

## DUE STATUETTE FEMMINILI DEL MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO DI BOLOGNA E LA TECNICA DELLA 'TRASPARENZA' NELLE VESTI

GIORGIO GUALANDI

Nella serie delle sculture classiche del Museo Civico Archeologico di Bologna di provenienza collezionistica esistono due statuette femminili frammentarie, che possono offrire spunti interessanti sotto il profilo tipologico e quello formale. Totalmente ignota è la storia esterna dei due pezzi e resta pertanto incerto il loro riferimento alla collezione Palagi o alle raccolte universitarie, confluite poi nel Museo Civico bolognese; si può solamente avanzare, con un ampio margine di dubbio, l'ipotesi che appartengano al nucleo universitario, in quanto l'inquadramento stilistico delle statuette, da considerare tardo-ellenistiche o riprese romane di prototipi dell'ultima fase dell'ellenismo, corrisponde maggiormente ai criteri di scelta e al gusto dei collezionisti le cui opere sono entrate a far parte delle collezioni universitarie. Nel gruppo Palagi<sup>1</sup> fra le sculture ellenistiche prevalgono i momenti classicistici, la produzione neoattica, la tematica epigrammatica trasformata tuttavia neoclassicamente dall'intervento integrativo tipico dell'Ottocento. Nelle raccolte universitarie si nota al contrario un maggiore ventaglio di esperienze, indirizzi, formule compositive e stilistiche della vasta e articolata civiltà artistica ellenistica.

A un primo e naturalmente sommario esame, mancando ancora un'edizione completa della collezione di sculture salvo qualche indagine parziale, appaiono chiaramente delineabili le diverse motivazioni e le differenziate poetiche che hanno guidato l'acquisizione dei monumenti scultorei: il Palagi, collezionista attivo nella prima metà del XIX secolo, tende a valorizzare il momento classico o le imitazioni classicheggianti, aderendo all'ideologia neoclassica, con selezioni avvertibili anche nella ritrattistica romana; per il periodo ellenistico la scelta può cadere anche su documenti della fase coloristica e dinamica, ma apprezzati essenzialmente per il contenuto strettamente ancorato a idealità eroiche sul piano civile o suggestive sul piano letterario e filologico; come ultima osservazione si può aggiungere che sono molto

rari i pezzi lacunosi, lasciati nel loro stato di frammento senza interventi più o meno pesanti ad opera di restauratori o antiquari ottocenteschi, in coincidenza con l'esaltazione dei « valori fittizi » degli oggetti archeologici.

Le collezioni universitarie<sup>2</sup> sono costituite da diversi nuclei (Marsili, Cospì) formati fin dal XVII secolo secondo criteri riconducibili fondamentalmente a un'ansia di conoscenze scientifiche, da ricercare pazientemente, da individuare con rigorosa metodicità e appassionata erudizione, per giungere alla scoperta degli insegnamenti deducibili dai monumenti antichi. Compiendo un'operazione di « critica implicita », cioè cercando di esaminare i pezzi, anche se privi di notizie esterne, per gettar luce sul gusto dei collezionisti, appare possibile osservare un interesse verso sculture ellenistiche, integre o frammentarie, classificabili nella fase del dinamismo patetico, in quella della ripresa dei motivi tradizionali e infine nel gusto colto e tecnicamente abile del virtuosismo veristico, spesso con accenti di raffinato manierismo. E appunto in quest'ultimo indirizzo stilistico vanno inserite le due statuette bolognesi, che d'altra parte possono costituire un'ulteriore testimonianza dell'importanza attribuita a monumenti originali, dalle diversificate suggestioni e dalla multiforme capacità illustrativa e didattica, nell'ambito delle collezioni di antichità rinascimentali e post-rinascimentali. La presenza di originali greci o riconducibili strettamente a prototipi della cultura greca, spesso con la valorizzazione di esemplari, non legati alle grandi tematiche, ma apprezzate per la loro alta capacità decorativa e ornamentale, è un criterio distintivo e talora nobilitante alcuni nuclei collezionistici, specie di città o ambiti territoriali in rapporto politico o economico con il Mediterraneo orientale: si può citare il caso di Venezia e della regione veneta,<sup>3</sup> che vedono una concezione pubblica e non privatistica delle raccolte artistiche e inoltre una particolare attenzione verso la documentazione proveniente o riferibile alla Grecia.

Dei due pezzi del Museo Civico Archeologico di Bologna, quello leggermente piú alto, ma senza numero d'inventario,<sup>4</sup> raffigura una Musa del tipo « Melpomene Farnese » (figg. 1, 3, 4). Il ritmo di ponderazione, cosí come anche la disposizione delle vesti, sono quelli caratteristici: insiste sulla gamba destra, mentre la sinistra flessa è spostata di lato e arretra il piede, da immaginare sollevato e toccante il suolo solo con la punta; si determina cosí una sinuosità del profilo destro, un lieve incurvarsi dell'anca destra e un andamento verticale del fianco sinistro, sottolineato dalla cascata di pieghe del lembo del mantello, scendente dalla spalla. La figura femminile indossa un chitone e *himation*, il cui rapporto reciproco con effetti di « trasparenza » rivela uno studiato adeguarsi a schemi diffusi, riecheggianti motivi classici, mediati dalle esperienze ellenistiche. Il chitone è animato sul tronco da un fraseggio di pieghe ravvicinate e poco rilevate; sopra la gamba destra le pieghe diventano grosse e corpose, segnate da profondi sottosquadri, mentre i dorsi sono arrotondati e mossi da lievi incisioni indicanti minori increspature; adeguandosi alla modellazione del corpo sfinato verso l'alto, il drappaggio sopra gli arti inferiori tende a allargarsi verso i piedi e a trasformarsi in motivi curvilinei, conclusi dal grande piegone aderente alla gamba sinistra, su cui il chitone si distende uniformemente, scoprendo le forme anatomiche. Il mantello fascia il fianco destro e risale sul davanti verso l'ascella sinistra, ripiegandosi all'orlo superiore in un lembo attorto; lungo il fianco e sulla coscia sinistra, con raffinati e variati motivi a zigzag, scendono lembi dell'*himation* a contornare e esaltare il profilo della gamba (fig. 3). La descrizione del panneggio appare elaborata e minuziosamente curata, con una ricerca di abilità culminante nel far trasparire le grosse pieghe del chitone sotto la diafana stoffa del mantello sul fianco destro (fig. 4).

Tipologicamente e anche stilisticamente la statuetta bolognese va inserita nella serie di derivazioni dalla « Melpomene Farnese », che è riferibile a un piccolo gruppo di Muse databili verso il 150-130 a.C., ma distinta e separata dal grande ciclo creato un decennio prima da Philiskos di Rodi.<sup>5</sup> È significativa tuttavia la presenza della Musa sull'altare votivo di forma circolare da Alicarnasso, associata a figure del gruppo dello scul-

tore rodio<sup>6</sup>: appare cosí evidente che abbastanza presto — la data del monumento londinese è il 120 a.C. — il tema del corteggio di Apollo, rielaborato e innovato nel tardo ellenismo, si diffonde e viene apprezzato per le sue valenze contenutistiche e decorative, senza tuttavia rispettare la unitarietà filologica dei gruppi dovuti a scultori diversi. Del tipo « Melpomene Farnese » la Pinkwart<sup>7</sup> elenca 11 pezzi fra statue, statuette e rilievi; esistono tuttavia altri esempi di tale schema, talora con modificazioni, ma identificabili come Muse: si veda ad esempio la statua n. 14277 dal Portico delle Muse a Cirene,<sup>8</sup> molto piú rigida nella modellazione e schematica nel trattamento del panneggio; anche la statua acefala n. 3883 di Alessandria,<sup>9</sup> impreziosita da notazioni chiaroscurali, riprende il tema del mantello fasciante i fianchi con viluppi di pieghe assai raccolte, dall'andamento accentuatamente trasversale per terminare sull'anca sinistra. Un ritmo fortemente ascensionale dell'*himation* si nota invece nella statuetta acefala A 4265 di Delos, assai deteriorata, ma molto vicina al pezzo bolognese, cosí come il frammento A 4149 sempre dell'isola delle Cicladi.<sup>10</sup> Piú mossa e elaborata appare la resa del panneggio, alternante superfici distese a profondi sottosquadri, un fraseggio frastagliato dei bordi e risalti plastici dei lembi attorti, nella statua frammentaria n. 56 di Samos, databile verso il 100 a.C.<sup>11</sup>

Analoga disposizione del mantello è ampiamente attestata durante tutto l'ellenismo e adattata a diverse figure divine — Athena, Aphrodite, Isis, Hygieia — talora anche nella produzione bronzea e fittile;<sup>12</sup> un'inversione della ponderazione avviene nelle statue acroteriali dello Hieron di Samotraccia:<sup>13</sup> le Nikai della seconda metà del II sec. a.C. presentano un esagerato allungamento della figura, un drappaggio costruito con pieghe verticali nel chitone, mentre l'*himation* tutto plasticamente chiaroscurato si trasforma in un brano manieristico nel succedersi di intrecci ripiegati. Piú raffinata esecuzione e maggiore sicurezza nell'impostazione sono avvertibili nella statua frammentaria P 78 dall'Agorà superiore di Pergamo (fig. 7), ora nel Museo di Bergamo:<sup>14</sup> la scultura databile verso il 130-120 a.C. non è identificabile come Musa, ma dimostra la diffusione, in diverse aree e in diversi ambienti artistici, di un tipo di raffigurazione femminile, dalla leziosa di-

sposizione corporea, caratterizzata dalla prominenza dell'anca destra, dallo sbilanciamento laterale del tronco, dalla forte flessione della gamba sinistra. Il rapporto fra le vesti è realizzato con studiato intrecciarsi di motivi: le pieghe del chitone sono finemente descritte senza calligrafismi minuti e monotoni, ma il gioco delle increspature e dei ripiegamenti esplose nell'*himation* avvolto alle anche. Evidenziati sono anche gli effetti di « trasparenza » sul fianco destro, anche se il mantello non si apre leziosamente a sinistra ripiegandosi in lembi cadenti verticalmente verso il basso come appare attestato nel tipo della « Melpomene Farnese ». Tale motivo è presente anche nel frammento bolognese (fig. 4), semplificato sia nel numero delle pieghe sia nella loro disposizione, anche se assai curato è il virtuosistico trasparire del panneggio del chitone sotto la stoffa leggera del mantello.

La « trasparenza » appare assai trascurata nella serie della Musa « Farnese » e si osserva con sufficiente evidenza solo nel torso del Museo di Napoli che ha dato il nome al tipo<sup>15</sup> e parzialmente nella statua acefala rinvenuta nel teatro di Salamina di Cipro;<sup>16</sup> nelle altre repliche si osserva una minuziosa descrizione delle vesti, modellate da un succedersi, fondamentalmente parallelo, di piccole ma fitte pieghe. Basterà osservare la statua (fig. 6) del Museo delle Terme<sup>17</sup> dalla attenuata sinuosità del ritmo, dalla posa staticamente ancorata al suolo, dalla struttura corporea allungata ma tagliata con una certa rigidità dal mantello risalente verso il cinto sotto l'ascella sinistra; un tocco leggiadro è lo scendere della spallina del chitone sopra l'omero sinistro così da lasciar scoperta la spalla, ma particolarmente efficaci sono la lavorazione delle singole pieghe, l'inseguire dettagli come il nodo della *zone* e in modo particolare i lembi zig-zaganti del mantello scendenti lungo il fianco sinistro, costituenti uno dei motivi-firma del tipo. Rispetto alla statua P 78 di Pergamo e alle Muse di Philiskos la « Melpomene » manifesta una maggiore aderenza alle esperienze classiche, riprese con approfondita cultura, per cui la scultura è ricoperta da una patina neoclassica, visibile specie nel pezzo romano e in quello napoletano. Gusto lievemente diverso è individuabile nella statua acefala di Leida,<sup>18</sup> dall'accresciuta longitudinalità e con una contrastata tensione nell'articolazione del corpo, avvalorata

dalla rigida diagonalità del mantello risalente verso l'alto; più vivace appare invece l'aprirsi dei lembi dell'*himation* sull'anca sinistra, trasformato in un partito dal tono manierato.

La « Melpomene » frammentaria di Bologna evita calligrafismi e minuzie descrittive specie nella parte inferiore del chitone, anche nella resa e nella disposizione del mantello, trasformato quasi in una fascia dall'andamento a festone; se iconograficamente si può avvicinare alle statuette di Stoccolma e di Algeri<sup>19</sup> rileva maggior sicurezza e può essere considerata ancora tardo-ellenistica databile verso la fine del I sec. a.C., anche per l'insistita valorizzazione degli effetti della « trasparenza » delle vesti.

Analoghe ricerche virtuosistiche appaiono anche nell'altra statuetta frammentaria del Museo Civico Archeologico di Bologna (figg. 2, 5), il cui schema rivela qualche assonanza con la « Melpomene ». Il frammento<sup>20</sup> ha un'unica veduta, quella frontale, ma probabilmente non deve essere considerato un altorilievo pur se il retro è appiattito: si tratta evidentemente di una semplificata riproduzione di una figura isolata, come appare altre volte attestato nell'ambito della scultura di serie, dalla destinazione votiva o semplicemente decorativa. È raffigurata anche in questo caso una figura femminile, interpretabile come Musa, di cui restano solo le due gambe. La ponderazione è quella solita, ritmata dalla contrapposizione fra una gamba flessa e una diritta; anche il tipo del drappeggio è sostanzialmente quello già esaminato, ma con alcune varianti, che sono ancora più evidenti per la presenza di un appoggio laterale; il piede sinistro è infatti sollevato e insiste sopra la base di una piccola colonna, la cui forma è quasi totalmente nascosta dalla cascata di pieghe a zig-zag del mantello. La ponderazione doveva in sostanza essere quella di un « ritmo in appoggio », basato su sinuosità e sbilanciamenti laterali del corpo, che tuttavia non sono evidenziati nelle parti attualmente conservate: il profilo del fianco destro è rettilineo senza prominenze dell'anca, la verticalità è ripresa anche dall'andamento delle pieghe principali e appare frenata solo dal movimento della gamba sinistra. La figura indossa chitone e *himation*; del chitone è visibile ovviamente la parte inferiore ricoprente le gambe e organizzate secondo uno schema assai comune.<sup>21</sup> Al centro il gruppo di piegoni verticali si allarga

in basso; sopra la gamba destra si nota il caratteristico partito di pieghe che si chiudono semicircularmente sopra il piede, dalle dita descritte con cura. Sulla gamba sinistra la stoffa si distende uniformemente fin a scoprire e evidenziare le forme anatomiche, solo dal ginocchio partono due pieghe formanti un incavo prismatico, la cui base si allarga sinuosamente a ricoprire il piede. La figura appare incorniciata ai lati, a destra da un lembo del mantello e a sinistra dal sostegno colonniforme (fig. 5), sottolineando in tal modo la saldezza statica della parte inferiore del corpo. Il mantello fascia l'anca destra, ricopre quasi interamente la coscia e risale verso l'alto in una segnata diagonalità, resa ancora più evidente dal ripiegarsi dell'orlo inferiore. La stoffa dell'*himation* è animata da lievi increspature semicirculari, e viene immaginato sottile e diafano tanto da far scorgere le sottostanti pieghe verticali del chitone.

Per lo schema generale e soprattutto per la presenza di un sostegno laterale potrebbe essere inserito nella serie delle repliche della «Musa con rotolo» del ciclo di Philiskos;<sup>25</sup> la figura femminile si appoggia con il braccio sinistro a un pilastro o a una roccia o a un albero e se nella maggior parte dei casi il sostegno è distanziato rispetto al corpo, esistono esempi in cui un pilastro aderisce completamente al fianco: uno è il modesto frammento dei Magazzini dei Musei Vaticani,<sup>26</sup> che non presenta la cascata di pieghe sul pilastro, ma ha il piede sinistro sollevato sopra un animale. La linea del fianco destro appare arcuata mentre in un'altra replica, assai trascurata come esecuzione, molto maggiori appaiono le somiglianze con il pezzo bolognese: la statuetta lacunosa di Kos<sup>24</sup> ha la parte posteriore appiattita, una accentuata verticalità del profilo destro e anche un lembo del mantello ricoprente la parte superiore del pilastro; l'opera, tardo ellenistica o della prima età imperiale, è una fedele ma piatta derivazione della creazione dello scultore rodio e si può citare la modellazione della gamba sinistra flessa ma presentata frontalmente senza torsioni o spostamenti laterali.

Il frammento di Bologna è più ricco di notazioni particolari, anche se non sempre realizzati con finezza e aggiunge pure, a costituire una quinta chiaroscurata, un drappaggio sul fianco destro seguendo un partito documentato ad esempio nella Musa del Museo di Kos (fig. 9) rinvenuta nel

santuario di Demetra a Kephalos;<sup>25</sup> la statua acefala, databile ancora nel II secolo, è di abile esecuzione specie nella resa degli effetti di trasparenze e nella leggiadra articolazione delle pieghe dell'*himation* con spiccate analogie con la scultura di Bologna; si nota inoltre il forte rilievo assunto sul fianco destro dall'ultimo piegone del chitone, che tuttavia verso l'alto viene costretto e nascosto dalla stoffa del mantello, mentre nel frammento bolognese esiste un altro lembo, questa volta riferibile all'*himation*, realizzato per chiudere tutta la struttura corporea e dettato forse dall'appiattimento senza vedute utili, laterali o posteriori.

Il tipo delle «Muse con rotolo» fu particolarmente apprezzato nella tradizione copistica e appare presente con più esemplari nei nuclei collezionistici romani del '500 e del '700: consultando l'elenco redatto dalla Pinkwart<sup>26</sup> per cinque su dodici sculture è possibile ipotizzare o asserire la provenienza romana e per una è attestato l'intervento dello scultore e restauratore Cavaceppi. Altre aree sicure di rinvenimento sono quelle del Dodecaneso e precisamente Lindos con una statuette e Kos con due esemplari,<sup>27</sup> di cui il frammento già citato non proviene, come asserisce la Pinkwart, dal Peristilio della «Casa Romana», in quanto nell'abitazione signorile e divenuta sede di una piccola collezione d'arte sono state rinvenute solamente le prime tredici sculture del catalogo del Laurenzi<sup>28</sup> e le copie di Muse di Kos non vanno pertanto considerate come ciclo o gruppo unitario, come invece prospetta la Pinkwart.<sup>29</sup> Da ricordare l'ambiente microasiatico: Mileto, Didima, Karacasu e la terracotta di Myrina;<sup>30</sup> isolato è il torso del Cairo<sup>31</sup> e infine sono da ricordare le raffigurazioni sul rilievo di Archelaos<sup>32</sup> e sulla base di Alicarnasso.<sup>33</sup> Le considerazioni sulla provenienza confermano ulteriormente il probabile riferimento del pezzo bolognese alla cultura e al gusto dei collezionisti pre-ottocenteschi, come si è cercato di indicare in precedenza.

La statuette bolognese, mancando di tutta la parte superiore, potrebbe riferirsi anche a altre figure di Muse sempre del ciclo di Philiskos, in cui si osservano personaggi dallo schema di ponderazione e dall'articolazione delle vesti assai simili, pur se reggono con le mani attributi diversi: si possono ricordare la «Musa con piccola cetra» e la «Klio di Monaco»,<sup>34</sup> entrambe carat-

terizzate da un mantello fasciante il busto e tagliante trasversalmente il petto con un lembo ripiegato.

Esistono inoltre frammenti, dei quali risulta impossibile una piú precisa etichettatura nei tre gruppi elencati.<sup>35</sup> Le statuette non sono tuttavia riconducibili a un unico schema, ma presentano modificazioni e adattamenti sia nella resa del pannello, sia nella ponderazione; si può citare come esempio la parte inferiore di statua femminile da Kos:<sup>36</sup> il pezzo rivela un movimento scattante della gamba sinistra e soprattutto un ripiegarsi dell'orlo inferiore del mantello, ispessito in un ampio e frastagliato lembo, che appare anche in un frammento della fine del II sec. a.C. da Samos,<sup>37</sup> notevole non solo per l'accuratezza formale ma anche per la lavorazione a pezzi separati, comprese le parti del pannello. Partiti analoghi nella parte inferiore si notano in una statua acefala di Rodi,<sup>38</sup> avvicicabile al tipo con piccola cetra, mentre una Musa frammentaria di Rodi<sup>39</sup> presenta un analogo schema del pannello del chitone e un fraseggio a festone delle pieghe del mantello, con un lembo scendente lungo il fianco sinistro: è stata considerata una derivazione dal tipo «Klio di Monaco», che appunto presenta una moderazione dell'impostazione tortile, il risalire accentuatamente diagonale dell'orlo inferiore dell'*himation* e la presenza in un replica — quella n. 646 di Efeso<sup>40</sup> — della base di un pilastrino aderente alla gamba sinistra.

La piccola e lacunosa scultura di Bologna va perciò considerata una Musa del ciclo di Philiskos di Rodi, pur se prudentemente non si può avanzare un'identificazione piú precisa; non appare un lavoro di qualità eccezionale, ma modesto prodotto riprendente con fedeltà gli elementi principali e caratteristici di schemi affermati; la sua cronologia, analogamente al già ricordato frammento n. 59 di Kos, può essere fissata alla fine del I sec. a.C. È da notare comunque l'intenzione, ampiamente realizzata, di rendere la trasparenza delle pieghe del chitone sotto la stoffa del mantello come appare in alcune figure femminili attribuibili a Philiskos. Lo scultore rodio del II sec. a.C. non è stato l'inventore e neppure il piú rigoroso sfruttatore della tecnica della «trasparenza», ma ha saputo impiegare tale soluzione tecnica associata al suo alto grado di virtuosismo, di abilità tecnica e di fantasia compositiva.

La tecnica della «trasparenza» interessa quasi esclusivamente le figure femminili panneggiate, un tema, cioè, che permette infinite variazioni e complessità di soluzioni tutte tendenti a valorizzare con ricercate raffinatezze la struttura corporea femminile o l'elegante disposizione delle vesti. Durante il percorso storico della civiltà artistica greca si osserva un lavoro continuo attorno ai problemi della grafia e al rapporto reciproco degli abiti; se talora si giunge a interpretazioni astratte idealizzate, sganciate dalla realtà e trasformate in cifre stilistiche, in altri casi il punto di partenza può essere costituito da mutamenti del tipo e della consistenza delle vesti, cercando di rendere con mezzi formali un abbigliamento femminile. Sono individuabili aspetti legati alla moda, ma piú significativa appare la tendenza a sottolineare, con motivi e anche espedienti tecnici, la ricchezza e la preziosità dei mantelli e dei chitoni, fino a giungere a realizzazioni manieristiche, a schematismi di tono virtuoso, a partiti leziosi ma fini a se stessi. Per la resa delle «trasparenze» deve essere considerata fondamentale non tanto l'industria delle *Coae vestes*, realizzate in seta vegetale, e pertanto leggere e diafane, quanto l'abbandono della convenzione classica, che prevedeva un mantello pesante sopra una veste sottile.

La tecnica virtuosistica della «trasparenza» è un fenomeno stilistico del periodo ellenistico e trova la piú alta concentrazione nella documentazione marmorea durante il II secolo a.C. nell'area egea e microasiatica; il punto di partenza e le motivazioni debbono essere cercate nel primo ellenismo, in quanto le tendenze verso lo studio del modello vivente, esemplificate nelle esperienze lisippee attorno ai nudi atletici trovano un corrispettivo stilistico nelle statue femminili panneggiate; viene scartata la facilità esecutiva per porre l'accento sulla modellazione del corpo strettamente coordinata al drappeggio, le cui articolazioni diventano talora predominanti e dettagliatamente descritte; le tensioni spaziali e tridimensionali si concretizzano in un calcolato intrecciarsi di masse e figure geometriche sottolineate dalle linee dei lembi e delle pieghe delle vesti. Tali caratteristiche si colgono essenzialmente nella produzione dell'artigianato artistico, come la serie delle statuette fittili di Tanagra, evidentemente favorite dalla possibilità di ripetizione in serie e dalla conseguente amplissima diffusione, special-

mente nella sfera privata, fin quasi a far sorgere o favorire fenomeni di moda. Appunto a Tanagra è riferibile uno dei primissimi esempi della tecnica della « trasparenza »: datata al 270-260 a.C. è la statuetta della collezione Barre, ora al Louvre<sup>41</sup> raffigurante una figura femminile drappeggiata, velata e con un ventaglio nella mano sinistra; l'*himation* è divenuto un grande velo, avvolgente tutto il corpo e presso il ginocchio sinistro fa trasparire le pieghe del chitone; limitato appare tuttavia lo sfruttamento di tali effetti virtuosistici. Solo nella seconda metà del III secolo nella coroplastica di Myrina il motivo diventa più conseguente e meglio avvertibile, senza tuttavia raggiungere l'emergenza e la studiata raffinatezza di alcune grandi terrecotte della metà del II sec. di Myrina, di Priene<sup>42</sup> e di Pergamo.<sup>43</sup> Sempre nel III sec. a.C. esiste un altro documento, anch'esso di piccole dimensioni e collegabile con le terrecotte già ricordate: la statuetta bronzea della collezione Baker di New York,<sup>44</sup> in cui l'avvilupparsi variato del manto tende con un gioco divergente di pieghe a porre in secondo piano la trasparenza del chitone.

La tecnica dell'abito trasparente appare usata con molta discrezione nell'Ara di Pergamo, sia nel fregio della Gigantomachia, sia in quello di Telefo; i pochi effetti di trasparenza si perdono nel generale dinamismo del panneggio ricco di spessi e attorti viluppi — come è avvertibile nelle figure della Notte e della dea con i leoni del fregio nord e nell'Anfitrite del fregio ovest.<sup>45</sup> Caratteristiche analoghe si notano nelle lastre 11 e 17 del piccolo fregio e soltanto in quella 46<sup>46</sup> si osserva una valorizzazione del rapporto fra il chitone dalle pieghe rettilinee e il mantello dai lembi incrociati e sovrapposti. Simile raffinato gioco di panneggi unito a una costruzione delle figure a ritmi centrifughi appare anche nella figura femminile del fregio dell'altare del santuario di Athena a Priene<sup>47</sup> in cui l'*himation* perde consistenza e si riduce a un sottilissimo velo. La rinuncia alla « trasparenza » non è certo dovuta alle particolarità tecnologiche della scultura, ossia alla sua natura di rilievo adattato funzionalmente a monumenti architettonici, in quanto esistono esempi, se pure posteriori, dell'impiego di tale tecnica nelle stele funerarie o in fregi templari; si tratta in sostanza di monumenti pubblici, carichi di valenze propagandistiche e dal tono encomiastico, accentuata-

mente ufficiali, per cui risulta logico il privilegiare anche sul piano formale linguaggi stilistici colti e « nobili », congruenti con il contenuto programmatico.

Risulta in tal modo confermata la sostanziale caratteristica della tecnica della « trasparenza », legata a una committenza privata o per lo meno non connessa ai grandi temi e alle grandi idealità. Il clima culturale e le correnti artistiche tipiche di Pergamo, tutte tese verso la grandiosità magniloquente, non hanno apprezzato un linguaggio basato sull'abilità virtuosistica, sulla raffinatezza formale, sostanzialmente intimistico senza legami ufficiali o ufficializzati. Dimostrazione di ciò può essere offerta dal gruppo di statue del recinto di Athena di Pergamo; nelle figure femminili, collocabili nella seconda metà del II sec. a.C., le pieghe del chitone traspaiono sotto i mantelli, ma più come elementi realistici capaci di movimentare dinamicamente le superfici corrispondendo all'impostazione globale della struttura corporea. Tali caratteristiche si colgono in modo particolare nelle statue P 68, P 58, P 78, P 53,<sup>48</sup> mentre una certa distensione e un attenuarsi della tensione si notano nel frammento n. 357 del Museo di Bergama e nella più tarda P 85.<sup>49</sup> Anche la statua P 54, cronologicamente la prima della serie pergamena,<sup>50</sup> pur nell'adeguarsi agli esemplari più famosi — quello di Samos e di Magnesia — e nel suo stretto avvilupparsi nel sottile *himation*, fa corrispondere a un lieve ritmo sinuoso una accentuata verticalità e perpendicolarità delle pieghe del chitone.

Gruppi unitari e assai compatti stilisticamente, tanto da far presupporre l'attività di specifiche officine di scultori, sono individuabili a Samos e a Kos; anche se la recente classificazione dello Horn<sup>51</sup> ha accentuato esageratamente la gerarchizzazione qualitativa e un certo determinismo topografico, per una sterile e non facilmente risolvibile ricerca del centro creatore e prioritario, dal momento che le ipotesi finora avanzate — Samos Kos — tendono a elidersi a vicenda e non tengono conto di una possibile attività di diversi *ateliers* e dei trasferimenti degli scultori.

L'esemplare migliore e di dimensioni maggiori e perciò il primo della serie sarebbe, secondo lo Horn il frammento inv. n. 124 dalla città di Samos<sup>52</sup> denominato « Schönes Fragment » o « Samos 4 », cui sarebbe molto vicina la statua lacu-

nosa di Kos<sup>53</sup> etichettata come « Kos I » (fig. 8), mentre in realtà si tratta, come ha giustamente messo in luce il Linfert,<sup>54</sup> di sculture riferibili a officine di Kos oppure ad artisti formatisi nell'isola del Dodecaneso. Entrambe le figure femminili appoggiate a un pilastro in una tipologia comune alla raffigurazione di Muse, ma senz'altro non riferibili al gruppo di Philiskos, sarebbero contemporanee all'Ara di Pergamo e pertanto databili al decennio 170-160 a.C. A queste sculture, rivelanti una viva sensibilità pittorica nel rendimento delle profonde e ampie pieghe del chitone, che si adagia con ricchezza di stoffa disposta in maniera elaboratissima attorno ai piedi, e nella trattazione delicata, quasi fluidificata delle superfici del mantello sottile, che lascia trasparire il gioco delle pieghe sottostanti, seguirebbero la « Musa di Samos »<sup>55</sup> databile al 160-150 a.C., e la statua rinvenuta nelle mura del castello di Kos<sup>56</sup> di circa un decennio posteriore. Le quattro statue, che soprattutto a Kos non sono isolate, formano in sostanza un gruppo omogeneo, con minime differenze cronologiche, interpretabili d'altra parte come realizzazioni di mani diverse pur nella stessa officina, riprendendo un tipo documentato più compiutamente per lo stato di conservazione nella Musa di Samos (« Samos 5 »), dal ritmo centrifugo ancora pieno di energia. Per la raffinata esecuzione si distinguono sia la parte inferiore di « Musa » dall'Odeion di Kos sia il frammento « Samos 4 », riferibile a un diverso scultore. Gusto analogo nel trattare e nello sfaccettare le pieghe si nota nella statua femminile dal teatro di Magnesia<sup>57</sup> databile al 160-140 a.C., la cui presentazione frontale viene accompagnata da una corposità delle vesti dilatate verso il basso; l'impostazione ricorda quella della c.d. Tragedia di Pergamo,<sup>58</sup> ma i motivi ancora del medio ellenismo sono associati a una resa corrente della « trasparenza ».

Dall'Odeion di Kos provengono altre statue femminili, integre o frammentarie, tutte con effetti di « trasparenza », per cui si può forse parlare di *coae vestes*: la statua inv. n. 76<sup>59</sup> indossa un mantello sottile fasciante strettamente il corpo comprese le braccia, e un chitone animato da viluppi e avvallamenti; la lavorazione tuttavia è un po' fredda, come se si ripetessero stancamente motivi di repertorio (fig. 11).

Cronologicamente più tardo (inizi del I secolo a.C.) può essere considerato il busto femminile<sup>60</sup>

inv. n. 83, caratterizzato però da un'impostazione vigorosa con un abile gioco nella disposizione delle braccia (fig. 10), cui aderisce l'andamento del pannello, con certi tocchi di finezza leziosa come l'indicazione delle sottili pieghe rettilinee allusive alla piegatura della stoffa riposta negli armadi. Fra la seconda metà del II sec. a.C. e il I sec. d.C. sono quattro frammenti, tutti riferibili a parti inferiori e tutti riprendenti con maggiore o minore abilità il rapporto fra il mantello sottile di seta e il grosso chitone: le due statue ancora ellenistiche — inv. nn. 84, 85 — presentano una diversa struttura corporea e un differenziato modo di trattare il drappaggio, ora più plasticamente corposo con delicati effetti di trasparenza, ora invece con una ponderazione statica e salda, un pannello esasperante il contrasto fra i profondi sottosquadri del chitone e l'artificioso arabesco del mantello, tutto un ramificato incrocio di linee.<sup>61</sup> Dei due frammenti riferibili all'età romana, quello inv. n. 74<sup>62</sup> mostra un'abile costruzione volumetrica, avvalorata dal forte movimento della gamba destra flessa e un gioco insistito degli effetti della « trasparenza », visibile anche sul fianco destro; l'altro, inv. n. 15<sup>63</sup> non ricerca effetti plastico-coloristici, quanto una trascrizione superficiale e esteriorizzata di motivi tradizionali. Sempre nell'Odeion di Kos<sup>64</sup> è stata rinvenuta una statua acefala degli inizi del I sec. a.C., rarissimo documento del tipo drappaggio virile (fig. 12) con delicati accenni alla resa dell'abito trasparente.

Nell'altro grande centro artistico delle Sporadi meridionali, e cioè Rodi, i monumenti rimasti della 'trasparenza' non sono numerosissimi, di dimensioni ridotte e spesso di non alta qualità; occorre ricordare tuttavia che rodio è lo scultore Philiskos, cui si deve la realizzazione attorno alla metà del II secolo del famoso ciclo delle Muse, finito poi a Roma nel tempio di Apollo Sosiano. Nelle figure femminili del corteggio apollineo viene usato il motivo delle vesti trasparenti, essenzialmente in quelle stanti, raggiungendo effetti particolarmente raffinati nella c.d. « Polimnia », le cui copie ampiamente diffuse hanno fornito lo spunto anche per indagini sulla 'trasparenza'.<sup>65</sup> Copie e derivazioni delle Muse di Philiskos sono state rinvenute anche a Rodi,<sup>66</sup> ma esistono altre statuette femminili con analoghi motivi virtuosistici; due frammenti, uno scoperto nei primi decenni del secolo<sup>67</sup> e l'altro (fig. 15) attorno al

1934-1935<sup>68</sup> sono assai simili nello schema di ponderazione, nel drappeggio e nella trattazione: al ritmo accentuatamente sinuoso del fianco sinistra si accompagna la flessione della gamba destra e l'articolata disposizione del panneggio, ritmato da linee curve semicircolari o diagonali; il mantello è ridotto a un velo, salvo che nei lembi arrotolati con una manieristica e stilizzata resa della 'trasparenza', per cui è possibile pensare a una datazione verso la fine del II secolo. Tipologicamente affine è anche il pezzo (fig. 13), assai deteriorato anche per l'azione degli agenti atmosferici, conservato nel giardino del Museo archeologico di Rodi:<sup>69</sup> di più accurata esecuzione e di più alta qualità, dimostra un'insistita e diligente cura nella resa delle pieghe del chitone, visibili sotto il sottile velo del mantello, quasi del tutto eraso, ma che doveva raggiungere in origine un'efficace tensione nell'andamento diagonale delle pieghe, tutte tendenti verso l'alto. Soluzioni tradizionali, spesso trascritte senza vivacità, tanto da trasformarsi in composizioni stereotipe e in semplificazioni grafiche, sono avvertibili in altre statue, per lo più frammentarie, rinvenute a Rodi, anche in occasione di scavi recenti,<sup>70</sup> e a Lindos,<sup>71</sup> ma tutte caratterizzate dalla flessione della gamba sinistra e dal mantello che si avvolge strettamente alle cosce e segna la vita con un lembo attorno, più o meno evidenziato, talora accompagnandosi a una struttura corporea sfinata nella parte superiore, seguente la curvatura sinuosa dell'anca destra, come un tronco dell'Ephoria di Rodi.<sup>72</sup>

Originalità di schema si nota nella statuetta acefala E 8 (fig. 16), sempre del Museo di Rodi,<sup>73</sup> anche se la realizzazione formale rivela alcuni schematismi e stanchezze: ciò non è dovuto alla cronologia tarda del pezzo, ma alla resa del 'trasparente' con artifici formali abili e contemporaneamente pedantesco-insistiti, tanto da creare un drappeggio sentito come autonomo e indipendente dalle forme corporee, pur se è notevole l'invenzione del grosso lembo, descritto con durezza, scendente fra i seni fino ad allargarsi sul ventre. Un debole e affievolito accenno alla 'trasparenza' è visibile in una statuetta, da identificare come Isis<sup>74</sup> per la presenza del caratteristico nodo sul petto, notevole soprattutto per l'accurata disposizione dei lembi del mantello scendenti dalla spalla sinistra a incorniciare il braccio flessso, aprendosi inoltre lungo il fianco in una duplice

cascata di pieghe. Il gioco contrappuntistico fra panneggio e movimento degli arti superiori è reso maggiormente evidente in un torso,<sup>75</sup> caratterizzato dalla vivace torsione del busto, dal lezioso avvolgersi al braccio destro del mantello sottile, che scende sull'omero, lasciando scoperta la spalla; verso il polso destro, infine, convergono alcune pieghe dall'andamento semicircolare o diagonale, la cui tensione determina sull'anca il traspirare dei grossi costoloni del chitone.

Tali ricerche e soluzioni costituiscono una nota peculiare di alcune fasi della 'scuola rodia', capace di realizzare opere dal carattere virtuosistico, ma concepite unitariamente senza nessuna predilezione per un tema particolare e specifico, come potrebbe essere quello delle vesti trasparenti; il rapporto globale fra corpo e abito diventa così oggetto di studio e di elaborazione, giungendo a risultati non solo raffinati, ma coerenti e organici. Il motivo delle ' trasparenze ' diviene quindi un tocco aggiuntivo e mai prevaricante sul resto. Si può citare come esempio il piccolo ma interessante frammento,<sup>76</sup> proveniente probabilmente da Rodi (fig. 14), ora al British Museum, n. 2140, e databile nella seconda metà del II sec. a.C.: il torsetto acefalo è stato considerato, se pure dubitativamente, come un'erma, ma si tratta, come è deducibile dalla lavorazione della parte inferiore e del retro, di una statuetta del tipo della 'Pudicitia'; solo alcune pieghe del chitone traspaiono sopra il ventre proprio nella parte centrale dove la mano sinistra, aderente al fianco e compressa dalla spinta del gomito destro, tende a schiacciare e a stirare il drappeggio del mantello. Evidenziata appare, al contrario, l'articolata e variata trattazione del panneggio, ora descritto con motivi linearistici, ora invece esaltato in un intrecciarsi solo apparentemente caotico di pieghe, visibile specie nella stoffa collegante la spalla sinistra alla mano destra, trasformata in un punto focale della composizione e pertanto evidenziata anche nel suo risalto plastico-volumetrico. Ulteriore conferma potrebbe essere fornita dalla bella statuetta da Phanis, presso Kamiros,<sup>77</sup> in cui al tipico modulo dello stile arcaistico rodio, viene aggiunta la nota, tenuta su toni leggerissimi, della 'trasparenza' delle pieghe accanto alla gamba destra avanzata.

Le Cicladi hanno offerto, con la documentazione della, esempi emblematici e tante volte citati della tecnica della 'trasparenza': da un lato la

statua della dea Roma,<sup>78</sup> unico esempio di scultura ufficiale raffigurante una divinità con il mantello velificato, e dall'altro la famosissima Cleopatra,<sup>79</sup> nota fin dal 1907, quando furono pubblicate per la prima volta sia la scultura rinvenuta nel quartiere del Teatro,<sup>80</sup> sia l'iscrizione che ha chiarito le motivazioni dell'esecuzione della statua e anche la sua cronologia, fissabile verso il 138-135 a.C.<sup>81</sup> L'esser stata trovata ancora in posto, all'interno dell'abitazione della donna ateniese (fig. 17), la buona conservazione, pur se manca la testa, l'evidenziata resa degli effetti di 'trasparenza', trattati con rigorosa unità stilistica e con congruità di mezzi formali, hanno trasformato la statua della in un simbolo del pannello trasparente. In un primo tempo si è ritenuta la Cleopatra opera significativa del fiorire della tecnica, senza tener conto dell'abilità tecnica di tono elevato, ma sostanzialmente virtuosistica e manierata: analogamente a quanto si può osservare nella struttura corporea, nel tipo di ponderazione, nell'atteggiamento della figura, il rapporto fra le vesti rivela una dotta conoscenza di esperienze e tradizioni già affermate e divenute quasi formule canoniche; nel chitone ad esempio si osserva uno stacco marcato fra le pieghe profonde della parte inferiore specie sopra la gamba sinistra e l'estremo velificarsi della stoffa sopra la gamba destra.

Divenuta sicura la seriorità della Cleopatra nel percorso storico della tecnica della 'trasparenza', un altro problema ha interessato gli studiosi, quello della valutazione delle qualità formali; si è parlato di originale, o al contrario di copia fedele, partendo evidentemente da presupposti fondamentalmente errati, in quanto contro la qualificazione come originale sono stati invocati dati come la datazione tarda, il carattere privato e la mancanza della firma dello scultore. La Cleopatra riprende fedelmente schemi e modelli ampiamente diffusi, specialmente nel mondo greco-orientale, ma tale derivazione non deve essere collegabile con il fenomeno tardo-ellenistico e romano delle copie dei grandi capolavori della scultura greca; la tradizione copistica è dovuta a un diverso clima culturale e ideologico, a esigenze da una parte collezionistiche e dall'altra tendenti a un recupero esteriore e estetizzante di una perduta classicità, secondo motivazioni non leggibili nella scultura di Delos. Occorre al contrario tener conto della fondamentale fissità iconografica della civiltà figu-

rativa greca, divenuta ancora più evidente durante il periodo ellenistico, per cui sarebbe sterile voler ricercare con ogni mezzo un'unicità creativa e un'assoluta originalità secondo concetti sostanzialmente idealistici. La ripetizione di tipologie e di schemi compositivi non è un fenomeno isolato, così come la mancata attestazione epigrafica del nome dello scultore, se si tiene conto dell'esistenza di numerose officine, in cui impera l'anonimato, che può essere rotto soltanto da altre testimonianze, come quelle fornite dalle fonti letterarie.

La Cleopatra è una statua onoraria ma tardo ellenistica e perciò valutabile secondo criteri che non si basino esclusivamente sulla dicotomia originale-copia; il corpo è stato certamente ripreso da esempi famosi, ma si può parlare con sicurezza di originale perché il risultato finale è nuovo, adattato a nuovi significati e a specifiche valenze semantiche. L'ignoto scultore, forse attico,<sup>82</sup> che ha attinto a piene mani al repertorio plastico insulare e microasiatico, ha seguito una moda e inoltre ha realizzato una creazione leggibile con immediatezza secondo convenzioni già stabilmente affermate e documentate in numerose statue-ritratto; non bisogna infatti dimenticare la perdita della testa, che doveva costituire un elemento essenziale dell'intera scultura, secondo quelle concezioni già affermate durante l'ellenismo e divenute norma codificata nel periodo romano.

Indubbio il carattere privato della Cleopatra, ma ciò non deve essere considerato come un fattore negativo, bensì come indice prezioso di una profonda trasformazione avvenuta nella produzione artistica ellenistica. La privatizzazione della statua onoraria è ampiamente attestata nei centri dell'ellenismo e nel caso delio viene avvalorata dall'inserimento in una dimora privata, corrispondendo alla 'borghesizzazione' delle manifestazioni artistiche, alla loro ampia diffusione e anche al bisogno di 'interiorizzare' l'apparato decorativo, visibile anche a Delos nella ricca ornamentazione pittorica degli ambienti interni delle case, il cui esterno appare semplice e spoglio.

Altro aspetto spesso tenuto in pochissima considerazione è stato quello dell'associazione delle riproduzioni scultoree del marito e della moglie: sulla Cleopatra sono stati fatti tanti discorsi, numerose analisi critiche sia formali che tipologiche, trascurando sempre il fatto che la statua non era isolata ma insisteva su un'unica base assieme alla

immagine di Dioskourides; ciò risulta evidente anche dal semplice esame delle illustrazioni corredanti gli studi o gli articoli e dalla constatazione che solo nel 1924<sup>83</sup> fu edita una foto dell'immagine virile. La coppia maritale era e tuttora è collocata in una nicchia ricavata nella parete settentrionale del peristilio della propria dimora; i due personaggi, disposti l'una accanto all'altro, emergono con la loro massa marmorea, modellata con raffinata abilità, dalla cornice architettonica, probabilmente semplificata al massimo; apparivano immediatamente agli occhi di chi entrava nella casa dopo aver percorso il lungo e stretto vicolo e il piccolo vano dell'ingresso (fig. 18). L'evidenza programmatica attribuita alle statue, entrambe ammantate pur se con diversi giochi del panneggio e diversificate variazioni virtuosistiche, indica la volontà di autoesaltazione della committente, ricca ma dal ruolo sociale non significativo o almeno non noto; il significato celebrativo viene riferito non a un singolo personaggio, ma a un nucleo familiare se pure piccolo, secondo concetti ampiamente documentati nella produzione funeraria ellenistica.

Il riferimento alle statue e ai rilievi legati al rituale tombale è stato già prospettato<sup>84</sup> anche per le statue delie, ma più come rapporto genetico che come analogia di comportamento e di schemi formali e iconografici. Il bisogno di rendere esplicita la propria personale importanza nella scala sociale è particolarmente sentito nell'ellenismo e ne costituisce un aspetto originale e nuovo: la valorizzazione dell'autonomia della persona umana si accompagna alla trasformazione dell'arte da fatto ufficiale a fatto privato, strettamente ancorato alla vita quotidiana anche con attenuazione dei contenuti di carattere universale. Il ceto medio arricchisce la propria abitazione con prodotti piacevoli e aggraziati, tendendo a privilegiare nella scala dei valori non più la grandezza e la libertà della città-stato, ma l'iniziativa personale, riconoscibile pure nei grandiosi e monumentali donativi fatti erigere personalmente dai dinasti. Appare così logico che anche nella produzione funeraria si riconoscano identici fenomeni, senza per questo dover invocare una priorità o una dipendenza gerarchica: le raffigurazioni sepolcrali si concretizzano con riferimenti precisi all'individuo o ai nuclei familiari, resi con linguaggi anch'essi carichi di preziosismi raffinati. Prendendo in esame,

ad esempio, la stele n. 1845 (fig. 19) del Museo di Efeso, databile all'ultimo quarto del II sec. a.C.,<sup>85</sup> risulta evidente il rapporto con la Cleopatra e il Dioskourides di Delos: se sono già state notate le somiglianze iconografiche e stilistiche, non è stata considerata la stringente analogia nella disposizione e presentazione dei personaggi; nel rilievo, scoperto nel 1968, una coppia di sposi si dispone frontalmente in un atteggiamento da parata, facendo risaltare la minuziosa cura nella descrizione degli abiti e la salda volumetria della struttura corporea, quasi si trattasse di sculture a tutto tondo. Poca importanza assume l'inversione della posizione reciproca rispetto alla coppia delia, con il marito a sinistra e la moglie a destra, mentre più significative appaiono l'aggiunta dell'ambientazione architettonica costituita da pilastri visibili sul fondo e specialmente l'inserzione alle estremità laterali della lastra marmorea di due servetti. Si accresce così il tono intimo e privatistico con i riferimenti tematici sottolineati e esaltanti il gruppo familiare, visto nella sua unità primaria. Analoghe osservazioni possono farsi per la stele di Philista dell'Ashmolean Museum di Oxford,<sup>86</sup> in cui la cornice architettonica viene ampliata fin quasi a costituire un intercolumnnio con trabeazione, entro cui campeggiano sia il personaggio maschile sia quello femminile, quest'ultimo realizzato secondo lo schema della c.d. 'Pudicitia', ampiamente presente anche isolatamente nella produzione funeraria.<sup>87</sup>

La Cleopatra e il Dioskourides di Delos sono da considerare sculture originali, il cui valore non appare limitato alla sola eccellenza esecutiva, ma alla loro collocazione, alla monumentalizzazione di concezioni ideologiche tipiche dell'ellenismo, all'adeguarsi alle mode del trattare le vesti, al messaggio trasmesso con un'esaltazione sfrontatamente orgogliosa, e infine al calcolato inserimento entro una cornice architettonica, con cui gareggiano sia dimensionalmente, sia per la raffinata eleganza formale.

La tecnica della 'trasparenza' appare frequente anche in statue isolate, non riferibili a gruppi più o meno omogenei; non essendo possibile e in fondo non necessario redigere un elenco completo, si possono ricordare alcuni esempi, per restare nell'ambito delio, alcuni frammenti<sup>88</sup> e la Diadora, derivazione un tantino manierata della 'Piccola Ercolanese'<sup>89</sup> e nelle Cicladi due statue

frammentarie di Tinos<sup>90</sup> e la figura acefala di Thera<sup>91</sup> di piú elaborata modellazione anche nella disposizione del mantello. Esempi piú significativi sono stati scoperti nell'isola di Milos, che riproducono sia lo schema della Cleopatra, sia motivi greco-orientali e microasiatici.<sup>92</sup>

Riferimenti piú puntuali con l'ellenismo rodio sono avvertibili nella c.d. Aphrodite n. 238 (fig. 21) del Museo Nazionale di Atene,<sup>93</sup> caratterizzata dall'incrocio delle gambe e da una costruzione secondo un ritmo in appoggio laterale, formato da una statuetta arcaistica; la statuetta fu rinvenuta a Milos assieme al famoso Poseidon e alla Anphitrite e probabilmente per questo dato esterno è stata interpretata come Aphrodite, pur se è probabile che si tratti di una figura divina; databile verso la fine del II sec. a.C., dimostra una derivazione da schemi del gruppo delle Muse di Philiskos di Rodi, ma con un'accentuazione minuziosa e ricercata di aspetti virtuosistici, descritti senza partecipazione.

Molto rari e poco sentiti sono gli aspetti della 'trasparenza' visibili in statue femminili della Grecia settentrionale: qualche documento a Thasos<sup>94</sup> e una figura panneggiata della seconda metà del II sec. a.C. del Museo di Salonico (inv. n. 1066). Doviziosa e di alta qualità appare, al contrario, l'esemplificazione microasiatica, comprendente, oltre al centro già ricordato di Pergamo, sia sculture dissociate o isolate, sia veri e propri gruppi, che talora costituiscono complessi monumentali. Per il primo caso si possono ricordare una figura femminile da Sardis, ora nel Museo di Izmir,<sup>95</sup> datata alla metà del I sec. a.C. con il solito fascione di pieghe centrali e mantello avvolto alla vita, e una statua rovinatissima di Notion<sup>96</sup> dalla modellazione statica e quasi raggelata.

Una statua (figg. 22-23), riferita erroneamente ad Apollodoros di Focea, rinvenuta a Erythrai<sup>97</sup> e ora al British Museum, n. 1684, viene datata al 170-160 a.C.: presenta un pannello avviluppato secondo schemi pergameni, ma con una modellazione del corpo dilatato in basso e affinato nel tronco che l'avvicinano a certe soluzioni degli ultimi decenni del secolo. La poderosità della struttura, dalla massiccia volumetria, risulta evidente specie nella veduta di tre quarti da destra, sottolineata dal frastagliarsi dei lembi del mantello, il cui andamento verticale viene attenuato dal moderato aprirsi a ventaglio delle pieghe sovrappo-

ste in modo da coprire tutto il fianco, lasciando visibile il chitone altocinto solo sotto le ascelle. Nella veduta frontale viene evidenziato il movimento della gamba destra fortemente avanzata, spostata di lato e quasi denudata, pur essendo coperta dal doppio strato delle vesti; il movimento dell'arto si trasforma così nella nota dominante della costruzione, associata al caratteristico gruppo di pieghe centrali, anch'esse tendenti a proiettarsi in avanti e all'arretrarsi della gamba sinistra nascosta quasi in una nicchia ombrata del drappaggio. Si determina così, piú che uno sbilanciamento laterale, un risalto plastico della rotondità del ventre, anch'esso proiettato verso l'alto e in misura maggiore l'evidenziazione dei seni, circondati strettamente da fasci di pieghe degli abiti. Oggetto di specifica attenzione è invece il pannello complesso e complicato, ritmato da avvolgimenti tendenzialmente diagonali e sovrapposti, da un susseguirsi di rotoli strettamente attorti, di superfici distese o di lembi corposamente rilevati con andamento prevalentemente verticale; la 'trasparenza' appare limitata al gruppo centrale, che nella parte inferiore costituisce l'asse della composizione.

Insistite grafie si osservano nel frammento di una statua femminile di Mileto (fig. 20) nel Museo di Balat,<sup>98</sup> tutto costruito con un frastagliarsi continuo delle pieghe, dall'andamento esasperatamente parallelo, mentre il 'trasparente' si attenua in un'altra statua lacunosa sempre milesia,<sup>99</sup> dalla lavorazione piú dura e schematica, dal ritmo di ponderazione diverso e dalla differente disposizione del pannello: databili entrambe verso la metà del II sec. a.C. provengono dalla stessa area (Agorà meridionale) e sono state riferite alla stessa officina.

Attribuito alla produzione ellenistica di Efeso è stato il gruppo di Peitho e Elena da Torbali,<sup>100</sup> interessante per lo schema compositivo, le soluzioni tipologico-iconografiche, le qualità formali di alto tenore: il personaggio femminile stante — Elena — è fatto derivare da un prototipo del 300 a.C. e rivela un uso non esasperato della trasparenza delle stoffe del chitone sotto il mantello velificato e coprente con pieghe diagonali il braccio destro, la cui mano stringe e raccoglie l'*himation* sull'anca.

Un centro particolarmente ricco di attestazioni monumentali della tecnica della 'trasparenza' ri-

sulta essere Magnesia sul Meandro; oltre alla statua n. 601 di Istanbul, già ricordata, è da evidenziare una figura femminile ammantata seduta su roccia,<sup>101</sup> generalmente associata a una serie di sculture più grandi del vero, scoperte nei pressi del lato occidentale dell'Agorà, la cui destinazione, ampiamente discussa, non è stata ancora sicuramente determinata; le sculture, considerate ora frontali, ora ornamento di fontana, sono state datate in modo difforme,<sup>102</sup> pur se bisogna sottolineare che il gruppo non costituisce un insieme unitario dal punto di vista non solo stilistico, ma anche sotto il profilo della concezione volumetricospaziale. I toni eclettici avvertibili, così come certe esasperazioni manieristiche del panneggio, tendono a far preferire una datazione intermedia fra quella alta recentemente proposta (inizi del II secolo) e quella tarda (I sec. a.C.), generalmente assegnate alle sculture. La resa della 'trasparenza' si manifesta pur tuttavia senza eleganti preziosismi formali, molto probabilmente perché l'attenzione è portata verso una descrizione del drappeggio visto come motivo autonomo, senza più alcun rapporto, se non generico e marginale, con le forme anatomiche. Più curata appare la resa della velificazione del mantello in una statua frammentaria dal Pritaneo,<sup>103</sup> ma con un'esasperazione dell'affittito disegno delle pieghe dalla disposizione parallela, tanto da trasformare il drappeggio in un calligrafico arabesco attenuante e quasi annullante l'effetto della 'trasparenza'. Caratteristiche, queste, che sembrano essere una costante di Efeso, come pare dimostrare la c.d. Areté dalla Biblioteca di Celso.<sup>104</sup>

Dalla stessa città microasiatica provengono inoltre le statue della famiglia di Lucio Valerio Flacco, costituenti l'ultimo gruppo unitario tematicamente di figure femminili, in cui si nota, quasi come elemento unificatore, la resa preziosa dell'abbigliamento e della disposizione delle vesti, con alcune, ma spesso minime, variazioni. Le statue-ritratto, onoranti un nucleo familiare,<sup>105</sup> cui generalmente si è attribuita una medesima dotazione (62 a.C.), pur se recentemente<sup>106</sup> le sculture sono state sistemate in una successione cronologica più precisa, consistente tuttavia in uno o due anni di differenza, lasciando in sostanza inalterata la problematica generale e il riferimento ad un'unica officina. Da notare in modo particolare la loro collocazione in un edificio pub-

blico, il c.d. Santuario di Athena nella stoà occidentale dell'Agorà e la loro associazione all'immagine della dea. La 'trasparenza' però è resa con grafie pesanti e con espressioni stilizzate, come già precedentemente nel fregio di Lagina della fine del II sec. a.C.<sup>107</sup> Il motivo del far sparire le pieghe del chitone sotto un mantello non cessa completamente anche dopo la fine dell'ellenismo, ma resta sempre come elemento accessorio e non più organicamente congruente in statue-ritratto di piena età romana nell'area microasiatica, come ad esempio la statua di Cornelia Antonia da Antiochia di Pisidia<sup>108</sup> o quella anonima n. 3267 del Museo di Afyon,<sup>109</sup> entrambe del periodo antonino.

La resa dell'abito trasparente è in definitiva una delle molteplici variazioni che gli artisti dell'ellenismo hanno adottato per rendere il panneggio, spinti da una tensione verso il rendimento virtuosistico delle vesti eleganti; l'adeguarsi a un aspetto reale viene ampiamente superato dall'intellettualistico sforzo di annullare la plasticità del marmo, ridotto ad arabeschi velificati e trasparenti. Il motivo diventa una cifra ampiamente seguita; ma non va isolato come una particolarità stilistica autonoma, trattandosi di soluzioni conseguenti sia con l'impostazione delle figure, sia con il trattamento generale delle forme anatomiche e del drappeggio. Da notare la particolare diffusione nel corso del II sec. a.C. in ambienti culturali quali quelli di Kos, di Rodi, delle Cicladi, dell'Asia Minore, interessati alle rielaborazioni o alle creazioni virtuosistiche o latamente manieristiche. La «moda» cessa ovviamente quando non interessano più le raffinatezze esteriori, superficialmente leziose, e affiorano gusti privilegiati abiti consistenti, fascianti corpi con calibrati o uniformi giochi di pieghe; si abbandona la mondanità o il lusso esteriore per aderire formalisticamente al passato, considerato e esaltato come classico. La crisi politica e la stasi economica, in conseguenza delle vittorie romane in Oriente, determinano un conservatorismo anche nella produzione artistica, un rivolgersi nostalgico verso il passato, visto come qualcosa di grande da copiare anche nella sua armoniosa sobrietà di mezzi stilistici: si spiega così il fenomeno del classicismo colto o dell'evasione verso forme decorative eleganti ma vuote di contenuto, adattabili a

qualsiasi oggetto, ripetibili all'infinito come in tanta produzione della scuola neo-attica.

La 'trasparenza' è essenzialmente impiegata per le figure femminili e per le statue legate a una committenza privata: pochissime sono infatti le eccezioni a tale fondamentale caratteristica, trasformando l'impiego di un repertorio stilistico in una sorta di simbolo dell'arte 'privata' ellenistica; le sculture collocate in luoghi pubblici o di proprietà personale, rientrano nella categoria delle statue-ritratto o delle raffigurazioni di divinità culturali e artistiche, come le Muse. Tali aggraziati simboli incontrano il favore degli artisti e dei committenti e si trovano impiegate a ornare in grandiosi cicli spazi monumentali dalla destinazione pubblica oppure con una riduzione dimensionale, quantitativa e qualitativa, le dimore private. Le Muse si trasformano in vivaci immagini della specializzazione e della settorializzazione delle discipline scientifiche, teorizzate e professate dai dotti ellenistici e alla loro diffusione icono-

grafica si accompagna la moda dei *Musaeia*, cioè dei contenitori concepiti come sede del sapere e delle manifestazioni artistiche. Si può così spiegare il variegato ventaglio di raffigurazioni plastiche delle Muse, amate anche dai coroplasti, tanto è vero che si giunge a supporre l'esistenza di un Maestro delle Muse<sup>10</sup> attivo agli inizi del II secolo a Pergamo e raffinato elaboratore di statuette raffiguranti tali divinità. Nella serie di piccole derivazioni, attente a riprodurre gli elementi essenziali di una iconografia e di una modellazione formale già collaudata e comprensibili con immediatezza, vanno inseriti anche i due frammenti del Museo bolognese, documenti di una produzione quasi di serie, apprezzata dagli antichi e dai collezionisti moderni, per il contenuto e per la piacevolezza delle soluzioni formali.

*Istituto di Archeologia  
Università di Bologna*

<sup>1</sup> La collezione del pittore Pelagio Palagi è stata oggetto di una recente mostra presso il Museo civico archeologico di Bologna: v. il catalogo *Pelagio Palagi artista e collezionista, aprile-giugno 1976*, Bologna 1976, in particolare p. 233 ss. Da citare fra gli studi precedenti riguardanti il nucleo della scultura antica: H. HEYDEMANN, in *Hall WPr*, III, 1879, p. 54 ss.; E. BRIZIO, *Cenni storici, relazioni e cataloghi del Museo Civico di Bologna per la inaugurazione fatta il 2 ottobre 1871*, Bologna 1871; per la sezione epigrafica: G. SUSINI, in *Aquileia nostra*, XLV-XLVI, 1974-75, cc. 209-216.

<sup>2</sup> Per tali raccolte v. L. LEGATI, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato da Ferdinando Cospì patrizio di Bologna e senatore*, Bologna 1677; F. SCHIASSI, *Guida del Forestiere al Museo delle Antichità della Regia Università di Bologna*, Bologna 1814. Un elenco dei pezzi già nella collezione Marsili è stato dato da P. DUCATI, in *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili*, R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Bologna 1930, pp. 329-356; lo stesso A. ha esaminato un gruppo di sculture sia delle collezioni universitarie sia di quelle Palagi: *RA*, 1911, 2, pp. 127-173.

<sup>3</sup> Il collezionismo nell'area veneta ha un ruolo significativo anche nel settore dell'arte antica; si possono citare alcuni recenti studi: S. SAVINI BIANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze 1965; L. FRANZONI, *Per una storia del collezionismo. Verona: la galleria Bevilacqua*, Milano 1970; G. MARCHINI, *Antiquari e collezionisti archeologici dell'Ottocento ve-*

*ronese*, Verona 1972; L. BESCHI, in *ASAtene*, L-LI, n. s. XXXIV-XXXV, 1975, pp. 479-502; ID., in *Aquileia nostra*, XLVII, 1976, pp. 1-44; L. FRANZONI, *Nobiltà e collezionismo nel '500 veronese. I marmi già Bevilacqua restaurati ed ora esposti nella Gliptoteca di Monaco*, Verona 1978.

<sup>4</sup> La statuette frammentaria è in marmo greco insulare a grana sottile. Alt. massima cm. 22,5; largh. massima (alla linea delle anche) cm. 11. La frattura superiore si presenta abbastanza regolare con una superficie piana, quasi orizzontale; l'estremità inferiore è, al contrario, molto lacunosa, con grandi scheggiature diagonali e oblique. Mancano entrambi i piedi e la caviglia sinistra. Scheggiature minori e corrosioni superficiali si notano nel pannello e sulla gamba sinistra, specie attorno al ginocchio. Il fianco destro è lavorato, mentre il sinistro appare lievemente appiattito, dalla trattazione corsiva e schematizzata. La parte posteriore è piatta senza delineazione delle vesti, pur se la superficie è stata levigata. Incrostazioni brune e arrossamenti sono visibili nelle pieghe del chitone sopra il piede destro (Foto Gualandi - Museo).

<sup>5</sup> Per il problema ampiamente discusso v. l'esauriente lavoro di D. PINKWART, *Das Relief des Archelaos von Priene und die 'Musen des Philiskos'*, Kallmünz 1965, pp. 143-146, 157 s. (citato in seguito PINKWART).

<sup>6</sup> Ora nel British Museum, inv. n. 1106: D. PINKWART, in *AntPl*, VI, 1967, p. 90 ss., tavv. 53 b, 55 b; P. M. FRASER, *Rhodian Funerary Monuments*, Oxford 1977, p. 118, nota 157, fig. 81 j (soprattutto per

quanto riguarda il tipo monumentale dell'altare cilindrico).

<sup>7</sup> pp. 208-210.

<sup>8</sup> E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene, Statue e rilievi di carattere religioso, Monografie di archeologia libica*, V, Roma 1959, p. 139, n. 402, tav. 176.

<sup>9</sup> A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, serie A, vol. I, Palermo 1961, p. 36, n. 44, tav. 44, figg. 104, 106-107.

<sup>10</sup> J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, BEFAR, 215, Paris 1969, tav. LXVII.

<sup>11</sup> R. HORN, *Hellenistische Bildwerke auf Samos, Samos*, XII, Bonn 1972, pp. 23, 91 s., n. 27, tav. 29.

<sup>12</sup> R. HORN, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, RM II. Ergänzungsheft, München 1931, tavv. 30, 31 (citato in seguito HORN, *Gewandstatuen*).

<sup>13</sup> PH. WILLIAMS LEHMANN, *The Pedimental Sculptures of the Hieron in Samothrace*, New York 1962, p. 24 ss., figg. 44, 51. Secondo A. LINFERT (*Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden 1976, p. 127 s. — citato in seguito LINFERT) gli acroteri riferiti alla scuola di Thasos andrebbero datati alla seconda metà del III sec. a.C. Cfr. inoltre: G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik, HdArch Fünfte Lieferung*, München 1950, p. 318, nota 8 (280-230 a.C.); L. ALSCHER, *Griechische Plastik*, IV, *Hellenismus*, Berlin 1957, p. 220, nota 60 a; PINKWART, pp. 110, 118 s.; K. LEHMANN, in *EAA*, VI, 1965, p. 1105 s., fig. 1223 (stile 'rococò'); K. P. STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries. Die Friesse des Pergamonaltars im Rhemen der hellenistischen Plastik*, Münster Westf. 1966, p. 179 (non prima del 120 a.C.); K. LEHMANN, *Samothrace. A Guide to the Excavations and the Museum*<sup>3</sup>, New York 1966, pp. 61 s., 95 s., fig. 46 (150-125 a.C.).

<sup>14</sup> Inv. n. 351: F. WINTER, *Die Skulpturen, Altertümer von Pergamon. Königliche Museen zu Berlin*, VII, Berlin 1908, p. 107, n. 78, fig. 78; HORN, *Gewandstatuen*, p. 77, tav. 31, 1; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 125 s., tav. 15 b; LINFERT, p. 110 nota 434, tav. 51, figg. 265-266 (contemporanea all'ara di Pergamo). Foto Gualandi.

<sup>15</sup> Dalla collezione Farnese, inv. n. 6400: G. BATTAGLIA, in *BullCom*, LXII, 1934, p. 10 ss., fig. 3, tav. II; PINKWART, p. 208, n. 2.

<sup>16</sup> La Musa conserva ancora la maschera teatrale aderente alla coscia sinistra e sorretta dalla mano: PINKWART, p. 208, n. 4; V. KARAGEORGHIS, in *AW*, I, 1, 1970, pp. 5 con fig., 10 s.

<sup>17</sup> Rinvenuta nel 1933 nei pressi della via Aventina, inv. n. 114.896; è una buona copia del I sec. d.C., rivelante in alcune caratteristiche l'esperienza metalotecnica; probabilmente è da integrare con una grossa cetra posata a terra aderente al fianco sinistro: BATTAGLIA, in *BullCom*, LXII, 1934, p. 7 ss., fig. 1,

tavv. I, III; PINKWART, p. 208, n. 1; W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*<sup>4</sup>, III, Tübingen 1969, p. 149 ss., n. 2241 (Foto Inst. Neg. 57.335).

<sup>18</sup> Dalla collezione Vendramini; si tratta di un pezzo significativo e ancora ellenistico (II sec. a.C.): HORN, *Gewandstatuen*, p. 85, tav. 31, 3; PINKWART, p. 209, n. 7.

<sup>19</sup> La prima proviene da Pantanello, presso la villa Adriana; la seconda da Cherchel: BATTAGLIA, in *BullCom*, LXII, 1934, p. 12, figg. 4-5; PINKWART, p. 208 s., nn. 6, 9.

<sup>20</sup> Inv. n. Roma 1887-4535-D.185. Marmo a grana piuttosto sottile di tono bianco-giallognolo. Alt. mass. cm. 21,5; largh. mass. cm. 13,5. È conservata solo la parte inferiore dalle anche ai piedi. Lacunoso e scheggiato il plinto di base, specie sotto il piede destro; una grossa scheggiatura interessa l'estremità inferiore del sostegno laterale e la punta del piede sinistro. Corrosioni e scheggiature minori si osservano nel panneggio, soprattutto nelle zone più rilevate (lembo trasversale del mantello, pieghe centrali del chitone, ginocchio sinistro). A sinistra, per chi guarda, la scultura termina con una sorta di lastra, mentre a destra il limite posteriore è costituito dalla cascata di pieghe del mantello, sovrapposte alla colonnina-sostegno, dietro cui, su una superficie appiattita, si nota un grosso foro, probabilmente per l'inserzione di qualche elemento. La parte posteriore è bocciardata in piano e non lavorata. (Foto Gualandi).

<sup>21</sup> Tale schema di drappaggio è stato definito « Krückenfalten » dalla PINKWART, p. 106. Cfr. inoltre H. MÖBIUS, in *AM*, LXXVII, 1962, p. 288; HORN, *Samos*, XII, 1972, p. 40 s.

<sup>22</sup> PINKWART, pp. 99 ss., 192-194, Gruppo 'B. Die Muse mit Schriftrolle'.

<sup>23</sup> G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Città del Vaticano 1936-37, p. 61, n. 110, tav. 36; PINKWART, p. 193, n. 11.

<sup>24</sup> L. LAURENZI, in *ASAtene*, XXXIII-XXXIV, n. s. XVII-XVIII, 1955-56, p. 96, n. 59 (citato in seguito LAURENZI); PINKWART, p. 193, n. 10 (definito erroneamente come proveniente dalla 'Casa Romana', cfr. più avanti alle note 27-29; per la 'Casa Romana' cfr. inoltre LAURENZI, in *BdA*, 1936, pp. 138-140, figg. 16-20).

<sup>25</sup> M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*<sup>2</sup>, New York 1961, p. 128, fig. 500; PINKWART, p. 193, n. 6 (Foto Museo).

<sup>26</sup> pp. 192-194, nn. 2, 3, 4, 11, 12.

<sup>27</sup> p. 193, nn. 7, 6, 10.

<sup>28</sup> LAURENZI, pp. 64-88, nn. 1-13.

<sup>29</sup> p. 91 ss. Gli esempi di Kos sono associati ai cicli della Casa di Loreio Tiburtino a Pompei, delle Terme di Faustina a Mileto, della Villa di Marius a Frascati, del gruppo della collezione Valle, di quello della raccolta Morosini, del Teatro di Minturno.

<sup>30</sup> PINKWART, p. 192 ss., nn. 1, 5, 8, 15.

<sup>31</sup> Inv. n. 27.465: PINKWART, p. 193, n. 9.

<sup>32</sup> London, British Museum, 2191; l'edizione scientifica è stata curata da D. PINKWART, in *AntPl*, IV, 1965 (p. 55 ss., tav. 34); per l'Apoteosi di Omero v. inoltre C. C. VERMEULE, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge Mass. 1968, p. 47 s., fig. 16 (II sec. a.C.); J. CHARBONNEAUX - R. MARTIN - F. VILLARD, *La Grecia ellenistica. Il mondo della figura*, Milano 1971, p. 292 ss., fig. 317 (fine del II sec. a.C.); PH. WILLIAMS LEHMANN, in *Samotracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Bollingen Series XCII, Princeton 1973, p. 92 s., fig. 22; M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975, p. 562 s., tav. 172 c (II sec. a.C.); B. F. COOK, *Greek and Roman Art in the British Museum*, London 1976, p. 147 s., fig. 114 (150-120 a.C.); M. BIBBER, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977, p. 124, fig. 573.

<sup>33</sup> PINKWART, in *AntPl*, VI, 1967, p. 90 ss., tavv. 53 d, 57 b.

<sup>34</sup> PINKWART, pp. 101 s., 146 s., 195-198 (Gruppo 'C. Die Muse mit der kleiner Kithara'), 210-211 (Gruppo 'K. Die « Münchner Klio »').

<sup>35</sup> PINKWART, pp. 214-215, Gruppo 'N. Fragmente, die wahrscheinlich der Muse mit Schriftrolle, der Muse mit kleinen Kithara oder der « Münchner Klio » zuzuweisen sind'.

<sup>36</sup> LAURENZI, p. 96, n. 58; PINKWART, p. 215, n. 7 (anch'essa indicata erroneamente come proveniente dalla 'Casa Romana').

<sup>37</sup> Pythagoreion-Tigani, Kastro, inv. n. 117; HORN, *Samos*, XII, 1972, p. 122 s., n. 94, tav. 65.

<sup>38</sup> GR. KONSTANTINOPOULOS, in *Delt*, XXI, 1966, Meros B'2-Chronika, p. 455, tav. 489 b.

<sup>39</sup> G. GUALANDI, in *ASAtene*, LIV, n. s. XXXVIII, 1976 (1979), pp. 66-68, n. 19, fig. 40.

<sup>40</sup> Ora nel Museo di Selçuk: F. MILTNER, in *ÖJh*, XLIII, 1956-58, Beiblatt, p. 44 nota 45, fig. 27; PINKWART, pp. 146, 210, n. 3; A. BAMMER-R. FLEISCHER-D. KNIBBE, *Führer durch das Archäologische Museum in Selçuk-Ephesos*, Wien 1974, pp. 171-172.

<sup>41</sup> Inv. CA/3312: S. MOLLARD BESQUES, in *Mon Piot*, XLV, 1951, pp. 55-66; G. KLEINER, *Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte*, JdI Fünfzehntes Ergänzungsheft, Berlin 1942, p. 88; S. BESQUES, *Musée Nationale du Louvre. Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*, III, *Époques hellénistique et romaine. Grèce et Asie mineure*, Paris 1972, p. 22, D 104, tav. 24 a.

<sup>42</sup> E. TÖPPERWEIN, in *IstMitt*, XXI, 1971, p. 145 ss., tav. 46, 1-2.

<sup>43</sup> E. TÖPPERWEIN, *Terrakotten von Pergamon, Pergamenische Forschungen*, III, Berlin 1976, pp. 27, 206, n. 85, tav. 13.

<sup>44</sup> Ora al Metropolitan Museum, inv. n. 72.118.95:

D. B. THOMPSON, in *AJA*, LIV, 1950, p. 371 ss., figg. 1-3, 11, 14; BIBBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 96, figg. 378-379; ROBERTSON, *History of Greek Art*, p. 564, fig. 179 c.

<sup>45</sup> H. KÄHLER, *Der grosse Fries von Pergamon*, Berlin 1948, tavv. 15, 17, 20.

<sup>46</sup> STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, pp. 20, 25 ss., 34 ss., tav. 2 c, 4, 3; CH. BAUCHHENS - THÜRRIEDL, *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst*, Beiträge zur Archäologie, III, Würzburg 1971, pp. 47 s., 55, 62 s., Faltplan I, nn. 11, 17; II, n. 46; *Atlante dei complessi figurati*, EAA, Roma 1973, tavv. 227, 231 n. 11, 232 n. 17, 229, 234 n. 46.

<sup>47</sup> Il monumento è stato sempre comunemente datato dopo il 158 a.C.; recentemente è stata proposta una cronologia più alta, 221-206 a.C., sia sulla base di confronti stilistici, sia in rapporto alla tipologia e alla struttura dell'altare: LINFERT, pp. 30, 34 ss., 167 s. Per la figura femminile ora a Berlino v.: TH. WIEGAND-H. SCHRÄDER, *Priene*, Berlin 1904, p. 122, fig. 95; HORN, *Gewandstatuen*, p. 62 s., tav. 26, 1; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 373, tav. 132, 1; ALSCHER, *Griechische Plastik*, IV, p. 91 s., fig. 37; BIBBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 103 s.; PINKWART, pp. 30, 108, 123; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, pp. 129, 146.

<sup>48</sup> *Alt. von Pergamon*, VII, 1, 1908, tavv. 11, 15 c, 15 b, 20; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 124 ss., tavv. 14, 15 b-c, 17 a.

<sup>49</sup> Databile verso il 120 a.C.; ora nel Museo di Bergamo, inv. n. 356: STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 129, tav. 17 b-c.

<sup>50</sup> Assegnabile al 150-140 a.C.; ora nel Pergamon Museum di Berlino: *Alt. von Pergamon*, VII, 1, n. 54, tav. 21; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 120 s., tav. 19 b-c.

<sup>51</sup> *Samos*, XII, 1972, p. 15 ss.

<sup>52</sup> Datato al 170-160 a.C.; ora nel Museo di Vathy: *Samos*, XII, 1972, pp. 15 ss., 81 ss., n. 4, tavv. 11, 13, 16.

<sup>53</sup> Dal vano C dell'Odeion, inv. n. 67: L. LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, pp. 131-136, n. 1, figg. 26-28, tav. XIV; R. HORN, in *RM*, XLVIII, 1933, p. 319 nota 4; LAURENZI, in *RIA*, VIII, 1940, p. 31, fig. 3; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 341 nota 6; PINKWART, p. 117; G. GUALANDI, in *RA*, 1969, p. 266 s., fig. 27; H. WEBER, in *IstMitt*, XIX-XX, 1969-70, p. 250 ss., n. 3, tav. 46, 2; HORN, *Samos*, XII, 1972, pp. 66 s., 83 s. ('Ko. I'), tavv. 12, 13, 15, 16, 18 (Foto Museo).

<sup>54</sup> p. 79 s. nota 246, tav. 32, figg. 170-172 (datata al 180-160 a.C.); della provenienza lo stesso A. parla alle pp. 67-68.

<sup>55</sup> Dall'Heraion, Vathy, Museo, inv. I n. 94: HORN, *Samos*, XII, 1972, pp. 17 ss., 82 s., n. 5, tavv. 14, 17, 18; D. PINKWART, in *AntPl*, XII, 1973, p. 154 (160 a.C.); LINFERT, p. 79 nota 247 (considerata una replica della statua frammentaria dall'Odeion di Kos, inv. n. 67, cfr. nota 53).

<sup>56</sup> Inv. n. 109: M. BIEBER, in *Antike Plastik. W. Amelung zum 60. Geburtstag*, Berlin-Leipzig 1928, p. 20 s., fig. 9; LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, pp. 131, 135; HORN, in *RM*, XVIII, 1933, p. 319 nota 4; BIEBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 131, fig. 510; HORN, *Samos*, XII, 1972, pp. 16 ss., 84 s. ('Kos II'), tavv. 15, 17, 18; LINFERT, p. 79 s. nota 249, tav. 33, figg. 173-174.

<sup>57</sup> Dal teatro, ora a Istanbul, Museo archeologico, inv. n. 601: K. WATZINGER, in K. HUMANN-J. KOHTE-K. WATZINGER, *Magnesia am Mäander*, Berlin 1904, p. 185 ss., tav. 9; W. KLEIN, in *ÖJb*, XVI, 1913, p. 204 s., fig. 101; G. MENDEL, *Musée Impériaux Ottomans, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, II, Costantinople 1914, p. 271 s., n. 549; M. SCHEDE, in *RM*, XXXV, 1920, p. 78; W. KLEIN, *Vom antiken Rokoko*, Wien 1921, p. 118 s., fig. 50; G. KRAHMER, in *RM*, XXXVIII-XXXIX, 1923-24, p. 180; M. SCHEDE, *Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel*, I, Berlin 1928, tavv. 22-23; HORN, *Gewandstatuen*, p. 64 s.; A. SCHÖBER, *Der Fries des Hekateions von Lagina, IstForsch*, II, Berlin 1933, p. 96 nota 42; KLEINER, *Tanagrafiguren*, p. 180; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 374 nota 4; MOLLARD BESQUES, in *Mon Piot*, XLV, 1951, p. 66, tav. IX; BIEBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 131 s., fig. 520; PINKWART, p. 117; WEBER, in *IstMitt*, XIX-XX, 1969-70, p. 250 ss., n. 1, tavv. 46, 1; 47; TÖPPERWEIN-HOFFMANN, in *IstMitt*, XXI, 1971, p. 157 ss.; PINKWART, in *AntPl*, XII, 1973, p. 156 s., n. 8, tavv. 63-66; LINFERT, pp. 34 nota 75 a, 79, tav. 8, figg. 41-42.

<sup>58</sup> Ora a Berlino, Pergamon Museum: *Alt. von Pergamon*, VII, I, 1908, n. 47, tavv. 14-15; HORN, *Gewandstatuen*, p. 51 s., tav. 18, 2; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 358, tav. 126, 3; A. SCHÖBER, *Die Kunst von Pergamon*, Wien 1951, p. 107, fig. 64; ALSCHER, *Griechische Plastik*, IV, p. 63 ss., figg. 15 a-b; BIEBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 119, fig. 473; PINKWART, pp. 25 nota 37, 111; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 118 ss., tav. 13 a.

<sup>59</sup> Dal vano B dell'Odeion; una volta nel Museo di Rodi, inv. n. 13591; databile verso la metà del II sec. a.C.: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, pp. 115-121, fig. 21, tav. IX; Id., in *RIA*, VIII, 1940, p. 33, fig. 4; Id., *Ritratti greci, Quaderni per lo studio dell'archeologia*, 3-5, Firenze 1941, p. 131, n. 98, tav. XXXIX; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 308 nota 5; LINFERT, p. 77 nota 236, tav. 30, figg. 157-160 (Foto Alinari 57226).

<sup>60</sup> Sempre dal vano B dell'Odeion; già a Rodi, inv. n. 13592: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, pp. 122-125, fig. 23, tav. XI; G. JACOPI, *Lo Spedale dei Cavalieri e il Museo Archeologico di Rodi, Le Guide dei Musei Italiani*, Roma 1932, p. 62, fig. 33; HORN, in *RM*, XLVIII, 1933, p. 321 s.; LAURENZI, in *RM*, LIV, 1939, p. 51 s., tav. 15; Id., in *RIA*, VIII, 1940, p. 33, fig. 5; Id., *Ritratti greci*, p. 131, n. 99, tav. XXXIX; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 308 nota 5; LAURENZI, in *EAA*, II, 1959, p. 797,

fig. 1046, s. v. *Coo*; WEBER, in *IstMitt*, XIX-XX, 1969-70, p. 249 ss.; LINFERT, p. 75 ss. nota 235, tav. 30, figg. 155-156 (Foto Museo).

<sup>61</sup> I due pezzi da attribuire a scultori diversi sono tuttavia cronologicamente contemporanei (metà del II sec. a.C.): il n. 84, rinvenuto vicino all'Odeion, può essere considerato di qualità più alta: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, pp. 136-137, n. 2, fig. 29; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 146 nota 22 (abbassa la cronologia al I sec. a.C.); LINFERT, p. 72 s. nota 228, tav. 27, figg. 140-142. Per il pezzo n. 85 dal vano B dell'Odeion: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, p. 137, n. 4, fig. 31 (I sec. a.C.); LINFERT, p. 72 s. nota 229, tav. 28, figg. 143-145 (150 a.C.).

<sup>62</sup> Dal vano B dell'Odeion: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, p. 137, n. 3, fig. 30 (fine del II sec. a.C.); LINFERT, p. 78 nota 243, tav. 31, figg. 165-166 (20 d.C.).

<sup>63</sup> Dal vano B dell'Odeion: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, p. 137 s., n. 5, fig. 32 (età augustea); LINFERT, p. 78 nota 242, tav. 31, fig. 164 (80 d.C.).

<sup>64</sup> Dal vano A; inv. Museo di Rodi n. 13618,5: LAURENZI, in *Clara Rhodos*, V, 2, 1932, pp. 109-110, n. 5, fig. 18; LINFERT, p. 72 nota 226 (Foto Alinari 57446).

<sup>65</sup> V. ad es.: D. MUSTILLI, in *BullCom*, LVI, 1928, pp. 173-185; PINKWART, p. 115 ss.

<sup>66</sup> GUALANDI, in *ASAtene*, LIV, n. s. XXXVIII, 1976 (1979), pp. 63-71, nn. 18-23, figg. 36-45; ivi alle pp. 74-81, nn. 26-31, figg. 48-55 l'edizione di statuette con il motivo della 'trasparenza', la cui problematica viene trattata anche nelle conclusioni (pp. 232-234).

<sup>67</sup> A. MAIURI, in *ASAtene*, IV-V, 1921-22, pp. 241-244, fig. 5; G. S. MERKER, *The Hellenistic Sculpture of Rhodos, Studies in Mediterranean Archaeology*, XL, Göteborg 1973, p. 30, n. 80, tav. 23, figg. 53-54; LINFERT, p. 94 nota 313, tav. 40, figg. 208-210.

<sup>68</sup> LAURENZI, in *BdA*, 1936, p. 133, fig. 5; LINFERT, p. 94 nota 314, tav. 41, figg. 211-212 (considerato inedito). Foto Museo.

<sup>69</sup> LINFERT, p. 93 s. nota 312, tav. 40, figg. 205-207 (Foto Gualandi).

<sup>70</sup> Più curata e migliore appare la grande statua frammentaria edita dal LINFERT, p. 94 nota 317, tav. 41, fig. 217. Più corsivo è l'esemplare acefalo dalla necropoli: *Delt*, XXIX, 1969, Meros B'2-Chronika, p. 475 s., tav. 476 b.

<sup>71</sup> Ora nel Castello: LINFERT, p. 95 nota 320, tav. 42, fig. 219.

<sup>72</sup> LINFERT, p. 96 nota 330, tav. 43, figg. 224-226.

<sup>73</sup> È stata rinvenuta nella città di Rodi; GUALANDI, in *ASAtene*, LIV, n. s. XXXVIII, 1976 (1979), p. 76 s., n. 27 fig. 50. Il LINFERT (p. 94 s. nota 318, tav. 42, fig. 218) considera, ma senza apportare prove convincenti, la scultura della stessa officina dei pezzi citati alle note 70 e 71 (Foto Museo).

<sup>74</sup> Rinvenuta nell'odòs Venizelou: *Delt*, XXII, 1967, Meros B'2-Chronika, p. 533, tav. 389 b; MERKER, *Sculpture of Rhodes*, p. 30, n. 79; LINFERT, p. 95 nota 324.

<sup>75</sup> *Delt*, XX, 1965, Meros B'3-Chronika, p. 585, tav. 742 b; BCH, XCII, 1968, p. 976, fig. 12.

<sup>76</sup> La parte posteriore è lavorata corsivamente e mostra una frattura orizzontale, per cui si è pensato a una piccola 'Hüftherme', mentre in realtà le pieghe del chitone e del mantello appaiono bruscamente interrotte: A. H. SMITH, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum*, III, London 1904, p. 220, n. 2140, tav. XXII; MERKER, *Sculpture of Rhodes*, p. 31; LINFERT, p. 149 nota 594, tav. 68, figg. 372-373 (Foto Gualandi).

<sup>77</sup> Già nella coll. Biliotti, ora al British Museum: SMITH, *Catalogue*, III, p. 207, n. 2082; MERKER, *Sculpture of Rhodes*, p. 33; LINBERT, p. 95 nota 326, tav. 42, fig. 222.

<sup>78</sup> La statua fu dedicata verso il 115 a.C., come attesta l'iscrizione (ID, 1778; J. MARCADÉ, *Recueil des signatures des sculpteurs grecs*, II, Paris 1957, tav. XXXVI, 2), dai Poseidoniasti di Berytos, evidentemente in ottimi rapporti con Roma e con la colonia italica e eseguita dallo scultore ateniese Menandros, figlio di Melas: MARCADÉ, *Musée de Délos*, pp. 32, 128-134, 268 nota 4, 280, 286, 289, 337, 387, 489, 490, tav. LXV; LINFERT, p. 114 nota 450, tav. 51, figg. 268-269.

<sup>79</sup> Conservata ancora sul luogo del rinvenimento; la statua è stata tante volte citata o studiata: J. CHAMONARD, *Le Quartier du Théâtre, Explorations de Délos*, VIII, 1922-24, p. 218 ss., fig. 95; KRAHMER, in *RM*, XXXVIII-XXXIX, 1923-24, p. 149 s.; Id., in *JdI*, XL, 1925, p. 197; SCHEDE, in *RM*, XXXV, 1929, p. 76; HORN, *Gewandstatuen*, p. 63; KLEINER, *Tana-grafiguren*, p. 136, tav. 57 b-c; LIPPOLD, *Griechische Plastik*, p. 369; ALSCHER, *Griechische Plastik*, IV, p. 115 s., fig. 49; K. SCHEFOLD, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Berlin 1957, p. 200, tav. 137; EAA, III, 1960, p. 55, fig. 74, s. v. *Delo*; BIEBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 131, fig. 511; PINKWART, pp. 33, 108, 117; PH. BRUNEAU-J. DUCAT, *Guide de Délos*, Paris 1966, pp. 50, 160 s., n. 119; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 126, tav. 16 a; MARCADÉ, *Musée de Délos*, pp. 37, 129, 131-134, 256 nota 7, 280, 288, 290, tavv. LXV-LXVI; CHARBONNEAUX-MARTIN-VILLARD, *La Grecia ellenistica*, p. 290, figg. 312-313; LINFERT, p. 114 s. nota 453, tav. 52, fig. 273; BIEBER, *Ancient Copies*, p. 130, tav. 96, fig. 584 (Foto Gualandi).

<sup>80</sup> F. MAYENCE-G. LEROUX, in *BCH*, XXI, 1907, p. 415 ss., fig. 9. Alla fig. 18 viene data la pianta della casa di Cleopatra a Delos con l'indicazione della posizione delle statue-ritratto (rese con due quadrati neri) e del percorso (segnato con frecce) per giungere dal vicolo A al vestibolo a e infine al cortile porticato d; il perimetro dell'abitazione è reso con un doppio trat-

teggio. Il complesso è formato dall'unione di due abitazioni, la prima più grande (ambienti a - b), la seconda con proprio cortile (i) comprende gli ambienti j - m, alla lettera p una latrina (da *Explorations de Délos*, VIII, 1922-24, con elaborazione dell'A.).

<sup>81</sup> M. MOLLEAUX, in *CRAcInscr*, 1907, p. 308 s.; ID, 1987.

<sup>82</sup> Lo SCHEDE pensava alla 'scuola rodia'; il MARCADÉ (p. 289) la ritiene opera di un copista attico che ha preso come modello un'opera di Rodi; il LINFERT fa riferimento alla documentazione di Mileto.

<sup>83</sup> *Explorations de Délos*, VIII, 1922-24, p. 218 ss., fig. 95.

<sup>84</sup> MARCADÉ, *Musée de Délos*, p. 288.

<sup>85</sup> E. ATALAY, in *AA*, 1973, p. 231 ss., figg. 1-3; FLEISCHER, *Führer Selçuk-Ephesos*, p. 151 s.; E. PFUHL-H. MÖBIUS, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz am Rhein 1977, p. 168, n. 557, tav. 87 (Foto Gualandi).

<sup>86</sup> Ritenuta proveniente da Smirne in base a considerazioni stilistiche e datata alla metà del II sec. a.C.: HORN, *Gewandstatuen*, pp. 66 s., 78, tav. 25, 2; M. BIEBER, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht*<sup>2</sup>, Berlin 1967, p. 50, tav. 49, 3 (solo il personaggio femminile); PFUHL-MÖBIUS, *Grabreliefs*, p. 164, n. 539, tav. 83 (in quest'ultima silloge v. altri esempi alle tavv. 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90).

<sup>87</sup> Cfr. BIEBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 176 s.; PINKWART, in *AntPl*, XII, 1973, p. 151 ss.; LINFERT, p. 147 ss.; BIEBER, *Ancient Copies*, p. 129 ss., figg. 586, 588, 604, 606, 607, 611-620.

<sup>88</sup> MARCADÉ, *Musée de Délos*, tav. LXVII, A 4264, 4265, 4149.

<sup>89</sup> MARCADÉ, *Musée de Délos*, pp. 131, 133, 135, 280, 489, tav. LXVI; LINFERT, p. 114 nota 451, tav. 51, fig. 270.

<sup>90</sup> Provengono dal santuario di Poseidon e sono state datate al I sec. d.C.: LINFERT, p. 119 s., tav. 54, figg. 282-285.

<sup>91</sup> Dal Ginnasio, databile al tardo-ellenismo: LINFERT, p. 120 nota 487, tav. 55, fig. 289.

<sup>92</sup> LINFERT, p. 119, tav. 53, fig. 476.

<sup>93</sup> Per il rinvenimento v. J. SCHÄFER, in *AntPl*, VIII, 1968, p. 67. Per la scultura: HORN, *Gewandstatuen*, p. 88, tav. 44, 1; S. KAROUZOU, *National Archaeological Museum. Collection of Sculpture. A Catalogue*, Athens 1968, p. 193, n. 238; LINFERT, pp. 101 nota 536 a, 118, tav. 46, fig. 239 (Foto Gualandi).

<sup>94</sup> LINFERT, p. 125 ss., tavv. 62, 64.

<sup>95</sup> Inv. n. 582: A. AZIZ, *Guide de Musée de Smyrne*, Izmir 1927, p. 46; W. H. BUCKLER-D. M. ROBINSON, *Greek and Latin Inscriptions, Sardis*, VII, 1, Leyden 1932, p. 65 s., n. 50, tav. 10; LINFERT, p. 144 nota 571.

<sup>96</sup> LINFERT, p. 62, tav. 20, figg. 104-106.

<sup>97</sup> BIEBER, *Sculpt. Hellen. Age*, p. 132, fig. 521; PINKWART, p. 112; STÄHLER, *Das Unklassische im Telephosfries*, p. 128; A. H. BORBEIN, in *JdI*, LXXXVIII, 1973, p. 136 s., figg. 57-58; LINFERT, p. 61 nota 190, tav. 20, figg. 101-103 (Foto Gualandi).

<sup>98</sup> Inv. n. 2040: LINFERT, p. 62 ss., tav. 22, figg. 113-114 (Foto Gualandi).

<sup>99</sup> Inv. n. 2084: LINFERT, p. 62 ss., tav. 23, fig. 117.

<sup>100</sup> Ora nel Museo di Izmir (Basmahane), inv. n. 4741: E. AKURGAL, *Ancient Civilisations and Ruins of Turkey from Prehistoric Times until the End of the Roman Empire*<sup>2</sup>, Istanbul 1970, p. 124, tav. 45 (I sec. a.C.); LINFERT, p. 52 ss., tavv. 15-16, figg. 76-79.

<sup>101</sup> Per la serie di sculture v.: WATZINGER, *Magnesia am Mäander*, pp. 125 s., 187, figg. 187-194; HORN, *Gewandstatuen*, p. 79, tav. 38, 3; KLEINER, *Tanagrafiguren*, p. 216; TÖPPERWEIN-HOFFMANN, in *IstMitt*, XXI, 1971, p. 159 ss., tav. 48, 2; LINFERT, p. 31 ss., tavv. 6-7.

<sup>102</sup> La datazione alta verso il 197 a.C. è del LINFERT; lo HORN pensava al I sec. a.C. come esempi significativi del manierismo tardo-ellenistico.

<sup>103</sup> Ora a Berlino, Pergamon Museum: WATZINGER, *Magnesia am Mäander*, p. 200, fig. 197; KLEINER, *Tanagrafiguren*, p. 216 (metà del II sec. a.C.); PINKWART, p. 117 s., 136; TÖPPERWEIN-HOFFMANN, in *IstMitt*, XXI, 1971, p. 159, tav. 48, 3 (seconda metà

del II sec. a.C.); LINFERT, p. 35 nota 76, tav. 9, fig. 43.

<sup>104</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 852; F. EICHLER, *Forschungen in Ephesos*, V, 1, Wien 1953, p. 51 s., fig. 97; LINFERT, p. 35 nota 77, tav. 9, figg. 44-45.

<sup>105</sup> Le statue di Baebia e di Saufeia sono a Istanbul, inv. nn. 605-606: MENDEL, *Catalogue*, II, p. 273 s., n. 550; III, p. 23 s., n. 822; PINKWART, in *AntPl*, XII, 1973, pp. 149 s., n. 1, figg. 1-2, tavv. 49-51; 150 s., n. 2, tavv. 52-53; LINFERT, p. 30 s., tav. 5, figg. 22-23; BIEBER, *Ancient Copies*, p. 133, tav. 102, figg. 612-613, 615. Quella di Pollia Valeria è a Izmir (Basmahane, inv. n. 579): AZIZ, *Musée de Smyrne*, p. 61 con fig.; PINKWART, in *AntPl*, XII, 1973, p. 139, n. 3, fig. 7, tavv. 54-56; LINFERT, p. 30 s., tav. 5, fig. 24.

<sup>106</sup> LINFERT, pp. 178-180.

<sup>107</sup> SCHOBER, *Der Fries von Lagina*, tavv. 5, 6, 8.

<sup>108</sup> Ora a Istanbul, inv. n. 2645: MENDEL, *Catalogue*, III, p. 588 s., n. 1377; A. GIULIANO, in *RIA*, n. s. VIII, 1959, p. 188, n. 27; J. INAN-E. ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London 1966, p. 208 s., n. 287, tav. CLXII, 1; LINFERT, p. 161 nota 642, 42.

<sup>109</sup> Da Ahat (Acmonia): INAN-ROSENBAUM, p. 184 s., n. 249, tav. CXXXVI, 3.

<sup>110</sup> TÖPPERWEIN, *PergForsch*, III, Berlin 1976, p. 186.



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



*fig. 9*



*fig. 10*



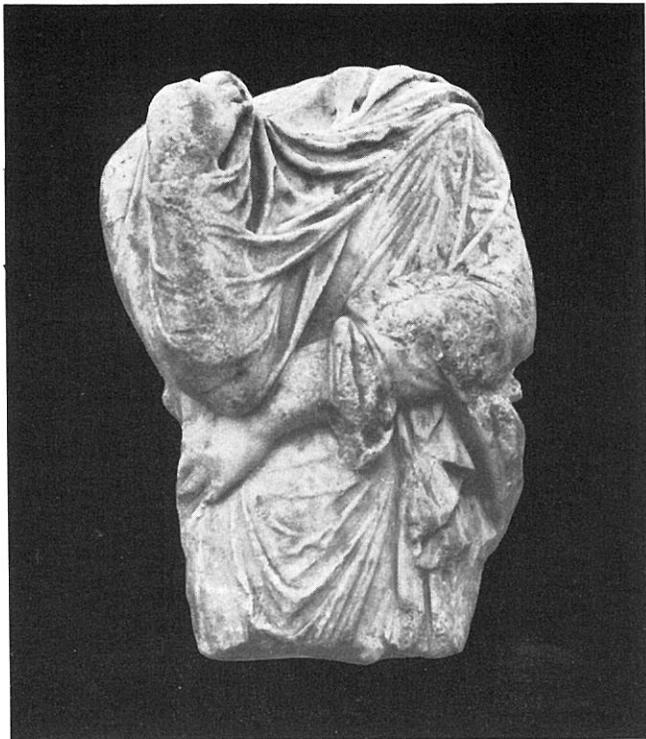
*fig. 11*



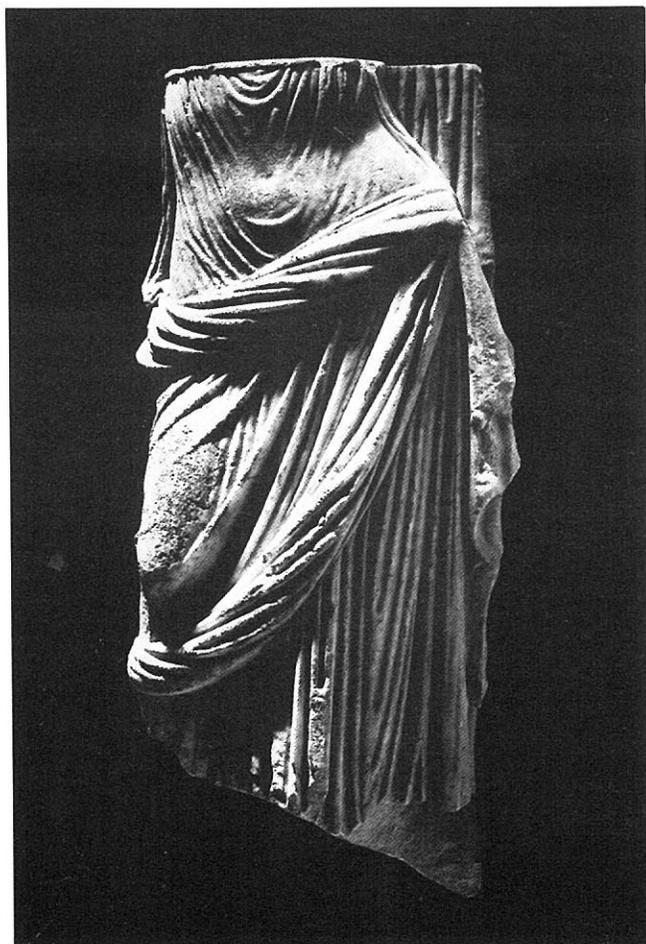
*fig. 12*



*fig. 13*



*fig. 14*



*fig. 15*



*fig. 16*



fig. 17

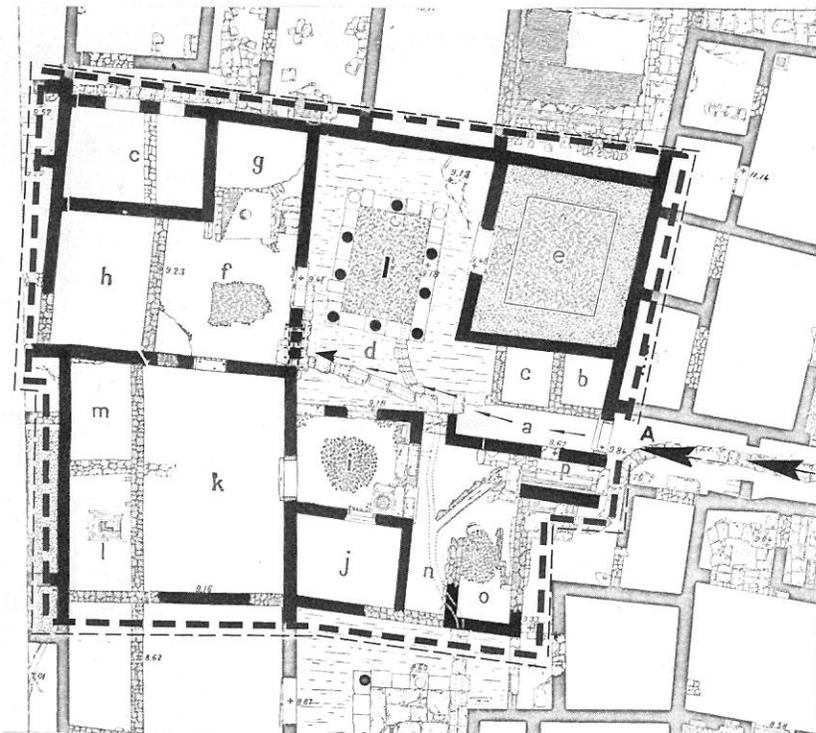


fig. 18



fig. 19



fig. 20



fig. 21



fig. 22



fig. 23