

## SU ALCUNE SCULTURE FEMMINILI PANNEGGIATE DI ISPIRAZIONE TARDO-ELLENISTICA DEL MUSEO REGIONALE ARCHEOLOGICO DI SIRACUSA

GIUSEPPE CASTELLANA

Sono conservate nel Museo Archeologico di Siracusa alcune statuette femminili panneggiate di ispirazione tardo-ellenistica, della cui provenienza siciliana siamo informati attraverso l'inventario del Museo, anche se non conosciamo di esse l'esatto contesto storico-cronologico nel quale sono state rinvenute, il che non ci esonera dal poterle considerare copie romane, ma scolpite in Sicilia.

Le sculture rappresentano per lo più delle Muse<sup>1</sup> ed appaiono dall'esame dei caratteri tipologici e stilistici opere che si richiamano a nostro giudizio al mondo artistico rodio-insulare ed alessandrino, per la tecnica del pannello trasparente, per la asciuttezza delle forme slanciate, per la sintesi cromatica equilibrata, per la costruzione a ritmo aperto già nel gusto degli ideali formali classicheggianti, che si affermano a partire dalla metà del II secolo a.C., come reazione all'esuberanza dell'arte barocca.

Passiamo ora a descrivere analiticamente queste sculture sotto forma di schede di catalogo.

La prima opera che prendiamo ad esaminare è una statuetta di Musa (fig. 1), non molto ben conservata, ma ancora tale da offrire una discreta lettura tecnica e stilistica.<sup>2</sup>

La figura si fa ammirare per un'audace torsione a sinistra, ed è questo il lato dove evidentemente si appoggiava a un supporto del quale non resta traccia, e per la posizione ad incrocio delle gambe. Il ritmo a spirale, che ancora si coglie, è parzialmente smorzato dalla leggera rotazione frontale del torace che determina quel caratteristico fluire sinuoso delle forme, proprio delle sculture tardo-ellenistiche. Il chitone serico e trasparente che indossa e che era trattenuto sotto i seni da una «zone», ne mette in risalto il modellato carnoso e delicato, mentre il pesante himation ad ampie falde, scendente dalla spalla sinistra con un grosso e piatto rotolo di stoffa e che si avvolge attorno alla parte inferiore della persona in maniera notevolmente schematica e lineare, fa risaltare, per contrasto, il raffinato gusto virtuosistico con il quale lo scultore ha voluto rendere il pannello

della veste incollata, dalla quale traspare il volume florido del corpo. Caratteristico appare l'incresparsi del chitone sul petto e il contrasto tra le superfici distese e fluide soprattutto della fossa ombelicale e del bacino e quelle della parte inferiore del corpo a massa greve e rigida.

La tecnica del pannello aderente al corpo si coglie soprattutto a Rodi e a Coò e in altri centri artistici del mondo insulare e microasiatico,<sup>3</sup> né manca ad Alessandria<sup>4</sup> e a Cirene,<sup>5</sup> dove si presenta tuttavia con altre caratteristiche.

Particolarmente segnaliamo alcune statue femminili dell'Odeion di Coò,<sup>6</sup> dove si sente che la stoffa ha perduto la sua consistenza plastica fino a diventare velo serico, e soprattutto una statua di Nike,<sup>7</sup> una delle più belle e preziose sculture di Coò per la raffinatezza coloristica del pannello e per i volumi ancora sodi del corpo. Inoltre lo schema della figura che incrocia le gambe e si appoggia a un pilastro, sul quale scarica tutto il peso, è tipico di molte sculture del mondo rodio soprattutto; fra queste vogliamo ricordare alcune statuette di Afroditi<sup>8</sup> e di figure femminili,<sup>9</sup> conservate nel Museo Archeologico di Rodi, nelle quali si coglie il «ritmo spezzato», «a masse divergenti», proprio delle opere classicheggianti del tardo ellenismo. La statuetta di Siracusa, da questi confronti, a noi sembra un'opera di sicura ispirazione insulare, probabilmente una esecuzione di scuola derivante da una creazione originale della seconda metà del II sec. a.C.<sup>10</sup>

La seconda scultura (fig. 2) che presentiamo è una statuetta di Musa,<sup>11</sup> vestita di chitone sottile, fermato sotto i seni da una «zone». In questa opera riusciamo a cogliere in modo più chiaro le notazioni tecniche e stilistiche: la linea sinuosa delle forme, il ritmo tortile che in parte viene a perdersi per la sensibilità presente verso soluzioni visive del tutto frontali,<sup>12</sup> il compiacimento per il modellato florido, caro al mondo rodio ed alessandrino e che si ritrova particolarmente in statuette di Afroditi,<sup>13</sup> il gusto epigrammatico messo in risalto dal mantello scivolato dalle spalle e

trattenuto con maliziosa grazia all'altezza dell'inguine.

Anche in quest'opera è presente la tecnica della veste trasparente. Creste sottili e minute segnano l'inconsistente panneggio che denota il gusto della fase classicheggiante del tardo-ellenismo, di cui ci fornisce un preciso riferimento stilistico il fregio del tempio di Ecate di Lagina.<sup>14</sup>

Nonostante una certa durezza che presenta la lavorazione del marmo, l'opera può essere considerata una buona esecuzione ellenistica derivante da un originale della fine del II sec. a.C. Per il trattamento velificato delle superfici del chitone, per l'artificioso arrotolarsi del mantello in un viluppo di pieghe, per lo schema generale, questa Musa di Siracusa trova stretti confronti, con una serie di repliche, alcune delle quali molto interessanti, raffiguranti Artemis-Hekate del Museo Archeologico di Rodi.<sup>15</sup>

Strettamente legata a queste due statuette di Musa è una terza (fig. 3), rinvenuta nello stesso luogo.<sup>16</sup>

Anche quest'opera rappresenta una Musa, anche se non si può escludere che possa raffigurare una Afrodite panneggiata in base ad un preciso riscontro con una statuette di Cnossos dove la presenza di un Eros specifica in maniera inequivocabile tale identificazione.<sup>17</sup> La figura fa perno sulla gamba sinistra, rigidamente piantata, e scarta la destra di lato, rompendo così il suo ritmo frontale, con una leggera flessione laterale. È coperta da un chitone che modella le esili forme sottostanti e che soltanto nella parte inferiore della persona si appesantisce per il fitto fascio verticale di pieghe cadenti tra le gambe con felici effetti chiaroscurali.

Si tratta, indubbiamente, di una buona scultura tardo-ellenistica da collocare proprio alla fine del II sec. a.C. Sono indizi di un periodo così avanzato dell'ellenismo le forme estremamente snelle ed affinate, il ritmo ascensionale che spiega i volumi in veduta frontale, il panneggio di un estremo gusto virtuosistico.<sup>18</sup> Il motivo del mantello scivolato dalle spalle e trattenuto dalla mano destra sulla coscia avanzata con un rotolo di pieghe, è particolarmente diffuso a Rodi<sup>19</sup> ma si ritrova anche ad Alessandria.<sup>20</sup>

La piccola scultura di Siracusa è da considerare forse una copia ellenistica, derivata da un originale da collegare strettamente alla cerchia delle muse di Filisco. Una variante esiste a Thasos,<sup>21</sup> dalla

quale la nostra si differenzia lievemente nel trattamento delle pieghe del mantello. Trova significativi confronti, per una singolare coincidenza degli ideali stilistici (modellato e panneggio) con due sculture femminili alessandrine,<sup>22</sup> ma i confronti stilistici possono essere scelti anche fuori dei limiti dell'ellenismo ed interessare una serie di rilievi delle Cicladi,<sup>23</sup> dove ricorre costantemente la tecnica della veste incollata di un fine decorativismo.

Asciutezza di forme e ritmo prevalentemente frontale caratterizza un'altra statuette femminile panneggiata, raffigurante una figurina di Musa (fig. 4).<sup>24</sup> Struttura, ritmo, panneggio ricordano le «Tanagrine», nelle quali ricorre quella nuova visione plastica del corpo, propria del tardo ellenismo, che si caratterizza per le forme slanciate e minute, e per le membra lunghe e sottili.

La cintura, posta subito sotto i seni, sottolinea l'allungamento della persona, al quale danno risalto la gamba flessa obliquamente, la torsione dell'esile tronco, la sporgenza accentuata dell'anca sinistra. La veste e il mantello che l'avvolgono completamente, modellandone le forme, malgrado appaiano fortemente abrasati, denunciano chiaramente il gusto per il panneggiamento lineare e decorativo.

Nonostante la mediocrità di esecuzione che si individua nella pesantezza con cui è lavorata la superficie del marmo, tuttavia appare, a nostro avviso, indicativa, per l'individuazione degli ambienti artistici ai quali ricondurre questa statuette, la predilezione per le forme delicate, che incontriamo sia in ambiente rodio<sup>25</sup> che in ambiente alessandrino.<sup>26</sup>

A questo proposito richiamiamo l'ormai famosa Afrodite Pudica da Punta delle Sabbie, dove il tema conduttore del panneggio, ma anche del ritmo è dato da «una centralità accentuata sulla fronte della figura»,<sup>27</sup> così come avviene nella figurina di Akrai, e le numerose statuette di Afroditi (varianti dell'Anadyomene) o in atto di legarsi o di strizzarsi i capelli, o di levarsi il sandalo e così via, di Alessandria, che l'Adriani ha raccolto nei suoi Repertori.<sup>28</sup>

Vogliamo ancora insistere sul rendimento del panneggio reso a fitte pieghe verticali specie nella parte finale del chitone, che denuncia già apertamente il gusto affettato del classicismo avanzato

di fine II sec. a.C. che troviamo ad esempio in alcuni rilievi del Museo di Rodi e di Coe.<sup>29</sup>

La nostra piccola scultura può essere ritenuta una modesta replica tardo-ellenistica, probabilmente derivata da un'opera di maggiori dimensioni.

Poche cose si possono dire per il frammento<sup>30</sup> che presentiamo alla tavola successiva (fig. 5), perché le condizioni non ci aiutano molto nella definizione degli elementi stilistici. Può raffigurare una Musa, come ci pare più probabile, o anche un'Afrodite interamente vestita ed appoggiata ad un sostegno, in base ad un interessante confronto con una scultura di Alessandria.<sup>31</sup>

Da quello che rimane tuttavia riteniamo che l'opera sia da riportarsi all'ambiente rodio-alessandrino. Caratteristico appare il trattamento del chitone trasparente aderente al bacino e ricco di sottili incisioni. Anche il motivo del mantello trattenuto sulle gambe può essere un elemento significativo.<sup>32</sup>

Non è certo facile dire se questo frammento possa essere considerato un originale o una copia, crediamo che, date le qualità piuttosto scadenti, sia da ritenere una mediocre esecuzione tardo-ellenistica. Trova due interessanti confronti per la tecnica ed il tipo, il primo con una statuette del Museo di Istanbul, la quale risulta più vivace nel modellato,<sup>33</sup> il secondo con un frammento di Afrodite di Cirene,<sup>34</sup> di accurata esecuzione.

La tecnica della veste trasparente bagnata, resa con un'estrema sensibilità calligrafica, si nota in un'altra statua di Siracusa (fig. 6).<sup>35</sup>

Il *chitone*, stretto al corpo da due cingoli, suscita l'impressione che la figura sia appena uscita dall'acqua, ed è concepito come un sottile velo di seta aderentissimo alle forme sottostanti, nel quale l'inconsistenza plastica si ramifica in un giuoco di sottili increspature ricche di vibrazioni chiaroscurali. Anche l'*himation*, che si attorciglia attorno alla parte posteriore della figura e attorno alle gambe con delle falde arcuate, rivela la medesima inconsistenza e fascia leziosamente il corpo con cristallina trasparenza. Questa tecnica ci riporta all'ambiente rodio-insulare, dove è attestata un'antica consuetudine a trattare le superfici con grande senso del colore e del pittorico nell'ambito di un secolare equilibrio nel tono della fusione cromatica che l'artista ha saputo conservare anche nei momenti più intensi della stagione del barocco

che a Rodi è soprattutto documentato dalla Nike di Samotracia.<sup>36</sup> Proprio a Rodi e negli altri centri microasiatici, intellettualisticamente pervasi di tradizione classica, si compie quel processo di velificazione virtuosistica e veristica del panneggio post-barocco, che ritroviamo in tutta una serie di sculture di ambiente insulare e microasiatico<sup>37</sup> e in proporzioni più ridotte anche in ambiente alessandrino.<sup>38</sup>

Questa scultura di Siracusa che potrebbe essere una statua-ritratto,<sup>39</sup> è un prodotto del tardo-ellenismo, probabilmente un originale da riportare direttamente, a nostro giudizio, a una delle officine rodie o coe. La tecnica espertissima che si risolve in un raffinatissimo gioco calligrafico e superficiale nel rendimento del panneggio, ci consiglia a datare quest'opera alla fine del II sec. a.C.

Troviamo validi confronti con diverse sculture, tra le quali ci pare interessante segnalare oltre che una Afrodite del Museo Nazionale di Atene<sup>40</sup> soprattutto una statua di Musa di Taso,<sup>41</sup> per il tipo di panneggio.

L'ultima opera, oggetto del nostro studio, è una statua di Igea (fig. 7),<sup>42</sup> le cui forme appaiono così esili e fragili « che viene quasi a sfumare nella classe delle Muse ». <sup>43</sup> Il panneggio, minuziosamente decorativo, è portato alle sue estreme conseguenze nella ricerca di un gusto affettato, prezioso e superficiale. L'abito altocinto ed il mantello appaiono solcati da una fitta serie di incisioni e da creste di pieghe tese e sottili.

Abbiamo avuto già modo di sottolineare come questa tendenza al pannello lineare sia caratteristica dell'ultimo Ellenismo e risponda alla reazione classicista che si determinò attorno alla metà del II sec. a.C.<sup>44</sup>

Il ritmo flessuoso più o meno accentuato che abbiamo riscontrato nelle altre sculture siracusane è ormai superato e quel che predomina è una visione pienamente frontale della figura, la quale va goduta solo da un lato in funzione decorativa. L'opera ci orienta verso una fase avanzata dell'ellenismo classicheggiante, verso il quale ci porta la mancanza di quella sensibilità coloristica delle superfici che era stato il vanto della scultura barocca e post-barocca delle opere insulari. Quel che rimane è la ricerca preziosistica e minuta del panneggio, il verismo accentuato nel rendere a sottili increspature la veste, la visione frontale, elementi stilistici propri della fase più tarda del-

l'ellenismo, cui si associa un interesse decorativo, che trova ampio e documentato riscontro nel fregio di Lagina.<sup>45</sup>

Utili confronti si possono istituire con una statua di Igea di Trieste,<sup>46</sup> un'Afrodite del Museo del Prado,<sup>47</sup> una statua panneggiata di Cirene,<sup>48</sup> soprattutto dal punto di vista tipologico; ma il confronto piú calzante ci sembra quello con una statua di Igea di Rodi, alla quale quella di Siracusa si lega strettamente anche dal punto di vista stilistico.<sup>49</sup>

Dall'esame tecnico e stilistico ci sembra che le sculture di Siracusa, prese in considerazione, ci portino verso il mondo artistico soprattutto rodio-insulare tra la fine del II sec. e gli inizi del I sec. a.C. Rapporti piú antichi ci sono documentati specie nel III sec. tra la Sicilia e il Mediterraneo orientale.<sup>50</sup> E furono rapporti che si protrassero nel tempo, non sappiamo quanto abituali e frequenti.<sup>51</sup>

Già il Giuliano, affrontando lo studio dell'Afrodite Landolina di Siracusa,<sup>52</sup> e mettendola a confronto con alcune sculture provenienti dall'ambiente rodio-asiatico, concludeva affermando che l'originale della statua fosse da ritenere per il rendimento del nudo, per la presenza di elementi coloristici, per il gusto epigrammatico, tipico nelle opere delle isole e delle città delle vicine coste dell'Asia minore, una creazione di stile rodio-asiatico, o importata o lavorata a Siracusa.

Niente di strano ci pare supporre botteghe di scultura in Sicilia durante il periodo ellenistico che echeggiavano maniere e tipi stilistici che provenivano da scuole che fiorivano nel Mediterraneo Orientale. Certo è che la tecnica impiegata nel rendere il panneggio e la visione complessiva di tutti gli altri elementi formali e iconografici dei

marmi siracusani<sup>53</sup> ci indirizzano verso Rodi e le isole e solo per qualche confronto verso Alessandria, la quale mutuò « lezioni culturali » che provenivano anche dal mondo insulare.<sup>54</sup>

E vale la pena di ricordare qui che le officine rodio-insulari, come è stato ben rilevato,<sup>55</sup> anche nella stagione piú esplosiva della scultura pergamenica, conservano il senso della misura tonale e dell'equilibrio plastico che si esprime nella cura minuziosa con cui vengono resi gli aspetti della realtà, dietro la quale, a nostro avviso, sta forse la tendenza tradizionale del pensiero ionico per la speculazione naturalistica.

Ci rendiamo conto, tuttavia, quanto sia difficile e pericoloso voler trarre conclusioni, che possono essere estremamente azzardate, da sculture come quelle di Siracusa, che riflettono un momento particolarmente eclettico della scultura ellenistica nel quale gli scambi, gli approcci, le interferenze possono essere avvenuti anche attraverso canali diversi, e per giunta dall'esame di un ristretto gruppo di materiale.

L'indagine, però, sulla scultura tardo-ellenistica in Sicilia potrebbe allargarsi ad altro materiale di sicura provenienza<sup>56</sup> ed interessare un gruppo di statuette panneggiate femminili in calcare che si trovano specialmente nei Musei di Palermo, Siracusa ed Agrigento, le quali, pur essendo opera di modeste botteghe, ripetono i modelli che gli scultori siciliani avevano a loro disposizione e che piú attiravano il gusto delle loro clientele. Questo materiale risulta perciò prezioso non tanto per le sue intrinseche qualità quanto come possibile documento di preferenza nell'ambito delle varie correnti artistiche.

*Soprintendenza Archeologica  
della Sicilia Orientale - Palermo*

<sup>1</sup> Sul problema delle Muse in generale dal periodo greco fino al tardo-antico cfr. M. WEGNER, in *EAA*, V, 1963, p. 286 ss., dove è riportata anche la bibliografia d'edizione dei piú importanti monumenti.

<sup>2</sup> Inv. 711. Il marmo adoperato per questa statuetta è un calcare cristallino chiaro, a grana grossa, molto tenace e particolarmente translucido, che si classifica come marmo insulare. Alt. m. 0,80. Proviene, assieme ad altre due statuette (figg. 1-3), da una grotta soprannominata Ninfeo situata sopra il teatro greco di Siracusa. Il Rizzo ritiene (*Il teatro greco di Siracusa*, p. 156) che un certo numero di statuette decorasse il teatro, in periodo anteriore alla ricostruzione romana. Manca di tutta la parte superiore

del torso, a partire dalle mammelle, e dei piedi. Una larga scheggiatura investe gran parte della gamba sinistra con il relativo panneggio, e il rotolo dell'himation. Lievi scalfitture e visibili ossidazioni si notano in vari punti della superficie del marmo. Non c'è traccia di uso del trapano.

<sup>3</sup> L. LAURENZI, in *RM*, LIV, 1939; Id., in *AnnPisa*, vol. X, fasc. III, 1941, p. 171; Id., in *RIA*, 1940, pp. 25-44; Id., in *ArtiFig*, I, fasc. I-II, 1945, pp. 27-28; Id., in *Atti AcSLuca*, vol. VI, 1953, p. 26 ss.; Id., in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, vol. III 1956, p. 183; Id., in *ArchCl.*, X, 1958, p. 178; Id., in *Atti VII Congr. ArchCl.*, I, 1961, p. 391 ss.; Id., in *Le Civiltà dell'Oriente*, IV, Roma, 1962, pp.

269-318; Id., in *XII Corso di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1965, p. 390 ss.; Id., in *EAA*, VI, 1965, pp. 760-763; A. DI VITA, in *ASAtene*, XXXIII-XXXIV, n. s. XVII-XVIII, 1955-56, pp. 25-37; G. A. MANSUELLI, in *Atti MemBologna*, n. s. XVII-XIX, 1969, pp. 16-26; G. GUALANDI, in *ASAtene*, LIV, n. s., XXXVIII (1976), 1979, p. 231 ss. A questo grosso studio del Gualandi rimandiamo per un quadro completo ed esauriente sulla valutazione e sulla interpretazione della scultura ellenistica rodia; Id., in *RdA*, II, 1978 (1979), p. 37 ss., figg. 1-23.

<sup>4</sup> A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Serie A-I, n. 62, n. 43.

<sup>5</sup> L. BESCHI, in *ASAtene*, vol. XLVII-XLVIII, n. s. XXXI-XXXII, 1969-70, fig. 35, n. 101; fig. 93, nn. 93-94; fig. 94, nn. 96-98-99; fig. 95, nn. 100-101; fig. 99, n. 120; v. inoltre p. 339.

<sup>6</sup> L. LAURENZI, in *CIRb*, V, 2, 1932, p. 116 ss., in part. p. 134, fig. 28.

<sup>7</sup> A. DI VITA, *art. cit.*, p. 25 ss.

<sup>8</sup> Cfr. G. GUALANDI, in *ASAtene*, cit., p. 99, n. 48; p. 100, nn. 49, 50.

<sup>9</sup> Cfr. G. GUALANDI, in *ASAtene*, cit., p. 106 ss., n. 57; p. 18, n. 58; p. 108 s., n. 59.

<sup>10</sup> Sulla cronologia dell'abito trasparente v. L. LAURENZI, *ArchCl*, X, 1958, p. 178; G. GUALANDI, in *ASAtene*, cit., p. 233 ss.

<sup>11</sup> Inv. 14533. Marmo bianco a grana grossa simile a quello adoperato per la prima statuetta. Alt. m. 0,82. Rinvenuta nel Ninfeo, sopra il teatro greco di Siracusa (cfr. nota 2). Manca, oltre che della testa, che era di riporto, del piede sinistro e di parte del plinto. Quasi del tutto scheggiata appare la mano destra; il seno e il ginocchio sono abrasati. Vaste tracce di ossidazione si notano al di sotto dei seni, sulla coscia destra e sulla gamba sinistra. Per la bibl. prec.: L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, p. 60; E. LANGLOTZ, *The Art of Magna Graecia*, Londra 1965, p. 303, n. 161; T. B. WEBSTER, *op. cit.*, p. 62, fig. 9.

<sup>12</sup> G. KRAHMER, in *RM*, 1923-24, p. 138 ss.; cfr. G. GULLINI, in *ArtiFig*, III, 1947, p. 63.

<sup>13</sup> Cfr. A. ADRIANI, in *ASAE*, 1945; B. M. FELLETTI MAJ, in *ArchCl*, III, 1951, p. 48 ss.; A. DI VITA, in *ArchCl*, VII, 1, 1955, pp. 9-23.

<sup>14</sup> Sul gusto del panneggiamento lineare v. le giuste osservazioni di A. SCHÖBER, in *Istanbuler Forschungen*, 2, 1933, p. 103 ss. La stoffa che aderisce al corpo e che appare solcata da sottili e incise increspature di solchi e di creste si osserva in numerose statuette di Coo: cfr. *CIRb*, V, 2, tav. IV e figg. 14, 15, 16, 17; figg. 18, 19, 29, 30, 31, 33, e tavv. IX, XI, XIV. Sull'argomento rimandiamo ad A. ADRIANI, *Sculture monumentali del Museo greco-romano di Alessandria*, Roma, 1946, p. 18 ss., e in part. p. 21.

<sup>15</sup> Cfr. G. GUALANDI, in *ASAtene*, cit., p. 130 ss., nn. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102 e 103.

<sup>16</sup> Inv. 695. Marmo a grana grossa. Alt. m. 0,90. Proviene dal Ninfeo e probabilmente decorava il teatro di Siracusa, prima della ricostruzione di età romana (cfr. E. RIZZO, *op. cit.*, p. 156). La musa manca della testa che era di riporto, del braccio sinistro e di parte di quello destro. Conserva ancora la mano sinistra, attaccata sul fianco dalla parte del dorso. Lievi abrasioni si notano sulla superficie del marmo. Per la bibl. prec.: SERRADIFALCO, *Antichità di Sicilia*, IV, tav. XXI; REINACH, *Rép.*, II, p. 307, fig. 6; G. E. RIZZO, *op. cit.*, figg. 73-74; G. LIBERTINI, *op. cit.*, p. 165; R. HORN, *Stehende Weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, RM, 2 Ergänz., München 1931.

<sup>17</sup> H. W. CATLING - G. B. WAYWELL, in *ABSA*, 1977, n. 72, p. 93 ss., tav. 19, c-d.

<sup>18</sup> L. BORRELLI, in *RendLinc*, s. VIII, IV, 1949, pp. 336-351; G. GUALANDI, in *ASAtene*, cit., p. 234.

<sup>19</sup> Cfr. L. LAURENZI, in *RM*, 54, 1939, p. 57, tav. 16,1.

<sup>20</sup> Cfr. A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, serie A-II, tav. 70.

<sup>21</sup> HORN, *op. cit.*, p. 90, tav. 36,3.

<sup>22</sup> A. ADRIANI, *Repertorio*, cit., Serie I, n. 42, tav. 36, fig. 102; *Repertorio*, cit., Serie A-II, n. 135, tav. 70, 227.

<sup>23</sup> M. T. COUILLOUD, in *BCH*, XC, VIII, 1974, p. 397 ss.

<sup>24</sup> Inv. 6386. Marmo bianco a grana grossa. Alt. m. 0,37. Proviene da Akrai; non conosciamo però il preciso contesto nel quale fu rinvenuta. Manca della testa, la quale era di riporto, come ci indica un piccolo perno di ferro, e di parte dell'avambraccio destro. Il seno sinistro e la parte del pannello che interessa soprattutto la zona del bacino risultano scheggiati. Il dorso è parzialmente lavorato. La superficie del marmo appare abrasata. Per la bibl. prec.: L. BERNABÒ BREA, *Akrai*, Catania 1956, p. 146, tav. XXXIII, n. 10.

<sup>25</sup> Cfr. G. GULLINI, *art. cit.*, pp. 65-66. Lo studioso riporta a Rodi la sensibilità per le forme asciutte, con le quali si caratterizza anche il ritorno della corrente classicistica, attribuendo a quest'isola una funzione d'equilibrio nell'ambito delle varie scuole dell'ellenismo « tra le copiose lungaggini asiatiche e la serrata stringatezza degli atticisti ».

<sup>26</sup> Cfr. A. ADRIANI, *Repertorio*, A-II, cit., n. 73, tav. 51, figg. 143-146.

<sup>27</sup> A. DI VITA, in *ArchCl*, cit., p. 9.

<sup>28</sup> Cfr. *Repertorio*, A-II, nn. 76, 77, 79, 85, 86, 87, 88, 89.

<sup>29</sup> L. LAURENZI, in *CIRb*, IX, 1938: cfr. in part. la stele di Filomena (p. 106, fig. 71), un fr. di stele con defunto e schiavo (p. 107, fig. 72), una piccola stele di giovane (p. 108 ss., fig. 74), un fr. con figura di donna seduta (p. 102, fig. 68), il rilievo della Calipigia di Cos (p. 112, g. 77).

<sup>30</sup> Inv. 70195. Marmo bianco cristallino. Alt. m. 0,51. Proviene forse da Siracusa. La statuetta è recisa all'altezza superiore del bacino con un taglio trasversale.

Abrasioni ed ossidazioni si notano per tutta la superficie del marmo. La base è rotta a metà.

<sup>31</sup> Cfr. A. ADRIANI, *Repertorio*, Serie A-I, p. 35 ss., n. 43, fig. 103.

<sup>32</sup> Cfr. note 19 e 20.

<sup>33</sup> G. MENDEL, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculptures grecques romaines et byzantines*. III, Constantinople 1912-1914, p. 537, n. 1360.

<sup>34</sup> E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene*, Roma 1959, n. 245.

<sup>35</sup> Inv. 42039. Marmo bianco cristallino insulare. Alt. m. 1,25. Rinvenuta a Siracusa in un'antica cloaca di via Savoia. Manca della testa, del braccio destro e dell'avambraccio sinistro. È troncata all'altezza dei malleoli. Si notano delle scheggiature e delle abrasioni per tutta la superficie del marmo, specie nella parte bassa del panneggio e attorno al ginocchio sinistro.

<sup>36</sup> Cfr. L. LAURENZI, in *RIA*, cit., p. 29. Sul pittoricismo dei centri asiatici e microasiatici rimandiamo ad A. ADRIANI, *Sculture monumentali del Museo greco-romano di Alessandria*, Roma 1946, p. 21.

<sup>37</sup> Valgano come esempi e confronti una statua di « dama ellenistica » (L. LAURENZI, in *CIRh*, IX, 1938, p. 115, tav. IX) e un torso di statua-ritratto di « dama ellenistica » (*Ibidem*, tav. XI), dove la tecnica del trasparente raggiunge risultati di un mirabile virtuosismo: cfr. PINKWART, in *Antike Plastik*, XII, 1973, pp. 149-160, figg. 1-7, tavv. 49-66; R. HORN, *Hellenistische Bildwerke auf Samos, Samos XII*, Bonn 1972, p. 15 ss.; WEBER, in *IstMitt*, XIX-XX, 1969-70, p. 251 ss.

<sup>38</sup> Cfr. A. ADRIANI, *Repertorio*, cit., Serie A-I, n. 44, tav. 37, figg. 104, 106, 107.

<sup>39</sup> Sul problema delle statue-ritratto ellenistiche cfr.: G. TRAVERSARI, *Statue iconiche femminili cirenaiche*, Roma 1960, p. 92 ss.; A. LINFERT, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an Weiblichen Gewandfiguren*. Wiesbaden 1976.

<sup>40</sup> S. KARUSU, in *AM*, vol. 77, 1962, p. 186, tav. 51.

<sup>41</sup> G. GERNAND, in *AM*, vol. 90, 1975, p. 3 ss., tav. 2.

<sup>42</sup> Inv. 21687, Marmo bianco a grana grossa. Alt. m. 1,34. Fu rinvenuta in Piazza Pancali a Siracusa assieme ad una statua di Hades-Ploutos, sotto il Palazzo Spada, alla profondità di poco oltre 20 cm. L'Orsi mette le due sculture in relazione con l'antico tempio di Apollo (cfr. *NSc*, 1901, p. 343). Manca della testa, della mano sinistra, che era di riporto, e del piede destro. Risultano scheggiate le mammelle, la gamba sinistra e le falde del mantello. Il marmo è ossidato specialmente nella parte inferiore. Per la bibl. prec.: P. ORSI, cit., p. 341 ss.; REINACH, *Rép. II*, 3, p. 91; B. PACE, *Arti e artisti della Sicilia*, p. 511; E. CIACERI, *Culti e miti della Sicilia antica*, p. 230, n. 4; G. LIBERTINI, *op. cit.*, p. 142, fig. 42; R. HORN, *op. cit.*, p. 85, tav. 36,3.

<sup>43</sup> E. A. PARIBENI, in *EAA*, IV, 1961, p. 98 ss.

<sup>44</sup> Cfr. A. ADRIANI, in *EUA*, IV, col. 699 ss.

<sup>45</sup> Cfr. SCHÖBER, *op. cit.*, tav. III, V, VI, VIII, XI, XVIII, XX, XXV, XXXV; in particolar modo si osservino le figure femminili panneggiate, vestite di chitone stretto sotto i seni da un'alta zone, con il mantello che, partendo dalla spalla sinistra, gira a semicerchio sul grembo, cadendo con una serie di tratteggi lineari.

<sup>46</sup> G. A. MANSUELLI, in *RIA*, VII, 1958, p. 65, fig. 33.

<sup>47</sup> A. BLANCO, *Museo del Prado. Catalogo de la Escultura*, Madrid 1957, p. 44, fig. 44-E, tav. XXXII.

<sup>48</sup> D. WHITHE, in *AJA*, vol. 80, 2, 1976, p. 169, pl. 25, fig. 9.

<sup>49</sup> L. LAURENZI, in *Memorie dell'Istituto storico-archeologico di Rodi*, II, 1938, p. 42, tav. XXXVIII; R. HORN, *op. cit.*, fig. 36,2; L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, p. 60.

<sup>50</sup> Sulla documentazione di questi rapporti si rimanda allo studio di F. P. RIZZO, in *Supplementi a Kokalos*, Palermo 1973, p. 7 ss. Sulla documentazione più propriamente artistica resta fondamentale il testo di B. PACE, *Arte e Civiltà della Sicilia antica*, II, p. 121 ss.; inoltre segnaliamo l'opera di S. NICOSIA, *Teocrito e l'arte figurata*, Palermo 1968, sui rapporti tra Siracusa e l'Egitto; infine N. BONACASA, *Ritratti greci e romani della Sicilia*, Palermo 1964, p. 14, n. 15.

<sup>51</sup> Si ricordano a questo punto i rapporti artistici e commerciali tra Siracusa e Rodi (POL., V, 88) al tempo di Gerone II e di Jerone, i quali in occasione del terremoto che colpì quell'isola inviarono agli abitanti 75 talenti d'argento da destinare per l'acquisto dell'olio per il ginnasio, una parte subito e il resto poco dopo, e consacrarono alcuni lebeti d'argento. Inoltre inviarono per i sacrifici 20 talenti per soccorrere i cittadini, esentando da ogni tributo le navi che si recavano nei loro porti. Innalzarono, infine, sulla piazza del mercato un gruppo statuario che rappresentava il popolo di Rodi incoronato da quello siracusano. Prova di questo commercio sono i numerosissimi bolli rodi su anfora rinvenuti in Sicilia, che si datano nel III-II sec. a.C.: cfr. HOLM, *Storia della Sicilia*, III, t. I, Torino 1901, p. 64; L. BERNABÒ BREA, *Akrai*, cit., p. 173 ss.; V. R. GRACE, in *Hesperia*, vol. 32, 1963, p. 320.

<sup>52</sup> A. GIULIANO, in *ArchCl*, V, 1953, pp. 210-214.

<sup>53</sup> Lo studio resta limitato a questo gruppo, dal momento che della maggior parte delle sculture ellenistiche, originali o copie di età romana, che si conservano nei Musei Siciliani, quelle ad esempio del Museo di Palermo, già appartenenti quasi esclusivamente alla Collezione Astuto, e quelle del Museo Civico di Catania, già facenti parte della Collezione Ignazio Paternò, principe di Biscari, non conosciamo la provenienza; e su una notevole parte di esse grava il sospetto che sia materiale proveniente dal di fuori della Sicilia, addirittura dal commercio antiquario romano.

<sup>54</sup> Coo e Rodi dovettero esercitare attraverso le loro scuole un importante ruolo di mediazione culturale tra i centri ionici dell'Asia minore ed Alessandria. Basti pensare a Fileta e alla sua scuola poetica, passata poi ad Alessandria, ad Apollonio Rodio, il quale, dopo avere esercitato il mestiere di retore nella sua isola natia, si era trasferito nella capitale del regno tolemaico come bibliotecario. Sui particolari rapporti d'amicizia tra l'Egitto e Coo, cfr. NEPPI MODONA, *L'isola di Coo nell'antichità classica*, Rodi 1933, p. 241; ROSTOVZEV, *Storia economica e sociale del mondo ellenistico*, Firenze 1966 (trad.), p. 247.

<sup>55</sup> L. LAURENZI, in *RIA*, cit., p. 29 ss., e in part. pp. 41-42; ID., in *Atti del VII Congr. ArchCl*, cit., p. 395.

<sup>56</sup> Ci riferiamo, ad esempio, a un torsetto efebico del Museo Regionale di Agrigento a proposito del quale il De Miro (in *ArchCl*, X, 1958, p. 94 ss.) ipotizza l'ambiente in cui nacque l'originale, che ritiene giustamente l'ambiente rodio « in cui lo spirito vivo d'equilibrio classico ha sempre agito, affievolendo, già nel medio ellenismo, il tono e la sintassi cromatica, e determinando nelle opere del tardo ellenismo un modellato sobrio e asciutto ».

Non può essere presa in considerazione una replica di Afrodite accoccolata tipo Rodi conservata nel Museo di Agrigento (E. DE MIRO, in *ArchCl*, VIII, I, 1956, p. 48 ss.), in quanto non si conosce la provenienza.

## VARIAZIONI NEL TEMPO DELL'IDENTITÀ FUNZIONALE DI UN MONUMENTO: IL TEATRO DI POMPEO

ANNA MARIA CAPOFERRO CENCETTI

L'origine e le vicende del teatro di Pompeo sono note. Su di esse si è spesso discusso giungendo molte volte a conclusioni superficiali ed affrettate per interpretazioni errate e personali delle fonti antiche o per non avere analizzato a fondo le relazioni degli scavi dell' '800 e gli altri elementi di valutazione disponibili.<sup>1</sup> Le trattazioni, quasi sempre contraddittorie tra loro, di sovente si basano su citazioni di seconda mano, riducendosi a poche informazioni probabilmente anche perché il monumento è stato riutilizzato completamente in epoca più tarda e non è più visibile nella sua forma originale.

L'area occupata dal teatro di Pompeo è, nell'attuale perimetro, delimitata dalla via dei Chiavari (occupante in parte il posto dell'antica scena), dalle vie del Paradiso, del Biscione, da Piazza Campo de' Fiori e da Via dei Giubbonari<sup>2</sup> che, con il loro andamento curvilineo di forma emicircolare pressoché perfetta, ricalcano il circuito esterno del teatro (fig. 1). L'antica presenza risulta ancora più leggibile ed evidente se si percorre la via di Grottapinta che segue la curva interna della cavea (fig. 2).

In questa sede ci si propone non una ennesima ricostruzione ipotetica del teatro, ma semplicemente un vaglio esatto di tutte le fonti e notizie a nostra disposizione integrate e comparate con un rilievo planimetrico della struttura attuale dell'isolato che (figg. 3, 4) ci permetta di avere, al di là della facciata, una visione completa dell'effettiva persistenza e consistenza delle antiche murature là dove, per ovvii motivi contingenti l'uso degli edifici, non è possibile effettuare opportuni saggi di scavo che consentano di avere ulteriori informazioni oltre a quelle desunte dalle varie relazioni del Canina, Pellegrini... ecc., e da una visione diretta di quanto tuttora emerge più o meno chiaramente visibile.

Riteniamo indispensabile per lo studio della città antica, o di un suo brano all'interno del contesto attuale, avere un parametro certo a cui poterci riferire per evitare che la nostra ricerca

non sia altro che una somma di ipotesi più o meno valide. L'unico che abbiamo è la città oggi.

Il rilievo dello stato attuale del teatro è stato quindi la nostra base per uno studio filologico e comparativo dei vari apporti culturali e dei dati provenienti dalle più diverse fonti. Ad esso abbiamo sovrapposto e comparato i dati desunti dall'analisi sperimentale della realtà congelata dai documenti d'archivio. Abbiamo perciò proceduto in modo inverso impostando la ricerca a ritroso nel tempo, al contrario di quanto si fa comunemente, partendo da un presupposto familiare agli esperti di topografia antica, non sempre valutato per il giusto peso che ha avuto nell'evoluzione planimetrica delle città di lunga storia che consiste nella consuetudine di reimpiegare al massimo le fondazioni ed i muri di antichi edifici quando la causa della loro distruzione non sia pianificata ma occasionale come ad esempio nel caso d'incendi o crolli.<sup>3</sup>

Il lungo ed appassionante *excursus* delle varie fonti, soprattutto di quelle d'archivio ed iconografiche, ci ha poi spinto ad indagare sui motivi che hanno consentito il permanere così chiaro della forma che, nell'arco di due millenni ha accolto, assoggettato e trasformato in una sintesi continuamente in evoluzione le varie componenti che configurano i momenti e le forme storiche della continuità urbana. Sono numerosi altri casi di edifici adibiti a ludi scenici e circensi che, oltre ad avere avuto in passato una analoga qualificazione funzionale, storica e stilistica, similmente al teatro di Pompeo sono sopravvissuti sino ai nostri giorni permettendo con le loro caratteristiche formali e strutturali un processo di fruizione continuo. Fruizione in un primo momento particolare e contingente la loro utilità immediata stabilita dal tema, che nel caso specifico è quello del teatro, ed in un secondo momento fruizione intimamente collegata alle diverse epoche storiche che liberano e modificano la forma dagli aspetti secondari propri del momento storico precedente, ristabilendo di volta in volta nuovi significati alle forme in un continuo processo di rinnovamento biologico.<sup>3 bis</sup>



*Fig. 1.*



*Fig. 2.*



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



*Fig. 7.*