato del faraone era portato, attraverso il Nilo, dal luogo dell'imbalsamazione al sepolcro. Un lungo terrapieno conduceva dal tempio alla piramide. Inizialmente il terrapieno serviva per il trasporto degli enormi blocchi di pietra giunti su chiatte lungo il Nilo fino al Tempio della Valle. Completata questa funzione, il terrapieno assumeva una connotazione religiosa; ne venivano rafforzati i fianchi e decorati con bassorilievi (come è possibile vedere nella parte di terrapieno ricostruita a Saqqara, appartenente al tempo di Uni, faraone della Quinta Dinastia). Ricoperto in superficie, si lasciava solo una piccola fessura per far passare un po' di luce, e lungo questa strada sbarrata il corpo del faraone, lontano da occhi profani, veniva condotto alla camera sepolcrale, o Tempio della Piramide, che sorgeva alla fine del terrapieno, di fronte al lato est della piramide. Di qui, dopo i riti di prammatica, la mummia veniva portata lungo il fianco della costruzione fino all'ingresso sulla facciata nord, e poi all'interno fino alla camera sepolcrale. Presso la Grande Piramide esiste ancora il tempio sepolcrale davanti alla facciata est, ma molto danneggiato. Il terrapieno può essere scorto alla superficie, ma il Tempio della Valle non è stato scavato e giace sepolto sotto un moderno villaggio arabo ad est dell'angolo delle colture.

Cheope scelse una collocazione nuova per la propria tomba, il margine del deserto libico sulla pianura di Giza. Qui sarebbe stato seguito da almeno due dei suoi più importanti successori della Quarta Dinastia: Chefren (Khafra) e Micerino (Menkaura). Riteniamo che il suo architetto, o per meglio dire il direttore dei lavori, fosse suo cugino il visir Hemon, la cui statua, assisa, fu tro-

vata in una tomba a Giza, nel secolo scorso, ed è ora al Museo Pelizaeus di Hildesheim, nella Germania Federale: ci mostra un uomo potente e grosso, alla maniera della scultura propria del Regno Antico, per dare l'idea di una persona importante ed eminente. La maggior parte delle rappresentazioni statuarie tendono ad una certa idealizzazione e mostrano il soggetto nel fiore degli anni. Nel caso di Hemon, il volto è stato danneggiato dagli scavatori clandestini, con lo strappo degli occhi, che davano l'aspetto di uomo vivo, effetto ottenuto usando ossidiana o quarzo per le pupille, calcare bianco per le iridi, il tutto incastonato nel bronzo.

Stranamente, nonostante la mole e l'importanza della Grande Piramide, ci è rimasta solo una figura completa del suo costruttore, Cheope: una statuette d'avorio, trovata da Petrie nel 1903 durante gli scavi del tempio di Osiride ad Abido. Il re vi è rappresentato seduto, con un flagello nella mano destra e, in testa, la corona rossa del Basso Egitto. Nella parte frontale del trono su cui siede è scolpito il suo nome, iscritto sul serekh, l'emblema regale. Il ritratto è estremamente vivo, nonostante le dimensioni ridotte e il materiale. Esistono altri splendidi ritratti dei costruttori delle piramidi di Giza, come la statua in diorite di Chefren, le placche triplici di ardesia o le statue di Micerino.

Prima di iniziare la costruzione, era necessario preparare il posto prescelto, livellando il terreno e orientando attentamente i lati previsti nel progetto sui quattro punti cardinali. Probabilmente il terreno veniva livellato disegnando l'area esatta con quattro bassi muri di fango e riempiendo poi il riquadro con acqua, la cui superficie era naturalmente tutta pari. Venivano poi scavati dei fossi nella roccia sottostante, così che il fondo rimanesse sempre parallelo alla superficie dell'acqua. Quando si era scavato abbastanza per coprire la superficie voluta, si faceva defluire l'acqua e si spianava la

roccia fra i fossati, così da ottenere una superficie piana. Nel caso della Piramide di Cheope, però, fu fatta una piccola eccezione, perché fu lasciato un blocco di roccia al centro dell'area. Quanto fosse grande questa parte affiorante non si sa, ma la si scorge parzialmente nel restauro integrale dei passaggi della piramide.

L'esatto orientamento dei fianchi di questa ultima dovette essere ottenuto con l'osservazione delle stelle, poiché a quei tempi non era nota la bussola; e quanta fosse la precisione degli antichi Egizi si può dedurre dal fatto che, sulle quattro facce della piramide, l'errore di allineamento è solo questione di frazioni di gradi. La differenza tra la più lunga e la più corta delle quattro facce è di 20 centimetri, cosa davvero incredibile se si considerano due elementi: in primo luogo, che tutte le misurazioni dovettero essere fatte sui fianchi non potendosi eseguire controlli diagonali attraverso il centro, a causa della sporgenza di roccia lasciata nel mezzo; poi, che tutte le misure dovettero essere eseguite con corde di palma o di fibre di lino, certamente piuttosto elastiche.

Terminate le fasi iniziali della preparazione, poteva cominciare la vera costruzione, con una serie di problemi, che ancor oggi mettono in imbarazzo gli egittologi. Nonostante la solida presenza della piramide stessa, alta sulla pianura di Giza non lontana dal Cairo, e nonostante le numerose teorie avanzate, non sappiamo esattamente come fu costruita. Bisogna ricordare che gli antichi Egizi non conoscevano la carrucola e nemmeno il verricello e la puleggia fino all'epoca romana, duemilacinquecento anni dopo la costruzione della Grande Piramide. Gli unici aiuti «meccanici» a loro disposizione erano il rullo e la leva, mezzi molto primitivi con cui vennero costruiti o trasferiti nell'antico Egitto tutti i monumenti, le statue e gli obelischi.

Due sono le ipotesi più importanti sul modo di costruire le piramidi: una, con l'uso di rampe circostan-

ti alla costruzione man mano che progrediva; l'altra, con un lungo piano inclinato attraverso il deserto e alzabile o allungabile quanto necessario col crescere della piramide. Né l'una né l'altra di queste ipotesi soddisfano pienamente, e se ne può immaginare una terza, cioè l'uso di un'impalcatura che poteva sollevare i blocchi su carrelli, come vennero sollevate le travi a formare i triliti a Stonehenge. Ma è un'ipotesi assurda, poiché il legno era una rarità nell'antico Egitto: non ne esisteva di dimensioni sufficienti per quest'uso e le quantità richieste sarebbero state enormi; inoltre la mole e specialmente il peso dei blocchi (il più leggero pesa intorno alle cinque tonnellate) rendevano impraticabile questo sistema.

L'idea di una cerchia di rampe è quella che sembra la più probabile. Rampe di mattoni di fango potevano innalzarsi intorno alle quattro facce della piramide man mano che cresceva, e gli immensi blocchi fatti scorrere sui rulli. Quando il blocco passava sopra l'ultimo rullo, questo rimaneva libero, poteva essere sistemato sulla fronte e il blocco trainato in avanti da squadre di uomini alle corde. Questa ipotesi offre un quadro plausibile in teoria (e ne esiste un bel modellino nel Museo della Scienza di Boston), ma in pratica lascia molto a desiderare. Un leggero pendio, richiesto dal peso dei blocchi, che si innalzasse lungo i fianchi della piramide, poneva ancora due gravi problemi: il primo, quello degli uomini che ai fianchi controllavano i blocchi in bilico sui rulli; il secondo, quello di muovere i blocchi sempre più su e tutt'attorno la costruzione quando si giungeva ai livelli più alti, cosa che richiedeva una quantità di lavoro caotico e un controllo sopra una grande massa d'uomini intenti a spostare blocchi a vari livelli lungo i fianchi in pendio. Il solo muoversi su e giù per le rampe di una fiumana di gente è inimmaginabile.

La teoria del piano inclinato esterno, proposta dal

decano degli egittologi francesi, Jean-Philippe Lauer, è pure interessante ma non manca essa pure di difficoltà. Lauer suggeriva un'unica rampa da allungare e innalzare come richiesto dall'altezza raggiunta dalla piramide. La cosa sembra perfettamente fattibile, finché non si procede a qualche calcolo matematico. La massima pendenza sulla quale è possibile manovrare un blocco di cinque tonnellate è quella del 10 per cento. Per completare gli strati più alti della piramide sarebbe occorso un piano inclinato di un miglio di lunghezza, elevabile fino a un'altezza di circa 140 metri, quanto la cupola della cattedrale di St Paul a Londra. È interessante sapere che fino al secolo scorso la Grande Piramide era l'edificio più alto del mondo. Costruita senza aiuto della tecnologia, ha mantenuto il suo primato per oltre quattromila anni.

Una terza ipotesi circa la costruzione della Grande Piramide fu formulata da Peter Hodges, un impresario edile inglese, che s'interessò al problema pratico di muovere orizzontalmente e verticalmente enormi pesi avendo a disposizione soltanto rulli e leve. Lavorando nel cortile di casa con un peso di due tonnellate, egli poté dimostrare che due uomini riuscivano a spostarlo facilmente servendosi di lunghe leve con un piccolo angolo all'estremità, rinforzato da una placca metallica. Se s'inseriscono sotto il blocco le punte di due o più leve secondo le sue dimensioni, un'estremità del blocco può essere sollevata e può esservi infilato al di sotto un sostegno. Si ripete poi l'operazione dall'altra parte, continuando il movimento verso l'alto con l'aiuto di leve e sostegni. Così un grosso peso poteva essere abbastanza agevolmente portato a una notevole altezza. La piramide era costruita per livelli, ognuno abbastanza largo e in media non molto più alto d'un metro. L'ipotesi di Hodges permetterebbe a gruppi di operai di alzare contemporaneamente blocchi di pietra lungo le quattro facce della piramide, anzi a parecchi gruppi sparsi sulla larghezza d'o-

gni parete, assottigliandosi man mano che la costruzione progredisce verso l'alto. Quando ogni blocco raggiungeva il livello previsto, veniva fatto scorrere lungo la superficie su rulli normali fino alla sistemazione definitiva. Il metodo ha molti aspetti a proprio favore, specialmente perché si direbbe che supera parecchi problemi logistici circa la costruzione. A proposito di questa ipotesi, è interessante sentire quello che dice Erodoto nel secondo libro della sua *Storia*:

Dopo le pietre di base, sollevarono il resto delle pietre con macchine fatte di corti pezzi di legno. Da terra la pietra veniva sollevata alla prima fila di gradini; salita fin lì, veniva deposta su un'altra macchina che poggiava sopra la prima fila, e da questa issata sulla seconda fila, sopra un'altra macchina.

(Erodoto, *Storie* II 125.2 sg.).

Terminata la struttura di base, la piramide doveva essere coperta da blocchi di bianco e splendente calcare di Tura, scavato dalle colline di Moqqatam, a est della moderna città del Cairo. La ricopertura veniva eseguita dalla cima verso il basso, appoggiando blocchi di calcare sui «gradini», così da riempirli, e completando l'opera con tagli e smussature atti a produrre l'angolo voluto e un aspetto rifulgente. Tutte le piramidi furono ricoperte in questo modo, tranne quella di Saqqara. La piramide tronca di Dahshur conserva molto della sua copertura esterna, poiché conglobata ad angolo nel corpo della piramide, tenuta ferma dal peso dei blocchi superiori e perciò difficile da smuovere in seguito per altri scopi. A Giza, la piramide di Chefren conserva ancora verso la cima una parte del calcare, ma le manca il resto, come pure è scomparso nelle piramidi di Cheope e Micerino, perché abbondantemente sfruttato nelle costruzioni del Cairo.

Prima di continuare oltre, e di descrivere la sistemazione interna della Grande Piramide, ci sembra a questo punto opportuno indicare le dimensioni essenziali. L'angolo di pendenza dei lati era di $54^{\circ}54'$, misura che poi divenne la norma per le piramidi successive. L'altezza era di 145 metri e 75 centimetri, ma con la perdita della cima, per 10 metri, ora è una piramide tronca, sebbene a distanza non si noti né questo particolare né la mancanza del rivestimento. I fianchi misurano 229 metri precisi, con una differenza di nemmeno 20 centimetri tra la parete più lunga e la più corta. Copre una superficie di 5,37 ettari, che potrebbe comprendere, come è stato calcolato, l'area di San Pietro a Roma, più il duomo di Firenze e quello di Milano, più l'abbazia di Westminster e la chiesa di St Paul a Londra. Difficile calcolare il numero dei blocchi usati non sapendo esattamente la misura della roccia naturale sporgente al centro, ma si sono fatte cifre intorno ai due milioni e trecentomila blocchi separati, ciascuno di un peso fra le due e le quindici tonnellate.

Secondo le regole della religione dell'Antico Regno, l'ingresso alla piramide doveva essere sulla facciata nord, di fronte alle stelle polari. Questa regola fu rispettata con la sola variante della seconda piramide di Giza, quella di Chefren, che presenta due entrate verso nord, una leggermente spostata rispetto al centro, a circa 10 metri d'altezza sulla facciata, e l'altra quasi direttamente sotto la prima, sul terreno circostante. L'unica eccezione si riscontra nella piramide tronca di Dahshur, che ha un secondo ingresso rialzato nella facciata ovest, oltre a quello prescritto sul lato settentrionale. Quella di Cheope non presenta varianti ed ha una bassa entrata a circa 17 metri d'altezza sul lato nord e a 7,5 di distanza dal punto centrale verso est. Questo ingresso è sormontato da quattro grossi blocchi messi a piramide a due a due per alleggerire la pressione di quelli sovrastanti. L'in-

gresso moderno alla piramide è proprio sotto quello originale, ma spostato un po' a destra, e fu praticato nel IX secolo, secondo la tradizione musulmana, dal califfo Ma'mun, figlio del famoso Harun al-Rashid, delle fiabe delle *Mille e una notte*. Noto sotto il nome di «Buco di Ma'mun», fu praticato quando il califfo cercò invano di rintracciare il tesoro, che la leggenda dava ancora per certo là dentro. I racconti arabi parlano del ritrovamento di un grosso galletto d'oro e di uno smeraldo delle dimensioni di un uovo di roc, il gigantesco uccello delle favole; ma quanto ci risulta a proposito del corredo delle tombe nel Regno Antico, induce a negarlo. I ladri di tombe dell'antico Egitto erano stati troppo radicali quando entrarono e rubarono tutto, probabilmente durante il crollo del governo centrale nel Primo Periodo Intermedio (fra la Settima e la Decima Dinastia).

L'esame della sezione della Grande Piramide dimostra immediatamente che vi furono almeno tre cambiamenti nel piano di costruzione. Le camere e i passaggi interni sono qui più numerosi che in qualsiasi altra piramide del Regno Antico. Il piano iniziale sembra prevedesse un corridoio in discesa dall'ingresso alla camera sepolcrale, situata al centro, sotto il livello del terreno: una pianta già vista a Meydum e in entrambe le piramidi di Dahshur, e successivamente adottata da Chefren. Comunque, la camera non fu finita e fu introdotto un altro passaggio (il Corridoio Ascendente), che conduceva ad una stanza collocata in alto nel corpo della piramide e più centrale, sotto la cima. Anche questa seconda camera rimase incompiuta e oggi è detta familiarmente, ma grossolanamente, «Camera della Regina».

Il terzo cambiamento nel progetto comprese uno schema molto più grandioso. Si cominciò con una nuova galleria che saliva nel cuore della piramide, partendo dove finiva il Corridoio Ascendente, nel punto in cui questo si congiungeva col passaggio della Camera della

Regina. Conosciuta col nome di Grande Galleria, lo è davvero sotto tutti i punti di vista. È lunga 47 metri e alta 8,5; i suoi muri di calcare liscio si innalzano verticalmente per due metri, poi procedono gradatamente verso l'interno, così da formare una volta a mensola, che è abbastanza curiosa e insolita nell'architettura dell'Antico Regno. Il soffitto infine è costituito da un'unica lastra di pietra, larga più d'un metro. La Grande Galleria, come vedremo, aveva però anche un altro scopo.

In cima alla Grande Galleria si apre un breve e basso passaggio con tre strette aperture intagliate nel soffitto e fornite di una chiusura di granito scorrevole, che abbassandosi blocca l'ingresso al passaggio e alla camera retrostante. Questo basso corridoio porta all'angolo nord-est della camera sepolcrale, la Camera del Re. Costruita in enormi blocchi di granito levigato, la sua forma è stabilita nella «proporzione aurea» di 2 : 1, cioè 10,58 per 5,29 metri. L'altezza è di 5,87 metri, col soffitto costituito da nove enormi blocchi del peso totale di circa quattrocento tonnellate. Sopra la Camera del Re il tetto è formato da una serie di cinque stanze di «disimpegno», tutte con soffitto piatto, eccetto la più alta, che è inclinata. I blocchi usati qui sono di pietra grezza, quale veniva dalla cava, e non pochi portano ancora il marchio della cava dipinto in rosso acceso, con iscritto il nome di Cheope, l'unico luogo in tutta la piramide dove lo si legge.

Nel lato ovest della camera sepolcrale, in terra e un po' discosto dal muro, giace un grande sarcofago in granito nero, ora senza coperchio e con una larga breccia in un angolo; è stato tagliato e scavato da un singolo blocco di granito ed ancora vi si scorgono le tracce della sega. Nonostante lo squarcio nell'angolo, suona ancora come una campana se lo si colpisce anche solo con la nocca di un dito. Quando Petrie esplorò la piramide nel 1880-82, notò che il sarcofago era circa due centimetri

e mezzo piú largo dell'ingresso del Corridoio Ascendente, perciò non poteva essere passato di lí per entrare nella camera sepolcrale; doveva essere stato messo in sede durante la costruzione della piramide, prima di coprire la Camera del Re: fu certo il primo mobile del mondo «inserito» nell'edificio.

Altre caratteristiche della camera sepolcrale sono le due piccole prese d'aria presenti nella parete settentrionale e nella meridionale, con inizio a circa un metro sopra il pavimento del corridoio, per giungere, attraverso tutto lo spessore della piramide, fino all'esterno della facciata. Non se ne conosce esattamente la funzione, ma si suppone che originariamente fossero orientate verso le stelle polari, un aspetto essenziale della religione del Regno Antico. Poiché ora ciò non avviene piú, se ne deduce che l'asse terrestre deve aver cambiato posizione dal tempo della costruzione della piramide. Di ciò non si può dare una prova astronomica, quindi l'esatta funzione dei due fori è tuttora sconosciuta.

Abbiamo detto piú sopra che la Grande Galleria doveva assolvere a una seconda funzione, e questa era di deposito dei grandi blocchi di granito impiegati per sigillare il Corridoio Ascendente, una volta avvenuta la sepoltura, e troppo grossi per essere sistemati in qualsiasi altro posto. La prova è che erano retti da grosse travi incrociate, poste nella galleria abbastanza in alto da permettere al di sotto il passaggio del corteo funebre al momento della sepoltura. In seguito i sacerdoti si ritiravano, lasciandosi alle spalle una squadra di operai che provvedevano a scalzare i sostegni; allora i blocchi di granito cadevano e scivolavano fino a bloccare l'ingresso del Corridoio. Nel far ciò, è evidente che gli uomini sarebbero rimasti intrappolati dietro i massi, all'interno della piramide; ma, non essendovi l'abitudine nell'Antico Regno di seppellire anche gli operai addetti alle costruzioni, era prevista per loro una via di scampo: uno stretto passaggio da sotto una

pietra conduceva al corridoio superiore, all'ingresso della Grande Galleria e di lí, attraverso il corpo della piramide stessa, permetteva di uscire nel corridoio piú in basso. Di qui gli operai uscivano, bloccando alle loro spalle tutti i passaggi della facciata esterna e l'ingresso. Nonostante queste precauzioni, la piramide fu visitata dai ladri fin dall'antichità, probabilmente già ventitre secoli prima di Cristo. La Grande Piramide, come sappiamo dalle narrazioni di scrittori classici, fu aperta nella tarda antichità, ma in quel momento l'ingresso scomparve nuovamente sotto i detriti, cosí che Ma'mun dovette aprirne uno nuovo, nel IX secolo dell'era cristiana.

La Grande Piramide contava già duemila anni di vita, quando Erodoto di Alicarnasso, il «padre della storia», visitò l'Egitto verso la metà del V secolo a. C. La sua è una descrizione diretta di molti antichi monumenti; in altri casi egli ne riferí per averne udito parlare. Nel secondo libro delle sue *Storie* l'Egitto è illustrato con abbondanza di particolari, e sulla Grande Piramide si legge:

Sulla piramide è indicato in caratteri egizi quanto venne speso in purgativi, cipolle e aglio per gli operai; come ben ricordo le parole dell'interprete che leggeva per me l'iscrizione, si raggiunsero per quella spesa milleseicento talenti d'argento: se ciò è vero, a quanto si dovrà pensare che ammontarono le altre, per gli attrezzi di ferro [*sic*: ma vi fu poco o niente ferro in Egitto prima della Diciottesima Dinastia; solo nella tomba di Tutankamon furono trovati uno stiletto di ferro e pochi amuleti di scarsa importanza], per il cibo e per le vesti degli operai, dal momento che la costruzione richiese tanto tempo?

(Erodoto, *Storie* II 125.6 sg.).

Erodoto afferma che ci vollero dieci anni per innalzare il terrapieno e venti per la piramide, con l'impiego

di centomila uomini. Per quanto ne sappiamo, Cheope regnò ventitre anni circa. Naturalmente, sotto un certo punto di vista, Erodoto si mostra piuttosto ingenuo nel prender per buono tutto ciò che gli veniva raccontato, ma ancor oggi molti dei dragomanni che circolano nella piana di Giza sono pronti a snocciolare simili storielle all'incredulo turista.

Diodoro Siculo (attivo fra il 60 e il 30 a. C.) nella sua *Biblioteca storica* osservava:

L'ottavo re, Chemmis [cioè Cheope/Khufu] di Menfi, regnò per cinquanta anni e fece costruire la piú alta delle tre piramidi, che sono annoverate tra le sette meraviglie del mondo. Queste sono situate in una zona dell'Egitto volta in direzione della Libia e distano centoventi stadi [piú di 20 chilometri] da Menfi e cinquanta [c. 8 chilometri] dal Nilo: per l'imponenza delle loro strutture e per l'abilità tecnica della costruzione riempiono di ammirato stupore gli spettatori. [...] Sono infatti passati non meno di mille anni, secondo la tradizione, fino all'età nostra o addirittura piú di tremilaquattrocento, secondo alcuni scrittori, eppure le pietre sono rimaste salde fino ai nostri giorni conservando la loro posizione originaria e l'intera struttura inalterata.

(Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* I 63; trad. di G. F. Gianotti).

Diodoro narra che per la costruzione furono impiegati trecentosessantamila uomini, e che occorsero vent'anni di tempo per ultimarla.

Strabone (c. 64 a. C.-21 d. C.) nella sua *Geografia* è in grado di aggiungere ancora qualcosa:

Tre delle tombe reali sono degne di considerazione, e due addirittura annoverate fra le Sette Meraviglie del Mondo. Hanno infatti l'altezza di uno stadio [185 metri] [...]. In alto, circa a metà delle facce, si trova una pietra mobile; al sollevarla, si apre un cunicolo in discesa fino alla cripta.

(Strabone, *Geografia* XVIII 1.33).

Questo accenno di una porta a saracinesca è di particolare interesse. Forse l'ingresso originale attraverso la ricopertura di calcare di Tura fu nascosto per confonderlo col resto: poteva trattarsi proprio di questa porta. Al tempo degli scrittori classici la ricopertura era ancora visibile tal quale: fu rimossa soltanto qualche secolo dopo per edificare in epoca medievale la città del Cairo.

La Grande Piramide e le sue due compagne d'epoca posteriore dominano i cieli ai margini del deserto libico. Al momento della loro costruzione ebbero anche nomi ufficiali: «Cheope è colui che appartiene all'orizzonte», «Grande è Chefren» e «Micerino è divino». Fin dai tempi antichi c'era la convinzione che la seconda piramide, quella di Chefren, fosse una solida costruzione senza una sistemazione interna, cosa che venne smentita dall'egittologo italiano Giovanni Battista Belzoni che, il 2 marzo 1818, trovò l'ingresso superiore sul lato nord e penetrò nella camera sepolcrale, la quale, inutile dirlo, era stata saccheggiata fin dalla più remota antichità. La terza piramide, quella di Micerino, fu esplorata dal colonnello Howard Vyse e da John Perring verso il 1830; fu trovato un sarcofago decorato con la «facciata del palazzo», l'unico sarcofago decorato scoperto nelle tre piramidi, andato perso in mare, durante il trasporto in Inghilterra, con l'affondamento della nave, dopo aver lasciato il porto di Livorno. Una cassa antropomorfa scoperta contemporaneamente – non era l'originale, ma d'epoca saitica, un pio restauro, com'era forse anche il sarcofago viaggiò separatamente e si trova ora al British Museum.

Le piramidi di Giza hanno sempre attratto l'interesse e la curiosità del mondo intero per le loro dimensioni e la solidità quasi sdegnosa. Furono chiamate «Montagne del Faraone» e anche «Granai di Giuseppe», perché nel Medioevo si pensò potessero essere realmente collegate col figlio di Giacobbe, sebbene, come

ora ci risulta, il loro interno non era certamente adeguato a immagazzinare grano in quantità sufficiente per alleviare una carestia di sette anni.

Nel 1798, con l'invasione napoleonica dell'Egitto, le piramidi di Giza tornarono sulla scena della storia. Il 21 luglio l'esercito francese inflisse una tremenda sconfitta ai Mamelucchi presso il Cairo. Se ne parla come della Battaglia delle Piramidi, ma in realtà il campo dove la battaglia si svolse era lontano circa 16 chilometri, a Embaba. Il famoso quadro di Lejeune a Versailles mostra giustamente le piramidi in lontananza, sul filo dell'orizzonte. Le medaglie francesi che commemorano lo storico fatto mostrano Napoleone nell'atto di arringare le truppe prima dell'assalto, o in piedi o a cavallo all'ombra delle piramidi. È chiara la sua esortazione alle truppe incisa sul medaglione: «Soldati, dall'alto di queste piramidi quaranta secoli ci guardano». Napoleone possedeva un forte senso della storia ed ebbe un'autentica intuizione, perché nessuno a quell'epoca aveva la minima idea di quanto vecchie fossero le piramidi: «quaranta secoli», quattromila anni, porta al 2200 a. C., e la Grande Piramide fu costruita nel 2560 a. C.! Dopo la vittoria – così vuole la tradizione – Napoleone si sedette e riposò all'ombra, ai piedi della Grande Piramide, mentre alcuni dei suoi ufficiali più giovani e baldanzosi salivano fin sulla cima. Al loro ritorno li salutò annunciando di aver calcolato che vi era nelle tre piramidi pietra sufficiente per costruire un muro alto 3 metri e spesso 30 centimetri tutt'intorno alla Francia. Questa idea fu successivamente confermata dal matematico Monge, che fece parte del gruppo di scienziati diretti dal barone Vivant Denon.

Per molti, al margine degli studi egittologici, la Grande Piramide fu vista sotto un aspetto totalmente diverso da quello di una tomba reale. Essa è per costoro una chiave per la storia passata e futura del mondo, un segre-

to nascosto ai piú nel mistico «pollice della piramide», una frazione dell'antico cubito egizio. Padre di queste teorie stravaganti fu Charles Piazzi Smyth, un tempo astronomo reale di Scozia, che ispezionò la piramide e pubblicò le sue teorie in *Our Inheritance in the Great Pyramid* (1864). In sostanza egli ritiene che certe sue misure divise per il «pollice della piramide» o «il cubito reale» offrivano le date storiche sia all'indietro, prima della costruzione della piramide stessa, sia in avanti, facendo previsioni per millenni dopo. Basteranno due esempi. Anzitutto, se in teoria prolunghiamo la linea della ricopertura esterna fin sotto il livello del terreno, e così quella del Corridoio Ascendente, le due linee alla fine s'incontreranno. Questa distanza, divisa per la lunghezza del «pollice della piramide», dà la data 4004 a. C., data sostenuta in uno scritto latino del 1650 e inglese del 1658 da James Ussher, arcivescovo di Armagh, come quella della fondazione del mondo. Anzi, egli la fissò precisamente al 22 ottobre 4004, data che apparve per molti anni in una nota della Bibbia concordata. Un secondo esempio riguarda la funzione profetica attribuita alla piramide: se si prende la misura dall'ingresso attraverso i corridoi e quindi la Grande Galleria, fino a un punto nel passaggio d'ingresso alla Camera del Re, dove è evidente un segno nel muro di granito, quindi si divide nuovamente questa misura per il «pollice della piramide», si ottiene 1914, l'anno dello scoppio della prima guerra mondiale, quella che molta gente considerò l'Armageddon, l'ultima battaglia di cui parla la Bibbia. La teoria di Smyth attrasse molti seguaci; fra le pubblicazioni recenti basate su di essa segnaliamo quella di Peter Tomkin *Secrets of the Great Pyramid* (1971); ma gli egittologi sono portati a definire i seguaci del «pollice della piramide» come i «matti della piramide».

Curiosamente, proprio in seguito alle teorie espresse da Piazzi Smyth fu condotto il primo dettagliato stu-

dio della Grande Piramide. Il padre di Flinders Petrie, William Petrie, s'interessò molto ad esse e, per provarne la veridicità, decise di fare un viaggio in Egitto col figlio, per ispezionare la Grande Piramide con la maggior accuratezza possibile. Al momento buono, il padre non fu in grado di affrontare il viaggio e toccò al giovane William Matthew Flinders Petrie di partire, corredato di strumenti di controllo, molti dei quali di fattura casalinga, poiché entrambi, figlio e padre, nutrivano grande passione per la matematica e avevano già fatto misurazioni e rilievi su numerosi monumenti preistorici in Inghilterra. Petrie giunse in Egitto nel dicembre del 1880 e si mise al lavoro. Era uno strano spettacolo quello offerto dalla sua alta figura che, equipaggiata di tutto punto per le indagini, si muoveva a grandi passi, specialmente quando, trovando difficile lavorare nel caldo soffocante dei passaggi interni, ricorreva all'uso di un semplice paio di lunghe brache rosa.

La pubblicazione di Petrie *The Pyramids and Temples of Giza*, del 1883, ben lungi dal provare la verità delle teorie di Piazzi Smyth, respingeva completamente le sue argomentazioni offrendo accurate misure che smentivano totalmente quei calcoli creduti giusti. Nonostante la sua attrezzatura primitiva, Petrie ottenne misurazioni che hanno superato brillantemente i controlli successivi. Quando J. H. Cole, nella spedizione governativa del 1925, si valse di strumenti più moderni, furono rilevate soltanto alcune variazioni occasionali.

L'interesse per le piramidi non venne mai meno. Nel 1960 un gruppo dell'Università di Berkeley in California installò un apparecchio sensibilissimo collegato ad un computer nella camera sepolcrale della piramide di Chefren, per misurare certi raggi che attraversavano il corpo della piramide stessa, e, con l'aiuto del computer, accertare l'esistenza, in qualche parte, di camere non ancora scoperte. La risposta fu negativa. Nel

settembre del 1986 un'équipe francese ebbe il permesso da parte dell'Organizzazione delle Antichità Egizie di usare trapani ad alta velocità in certi punti dei corridoi della Grande Piramide, per perforare in profondità i blocchi di pietra alla ricerca di camere nascoste. Al momento in cui scrivo non si è ancora trovato nulla.

La Grande Piramide ha un altro segreto, ma all'esterno, non all'interno. Nel maggio del 1954 un giovane archeologo egiziano, Kamal al-Mallakh, avuto l'incarico di rimuovere le macerie dal lato sud della piramide, vi trovò quarantuno grandi blocchi di calcare di Tura, saldamente uniti fra loro: coprivano una buca profonda 30 metri scavata nella roccia. La buca aveva bordi rinforzati, così che i blocchi chiudevano, a tenuta d'aria, lo scavo. All'interno della buca, e in parte demolita perché troppo lunga di 10 metri, fu trovata una barca in legno dell'antico Egitto, completa e perfettamente conservata, composta di milleduecentosettantaquattro pezzi di legno senza nemmeno il più piccolo chiodo di metallo. Si sa che vicino alle piramidi si trovavano di questi pozzi (ve ne sono tre aperti presso la Grande Piramide), ma tutti sono stati depredati fin dall'antichità, o il loro contenuto di legno è stato distrutto dal tempo. Le barche erano una parte importante del rito funebre e del corredo del faraone defunto per l'aldilà. Se ne fa riferimento come di «barche funerarie» o «barche solari», poiché si pensava che almeno due di esse fossero necessarie al faraone, per viaggiare durante il giorno col dio sole, e per le dodici ore della notte sottoterra.

Vi sono segni che la barca di Cheope (perché era proprio sua, e iscrizioni sui blocchi di chiusura indicano che l'interramento era stato completato dal suo figlio e successore, Dedefre) navigò almeno una volta sull'acqua. Forse la usarono per trasportare la salma imbalsamata di Cheope nel suo ultimo viaggio attraverso il Nilo fino ai

piedi del terrapieno. Dopo accurate ricerche durate molti anni, soprattutto da parte di Haj Ahmed Youssef, la barca ricostruita e restaurata con cura fu esposta al pubblico nel marzo del 1982 in un museo a forma di barca progettato appositamente, che non solo ospita magnificamente la barca, ma contiene anche il profondo pozzo originale in cui fu trovata.

C'è qualche segreto ancora non scoperto nella Grande Piramide? Immediatamente dietro e al di là della fossa dove si trovò la prima barca, una serie di blocchi ne copre un'altra. C'è ragione di credere che sotto vi si trovi sepolta una seconda barca. Mentre la prima aveva una cabina in mezzo e dei remi, forse la seconda possiede una vela. Modellini di barche di legno trovati nelle tombe del Medio Regno, come pure quelle raffigurate nei bassorilievi del Regno Antico, mostrano due tipi di barche: una a remi capace di seguire la corrente del Nilo che scendeva verso nord, l'altra con la vela che la spingeva contro corrente verso sud, aiutata dal vento di tramontana.

La Grande Piramide è davvero una delle Sette Meraviglie del Mondo Antico, la piú vecchia, l'unica ancora in ottime condizioni, capace di eccitare in tutti i tempi la mente degli uomini. C'è un proverbio arabo che riassume la sua impressione su di noi: «L'uomo teme il Tempo, ma il Tempo teme le piramidi».

Capitolo secondo

I Giardini Pensili di Babilonia

di Irving L. Finkel

Va detto sin dall'inizio che i Giardini Pensili di Babilonia, sebbene godettero di così ampia fama da essere annoverati fra le Sette Meraviglie del Mondo, non sono mai stati identificati in modo definitivo, anzi, non se ne è nemmeno mai provata l'esistenza. Le testimonianze in nostro possesso sono tarde, «semplici allusioni classiche, tratte da autori pagani», tanto per parafrasare il dottor Chasuble; cosicché l'intento di questo capitolo è di svolgere una breve panoramica della città stessa di Babilonia, esaminare ciò che hanno scritto dei giardini gli autori di epoche più tarde, prendere in considerazione altri giardini reali e comparare le notizie che ci provengono dai classici con i risultati dell'indagine archeologica svolta in quell'augusta città.

Babilonia era la capitale della regione omonima, situata sul fiume Eufrate, circa 650 chilometri a nordovest del Golfo Persico, e oltre 1000 a oriente del Mediterraneo: nell'Irak odierno. La città cominciò ad emergere nel mondo antico sotto il regno del famoso re Hammurabi (1792-1750 a. C.), che promulgò un codice di leggi al quale il suo nome rimane legato per sempre, e che oggi si conserva al Museo del Louvre. Nei secoli successivi al regno di Hammurabi la città subì varia fortuna, ma giunse all'apice della sua fama sotto i re della dinastia neobabilonese o caldea. Fu questo un periodo di governanti eccezionali, tanto memorabili che

i loro nomi sono sopravvissuti alla scomparsa della civiltà mesopotamica. Il fondatore della dinastia, Nabopolassar (625-605 a. C.) fu, con i suoi alleati Medi e Sciti, l'artefice del crollo definitivo dell'Assiria (612 a. C.), la cui potenza aveva dominato la vita politica e privata di intere generazioni. Il figlio di lui, Nebukadnezar II (604-562 a. C.), il Nabucodonosor del Libro di Daniele, fu uno dei sovrani piú illustri ed efficienti della Mesopotamia. Egli perseguí attivamente una politica di espansione e di sicurezza per il proprio impero, combattendo in Siria, in Palestina e in Egitto. Ciò che, stando alle cronache della Bibbia, portò alla detronizzazione di Joakin re di Giuda, e alla deportazione di molti prigionieri in Babilonia nel 597 (Secondo libro dei Re, 24. 14-16), e piú tardi alla distruzione del tempio di Gerusalemme, nonché alla deportazione in massa degli Ebrei in Babilonia, nel 586. L'ultimo re della dinastia fu Nabonido (555-539 a. C.).

Nebukadnezar fu in patria un infaticabile costruttore. Impiegò una massiccia mano d'opera nella produzione di un'incalcolabile quantità di mattoni di fango, materiale che, sotto la direzione degli architetti reali, si trasformò in palazzi, templi, porte e imponenti mura cittadine, di tali dimensioni da sbalordire alti dignitari in visita e gli stessi popoli assoggettati. Particolare caratteristica di questa architettura fu l'impiego di mattoni smaltati d'azzurro per il rivestimento delle opere piú imponenti, mentre altri mattoni del genere, con bassorilievi di leoni, tori e draghi vennero aggiunti ad accrescere lo splendore e la potenza della città regale. La classica descrizione di Babilonia tramandataci da Erodoto riflette il sorgere della città di Nebukadnezar; e i monumenti ancor oggi superstiti sono in gran parte opera di questo sovrano.

Soprattutto grazie agli scavi effettuati all'inizio di questo secolo dall'archeologo tedesco Robert Koldewey,

è stata riportata alla luce gran parte della città. Oltre ai resti dei monumenti stessi, lo storico di Babilonia possiede testimonianze scritte coeve in caratteri cuneiformi, dettate dagli stessi re, i quali, per il desiderio di fissare nella mente degli dèi le loro imprese, e certo per il gusto di tramandarsi alla posterità, hanno fornito lunghissime descrizioni dei loro progetti edilizi, dei restauri e delle innovazioni apportate.

Le iscrizioni sugli edifici sono caratteristiche della dinastia; la classificazione e la ricostruzione dei testi cuneiformi, spesso ridotti in frammenti, costituiscono motivo di ininterrotto lavoro per gli studiosi moderni. In aggiunta ai racconti personali dei re, un altro regalo è per noi una composizione nota come la Topografia di Babilonia, composta di cinque tavolette che intendono descrivere a fondo la città, nominandone strade e luoghi sacri, porte e templi, insomma, una fonte di incalcolabile valore per chi si interessa alla Babilonia del primo millennio a. C.

Proseguendo allora nella nostra ricerca dei Giardini Pensili, dobbiamo fermarci a riflettere sull'inaspettato silenzio da parte di tutti questi testi originali a carattere cuneiforme su qualsiasi aggancio con la favolosa Meraviglia. Non esiste iscrizione babilonese che abbia riferimento a una costruzione ricollegabile a un giardino reale di grande effetto, un giardino che, se dobbiamo credere alle relazioni posteriori che citeremo fra breve, costituiva una straordinaria novità tecnologica. Vediamo dunque che cosa si può spigolare tra gli autori più tardi a proposito dei Giardini Pensili di Babilonia.

Cinque sono quelli che ci hanno lasciato una descrizione atta a fornirci qualche elemento che dia corpo alla nostra idea dei Giardini. Su Babilonia il testimone più affidabile è indubbiamente Berosso, che visse all'epoca di Alessandro Magno (la sua data di nascita si colloca intorno al 350 a. C.). Egli, originario della Caldea, ci

narra di essere stato sacerdote di Bel (cioè Marduk, il dio nazionale dei Babilonesi). Fattosi adulto, abbandonò Babilonia e andò a vivere nell'isola di Cos. Verso il 280 a. C. produsse un'opera di notevole importanza, *Babyloniaká*, abbinata a un'altra che concerneva l'Assiria; suo intento fu di spiegare ai Greci la cultura della Mesopotamia, conoscenza ad essi preclusa a motivo della scrittura cuneiforme. Da quanto rimane dell'opera di Berosso, sembra che egli abbia avuto una conoscenza di prima mano della letteratura sumera e àccade antica ormai di millenni e ancora corrente nelle accademie di Babilonia. L'autore dedicò il suo *Babyloniaká* ad Antioco I (281-260 a. C.), noto per la sua favorevole disposizione verso il tempio e i sacerdoti di Marduk, e in genere verso tutto quanto riguardava la cultura babilonese. Agli occhi dei Greci gli altri popoli apparivano per lo piú barbari, perciò l'opera di Berosso probabilmente non fu molto letta, né, del resto, è pervenuta fino a noi. Ma per nostra fortuna è stata largamente citata da autori piú tardi, sicché molto di questo libro d'incalcolabile valore sopravvive e copre largamente il pensiero e le tradizioni della Mesopotamia, conosciuti in testi cuneiformi. Nelle sue note Berosso attribuisce a Nabucodonosor i Giardini Pensili di Babilonia, e il suo testo viene citato da Giuseppe Flavio, lo scrittore che tentò di descrivere la storia e la cultura ebraica con lo stesso spirito con cui Berosso si era accinto alla narrazione della storia di Babilonia. Ecco la descrizione dell'impresa di Nabucodonosor:

Al suo palazzo egli fece ammassare pietre su pietre, fino ad ottenere l'aspetto di vere montagne, e vi piantò ogni genere di alberi, allestendo il cosiddetto «paradiso pensile» perché sua moglie, originaria della Media, ne aveva grande desiderio, essendo tale l'usanza della sua patria.

(*Antichità giudaiche* X 226; e *Contro Apione* I 141).

Le fonti babilonesi tacciono sull'argomento di questa moglie di Nebukadnezar, ma un matrimonio dinastico tra Babilonesi e Medi è assai plausibile sotto il profilo storico. Berosso ci informa che questa principessa media si chiamava Amytis.

Le altre quattro descrizioni dei giardini degne di essere citate contengono particolari tecnici più precisi. Anzitutto, la descrizione di Diodoro Siculo, vissuto verso la metà del I secolo a. C.:

C'era poi anche, nei pressi dell'acropoli, il giardino detto «pensile», costruito non da Semiramide ma da un successivo re siro, per compiacere una sua concubina: dicono infatti che questa, che era di origine persiana e desiderava i prati delle sue montagne, chiesse al re di imitare, mediante l'abile realizzazione tecnica del giardino, la caratteristica propria della terra persiana. Il parco si estende da ciascun lato per quattro pletri [c. 3500 metri quadrati] con la linea ascendente tipica dei monti e le costruzioni una dopo l'altra, in modo da avere un aspetto come di teatro. Sotto le salite artificialmente realizzate erano state costruite delle gallerie che sopportavano tutto il peso del giardino, e che a poco a poco divenivano progressivamente l'una più alta dell'altra secondo il progredire dell'ascesa: la galleria più in alto, alta cinquanta cubiti, reggeva su di sé il piano più in alto del giardino, posto a un livello pari a quello della cinta protettiva. Inoltre i muri, sontuosamente eseguiti, erano spessi ventidue piedi [c. 7 metri], e ciascun passaggio era largo dieci piedi. I tetti erano coperti con travi di pietra, lunghe – con le estremità sporgenti – sedici piedi e larghe quattro. La copertura al di sopra delle travi comprendeva innanzitutto uno strato di canne con abbondante bitume, quindi una doppia serie di mattoni cotti connessi tra loro con gesso, e come terzo strato sovrapposto aveva delle tettoie di piombo, perché l'umidità proveniente dalla terra accumulata sopra non trapassasse in profondità. Al di

sopra di questi strati era accumulato un sufficiente spessore di terra, che bastasse per le radici degli alberi piú grandi: la terra, livellata, era piena di alberi di ogni specie che potessero, per la loro grandezza e le altre loro bellezze, rallegrare chi li vedesse. Le gallerie, che ricevevano la luce per il fatto di essere l'una piú alta rispetto all'altra, contenevano molte stanze reali di ogni genere: ce n'era una che al piano piú alto aveva dei fori e delle macchine per il drenaggio delle acque, grazie a cui veniva tirata su una gran quantità d'acqua dal fiume, senza che nessuno al di fuori potesse rendersi conto di quel che avveniva.

(Diodoro Siculo, *Biblioteca storica* II 10; trad. di A. Corcella).

Gli studiosi sono giunti alla conclusione che questa descrizione di Diodoro deriva in parte da una perduta *Storia di Alessandro*, scritta da un Clitarco di Alessandria negli ultimi anni del IV secolo a. C. Nato egli stesso al tempo della disfatta inflitta da Alessandro ai Persiani di Dario III, è probabile che, anche senza aver avuto la possibilità di visitare di persona Babilonia, gli si sia offerta l'occasione di parlare con qualche soldato che aveva servito nelle file di Alessandro e visitato personalmente la città.

Altre notizie ci pervengono da Ctesia, un medico greco che, fatto prigioniero di guerra, pare abbia svolto la sua professione alla corte persiana intorno al 400 a. C. Le stesse fonti ispirano probabilmente la testimonianza successiva, quella di Quinto Curzio Rufo, autore di una *Storia di Alessandro*:

Sull'alto della rocca, meraviglia celebrata dalle favole dei Greci, vi sono i giardini pensili, che pareggiano il massimo livello delle mura e sono incantevoli per l'ombra e l'altezza di molti alberi. I pilastri che reggono tutto il peso sono costruiti in pietra; su di essi è steso un pavimento di pietre squadrate capace di sostenere la terra che vi è distri-

buita sopra in uno strato profondo e l'acqua con cui questa è irrigata; tali strutture sostengono degli alberi così robusti che i loro tronchi raggiungono in spessore la misura di otto cubiti [c. 4 metri], s'innalzano fino all'altezza di cinquanta piedi [c. 15 metri] e sono altrettanto produttivi che se fossero nutriti dal loro terreno naturale. E benché il tempo distrugga non solo le opere fatte dalla mano dell'uomo, ma anche quelle della stessa natura, consumandole a poco a poco, questa mole, che pur è sottoposta alla pressione delle radici di tanti alberi ed è gravata dal peso di un bosco così grande, dura intatta; la sorreggono infatti dei muri larghi venti piedi, posti ad una distanza di undici, così che, a guardar di lontano, sembra una foresta che sovrasti le sue montagne. È tradizione che quest'opera sia stata ideata da un re di Siria, regnante in Babilonia, per amore della sua sposa, che, rimpiangendo in quei luoghi di pianura i boschi e le selve, indusse il marito ad imitare, con una costruzione siffatta, la bellezza della natura.

(Quinto Curzio Rufo, *Storia di Alessandro V* 1.32-35; trad. di A. Giaccone).

In materia, Strabone, traendo, si crede, le sue informazioni da un testo andato perduto di Onesicrito, altro autore del regno di Alessandro Magno, dice quanto segue:

Anche Babilonia giace in una pianura; e la cerchia delle sue mura misura 385 stadi. Lo spessore del muro è di 32 piedi [10 metri], mentre l'altezza del tratto fra una torre e l'altra è di 50 cubiti [c. 22 metri], di ogni torre 60 cubiti [c. 26 metri]. Lo spazio sull'alto del bastione è tale che due quadrighe in corsa possono facilmente superarsi; perciò le mura e i giardini pensili sono considerati una delle Sette Meraviglie del Mondo. Il giardino è di forma quadrata, con quattro pletri per lato [c. 130 metri]. È fatto di archi e volte che si susseguono su blocchi cubici a scac-

chiera. I basamenti, a quinconce e incavati, sono così fitatamente riempiti di terra, da poter facilmente accogliere gli alberi piú grossi, costruiti come sono, sia i basamenti sia le volte sia gli archi, di mattoni cotti e bitume. Si accede all'ultima terrazza per mezzo di una scala, lungo la quale correvano delle spirali attraverso cui l'acqua veniva portata di continuo dall'Eufrate fin su nel giardino dagli addetti a questo scopo, dato che il fiume, largo uno stadio, scorre in mezzo alla città, e il giardino si trova in riva al fiume.

(Strabone, *Geografia* XVI 1.5).

Da ultimo dobbiamo cedere la parola al bizantino Filone, attivo probabilmente intorno al 250 a. C., la cui lista delle Sette Meraviglie del Mondo è una delle piú correnti nella tradizione. A proposito dei famosi giardini di Babilonia, egli dice:

Il cosiddetto Giardino Pensile, fatto di piante, sollevate da terra, viene lavorato in aria, essendo una terrazza sospesa il terreno dove si radicano le piante. Al di sotto si rizzano per sostegno colonne di pietra, e tutto lo spazio è occupato da colonne istoriate. Quindi sono disposte delle travi di legno di palma, a strettissimi intervalli. Il legno di palma è l'unico a non marcire, anzi, inumidito e compresso da gravi pesi, s'incurva all'in su; inoltre nutre i filamenti delle radici traendo altre sostanze dall'esterno fra i propri interstizi. Sopra queste travi è ammassato un profondo strato di terra, e lí sono piantati alberi a larga foglia dei piú diffusi nei giardini, ogni varietà di fiori multicolori, e insomma quanto rallegra la vista e il palato con la sua dolcezza. Il luogo è lavorato come un campo qualsiasi e si adatta ai lavori di propagazione come ogni terreno. Così l'aratura avviene sopra la testa di chi sta passeggiando sotto le colonne, e mentre si calpesta la superficie del terreno, negli strati inferiori vicino alle travi la terra rimane immobile e intatta. Canali

d'acqua proveniente da fonti piú alte affluiscono direttamente con bel fiotto, oppure scorrono venendo sollevati da una spirale e fatti girare per condotte forzate da macchine elicoidali; immessi allora in fitti e grandi zampilli, irrigano tutto il giardino, irrorano le profonde radici degli alberi e mantengono umido il terreno. Perciò, come si può ben immaginare, l'erba è sempre verde, e le foglie che spuntano dai molli rami degli alberi hanno grande umore e durata. Le radici infatti, mai assetate, assorbendo e conservando l'umidità diffusa dell'acqua e intrecciando le loro spire sotterranee, garantiscono vita salda e duratura alle piante. Opera squisita, voluttuosa e regale davvero, dove tutto è artificiale e la fatica degli agricoltori è appesa sopra il capo di chi la contempla.

Dice molto su Filone, il grande tecnico, che, se visse davvero intorno al 250 a. C., non possedette nemmeno un resoconto dei Giardini Pensili di seconda mano. Dopo tutto, il palazzo di Nebukadnezar era ancora abbastanza ben conservato, se Alessandro vi morì nell'anno 323.

Questo, dunque, è in sostanza ciò che ci viene tramandato dagli autori pagani per quanto concerne la conoscenza dei Giardini Pensili. Se vogliamo prestare fede ai loro racconti riuniti, testimonianze archeologiche parlano in favore di quanto affermato da Berosso, e cioè che il merito di questi giardini è da far risalire a Nebukadnezar. Prima però di rivolgere la nostra attenzione alla città stessa di Babilonia, sarà bene spendere una parola a proposito di altri giardini reali dell'antica Mesopotamia, poiché abbiamo ampie testimonianze che anche re precedenti apprezzarono i loro giardini e vi dedicarono molta cura.

Sennacherib (704-681 a. C.), «l'Assiro che irruppe come il lupo nell'ovile» secondo le parole di Byron, fu notoriamente interessato alla botanica. Aveva progetta-

to un ampio giardino vicino al suo palazzo di Ninive e si recò in altre contrade per poterlo fornire di piante rare ed esotiche, di erbe e alberi fatti venire in certi casi da paesi remoti. Sembra addirittura che abbia importato il cotone dall'India, se è corretta l'interpretazione della strana frase «alberi che producono lana», di cui egli si vale. Sennacherib andò incontro a gravi difficoltà per aver voluto fornire Ninive di sorgenti d'acqua sbarrando il fiume Khosr, forse anche per proteggersi dall'eventualità di un assedio. Era giunto perfino a costruire diverse miglia d'acquedotto per sostituire il precedente; ne restano tracce notevoli. Possiamo dunque esser certi che egli prese serie misure per assicurare irrigazione adeguata ai propri giardini.

Altri re assiri piú antichi hanno lasciato testimonianza dei loro giardini nelle iscrizioni. In epoca precedente Tiglatpileser I di Ninive (1115-1077 a. C.) si era vantato di opulenti giardini e frutteti, mentre in un'altra capitale assira, Nimrud (la Calah della Bibbia), Assurnazirpal II (883-859 a. C.) ci ha lasciato una lunga iscrizione su una stele di pietra, in cui descrive come ha proceduto alla piantagione di giardini reali nei pressi della cittadella e del fiume Tigri; vi aveva anche accumulato vaste riserve di piante provenienti da paesi stranieri a seguito di vigorose campagne militari:

L'acqua incanalata scendeva dall'alto fino ai giardini; i viali sono odorosissimi, le cascatelle brillano come gli astri del cielo in questo giardino di delizie. I melograni, coperti di grappoli di frutti come la vite di uva, ne aumentano il profumo. Io, Assur-nāsir-apli, non smetto di cogliere frutti nel giardino della gioia, come uno scoiattolo [?].

(Stele di Assurnazirpal).

Una tavoletta cuneiforme completa, oggi al British Museum, è una copia di epoca piú tarda tratta da un

antico manoscritto che elenca le varietà di piante trovate nel giardino del re babilonese Marduk-apla-iddina (721-710 a. C.), il biblico Merodach-Baladan. Sono enumerate sessantasette varietà, per lo più ortaggi. Un famoso bassorilievo dell'ultimo grande re assiro, Assurbanipal (668-627 a. C.), anch'esso al British Museum, ci mostra parte dei giardini reali nella capitale Ninive.

Ora, data l'attenzione prestata da autori di epoca più tarda ai Giardini Pensili, e la ben documentata tradizione dei giardini reali in Mesopotamia, mettiamo da parte per un momento il nostro scetticismo e ammettiamo che al momento del suo apogeo Babilonia offrisse visioni straordinarie. Diamo allora uno sguardo alla città stessa, per vedere dove potevano essere collocate.

Babilonia è la città più grande dell'antica Mesopotamia, anche più grande di Ninive. Ha una superficie di circa 850 ettari, come appare da una pianta schematica del centro cittadino risalente all'epoca di Nebukadnezar. La città aveva una doppia cinta di mura, fondate da Nabopolassar e completate da Nebukadnezar. Anche viste da molto lontano, queste mura devono aver presentato uno spettacolo davvero impressionante: abbiamo letto più sopra che, almeno per Strabone, queste mura costituivano a buon diritto una delle Sette Meraviglie del Mondo. Torreggiante sopra la città si ergeva la ziggurat, al centro del vasto complesso di templi dedicato a Marduk, vicino al suo santuario di Esagila. Le *Storie* di Erodoto ci hanno tramandato notizie di Babilonia nel secolo successivo a Nebukadnezar. Nato fra il 490 e il 480 a. C., sovente definito il «padre della storia», Erodoto è certamente il più celebre scrittore greco. La sua famosa opera, documento della fatale guerra tra Greci e Persiani, è ricca di notizie sul mondo antico, e comprende anche molti affascinanti particolari sull'Egitto e Babilonia.

Naturalmente la ziggurat dà il tono della civiltà mesopotamica. Come riferisce anche Erodoto, ha la forma di una torre a gradini di mattoni di fango, ed è sormontata da un piccolo sacello. In numero piú o meno consistente, le ziggurat si ritrovano ancora in molte antiche città irachene, ma quella di Babilonia è la piú conosciuta. Nella tradizione storica è spesso identificata con la Torre di Babele del Libro della Genesi: anzi, nell'ultimo secolo si è fatto un gran discutere se la Torre di Babele fosse proprio quella di Babilonia, nei pressi di Borsippa (Aqar Quf). Degli autori da noi citati Erodoto è quello che piú si avvicina all'epoca di Nebukadnezar, e sorprende il fatto che, nella sua narrazione, non menzioni affatto i Giardini Pensili. È un'obiezione a cui riesce difficile rispondere. Qualcuno ha immaginato che i giardini fossero collocati sulla ziggurat stessa, il che si accorderebbe almeno per un aspetto con quanto abbiamo riferito, e cioè che la funzione della ziggurat fosse, in senso lato, quella di avvicinare il piú possibile l'uomo alla divinità: l'architettura a gradini potrebbe aver condotto alla teoria di una imitazione fatta dall'uomo di una montagna di grandi dimensioni. Questo è certamente un argomento, ma non tiene conto delle insormontabili difficoltà dell'irrigazione, ed escluderebbe perciò che la ziggurat di Babilonia fosse costantemente coperta di verzura. Coloro che scartano i Giardini Pensili, considerandoli soltanto leggenda, trovano invece nella ziggurat la solida realtà che sta dietro l'opera dei poeti.

All'interno, Babilonia era caratterizzata da una fusione di magnificenza e d'ordine. Le strade sono tracciate parallelamente al fiume e s'incrociano tra loro ad angolo retto, con una visione urbanistica stranamente moderna. Otto porte danno accesso alla città: di esse la piú nota è quella solitamente chiamata la Porta Ishtar. Essa sorgeva pressappoco al centro delle mura setten-

trionali e si apriva sulla non meno famosa via della Processione. Una ricostruzione di questa splendida architettura, ad opera degli archeologi, si può ammirare al Vorderasiatisches Museum di Berlino Est. Qui in particolare venne fatto generoso impiego di mattoni smaltati d'azzurro, e fu attraverso questa porta che Nebukadnezar, Dario e Alessandro entrarono successivamente nella città accompagnati da fanfare e da splendidi cortei.

Al tempo di Nebukadnezar sorgevano in Babilonia numerosi palazzi. Subito al di là delle mura è situato il Palazzo Nord, mentre poco ci rimane del cosiddetto Palazzo d'estate. Il più importante era il Palazzo Sud, nel quale cinque grandi cortili erano a loro volta circondati da un intrico di stanze e appartamenti. Qui era situata anche la sala del trono, teatro del festino di Baldassarre descritto nella Bibbia; lì Alessandro morì mentre ancora piangeva la morte di Efestione. Gli stessi risplendenti mattoni furono usati per ornamento del palazzo. Più tardi, nel corso del suo regno, Nebukadnezar costruì un secondo palazzo a nord della sua residenza principale, dove gli archeologi hanno scoperto, fra l'altro, ciò che doveva essere un museo di antiche iscrizioni, risalente alla fine del III millennio a. C., accuratamente raccolte e custodite. Questo interesse per l'antiquariato sembra essere stato caratteristico di parecchi re della dinastia neobabilonese.

Fu durante gli scavi dell'angolo nordorientale del Palazzo Sud che Koldewey s'imbatté nell'edificio conosciuto come l'edificio a volte che egli identificò, in forma ipotetica, con i Giardini Pensili di Babilonia. La forma era quella di una cripta sotterranea, composta di quattordici stanze a volta, che Koldewey descrive così:

Quattordici celle, simili l'una all'altra per forma e misura, si allineano parallele ai due lati di un corridoio cen-

trale, circondate da mura massicce. Intorno a questo quadrato alquanto irregolare corre uno stretto passaggio il cui estremo lato verso nord ed est è formato in larga misura dal muro esterno della Fortezza, mentre altre file di celle simili si affacciano ad ovest e a sud. In una di queste celle del lato ovest c'è un pozzo diverso da tutti gli altri pozzi conosciuti in Babilonia o dovunque nel mondo antico. Il pozzo ha tre piccole aperture una vicino all'altra, quadrata quella centrale e le altre rettangolari ai lati: una disposizione per la quale non so vedere altra spiegazione se non che lì vi fosse una macchina idraulica, funzionante in base allo stesso principio della nostra pompa a catena, dove i secchi attaccati a una catena lavorano intorno ad una ruota posta sopra il muretto che cinge il pozzo. Un argano imprime alla ruota una rotazione continua. Questo ritrovato, che ancor oggi si usa da quelle parti, ed è chiamato *dolab*, ossia secchio per l'acqua, provvede un flusso continuo di acqua.

Aggiunge Koldewey:

Ulteriori osservazioni della pianta della città mostrano come le camere centrali, della stessa ampiezza della cerchia esterna, hanno pareti più spesse. Unica spiegazione possibile è che dovessero sostenere un peso maggiore delle altre, supposizione confortata dai giunti di dilatazione all'intorno che connettevano, ma staccata, la volta alle quattro pareti laterali. Grazie a questo, tutte le quattordici volte a botte potevano muoversi entro il quadrato che le conteneva sia verso l'alto sia verso il basso, con la stessa facilità con cui si snodano i pezzi di un telescopio. In questo senso l'edificio è un esempio unico fra le costruzioni babilonesi; ed è eccezionale anche per un altro aspetto. Nella costruzione venne fatto uso della pietra, come dimostrano i numerosi frammenti, pur ormai deformati, che si rinvennero fra le rovine. L'impressione che si prova sca-

vando là dentro è molto piú profonda di quanto può esprimere il semplice racconto.

Esistono solo due punti in cui la pietra sbazzata appare in notevole quantità: nell'Edificio a volte e nel muro settentrionale della Kasr. È notevole che in tutta la letteratura relativa a Babilonia, comprese le iscrizioni cuneiformi, due sole volte si fa menzione dell'uso della pietra: nella parete nord della Kasr e nei Giardini Pensili.

Proposta l'identificazione di questo edificio con la zona dei Giardini, Koldewey osserva che «l'identificazione una volta studiata nei particolari, appare irta di difficoltà; ma ciò non può sorprendere nessuno che abbia ripetutamente tentato di far concordare le informazioni degli antichi con le scoperte odierne».

Avanzando l'ipotesi per la prima volta, Koldewey non pretese di offrire una certezza: aveva soltanto esposto l'idea perché fosse presa in considerazione. Tuttavia in pubblicazioni successive egli diede l'impressione di avere acquisito una certa sicurezza circa l'identità del suo reperto, tanto che molti scrittori popolari degli anni successivi hanno scambiato l'ipotesi per un dato di fatto. La discussione sulle Sette Meraviglie del Mondo tende a non mettere piú in dubbio l'identificazione, e oggi, ai visitatori che si recano sul luogo, vengono mostrati i resti del palazzo come le rovine superstiti della celebre costruzione voluta da Nebukadnezar. Recentemente la Direzione generale delle Antichità di Baghdad ha restaurato la cadente muratura in mattoni dell'Edificio a volte, a seguito di altre ricerche nel palazzo.

Come risultato di questi scavi, furono meglio messe a punto le misurazioni di Koldewey e fu aggiunto qualche altro dettaglio; ma non emerse in sostanza nulla di nuovo che aiuti ad identificare l'originale uso dell'edificio.

Possiamo riassumere i punti sostenuti da Koldewey

a favore dell'identificazione da lui data nel modo seguente:

- a) l'impiego di pietra lavorata, scarsamente usata altrove;
- b) le mura insolitamente spesse, destinate evidentemente a sopportare pesanti sovrastrutture;
- c) la presenza di un pozzo unico nel suo genere.

Dopo aver raccolto tutti i dati possibili, Koldewey produsse un disegno di ricostruzione dei Giardini Pensili di Babilonia quali da lui concepiti.

L'argomento fu abbandonato da gran parte degli studiosi per molti anni dopo la pubblicazione dei rapporti definitivi sugli scavi della squadra tedesca, probabilmente perché poco altro restava da dire, in mancanza di nuove documentazioni. Negli ultimi tempi, però, parecchi studiosi sono nuovamente tornati sui problemi dei Giardini Pensili, in modo particolare il dottor W. Nagel e il professor D. J. Wiseman, sulla cui opera si basano molte delle nostre osservazioni. Sono anche state sollevate convincenti obiezioni all'identificazione proposta da Koldewey.

In generale è stato dimostrato che il complesso delle stanze dai soffitti arcuati dell'Edificio a volte hanno avuto altri usi, più prosaici. Si tende a credere che si sia trattato più probabilmente di magazzini, poiché vi è stato rinvenuto un intero archivio di tavolette cuneiformi, datate fra il decimo e il trentacinquesimo anno del regno di Nebukadnezar. I testi recano liste di viveri, olio e orzo, con cui nutrire esiliati e stranieri tenuti prigionieri a Babilonia a quel tempo. È curioso che in alcune di queste tavolette si fa menzione di Joachin re di Giuda e del suo seguito, bell'esempio di come le fonti di scrittura cuneiforme coincidano esattamente col racconto della Bibbia. Si fa anche accenno ad altri gruppi di pri-

gionieri, e per questo è stata avanzata l'ipotesi che, dietro il progetto di mura tanto massicce, si nascondesse uno scopo di sicurezza. Inoltre si è messo in dubbio che la forza di queste mura fosse atta a sostenere un giardino, destinata piuttosto a reggere un prolungamento della via della Processione.

Altro punto cruciale è la distanza tra l'Edificio a volte e il rifornimento d'acqua del fiume. Si noti a questo proposito la chiara affermazione di Strabone, che i giardini erano situati nei pressi del fiume. Infine, un'ultima considerazione: come spiegare questa collocazione nel quadro complessivo del Palazzo Sud? Chiunque avesse voluto entrare nei Giardini venendo dal palazzo di Nebukadnezar avrebbe dovuto superare gli uffici amministrativi e gli appartamenti, il che avrebbe sacrificato l'intimità certamente desiderata dal re e dalla sua famiglia, per tacere dell'harem. In conclusione, gli studiosi hanno rivolto altrove nella città le loro ricerche, per trovare una collocazione più idonea.

L'Edificio a volte di Koldewey si colloca più o meno nel centro della parte settentrionale della città. Wiseman ha avanzato la proposta di collocare i Giardini Pensili «sopra e a nord della massiccia "Opera in muratura di ponente" (110 x 230 metri), la costruzione che sta tra la Reggia di ponente, dove si sa che abitava Nebukadnezar con la regina, e il fiume Eufrate». E continua:

Gli scavi nell'Opera in muratura occidentale hanno messo in luce le strutture più basse di un piccolo edificio, un palazzetto che potrebbe essere stato un padiglione estivo o un chiosco... ma senza ingresso di sorta, per cui sarebbe dovuto trovarsi a un livello più alto, con un sentiero rialzato o un ponte che partisse direttamente dalla terrazza del palazzo.

Che questi giardini fossero limitati a terrazze sulla riva orientale dell'Eufrate è improbabile, in quanto sarebbero

stati esposti ai venti occidentali provenienti dal deserto e non avrebbero consentito un intimo riparo. È probabile che, protetti da muri, si prolungassero su terrazze verso nord, formando una sorta di anfiteatro visibile dal palazzo stesso. Ciò avrebbe presentato il vantaggio di un facile accesso anche ai vasti giardini che potevano spingersi fin al tempio *bît akîti* e al parco che si estendeva a nord, fuori della cittadella. Nebukadnezar afferma di aver fatto costruire una struttura a terrazze sovrapposte, quando estese la sua dimora oltre la doppia cinta della cittadella originaria a sud, e fino all'edificio talvolta indicato come Palazzo Nord. Qui furono pure trovate in profondità opere di drenaggio adatte anche ad estese irrigazioni. Erano collegate col Fortino orientale che, secondo il Bergamini, potrebbe essere stato un bacino di decantazione dell'acqua attraverso il sistema di fossati esterni, piuttosto che un bastione.

Lo studioso iracheno Mu'ayyad Damerji ha fatto notare che la doppia massiccia muraglia presso il fiume, profonda circa 25 metri, può essere stata disposta e coperta di bitume e stuoie per formare delle terrazze. Nella sua descrizione dell'edificio Nebukadnezar lo descrive come «un grande muro fortificato», che si può supporre sia la traccia dell'imitazione di un paesaggio di montagna.

Partendo da queste ricerche, il professor Wiseman ha presentato di recente una panoramica dei Giardini Pensili di Nebukadnezar nella loro nuova collocazione, che cerca di accordare le testimonianze della tradizione con lo studio delle possibilità offerte dall'archeologia in quella zona. Alla luce delle testimonianze attuali non si può fare di piú.

Una volta Sherlock Holmes sbalordí il dottor Watson con una sua deduzione: quel tale, che aveva dimenticato il cappello, doveva essere senza dubbio un tipo molto intelligente, perché un cappello cosí grande garan-

tiva un grosso cervello, e «un uomo con un cervello di quelle dimensioni doveva pur aver dentro qualche cosa». Un argomento simile potrebbe valere per il problema dei Giardini Pensili di Babilonia. Pur ammettendo la facile credulità dei viaggiatori antichi e il ripetersi da un testo all'altro di notizie non verificate di persona, la testimonianza dei classici sui Giardini Pensili è impressionante e non la si può facilmente accantonare. Come abbiamo visto, Berosso attribuisce l'opera a Nebukadnezar, e ciò concorderebbe con quanto conosciamo delle attività edilizie del re; sappiamo inoltre che, per tradizione, un parco reale costituiva una precisa caratteristica di una reggia mesopotamica. Che non ne venga fatto accenno nelle tavolette cuneiformi è senza dubbio una difficoltà, forse ancora più grave dell'omissione nella descrizione di Babilonia da parte di Erodoto. Si fanno però di continuo nuove scoperte nel campo dell'assiriologia, ed è sempre possibile che gli scavi condotti senza tregua a Babilonia da parte dell'Organizzazione statale irachena per le antichità e la tradizione scoprano un giorno un testo che getti piena luce in materia. Così, mentre il problema resta per il momento ancora aperto, permane la possibilità che al tramonto, sullo sfondo del cielo di Babilonia, si profilassero i Giardini Pensili. Anche se, dopo tutto, i Giardini, come ci sono descritti, non esistettero mai, esistettero le mura di Babilonia, e in parte esistono tuttora; e in accordo con quanto dice Strabone, Babilonia stessa possiede in ogni caso tutti i requisiti per essere annoverata fra le Sette Meraviglie del Mondo.

Capitolo terzo

La statua di Zeus a Olimpia

di Martin J. Price

Tutti conoscono i giochi olimpici, ma non molti sanno che la statua del dio in onore del quale si svolgevano nei tempi antichi era anche una delle Sette Meraviglie del Mondo. Olimpia era un luogo sacro: il tempio e l'altare di Zeus, il padre degli dèi, richiamavano pellegrini da ogni angolo del mondo greco e la celebrazione delle gare atletiche costituiva una parte notevole del rituale. Le Olimpiadi furono riprese nel 1896 e vincerle è considerato da molti quasi una vittoria politica, proprio come nell'antica Grecia. Gli atleti si riunivano ad Olimpia da ogni angolo del mondo allora conosciuto, e quella piccola e remota località, nella parte sudoccidentale della Grecia, diveniva centro dell'attenzione mondiale.

I partecipanti dovevano essere tutti di sangue greco, perché originariamente i giochi erano un fatto religioso: i «barbari», i non Greci, non potevano venerare Zeus nel suo santuario né potevano prendere parte ai giochi. Gli araldi si spingevano fino ai più lontani avamposti della civiltà greca per invitare i giovani a intervenire. Dalla Sicilia e da Cirene, dalla Siria e dall'Egitto, dalla Macedonia e dall'Asia, affluivano ad Olimpia, e durante lo svolgimento delle gare la tradizione imponeva la cessazione di ogni ostilità in atto fra le città greche.

La parte meridionale della Grecia è conosciuta col nome di Peloponneso, o isola di Pelope; e Pelope è da

collegarsi con l'istituzione dei giochi olimpici. Nella parte occidentale del Peloponneso, la città di Pisa costituiva un piccolo regno governato, si diceva, dal re Enomao; e nel suo territorio si trovava Olimpia, una fertile area consacrata a Zeus re degli dèi e alla Madre Terra. Innumerevoli fedeli avevano l'abitudine di recarvisi a pregare per un buon raccolto. Secondo una profezia Enomao sarebbe stato ucciso dal futuro genero, il marito di sua figlia Ippodamia; cosa che lo mise in grande agitazione quando ella fu in età di sposarsi. Il re impose che ogni pretendente alla mano della figlia si misurasse con lui in una corsa con i carri da Olimpia fino al tempio del dio del mare Posidone, a Istmia vicino a Corinto, un'ottantina di miglia a nordest. Al giovane veniva concesso un netto vantaggio, ma l'accordo prevedeva che, in caso di vittoria, avrebbe ottenuto Ippodamia e il trono di Pisa, se però la vittoria toccava al re, il pretendente doveva morire. Tredici principi si presentarono e tredici furono messi a morte. Finché si fece avanti il giovane Pelope. Alcuni dicono che intervenne Posidone stesso a far schiantare il carro di Enomao, altri narrano che Pelope corruppe l'auriga di lui convincendolo a togliere il cavicchio di una ruota e a sostituirlo con cera. Comunque siano andate le cose, Enomao si schiantò e morì, Pelope sposò Ippodamia e conquistò il trono.

La corsa dei carri, che si teneva ad Olimpia con altre gare, era ritenuta da molti greci una commemorazione della vittoria di Pelope. Secondo altri, fu in realtà Eracle, figlio di Zeus ed eroe di tutti coloro che aspirano ad avere vigore e forza, a fondare i giochi in onore di suo padre. Oggi sappiamo che spesso le gare erano collegate a cerimonie funebri; come una veglia irlandese, servivano a sciogliere l'affanno di chi era in lutto. In Olimpia probabilmente ebbero inizio come rito commemorativo tenuto dai greci della zona attorno alla tomba di Pelope, di colui che aveva goduto del favore

degli dèi. La tomba, o meglio il suo cenotafio, era il punto centrale del complesso degli edifici sacri. Col tempo questa sottolineatura scemò: i giochi vennero celebrati sempre piú in onore di Zeus e la parte avuta da Pelope impallidí.

I Greci avevano un concetto molto personale dei loro dèi, tanto che l'intervento divino nelle vicende umane era cosa di ogni giorno. Si riteneva che le divinità risiedessero sulla cima del monte Olimpo, in Tessaglia, a circa 175 miglia da Olimpia. Zeus era il loro sovrano e, come tale, riuniva in sé l'onnipotenza del grande dio della natura con le debolezze di un re mortale, e in piú le qualità di un padre giusto e buono. Da un parte era Zeus Tonante, che brandiva tuoni e fulmini; dall'altra la debolezza per l'altro sesso provocava in sua moglie Era scoppi di furore; e ancora, come dio dell'ospitalità, gli erano dovute offerte durante i banchetti. Olimpia, il cui nome riecheggia quello del monte Olimpo, era la seconda dimora di Zeus e divenne, in seguito alla proclamazione dei giochi, il centro del suo culto per oltre mille anni.

Oggi i boschetti del sacro recinto di Zeus nella fertile vallata del fiume Alfeo, là dove si unisce al Cladeo, sono il ritrovo di pellegrini di un'epoca diversa. Arrivano a frotte i turisti per ammirare i resti di questo luogo grande e sacro. È naturale che gli archeologi abbiano volto tutti i loro sforzi a riscoprire la storia passata del santuario. Fin dal 1829 gruppi di archeologi francesi e tedeschi hanno scoperto un complicato intreccio di monumenti religiosi e di edifici capaci di soddisfare tutte le richieste degli atleti che ogni quattro anni si recavano colà per i giochi. Il ginnasio e lo stadio si affiancano ai templi e agli ex voto eretti in ringraziamento dai vincitori o da chi li patrocinava.

Olimpia non era una città, un agglomerato urbano, ma un centro intorno a cui crescevano edifici adibiti alle

necessità di molti pellegrini che vi convenivano per motivi religiosi o per partecipare ai giochi: era una via di mezzo fra la Mecca, il grande centro musulmano, e Wembley, famoso punto d'incontro per lo sport. Come accade ad ogni luogo dove l'attività umana sia intensa, edifici di epoche diverse sorsero anche fuori dalla cerchia iniziale, rispecchiando la crescente ascesa del santuario.

I Greci ritenevano che i giochi fossero cominciati nel 776 a. C., e posero questa data a base del conteggio degli anni, come oggi li contiamo dalla nascita di Cristo; tuttavia gli archeologi odierni hanno scoperto che il culto di Zeus ad Olimpia aveva origini molto più antiche. Le prime costruzioni erano state di legno e di mattoni di fango, ma con lo sviluppo della civiltà e col deterioramento del materiale primitivo, esse furono sostituite da più imponenti opere in pietra. La più splendida fra queste fu il tempio dedicato allo stesso Zeus.

La grande struttura fu elevata tra il 466 e il 456 a. C., l'epoca in cui nuove tecniche e nuove prospettive annunciavano l'età della Grecia classica. L'architetto fu Libone, della vicina città di Elide, che per la costruzione scelse una strana pietra locale, un conglomerato di conchiglie fossili, forse un materiale un po' modesto per le raffinate modanature architettoniche, ma sublimemente naturale per onorare Zeus, il dio della natura. Lo stile, molto diffuso allora nel sud della Grecia e simile sotto molti aspetti a quello del più famoso Partenone di Atene, era assai austero, secondo il cosiddetto stile dorico, ma non greve come quello troppo decorato del santuario di Diana a Efeso, un'altra delle Sette Meraviglie.

Il tempio era il sacello del dio, non creato per accogliere una comunità. Il sacrificio, il momento principale del culto collettivo, avveniva presso il grande altare di Zeus, fuori dal tempio. Nel giorno mediano dei gio-

chi olimpici cento buoi venivano abbattuti e bruciati in offerta a Zeus. Le ceneri, miste all'acqua dell'Alfeo, erano poste sull'altare in un ammasso compatto che, secolo dopo secolo, assunse proporzioni enormi. Il tempio fu costruito per proteggere dalle intemperie la statua sacra al culto. Questa, nella parte piú interna del santuario, il *sancta sanctorum*, suggeriva ai fedeli la presenza dello stesso Zeus; e col passar del tempo Olimpia fu meta di visite per la sua magnificenza e per l'antichità piú che per l'aspetto sacro. Come accade oggi per molte cattedrali, venne ad assumere a poco a poco l'atmosfera di un museo.

Per molti anni, dopo che il nuovo tempio fu terminato, vi si conservò probabilmente un antico e venerato oggetto di culto, un blocco informe di pietra o di legno, tolto a un santuario precedente, piú piccolo; ma il gusto corrente nel V secolo a. C. richiedeva un'immagine molto piú grandiosa. Il consiglio del tempio sembra aver cercato a lungo uno scultore in grado di creare un'opera di sufficiente maestosità per raffigurare l'ideale del re degli dèi; e alla fine si decise di affidare l'arduo compito a Fidia, figlio di Carmide, ateniese.

Fidia aveva già scolpito due poderose statue per l'acropoli della sua città, destinate a rimanere per secoli fra i piú splendidi prodotti della scultura dell'epoca classica. Una è una gigantesca figura della dea Atena, esposta all'aperto, di circa dieci metri d'altezza; si diceva che il suo elmo d'oro poteva essere scorto dai naviganti in alto mare. L'altra era la stupenda statua in oro e avorio dedicata al culto di Atena per il nuovo tempio sull'Acropoli, il Partenone. Su disegno di Fidia furono anche eseguite le sculture architettoniche che decoravano il Partenone all'esterno, e non è escluso che egli stesso vi abbia lavorato come scultore. Molte di esse si trovano ora al British Museum e offrono l'unico esempio superstite della grandezza del genio di Fidia e del suo stile.

Per quanto l'arte di Fidia fosse riconosciuta somma, lo scultore fu costretto a lasciare Atene in disgrazia nel 438 o 437 a. C., prima del compimento della statua di Atena per il Partenone. Fu accusato da Menone, un suo compagno di lavoro, d'essersi appropriato di una parte dell'oro e poiché, a quanto sembra, Fidia non fu in grado di fornire conti precisi sul peso dell'oro usato in ciascuna parte della statua, alla pubblica umiliazione preferì l'esilio volontario. In effetti l'accusa era stata mossa per ragioni politiche: Fidia era amico di Pericle, lo statista di grandi vedute e di personale influenza presso i cittadini, artefice della gloriosa rinascita d'Atene dopo la sua distruzione ad opera dei Persiani nel 480 a. C. A Pericle non mancavano nemici politici, che non si lasciavano sfuggire ogni occasione per screditarlo; l'umiliazione di Fidia ne offriva l'opportunità.

Nonostante l'accusa, Fidia andò ad Olimpia poco tempo dopo per dare inizio al suo capolavoro, e il fatto che gli fosse commissionata la nuova statua di Zeus è un chiaro indizio sia della fiducia del consiglio del tempio sia della sua innocenza a proposito della causa intentata contro di lui ad Atene. Fidia aveva sviluppato una tecnica che permetteva di forgiare statue d'oro e di avorio d'enorme grandezza. Prima di tutto, nel punto esatto in cui la figura doveva sorgere, si costruiva una struttura in legno che occupasse sia in larghezza sia in altezza lo spazio della scultura finita. Sottili strati d'avorio venivano modellati per le parti ove la pelle figurava scoperta, e lamine di metalli preziosi erano modellate per i drappaggi ed altri particolari, quindi riportate sulla struttura di legno, a costituire l'esterno della statua. Ogni pezzo doveva combaciare esattamente con quello vicino e ogni giuntura doveva essere ben dissimulata, finché la statua finita non desse l'impressione di compattezza. Luciano, uno scrittore satirico del II secolo d. C., scherzava sul fatto che la statua di Zeus a Olimpia doveva

essere piena all'interno di topi; ma queste statue d'oro e avorio dovevano dare una straordinaria impressione di potenza e di ricchezza, che quasi medianicamente comunicava l'idea della maestà di Zeus.

Fidia non ci lasciò scritto quale fu il suo proposito. L'oratore Dione Crisostomo, ai giochi olimpici del 97 d. C. fu invitato a tenere un'orazione presso il tempio di Zeus, e qui proclamò, immaginando che fosse lo stesso Fidia a parlare, come a suo parere il grande scultore aveva affrontato il soggetto. Si raccontava allora che, quando il suo parente e collaboratore Paneno aveva chiesto a Fidia come concepisse l'immagine di Zeus, lo scultore aveva citato un passo dei poemi omerici in cui si parla di uno Zeus austero che, solo muovendo il capo, faceva tremare l'Olimpo. Dione Crisostomo spiega con bravura retorica gli attributi del dio che quel passo poteva evocare: «Padre e re, Protettore di città, Dio dell'amicizia e della fraternità, Protettore dei supplici, Dio dell'ospitalità, Dio della fecondità...» Tutti questi aspetti di Zeus, diceva, dovevano risultare nella statua, e, proprio per sottolineare la varia natura del dio, Fidia lo aveva ritratto a quel modo.

Cicerone, il grande oratore romano del I secolo a. C., afferma che Fidia «aveva nella mente una visione così perfetta della bellezza, che, concentrandosi in essa, poteva dirigere la sua mano d'artista così da riprodurre il vero semblante del dio». Il padre degli dèi era qui raffigurato in modo da condensare tutti gli aspetti della divinità, una figura che induceva sbigottimento nell'animo di coloro che credevano d'essere alla presenza dello stesso Zeus. Come era riuscito Fidia a ottenere questo risultato?

Se vogliamo renderci conto di come la statua apparisse realmente nel tempo antico, dobbiamo osservare in primo luogo le monete della vicina Elide, la città dov'era nato Libone.

Era abbastanza comune nel mondo greco che sulle monete venisse riprodotta in miniatura una statua molto nota, e perciò non deve sorprendere che in piú occasioni la grande statua di Zeus ne abbia ispirato i disegni. In realtà non ne esiste altra copia precisa, forse perché la bellissima opera non si prestò mai ad essere riprodotta in scala ridotta. Oltre alle monete, però, abbiamo numerose descrizioni letterarie, che ci permettono di ricostruirla in modo notevolmente dettagliato.

Il geografo Strabone, agli inizi del I secolo d. C., scriveva:

La statua, in avorio, è di tale grandezza che, sebbene il tempio sia grandissimo, pare che l'artista abbia tenuto poco conto delle proporzioni. Ha infatti rappresentato il dio seduto, che quasi tocca il soffitto con la testa, tanto da dare l'impressione che se si alza in piedi scoperchia il tempio.

(Strabone, *Geografia* VIII 3.30).

Secondo il pensiero di Strabone, la statua era troppo grande per inserirsi comodamente nel complesso dell'edificio; esiste inoltre un gioiello di epoca romana che mostra Zeus in una posizione davvero scomoda.

Da una poesia di Callimaco (305-240 a. C.), scritta, però, circa duecento anni dopo, conosciamo approssimativamente le misure del monumento. La grandezza della base può anche essere misurata dallo scavo nel pavimento del tempio: il basamento era largo 6,65 metri, profondo circa 10 e alto piú di 1 metro. La statua vera e propria era alta 13 metri, cioè quanto una casa di tre piani, figura davvero gigantesca, che riempiva la parte occidentale in fondo al tempio e imponeva la sua presenza in tutto il santuario.

Per una dettagliata descrizione di essa possiamo ricorrere a Pausania, uno scrittore greco del II secolo d. C., che visitò il Peloponneso, descrivendo monu-

menti ed edifici delle città in cui sostava. Il racconto di tutto ciò che vide è per noi interessante; anche se a volte un po' difficile da capire ora che le città non esistono più; è preziosissimo per consentirci di attribuire un nome ai ruderi scoperti dagli archeologi sul sito dell'antica Olimpia, e di farne una descrizione.

Pausania descrive così la statua di Zeus:

Sul capo è posata una corona fatta a somiglianza di rami d'olivo. Nella mano destra regge una Vittoria anch'essa d'avorio e d'oro [...]. Nella sinistra invece il dio ha uno scettro ornato di ogni genere di metalli, e l'uccello appollaiato sullo scettro è l'aquila. D'oro sono anche i sandali del dio e così pure il manto. Sul manto sono istoriate figure di animali e il fiore del giglio. Il trono è variamente ornato d'oro e di gemme nonché di ebano e d'avorio.

(Pausania, *Periegesi* V 11.1).

Nel 174 d. C. un edificio fuori dal recinto del santuario e sul suo lato occidentale fu indicato a Pausania come la bottega di Fidìa, quella dov'era nata la grande statua. Gli scavi compiuti nel 1958 dall'Istituto Archeologico Germanico dimostrarono inequivocabilmente che l'informatore di Pausania diceva la verità. Furono trovati due depositi di macerie, veri mucchi di detriti eliminati da quell'edificio, e inoltre attrezzi adatti per scolpire, pezzi di scarti d'avorio, frammenti di vetro e di metallo, e perfino calchi di terracotta usati per i drappaggi. I detriti potevano essere datati circa a poco dopo il 430 a. C. Non vi possono essere dubbi che quel materiale proveniva dalla bottega dove si stava creando una statua «criselefantina», cioè d'oro e d'avorio, e che questa era la statua di Zeus opera di Fidìa. A ulteriore conferma, fu anche trovata la base di un bricco rotto, iscritto in chiare lettere greche del V secolo a. C.: «Appartengo a Fidìa».

La statua non poté essere completata in questa bottega e poi trasportata nel tempio, sebbene gli archeologi dapprima abbiano immaginato che le cose stessero così: il pavimento del laboratorio non ne avrebbe sopportato il peso enorme. Enorme dev'essere stato anche il problema di scomporre e trasportare una struttura così complessa. I vari pezzi furono forse studiati e rifiniti nella bottega, poi messi insieme nel tempio. I calchi dimostrano quanto sottili dovessero essere molte delle lamine d'oro; ciò nonostante, fu esercitata una minuziosa cura del particolare, quale caratterizza l'opera di Fidia nel Partenone dell'acropoli d'Atene.

Pausania fu un viaggiatore entusiasta, che divorò con gli occhi i dettagli del capolavoro di Fidia e fedelmente tramandò per noi le sue annotazioni. Fu il trono a impressionarlo di più, un po' perché Fidia vi aveva prodigato tutta la sua perizia di scultore, e un po' perché era più facile vederlo, all'interno di un tempio pieno d'ombra. Sebbene il santuario fosse ricoperto di tegole di marmo, che dovevano lasciar filtrare un po' di luce, la parte superiore della figura di Zeus probabilmente era difficile da esaminare bene.

Figurine di Vittorie alate, messe schiena contro schiena, decoravano le gambe del trono, e «fanciulli tebani stretti fra gli artigli da sfingi» erano collocati sopra i due braccioli frontali. La sfinge, un mostro con la testa di donna, il corpo di leone e le ali d'aquila, soleva uccidere i giovani tebani incapaci di risolvere l'enigma: «Qual è la creatura che può avere due, tre, quattro gambe, e più gambe ha, più debole è?» Un esame attento della statua di Zeus riprodotta su una moneta mostra che il braccio del dio era sorretto da una sfinge accucciata, con le ali proprio sotto il gomito di Zeus. Un'idea più nitida si ha osservando un gruppo statuario, scoperto a Efeso, con un giovane afferrato dalla sfinge proprio come deve averlo scolpito Fidia.

Sotto la sfinge erano raffigurati Apollo e Artemide intenti a sterminare con le frecce Niobe e i suoi figli. Niobe si era vantata di essere piú prolifica di Latona, madre di Artemide e Apollo, e cosí pagò l'eccesso d'orgoglio. Questa scena era rappresentata sui fianchi del trono. Ne rimane traccia in un vaso a figure rosse proveniente da Baski nella Russia meridionale e pubblicato di recente; si è anche proposto che una copia d'epoca romana da un originale del V secolo a. C. con lo stesso tema possa derivare dalla rappresentazione nella statua di Zeus. Altre imitazioni si riscontrano in numerosi vasi e bassorilievi. Apollo e Artemide erano collocati frontalmente, ai due fianchi del trono, in atto di colpire i figli di Niobe, raffigurati in posizioni contorte d'agonia, secondo i modi correnti del V secolo.

La narrazione di Pausania è piena di simili particolari e dimostra come la statua fosse un vero scrigno del repertorio della mitologia greca. Egli notò che a uno dei rilievi decorati tra i due piedi anteriori del trono mancava uno dei fregi scolpiti; nessuno gliene seppe spiegare il motivo. Un'altra figura sul medesimo rilievo, «un ragazzo che si cinge il capo con un nastro, dicono sia il ritratto di Pantarce, un giovinetto di Elide che sarebbe stato l'amante di Fidia, e Pantarce vinse nella lotta fra giovani nell'ottantaseiesima olimpiade» (436 a. C.). L'aver nominato Pantarce ci precisa con una certa esattezza in che tempo Fidia operava ad Olimpia.

Secondo un altro racconto, ricordato dall'autore cristiano Clemente di Alessandria, sul dito di Zeus era graffita la frase «Pantarce è bello», con allusioni ovviamente sessuali, per cui si può pensare che il giovane Pantarce fosse l'amante di Fidia. Ad ogni modo questi collegamenti tra Fidia e Pantarce convalidano le risultanze degli scavi nel laboratorio, e cioè che Fidia lavorò alla statua di Zeus dopo la sua fuga da Atene.

«Sulle altre barre del trono sta la schiera di coloro

che con Eracle combatterono contro le Amazzoni», continua Pausania descrivendo la statua. Egli ci narra che in due gruppi si contavano ventinove figure e sottolineava che questi rilievi costituivano una decorazione scultorea davvero eccezionale. La battaglia di Ercole con le Amazzoni era la nona delle dodici fatiche impostegli da Euristeo, re di Argo. Gli era stato comandato di conquistare per la figlia del re la cintura d'oro portata da Ippolita regina delle Amazzoni, una stirpe di donne guerriere che viveva sulle coste del Mar Nero. La battaglia che ne seguì è uno dei temi più sfruttati dalla pittura e dalla scultura della Grecia arcaica. Un esempio ben noto è il fregio del tempio d'Apollo a Basse in Arcadia, non molto lontano da Olimpia, su progetto di Ictino, l'architetto del Partenone d'Atene. Il fregio fu scolpito verso il 425 a. C., pressappoco all'epoca della statua di Zeus, e il movimento agitato e il vorticoso drappeggio dei combattenti devono essere stati caratteristici anche della raffinata scultura di Fidia.

Pausania parla anche di quattro colonne, oltre le quattro basi del trono, che fornivano un maggiore sostegno. Queste non appaiono nelle rappresentazioni offerte in miniatura dalle monete e può darsi non fossero previste nel disegno originale dell'artista. Forse si trovavano dentro il trono, sotto il sedile che doveva sopportare tutto il peso della gigantesca figura sovrastante. Zeus tiene il lungo scettro nella mano sinistra. La figura della Vittoria alata, che pure doveva essere di dimensioni non troppo modeste, stava ritta sulla mano destra, e il suo peso gravava sul bracciolo del trono. I piedi del dio posavano su un grosso sgabello sostenuto da due leoni, pure d'oro; e Pausania parla di un'altra scena di Amazzoni, ma questa volta insieme a Teseo, l'eroe di Atene. La grande base della statua era in marmo eleusino nero e blu, riccamente decorato, con figure d'oro in rilievo, tratte dalle più note leggende della mitologia greca: il dio

del sole, Elio, sul suo carro; Zeus e sua moglie Era; Eros che saluta Afrodite, la dea dell'amore, mentre sorge dal mare; la Luna su un cavallo, e molte altre. Lo sfondo scuro della pietra metteva in risalto il movimento delle figure, arrestate per un attimo, secondo un metodo di dar rilievo al colore, usato anche per i fregi dell'Eretteo ad Atene.

Forse i momenti piú drammatici della descrizione di Pausania sono quelli relativi ai dettagli dei dipinti di Paneno sulle pareti divisorie che impedivano l'accesso al trono. Ci si dimentica facilmente che la pittura era un elemento importante nel mondo artistico dei tempi antichi quanto in quello del nostro Rinascimento. Il visitatore di Pompei o di Acroteri (tardo periodo minoico) nell'isola di Tera sa quanta emozione si provi dinanzi alle pitture murali sulle pareti delle case private. Purtroppo di quelle greche non ci è giunto quasi nulla, per cui ci riesce difficile immaginare le emozioni che dovevano suscitare anticamente.

Paneno era uno dei pittori piú famosi del suo tempo. Pausania lo indica come fratello di Fidia, Strabone come nipote. Qualunque fosse la loro parentela, la loro collaborazione nelle maggiori opere progettate da Fidia è sicura.

Le pareti divisorie mostravano nove scene, forse una sequenza di riquadri, separate su ciascun lato del trono. La parte posteriore di questo era protetta dal muro dell'edificio. Il tema dei dipinti non era unico, ma molti erano chiaramente scelti per richiamare le sculture sui muri esterni del tempio. Due si riferivano alle sculture dei timpani, ossia gli spazi triangolari tra gli spioventi del tetto e i muri di sostegno. Le nozze di Piritoo, re dei Lapiti nella Tessaglia (Grecia settentrionale), e ritenuto figlio di Zeus, era il soggetto del timpano occidentale. Il re aveva invitato alla festa i Centauri, selvagge creature dei boschi montani, mezzo uomini e mezzo

cavalli; ed essi, ubriachi, avevano aggredito le donne e tentato di rapire la sposa di Piritoo; tema usato da Fidia sulle metope, e cioè le lastre scolpite che ornavano l'esterno del Partenone.

Altri affreschi di Paneno narravano di Ippodamia, della quale abbiamo già detto come fosse collegata con la fondazione dei giochi olimpici, e che era celebrata nelle sculture del timpano orientale del tempio. Anche le Fatiche d'Ercole erano illustrate da Paneno in tre affreschi, e pure rappresentate nel fregio scolpito lungo le pareti del tempio. Un'altra delle molte leggende intorno ad Eracle, rappresentata da Paneno vicino al dipinto di Ippodamia, mostrava Eracle che muove in aiuto del semidio Prometeo, punito da Giove per aver trasmesso agli uomini l'uso del fuoco. Prometeo era incatenato alla roccia e un'aquila gli divorava il fegato, che di notte ricresceva per quanto l'aquila poteva divorare di giorno. Un racconto, questo, che contrasta duramente con la descrizione di Dione Crisostomo sulla «amabilità e la gentilezza» di Zeus, e deve aver rammentato ai suoi adoratori del V secolo la terribile potenza dello Zeus Tonante.

Uno dei dipinti più interessanti di Paneno si riferiva a un avvenimento storico di grande attualità e risonanza: la battaglia di Salamina, presso Atene, del 480 a. C., un evento solo di pochi anni anteriore alla costruzione del tempio di Zeus a Olimpia. Paneno, nella famosa Stoa dipinta nella piazza del mercato di Atene, aveva pure affrescato la battaglia di Maratona, quella in cui nel 490 un piccolo esercito ateniese aveva impedito lo sbarco in territorio greco, a Maratona, all'esercito molto più grande del re persiano Dario. Come Salamina, anche quella battaglia era considerata la vittoriosa sfida dei Greci contro le genti barbare dell'Est.

Le parti dipinte furono l'ultimo tocco alla grande decorazione della statua di Zeus. Sembra che Fidia sia

vissuto abbastanza per vedere completata la sua opera, sebbene fosse già sui cinquant'anni quando l'aveva iniziata. Pare che nel 432 a. C. egli fosse tornato ad Atene, e che là morisse assassinato dai suoi avversari politici. Se è vero quanto si afferma, che l'intera opera fu terminata in cinque anni o pressappoco, dobbiamo ritenere che Fidia fosse circondato da una squadra di scultori, come certamente era avvenuto per le sculture del Partenone ad Atene.

Quando la statua fu terminata, Fidia pregò il dio di manifestare con un segnale se l'opera era di suo gradimento; e subito, dicono, un fulmine cadde nel punto del pavimento dove fino ai miei tempi vi era per copertura un'anfora. Tutto il pavimento davanti alla statua è composto di lastre non bianche, ma nere; però un bordo di marmo pario circonda quello nero per trattenere l'olio di oliva che si fa scorrere lungo la statua.

Così conclude Pausania la sua vivace descrizione della statua di Zeus.

Dal momento della sua costruzione, essa fu ammirata come il grande capolavoro dell'età d'oro della scultura classica. La sua manutenzione fu affidata ai «brunitori», che si diceva fossero discendenti di Fidia. La strana usanza di cospargerla d'olio d'oliva, riferita da Pausania, forse derivava dalle gravi screpolature che si verificavano nell'avorio, dato il clima umido del santuario: umidità particolarmente forte a metà del II secolo a. C., tanto che a riparare la statua fu chiamato Damofone, scultore di Messene, una città del Peloponneso meridionale. Si dice che egli abbia operato molto abilmente, e può darsi che in quell'occasione siano state collocate sotto il sedile le quattro colonne di cui si è detto, per impedire che crollasse sotto l'enorme peso della figura soprastante.

Circa alla stessa epoca (167 a. C.) il re di Siria Antio-co IV dedicò al tempio di Zeus un drappo di lana «tes-suta con motivi assiri e tintura fenicia». Forse questa cortina di origine asiatica, abbastanza importante da attrarre i commenti di Pausania, stava appesa dietro la statua. Antio-co è lo stesso re che, saccheggiato il tem-pio di Salomone a Gerusalemme, aveva dato ordine di ribattezzarlo come tempio di Zeus Olimpio. Fra i tesori ch'egli sottrasse al tempio potrebbe esserci stato anche il grande velo che divideva l'interno. Con non molta fan-tasia si può asserire che proprio quella era la cortina dedicata poi da Antio-co al padre dei suoi dèi a Olimpia.

La statua fu sempre motivo di stupore e meraviglia per i fedeli di Zeus. Oltre quattrocentocinquant'anni dopo, l'imperatore romano Caligola (37-41 d. C.), secondo la tradizione dei conquistatori romani nei confronti dei tesori dell'arte greca, si adoperò con ogni mezzo per avere la statua a Roma. Furono spediti operai per esco-gitare il modo di trasportarla, ma la statua «emise improvvisamente una così sonora risata che fece crolla-re l'impalcatura e scappar via gli uomini». È Svetonio, biografo di Caligola, che si diverte a riferire questo aneddoto sull'odiato imperatore. Ma la statua non pote-va restare intatta per l'eternità. Nel 391 d. C. il clero cristiano trionfante persuase l'imperatore Teodosio I a bandire il culto pagano e a ordinare la chiusura dei tem-pi. Furono sospesi i giochi olimpici e il grande santua-rio di Olimpia cadde nell'abbandono.

La statua, che all'epoca contava più di ottocento anni, fu alla fine trasportata dal tempio di Olimpia ad ornamento di un palazzo di Costantinopoli. La bottega di Fidia fu trasformata in chiesa cristiana. Il tempio fu seriamente danneggiato da un incendio verso il 425 e nel VI secolo il fiume Alfeo cambiò il suo corso. L'intera area di Olimpia, abbandonata all'incuria, fu distrutta da frane, terremoti e inondazioni. Per più di mille anni la

zona giacque sotto uno spesso strato di sabbia, fango e detriti. L'aver trasportato la statua a Costantinopoli la salvò dal disastro, ma nel 462 un grande incendio divampò a Costantinopoli e distrusse il palazzo che la custodiva. Mentre il tempio di Olimpia si sbriciolava nell'oblio del Peloponneso, la bellissima statua, considerata il piú grande capolavoro della scultura classica, veniva distrutta sulle rive del Bosforo.

Non ne sono rimaste copie per dirci con maggiore abbondanza di particolari qual era il suo aspetto. A Cirene, nella Libia, una copia molto grande era venerata nel locale tempio di Zeus. Ne fu trovata la base durante gli scavi, ma niente di piú. Sembra che gli scultori fossero decisamente restii a copiare il capolavoro di Fidia, anche in piccolo. Siamo già abbastanza fortunati di essere a conoscenza dell'impressione che esso produceva attraverso gli scritti di autori come Pausania. Se la statua fosse rimasta ad Olimpia, anche se spogliata dei suoi materiali preziosi, forse qualche frammento si sarebbe salvato per offrirsi oggi alla nostra ammirazione.

Capitolo quarto

Il tempio di Artemide a Efeso

di Bluma L. Trell

Nel 1780 Edward Gibbon ricordava con dolore la distruzione del tempio di Artemide a Efeso, avvenuta nel 262 d. C. per mano degli Ostrogoti. La sua vivace descrizione del monumento, che pure non aveva mai visto, è tra le piú raffinate:

Le arti greche e la ricchezza asiatica avevano cooperato alla costruzione di questa sacra e splendida struttura. [...] Gli imperi che seguirono, quelli di Persia, di Macedonia e di Roma, ne venerarono la santità e ne arricchirono lo splendore.

Gibbon si valse dei racconti dei Greci e dei Romani, a lui ben noti, sia di tipo storico che mitologico. Sapeva anche delle famose Meraviglie del Mondo, ma purtroppo era nato un secolo prima delle «meraviglie» dell'archeologia. Nonostante la sua raffinata capacità d'intuito, non seppe prevedere che un giorno sarebbe stato ritrovato il tempio da lui ritenuto scomparso per sempre. Nessuno storico, storiografo o psicologo è stato in grado di spiegare adeguatamente come mai non fosse venuto in mente ad alcuno prima del secolo scorso di scavare sottoterra alla ricerca di monumenti perduti. Il primo tentativo del genere nel mondo ellenico si ebbe nell'acquitrinosa pianura alla foce del fiume Caistro, presso Efeso. Un compatriota di Gibbon, John Turtle

Wood, verso il 1860 scavò per sette anni nella melma alluvionale, finché s'imbatté nella base della colonna di un tempio. Il lavoro pionieristico di Wood fu precedente alla scoperta di Troia da parte di Schliemann, avvenuta nel 1870, e fu seguito quasi ininterrottamente da altri. Oggi, a distanza di circa un secolo, Anton Bammer, dell'Istituto Archeologico Austriaco, sta ancora estraendo meraviglie dalle viscere della terra sacra alla dea Artemide, la Diana degli Efesini.

Fu la sua stupenda architettura a valere al grande santuario di Artemide la collocazione fra le Sette Meraviglie. «Graecae magnificae» sono le parole di Plinio il Vecchio per descrivere il tempio, ed egli era uno storico non da meno di Gibbon. Il tempio greco è stato sempre considerato la dimora dello spirito, a differenza dell'egizio, che era piuttosto la dimora del dio, e della cattedrale cristiana, che è la casa del popolo. Il tempio di Artemide potrebbe essere considerato l'espressione dello spirito della Grecia ionica, in larga misura influenzato dal Vicino Oriente.

L'Artemisio era qualcosa di piú di un edificio rettangolare dalle dimensioni eccezionali, cinto da ogni lato da colonne: era una vasta costruzione di marmo splendente, in mezzo a un ampio cortile isolato nel cielo, cosí che lo si potesse scorgere da lontano. Per ammirarne la facciata, bisognava retrocedere fino al cortile dell'altare, altrimenti non era possibile vedere il timpano decorato, perché troppo in alto. Quanto al cortile dell'altare, ornato di colonne e statue, era situato a una certa distanza, in linea retta rispetto al centro della facciata; ma il piccolo altare sacrificale che vi si trovava era in posizione asimmetrica; il sacerdote, intento ad una cerimonia, poteva scorgere le parti alte del tempio, ma era costretto a voltarsi per raggiungere il piccolo altare dei sacrifici. Questa disposizione si ricollega al Vicino Oriente, dove i templi avevano talora l'entrata laterale

e non ingressi sulla fronte, e dove le stanze sacre all'interno erano raggiungibili attraverso passaggi obliqui.

L'accesso alla terrazza alta del santuario avveniva a mezzo di scalini di marmo, costruiti tutt'attorno all'edificio, come una gigantesca cornice, con modanature rientranti o strombi, che poggiavano direttamente sul suolo. L'alto basamento era largo circa 78,5 metri e lungo 131. Plinio ci spiega che le colonne erano alte 20 metri, snelle ed elegantemente scanalate. Le basi, molto elaborate, consistevano in anelli di marmo scolpito a rilievo, che «correvano attorno» ai tamburi sottostanti, una meraviglia architettonica, anche se non del tutto nuova nel mondo antico. Bellissimi capitelli ionici, con le loro volute squisitamente e graziosamente scolpite, proteggevano le colonne e sostenevano il blocco orizzontale di marmo sovrastante (trabeazione). Il fregio non aveva figure, ma solo una grossa dentellatura, sulla cimasa piú alta sorreggente il timpano. In quest'ultimo erano state praticate tre aperture sporgenti o finestre: quella centrale era fornita di sportelli e al suo fianco si ergevano due statue di Amazzoni ed altre due sulle grondaie. Il tetto era decorato da antefisse.

Forse, ancor piú sensazionale della visione della facciata, con i suoi «istoriati» tamburi, era lo scorcio che si presentava al visitatore al suo ingresso fra le due colonne centrali. Qui, di fronte al portico, si ergeva una «foresta di colonne» posate su basi rettangolari scolpite. Un'altra «foresta», davanti al portico retrostante del tempio, era contrapposta alla prima. Plinio parla, nel complesso, di centoventisette colonne: per disporle sul terreno in cosí gran numero, l'archeologo moderno dovette immaginarne nove sulla facciata posteriore. La cella, la casa della dea, si trovava esattamente al centro dell'edificio, con i due porticati davanti e dietro. Non abbiamo prove che la statua di Artemide Efesia dominasse la cella, come quella di Pallade ad Atene o quella

di Zeus ad Olimpia. Possiamo immaginare tuttavia che la grandezza della statua cultuale di Artemide Efesia fosse quella delle copie d'epoca imperiale romana erette nel cortile del tempio: sovrastate da una elaborata corona, erano ben piú alte della figura umana.

La fama del tempio di Artemide era dovuta anche alle straordinarie *dramatis personae* che sostennero importanti ruoli nella vita religiosa e politica di Efeso. La dea stessa rispettava il suo ruolo di *deus ex machina*, quand'era necessario, come in una tragedia di Euripide. Si narra che aiutò l'architetto Chersifrone a sistemare l'architrave sulla porta principale del grande tempio marmoreo (denominato prosaicamente tempio D dagli archeologi): una trave cosí enorme, che l'architetto, considerando il suo compito, si dice avesse meditato il suicidio.

Fin dai tempi piú remoti Artemide attrasse pellegrini e viandanti, traendo da essi e dai naviganti che attraccavano al porto sacro il denaro per il sostentamento del tempio. Aveva anche la sua parte nei profitti dei mercanti che affollavano il vasto cortile: artigiani e venditori di copie in argento, e in miniatura, della sua statua cultuale e del tempio, maghi pronti a predire la sorte e a vendere oracoli, sacerdoti e sacerdotesse che mercanteggiavano resti delle carni dei sacrifici. Infatti ossa spezzate di animali furono rinvenute nel santuario, a dimostrare che il cibo consumato lí proveniva direttamente dagli altari. Artemide venne in soccorso di Creso, l'ultimo re di Lidia che aveva contribuito a far erigere in suo onore il monumentale tempio (D), e fece intervenire una Sibilla proprio nel momento in cui Ciro il Grande, il re conquistatore persiano, stava per sacrificare Creso sul rogo nel 546 a. C.

La dea, però, non riuscí ad essere presente, quando il suo tempio fu minacciato di totale rovina: la parte voluta da Creso (D) fu arsa dalle fondamenta da un

certo Erostrato, il quale sperò con un simile atto di rendere il proprio nome immortale; questo strano personaggio finì come voleva per entrare nella storia del mondo, ma il suo nome divenne per antonomasia sinonimo di «infame». Plutarco, che scriveva nel II secolo d. C., narra che Erostrato fornì materia per un aneddoto ancora più gustoso: la dea non fu in grado di portar soccorso al suo tempio minacciato perché troppo occupata ad assistere alla nascita di Alessandro Magno, evento che si verificò proprio la stessa notte dell'incendio dell'Artemisio, il 21 luglio del 356 a. C.

Quando Alessandro Magno entrò trionfatore a Efeso, aveva solo ventidue anni; sapeva che solo pochi anni prima una statua di suo padre Filippo II era stata eretta nel tempio ricostruito di recente (dagli archeologi denominato E) e aveva anche saputo che il nome di Creso era stato iscritto in caratteri lidi e greci sulle colonne decorate del tempio primitivo (D). Era certo al corrente che, contribuendo alla costruzione, il donatore acquisiva il diritto ad un ricordo onorifico, e cercò d'ingraziarsi gli Efesini, patrocinando un sacrificio e una processione in occasione di una festa in onore d'Artemide; ma quando si offerse di pagare la completa ricostruzione del tempio, a patto che il suo nome venisse inciso sull'edificio, un cittadino, con molta diplomazia e discrezione, gli fece presente che non era il caso che un dio offrisse doni a un altro dio.

Il diritto d'asilo elargito dal tempio di Diana accrebbe la sua fama, e i denari. Come molti antichi santuari, anch'esso ebbe la doppia funzione di banca e di istituzione religiosa. Fra tutti i supplici che cercarono rifugio nel tempio, le più affascinanti furono le legendarie Amazzoni. La loro richiesta d'asilo dovette essere esaudita, dato che guadagnarono, con altri, il nome di fondatrici del santuario, e le loro statue furono collocate in mezzo al timpano. Colui che viene generalmente consi-

derato il fondatore del primo, monumentale tempio di marmo (D), è Creso, il re lidio. Nel corso di una battaglia fra lui e un suo nipote, gli Efesini tesero una fune tra l'Acropoli, che già aveva subito danni, e una colonna del tempio, provvedendo così un asilo all'intera città. Più tardi, ma sempre nel VI secolo a. C., un brutale tiranno, Pitagora, non riuscendo a impadronirsi di una fanciulla che aveva cercato rifugio nel santuario, ve la tenne prigioniera; purtroppo la giovane s'impiccò per la disperazione. Serse, il re persiano sconfitto dai Greci, inviò i suoi figli a rifugiarsi nel tempio di Artemide; qui furono custoditi da una delle donne più pittoresche della storia greca, quell'Artemisia che partecipò in qualità d'ammiraglio alla battaglia navale di Salamina contro la flotta greca.

Alessandro Magno diede una prova del suo carattere notoriamente incostante chiedendo educatamente una prima volta al capo dei sacerdoti che gli fosse consegnato uno schiavo fuggitivo; e un'altra volta rompendo invece le regole, quando strappò a forza due supplici, per mandarli alla morte per lapidazione. In una delle tragiche vicende dei Tolomei d'Egitto, Tolomeo Fiscone, fratellastro di Tolomeo Evergete, nel 259 a. C. fuggì con la consorte Irene e cercò asilo nel tempio; qui furono entrambi assassinati. In un altro fatto tragico, Marco Antonio costrinse il primo sacerdote a portar fuori dal santuario Arsinoe, sorella di Cleopatra, che poi uccise, assicurando così, a Cleopatra e a se stesso, il trono d'Egitto.

Il tempio di Artemide fu anche un polo d'attrazione per filosofi, poeti e artisti. Eraclito, filosofo del VI secolo a. C., vi si chiuse volontariamente, non per sottrarsi a qualche uomo, ma, come si disse, per rifuggire dall'intera umanità. Chersifrone, il tormentato architetto del santuario primitivo (D), di cui abbiamo già parlato, ricevette aiuto non solo dalla dea, ma anche da suo figlio

Metagene, architetto egli pure, e da un altro ancora, Teodoro, che, possiamo arguire, aveva già affrontato analoghi problemi architettonici nella vicina Samo. Il celebre scultore Prassitele modellò statue per l'altare del tempio di Creso (D), e più tardi Scopas decorò le basi delle colonne del tempio posteriore, d'epoca classica (E).

Di tutte le competizioni svoltesi fra i Greci – atletica, poesia, teatro, musica – quelle di scultura nel V secolo a. C. furono uniche sotto molti punti di vista. Gli scultori delle statue di bronzo delle Amazzoni furono invitati ad esporle in pubblico, e le quattro giudicate più belle (erano quelle di Fidia, Policleto, Cresila e Fradmone) furono poi scelte per decorare il tempio D. La celebrazione della pace di Callia del 450 a. C. e il completamento del tempio di Creso furono l'occasione per questo avvenimento artistico. Non ci poteva essere un simbolo più adatto delle Amazzoni per sottolineare la fine di un conflitto tra Est e Ovest. Le Amazzoni, infatti, non erano le donne guerriere con un solo seno, ma il simbolo di popolazioni orientali: forse le bellicose sacerdotesse di Ma, una dea madre dell'Anatolia orientale, o l'orda degli invasori ittiti o di qualche altra tribù periferica dell'Oriente. Collocate sul frontone del tempio, nel V secolo, rappresentavano i Persiani che, provenendo dall'est avevano sconfitti i Lidi e si erano impadroniti dell'Artemisio.

Nel I secolo dell'era cristiana san Paolo giunse da Corinto a Efeso, città ricca e fiorente. Antichi scrittori ne descrivono il lusso all'orientale, le colonne d'oro, i dipinti artistici del tempio; altri invece parlano di Efeso come di una città piena di lupanari, di cantanti, di attori, di bellimbusti e prostitute. Il famoso confronto fra Paolo e Demetrio, l'argentiere che arringava la folla, avvenne in un teatro, non nel tempio. Quando san Paolo inveì contro gli idoli d'argento, la folla esprime la propria ostilità gridando: «Grande è l'Artemide degli Efe-

sini» (*Atti* 19.24-34). Si può facilmente presumere che san Paolo fosse urtato dalla volgarità dell'immagine culturale di Diana, di cui ci giunse un'altra vivida descrizione da parte di un santo uomo (o piú uomini?), Giovanni, che pure visitò Efeso, nel I secolo d. C. Pare che Giovanni avesse maggior successo presso gli abitanti di quanto non ne ottenne Paolo, ma la verità è che il culto di Artemide non fu abbandonato dagli Efesini fino agli ultimi anni del IV secolo d. C. Durante la sua visita, Giovanni vide una statua dipinta di Diana, con le labbra dorate e il volto velato; visitò anche il teatro, dove, durante le feste in onore della dea, il fumo dei sacrifici era così fitto da oscurare il sole; ed ebbe pure lo spettacolo di una processione, con i sacerdoti che soffiavano nei corni mentre si recavano al tempio.

Alcuni archeologi inglesi scoprirono anche un'iscrizione, posteriore alle visite dei due santi, che offre uno splendido quadro di un corteo in onore di Artemide. Un benefattore, Gaio Vibio Salutare, aveva indetto una processione per la ricorrenza della nascita di Diana. Sembra che vi prendesse parte tutta la città di Efeso: amministratori, magistrati, sacerdoti e sacerdotesse del tempio, musicisti, danzatori, giovani; alcuni reggevano l'occorrente per il sacrificio, altri conducevano gli animali al sacrificio stesso, qualcuno a cavallo e, ciò che piú conta, vi era chi recava statue della dea. Scopo principale della processione era quello di portare l'immagine del culto fuori dal tempio, così che Artemide potesse assistere allo spettacolo in teatro – spettacolo soprattutto di giochi – poi, al ritorno, essere presente ai sacrifici nel santuario. L'Artemide Efesia era epifanica, una divinità che «appariva» in modo che i suoi adoratori la vedessero e la venerassero: poteva affacciarsi a una finestra sacra o essere portata in processione su una specie di carro trionfale. Questa apparizione ritualistica della dea è una tradizione orientale vecchia di secoli in Ana-

tolia, Siria, Mesopotamia ed Egitto. Nel frontone del tempio vi era un'apertura abbastanza larga per permettere ad Artemide di essere vista dai suoi fedeli in basso; l'apertura aveva la sua origine nei templi di Frigia, un impero che aveva perso potenza con la morte del suo ultimo re, Mida (c. 700 a. C.), ma la cui influenza religiosa si era trasmessa di generazione in generazione.

Anche i Frigi adoravano una dea che faceva rituali apparizioni, Cibele, la grande dea madre. Essa emergeva dai fianchi di pietra della montagna; talvolta, pur non avendo forma materiale, era presente nella pietra stessa; oppure era raffigurata come una colonna di pietra, custodita dai suoi leoni, o in forme umane in mezzo ad essi. Una nicchia naturale nella roccia che la inquadrava produceva una sorta di finestra per l'apparizione; e due aperture del genere erano realmente scavate sul timpano del tempio rupestre, ciascuna con racchiuso un simbolo celestiale. L'Artemide di Efeso aveva pressappoco gli stessi attributi della dea madre frigia, Cibele. Infatti, in parecchi dialetti dell'Anatolia, Artemide era detta Kubaba (Cibele). L'uso frequente in greco dell'aggettivo *megale*, ossia «grande», accanto al suo nome, suggerisce che Diana era la *magna mater*, la grande dea madre; in ciò l'Artemide di Efeso differisce dalla dea cacciatrice della più conosciuta mitologia greca: le sue origini si collocano in Oriente, non sono greche.

La strana statua dalle molte mammelle dell'Artemide Efesia rappresenta una dea madre, poiché il seno è il simbolo della fertilità femminile. La statua è rigida, la parte bassa assomiglia al sarcofago di una mummia egizia. Gli elementi decorativi, come cervi, tori, leoni, grifoni, sfingi, sirene e api, sono esseri originari dell'Est. Alcuni studiosi si sono stranamente domandati se i seni siano proprio seni o non piuttosto datteri, ghiande, melanzane, uova di struzzo, testicoli di toro, tasche per amuleti o decorazioni simili. Una risposta precisa,

ammesso che ci si possa arrivare, non aiuta a risolvere un problema piú importante. Non c'è dubbio che la polimastica Artemide fu l'immagine cultuale da circa il III secolo a. C. fino alla distruzione del tempio da parte dei Goti nel III secolo d. C. Il problema è quale fosse l'immagine del culto prima di quell'epoca.

In quello che è chiamato «Deposito delle Fondazioni», databile a circa il 600 a. C., al piú basso livello degli scavi furono trovate statuette di fattura primitiva, di forma rigida, in oro, legno, avorio o argilla. Leggende parlano di immagini di culto, cadute dal cielo, a forma di ramo, d'albero o di sasso. Senofonte narra di aver visto nel tempio uno *xoanon* d'oro, una statua arcaica della stessa forma di quelle trovate negli scavi. Le statuette arcaiche del Deposito delle Fondazioni mostrano un grazioso miscuglio di forme orientali, lidie, persiane, frigie, ittite, assire, egizie. Alcuni ritengono che rappresentino le antiche immagini cultuali, altri vedono raffigurate in alcune le sacerdotesse. Una di queste, fino a poco tempo fa considerata l'immagine di un sacerdote, è stata ora identificata per quella di una sacerdotessa; tanto ci si interessa ancora al problema.

Una traccia per identificare le statuette primitive ci viene dall'iscrizione di Salutare. Alcune delle figure che questo generoso cittadino ordinò di collocare nel santuario non rappresentavano la dea polimastica; erano piuttosto raffigurazioni di Artemide come dea cacciatrice, con l'arco, o dea dell'Ade, con la torcia. Sappiamo per certo che la statua cultuale non fu sostituita nel II secolo d. C.: le monete dell'epoca imperiale romana mostrano chiaramente l'Artemide dai molti seni. Le statue ordinate da Salutare non rappresentavano, o non intendevano rappresentare, l'immagine di culto del tempio, come qualcuno ha ritenuto, ma piuttosto diversi aspetti di una divinità piú gradita al popolo assai vario del periodo greco-romano di quanto non fosse la divinità

orientale. Come queste statue romane, le piccole figure arcaiche mostravano i diversi aspetti della dea nel VI secolo a. C. La dea col fuso e il falcone, per esempio, derivava strettamente da Kubaba (Cibele), la *magna mater* ittito-frigio-siriana. Il rapporto con la Frigia è sottolineato da due *fibulae* (spille) trovate nell'area del tempio di Creso.

Ancor piú importante per stabilire quale fosse l'immagine di culto in epoca arcaica è il fatto che il tempio classico piú tardo (E) è simile nelle linee ed in altri particolari al tempio di Creso (D). Perché gli Efesini decisero di mantenere l'aspetto del tempio distrutto, e perfino conservare alcuni tamburi delle colonne spezzate per sostenere la base del nuovo tempio? Ad Atene i Greci sconfitti avevano seppellito le statue e ricoperto le costruzioni danneggiate dai Persiani, cosí da nasconderle completamente, e vi avevano costruito sopra un complesso di edifici sacri interamente nuovo. A Roma, dopo che un terremoto ebbe distrutto il grande tempio sul Campidoglio, una legge impose che il nuovo tempio di Giove fosse la copia esatta del precedente. L'abitudine odierna è invece quella di conservare, per visibile testimonianza, alcune parti di quanto è andato distrutto, come a Coventry e a Hiroshima. Gli Efesini misero tutto l'impegno a riprodurre il tempio precedente, ed è perciò difficile accettare l'idea che essi abbiano introdotto un'immagine di culto totalmente diversa, un cambiamento che sarebbe sembrato piú sacrilego che mutare lo stile architettonico.

Fino a prova contraria, è piú logico pensare che l'aspetto della divinità nel IV secolo rimase immutato. Gli scavi nel santuario sono oggi ancora in corso. Per il momento si ritiene che, nel VII secolo e nella prima parte del VI, il santuario consistesse in una struttura simile a un altare sul lato occidentale, che cambiò varie volte (A,B,C), e di due altri monumenti, l'Hekatompe-

don, così detto perché misurava cento piedi, e l'altare «a rampa» sul lato est. Tutto ciò fu ricoperto dalla costruzione del tempio D verso il 550 a. C., e verso il 500 da quella del cortile dell'altare, sviluppo dell'antico altare a rampa. L'area sacra con i suoi pseudo-altari a cielo aperto rassomigliava ad antichi luoghi di culto orientali, in particolare semitici, dove spesso non vi erano statue per il culto, essendo gli altari considerati la dimora stessa del dio, e perciò il centro stesso dell'adorazione. Tale, si suppone, era il complesso di Efeso nel periodo arcaico.

Per il fatto che i primitivi altari nella parte orientale del santuario erano rivolti a est, e quelli occidentali a nord, taluni avanzano l'ipotesi che vi si celebrassero più culti, in onore perfino di otto divinità. È più sensato ammetterne due sole, le due divinità vicine: Artemide e Cibele, che più tardi, per sincretismo, divennero un'unica dea dalla doppia natura, Artemide. Era un fenomeno comune che gli dèi greco-romani si imponessero a quelli del Vicino Oriente. A Baalbek, per esempio, il Giove a cui era consacrato il tempio principale era la versione romana del dio semitico del luogo, Hadad, proprio come lo era del dio greco. Ad Alessandria era adorata nello stesso tempio una divinità dalla doppia natura: Serapide - Zeus Helios. Non è una coincidenza che il Giove di Baalbek avesse un'immagine cultuale e un tempio simili, sotto certi aspetti, all'immagine e al tempio di Efeso.

Non possiamo passare sotto silenzio il fatto che, fra gli studiosi, esista grande differenza d'opinioni, non soltanto a proposito dell'immagine cultuale e delle statuette arcaiche, ma anche circa le date, la superficie e le strutture del tempio. Bammer fa garbatamente presente l'opportunità di trovare un'iscrizione sicuramente datata. Stante la difficoltà di effettuare scavi in metri di fango, e dato che parti scomparse del tempio sono

finite in chiese e moschee a Efeso o addirittura in costruzioni a Costantinopoli, non c'è da meravigliarsi che, da quando furono scoperti i resti del famoso tempio, siano sorti e rimangano insoluti più problemi di prima.

È sorprendente con quanto ritardo sia stato riconosciuto quello che doveva essere il più probabile aspetto della facciata del tempio. Il grande santuario (E) è riprodotto su monete coniate in Efeso, proprio quando il santuario era in piedi, intatto e funzionante, nei primi tre secoli dopo Cristo. La valutazione di questa testimonianza è stata fatta da grandi storici dell'architettura, come Bernard Ashmole, Karl Lehmann, Hugh Plommer, William Dinsmoor e Charles Picard. In uno dei pochi casi in cui prima del nostro secolo si presero in considerazione le monete, se ne utilizzò una sola per ricostruire la facciata del santuario. Non rendendosi conto che sulla moneta, ove solo quattro colonne compaiono sulla facciata, era stata operata una sintesi del numero esatto, e cioè otto, come risulta da altre monete, gli artisti del Settecento fecero una ricostruzione del tempio in cui esso risultava simile ad una chiesa con un portico quadristilo. Ancor oggi la norma della sintesi convenzionale, ben nota e accettata in tutte le altre forme d'arte, sconcerta alcuni storici.

E non è solo la sintesi delle colonne della facciata a metterli in imbarazzo, ma anche alcune differenze apparentemente arbitrarie su monete effigianti lo stesso edificio. Un'esatta conoscenza dell'arte numismatica garantisce che il monumento doveva venire considerevolmente semplificato per farlo entrare nella miniatura di una moneta, e che medaglisti diversi, chiamati a riprodurre lo stesso tempio, sceglievano inevitabilmente particolari differenti da mettere in evidenza.

Per fortuna, nessuno ha posto in discussione l'importanza delle monete scoperte nel cosiddetto Deposito

to delle Fondazioni. Esse hanno grande importanza in un altro problema riguardante il tempio: la data della primissima costruzione su quell'area. Nelle fondamenta del tempio di Creso (D) furono trovate ottantasette delle piú antiche monete conosciute, molte nello stesso Deposito delle Fondazioni. Non si sa ancora con esattezza la data vera del Deposito, ma dovrebbe sicuramente cadere tra il 625 e il 575 a. C. È chiaro che non poté esserci stato un grande santuario su tale superficie prima di quello costruito da Creso.

Le monete dimostrano che la base delle colonne frontali era ornata da tamburi scolpiti, e per fortuna possediamo la testimonianza di Plinio, secondo cui trentasei colonne erano decorate con bassorilievi (le cosiddette *columnae caelatae*), circostanza molto rara nei templi greci. Gli scavi misero in luce tamburi scolpiti e basi rettangolari, appartenenti ad entrambi i grandi santuari, D e E; ma Plinio non dà la collocazione precisa di questi pezzi scolpiti. Recentemente si è avanzata l'ipotesi sorprendente che i tamburi decorati fossero non alla base, ma in cima alla colonna, ad ornarne il «collo» subito sotto i capitelli. A sostegno di questa idea fu citato un tamburo scolpito, recentemente scoperto negli scavi del tempio di Apollo Sminteo ad Alessandria Troade: qui un piccolissimo pezzo di una colonna scanalata fu trovato attaccato alla parte inferiore del tamburo, il che indicava che il tamburo si trovava in alto e non in basso. Eppure anche le monete d'Alessandria, come quelle di Efeso, mostrano i tamburi alla base delle colonne. Bisogna anche dire che non vi è prova di quando il frammento di colonna si sia unito al tamburo: potrebbe essere accaduto molto dopo la rovina del tempio; ed è difficile da credere che Chersifrone, l'architetto, preoccupato del peso gravante sulle colonne, abbia ulteriormente aumentato la pressione collocando in alto i pesanti tamburi. C'è chi suppone che le tre aperture nel frontone siano state

praticate per alleggerire il peso sulle colonne. La consuetudine di aggiungere basi decorate in fondo alle colonne (già riscontrata in precedenza presso gli Ittiti) è suffragata da un uso piú tardo, a Efeso: nel VI secolo d. C. simili tamburi decorati furono sistemati alla base delle colonne lungo la grande arteria detta Arcadiano.

L'evidenza di scalini alla base del monumento, chiaramente visibile sulle monete, può indicare che vi erano colonne su tutt'e quattro i lati; infatti si trovarono sui fianchi prove di un doppio colonnato. Per sistemare appropriatamente le centoventisette colonne di cui parla Plinio, vi fu chi propose l'aggiunta di altre file al colonnato, nei portici e nelle sale interne, sia sulla fronte che sul retro. Vi è incertezza sul reale numero di colonne e sulla loro posizione, ma non c'è dubbio che l'Artemisio fu il secondo esempio, per antichità, nel mondo ellenico (preceduto solo dal tempio di Samo) di quella che fu definita una «foresta di colonne»; come non ci può essere dubbio che per tale «foresta» Chersifrone s'ispirò ai grandi templi egizi, che egli, originario di Creta, poteva facilmente conoscere, e poi riprodurre a Efeso, nel VI secolo a. C.

Le monete rappresentano i capitelli ionici rinvenuti negli scavi. Anch'essi di origine orientale, sono uno sviluppo del tipo piú antico, il protoeolico, di cui si sono trovati esempi in Israele. Un antico disco d'avorio, scoperto recentemente ad Efeso, ha una decorazione a volute di palmette, uno dei passaggi riconosciuti nello svolgimento storico dal capitello eolico allo ionico. In seguito ad altri reperti, frammenti di bassorilievi decorati e altro, si è pensato a un fregio continuo a figure per il tempio D, e a un altro con doccioni a testa di leone per il tempio E. Alcune monete mostrano cornicioni con evidenti dentellature, abitudine confermata da monumenti scavati nella roccia presso Efeso; altre, invece, mettono in evidenza una specie di collana di perle sul-

l'architrave, che potrebbe far pensare al fregio ritenuto del tempio D. Alcune delle decorazioni in rilievo potevano forse appartenere al cortile dell'altare. Famosi cortili d'altare di epoche posteriori furono certo modellati su quello di Efeso, come l'altare di Zeus a Pergamo e l'Ara Pacis a Roma; essi pure erano decorati con fregi in rilievo.

Le monete, inoltre, ci dicono che il tempio aveva un tetto e un timpano con ornamenti. Vitruvio afferma che i templi senza tetto (ipetri o ipetrali) avevano dieci colonne davanti e dieci dietro. Secondo questa descrizione, l'Artemisio con le sue otto colonne sulla facciata e, pare, nove sul retro, non doveva essere ipetro, sebbene alcuni studiosi sostengano che il tempio era aperto alla pioggia, perché nella zona della cella fu trovato un tubo per eliminare l'acqua. D'altra parte, il ritrovamento di tegole d'argilla e doccioni di scarico dell'acqua lascia pensare che il santuario fosse coperto. Per il tetto del tempio E si pensò ad un'altra soluzione: che la copertura fosse tronca e limitata al colonnato circostante, in leggero pendio e terminante in timpani o frontoni; in altre parole, che la parte centrale fosse scoperta. Per il tempio di Creso (D) fu suggerita la probabilità di un tetto di legno, perché alcuni critici non ammettevano la possibilità di un incendio abbastanza potente da bruciare tanto marmo, se non accompagnato da una sufficiente quantità di legno; anzi pensavano addirittura che il tetto di legno fosse ornato da strutture pendenti. È chiaro che non tenevano conto dell'annotazione di Plinio, secondo cui una scala di legno portava al tetto, il che sarebbe stato un passaggio ideale per far divampare le fiamme in tutto l'edificio. Altri non potevano nemmeno pensare a un incendio doloso: nessuno avrebbe potuto commettere un tale sacrilegio! Si teorizzò persino che la storia della distruzione del tempio per opera di Erostrato nel 356 a. C. non foss'altro che la falsifi-

cazione romantica ed eziologica di un vero e violento conflitto con i vicini abitanti della Caria, che avrebbero facilmente potuto distruggere il tempio col fuoco. Scopo di molte guerre antiche era appunto radere al suolo gli edifici piú importanti del nemico (ne abbiamo un esempio non lontano nell'incendio della Casa Bianca di Washington nel 1812). L'unica cosa che non si accorda con questa teoria è che mancano le prove di un'invasione dei Cari, popolo che, per di piú, in questo periodo era governato da Mausolo, il cui amore e ammirazione per i Greci renderebbero un attacco da parte loro inconcepibile tanto quanto il delitto d'Erostrato.

Che i frontoni del tempio avessero aperture o finestre è confermato dalle monete, da un frammento del timpano trovato fra le rovine e da una parte di cornice di finestra scoperta nella chiesa di San Giovanni. Le finestre riprodotte sulle monete di Efeso sono esattamente le stesse delle monete di Magnesia, e a Magnesia vi sono ancora maggiori prove archeologiche di questa usanza. La dea di Magnesia era epifanica come l'Artemide Efesia. Pubblicazioni di numismatica descrissero per secoli tali aperture, interpretandole come tavole o altari; ma uno studioso del Cinquecento, un numismatico dallo straordinario intuito, capí di che cosa si trattava e le disegnò come finestre.

Due esemplari delle monete di Efeso mostrano una figura femminile che compie un'apparizione rituale alla finestra centrale del frontone: in una, la figura sembra essere quella di Artemide Efesia, nell'altra si direbbe piuttosto una sacerdotessa, molto simile alla sacerdotessa ritta davanti a un tempietto di Artemide Efesia sul fondale del teatro romano di Hierapoli, città non lontana da Efeso. Un disegno di Bammer conferma l'uso ritualistico della finestra del tempio, collocata di fronte al cortile dell'altare, ornato da colonne d'insolita altezza e con un ingresso atipico, come se l'altare avesse

poco a che vedere col tempio. A Baalbek, la finestra dell'apparizione deve aver avuto parte in una cerimonia del genere: l'altare, molto alto, quasi un tempietto separato, bloccava la vista della facciata da quasi tutti i punti del cortile.

La finestra nel frontone, originaria dell'Oriente, continuò attraverso l'arte cristiana fino ai nostri giorni. Un codice francese del Duecento mostra san Giovanni in atto di distruggere il tempio e la statua di Artemide. Il tempio è stato trasformato in una costruzione medievale cristiana, ma ci sono ancora le finestre. Nella Spagna romanica, nel portale occidentale della chiesa di San Vincenzo ad Ávila, si vede, in bellissima miniatura, un autentico tempio classico con colonne e tre aperture nel frontone. Echi di Efeso si colgono nei capitelli persiani a forma di testa di toro, al centro dell'ingresso, tipo di capitello che fu trovato negli scavi di molti edifici a Efeso e nelle colonie greche della Spagna. Una celebre leggenda racconta che una copia dell'immagine cultuale di Artemide e del suo tempio fu portata a Marsiglia, e di qui a templi analoghi delle colonie greche in Spagna; ma sembra poco realistico il pensare che echi dell'antica Efeso potessero essere ancora presenti nella penisola iberica durante il XII secolo dell'era cristiana. Comunque esiste un legame storico affascinante tra Spagna e Efeso, nel Medioevo. Già nel secolo precedente, i Crociati si erano recati dalla Spagna fino al Vicino Oriente e, nel Duecento, un gruppo spagnolo, detto la Grande Compagnia Catalana, governò effettivamente ad Efeso. Forse, attraverso questi pellegrini, gli usi architettonici di Efeso e del suo famoso Artemisio possono essere giunti in Spagna, o attraverso miniature dei codici o su tessuti a motivi orientali.

L'unica prova che quattro figure femminili ornavano il frontone di Efeso ci è offerta dalle monete: il modo in cui le statue incorniciavano le finestre è rima-

sto nella tradizione orientale di qualche bel monumento in Turchia, scavato direttamente nella roccia. Non è pura coincidenza che le figure siano di donna e in numero di quattro. Le statue che vinsero il concorso per l'ornamento del tempio erano quattro e rappresentavano le donne guerriere, le Amazzoni, qui però mostrate in atteggiamento di supplici che implorano rifugio nel tempio. La loro presenza su monete di epoca imperiale romana, effigianti il tempio E, conferma che E fu costruito a immagine di D: infatti le statue erano state collocate sul tempio D nel 450 a. C.

Un particolare della ricostruzione, la testa della Gorgone, va accettato su prova circostanziale. La Gorgone appare nell'antico tempio di Corfù ed occupa esattamente lo stesso posto che risulta sulle monete del tempio in un bassorilievo arcaico proveniente da Locri, in Italia. Teste della Gorgone sono citate fra i preziosi pezzi asportati dall'area del tempio che Giustiniano fece spedire a Costantinopoli nel VI secolo d. C. A quest'epoca l'Artemisio non esisteva più: dopo la distruzione da parte dei Goti nel 262 si era tentato di ricostruirlo verso la fine del III secolo, ma l'uso dell'edificio nel IV secolo era mal tollerato, e nel 401 esso fu completamente distrutto per ordine di san Giovanni Crisostomo. Si dice che la gente continuasse a adorare le pietre sottratte all'area sacra. La primissima e più venerata era una pietra caduta dal cielo, probabilmente un meteorite. L'adorazione delle pietre non era un fatto insolito: molte delle dee sorelle di Artemide Efesia sembravano proprio delle pietre; Artemide di Perge, per esempio, quale risulta sulle monete di quella città, è semplicemente un pezzo di sasso con una testa. A parte le pietre, grazie a quanto ci dicono le monete, circa l'immagine di Efeso, sappiamo che i pagani poterono continuare a venerare i loro dèi nel tempio, ancora saldamente nelle loro mani, fino all'avvento del cristianesimo.

Nei secoli successivi Efeso conobbe alti e bassi: niente, però, così in basso come la sepoltura del tempio sotto una centenaria coltre melmosa. Verso il XVII secolo Efeso era un villaggio deserto, consunto dalla povertà, e tuttavia il tempio di Artemide non era ancora del tutto perso per l'umanità. La statua polimastica di Artemide Efesia del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ed altre simili, esistono ancora ai nostri giorni. Servirono di modello a Raffaello per i suoi dipinti cinquecenteschi in Vaticano, e al Tiepolo per i suoi nel Settecento. Una copia cinquecentesca destinata alla Villa d'Este di Tivoli esisteva ancora al tempo della seconda guerra mondiale; e nel dopoguerra una ricostruzione dell'Artemisio fatta in base alle monete servì al nostro contemporaneo Salvador Dalí. Il pittore spagnolo copiò esattamente l'architettura del tempio e vi aggiunse alcuni devoti che danzano in onore della dea.

Shakespeare ha preservato il ricordo di Efeso per l'eternità (poiché né il poeta, né l'Artemisio potranno mai svanire del tutto, secondo l'immortale predizione di Orazio). *The Comedy of Errors* fu derivata, come è opinione corrente, da una commedia di Plauto; ma invece di collocare l'azione nella città greca di Epidamno, come in Plauto, Shakespeare, da quel poeta che era, collocò i suoi personaggi, cittadini ricchi e sofisticati, che si cacciano nei guai e ne escono, nella città di Efeso. Perché questi cambiamenti? Perché sapeva che Efeso era uno dei più ricchi centri finanziari dell'antichità, con un bellissimo tempio, davvero una delle Meraviglie del Mondo.

Capitolo quinto

Il Mausoleo di Alicarnasso

di Geoffrey B. Waywell

Il Mausoleo di Alicarnasso fu il grande monumento sepolcrale di Mausolo, signore della Caria dal 377 al 353 a. C. e contemporaneamente satrapo (o governatore) del re di Persia, del cui impero il suo regno faceva parte. La costruzione era di così vasta mole rispetto agli antichi schemi, così ricca di bassorilievi e sculture, che si cominciò ben presto a considerarla una delle Sette Meraviglie del Mondo Antico. In epoca romana mausoleo era diventato un termine generico per designare qualsiasi grande edificio sepolcrale e anche oggi ha mantenuto questo significato.

Mausolo era figlio di Ecatomno di Milasa: a un certo momento del suo regno trasferì la capitale da Milasa alla città costiera di Alicarnasso, e prese in moglie la propria sorella Artemisia. Secondo gli antichi autori è ad Artemisia che si deve la costruzione del Mausoleo dedicato al fratello-sposo, ed è per questo che sovente se ne è fatta risalire la datazione al biennio intercorso tra la morte di lui e quella di lei, cioè al 353-351 a. C. Ma è evidente che la tomba aveva proporzioni troppo vaste perché in così poco tempo se ne fosse potuto ideare il progetto e completare la costruzione; è più probabile che ciò sia avvenuto mentre Mausolo era ancora in vita, forse poco dopo che egli rifondò Alicarnasso, nel 370-365 a. C. circa, e che l'esecuzione terminasse intorno al 350 a. C., poco dopo la morte di Artemisia.

L'antica Alicarnasso è l'odierna Bodrum nella Turchia sudoccidentale. Il suo porto è dominato oggi da un poderoso castello del tempo dei Crociati, edificato dai Cavalieri di San Giovanni di Malta nel XV secolo. Il Mausoleo era situato su uno spiazzo un po' al di sopra del porto: lí accanto, ora, sorge una moschea.

Gli scavi effettuati negli ultimi anni hanno lasciato il sito del Mausoleo completamente sgombro, tanto che ciò che si presenta agli occhi di un odierno visitatore può lasciare un po' di sconcerto: la struttura portante del monumento funerario è totalmente scomparsa. Tutto ciò che resta è uno scavo rettangolare nella roccia per le fondamenta, la scala a ponente lungo la quale fu trasportato il corpo di Mausolo per essere seppellito, il tracciato, ricostruito, della cripta funebre, e un ammasso di tamburi delle colonne e di pietre da costruzione di ogni genere.

Virtualmente non rimane dunque piú nulla del Mausoleo nella sua collocazione originaria. Per cercare di ricostruire il suo aspetto di un tempo, dobbiamo tentare di far coincidere le testimonianze che ci provengono da fonti disparate, in molti casi frammentarie o addirittura contraddittorie. Le testimonianze sono divisibili in tre principali categorie: anzitutto le notizie fornite dagli scrittori antichi, in modo particolare la descrizione che ne fa Plinio il Vecchio; poi le vestigia statuarie o architettoniche incorporate nel castello di San Pietro a Bodrum ad opera degli Ospitalieri, responsabili della demolizione dei resti del monumento; in terzo luogo i reperti delle due piú importanti campagne archeologiche condotte sul luogo. La prima fu guidata da Sir Charles Newton tra il 1856 e il 1858, e suo risultato furono i molti frammenti di scultura e di architettura conservati oggi al British Museum di Londra. La seconda è la recente spedizione danese, guidata dal professor Kristian Jeppesen dell'Università di Aarhus tra il 1966 e il 1977, a cui si deve lo sgombero delle macerie e il man-

tenimento del sito quale esso è oggi. Prenderemo in considerazione ciascuna di queste tre principali testimonianze, prima di affrontare il problema della ricostruzione dell'edificio nei suoi particolari.

Di gran lunga la piú importante delle relazioni lasciateci dagli antichi scrittori è quella di Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis historia* scritta intorno al 75 d. C., testo ancora fondamentale per qualsiasi ricostruzione, e che perciò viene qui riprodotto:

Scopa ebbe come rivali, nella sua generazione, Briasside, Timoteo e Leocare – vanno nominati assieme perché presero tutti parte insieme a lui ai rilievi del Mausoleo. Il Mausoleo è il sepolcro costruito da Artemisia al marito Mausolo, re di Caria, che morí nel secondo anno della 107^a Olimpiade [351 a. C.]. Si deve soprattutto a questi quattro artisti, se il Mausoleo è fra le sette meraviglie del mondo. I lati a Sud e a Nord hanno una lunghezza di 63 piedi [per le misure in metri, vedi piú avanti]; sulle fronti è piú corto; il perimetro completo è di 440 piedi; in altezza arriva a 25 cubiti ed è circondato da 36 colonne; il perimetro colonnato è chiamato *pteron*. Il versante orientale lo scolpí a rilievo Scopa, quello settentrionale Briasside, il meridionale Timoteo, l'occidentale Leocare. La regina morí prima che lo finissero, ma i quattro non interruppero il lavoro finché non fu compiuto, perché capirono che sarebbe rimasto come monumento alla loro gloria ed al loro talento (ancora oggi si discute a chi dei quattro dare la palma). Ai quattro si aggiunse anche un quinto artista: infatti sullo *pteron* si innalza una piramide alta quanto la parte piú bassa dell'edificio, che ha ventiquattro scalini e si assottiglia progressivamente fino alla punta; in cima ad essa c'è una quadriga di marmo, scolpita da Piti. Se si comprende anche questa, l'insieme del monumento raggiunge l'altezza di 140 piedi.

(Plinio, *Naturalis historia* XXXVI 30 sg.; trad. di R. Mugellesi).

Come si vede, il resoconto di Plinio contiene una quantità di dati e cifre particolari, per cui si può credere che derivi da una fonte autorevole. Ma si riscontrano parecchie varianti nei manoscritti che ci restano e molte delle cifre date sembrano non coincidere. Per esempio, se il perimetro totale del mausoleo era di 440 piedi e i lati a nord e a sud erano piú lunghi (entrambi questi punti sono convalidati dalla testimonianza dello scavo delle fondazioni), allora la lunghezza di ciascuno di questi lati avrebbe dovuto essere molto maggiore dei 63 piedi citati nel testo, comunque a livello del suolo. Pur tenendo conto, tuttavia, di queste difficoltà, dalla descrizione risulta una specie di quadro generale, e i punti seguenti probabilmente sono esatti.

Il Mausoleo era di pianta rettangolare, con lati a livello del suolo probabilmente di 120 e 100 piedi, che sommati danno il perimetro di 440 piedi indicato da Plinio. L'altezza era di 140 piedi e risultava da tre elementi principali: un basamento elevato, che Plinio definisce semplicemente «la parte inferiore», di forse 60 piedi d'altezza; sopra questo basamento un colonnato, probabilmente di trentasei colonne disposte a 11 x 9 (cioè undici colonne su ciascuno dei lati lunghi e nove sui lati corti, contando per due le colonne d'angolo). Sopra queste colonne, che dagli scavi risultano essere state di ordine ionico, si stendeva un tetto a forma di piramide con ventiquattro gradini che salivano, riducendosi in larghezza, a una piattaforma sormontata da una quadriga. I 25 cubiti, cioè 37 piedi e mezzo [11,50 metri circa] di cui parla Plinio valgono, a quanto pare, per una parte dell'edificio, e con ogni verosimiglianza si riferiscono all'altezza del colonnato, dalla base della colonna al cornicione. Se così è, allora il resto dell'altezza complessiva apparteneva, forse per 22 piedi e mezzo [c. 7 metri] alla piramide, e 20 [c. 6,50 metri] alla quadriga e al piedestallo su cui questa poggiava.

L'altra considerazione generale che si deduce facilmente dal testo di Plinio, ma di cui non sempre si è tenuto conto in passato per la ricostruzione del monumento, è che furono soprattutto la ricchezza e la qualità della decorazione scultorea a conferirgli fama. Plinio fa il nome di quattro celebri scultori greci, a ciascuno dei quali era assegnato un lato dell'edificio: Scopas a levante, Briasside a nord, Timoteo a sud e Leocare a ponente. Però non nomina sculture o statue singole, salvo la quadriga sulla sommità, che dice essere opera di Piti, generalmente ritenuto lo stesso Piteo di cui parla Vitruvio (VII, Prefazione 12 sg.), quale coautore, insieme a Satiro, di un libro sul Mausoleo. Può darsi infine che sia questa opera di Piti e Satiro, per noi perduta, ad aver ispirato la narrazione di Plinio.

Tra i molti altri brevi cenni reperibili nell'antica letteratura a proposito del Mausoleo, possiamo menzionare quello, citato, di Vitruvio. Scritto un centinaio d'anni prima della descrizione di Plinio, cioè verso il 25-30 a. C., non aggiunge nessun particolare, ma include il nome di Prassitele fra i quattro scultori, relegando Timoteo a un'eventuale alternativa. Si ritiene però in genere che la citazione sia un errore.

Quanto detto ci basti per le fonti antiche. Volgiamo ora la nostra attenzione al castello di Bodrum, che se da una parte è stato la causa della distruzione del Mausoleo, dall'altra ha preservato alcuni fondamentali elementi interpretativi.

Pare che il Mausoleo sia rimasto in piedi discretamente intatto fino al XIII secolo d. C., quando la parte superiore, compresi il tetto e il colonnato, crollarono probabilmente a causa di un terremoto. Tuttavia la distruzione totale non si verificò fino agli ultimi anni del XV secolo. Nel 1494 i Cavalieri di San Giovanni decisero di fortificare il loro castello di Bodrum, costruito nel 1402, e si servirono dei resti del Mausoleo come comoda fonte

di pietra già squadrata. Lunghi tratti delle mura del castello sono costruiti con i blocchi di pietra verde vulcanica che avevano costituito il nucleo centrale del Mausoleo, blocchi di circa 90 centimetri di lato e uno spessore di 30 centimetri, con chiare tracce delle grappe che li avevano tenuti uniti. I blocchi di marmo di cui il Mausoleo era rivestito e i bassorilievi o le statue marmoree furono per lo più frantumati e arsi per ricavarne calce. La recente indagine svolta da Anthony Luttrell dimostra che l'opera di distruzione continuò per ben ventotto anni, fino al 1522, quando ormai quasi ogni blocco era stato tolto dal Mausoleo, fino al livello più basso delle fondamenta, e la cripta sotterranea contenente il sepolcro era stata scoperchiata e saccheggiata.

Un efficace resoconto della demolizione della parte inferiore del Mausoleo e della scoperta, nel 1522, del sepolcro allora ancora inviolato è quello, del 1581, di Claude Guichard. In un punto vi si dice:

I Cavalieri Ospitalieri, conquistata Bodrum, iniziarono la fortificazione del castello. E nel guardarsi attorno in cerca di pietra con cui preparare la calce, né trovandone di più adatta e accessibile se non certi gradini di marmo bianco disposti a mo' di piattaforma in mezzo a un prato vicino al porto, dove un tempo si trovava l'antico foro, li abatterono e li portarono via per servirsene a quello scopo. La pietra risultò buona, ed essi consumarono rapidamente quanto affiorava dal suolo, poi procedettero a scavare nella speranza di trovarne altra. Furono molto fortunati, perché si accorsero subito che, quanto più scavavano, tanto più vasta era la struttura alla base, capace di fornire pietrame non solo per essere arso, ma anche per costruire.

Dopo quattro o cinque giorni, ripulita una vasta area, un pomeriggio videro un'apertura, una specie d'ingresso in una grotta. Vi discesero muniti di torce e vi trovarono una

grande camera quadrata circondata da colonne di marmo con tanto di basamenti, capitelli, architravi, fregi e abachi scolpiti in rilievo. Lo spazio tra una colonna e l'altra era rivestito di lastre e fasce di marmo multicolore, ornate di modanature e rilievi intonati al resto dell'opera e inseriti nel fondo bianco del muro, dove pure erano rappresentate in rilievo storie e scene di battaglia. Sulle prime, questi fregi destarono la loro ammirazione, accendendo le fantasie sulla singolarità dell'opera; ma poi finirono con l'abbatterle e farle a pezzi per servirsene per lo stesso scopo a cui era già servito il resto.

Al di là di quella camera trovarono una porticina che li portò in una specie di anticamera, dove era posato un sarcofago con un'urna e un coperchio a doppio spiovente di marmo bianco, bellissimo, di grande splendore. Mancando loro il tempo, non aprirono la tomba, poiché era già suonata la ritirata. Quando vi tornarono il giorno dopo, trovarono la tomba aperta e il terreno tutt'intorno cosparso di frammenti di stoffa d'oro e di lustrini dello stesso metallo, il che fece loro pensare che i pirati, che infestavano la costa, avendo avuto sentore della scoperta, si fossero recati nottetempo sul luogo e avessero asportato il coperchio del sarcofago. C'è da credere che vi abbiano trovato dovizie d'ogni genere.

Per quanto strana possa apparire questa storia, essa è stata confermata almeno in parte dai reperti dei recenti scavi di Jeppesen. Nelle vicinanze della cripta furono trovati frammenti del coperchio a doppio spiovente; sembra che si sia trattato effettivamente di un sarcofago di alabastro bianco, mentre i numerosi lustrini d'oro di cui parla Guichard appartenevano con ogni verosimiglianza al sudario funebre. Dal che appare che il sepolcro di Mausolo era molto simile a quello recentemente trovato intatto a Vergina in Macedonia e assegnato a Filippo II il Macedone, morto nel 336 a. C. Le ossa e le

ceneri del corpo cremato di Mausolo sarebbero state avvolte in un drappo ricamato d'oro e collocate forse in una teca pure d'oro, a sua volta collocata dentro il sarcofago di alabastro.

Che ci sia stata veramente una stanza così ricca sopra la cripta, quale si trova nella descrizione di Guichard, è molto meno sicuro. Non sono state identificate tracce di quella ricca decorazione; può darsi che i particolari architettonici e la decorazione scolpita, originariamente all'esterno della tomba, siano stati per errore trasferiti all'interno della stanza nel resoconto dei fatti.

Benché i Cavalieri Ospitalieri abbiano arrecato enormi danni al Mausoleo, essi non distrussero tutte le pietre scolpite che vi trovarono. Tra il 1505 e il 1507, circa una dozzina delle lastre che formano il fregio della battaglia tra i Greci e le Amazzoni colpirono l'occhio di uno dei loro comandanti e furono inserite per ornamento nelle mura del castello; così si conservarono. Tra queste lastre si trovava un blocco unitario appartenente al secondo fregio, con la battaglia dei Lapiti e dei Centauri. Pure a quel tempo furono inserite nel castello le parti anteriori di quattro statue di leoni eretti e di un leopardo che fugge da un gruppo di cacciatori. Queste sculture vennero portate più tardi al British Museum, i fregi nel 1846, i leoni e il leopardo nel 1857.

Le mura della fortezza rivelano di continuo nuovi tesori. Un blocco di architrave completo, reimpiegato come lunetta sopra un portale, ha consentito ultimamente di stabilire lo spazio assiale tra le colonne, mentre un blocco d'angolo del fregio delle Amazzoni, scoperto nel 1975 e non ancora pubblicato, testimonia che lo stesso fregio si svolgeva tutt'attorno ai quattro lati del monumento.

Furono i bassorilievi e le statue dei leoni inseriti nel castello di Bodrum che indussero Newton ad eseguire i

suoi scavi, trecentocinquant'anni dopo le distruzioni operate dai Cavalieri. Alcuni viaggiatori provenienti da quelle contrade, durante gli ultimi anni del Settecento e nell'Ottocento, notarono quelle sculture ed intuirono la loro provenienza dal Mausoleo. Nel 1846 Lord Stratford de Redcliffe, ambasciatore inglese a Istanbul, riuscì ad ottenere l'autorizzazione a rimuovere l'ormai celebre fregio delle Amazzoni e a portarlo a Londra. Dieci anni dopo, nella speranza di trovare ancora altri tesori del genere, Charles T. Newton, allora conservatore aggiunto al British Museum, organizzò una campagna su larga scala allo scopo di localizzare ed eseguire altri scavi nell'area del Mausoleo.

Con l'aiuto della descrizione di Alicarnasso fatta da Vitruvio, fra tentativi ed errori, la squadra di Newton riuscì a localizzare il sito del Mausoleo. Superando molte difficoltà, l'archeologo acquistò le dimore turche sorte in quella zona, e il giorno di capodanno del 1857 diede inizio agli scavi. Ma il suo entusiasmo doveva ben presto mutarsi in disappunto, quando si rese conto dell'estensione del disastro perpetrato dai Cavalieri e del saccheggio quasi totale che il Mausoleo aveva subito. Non rimaneva che la traccia rettangolare delle fondamenta segnata sulla pietra tenera, con qualche blocco di basalto del nucleo centrale ancora nel luogo d'origine. All'intera area Newton diede il nome di Quadrangolo, e annotò desolato in una pubblicazione posteriore:

Tutto il Quadrangolo traboccava di macerie architettoniche e scultoree, in così gran numero che sarebbe stato impossibile specificarne l'esatta posizione sulla mappa, né dati del genere avrebbero avuto valore per quanto riguarda la massima parte dei marmi, che i predatori avevano secondo ogni apparenza fatto rotolare giù per altra via, man mano che asportavano strati successivi di muratura.

Uno dei frammenti piú importanti recuperati dall'area delle fondazioni fu la statua di un cavallo galoppante, cavalcato da un uomo in abbigliamento persiano: è un gruppo scultoreo di mole colossale, circa una volta e due terzi della grandezza naturale. Questa statua, che forse un tempo aveva fatto parte di un gruppo piú vasto rappresentante una scena di caccia o una battaglia, è di disegno eccellente e di esecuzione estremamente realistica: i pantaloni di foggia orientale sulla gamba destra e la parte inferiore della tunica sembrano gonfiati dal vento, mentre il cavaliere avanza intrepido. Purtroppo l'effetto che lo scultore aveva inteso provocare in origine è stato vandalicamente deturpato, giacché le estremità di cavallo e cavaliere sono state distrutte a colpi di maglio, indubbiamente per procurare materiale ai forni da calce.

In un altro punto del Quadrangolo, Newton trovò una serie di quattro lastre contigue del fregio delle Amazzoni, riutilizzate per coprire piú tardi un canale di fogna. Esse mostrano scene di combattimento analoghe a quelle recuperate dalle mura del castello, ma i dettagli delle figure superstiti sono molto meno consunti e il disegno complessivo della composizione desta immediata ammirazione per la varietà delle forme e le pose diagonali dei personaggi.

Dopo aver passato tre mesi ad estrarre accuratamente ammaccati frammenti dalle rovine delle fondamenta, Newton rivolse la sua attenzione al terreno a nord dell'edificio scomparso, ed ebbe immediatamente miglior fortuna. Nei pressi dell'angolo nordoccidentale della struttura trovò un capitello ionico ben conservato, insieme al tamburo superiore di una colonna. Si tratta in effetti di un capitello angolare, quasi sicuramente quello di congiunzione fra i colonnati settentrionale e occidentale del Mausoleo. Fu la prima indicazione che l'ordine usato per il Mausoleo era senza dubbio ionico.

Ma furono gli straordinari reperti nella metà orientale del lato nord, nella zona di una casa appartenente all'imam o sacerdote locale, quelli destinati a trasformare le ricerche di Newton, quasi da un giorno all'altro, da un relativo insuccesso a un successo spettacolare.

Sul lato nord l'antico peribolo o muro di cinta che circonda il Mausoleo corre molto vicino all'edificio: solo 3,35 metri lo separano dalla facciata a mezzanotte. Siccome a questo punto comincia a levarsi la collina dell'Acropoli, la copertura di terriccio qui era anche maggiore, piú profonda. Due elementi casuali che fecero sí che le sculture e le pietre ricadute a nord del muro di cinta venissero rapidamente coperte di terra, sfuggendo cosí alle devastazioni dei Cavalieri di San Giovanni, i quali, come abbiamo visto, distrussero il monumento operando dall'alto verso il basso.

Cosí avvenne che in un'area di terreno appartenente all'imam, una superficie di circa 20 x 6,5 metri, Newton si imbatté nell'unico cospicuo deposito intatto di sculture e pietre da costruzione appartenenti al Mausoleo. Un'incisione risultante da una fotografia dell'epoca, scattata dopo lo sgombero dell'area in questione, riproduce anche una bella istantanea dello stesso Newton, barbuto e appoggiato al muro di cinta a nord, con evidenti segni di soddisfazione per avere finalmente scoperto qualcosa di sostanziale. Le pietre da costruzione dell'immagine sono blocchi degli strati superiori del muro perimetrale, gradini del tetto a piramide e frammenti di architrave che un tempo collegavano le colonne. Importanza ancor maggiore ebbero le sculture ritrovate. Da questa zona relativamente limitata provengono quasi tutte le grandi opere scultoree che si possono ammirare oggi al British Museum: la stupenda parte anteriore e le terga dei cavalli del gruppo della quadriga posta in cima al monumento; le colossali statue, una maschile, l'altra femminile, riproducenti con ogni

evidenza le immagini di membri della dinastia regnante ad Alicarnasso, e che Newton, com'è facile capire, identificò per Mausolo e Artemisia, benché ne manchi la prova; alcune statue di leoni simili a quelle sulle mura del castello, ma meglio conservate; e una bella testa del dio Apollo, l'unica divinità che si sa essere stata rappresentata fra le sculture a tutto tondo del Mausoleo. Nel complesso, soltanto in quest'unico deposito furono rinvenuti sessantasei fra statue o frammenti scultorei, appartenenti ad almeno venti diverse composizioni di vario soggetto e dimensione, ma tutti di grandezza superiore al naturale: un vero e proprio bottino, e la dimostrazione più evidente di quanto doveva essere ricca, a suo tempo, la decorazione scultorea del Mausoleo.

Il deposito ha un'importanza ancora maggiore per la ricostruzione dell'edificio, a motivo della sua vicinanza al muro di cinta. È ragionevole supporre che le sculture trovate nel deposito si elevassero abbastanza sopra il complesso della struttura, per essere cadute o rovesciate oltre il peribolo quando l'edificio crollò. Quanto più in alto era collocata la statua, tanto maggiore possibilità aveva di finire fin là: interpretazione d'altronde confortata dal contenuto del deposito. Le opere statuarie di cui sappiamo per certo ch'erano collocate più in alto, sono quelle meglio rappresentate qui: i cavalli del cocchio e i leoni (di cui abbiamo tre statue e diciannove frammenti). La statuaria umana tridimensionale è pure ben raffigurata nella misura più grande dalle statue colossali di Mausolo e Artemisia, e da alcuni frammenti di statue analoghe. Delle figure di dimensione mediana abbiamo solo frammenti di teste e torsì, ma mancano i piedi, mentre delle statue a grandezza naturale, di cui i frammenti trovati in altri punti del Quadrangolo attestano l'esistenza, non abbiamo esempi sicuri. Per questo motivo appunto io ho avanzato l'ipotesi che le statue a grandezza naturale fossero collocate al più basso livello del

Mausoleo, a un punto sufficientemente basso da non consentire a nessuna di esse di superare il muro di cinta, ancora alto due metri all'epoca degli scavi di Newton. La posizione delle altre figure fu verosimilmente stabilita per gradi, a seconda della statura, culminando sulla sommità dell'edificio nel gruppo della quadriga, di altezza doppia del naturale. Il deposito del campo dell'imam, contenendo sculture provenienti da meno di metà di un lato della costruzione, costituisce un importante elemento di controllo in verticale per qualsiasi ricostruzione della decorazione scultorea.

Inoltre, Newton riportò in Inghilterra quante più pietre poté della struttura architettonica, quelle che oggi sono allineate in un deposito del British Museum, nel quartiere ovest di Londra. Sono pezzi di vitale testimonianza per una ricostruzione dell'edificio, ancor oggi studiati e in attesa di essere resi noti. Tra questi, vi sono molti gradini del tetto a piramide, ivi compreso un gradino angolare quasi completo, che dimostra come la larghezza degli scalini sul lato più lungo era diversa da quella sul lato più corto: l'ampiezza di 54 centimetri del gradino più largo era probabilmente quella dei lati più corti (a oriente e a ponente), mentre quella, di 43 centimetri, del gradino più stretto era quella dei due lati più lunghi, a nord e a sud.

Aiutati da queste misure, nonché dal numero dei gradini della piramide (24) e delle colonne (36) indicati da Plinio, Newton e il suo collaboratore architetto Pullan riuscirono a mettere insieme una ricostruzione accettabile del tetto e della parte superiore del Mausoleo, ma non riuscirono a fornire una collocazione soddisfacente per i vari gruppi a tutto tondo o in bassorilievo, e per le loro dimensioni. Una delle maggiori difficoltà da loro incontrate fu l'assenza di una pianta accurata e dettagliata dello scavo delle fondamenta, e quindi l'ignoranza delle dimensioni della parte bassa dell'edificio. La

squadra di Genieri Reali di Newton tendeva a valersi delle tecniche minerarie, del tipo scava e riempi, proprie dei costruttori di ferrovie dell'epoca vittoriana, col risultato che il Quadrangolo non fu mai messo a nudo tutto intero. Comunque gran parte dello scavo era stato effettuato e poi di nuovo riempito prima che Pullan arrivasse sul posto. Questa grave lacuna non fu colmata fino ai nuovi scavi condotti da Kristian Jeppesen tra il 1966 e il 1977.

Se la scoperta del deposito di sculture nel terreno dell'imam segnò il punto culminante degli scavi di Newton, la massima impresa di Jeppesen fu lo sgombero e l'accurato disegno dello scavo delle fondamenta, nonché il recupero di frammenti architettonici e scultorei. La pianta congiunta mostra le linee principali all'interno dell'area delle fondazioni, e il rapporto della sezione di sterro con le mura, a nord e a est del peribolo, e il propileo, o porta d'entrata, di cui alcuni pochi resti sono stati rinvenuti al centro delle mura orientali. Vi sono indicate le case che sorgevano sul sito prima degli scavi di Newton, e che egli acquistò per farle demolire. In effetti un immenso mucchio di detriti lasciato sul Quadrangolo da Newton impedì che dopo la sua partenza si ricostruissero altri edifici su quell'area, anche se una nuova casa sorse al di là dei detriti sul terreno appartenuto all'imam.

La camera mortuaria non occupa un punto centrale nella pianta dell'edificio, ma è spostata piuttosto verso l'angolo nordoccidentale. Può darsi che ciò sia stato fatto con lo scopo di sviare eventuali saccheggiatori di tombe, ma più probabilmente fu collocata in quel punto nel ricordo di una tomba più antica, forse quella di Artemisia I di Alicarnasso, che combatté contro i Greci a Salamina nel 480 a. C. a fianco del re persiano Serse. Mausolo avrebbe così inteso sottolineare un vincolo dinastico che, quanto a sangue, forse non era affatto

saldo. Certamente altre tombe importanti esistevano in quel sito prima del Mausoleo, come dimostra la scala vicina all'angolo di sudovest, intagliata nelle fondamenta del Mausoleo.

L'ampia scalinata nella roccia sul lato ovest del Quadrangolo conduce all'ingresso della camera mortuaria, evidentemente destinata alla sepoltura di Mausolo. L'enorme masso di basalto che bloccava l'entrata alla tomba esiste ancora. Quando Newton iniziò gli scavi, questo masso era nella sua posizione primitiva, ma gli uomini della squadra lo capovolsero e la base rivelò un intrico d'incavi e di cavicchi previsti per l'installazione della pietra quando fu sospinta a fungere da porta. Alcuni colpi di scalpello sulla facciata e sulla sommità della pietra mostrano i vani tentativi di predatori, in epoca più tarda, per forzare l'ingresso alla cripta. Davanti a questa pietra, ai piedi della gradinata, c'era un gran mucchio di pietre, che Newton scambiò per le macerie di un muro. Tuttavia, quando Jeppesen le fece rimuovere, risultò che non si trattava affatto di un muro disintegrato, ma della solida protezione di un deposito di cibo rituale, ammassato presumibilmente subito dopo la discesa nella tomba delle spoglie di Mausolo. Le offerte consistevano in intere carcasse di agnello o in pezzi accuratamente macellati di pecora o di capra, di vitello o di bue, qualche pollo, qualche piccione, un'oca e una notevole quantità di uova. Una tale offerta di cibo per lo spirito del defunto è più affine alle pratiche funerarie del Vicino Oriente anziché a quelle greche.

Alcune delle principali caratteristiche architettoniche delle fondazioni sono i blocchi vulcanici di color verde, uguali a quelli ancora visibili nel castello agli angoli sudoccidentale e nordorientale. Il che dimostra che le fondazioni del basamento del Mausoleo colmarono quasi totalmente lo scavo, determinando dimensioni per la base dell'edificio di 38 metri per i lati lun-

ghi e 32 metri per i lati corti. Ciò concorda in maniera plausibile con la cifra indicata da Plinio per il perimetro dell'edificio di 440 piedi, se la lunghezza del piede usato dai Greci era, come sembra probabile, di 32 centimetri. Ciò premesso, le misure di 38,40 metri e di 32 metri corrisponderebbero a lunghezze di lato di 120 e 100 piedi.

Un'ulteriore traccia per la ricostruzione dell'edificio proviene dalle pietre da costruzione rinvenute da Jepsen all'interno dell'area delle fondazioni. Parecchi frammenti di gradini piú larghi della piramide, con incavi per le statue, stanno a dimostrare che le sculture dei leoni poggiavano sulla base del tetto. Frammenti di piedistalli di statue in pietra calcare blu con bordi frontali sagomati e incavi per statue provengono chiaramente dal basamento e dimostrano che le statue a tutto tondo erano collocate su bordi contro la parete dello zoccolo, probabilmente a diversi livelli. Di queste pietre blu ne sono rimaste circa una ventina, in gran parte per sculture ad altezza d'uomo e in movimento. Una di queste pietre è particolarmente importante perché ci offre la proiezione completa del gradino. Misura solo 72 centimetri, poco profondo dunque: ciò prova che le statue che vi poggiavano erano collocate molto vicino al muro, come le sculture di un frontone. Rivestimenti in calcare blu lasciano inoltre supporre che certe parti del basamento fossero rifinite in questa pietra piú scura, per contrastare col marmo bianco del resto della struttura e con la policromia delle sculture.

Altre due scoperte di cruciale importanza fece Jepsen nel corso dei suoi scavi. Una, cui si è già brevemente accennato, è il calcolo dell'intervallo assiale delle colonne allineate, che si ricava dall'architrave completo reperito nel castello, e che risulta essere di quasi 3 metri esatti. Se supponiamo con Plinio che le colonne erano trentasei, disposte 11 x 9, arriviamo alle dimensioni

massime del culmine del basamento di 32 metri sui lati piú lunghi e 26 sui piú corti, e abbiamo l'indicazione di quanto profonda fosse la rientranza per il basamento: 3 metri circa da ogni lato. Uno zoccolo rientrato concorda con l'osservazione fatta da Guichard: che «quanto piú i Cavalieri scavavano, tanto piú vasta era la struttura alla base». L'altra scoperta è quella della serie di pietre che collegavano il basamento col peristilio, e la prova effettiva che il fregio delle Amazzoni era situato nella parte piú alta, subito sotto il colonnato. Se cosí è, esso sarebbe stato in origine lungo 116 metri all'incirca, di cui un quarto si trova in stato di buona conservazione.

La ricostruzione provvisoria di uno dei lati minori del Mausoleo, basata su quella pubblicata per la prima volta una decina d'anni fa, illustra una probabile collocazione delle varie sculture che ornavano il monumento. Essa dà corpo alle testimonianze derivanti dalle diverse fonti di cui si è parlato sopra. Le cifre che si riferiscono ai gradini della piramide e alle colonne sono tratte da Plinio. Cosí pure l'altezza totale di 140 piedi (m 48,80, calcolando la misura del piede in 32 centimetri di cui 60 piedi attribuiti al basamento, 37 piedi e mezzo al colonnato, 22 e mezzo alla piramide, e 20 piedi al gruppo del cocchio, compresa la sua base). Con questo schema coincidono le seguenti dimensioni conosciute: l'alzata e l'ampiezza dei gradini della piramide (alzata 30 centimetri; ampiezza 60 centimetri per il gradino inferiore, altrimenti 43 centimetri per i lati maggiori e 54 per i minori); intervallo assiale fra le colonne (3 metri); larghezza della base del monumento (32 metri sul lato piú corto); sporgenza del gradino inferiore del basamento (72 centimetri), e infine le misure delle statue e delle fasce ornamentali. Queste le opere statuarie la cui collocazione è stata accertata: il gruppo della quadriga sulla sommità, i leoni alla base del tetto piramidale, il

fregio delle Amazzoni che corona il basamento e le figure ad altezza naturale situate ai piedi del basamento stesso. Inoltre, all'interno del peristilio, il soffitto a cassettoni era rivestito di lastre recanti in rilievo le gesta di Teseo. La collocazione delle altre sculture è, per così dire, trattabile, ma se si ammette che tutte le statue e le fasce ornamentali erano situate all'esterno, resta poco spazio per altre manovre.

Sappiamo per certo che la trabeazione di ordine ionico non era ornata; così, dei due superstiti fregi che non hanno trovato collocazione, quello della lotta fra i Lapiti e i Centauri può essere verosimilmente attribuito alla base del gruppo della quadriga, mentre quello dei cocchi in gara avrebbe potuto essere inserito nella parte superiore della parete dietro il colonnato. In questo modo una fascia di bassorilievi avrebbe potuto ornare la sommità di ciascuno dei tre elementi architettonici del Mausoleo.

Importantissime fra le statue che non hanno collocazione tutt'attorno sono le colossali immagini, cosiddette, di Mausolo e Artemisia, le meglio conservate di una cospicua serie che, a quanto pare, avrebbe rappresentato la dinastia regnante di Caria e i suoi antenati. Esse vengono molto ragionevolmente collocate in posizione eminente fra le colonne del peristilio, sebbene, ripetiamo, non esista prova che fossero situate proprio lì, né, qualora lo fossero, che poggiavano su piedistalli o meno.

Le altre statue a tutto tondo appartengono per lo più a gruppi di ornamento laterale, collocate su zoccoli ristretti contro il muro del basamento, come le sculture di un frontone. Non è conosciuto per certo il numero di gradini e la relativa altezza sopra terra, e questa resta ancora la parte più problematica della ricostruzione. Poiché le statue sono di tre dimensioni diverse, varianti dalla grandezza naturale a una statura di una volta e

due terzi di quella umana, chi scrive ha avanzato l'ipotesi che ci fossero tre diversi ripiani su cui sistemarle, per i quali la sporgenza tra la sommità e il piede del basamento offre spazio sufficiente. Attualmente, però, Jepsen è in favore di due anziché tre gradini, che egli collocherebbe più vicini uno all'altro di quanto non siano in questa ricostruzione. I soggetti rappresentati comprendono cacce d'animali su scala colossale e scene di offerte e sacrifici di pari dimensione, nonché una battaglia fra Greci e Persiani, con guerrieri a grandezza naturale, alcuni a cavallo. Vi sono inoltre numerose figure semplicemente in piedi, probabilmente ritratti maschili e femminili, di dimensione intermedia (cosiddetta eroica), e collocati qui a livello intermedio tra i due gruppi di figure in movimento. Le sculture del basamento ebbero a soffrire danni gravissimi per mano dei Cavalieri e non ne sono rimasti che frammenti, benché assai numerosi. Nella ricostruzione le altezze dei gradini del basamento sono divise nella proporzione di 3 : 4 : 5, per adattarle in scala alle sculture ad essi collegate.

A parte i problemi del basamento, molte altre difficoltà rimangono. Chi stava in piedi nella quadriga, e che significato essa aveva al culmine di quella costruzione? Le massicce proporzioni dei cavalli e le grandi ruote del cocchio suggeriscono un'immagine satrapica, un veicolo da cerimonia. Doveva esserci anche un occupante e, se così era, questi doveva rappresentare in un modo o nell'altro Mausolo. Ma l'immagine che si offriva di Mausolo era quella di un uomo o di un dio? o veniva deliberatamente lasciata nell'ambiguità? Non esiste testimonianza storica che Mausolo si considerasse un dio, ma, una posizione così elevata per il gruppo della quadriga, nello spirito greco, avrebbe certamente implicato il concetto di deificazione.

E i leoni del tetto erano disposti a coppie o si fron-

teggiavano in fila l'uno con l'altro? Questa seconda ipotesi è preferibile, poiché alcuni animali hanno la testa girata in modo più marcato (e questi sarebbero forse stati i capofila); ma non si può in effetti fare chiara luce in un senso o nell'altro. In epoca più tarda, nel tempietto di Belevi, vicino a Efeso, i grifi aventi uguale collocazione finirono con l'essere disposti a coppie, ma con un vaso tra l'uno e l'altro, cosa di cui non abbiamo però traccia nel Mausoleo.

E che dire dell'interno dell'edificio? Le tracce sono di nuovo scarsissime, ma a giudicare dalla quantità di pietra vulcanica verde, riutilizzata nel nucleo interno del castello, doveva essere in gran parte pieno. Jeppesen ha avanzato l'idea che ci fossero due stanze interne con soffitto a modiglioni, come in alcune piramidi d'Egitto; e una sopra la camera mortuaria, una al posto della convenzionale «cella» greca, dietro il peristilio. Esisteva poi una via d'accesso all'interno della struttura? Sarebbe strana la sua assenza, se non altro per motivi di manutenzione; ma ecco che ancora una volta non sappiamo nulla.

Che cosa dobbiamo dunque pensare di questa bizzarra costruzione, tanto costosa e in apparenza inutile? Fu semplicemente il prodotto accidentale della ambizione megalomane di Mausolo (o di Artemisia), oppure era la personificazione di un simbolismo più sottile? Non c'è dubbio che la ragione essenziale della sua creazione sia stata quella di sepolcro per un fondatore, e di celebrazione di Mausolo come fondatore, o più precisamente, rifondatore di Alicarnasso. L'edificio non aveva lo scopo di essere un sepolcro dinastico e di ricevere tutte le spoglie mortali della casa regnante di Caria, né c'è ragione di supporre che vi sia mai stato seppellito qualcun altro all'infuori di Mausolo. Ma la mole e l'opulenza del monumento e dei suoi ornamenti suggeriscono altri motivi.

Si può sostenere che la bizzarra formula architettonica risulti dal tentativo di unire tratti tipici di tre civiltà diverse: la licia, la greca e l'egizia. L'alto basamento rettangolare è caratteristico dell'architettura sepolcrale della Licia, di cui si conserva il ben noto esempio del monumento delle Nereidi a Xantos, ora parzialmente ricostruito nel British Museum. Sopra questo sta il peristilio greco-ionico di tipo efesino, con plinti e zoccoli elaborati che sostengono snelle colonne scanalate, capitelli dalle eleganti volute e una trabeazione relativamente bassa, arricchita di dentelli e modanature. L'ingegnoso tetto gradinato o piramidale è probabilmente un tocco egizianeggiante, anche se si preferirebbe vederlo soltanto come un alto e adorno basamento per il gruppo della quadriga. La rifinitura complessiva di questa ibrida struttura con opere architettoniche e statuarie in stile greco, prodotte dai massimi artisti greci dell'epoca, testimonia la predilezione di Mausolo per quella cultura; ma nel suo complesso il monumento potrebbe essere visto come un'affermazione di supremazia della Caria sopra tutte le civiltà che vi contribuirono. È dunque probabile che scopo del Mausoleo fosse quello di simboleggiare la fusione delle civiltà elleniche e non elleniche, fusione che, nelle speranze di Mausolo e Artemisia, sarebbe risultata dalla fondazione di un impero cario, con Alicarnasso capitale. Speranze che non si realizzarono allora, ma a distanza di una generazione Alessandro il Macedone seppe concretare quello che molto probabilmente fu il sogno di Mausolo.

Capitolo sesto

Il Colosso di Rodi

di Reynold Higgins

L'isola di Rodi è situata a sudovest dell'Asia Minore, alla congiunzione di due antiche rotte marittime, quella che da Mileto, sulla costa ionica, scendeva verso l'Egitto e la Cirenaica, e quella che, partendo dalla Grecia, si dirigeva verso Cipro e la Siria. Questa favorevole posizione geografica, unita alla fertilità del suolo e al clima eccellente, assicurava all'isola una notevole prosperità. A lungo essa fu divisa in tre territori, governati dalle città di Ialiso, Lindo e Camiro, rispettivamente a nord, a est e a ovest dell'isola.

Nel 408 a. C., per ragioni ancora non del tutto chiarite, ma forse di carattere commerciale, le tre città-stato si accordarono sul progetto di fondare una capitale comune sulla punta settentrionale dell'isola, cui diedero il nome di Rodi. Era una posizione ideale, che gli abitanti seppero sfruttare con la creazione di non meno di cinque porti.

La nuova città crebbe rapidamente e presto raggiunse i sessantamila o ottantamila abitanti; ricopriva all'incirca la stessa area della città odierna, e fu costruita con la pianta a reticolo resa celebre da Ippodamo di Mileto. Ben poco sopravvive oggi di quell'impianto antico, poiché la Rodi medievale e moderna l'ha completamente coperto; ma scavi recenti e fotografie aeree hanno permesso, in realtà, di recuperarne buona parte.

Nel 377 a. C. Rodi si unì alla seconda Confedera-

zione marittima fondata da Atene (la prima risaliva al 477), ma ne uscì undici anni dopo per sollecitazione di Mausolo di Caria, che le impose una sua guarnigione. Per avere sostenuto la Persia durante l'assedio di Tiro da parte di Alessandro Magno, Rodi, dopo la caduta di quella città, nel 332 a. C. subì un presidio macedone. Più tardi, quando fu chiaro che Alessandro era l'uomo del momento, passò dalla sua parte, sfuggendo così alla distruzione.

Alla morte di Alessandro, nel 323, in seguito alle contese fra i suoi generali per la successione e allo sfascio definitivo dell'impero, Rodi mantenne per qualche tempo una precaria indipendenza, che peraltro ebbe breve durata. Parteggiò per Tolomeo d'Egitto, per ragioni commerciali, contro Antigono, ambedue diadiuchi di Alessandro. Antigono Monofalmo era stato governatore della Siria e più tardi, divenuto re di Macedonia, aveva fondato la dinastia degli Antigonidi. Dopo la morte di Alessandro deteneva il massimo potere in Asia, sia come comandante in capo della Grande Armata, forte di sessantamila unità, sia perché nelle sue mani era rimasto il tesoro di Alessandro, ricco di venticinquemila talenti d'oro. Nel Mediterraneo gli Antigonidi molestavano di continuo Tolomeo I d'Egitto; avevano già sconfitto suo fratello Menelao a Salamina di Cipro, e poi nuovamente lo stesso Tolomeo, quando accorse in aiuto del fratello nel 306 a. C.; Antigono affrontò allora Tolomeo a Pelusio, alla frontiera egiziana, ma fu costretto a ritirarsi.

Nel 307 Antigono sollecitò i Rodiesi ad unirsi a lui contro Tolomeo, ma essi rifiutarono a causa delle loro ottime relazioni commerciali con l'Egitto: così si attirarono l'ira di Antigono, e il risultato fu il famoso assedio di Rodi, che Demetrio, figlio d'Antigono, conosciuto col nome di Poliorcete («l'Assediatore»), pose alla città nel 305. La fama dell'assedio nella storia antica derivò dal-

l'essere stato sostenuto da una città libera contro la tirannide della monarchia: un Davide contro un Golia. Demetrio giunse a Rodi con quarantamila uomini, trentamila operai, duecento navi da guerra e centosettanta da trasporto. Le sue macchine per l'assedio comprendevano una gigantesca torre, ripiena di catapulte e frombolieri, chiamata Helepolis (la «Conquistatrice di città»). Ma, una volta tanto, l'Assediato trovò pane per i suoi denti, e fu costretto a levare l'assedio, nonostante vi avesse impegnato un equipaggiamento nuovissimo e dei più sofisticati. Antigono ordinò al figlio di giungere a un accordo, proprio ciò che i Rodiesi avevano desiderato fin dall'inizio: la libertà e l'alleanza di Antigono contro chicchessia, tranne Tolomeo d'Egitto.

Demetrio rimase così impressionato dal coraggio del popolo di Rodi (perfino gli schiavi avevano combattuto sulle mura durante l'assedio), che vi abbandonò tutte le macchine da guerra. Le grosse palle di pietra scagliate dalle sue catapulte si possono vedere ancor oggi. I Rodiesi vendettero il materiale bellico in compenso di una forte somma di denaro, da spendere nella costruzione di un'enorme statua di bronzo, dedicata alla divinità loro patrona: Elio, il dio del Sole. Lo scultore prescelto fu Carete di Lindo, allievo del famoso Lisippo. Fra il 294 e il 282, Carete e i suoi fonditori attesero alla costruzione di quella statua, di 70 cubiti d'altezza, circa 33 metri.

Sul Colosso abbiamo meno notizie che su qualsiasi altra delle Sette Meraviglie. Non sappiamo dove sorgesse o quale fosse il suo aspetto; gli studiosi peraltro hanno trovato possibile, e non del tutto inutile, mettere insieme tutte le prove e le testimonianze disponibili, per rispondere in qualche misura a entrambi gli interrogativi.

Prima di tutto: il significato della parola Colosso. Era questa una voce pregreca, originaria dell'Asia occi-

dentale, per indicare una statua, sia pure di modeste dimensioni. In questo senso fu usata dai Dori quando, nel 1000 a. C., si stanziarono nel Dodecanneso e nell'Asia Minore di sudovest. Come tale venne riferita originariamente anche alla statua di Carete dedicata a Elio. Ma dopo la creazione di questo monumento, e la sua inclusione fra le Sette Meraviglie del Mondo Antico, la parola passò a significare soltanto una statua gigantesca.

Sebbene il Colosso sia menzionato circa sedici volte dagli antichi scrittori, solo tre ne parlano a lungo: i loro resoconti però sollevano più domande di quante siano le risposte che danno. Si tratta di Strabone, di Plinio il Vecchio e di Filone di Bisanzio. Una quarta fonte è un carme greco, che si ritiene fosse l'iscrizione dedicatoria della statua stessa.

Più recentemente, dal secolo XV in poi, molti hanno scritto qualcosa a proposito del Colosso. Le varie opinioni sono state mirabilmente riassunte, in un articolo pubblicato nel 1932, dallo studioso francese A. Gabriel, che vi aggiunse qualche sua costruttiva intuizione personale. Dall'articolo di Gabriel in poi ben poco lavoro è stato compiuto in merito: un articolo di Herbert Maryon del 1956 avanzò nuove ipotesi, soprattutto riguardo alla parte tecnica: ipotesi che, subito in gran parte demolite da Denys Haynes, lo indussero a pubblicare la prima ricostruzione accettabile del vero aspetto del Colosso.

In sostanza, dell'aspetto esteriore della statua sappiamo troppo poco, ma alcuni accenni a questo riguardo, fatti da Plinio e Strabone, meritano di essere citati, anche se molto incompleti. Plinio, nella sua *Naturalis historia*, ha scritto:

Il più ammirato di tutti i colossi era quello del Sole che si trovava a Rodi opera di Carete di Lindo, discepolo di Lisippo. Esso era alto 70 cubiti [c. 32 metri]. Questa sta-

tua, caduta a terra dopo sessantasei anni a causa di un terremoto, anche se a terra, costituisce tuttavia ugualmente uno spettacolo meraviglioso. Pochi possono abbracciare il suo pollice, e le dita sono piú grandi che molte altre statue tutte intere. Vaste cavità si aprono nelle membra spezzate; all'interno si possono osservare pietre di grande dimensione, del cui peso l'artista si era servito per consolidare il colosso durante la costruzione. Dicono che fu costruito in dodici anni e con una spesa di 300 talenti ricavati dalla vendita del materiale abbandonato dal re Demetrio allorché, stanco del suo prolungarsi, tolse l'assedio a Rodi.

Nella stessa città ci sono cento altri colossi piú piccoli di questo, ma tali da rendere famoso qualunque luogo in cui si trovasse anche uno solo di essi.

(Plinio, *Naturalis historia* XXXIV 41 sg.; trad. di R. Mugellesi).

Strabone, nella sua *Geografia*, riferisce:

La città dei Rodiesi è situata sul promontorio orientale dell'isola, ed è di tanto superiore alle altre città per i suoi porti, le strade, le mura e ogni attrezzatura, che, non sarei in grado di citarne una uguale o tanto meno superiore ad essa. È notevole anche per l'ordine che vi regna e per l'attenta cura agli affari di stato, e in particolare alle questioni navali; grazie a ciò mantenne il predominio sui mari per molto tempo, debellando i pirati e divenendo amica sia dei Romani, sia dei re alleati ai Romani come ai Greci.

Perciò, non solo ha conservato la sua autonomia, ma fu anche adorna di molte offerte votive, che per lo piú si trovano nel Dionisio e nel ginnasio, ma anche altrove. Tra le piú importanti di queste vi è anzitutto il Colosso di Elio, che un poeta giambico dice «di 70 cubiti d'altezza, opera di Carete di Lindo». Ora però giace al suolo, abbattuto da un terremoto che gli ha spezzato le ginocchia. Il popolo

rodio, ammonito da un oracolo, non lo rimise in piedi. Questa dunque è la piú importante delle offerte votive; e ad ogni modo è considerato per opinione generale una delle Sette Meraviglie.

(Strabone, *Geografia* XIV 2.5).

Resoconti che ci informano pochissimo sull'aspetto reale del Colosso; ma il buon senso, unito a ciò che gli antichi scrittori dicono, o non dicono, porta alla conclusione che il dio stava ritto in piedi e probabilmente nudo.

Possiamo formulare altre congetture, e dedurre che una statua di 33 metri, per stare in piedi, doveva avere una linea semplice, pressappoco la forma di una colonna, con una sagoma e un atteggiamento non dissimile da quello di un *kuros* greco del periodo arcaico. Prima di tutto, dobbiamo rifiutare la ricostruzione di Maryon, che ci presentava un uomo nudo in atto di alzare la destra verso il capo; essa è basata su un frammento di bassorilievo marmoreo rinvenuto a Rodi, che in modo molto evidente rappresenta un atleta in atto di posarsi una corona sul capo, e non ha nulla a che vedere con Elio. Sulla base delle testimonianze credibili, Gabriel ha ipotizzato una possibile, anche se non in alcun modo certa, struttura della statua, che consiste in un giovane nudo, rigidamente diritto, con le gambe unite, una torcia in una mano e una lancia nell'altra.

Quanto alla testa del dio, gli studiosi hanno sempre fatto riferimento alle monete di Rodi dell'epoca che raffigurano la testa di Elio. Molte di esse, circa dello stesso periodo, mostrano il capo circondato dai raggi solari, immagine allora assai comune nelle rappresentazioni di Elio. Ma su altre monete rodiesi dello stesso periodo si trova la variante di una testa senza raggi: la questione rimane aperta, con una certa propensione – da parte nostra – per la testa raggiata.

L'elemento piú sorprendente dev'essere stato la grandezza della statua, ugualmente impressionante sia dopo la caduta, sia da eretta. La maggior parte delle descrizioni è d'accordo sui 70 cubiti di altezza, anche se una fonte che, nella misura data, forse comprendeva la base, parla invece di 80. La lunghezza del cubito nell'antichità poteva leggermente variare a seconda del luogo o dell'epoca, ma pensiamo di essere nel giusto indicando la statura complessiva del monumento in circa 33 metri.

Statue al disopra dei 10 metri non erano rare allora in Grecia, ma nessuna è citata grande come il Colosso, né prima né dopo la sua comparsa. L'ispirazione derivò forse dall'Egitto, dove si conoscevano enormi statue di pietra fin dai tempi piú antichi; e sappiamo Rodi e l'Egitto strettamente legati nel III secolo a. C. Una delle pochissime statue di tale grandezza, al giorno d'oggi, è quella in bronzo della Libertà, nel porto di New York, eseguita dallo scultore francese Frédéric-Auguste Bartholdi, che aveva nella sua mente il Colosso di Rodi. Inaugurata nel 1886 per commemorare le rivoluzioni francese e americana, con i suoi 46 metri è persino piú alta del Colosso.

Per renderci conto del metodo incredibilmente complicato con cui il Colosso fu costruito, dobbiamo ricorrere a Filone di Bisanzio. Come egli sostiene, non vi è dubbio alcuno che fu forgiata a pezzi, e che Herbert Maryon si sbagliava supponendola fatta di lastre di bronzo martellato. Filone racconta:

Steso al di sotto un basamento di marmo bianco, l'artefice vi appoggiò anzitutto i piedi della statua fino ai talloni, concepiti in proporzione alle misure del dio, che doveva sollevarsi fino a 70 cubiti di altezza; e la sola pianta del piede superava di già le altre statue. Infatti non era possibile sovrapporre le altre parti dell'opera trasportan-

dole da altri luoghi; bisognava invece sovrapporre le caviglie e far salire l'intera opera su se stessa, come un edificio in muratura. Per questo, mentre gli artisti modellano le altre statue in un primo tempo, poi fondono le varie membra separatamente e finalmente le compongono tutte insieme, qui alla parte fusa per prima era subito attaccata sopra la seconda, e su questa veniva sistemata la terza dopo la fusione, quindi la successiva, ancora con lo stesso sistema. Infatti non era possibile rimuovere le singole membra metalliche. Avvenuta la fusione sopra le parti precedentemente disposte, si assicuravano gli stacchi degli agganci e le giunture delle graffe, e si garantiva l'equilibrio gettando pietre nell'interno. Per continuare poi su basi salde il piano delle operazioni, al compimento di ciascuna delle sezioni del colosso l'artista accumulava tutt'intorno una massa mostruosa di terra, nascondendovi sotto la parte già finita e fondendo su quella piattaforma le successive.

È evidente che, dato un simile modo di procedere, la statua non poteva avere braccia tese in nessuna direzione, se non forse verso l'alto. Il fatto che Carete fosse allievo di Lisippo ci suggerisce qualcosa sull'aspetto dell'opera, quello che era in uso al tempo in cui la statua fu costruita. Anche se immobile, non poteva avere l'austera e grave fissità di uno degli arcaici *kuroi* greci. Lisippo si compiaceva di aggiungere un agile senso di moto a un corpo atletico in riposo, e l'Elio di Carete non deve aver fatto eccezione.

Nessuna delle fonti antiche riferisce sulla collocazione esatta del Colosso nella città di Rodi, un'omissione che ha dato luogo a innumerevoli tentativi di situarlo, tentativi tutti scrupolosamente analizzati da Gabriel.

Possiamo non tenere in alcun conto la teoria che la statua fosse nel *deigma*, o bazar, a sudest del porto di Mandraki, poiché tale teoria si basa sull'errata lettura di certi testi antichi. Si è anche asserito che nella città

bassa vi era una cappella di San Giovanni al Colosso, eretta sul sito del Colosso stesso; ma Gabriel ha dimostrato non esservi mai stata una cappella in quella parte della città.

La credenza che la statua fosse collocata a cavallo del porto, poi denominato Mandraki, è riportata negli scritti di un pellegrino italiano, un certo De Martoni, che visitò Rodi nel 1394-95. Egli citava una tradizione popolare, secondo la quale la statua poggiava un piede dove, al tempo suo, sorgeva la chiesa di San Nicola (oggi forte San Nicola), all'ingresso orientale del porto, mentre l'altro piede poggiava sul fianco opposto dell'imbocco del porto. Cosa chiaramente impossibile, perché l'apertura delle gambe della statua, come fece osservare Gabriel, avrebbe dovuto superare in tal caso i 400 metri. Eppure quest'idea, insieme all'altra che il Colosso reggesse una torcia a mo' di faro, ebbe ampia diffusione nel Medioevo, sia in racconti scritti sia su disegni. In effetti, dovette essere di una di queste incisioni che Shakespeare si rammentò, quando fece dire a Cassio, a proposito di Cesare:

Ma, amico, egli sovrasta lo stretto mondo
Come un colosso; e noi omuncoli
Passeggiamo sotto le sue enormi gambe, scrutiamo attorno...
(W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, atto I, II, vv. 134-37;
trad. di Aldo Ricci).

Questa credenza può esser anche derivata dalla cattiva interpretazione di un carme tramandato nell'*Antologia Palatina*. Con ogni probabilità è l'iscrizione dedicatoria del Colosso:

Sole, per te gli abitanti di Rodi la dorica, al cielo
il colosso levarono di bronzo,
quando, sopiti marosi di guerra, di spoglie nemiche

fecero per la patria una corona.
Ché sulla terra né solo sul mare l'eressero, lume
dolce di libertà senza servaggio.
Sono Eraclidi di stirpe, non è che un avito retaggio
sulla terra e sul pelago l'impero.

(*Antologia Palatina* VI 171; trad. di F. M. Pontani).

Forse ispirata a quanto sopra è la supposizione, risalente al XV secolo, che il Colosso si ergesse dove De Martoni aveva collocato il piede destro della statua, e cioè all'imbocco orientale del porto di Mandraki. Qui, al tempo dei Cavalieri, vi erano prima una chiesa, poi un forte (che esiste tuttora), dedicato a San Nicola. Questa è la posizione che Gabriel preferisce, e molti elementi l'appoggiano. Certamente nel forte è incorporato materiale da costruzione antico, e Gabriel ha dimostrato la fondata possibilità che le macerie della statua non siano rotolate nel mare, ma siano rimaste sulla terra. Sappiamo anche che, dopo il Colosso, si diffuse il costume di collocare statue gigantesche all'ingresso dei porti, come quelle di Ostia, il porto di Roma, e di Cesarea in Palestina. Quest'ultimo è menzionato da Giuseppe Flavio nella sua *Guerra Giudaica* (I 413): «La bocca del porto guardava verso nord, [...], e su ciascuno dei due lati si elevavano su colonne tre colossali statue». Il porto fu costruito da Erode il Grande fra il 22 e il 20 a. C. Rappresentazioni di simili statue appaiono su monete come elemento essenziale nella raffigurazione dei porti. Parecchie di esse, aventi funzione di faro all'ingresso della rada, dovevano essere di proporzioni gigantesche. La maggior parte, come la statua della Libertà, poggiava su un alto basamento. In particolare quella di Patrasso e di Motone nel Peloponneso, di Cesarea Germanica in Bitinia e di Soli-Pompeiopoli in Cilicia mostrano quanto fosse comune, al tempo di Roma, erigere statue sui moli dei porti.

Tuttavia vi sono due obiezioni principali alla teoria che la statua stesse all'imbocco del porto. Prima di tutto, sembra improbabile che gli abitanti di Rodi accettassero, dopo la distruzione del Colosso nel 226 a. C., che un'enorme massa di macerie occupasse indefinitamente un tratto di terreno così vasto e importante. In secondo luogo, un autore antico ci informa che la statua, nella caduta, causò il crollo di molte case all'intorno, il che non sarebbe potuto accadere se fosse stata sul molo di un porto.

Tutto ciò conduce a un'ipotesi conclusiva, che sembra la più probabile a chi scrive. In cima alla Strada dei Cavalieri vi è una vecchia scuola turca, che si sa essere stata costruita nel secolo scorso sul luogo della chiesa conventuale dei Cavalieri, dedicata a San Giovanni al Colosso. La chiesa, iniziata nel 1310, fu disintegrata accidentalmente da un'esplosione di polvere da sparo nel 1856.

Prima di attribuire troppo peso alla denominazione data alla chiesa di San Giovanni al Colosso, occorre notare che, per la grande fama della statua, l'aggettivo *colossensis* («del Colosso») nel Medioevo era applicato all'intera città di Rodi. Tuttavia, da numerose iscrizioni trovate vicino a questo luogo si ha la certezza quasi assoluta che il tempio di Elio anticamente sorgeva lì o nelle immediate vicinanze. Era pratica comune presso i Greci dedicare offerte votive nei santuari degli dèi, così che grandi santuari come quello di Delfi ed Olimpia divennero veri musei di sculture. Poiché sappiamo che il Colosso era un ex voto per la liberazione della città dall'assedio di Demetrio, esso doveva essere stato elevato nel tempio di Elio. Se è da escludere la localizzazione a San Nicola, la zona della scuola turca ha molti motivi per essere ritenuta la più probabile e potrebbe premiare le operazioni di scavo. Al momento, intorno alla scuola, si può vedere molto materiale da

costruzione antico, ed esso indica forse che la scuola è stata costruita proprio sul quadrato delle primitive fondamenta. Inoltre, vi sono resti delle antiche mura sia subito fuori dai cancelli della scuola, sia nella parte bassa del muro perimetrale di fronte al Palazzo dei Grandi Maestri.

Il terremoto che abbatté il Colosso (e anche molti altri edifici della città di Rodi) avvenne nel 226 a. C. Strabone annota che la statua si spezzò all'altezza delle ginocchia, e che l'offerta di Tolomeo III d'Egitto di pagarne subito il restauro fu declinata dai Rodiesi, ammoniti da un oracolo a non provvedere a ricostruirla. Così la statua rimase per circa 900 anni dov'era caduta, e i viandanti potevano vederne i resti nonché la massa di pietra e ferro che un tempo l'aveva sorretta.

Quando gli Arabi, nel 654, saccheggiarono Rodi, trasportarono i pezzi del Colosso attraverso il mare in Asia Minore e li vendettero a un ebreo di Emesa. La tradizione vuole che questi li portasse in Siria sul dorso di 900 cammelli; e qui finisce la storia del Colosso di Rodi, la meno conosciuta delle Sette Meraviglie.

Capitolo settimo

Il Faro di Alessandria

di Peter A. Clayton

Il Faro di Alessandria, sulla costa nordoccidentale del delta del Nilo, fu il monumento piú recente venuto a completare l'elenco canonico delle Sette Meraviglie del Mondo Antico. Si chiamò cosí dall'isola di fronte al porto di Alessandria sulla quale fu costruito, e in seguito divenne un termine generico per indicare tutti i fari costruiti nel mondo.

L'isola di Pharos è un'emersione di pietra calcarea: una buona base in mezzo alle sabbie e alle paludi alluvionali formate dal Nilo. Fu Omero nell'*Odissea* a menzionare Pharos come un'isola, e la situò a un giorno di vela dall'Egitto, concetto ribadito piú tardi da Plinio. Le fonti di Omero erano ovviamente piuttosto incerte. La leggenda narrava la storia della bella Elena giunta in Egitto con Paride, ma quell'isola in cui non c'era nulla da vedere e i cui unici abitanti erano le foche l'annoìò. Dieci anni dopo vi tornò, accompagnata questa volta dal suo sposo Menelao, che stava rientrando in patria da Troia e che, spinto fuori rotta da una tempesta, era approdato su quella terra. Menelao – narra la leggenda – incontrò un vecchio e gli chiese: «Che isola è questa?» Il vecchio rispose che l'isola era del Faraone. Menelao, che non aveva inteso bene, domandò di nuovo: «Faro?» Al che il vegliardo rispose affermativamente, ripetendo la parola «Faraone» con l'antica pronuncia egiziana, che la trasformò in «Prouti». Menelao interpretò malamen-

te la risposta: questa volta capí «Proteo», nome che sapeva essere quello della divinità marina a cui Poseidone aveva concesso il dono della profezia. Così la pronuncia poco chiara di un vecchio e il qui pro quo di Menealo fecero conoscere al mondo l'isola sotto il nome di Pharos, terra protetta dal nume Proteo. Per di piú, tornato in Grecia, Menelao aggiunse qualche ricamo alla storia, tanto che le foche, disprezzate da Elena, si mutarono in ninfe che affollavano le spiagge.

Nel 332 a. C. Alessandro Magno, re di Macedonia, «liberò» l'Egitto dai dominatori persiani, essi stessi succeduti nel 343 a. C. all'ultimo dei faraoni, Nectanebo II della Terza Dinastia. Alessandro rimase in Egitto solo qualche mese, prima di riprendere il suo incalzante attacco al Grande Re persiano, Dario. Ma lasciò in Egitto un'impronta che si rifletté su tutta la civiltà occidentale. Quando Alessandro toccò l'Egitto, l'isola di Faro era conosciuta solamente come dimora del nume marino Proteo. Era situata un poco al largo, davanti alla foce ovest del delta, e vi sorgeva un unico villaggio di pescatori, chiamato Rachotis, su una stretta lingua di terra fra il mare e un ampio lago interno, Mareotide. Nell'autunno del 332 Alessandro mosse da Menfi, l'antica capitale dell'Egitto (oggi poco piú a sud del Cairo), lungo il braccio occidentale del Nilo in direzione di Canopo, un porto sul grande fiume in attività da molto tempo, e quindi verso l'oasi di Siwa, nella parte occidentale del deserto, passando da Rachotis. L'occhio infallibile di Alessandro si rese immediatamente conto dell'importanza potenziale di quel misero borgo in quella particolare collocazione, e comandò che su quell'area si fondasse una nuova città, Alessandria. Fu la prima delle numerose città che avrebbero portato il suo nome, ma rimase sempre la piú potente di tutte. Procedette poi per la sua destinazione, l'oasi di Siwa, dove sorgeva il grande oracolo di Ammone. Qui, si narra, Alessandro fu

protagonista di un'esperienza per lui determinante quando, all'interno del santuario, il sacerdote officiante lo salutò come figlio del dio. Plutarco racconta che il sacerdote fece del suo meglio per rivolgersi ad Alessandro in greco con le parole «O páidion», «O figlio mio», ma il conquistatore comprese «O pàì Diós», e cioè «O figlio di Zeus»; il che lasciò ad Alessandro un'impressione indelebile: da allora egli si considera figlio di Zeus-Amon, e vide nella sua guerra contro la Persia una sorta di crociata, di guerra santa. Gli Egiziani accettarono Alessandro come faraone e non sollevarono alcuna obiezione al fatto che egli fosse figlio di un dio, dato che ciò rientrava nell'antico concetto egizio per cui il sangue reale era frutto del concepimento di una divinità. Su certe monete coniate dopo la sua morte, Alessandro è rappresentato con corna di ariete sopra il serto reale macedone: le corna di ariete simboleggiavano Zeus-Amon, a cui questo animale era particolarmente sacro.

La nuova città fondata da Alessandro fu disegnata dall'architetto Dinocrate di Rodi in base agli ultimi schemi di pianta a reticolo, concepita un secolo prima da Ippodamo di Mileto, «inventore» della rete stradale. Il profilo di pietra calcarea che affiorava al largo, e costituiva l'isola di Faro, unitamente alle rocce all'estremità occidentale, avevano offerto un porto fin da epoca preistorica. Un porto che Omero evidentemente conobbe e descrisse nell'*Odissea*:

... Vi è un'isola nel mare molto ondosò
davanti all'Egitto, la chiamano Faro.

[...]

In essa vi è un porto, con ottimi approdi, donde spingono
[in mare
le navi librate, dopoché hanno attinto acqua scura.

(Omero, *Odissea* IV 354 sg., 358 sg.; trad. di G. A. Privitera).

Strabone ci dice che:

Faro è un'isola oblunga, vicinissima alla terraferma, e con essa costituisce un porto con due imboccature, giacché la costa del continente forma un'insenatura, spingendo al largo due promontori, e l'isola è situata nel mezzo e chiude la baia con la sua disposizione parallela alla riva. [...] La punta dell'isola è rocciosa e battuta dal mare tutt'intorno. Porta una torre mirabilmente costruita in marmo bianco, a molti piani e col medesimo nome dell'isola.

Lo scrittore prosegue nella descrizione di una costa priva di porti e bassa su entrambi i lati con secche e scogliere, sicché i navigatori, arrivando dal mare aperto, necessitavano di un segnale ben evidente che li guidasse sicuri in porto. L'isola era abitata: c'era una popolazione indigena abbastanza fitta e alcune tombe di epoca tolemaica (305-30 a. C.). Strabone continua ancora annotando che ai suoi tempi l'isola era stata distrutta da Giulio Cesare, poiché la popolazione gli aveva resistito, nel suo assalto ad Alessandria, e naturalmente aveva preferito schierarsi insieme ai propri connazionali e alla regina Cleopatra VII.

Costruito un molo tra l'isola di Faro e la terraferma, venivano a formarsi due porti riparati, l'occidentale e l'orientale, uno dei quali, a seconda della direzione del vento, sarebbe stato sempre disponibile per lo sbarco e l'imbarco. E dietro questi porti la città crebbe su ambo i lati della larga via di Canopo, che congiungeva direttamente la parte orientale con l'occidentale. Cinque quartieri la ripartivano, ciascuno denominato con le prime cinque lettere dell'alfabeto greco. Strabone offre una descrizione particolareggiata della città sottolineandone il vantaggio di avere davanti a sé il mare e dietro il lago Mareotide, collegato con i canali derivati dal Nilo, fiorente deposito di merci, all'inizio persino più

ricco del suo omologo sulla costa; ed elencandone gli edifici, tra cui il Museo, i palazzi e le tombe reali, e infine il Faro.

La città ha forma di un mantello militare; i due lati lunghi sono quelli bagnati dalle due acque [del mare e del lago interno]; il diametro è di circa 30 stadi [c. 5400 metri] [...]. L'intera città è intersecata da strade praticabili sia da chi monta a cavallo sia da chi guida i cocchi [...], ha aree pubbliche bellissime, e bellissimi sono i palazzi reali che costituiscono un quarto, se non addirittura un terzo dell'intero perimetro [...]. Ma questi luoghi sono tutti comunicanti fra loro e col porto, persino quelli che sono al di fuori del porto stesso. Anche il Museo fa parte dei quartieri reali [...], e pure nell'ambito di questi ultimi si trova il cosiddetto Sema. Era questa l'area recintata che ospitava le tombe del re e quella di Alessandro; poiché Tolomeo figlio di Lago riuscì a sottrarre a Perdicca il cadavere del sovrano mentre lo stava trasportando da Babilonia [...] Al corpo di Alessandro, rapito da Tolomeo, fu data sepoltura in Alessandria, dove giace tuttora – seppure non nello stesso sarcofago di un tempo, giacché l'attuale è di vetro [forse di alabastro? Cfr. il molto più antico sarcofago di Seti I, 1318-1304 a. C., fatto di alabastro sottile, graffito e trasparente], mentre quello che conteneva le spoglie di Tolomeo era d'oro [...]. Entrando nel grande porto a destra, ecco l'isola e la torre di Faro.

(Strabone, *Geografia* XVII 1.7-10).

Altri grandi edifici di quest'epoca (verso il 20 a. C.) includevano il Caesarium (Cesareo), l'Emporio, l'Eptastadio, il Ginnasio, l'Ippodromo e il famoso Serapeum, tempio dedicato al culto del dio greco-romano Serapide. Di solito Serapide è rappresentato con un moggio in capo: il moggio è una piccola misura per il grano, ed un suo attributo speciale, giacché Serapide era il dio del-

l'approvvigionamento di grano, e l'Egitto era diventato il granaio di Roma.

Il Museo, o tempio delle Muse, era essenzialmente un'istituzione monastica, dove fioriva la cultura e dove apprezzati eruditi godevano del privilegio di non pagare tasse ricevendo nello stesso tempo alloggio e vitto gratuiti. L'altra grande istituzione alessandrina era la Biblioteca, una delle piú famose del mondo antico: l'altra era a Pergamo, in Asia Minore. Da ultimo vi si conservavano circa cinquecentomila rotoli (essendo i libri di allora scritti su rotoli di papiro o di pergamena: il papiro del resto era in Egitto il materiale piú comune a questo scopo, e inoltre costituiva una buona fonte di reddito per il paese). La Biblioteca arse per un fortuito incidente, quando Giulio Cesare conquistò Alessandria; e una seconda volta nel 391 d. C. fu incendiata ad opera di cristiani giubilanti. Queste due istituzioni alessandrine, il Museo e la Biblioteca, rappresentarono un metaforico segnale luminoso nell'antico mondo della cultura. Il segnale luminoso in senso proprio doveva venir fornito dal Faro, destinato a dare il nome all'edificio e al suo impiego specifico, ossia far luce, in molti idiomi.

Descrizioni del Faro ricorrono negli scritti di vari autori classici all'inizio dell'era cristiana, soprattutto in Diodoro Siculo (attivo fra il 60 e il 30 a. C.), in Strabone (64 a. C. - 21 d. C.) e in Plinio il Vecchio.

Ancor oggi si discute sulla data esatta della costruzione del Faro e sul suo autore. A quanto pare, l'edificio sarebbe stato iniziato sotto Tolomeo I Soter (305-282 a. C.), amico d'infanzia di Alessandro Magno e famoso generale, il quale, dopo la morte di Alessandro a Babilonia nel 323 a. C., s'impossessò dell'Egitto. Tolomeo si «accaparrò» anche la salma di Alessandro, mentre veniva lentamente trasportata alla volta del cimitero reale di Vergina, in Macedonia, dove recentemente

è venuta alla luce la tomba di suo padre Filippo II. Quando la salma sostò a Menfi, antica capitale dell'Egitto, Tolomeo compì un vero e proprio sequestro di cadavere, e trafugò la spoglia ad Alessandria, dove intendeva tumularla in un grandioso mausoleo nel Sema, il recinto delle tombe reali. Nonostante le numerose ricerche, il corpo di Alessandro non fu mai ritrovato. Molto probabilmente esso giace ormai in fondo al mare, poiché dai tempi antichi ad oggi la costa alessandrina si è molto abbassata. Certo il possesso di quelle spoglie sarebbe stato un fortissimo punto di richiamo per una città di mercanti e di eruditi. L'importanza sempre crescente di Alessandria richiedeva anche che i due porti – un altro dei suoi grandi vantaggi – fossero convenientemente segnalati, dato che la costa è in quella zona notevolmente piatta, di scarso interesse e con pochi punti di riferimento che possano guidare i naviganti a un attracco sicuro.

La costruzione del Faro iniziò probabilmente nel 297 a. C., sebbene in epoca più tarda il cronista Eusebio, vescovo di Cesarea (263-339 d. C.), che era stato prigioniero in Egitto, citi nella sua Cronaca la costruzione del Faro nell'anno 283 o 282 a. C. Ciò che appare certo è che non fu edificato da Tolomeo, come più volte suggerito. Al Faro si collega invece il nome di Sostrato o in qualità di architetto o – come propone Peter Fraser – di finanziatore. Sostrato fu un ricco cortigiano alessandrino, che rivestì anche cariche diplomatiche. Strabone annota (*Geografia* XVII 1.6) che la dedica effettivamente scritta sul Faro diceva: «Sostrato di Cnido, amico dei sovrani, ha dedicato questo edificio, per la sicurezza dei naviganti». Luciano (115-80 d. C.) dà questa versione: «Sostrato figlio di Dexifane, Cnidio, ha dedicato questo edificio agli dèi salvatori, a vantaggio di coloro che navigano i mari». Gli «dèi salvatori» potevano essere o un riferimento a Tolomeo I Soter

(che significa Salvatore) e a sua moglie Berenice, che appaiono entrambi con l'appellativo di dèi sulle monete d'oro da otto dracme, coniate da Tolomeo II. D'altronde anche i Dioscuri, i divini gemelli Castore e Polluce, che divennero numi protettori della navigazione e avevano il preciso compito di salvare i naviganti, sono frequentemente citati con questo appellativo, anche se la loro presenza appare assai improbabile in un contesto egiziano. Posidippo, autore di un epigramma per l'edificazione o il completamento del Faro (e che è perciò il più affidabile di tutti gli autori coevi) invoca Proteo, nume marino, nato nella stessa isola, e accenna a Zeus Soter, Zeus Salvatore, come traguardo del marinaio. Perché in effetti era Zeus Soter che, in cima al Faro, serviva da segnale su quella lunga linea costiera bassa e indistinta. La statua di Zeus Soter appariva eretta sulla cima del Faro sin dall'inizio, e a lui il Faro fu dedicato. Lo storico arabo al-Mas'udi, nel X secolo d. C., afferma che la scritta era inserita a caratteri di piombo alti un cubito (il cubito corrisponde a mezzo metro). Situata sul lato del Faro volto a ponente, l'iscrizione poteva facilmente essere scorta da chiunque entrasse o uscisse dal porto.

Ma torniamo al problema di chi fu il costruttore del Faro. C'è uno specifico riferimento di Plinio il Vecchio (*Naturalis historia* XXXVI 83) alla «magnanimità» di cui diede prova in questa occasione il Re Tolomeo, concedendo all'architetto Sostrato di Cnido di «incidere il suo nome sull'edificio stesso». Un Sostrato è noto come inviato di Tolomeo II Filadelfo a Delo negli anni 270 a. C., ed è lecito presumere che questo Sostrato e l'altro, il cui nome è legato al Faro, siano un'unica persona; si tratta infatti di un ricco uomo di corte e diplomatico. Luciano (*Ippia* 2) menziona Sostrato di Cnido come famoso tecnico delle costruzioni, paragonandolo ad Archimede; e afferma che aiutò Tolomeo a impa-

dronirsi di Menfi deviando le acque del Nilo: e ciò non può essere accaduto che subito dopo la morte di Alessandro, quando Tolomeo controllava completamente l'Egitto. Perciò il famoso ingegnere che intorno al 330 lavorava per Tolomeo difficilmente può essere lo stesso personaggio che viene collegato al Faro. Che Plinio e altri abbiano ascritto la professione di architetto a Sostrato è un malinteso derivato dalla iscrizione; si può anche presumere che sia stata fatta confusione con l'ingegnere dei decenni precedenti, del quale il Sostrato di cui parla Plinio poteva benissimo essere il nipote, vissuto in Egitto nel III secolo.

Il termine usato da Posidippo può essere interpretato sia come «eretto» sia come «dedicato». Inoltre sarebbe molto improbabile e insolita l'omissione del nome del re, se i donatori ne fossero Tolomeo I o II. Non era certo pratica corrente, nell'antichità, riportare il nome dell'architetto su un monumento, benché appariva assolutamente necessario quello del donatore o dedicatore. Probabilmente la costruzione del Faro fu iniziata durante il regno di Tolomeo I Soter (305-282 a. C.), e completato sotto Tolomeo II Filadelfo (284-246 a.C.). A quanto pare, un certo Sostrato di Cnido, ricco cortigiano e diplomatico (o forse mercante), ne aveva pagato le spese e lo aveva consacrato; infine, il nome dell'architetto resta per noi sconosciuto.

Prendiamo ora in esame la costruzione in se stessa. Si tratta certamente di uno dei più antichi edifici di Alessandria di cui si abbia conoscenza; e certamente ne era in corso la costruzione al tempo in cui si edificava il mausoleo, il Sema, approntato per ricevere le spoglie di Alessandro Magno. Poiché il Faro era la prima costruzione ad avere un disegno architettonico orientato e specifico per una lanterna marittima, è ovvio che servisse da modello, diretto o indiretto, per altri fari in tutto il mondo greco-romano, come ci viene testimo-

niato da raffigurazioni pervenute attraverso mosaici e, principalmente, attraverso i rilievi dei sarcofagi. Ma quel che in realtà conosciamo del Faro, la sua specifica immagine fisica derivata sia da fonti scritte sia in base a discutibili illustrazioni, è davvero poco.

Plinio ci dice che costò ottocento talenti. Un talento era un peso d'argento pari a 25,4 chilogrammi, il totale fu dunque di 20 o 30 chilogrammi d'argento, il che equivale, al valore 1989 dell'argento, a circa cinque miliardi e duecento milioni di lire. Tramandandosi nel tempo, le leggende sul Faro aumentarono di fascino. Secondo Epifanio era alto 559,6 metri! Giuseppe Flavio nella *Storia giudaica* afferma che se ne scorgeva la luce dal mare a 300 stadi di distanza, ossia a circa 55 chilometri; mentre Luciano di Samosata (115 d. C. - 180 circa) arriva a parlare di 300 miglia. Senza riguardo per la visibilità a distanza, sono tutti concordi nell'affermare che a fornire la luce era un gigantesco fuoco alla base, riflesso da specchi posti in cima alla struttura. Plinio annota che ai suoi tempi (metà del I secolo d. C.) altri fuochi erano accesi analogamente in molte località, per esempio a Ostia e Ravenna. Il faro di Ostia è raffigurato nel famoso bassorilievo del porto ostiense conservato al Museo Torlonia di Roma: alte fiamme spuntano dalla cima dell'edificio. La stessa figura ci è fornita da un medaglione bimetallico dell'imperatore Commodo (177-92 d. C): l'imperatore, ritto in piedi, accoglie l'annuale flotta di grano nel porto di Ostia, davanti a un faro a tre alti piani. Che egli saluti la flotta di grano egiziano è cosa certa, poiché al timone della grande galea di sinistra si scorge chiaramente il dio greco-egizio Giove-Serapide col moggio di grano sul capo. Come molti altri fari di epoca più tarda, quello di Ostia ripeteva nella sua struttura generica il prototipo alessandrino ancora in piedi e in funzione. Plinio continua dicendo che «il pericolo del sistema sta nella possibilità che,

bruciando in continuazione, questi fuochi vengano scambiati per stelle, perché da lontano l'aspetto delle fiamme è simile». Ciò vale ancora per i fari moderni, scorti sul remoto orizzonte.

Un altro punto interessante riguarda unicamente l'aspetto logistico dell'operazione; né – a quanto risulta – è stato considerato finora: e cioè, per tenere acceso un fuoco perenne si sarebbe resa necessaria una quantità enorme di combustibile, legno o carbone che fosse; e l'Egitto non è un paese particolarmente noto per la sua ricchezza di legname. In realtà, la legna era molto scarsa nell'antico Egitto (e lo è tuttora nell'Egitto moderno). Gli alberi indigeni erano allora soltanto l'acacia e il tamarisco, più cespugli che alberi. Una possibile soluzione avrebbe potuto presentarla lo sterco animale, ancor oggi ampiamente utilizzato nelle abitazioni dei nativi, ma, una volta di più, la semplice quantità necessaria presenta dei problemi. È da presumere che l'intensità della luce fosse prodotta più dal riverbero che dal fuoco stesso. Per riflettere le fiamme si saranno usate certamente lamine di metallo lucente, probabilmente di bronzo brunito, come nella maggior parte degli specchi dell'antichità. Durante il giorno si poteva ottenere un riverbero molto più forte valendosi dei raggi solari. È noto che nel primo Medioevo il Faro trasmetteva alla città di Alessandria messaggi eliografici dalle navi in arrivo. E poiché nei tempi antichi si evitava di navigare di notte, il bisogno di luce durante l'oscurità era meno importante di una segnalazione che, di giorno, indicasse la rotta verso il porto di Alessandria.

Quanto all'aspetto esterno dell'edificio, si ritiene comunemente che la struttura fosse su tre piani, per un'altezza complessiva di 100 metri: 60 metri il primo piano, 30 il secondo, e altri 15 metri fino alla punta del tridente (o dello scettro) di Zeus Soter, che coronava il terzo piano. Tanto le antiche che le più tarde fonti isla-

niche concordano tutte per quel che riguarda i primi due piani; ma la versione islamica dello storico Ibn Tulun e quella della restaurazione Fatimita affermano che una moschea con cupola e relativa mezzaluna, simbolo della Fede, fosse stata posta in cima al terzo piano. Quando questa sorta di restauro abbia avuto luogo non è noto con precisione.

L'ingresso al monumento non era a livello del suolo, ma un po' rialzato, al termine di una rampa di scalini. Molti bassorilievi di sarcofagi romani mostrano ripetutamente questo stile. Al Museo Ny Carlsberg di Copenaghen se ne conservano tre raffigurazioni: una ci mostra una figura femminile avvolta in drappeggi, che si può presumere rappresenti Iside Faria (della quale parleremo più avanti), che regge sulla mano destra protesa un edificio a tre piani. Un altro bassorilievo mostra un faro su ambo i pannelli laterali del sarcofago, e tre navi nel mezzo. Il faro di sinistra è una struttura aperta, con un ballatoio traforato su cui sta ritto un uomo; l'altro è pure a tre piani, con fiamme che si levano dalla cima. Numerosi altri esempi del genere sono noti su altri sarcofagi posteriori, soprattutto cristiani.

Parecchi fari si trovano anche raffigurati in mosaici, molti su pavimenti dei piccoli uffici della piazza delle Corporazioni a Ostia, il porto di Roma. Qui, nei locali situati su tre lati della piazza (in centro vi è un tempio e a una delle estremità un teatro), si trattavano molti affari commerciali che vennero poi riprodotti sui mosaici dei pavimenti e che presentano svariati tipi di fari. Un mosaico del VI secolo proveniente da Qars el-Libya, presso Cirene, ci mostra una struttura merlata definita faro in lingua greca; sulla cima stanno, a quanto sembra, due guardie armate. Un mosaico della metà del V secolo, rinvenuto in Israele nel 1964 durante gli scavi della dimora di Kyrios Leontis a Beth Shean, presenta una curiosa giustapposizione di soggetti. Nella parte supe-

riore si vedono Ulisse e le Sirene, in quella inferiore una figura sdraiata del Nilo, il dio-fiume che protende un ibis (?) sacro verso un piccolo edificio a tre piani posto sopra un tetto inclinato e una serie di colonne. Più in là, una raffigurazione stilizzata di un nilometro, con tacche di cubiti da 11 a 16 (cifra, quest'ultima, che segna l'altezza ottimale di una piena del Nilo, quella dell'inondazione annua). Sopra l'edificio turrato si legge, composta in tessere di mosaico, la parola Alessandria e c'è da presumere che si tratti di una riproduzione schematica del Faro. Un altro mosaico di Jerash in Giordania, del 530 d. C. circa, mostra le mura di una città merlata identificabile in Alessandria, col Faro fuori dalle mura. Gli elementi fondamentali di un edificio a tre piani, sovente con una gradinata di accesso, compaiono su numerose monete greche di epoca imperiale; essi devono aver avuto certamente il loro prototipo nel Faro di Alessandria. Sono specialmente da notare esempi provenienti da Corinto, con il porto del Lecheo; da Eraclea Pontica in Bitinia; da Berito, l'antica Beirut, e Laodicea in Siria; da Palermo in Sicilia e da Ege in Cilicia.

Un frammento di boccale di vetro foggato e dipinto, trovato a Begram in Afghanistan e ora conservato al Museo di Kabul, reca una veduta del Faro, con la riproduzione precisa dell'opera in muratura e delle finestre rettangolari lungo i lati di ogni piano. Una statua, presumibilmente quella di Zeus Soter, è ritta sulla cima, con la saetta adagiata sul braccio sinistro. Abbiamo altre raffigurazioni del Faro in forma tridimensionale, come lampade di terracotta e portalampe, provenienti dall'Egitto. Ma l'unica testimonianza che esse paiono aggiungere alle altre è che per la maggior parte mostrano in modo sicuro le numerose finestre che si aprivano lungo ogni ripiano del Faro, fino a quello da cui si proiettava la luce. Alcuni commentatori in passato hanno visto in queste aperture scudi rotondi o quadrati, esposti, per

così dire, sulle pareti esterne della torre; ma non è una supposizione accettabile.

La testimonianza coeva più aderente e precisa per l'aspetto del Faro è quella che ci viene offerta dalle monete greche di epoca imperiale, coniate dalla zecca di Alessandria in epoca romana. Il Faro compare sul verso di tre importanti monete che vanno dal regno di Domiziano (81-96 d. C.) a quello di Commodo (177-92 d. C.). Alessandria, che fungeva da zecca per l'impero romano come molte altre città dell'Oriente greco, continuò a battere moneta di tipo greco, ma con l'effigie dell'imperatore romano e con i suoi appellativi in lettere greche. I disegni del verso sono interessantissimi: a volte vi si mescolano in modo curioso iconografie egizie, greche e romane. Il Faro vi compare dapprima come singolo edificio isolato, poi associato alla dea Iside Faria, e da ultimo con una galea che gli passa davanti.

La serie di queste monete ha inizio sotto Domiziano: vi sono monete di bronzo con la data degli anni 12, 13 e 15 del suo regno; le monete alessandrine recano la data di regno in lettere greche (e l'anno di regno va dal 29 agosto al 28 agosto dell'anno seguente). I particolari essenziali dell'edificio sono evidenti, specialmente i Tritoni, i mostri marini che soffiano nelle trombe o nelle conchiglie tortili, riprodotti agli angoli della cima del primo piano (qui i ripiani della torre sono soltanto due). Alla base è raffigurata la porta d'ingresso, e un'immagine di Zeus Soter ritto in piedi e munito di un lungo scettro è chiaramente visibile su parecchi esemplari.

Durante il regno di Nerva (96-98 d. C.) si registra un'interruzione; la successiva serie di monete appartiene al regno di Traiano (98-117 d. C.) con pezzi di mezza dracma degli anni 11, 14 e 16, che raffigurano un edificio analogo, seppure un po' meno tozzo. Adriano (117-38 d. C.) emette pure lo stesso tipo di monete per gli anni 2, 3, 6, 10, 11, 16 e 17 del suo regno. Stranammen-

te lo stesso tipo non compare per l'anno 15 quando l'imperatore dovette aver visto, se non addirittura visitato, il Faro, poiché durante quell'anno si recò in visita in Egitto, avvenimento ricordato in altri tipi di monete. In molti casi queste piccole monete di bronzo hanno avuto grande circolazione, consumandosi di conseguenza, ciò che rende difficile datarne l'emissione. Una cosa comunque è certa: la raffigurazione fondamentale del Faro era sempre la stessa. Sappiamo da altre monete greche, con rappresentazioni architettoniche del periodo imperiale romano, che lo scopo perseguito è sempre quello di conferire all'immagine le stesse caratteristiche, e l'accuratezza dell'esecuzione è maggiore di quanto non si creda.

Nelle raffigurazioni numismatiche del Faro fino a tutto il regno di Adriano, la porta d'accesso è visibile o a livello del terreno o appena di poco sopraelevata. Durante il regno di Antonino Pio (138-61 d. C.) si nota un cambiamento: la porta d'accesso sembra spostata leggermente più in alto. Senza dubbio si tratta di una riproduzione accurata, che forse riflette qualche modifica strutturale apportata nei primi tempi del regno. Si sa che questa moneta è stata emessa per gli anni 4, 5, 6, 8 e 9 del regno di Antonino. Una moneta da mezza dracma dell'anno 9, finora non resa nota, offre un'immagine del Faro particolarmente fine e nitida, con finestre tonde sull'alto primo piano, e Tritoni che soffiavano nelle trombe sospesi nel vuoto agli angoli superiori; la porta d'ingresso è situata in alto, il secondo e il terzo piano sono molto tozzi e l'ultimo è sormontato dalla statua di Zeus Soter. Anche Marco Aurelio (161-80 d. C.) ha poche monete da mezza dracma, degli anni 4 e 17; dopo di che il Faro scompare dal conio come singola effigie.

Ad Abukir, l'antica Taporis Magna, a poca distanza da Alessandria, un'interessante struttura costruita sopra una tomba, e di foggia assai simile al Faro, potrebbe

offrire un esempio di tomba turrata trasformata in torre per segnalazioni. Sembra risalire al tardo I secolo a. C.

Il secondo importante tipo di moneta mostra il Faro affiancato dalla figura di Iside Faria, ossia del Faro. La grande dea madre Iside, dell'antica religione egizia, assume aspetti diversi nel mondo classico piú tardo; qui la vediamo, come dea protettrice dei naviganti, reggere una vela gonfia verso il Faro (solo su poche dracme dell'epoca di Traiano la si vede allontanarsi frettolosa dal Faro, col capo volto all'indietro verso di esso). La dea porta un sistro in mano, un sonaglio di metallo che, scosso, emette un delicato tintinnio, e che era sacro a Iside. Il verso con Iside Faria ricorre sempre su pezzi di bronzo piú grossi, di solito mezze dracme, con l'interessante particolarità che, essendo alta la figura della dea, anche il Faro appare allungato. Su tutte le monete di Antonino Pio si nota lo stesso innalzamento della porta d'accesso.

A quanto pare, Iside Faria aveva un tempio nei pressi del Faro sull'isola stessa. Dai tempi classici una buona parte dell'isola di Faro, anzi della stessa Alessandria, è stata inghiottita dalle onde, poiché la costa si è abbassata. Appena piú in là di ciò che un tempo era stata l'isola (sono secoli ormai che è congiunta da un molo alla terraferma), alcuni subacquei hanno trovato negli ultimi anni la testimonianza di un tempio ricavato dalla roccia. Nel 1963 sono stati scoperti frammenti di lettere cubitali di bronzo, e nel dicembre 1963 gli uomini-rana hanno portato in superficie una statua colossale di Iside, alta quasi 10 metri, che ovviamente era in relazione col tempio della dea. La statua giace ora all'ingresso dell'area del Serapeo, presso la Colonna di Pompeo.

Il terzo tipo di moneta riprodotte il Faro lo mostra con una galea che gli passa davanti. Il motivo si riscontra soltanto su una moneta da quattro dracme del regno di Commodo (180-92 d. C.) e porta la data dell'anno 29.

L'apparente anomalia delle date trova immediata spiegazione nel fatto che Commodo continuò la numerazione dei suoi anni di regno a seguito di quelli del suo predecessore Marco Aurelio, anziché ripartire dall'inizio dei propri, e cioè dalla data della sua ascesa al trono, il 17 marzo del 180. Inizia perciò la sua serie con l'anno 21; e può darsi che l'emissione della moneta del 29 sia un'allusione a una sperata visita imperiale in Egitto, che però non ebbe luogo.

Il Faro continuò a formare oggetto di annotazioni nelle fonti storiche arabe, dalle quali apprendiamo che subì gravi danni in un terremoto del 956 d. C., e poi ancora nel 1303 e nel 1323. La descrizione più completa che ne abbiamo non proviene dagli autori classici già citati, ma dal viaggiatore arabo Abu Haggag Yosuf Ibn Mohammed el-Balawi el-Andalusi, che lo visitò per proprio conto nell'anno dell'Egira 561 (il 1166 d. C.). Dell'isola di Faro dice che era situata un po' in alto mare, ma osserva anche che era munita di un molo o banchina su cui era possibile camminare, quando il mare non era troppo grosso, senza bagnarsi i piedi. Ecco la sua descrizione:

Il Faro sorge all'estremità dell'isola. È una costruzione quadrata di 8 metri e mezzo di lato, bagnata dal mare tranne che su due lati: l'orientale e il meridionale. Questo basamento misura, lungo i fianchi, dall'alto fino ai piedi del Faro, 6 metri e mezzo, e di tanto si eleva sopra il livello del mare. Peraltro, dalla parte del mare, è più vasto per via della costruzione ed è molto inclinato, come il fianco di una montagna. Siccome l'altezza del basamento aumenta man mano che sale verso le pareti del Faro, la larghezza va scemando fino a che raggiunge le dimensioni di cui si è detto sopra.

Da questa parte la costruzione è solida, le pietre sono ben sagomate, ben posate, lunghe, ma con la superficie più

ruvida che altrove nell'edificio. La parte che ho appena descritto è recente, perché da questo lato l'opera muraria di un tempo aveva bisogno di essere sostituita.

Sul lato meridionale, quello che dà sul mare, c'è un'iscrizione antica che non sono in grado di leggere: non si tratta di una vera e propria epigrafe, perché le lettere sono rilevate in pietra nera dura. Il mare e il vento insieme hanno eroso la pietra di fondo e le lettere sporgono rilevate grazie alla durezza del materiale di cui sono fatte. La M misura un po' più di 54 centimetri. La parte superiore della M spicca come un grande buco in un crogiolo di rame. Le altre lettere sono più o meno delle stesse dimensioni.

Il vano della porta del Faro è collocato in alto. Una rampa di circa 183 metri di lunghezza portava fino alla cima. È una rampa posata sopra una serie di archi ricurvi; il mio compagno si mise sotto uno di questi archi spalancando le braccia, ma non riuscì a toccarne le pareti. Ce ne sono sedici, di questi archi, e ciascuno si fa sempre più alto fino a raggiungere il vano di passaggio; l'ultimo poi è particolarmente alto. [Dev'essere la scala che si nota sulle monete].

I due viaggiatori procedettero nell'esplorazione delle rovine dell'isola:

Superammo l'apertura e ci inoltrammo per circa 73 metri di profondità. Sulla sinistra troviamo una porta chiusa, che ignoriamo dove conducesse. Circa 110 metri più in là troviamo una porta aperta. La varcammo e ci trovammo in una stanza comunicante con un'altra uguale, e poi un'altra ancora, e così via per un totale di diciotto stanze, tutte comunicanti fra loro e allineate su un corridoio. Ci rendemmo conto allora che l'isola di Faro era disabitata. Proseguimmo per altri 110 metri, contando altre quattordici stanze a destra e a sinistra. Percorsi altri 44 metri, troviamo ancora diciassette stanze. Finalmente, 100 metri

piú in là, raggiunsemmo il primo piano [del Faro]. Non c'era scala, ma una rampa che si snodava gradatamente attorno al nucleo cilindrico di questo immenso edificio. A destra avevamo un muro non particolarmente spesso, a sinistra il corpo dell'edificio, di cui prima avevamo esplorato le stanze. Entrammo in un corridoio largo 1,6 metri, ricoperto da pietre levigate che formavano il soffitto; due miei compagni non riuscirono a passarci.

Quando giunsemmo in cima al primo piano, ne misurammo l'altezza da terra con un pezzo di corda al quale appendemmo una pietra: erano 57 metri e 73 centimetri. Il parapetto era all'incirca 1,83 metri.

Nel centro della piattaforma di questo primo ripiano l'edificio continuava ad innalzarsi, ma ora a forma di ottagono con 18,30 metri di lato e a una distanza di 3,45 metri dal parapetto. Il muro era di uno spessore tra 1 metro e mezzo e 2 metri: la cifra annotata originariamente nel mio taccuino non è molto chiara, ma vicino a dove ho scritto la lunghezza della corda, avevo annotato certi particolari con l'inchiostro, che non si erano cancellati. È stranissimo ma sono sicuro che erano 2 metri.

Questo ripiano era piú alto della sua linea di base. Entrando trovammo una scala di cui contammo diciotto scalini prima di raggiungere il centro del piano superiore. Misurammo di nuovo con la corda e riscontrammo di trovarci a 27,45 metri al di sopra del primo ripiano.

Al centro di questa piattaforma in cima al secondo piano l'edificio saliva ancora in forma cilindrica, con un diametro di 75,2 metri. Dalla base del muro al parapetto la distanza era di 2,19 metri. Rientrammo per il passaggio e salimmo trentun gradini per arrivare al terzo piano. Misurata con la corda, l'altezza del terzo piano risultò essere di 7,32 metri. Sulla piattaforma del terzo piano c'è una moschea con quattro porte e una cupola. È alta 5,49 metri e ha un diametro di 36,60 metri. Qui il parapetto è di 46 centimetri di altezza ed è separato dal muro della moschea soltanto da 1 metro e mezzo.

In sintesi la struttura da noi esplorata ha sessantasette stanze, meno la prima che avevamo trovata chiusa e che, ci fu detto, conduceva sottoterra, al mare. L'altezza del Faro, secondo le nostre misurazioni, è di 96,99 metri più 9,15 metri dal bordo inferiore alla superficie del mare; la parte visibile al di sotto del mare è di circa 1,83 metri.

Connessa alle immagini visibili sulle monete e ad altri mezzi figurativi, questa descrizione e le misure della struttura ci offrono un quadro chiarissimo dell'aspetto vero del Faro. Il piano più basso misurava 57 metri di altezza e aveva un nucleo interno cilindrico che reggeva il peso dei piani superiori. Il secondo piano era di forma ottagonale alto circa 27,5 metri; il terzo ripiano, cilindrico, era alto circa 7,5 metri. Sulla cima di quest'ultimo elemento della torre le monete ci mostrano una statua gigantesca di Zeus Soter, che doveva aggiungere almeno altri 5 metri all'altezza. Ancora da aggiungere sono i 10 metri del basamento sopra il livello del mare, e così si arriva a un'altezza complessiva sul mare di circa 117 metri. Il viaggiatore Ibn Battuta descrive il Faro come parzialmente rovinato nel 1326; e quando lo rivide ventitre anni dopo, nel 1349, lo trovò «così disastro, che non era possibile entrarvi e nemmeno arrampicarsi fino alla porta». Un manoscritto nel monastero di Montpellier fissa la data della rovina del Faro all'8 agosto 1303.

L'ultima possibile raffigurazione del Faro prima della sua distruzione la troviamo in un mosaico della volta della cappella di San Zeno in San Marco a Venezia, databile intorno al 1200. Mostra il Faro e una nave con l'Evangelista al timone, mentre arriva ad Alessandria per fondare la Chiesa copto-cristiana in Egitto. Qui il santo morì e fu seppellito in Alessandria. I mercanti veneziani, coscienti che la loro esigenza di reliquie di un santo era maggiore di quella degli Alessandrini e degli

Egiziani, ormai passati alla fede musulmana, rapirono il corpo di Marco nell'868. Fu portato a Venezia, dove ora giace sotto l'altar maggiore in quella stupenda chiesa che porta il suo nome. La leggenda vuole che gli astuti Veneziani contrabbandassero il corpo sotto il naso dei doganieri musulmani, sostenendo che il cofanetto contenente le reliquie del santo era pieno di carne di maiale. Naturalmente nessun musulmano degno di rispetto avrebbe messo in dubbio quelle parole e fatto indagini in un carico così immondo! La sottrazione del corpo di Marco fu il secondo importantissimo furto di cadavere della storia di Alessandria, dopo quello perpetrato da Tolomeo I con il corpo di Alessandro Magno per seppellirlo in quella città. Il teschio di Marco è stato di recente restituito all'Egitto dai Veneziani: ora è sepolto nella cattedrale copta di San Marco al Cairo.

Oggi, sul sito del Faro, si erge il grande forte islamico di Qait Bey, costruito nel Quattrocento sulle e con le macerie del Faro crollato. Il terreno è zona militare e perciò di difficile accesso; del resto, non offre molto da vedere, salvo l'architettura islamica. Ad Alessandria la memoria del Faro è mantenuta viva da una scultura moderna in marmo bianco, che lo riproduce insieme a Iside Faria, e accoglie i turisti che entrano nei giardini per visitare le catacombe di Kom-es-Shafur.

Epilogo

Alcune Meraviglie dimenticate

L'elenco delle Sette Meraviglie subí molte varianti dal secondo secolo dell'era precristiana in poi. Il primo accenno a un elenco, testimone di quanto fosse diffusa l'esigenza di un canone selezionato di Sette Meraviglie, risale ai tempi di Giulio Cesare, nel I secolo a. C. Lo storico Diodoro Siculo, descrivendo un impressionante monumento di Babilonia, il grande obelisco della regina Semiramide, afferma che a suo parere, dovrebbe essere annoverato tra le sette opere piú notevoli dei suoi tempi. Questo suo commento a proposito di un'opera che ora non risulta piú nell'enumerazione, è interessante, e dimostra che Diodoro era convinto della necessità di un elenco del genere che stabilisse sette monumenti notevoli. Pochi anni dopo, il geografo Strabone (64 a. C. - 21 d. C.), greco di Amasia, cittadina sulle coste meridionali del Mar Nero, affermava che le piramidi facevano parte di una lista di sette grandi «spettacoli». Ormai la Grecia era stata soggiogata dalla potente Roma. L'impero fondato da Alessandro Magno si era smembrato in una serie di regni, a loro volta straziati da lotte politiche; ad uno ad uno essi dovettero soccombere sotto il nuovo potere proveniente dall'ovest, quello di Roma, a cui riuscí di unificare politicamente tutto il bacino del Mediterraneo.

Del resto, la visione dell'unicità del mondo conosciuto era palese. Il libro di Strabone era intitolato *Geo-*

grafia, ed è realmente la descrizione del mondo a lui noto, dalla Spagna all'India, dall'Europa al Nord Africa; il racconto delle imprese dell'uomo in territori dove le vestigia di antiche culture stavano rapidamente scomparendo. Quest'opera offre un quadro affascinante del mondo agli inizi dell'impero romano; i suoi resoconti di prima mano su monumenti come la statua di Zeus a Olimpia sono inestimabili perché ci consentono di condividere la sua esperienza, le sue sensazioni di fronte a una delle Sette Meraviglie del Mondo.

L'idea delle Sette Meraviglie divenne sempre più popolare durante gli anni dell'impero romano. Il poeta Properzio, nel tardo I secolo a. C., giudicava i suoi versi più indistruttibili delle Piramidi, della tomba di Mausolo, o del tempio di Zeus a Olimpia. Nell'80 d. C. il poeta Marziale, assistendo personalmente alla costruzione del Colosseo a Roma, era in grado di fare un paragone tra questo e le Piramidi, le mura e i Giardini Pensili di Babilonia, il tempio d'Artemide, il Mausoleo di Alicarnasso e l'altare con le corna a Delo – un elenco di opere chiaramente selezionate nell'intento di collocare il Colosseo appena costruito fra le sette massime opere di tutti i tempi.

In tal modo le Sette Meraviglie misero radici nella vita e nel pensiero dei Romani, pur non essendovi ancora un'idea precisa di un canone fisso; alcune, aggiunte al piccolo nucleo di quelle già accettate, ci dicono quanto sia mutevole la natura dell'uomo. Un testo, attribuito a un certo Filone di Bisanzio, un tecnico della fine del III secolo a. C., è uno scritto piuttosto artificioso e trasandato, dal titolo *I Sette grandi Spettacoli del Mondo*, di stile molto lontano dalla reale mentalità scientifica dello scrittore. Con ogni probabilità il testo appartiene al IV secolo d. C. È interessante che ripeta lo stesso elenco di Antipatro di Sidone, contenuto nel carme già citato nella nostra Introduzione; ma le descrizioni sono

offerte piú per compiacimento retorico che per rendere un'idea chiara dei monumenti di cui parlano. Comunque è una lista precisa che, quando fu compilata, doveva essere la piú diffusamente accettata.

Al tempo dell'impero romano le Sette Meraviglie cominciavano a disgregarsi; Babilonia non esisteva piú e i suoi monumenti erano inghiottiti dal deserto. Pure molti, volendo proporre elenchi di «Meraviglie», si orientarono su monumenti persiani, come il palazzo del re Ciro a Ecbatana. Vi era poi chi guardava ancora all'Egitto e alla sua leggendaria città, «dalle cento porte», Tebe, cantata da Omero. La maggior parte, naturalmente, avrebbe voluto scegliere opere del mondo romano: monumenti come il Campidoglio, la cittadella di Roma, col suo grande tempio dedicato alla triade di divinità latine: Giove, Giunone e Minerva.

Nel IV secolo il cristianesimo estese la sua influenza sull'impero romano, e fu certo per l'interesse di eruditi autori cristiani come Gregorio Nazianzeno (329-89) verso la storia del passato, che fu tenuta viva l'idea delle Sette Meraviglie. Non c'è da stupirsi se, con i cambiamenti verificatisi nel mondo politico, mutarono anche le scelte tra i monumenti da annoverare tra le Sette Meraviglie del Mondo. Un altro Gregorio, vescovo di Tours (536-94), compilò un elenco che comprendeva il tempio di Salomone a Gerusalemme e l'Arca di Noè. È degna di nota l'importanza di questi monumenti nella primitiva visione cristiana della storia; ma la loro inclusione nell'elenco ci mostra quanto il concetto delle Sette Meraviglie fosse ormai lontano da quello degli antichi autori greci e romani. Gregorio di Tours non si guardò attorno ad esaminare le meraviglie e i capolavori del suo mondo, ma, come poi gli studiosi del Rinascimento e quelli d'oggi, egli andò cercando nella storia antica opere dell'uomo che forse non sarebbero sopravvissute ai secoli; basan-

dosi sulla Bibbia come fonte principale, riuscì a trovare i due monumenti che, nella tradizione ebraica, rivestivano vitale importanza per la storia dell'umanità. Al tempo stesso, dobbiamo riconoscere a lui il merito d'essere stato il primo a segnalare il Faro d'Alessandria come una delle Sette Meraviglie, poiché sapeva che quella costruzione aveva trasmesso il suo nome a tutte le luci dei porti, ma, forse, che esso, pur costruito un millennio prima, continuava a svolgere la sua funzione originaria.

Con una tale varietà di monumenti non c'è da stupirsi che, all'epoca, non fosse stato ancora fissato un preciso canone delle Sette Meraviglie del Mondo. L'idea continuò a sollecitare la fantasia popolare anche dopo la scomparsa dei monumenti stessi e la disintegrazione del mondo unificato da Roma in molti stati diversi. Gli studiosi ripensarono al tempo in cui regnava l'armonia nell'unità dell'impero. Tipico del modo di ragionare d'allora è un trattato intitolato *Le Sette Meraviglie del Mondo opera della mano dell'uomo*, attribuito a uno storico della Chiesa, il Venerabile Beda (673-735), un monaco sassone nativo di Jarrow, presso Durham. Questo fantasioso elenco comprende il Faro, il Colosso di Rodi, il tempio di Diana a Efeso e, oltre al Campidoglio romano, una statua dell'eroe greco Bellerofonte (che ispirò ai cristiani la figura di san Giorgio), uno stadio presso Eraclea, e un edificio termale oggi non più identificabile. Certamente Beda non conosceva affatto questi monumenti, ma li aveva scelti in modo puramente accademico, dandone una descrizione che si può solo definire bizzarra. Ma la scelta ci dimostra quanto fossero ormai allentati i contatti culturali con le grandi realizzazioni dell'impero romano. La generazione di Beda, isolata in piccole comunità e politicamente instabile, non era in grado di farsi un'idea esatta del passato, benché aspirasse a parlarne ancora.

È difficile, ad ogni modo, rendersi conto del fatto che opere con cui si ha una certa familiarità verranno un giorno distrutte, e la civiltà, che ora è la nostra, cambierà tanto da essere irriconoscibile. Eppure è possibile rendere in modo accurato l'immagine di alcune opere del passato, anche dopo la loro distruzione. Durante il Rinascimento, l'interesse verso i primi scrittori cristiani e il mondo classico fu di stimolo a studiare nuovamente una scelta di monumenti che fossero prototipi delle massime realizzazioni dell'umanità. In realtà, non era difficile trovarle fra quelle selezionate dagli antichi studiosi, che avevano visto di persona quei monumenti, quando ancora esistevano. Le prime ad essere universalmente accettate furono le Piramidi d'Egitto; Babilonia fu simboleggiata dai suoi Giardini Pensili, di tale arditezza e complessità da impressionare le menti rinascimentali, benché non avessero nemmeno la più lontana conoscenza della loro struttura. La statua di Zeus Olimpio, il tempio di Artemide a Efeso, la tomba di Mausolo, il Colosso di Rodi e il Faro d'Alessandria offrivano un prisma abbastanza completo di opere e funzioni delle imprese compiute nel mondo antico. Può stupire che in questo elenco non fosse compresa nessuna delle grandi realizzazioni tecniche del mondo romano, ma probabilmente gli eruditi rinascimentali erano consapevoli del fatto che l'idea delle Sette Meraviglie risaliva ad un'epoca molto anteriore all'apogeo di Roma; perciò nella loro ricerca tornarono alle scelte primitive. Van Heemskerck elaborò fantasiose incisioni, molto più vicine nello stile ai dipinti della propria epoca che non a una visione realistica dei monumenti riprodotti; eppure l'interesse per la ricostruzione fedele del passato era in continua ascesa. Prima di morire, nel 1520, papa Leone X aveva incaricato Raffaello di ricostruire la Roma classica; anche se il progetto non si realizzò, erano già latenti in esso i semi di un'esplorazione archeologica. Perfì-

no le ricostruzioni di Von Erlach risentono di quella ricerca di ordine e di equilibrio caratteristica del XVII secolo. Solo ora, trecento anni dopo, noi siamo in grado di offrire un quadro ragionevole e accurato di come apparivano le Sette Meraviglie. Il futuro porterà certo alla luce nuove testimonianze, che permetteranno di dare ulteriori particolari ancora piú precisi; qui, però, riteniamo di essere riusciti ad offrire un panorama generale di questi monumenti e statue, e a rendere il lettore partecipe del senso di attonita ammirazione che gli antichi dovevano provare in presenza di ciascuna delle Sette Meraviglie del Mondo.