



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Scienze
dell'antichità:

Archeologia, letterature, storia

Tesi di Laurea

La statuaria ellenistica veneziana

Le ricerche degli ultimi
40 anni

Relatore

Ch. Prof. Luigi Sperti

Correlatore

Ch. Prof. Tomaso Maria Lucchelli

Ch.ma Prof.ssa Myriam Pilutti Namer

Laureando

Filippo Boldrin

Matricola 878085

Anno Accademico

2025 / 2026

INDICE

1. STATUETTA DI MUSA Inv. 53	6
1.1 Descrizione	6
1.2. Tipologia statuaria e provenienza	8
1.3. Datazione	10
1.4. Restauri	12
2. FRAMMENTO DI SYMPLEGMA (ERMAFRODITO E SATIRO) Inv. 198	15
2.1. Descrizione	15
2.2. Tipologia statuaria e provenienza	17
2.3. Datazione	21
2.4. Restauri	21
3. HEKATEION Inv. 155	23
3.1 Descrizione	23
3.2 Tipologia statuaria e provenienza	25
3.3 Datazione	29
3.4 Restauri	30
4. STATUETTA DI ASKLEPIOS Inv. 219	31
4.1 Descrizione	31
4.2 Tipologia statuaria e Provenienza	33
4.3 Datazione	41
4.4 Restauri	42
5. STATUETTA DI IGEA Inv. 220	43
5.1 Descrizione	43
5.2 Tipologia statuaria e provenienza	45
5.3 Datazione	50
5.4 Restauri	51
6. TESTA COLOSSALE DI SATIRO (Inv. 39) E TESTA COLOSSALE DI NINFA (Inv. 63)	53
6.1.1 Satiro	53
6.1.2 Ninfa	56
6.2 Tipologia statuaria e provenienza	57
6.2.1 Satiro	61

6.2.2 Ninfa	64
6.3 Datazione	70
6.4 Restauri	71
6.4.1 Restauri del satiro	71
6.4.2 Restauri della ninfa	71
7. STATUETTA DI APOLLO CITAREDO (Inv. 17)	72
7.1 Descrizione	72
7.2 Tipologia statuaria e provenienza	74
7.4 Datazione	79
7.4 Restauri	80
RIFLESSIONI CONCLUSIVE	82
BIBLIOGRAFIA	87

INTRODUZIONE

La tesi qui sviluppata si pone l'obiettivo di analizzare ed espandere una selezione di opere dal catalogo di Gustavo Traversari "La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia" pubblicato nel 1986. A quarant'anni dalla sua pubblicazione il lavoro si concentrerà sull'espansione, l'approfondimento o l'aggiornamento di concetti e informazioni espressi nel catalogo. La metodologia utilizzata è quella di analizzare caso per caso ogni statua e il suo gruppo di appartenenza utilizzando una bibliografia che, salvo in rare eccezioni, sia successiva al catalogo di Traversari. Alcune delle informazioni riportate, come si vedrà, sono state superate per l'emergenza di nuove evidenze archeologiche. Il lavoro è articolato con ogni statua analizzata singolarmente e divisa in quattro macrocategorie prese in considerazione, in alcuni casi analizzate da Traversari, in alcuni casi non menzionate, le categorie sono:

1. Descrizione, una descrizione della statua per come si presenta, partendo da elementi elencati da Traversari, ma più approfonditi, a causa della natura molto breve delle descrizioni originarie.
2. Tipologia statuaria e provenienza, una ricerca approfondita sulla tipologia di appartenenza della statua presa in esame, prendendo in considerazione l'aspetto iconografico, il confronto della statua presa in esame con eventuali copie facenti parte dello stesso gruppo, l'eventuale autore dell'opera e il contesto artistico da cui essa proviene. Infine viene presa in esame la provenienza della statua conservata a Venezia e la collezione originaria di appartenenza.
3. Datazione, l'analisi della datazione della statua, tramite la consultazione della bibliografia più aggiornata, il confronto con opere simili (anche facenti parte della scultura in rilievo) e l'analisi stilistica del pezzo.
4. Restauri, una parte importante dello studio delle statue greco-romane riguarda se abbiano ricevuto o meno dei restauri, qui preso in esame il tipo di restauro (integrativo, interpretativo o restitutivo), l'eventuale conoscenza delle parti restaurate e dell'autore del restauro.

Le statue prese in esame sono otto, tutte riguardanti figure divine e mitologiche, sia maschili che femminili, sia sculture singole che gruppi statuari con figure multiple.

La scelta delle opere da analizzare si è basata sulle opere più importanti e note del Museo, che rispettassero il prerequisito di essere figure mitologiche, e che fossero statue con tipi che avevano ricevuto un significativo interesse da parte dello studio della storia dell'arte in modo che potessero essere aggiornate rispetto a quanto detto da Traversari nel 1986.

1. STATUETTA DI MUSA Inv. 53

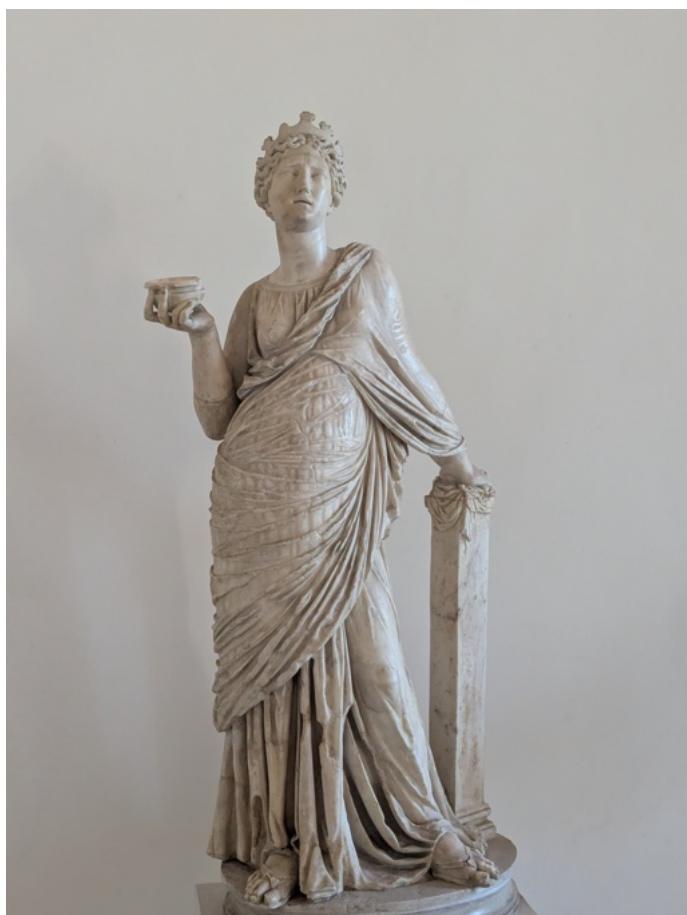


Fig. 1 Statuetta di musa, foto autore

1.1 Descrizione

La statua rappresenta una Musa del cosiddetto tipo *Muse mit Schriftrolle*¹ (tradotto in italiano come Musa col rotolo). La Musa è rappresentata stante, sopra a un plinto e appoggiata a un pilastrino con il braccio sinistro. La figura è ricoperta da un chitone, avvolto da un *himation*. È stata oggetto di importanti restauri dal momento della sua scoperta durante il rinascimento, perciò quello che vediamo oggi non corrisponde per alcune parti a come si doveva presentare in antichità, ne parlerò più approfonditamente in seguito. Sul braccio sinistro porta un bracciale a forma di serpente (fig. 4), motivo per cui la statua è stata identificata come Cleopatra che sta per prendere il veleno². La figura ha

dimensioni leggermente inferiori rispetto alla grandezza naturale, ca. 110 cm di altezza.

Viene data particolare enfasi al panneggio delle vesti. La differenza tra il chitone e l'*himation* è minima, tanto che nella composizione della statua sono quasi indistinguibili. L'effetto dell'*himation* nella parte mediana della statua è quello della trasparenza, che permette di vedere le pieghe del chitone sottostante, mentre invece nella parte inferiore che copre la gamba destra vi è un effetto di maggior spessore, tramite delle pieghe larghe e pesanti e che secondo Schneider fanno apparire gli abiti rigidi³. Un'altra particolarità dell'*himation* è che sul braccio sinistro l'effetto di trasparenza permette di vedere che al di sotto della veste è presente il bracciale a forma di serpente menzionato in precedenza. E quindi a caratterizzare la figura è questo contrappunto tra parti della veste più

¹ Traversari, 1986, p. 57

² *Ibid.*

³ Schneider, 1999, p. 129

elaborate e più “ingombranti” con le parti più leggere del braccio sinistro e dell’addome. L’*himation* si estende sotto il braccio sinistro in modo da formare un triangolo.



Fig. 2 Musa, dettaglio della parte mediana dell’*himation*, foto autore



Fig. 3 Musa, dettaglio della parte inferiore dell’*himation* e dei piedi, foto autore



Fig. 4 Musa, dettaglio del bracciale a forma di serpente sul braccio sinistro, foto autore

Il fisico della musa è piegato sul fianco sinistro, mostrando una figura appoggiata sulla gamba sinistra,⁴ oltre che al pilastrino che è un'aggiunta rinascimentale. Da uno sguardo laterale si può dire che la figura della Musa è piegata in avanti.

Le braccia, entrambe oggetto di restauro, vanno a influire sulla figura, una si appoggia al plinto, mentre l'altra regge in mano una patera o una piccola scodella.

Il retro della statua presenta un aspetto piuttosto grezzo, è quindi ipotizzabile che fosse addossata ad un muro, o in ogni caso non fosse stata realizzata per essere vista anche da dietro.

Il piedistallo su cui poggia è anch'esso un'aggiunta rinascimentale.

1.2. Tipologia statuaria e provenienza

La Musa fa parte della cosiddetta tipologia della Musa col Rotolo, terminologia presa in prestito dagli studiosi tedeschi che usano il termine *Muse mit Schriftrolle*, data la presenza di un rotolo solitamente nella mano destra. La statua presa qui in esame non ha alcun attributo visibile, ma data la forma della statua e la composizione delle vesti può essere interpretata in questo modo. La presenza del rotolo potrebbe aiutarci nell'identificazione della Musa, che quindi per questo potrebbe essere una tra Clio, la Musa della storia e Calliope la Musa della poesia epica.

È una tipologia che vediamo spesso nella statuaria ellenistica con forme e provenienze molto diverse, uno degli esempi citati più riconoscibili è quello del rilievo dell'Apoteosi di Omero, opera realizzata da Archelao di Priene e oggi conservata al British Museum, che mostra tra i vari personaggi una musa con un rotolo aperto (fig. 5), in una posizione simile alla statua qui presa in esame, il rilievo è datato secondo Traversari intorno al 130 a.C.⁵



Fig. 5 Dettaglio della Musa
nell'Apoteosi di Omero,
Newby 2007

⁴ *Ibid.*

⁵ Traversari, p. 57, 1986

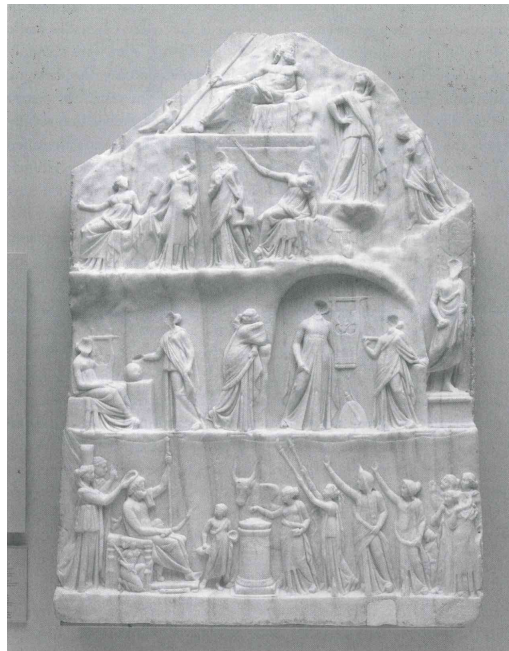


Fig. 6 Rilievo dell'Apoteosi di Omero di Archelao di Priene, Newby 2007

Un secondo esempio che vale la pena menzionare è quello di un frammento di rilievo proveniente da Joannis, frazione del comune di Aiello del Friuli (UD), anche questo ci aiuta a capire l'iconografia della tipologia statuaria, nella quale possiamo notare la somiglianza dell'*himation* che sotto il braccio sinistro va a formare un triangolo e che va a coprire il chitone, con un grado di dettaglio però inferiore rispetto alla Musa veneziana. Questo ci fa capire che il modello era molto popolare e ampiamente diffuso nel mondo Mediterraneo prima ellenistico e poi romano tanto da giungere in Italia.



Fig. 7 Frammento di statua di musa da Joannis, Sperti 2016

Questa tipologia statuaria, tipica del medio ellenismo, si deve all'invenzione di Philiskos di Rodi, scultore attivo nell'isola intorno alla metà del II secolo a.C. attribuita a lui grazie ad un discusso passaggio della *Naturalis Historia* di Plinio, nella quale dice “[...] invece presso il portico di Ottavia c'è, di pregevole, nel tempio a lui dedicato, un Apollo che è opera di Filisco di Rodi, inoltre una Latona, un'Artemide, le nove Muse e un altro Apollo, nudo.”⁶ In questo passo viene menzionato il Tempio di Apollo Sosiano a Roma, nel quale sembra ci fossero le statue delle nove Muse, compresa quella che abbiamo rappresentata nella scultura qui presa in esame. Secondo Schneider però il Philiskos di Rodi che ha realizzato le statue non sarebbe lo stesso che menziona Plinio, ma a un diverso omonimo che operò circa un secolo più tardi.⁷

La provenienza di questa statua è complicata da scoprire. L'ipotesi più probabile è che provenisse dal Mediterraneo orientale, principalmente per due motivi: il primo è che questa tipologia statuaria è raramente attestata in Italia,⁸ tranne per le supposte Muse del tempio di Apollo Sosiano e il rilievo friulano citati in precedenza, e la maggior parte delle copie, sotto forma di statue a tutto tondo e rilievi sia in marmo che in terracotta provengono dall'area microasiatica. Si può ipotizzare però che la statua potesse provenire dall'area di Aquileia, dal momento che questa musa faceva parte della collezione di Giovanni Grimani (1506-1593),⁹ patriarca proprio della città friulana, che doveva essere ricchissima di vestigia del suo passato romano.

1.3. Datazione

La questione della datazione è piuttosto complessa per quanto riguarda questa statua. Traversari prende per buona la datazione fatta da Doris Pinkwart che si basa sul confronto stilistico di questa Musa con quella presente nell'Apoteosi di Omero. Secondo questo confronto, il modello originale, dando per buona l'attribuzione a Philiskos, risalirebbe al 160-150 a.C. Secondo Newby invece la datazione di questo rilievo sarebbe differente, dal momento che, secondo la studiosa, nel rilievo, alle spalle di Omero ci sarebbero i volti di Tolomeo IV Filopatore (r. 221-205 a.C.) e della moglie/sorella Arsinoe III, e che l'opera sarebbe stata realizzata in occasione della costruzione di un *Homereion* ad Alessandria d'Egitto,¹⁰ questo retrodaterebbe il modello della Musa alla metà del III secolo a.C. (non entro nella questione della datazione del rilievo che è molto più complessa di così

⁶ Plin. *Nat. Hist.* XXXVI, 34

⁷ Schneider 1999, p. 146

⁸ Sperti 2016, p. 183

⁹ Traversari 1986, p. 57

¹⁰ Newby 2007, p. 172

ma esulerebbe dallo scopo di questa tesi). La copia, tramite la somiglianza con il rilievo di Archelao di Priene, sarebbe quindi di circa trent'anni successiva. Un altro confronto sulla datazione, questa volta posto da Schneider, ci confermerebbe la datazione nella seconda metà del II secolo a.C. tramite il confronto con altre due statue provenienti da Delo, con una composizione della figura molto simile, soprattutto per quanto riguarda il panneggio delle vesti visto che sono entrambe acefale: una statua di Cleopatra e una di Iside, la seconda statua molto simile per il pesante panneggio dell'*himation* nella parte inferiore e per la presenza del chitone trasparente a contatto con la pelle. Sempre nella statua di Iside è presente un'iscrizione che la data abbastanza precisamente al 128/27 a.C.¹¹

Quindi la datazione sembra abbastanza facilmente individuabile, tramite l'attività del suo supposto autore, e il confronto con altre statue simili, nella composizione, attribuibili al periodo del medio ellenismo.

La teoria di Pinkwart secondo cui il rilievo dell'Apoteosi di Omero funge da *terminus post quem* viene contestata dallo studio più recente di Schneider, mettendo in discussione il criterio della veste della Musa come elemento datante. Schneider si concentra principalmente sulle differenze nella struttura fisica tra il tipo della Musa col Rotolo, come quella veneziana, e le statue usate come confronto dalla Pinkwart, adducendo a un confronto con delle figure femminili presenti in delle brocche di origine tolemaica e datate al 240 a.C. ca.¹² La conclusione è che le evidenze presentate da Schneider sono troppo deboli per retrodatare di circa un secolo il modello della Musa col rotolo (non riguardante nello specifico la statua veneziana), e quindi si può dire che la datazione più probabile è che sia di poco successiva all'Apoteosi di Omero (sempre che l'ipotesi di Pinkwart non sia errata e il rilievo non risalga a circa cinquant'anni prima).

Per quanto riguarda invece la scultura qui presa in esame vi è un'altra questione non affrontata da Traversari nel suo saggio del 1986, ossia se è possibile che la statua sia in realtà una copia romana più tarda delle originali ellenistiche? Sia Sperti¹³ che Schneider¹⁴ parlano di come la maggior parte delle copie romane di questa tipologia statuaria risalgano all'età antonina. Se per Traversari il confronto stilistico con le statue di Delo è un'evidenza del fatto che la statua risale all'età ellenistica, per Schneider è il contrario. Per lui la veste di Iside (fig. 8) è più sgualcita, con pieghe

¹¹ *Ibid.* L'iscrizione non è reperibile dalla bibliografia consultata, di conseguenza dobbiamo dare per buona la datazione di Traversari

¹² Schneider, 1999, p. 148

¹³ Sperti, 2016, p. 183

¹⁴ Schneider, 1999, p. 130

rotte in più punti e molto più dettagliata nella differenziazione dei diversi strati, mentre nella Musa di Venezia il tessuto dell'*himation* viene rappresentato come un unico blocco. Un altro dei confronti portati da Schneider è quello con la Clio di Monaco, per la somiglianza nelle proporzioni, negli abiti rigidi, nella postura che definisce goffa e storta e nelle pieghe dell'*himation*, che nella zona sotto il braccio sinistro ha delle pieghe verso il basso. Per questo secondo lo studioso tedesco la statua difficilmente si può datare all'età ellenistica, ma sarebbe una copia di età romana, più precisamente risalente all'età antonina.¹⁵

Il dubbio sulla datazione rimane, dal momento che anche la sua provenienza è incerta, non sappiamo quindi se possa avere un'origine greca, probabilmente delle isole, o un'origine italiana dell'area aquileiese.



Fig. 8 Iside di Delo, Horn
1931, Tav. 29 1.

1.4. Restauri

Come menzionato in precedenza, questa Musa, come innumerevoli altre statue classiche scoperte durante il rinascimento (come vedremo anche per altre opere presenti al museo di Venezia), ha subito dei restauri, non sempre filologici, che in questo caso ne hanno alterato l'interpretazione.

Questi restauri comprendono:

- La testa e collo;
- L'avambraccio destro e la mano che regge una patera;
- L'avambraccio sinistro e la mano;
- Il pilastrino;
- Il ginocchio sinistro;

¹⁵ *Ibid.*

- Il plinto e i piedi.¹⁶

Queste aggiunte vanno quindi a scontrarsi con il modello di Musa col rotolo che possiamo vedere esaminando altre statue in condizioni più integre. È possibile che, data la somiglianza tematica e la composizione delle vesti, nella sua versione originale somigliasse alla Musa in terracotta proveniente dal Louvre (fig. 9), statua che ha ugualmente la piega dell'*himation* sul braccio sinistro, mentre lascia la gamba sinistra scoperta, e con la presenza di un rotolo sulla mano destra.



Fig. 9 Statuetta di Musa in terracotta dal Louvre, Schneider, 1999, Tav. 45 c.

Questi restauri hanno alterato l'interpretazione della statua, identificata in passato come Cleopatra. Le venne attribuita l'identità dell'ultima regina tolemaica d'Egitto grazie alla presenza del bracciale a forma di serpente sul braccio sinistro, di conseguenza i restauri che seguirono cercarono di farla assomigliare il più possibile ad essa, per questo venne aggiunta la patera sulla mano destra, dal momento che rappresenta Cleopatra nell'atto di bere il veleno. Schneider ci mostra la statua senza il braccio destro,¹⁷ tolto per rendere la statua più filologicamente somigliante all'originale Musa, tolto durante i restauri operati a fine '800 da Carlo Anti, oggi però, nell'esposizione al Museo archeologico di Venezia il braccio con la patera è ritornato (fig. 11).

L'identità della regina si riflette anche nell'aggiunta della testa. A differenza della tipica Musa, la testa è coronata, e il volto, teso, riflette la drammaticità della scena che sta per compiersi, forse inconsapevolmente, i restauratori hanno imitato il tipico patetismo del ritratto medio ellenistico. Il

¹⁶ Traversari, p. 57, 1986

¹⁷ Schneider, p. 129, 1999

restauro interessò anche i piedi con una particolare aggiunta, ossia dei sandali con la forma di un cuore sui lacci, che lo rendono uno degli elementi più riconoscibili di questa statua.

Il restauro secondo, Traversari, è attribuito a Tullio Lombardo (1455-1532), scultore veneziano contemporaneo del Legato Grimani che portò la statua a Venezia.¹⁸

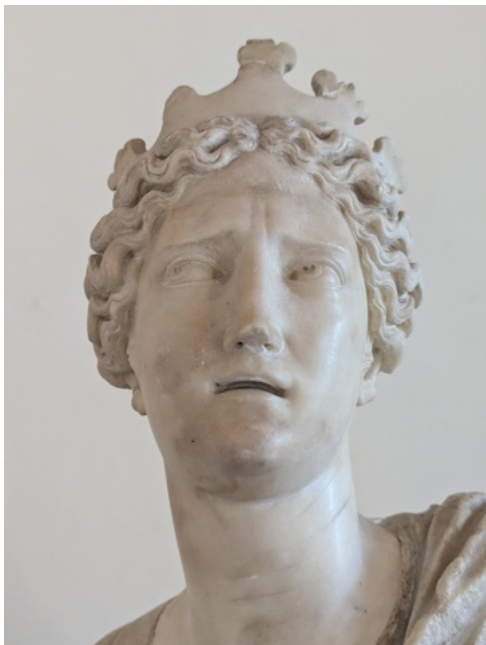


Fig. 10 Musa, dettaglio della testa, foto autore



Fig. 11 Musa, dettaglio della patera e del braccio destro, foto autore



Fig. 12 Musa, dettaglio del piede sinistro e del sandalo con il cuore, foto autore

¹⁸ Traversari, p. 57, 1986

2. FRAMMENTO DI SYMPLEGMA (ERMAFRODITO E SATIRO) Inv. 198

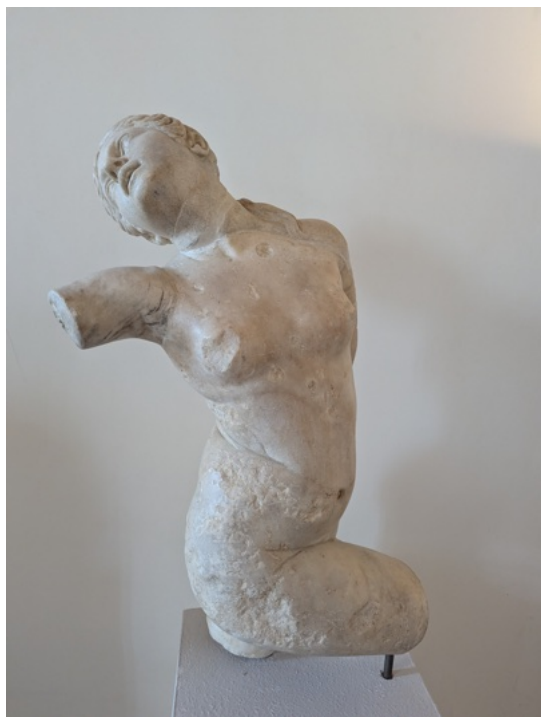


Fig. 13 Statua di ermafrodito, foto autore

2.1. Descrizione

La statua presa in esame è parte di una *symplegma*, una composizione statuaria il cui termine indica un coinvolgimento erotico/sessuale tra due o più figure rappresentate,¹⁹ come attestato in un passo di Marziale che ne definirebbe la natura, (è importante menzionare anche che secondo Plinio il termine ha un’accezione più neutra con il significato di intreccio o groviglio, legato però all’ambito artistico, passo che sarà fondamentali nei prossimi paragrafi per capire l’origine di questa statua). In questo caso rappresenta un momento di lotta tra un ermafrodito e un satiro, con il secondo che si trova nell’atto di tentare di violentare il primo, per questo non si può prendere in esame

solamente la statua dell’ermafrodito. Oggi ci rimane solo la figura dell’ermafrodito, che però ha ricevuto diversi restauri che ne alterano irrimediabilmente l’interpretazione, soprattutto per quanto riguarda il viso.

La figura, completamente nuda, mostra tratti sia maschili che femminili. Gli elementi femminili sono il viso (oggetto di restauro²⁰), una figura aggraziata e formosa e il seno, mentre l’unico elemento maschile sono i genitali. Nella statua mancano le braccia, interrotte prima del gomito; le gambe, interrotte fino a metà della coscia; e come menzionato in precedenza anche la testa oggetto di restauro. La statua gioca molto sul dualismo maschile-femminile, dal momento che l’identificazione del genere dipende moltissimo dalla prospettiva che si sceglie per osservare la statua, dal momento che se la si guarda dal lato sinistro ricorda molto di più un maschio, anche perché è il lato dal quale si possono vedere i genitali, oltre al fatto che le forme del corpo sono più nascoste. Se si guarda dal lato opposto invece la figura sembra esclusivamente femminile, è il lato da cui si vedono i glutei, i seni e il viso.

La statua ha subito altri danni nel corso della sua storia. Oltre agli arti mancanti sulla statua sono presenti diverse scheggiature, nel seno sinistro così come sul lato sinistro, specialmente sul fianco e

¹⁹ Retzleff 2007, p. 461

²⁰ Traversari 1086, p. 119

sulla coscia, dove probabilmente si univa con la statua del satiro. La figura si presenta con una torsione innaturale di busto e testa, immortalando un momento estrema tensione nell'atto del disperato tentativo di fuga dalle grinfie del satiro che lo stava aggredendo ponendo l'accento sul grande realismo delle pieghe della pelle.

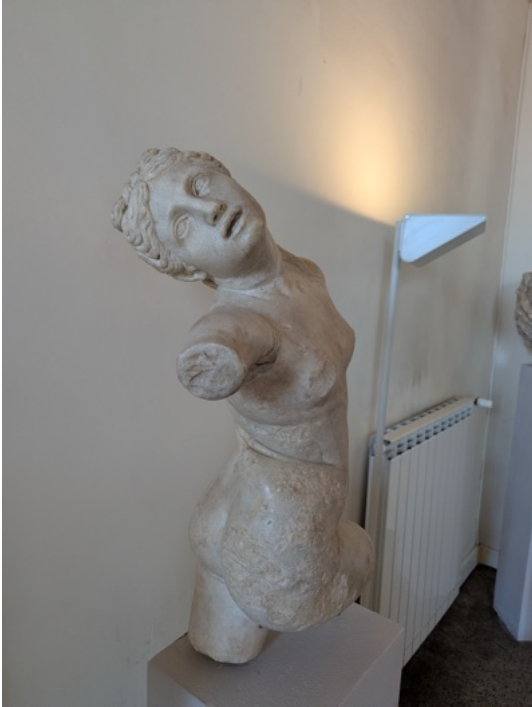


Fig. 14 Ermafrodito, vista posteriore, foto autore

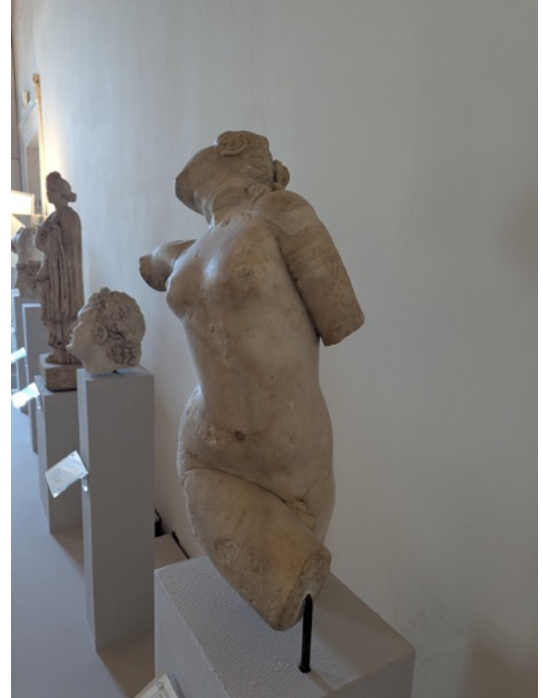


Fig. 15 Ermafrodito, vista frontale, foto autore

Prendendo come modello solo questa statua faremmo fatica a capire come si comporrebbe il gruppo originario, per nostra fortuna lo possiamo confrontare con modelli più integri. L'esempio principe che si prende in considerazione per la tipologia statuaria è la statua dell'ermafrodito e del satiro conservata nel palazzo dell'Albertinum a Dresda²¹. In questa statua possiamo vedere la scena nella sua interezza e in tutta la sua brutalità ma anche ambiguità, dal momento che l'ermafrodito cerca di scacciare il satiro con la mano destra portata al volto dell'aggressore, rappresentato seduto su una piccola roccia mentre afferra la vittima per il braccio destro. Le ambiguità che possiamo vedere e che sono assenti dalla controparte veneziana sono per esempio, il volto dell'ermafrodito che è sorridente e nel frattempo sta afferrando il piede del suo aggressore. In questo modo si va a creare un paradosso tra la scena che ci mostra l'ermafrodito che scaccia il satiro mentre il viso tradisce un sentimento opposto, ma parlerò più approfonditamente di questo tema nei paragrafi successivi.

²¹ Traversari 1986, p. 119



Fig. 16 *Symplegma* del Museo dell'Albertinum di Dresda (visione frontale), Retzleff 2007



Fig. 17 *Symplegma* del Museo dell'Albertinum di Dresda (visione posteriore), Retzleff 2007

2.2. Tipologia statuaria e provenienza

Prima di parlare del gruppo statuario è necessaria una precisazione sul significato del termine *symplegma* usato per definire questa statua. Sulla sua origine ci si basa sul precedentemente menzionato passo della *Naturalis Historia* di Plinio che menziona di due esempi attribuiti a due scultori diversi, nel primo passo: “Il figlio di Prassitele, Cefisódoto, fu anche suo successore nell’arte. Di lui è rinomata una scultura che si trova a Pergamo, raffigurati corpi avvinghiati e notevole per le dita, che veramente sembrano affondare più in un corpo che nel marmo”.²² Il secondo esempio invece: “[...] dove c’è anche il gruppo di Pan e Olimpo che lottano, dovuto a un Eliodoro (opera che, nel suo genere, è per fama la seconda al mondo)[...]”²³ Nella versione latina il termine per “corpi avvinghiati” e per “opera” (facendo riferimento a Pan contro gli olimpi) è proprio *symplegma*, abbiamo una seconda descrizione del termine in un altro passaggio, questa volta proveniente degli epigrammi di Marziale che parlano di *symplegma* esulando dalla sfera artistica e andando solamente a quella sessuale,²⁴ “[...] congressi di carnali a cinque! [...]”²⁵ dove in latino risulta “[...] quo symplegmate quinque copulentur, [...]”.²⁶ Da questi due passi di testi antichi

²² Plin. Nat. Hist. XXXVI, 24

²³ *Ibid.* 35

²⁴ Retzleff 2007, p. 461

²⁵ Mart. XII, 43, 8

²⁶ *Ibid.*

capiamo che la *symplegma* era una composizione statuaria che rappresentava due o più personaggi avvinghiati l'uno con l'altro, spesso legata a tematiche erotiche e sessuali com'è nel caso della statua veneziana e in generale del satiro e ermafrodito del tipo Dresda.²⁷

Secondo Plinio quindi, il padre della *symplegma* fu un certo Kephisodotos, molto probabilmente fa riferimento a Kephisodotos il giovane, figlio di Prassitele, vissuto tra IV e III secolo a.C.

Parlando della tipologia statuaria dell'ermafrodito e del satiro definito del tipo Dresda ha origine, secondo Traversari, al periodo tardo ellenistico, più precisamente tra II e I secolo a.C.²⁸ Non nasce però come tipologia statuaria, i modelli più antichi a noi noti provengono da ceramiche dipinte, oltre che da un pavimento musivo proveniente da Antiochia.

La maggior parte delle copie a noi giunte risale all'età romana, intorno alla trentina²⁹, sia da statue in marmo, che, in misura minoritaria, da statue in bronzo.

La particolarità di questa tipologia è che la sua interpretazione può variare a seconda del punto di vista, come menzionato in precedenza, i caratteri principali della statua cambiano in base al punto di vista dell'osservatore. Avendo il gruppo statuaria al completo questa tendenza è più visibile, dal momento che abbiamo l'ermafrodito che allo stesso respinge e porta a sé il satiro, abbiamo menzionato il volto sorridente dell'ermafrodito, che sembra quasi voglia giocare con il satiro, respingendolo scherzosamente per aumentare il suo desiderio. Allo stesso tempo però lo scaccia con una mano sul volto del suo aggressore, e la torsione innaturale del corpo non può che simboleggiare il disperato tentativo di fuga della vittima. Per questo motivo le figure sono più piccole del naturale, in modo che si possa vedere la statua da più punti di vista, compreso dall'alto, in modo da vedere l'intera composizione.³⁰

La provenienza della statua è ignota, sappiamo però che è stata donata alla serenissima da Giovanni Grimani nel 1587, e che andò a far parte del cosiddetto Statuario pubblico. Dato ciò che conosciamo delle donazioni di statue da parte della famiglia Grimani, possiamo provare a ipotizzare una serie di luoghi di provenienza per questa statua, che possono essere l'Egeo orientale, la costa dalmata o l'area aquileiese, sfortunatamente non abbiamo informazioni più concrete a riguardo.

Un aspetto interessante che possiamo prendere in considerazione e di cui abbiamo più informazioni è la collocazione di questo gruppo statuaria nell'antichità, in questo caso per quanto riguarda il loro

²⁷ Ajootian 1990, p. 278

²⁸ Traversari 1986, p. 120

²⁹ Ajootian parla di 27 copie mentre l'articolo di A. Retzleff parla di 30 copie (28 di marmo e due di bronzo)

³⁰ Ridgway 2002, p. 92

utilizzo in età romana imperiale. I ritrovamenti possono essere collocati in due aree principali, nella sfera privata all'interno delle ville aristocratiche e nella sfera pubblica all'interno dei teatri.

Per il primo caso abbiamo proprio la *symplegma* di Dresda, che proviene dalla Villa Poppea di *Oplontis*, così come era presente la stessa immagine nei mosaici pavimentali dalla cosiddetta Casa della barca di Psiche, la cui particolarità è il fatto che sono due mosaici che rappresentano la stessa scena da due punti di vista diversi (figg. 18-19), a Daphne nelle vicinanze di Antiochia.³¹

Per il secondo caso invece abbiamo il ritrovamento di frammenti di questo gruppo statuario proveniente dai teatri sempre dell'area anatolica, i primi dal teatro di Daphne (fig. 20), in coppia; e un secondo frammento da Side in Panfilia (fig. 21), si può notare la grande somiglianza con il frammento di ermafrodito di Venezia, questa copia ci dà un'idea della forma della statua prima dei restauri.³²

Questo ci dice che, come per la sua interpretazione, vi era un doppio utilizzo. Nelle ville, dove spesso era collocato nei giardini o nelle vicinanze dei ninfei, la visione era più libera, l'osservatore poteva girare intorno alla statua da distanza ravvicinata e coglierne tutti i dettagli, in maniera tale da poter cogliere la dualità del gruppo statuario (gruppo statuario che poteva essere meglio compreso dal momento che l'osservatore era molto probabilmente una persona acculturata). In questo caso la motivazione principale per la presenza della statua è quella puramente decorativa.³³

Diverso è il discorso per la presenza nei teatri. La visuale su una statua in un teatro era fissa, di conseguenza lo spettatore poteva vederne solo una parte, esposte nelle nicchie della *scaenae frons*. Retzleff parla di come la visibilità di queste statue fosse chiaramente migliore per le persone sedute nelle prime file, di conseguenza il significato della statua sarebbe stato comprensibile alla minoranza degli spettatori del teatro, solitamente i più ricchi e quindi più istruiti.³⁴

Nella statuaria pubblica vigeva il principio del *decorum*, di conseguenza doveva esserci la statua appropriata per il suo contesto, quindi perché venne scelta proprio questa tipologia statuaria da essere ammirata da tutte le persone che andavano a teatro?

Innanzitutto, secondo Retzleff come generico rimando all'arte greca del passato, dal momento che sappiamo che questo gruppo statuario risale alla tarda età ellenistica. Il motivo principale però sembra essere il fatto che l'ambiguità di genere del satiro e l'ambiguità di tutta la scena

³¹ Retzleff 2007, p.

³² Retzleff 2007, p. 459

³³ *Ibid.* pp. 464-466

³⁴ *Ibid.*

rappresentata nella quale non si capisce con certezza chi sia l'aggressore e chi l'aggredito, si possa associare con la sfumatura dei ruoli di genere all'interno del teatro greco, dal momento che i ruoli femminili era in ogni caso interpretati da attori uomini.³⁵

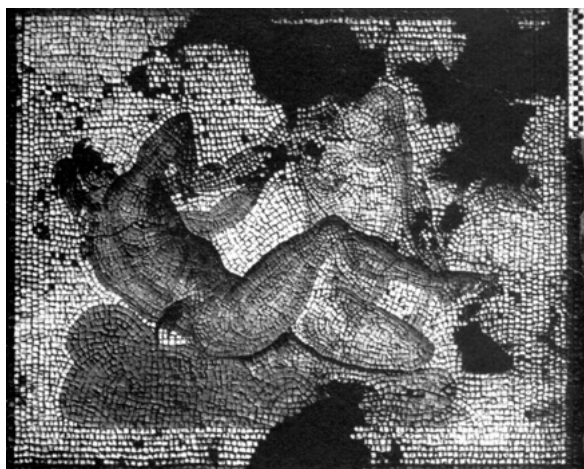


Fig. 18 Mosaico proveniente dalla Casa della barca di Psiche a Daphne che rappresenta il satiro e l'ermafrodito, Retzleff 2007

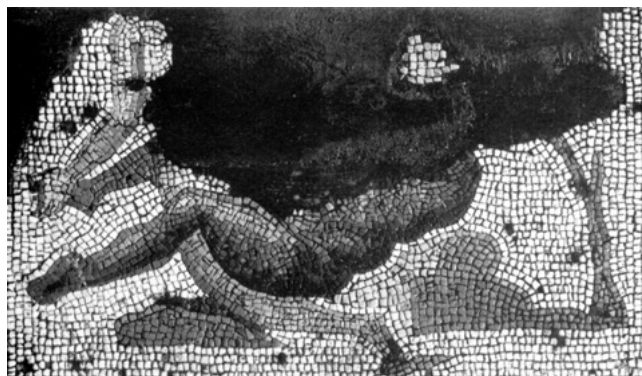


Fig. 19 Mosaico della Casa della barca di Psiche che mostra il satiro e l'ermafrodito dal punto di vista opposto, Retzleff 2007



Fig. 20 Frammento di torso di satiro con una mano sul volto mentre viene respinto proveniente dal teatro di Daphne, Retzleff 2007



Fig. 21 Frammento di statua di ermafrodito, Retzleff 2007

³⁵ *Ibid.* pp.468-469

2.3. Datazione

La datazione di questo gruppo statuario è piuttosto complessa, dal momento che le fonti sono poche, e soprattutto perché non esistono originali greche della statua, sono tutte copie romane³⁶, e la statua del Museo Archeologico di Venezia non fa eccezione.

Come detto nel paragrafo precedente l'inventore, o meglio la prima attestazione che abbiamo di una *symplegma* risalirebbe al IV-III secolo a.C. ma è molto probabile che i soggetti rappresentati non fossero satiri e ermafroditi. Secondo Ridgway il modello risale a dopo il 100 a.C. a causa della sua composizione "piatta",³⁷ Traversari invece la fa risalire a un periodo compreso tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C.³⁸ Purtroppo date le informazioni in nostro possesso una datazione più precisa per il momento è impossibile.

Per quanto riguarda la statua presa qui in esame, è una copia di età romana. Secondo Traversari la statua risalirebbe all'età adrianea³⁹, la sua ipotesi si basa sulle caratteristiche stilistiche dell'ermafrodito, che definisce figlio di un'interpretazione "accademica" e con una "plasticità classica".⁴⁰ Purtroppo, anche in questo caso le informazioni a nostra disposizione sono limitate, oppure molto datate, quindi dobbiamo limitarci a dire che è una statua di età romana imperiale, probabilmente di età adrianea, copia di un'originale ellenistico che ha origine tra II-I secolo a.C.

2.4. Restauri

La statua presenta una serie di restauri molto importanti che sono:

- La testa
- Il moncone del braccio destro
- La spalla sinistra e la ciocca di capelli
- Il moncone della gamba sinistra⁴¹

Alcuni di questi restauri alterano irrimediabilmente l'interpretazione della statua. In primo luogo la testa, come abbiamo detto nei paragrafi precedenti, il volto dell'ermafrodito è una parte fondamentale per comprendere la composizione, volto che solitamente era sorridente, mentre in questo caso (opera di scultori rinascimentali oppure una testa di statua antica che però non ha niente

³⁶ Retzleff 2007, p. 459

³⁷ Ridgway 2000, p. 287

³⁸ Traversari 1986, p. 119

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* p. 120

⁴¹ Traversari 1986, p. 119

a che vedere con la scultura originale) il volto ha un'espressione di disperazione. Oltre a questo la posizione delle braccia intuita dai monconi non sembra corrispondere a quella vista nella statua di Dresda, nel caso della statua veneziana non sembrano in alcun modo poter ricondurre ad una lotta contro il satiro che lo sta aggredendo. Le fonti in nostro possesso non ci permettono di identificare un possibile restauratore.

3. HEKATEION Inv. 155



Fig. 22 *Hekateion*, foto autore

3.1 Descrizione

La statua rappresentata è un *Hekateion*, tipica rappresentazione nel mondo greco-romano della dea Ecate. La figura viene qui mostrata nella sua forma triplice, con tre corpi, tutti uguali intorno ad un pilastrino. I corpi della dea sono in forma di erma, quindi abbiamo solo la testa e il collo, mentre il resto del corpo è solamente un fusto appoggiato alla base. Nella base si trovano delle *Charites*, o Grazie, che attorniano la statua tenendosi per mano, una per ogni erma di Ecate.

Le teste di Ecate hanno uno stile arcaizzante tipico del V secolo a.C. Il volto mostra un aspetto severo e rigoroso, una mancanza di espressione dovuta al suo utilizzo e alle tematiche a cui solitamente è associata la dea, come protettrice da forze oscure; i

capelli sono acconciati con quattro trecce che scendono ai lati della testa e sulle spalle, il loro aspetto ricorda molto quello della *korai* di età arcaica. Tra le varie erme vi è il segno della presenza di un perno metallico, secondo Traversari era adibito all'alloggiamento delle braccia della dea⁴², aggiunte separatamente al resto della statua, è molto più probabile invece che venissero usati in antichità per tenere una torcia, tipico attributo della dea,⁴³ per richiamare la sua presenza nei crocevia, molto probabilmente questa si rifà alle sue copie in legno presenti nelle strade della Grecia.

⁴² Traversari 1986, p. 114

⁴³ Herring 2022, p. 142



Fig. 23 *L'Hekateion*, visione dal lato destro, foto autore



Fig. 24 *L'Hekateion*, visione dal lato sinistro, foto autore

Ora concentriamo la nostra attenzione sull'elemento più elaborato della composizione, ossia le Cariti. Sono rappresentate mentre si tengono per mano, danzanti attorno alle erme di Ecate. Il panneggio è piuttosto complesso nonostante le dimensioni ridotte. Le figure femminili indossano un chitone che copre il corpo fino ai piedi, più spesso nella parte superiore, mentre nella parte delle gambe, soprattutto quella sinistra il movimento viene dato dalla trasparenza della veste, con l'effetto del panneggio bagnato. La spalla sinistra della Cariti è ricoperta un mantello supplementare per coprire il chitone, forse un *apoptygma*. I volti sono inespressivi, dal taglio meno severo rispetto alle erme, ma non trasmettono quella serenità che le Grazie dovrebbero trasmettere. L'acconciatura è ben ordinata e raccorda cadendo dietro la testa, molto più vicina alle tipiche acconciature femminili della statuaria ellenistica. Il capo delle Grazie è cinto da un copricapo di forma cilindrica, una tipologia di *kalathos* dalla forma particolare dal momento che vi è attaccato un lembo di tessuto che scende lungo la schiena e forma una sorta di mantello. Copricapo tipico di alcune divinità che avevano rapporti con l'oltretomba, come Serapide (divinità nata proprio durante l'età ellenistica), elemento che quindi potrebbe ricollegarsi alla figura di Ecate.

L'intera composizione si presenta in buone condizioni di conservazione, lo stato dei volti e delle acconciature delle erme è molto buono, tranne per il naso dei due volti laterali (prendo come punto di vista primario il volto centrale come esposto al museo) nei quali il naso è rotto (quella di destra) o consumato (quella di sinistra). Mancano i perni metallici di cui si vede solo il buco che ci

testimonia la loro posizione. Per quanto riguarda le Cariti in quella centrale manca la mano destra e diverse parti del braccio sinistro, in quella di sinistra manca la testa e la mano destra, mentre in quella di destra la mano sinistra.

La statua è di piccole dimensioni nella sua interezza è alta 0,64 m, mentre le *Charites* sono alte 0,39 m.⁴⁴

L'intera composizione mostra una commistione tra lo stile arcaizzante delle erme, e le Grazie, che tradiscono la vera origine della statua.



Fig. 25 Hekateion, dettaglio della testa di una delle Grazie, foto autore



Fig. 26 Hekateion, dettaglio di una delle teste di Ecate (quella di destra) a cui manca il naso, foto autore

3.2 Tipologia statuaria e provenienza

L'*Hekateion* è una tipologia statuaria che ha la sua origine ben prima dell'età ellenistica. Basandoci sulla descrizione fatta da Pausania nel II secolo d.C. dell'*Hekateion* presente al tempio di Atena Nike sull'Acropoli di Atene, l'autore originale sarebbe Alcamene,⁴⁵ scultore di V secolo a.C. che secondo Plinio fu allievo di Fidia: “Certo è che egli abbia avuto come discepolo l'ateniese

⁴⁴ Traversari 1986, p. 114

⁴⁵ Graml 2022, p. 280

*Alcamene, uno dei più reputati, le cui opere sono numerose negli edifici sacri ad Atene [...]”*⁴⁶ e la statua risalirebbe al 430-420 a.C. Non siamo sicuri che ciò corrisponda al vero, ciò che sappiamo vedendo la statua e il suo stile arcaizzante insieme allo stile più dinamico delle Cariti, è che potrebbe venire da un momento di transizione come fu il V secolo.

Le rappresentazioni di Ecate sono molto varie nel mondo greco e la sua forma triplice non è l'unica. Le prime rappresentazioni della dea nel medium scultoreo appartengono a delle statuette di terracotta provenienti da Atene,⁴⁷ la dea viene rappresentata da sola in una singola figura. La rappresentazione singola è presente anche in età ellenistica seppur minoritaria rispetto alla forma triplice, con l'esempio più importante proveniente dal fregio del tempio eponimo della città di Lagina in Caria, dove Ecate era diventata la dea protettrice.⁴⁸

Ecate rappresentate nella sua forma triplice ha un nome specifico, ossia *Epipyrgidia* (sulla torre), data la sua presenza nel tempio di Atena Nike come detto in precedenza, ha anche altri nomi che riflettono più chiaramente la sua natura come *τρίμορφος*, *τριχέφαλος* o *τρισσοχέφαλος*.⁴⁹ L'origine del modello è sicuramente più antica e ben radicata nella tradizione religiosa greca.⁵⁰ Pare che la forma originaria fosse quella di un palo di legno a cui erano attaccate delle maschere, dei cosiddetti proto-*hekateia*, posizionati nei crocicchi. L'evoluzione da legno a pietra sarebbe quindi opera di Alcamene.

Gli *Hekateia* hanno una forma ben precisa che si trova in quasi tutte le sue attestazioni, con una serie di elementi fissi che sono:

- Il pilastro centrale
- Le tre figure femminili attorno al pilastro, poste in posizione frontale e spalla a spalla
- Le tre rappresentazioni di Ecate possono essere vestite con un peplo (ricordando ulteriormente le *korai* arcaiche) o possono essere sotto forma di erma (come per l'*Hekateion* di Venezia)
- Nello spazio tra una statua e l'altra spesso erano presenti delle torce⁵¹

⁴⁶ Plin. Nat. Hist. XXXVI, 16

⁴⁷ Herring 2022, p. 155

⁴⁸ *Ibid.* p. 141

⁴⁹ Sarian 1992 p. 987

⁵⁰ Ridgway 2002, p.

⁵¹ Graml 2022, p. 284



Fig. 27 Schema generale
della forma di un
Hekateion trimorphos,
Graml 2022

La presenza delle Cariti non era un elemento fondamentale degli *Hekateia*, è possibile che venissero scolpite a seconda dell'eventuale utilizzo della statua.

L'*Hekateion Trimorphos* è attestato su altri supporti oltre a quello scultoreo. Essendo una divinità di origine anatolica, specificatamente nella regione della Caria,⁵² troviamo in molte delle città della regione attestazioni sulla loro monetazione, come ad Alicarnasso, Antiochia sul Meandro o Tralle.

Questa tipologia statuaria ebbe una enorme fortuna nel mondo greco, e successivamente anche nel mondo romano, passando da una divinità confinata alle regioni mediterranee dell'Anatolia e le isole egee come Rodi, a tutto il bacino mediterraneo. Il suo utilizzo principale era nei crocicchi lungo le strade, prendendo l'epiteto di *Propylaia*⁵³ questo si ricollega alla natura stessa del culto di Ecate. La dea aveva una serie di funzioni legate al soprannaturale, alla magia e al mondo di spiriti e fantasmi,⁵⁴ e nella mentalità greca il crocevia era visto come un luogo pericoloso sia perché visto come liminale,⁵⁵ non appartenente a una singola strada e di conseguenza non appartenente del tutto

⁵² West 1990, p. 300

⁵³ Carboni, Cruccas 2023, p. 239

⁵⁴ Sarian 1992, p. 985

⁵⁵ Johnston 1991, p. 217

al mondo dei vivi, sia per motivi ben più concreti come luogo di raccolta per briganti e banditi.⁵⁶ La funzione degli *Hekateia* era quindi quella protettiva, dove ognuna delle tre statue proteggeva una strada, in questo modo si spiega la presenza dei fori per le torce nell'*Hekateion* veneziano.

Questo non era però l'unico utilizzo degli *Hekateia*. In quanto figura protettiva e apotropaica era presente in numerosi altri contesti, per esempio un passo di Aristofane ci fa capire che *Hekateia* erano presenti sulle porte delle case degli ateniesi “[...] Avevo sentito dire una volta che gli Ateniesi un giorno avrebbero fatto i processi nelle loro case, e che ognuno all'ingresso si sarebbe costruito un piccolo tribunale, come i tempietti di Ecate che stanno dappertutto, davanti alle porte”⁵⁷

Aristofane qui parla di tempietti, ma è possibile che in questi santuari vi fosse una versione in miniatura della statua, magari non in marmo ma in legno o in terracotta. È possibile che oltre alle porte delle case proteggessero anche i cancelli delle città.

L'ultima tipologia di utilizzo è la sua presenza nei templi, non strettamente legati a Ecate. La pratica si era diffusa durante l'età ellenistica al di fuori della Caria, diventando comune nelle isole del Dodecaneso, specialmente Rodi,⁵⁸ da cui provengono due esempi di *Hekateion trimorphos*, il primo posto sul tempio di Atena *Poliàs* nell'acropoli di Rodi, in questo caso molto più grande di quello veneziano, il secondo *Hekateion* invece proviene dall'acropoli di *Ialysos*, di dimensioni più piccole (ca. 40 cm di altezza), è possibile che fosse il tipo di statua menzionato da Aristofane posto sulle porte delle abitazioni.⁵⁹ Al di fuori di questa zona è l'*Hekateion* del tempio di Atena Nike sull'acropoli di Atene, che purtroppo ci arriva solamente da attestazioni letterarie, “[...] *Alcamene mi sembra, che il primo facesse tre statue di Ecate unite insieme, la quale chiamano gli ateniesi Epipyrgidia, e fu posta là presso il tempio della Vittoria non alata*”.⁶⁰

Per quanto riguarda la statua da noi presa in considerazione, Traversari ci dice che è in marmo Pentelico,⁶¹ quindi è molto probabile che sia di produzione ateniese. Date queste informazioni è difficile pensare che il suo contesto fosse quello domestico della casa di un qualsiasi cittadino ateniese, le ipotesi più probabili sono che fosse parte di qualche tempietto/santuario dell'Attica, presente in un crocicchio (data la presenza delle torce) oppure sulle porte di una città.

⁵⁶ Herring 2022, p. 156

⁵⁷ Aristoph. Vesp. 800-804

⁵⁸ Carboni, Cruccas 2023, p. 232

⁵⁹ Ibid. p. 239-240

⁶⁰ Paus. 2, XXX 2

⁶¹ Traversari 1986, p. 114

Anche questa statua proviene dalla collezione di Giovanni Grimani donata nel 1587.⁶²



Fig. 28 *Hekateion* dell'Acropoli di Rodi, Carboni-Cruccas 2023



Fig. 29 *Hekateion* proveniente da Ialysos, Carboni-Cruccas 2023

3.3 Datazione

Le informazioni che possediamo riguardanti la datazione della statua sono abbastanza scarse. Come detto in precedenza l'origine della statua si fa risalire ad Alcamene nel V secolo a.C. anche se in realtà l'origine è ben più nebulosa e non si può ricondurre ad un momento preciso, con la statua che ha la sua origine in un palo di legno con tre maschere.

Per quanto riguarda questa statua in particolare, secondo Traversari è un'originale greca di età ellenistica, datazione basata solamente sull'analisi stilistica, risalente più precisamente alla fine del II secolo a.C. per "la compostezza classica dei ritmi, per il sentito e vivace dialogo fra la luce e le masse plastiche avvolgenti la tettonica sottostante, esiti questi d'altronde propri di molte scuole neoclassiche coeve o di poco dopo, di chiara tradizione attica".⁶³ Per darci un'idea più chiara sulla sua datazione possiamo controllare l'emergenza del culto di Ecate nell'area tra il Dodecaneso e l'Asia Minore. La prima iscrizione che ne attesta l'esistenza risale alla fine del III/inizio del II secolo a.C. proveniente dal *Delphinion* di Mileto, che ci parla di sacrifici celebrati di fronte a una statua di Ecate⁶⁴ (non sappiamo però se questa statua fosse nella sua versione *trimorphos*). Con questa informazione in nostro possesso possiamo confermare con un discreto grado di certezza

⁶² Traversari 1986, p. 114

⁶³ *Ibid.* p. 115

⁶⁴ Carboni, Cruccas 2023, p. 237

l'origine della statua al periodo dell'età ellenistica tra i secoli III e II. Questa statua non sembra essere una copia di età romana, anche in questo definita da Traversari grazie all'analisi stilistica.

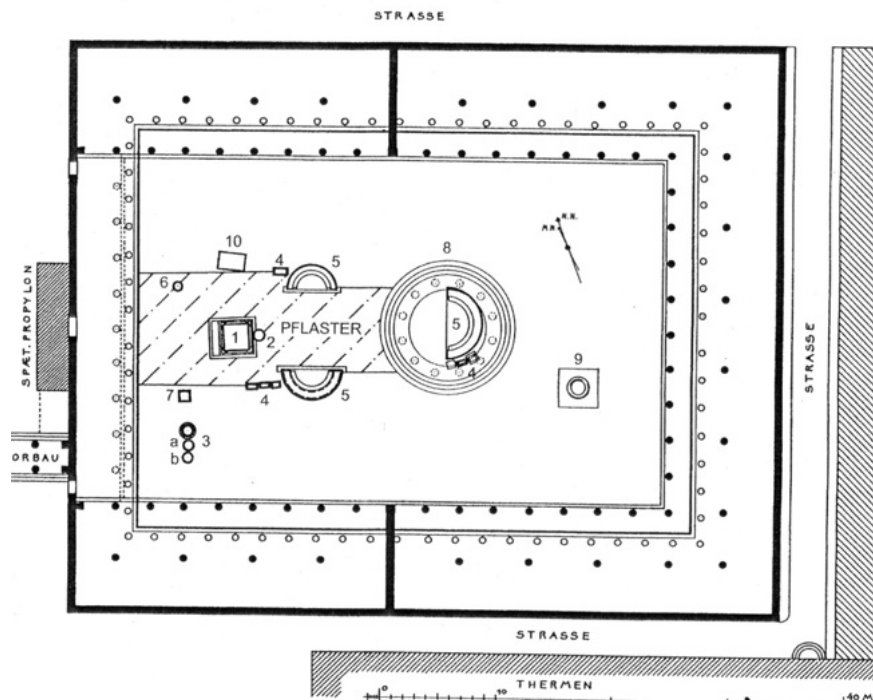


Fig. 30 Pianta del *Delphinion* di Mileto, presente al numero 1 l'altare dedicato a Ecate, Carboni-Cruccas, 2023

3.4 Restauri

L'*Hekateion*, a differenza delle altre statue prese in esame, non ha subito alcun tipo di restauro.⁶⁵

⁶⁵ Traversari 1986, p. 114

4. STATUETTA DI ASKLEPIOS Inv. 219



Fig. 31 Statuetta di *Asklepios*,
Traversari 1986

4.1 Descrizione

La statua presa in esame è una statuetta di *Asklepios* o Asclepio. È una figura particolare rispetto alle altre statue del dio per il fatto che non si riesca a farlo combaciare perfettamente con le altre tipologie statuarie di questo soggetto.

È una statuetta di piccole dimensioni, alta nella sua interezza 0,61 m. La figura è stante sopra un plinto, con il peso del corpo appoggiato sulla gamba destra e il braccio sinistro appoggiato su una colonnetta, a differenza della tipica rappresentazione del dio nella quale è appoggiato al suo bastone avvolto nelle spire di un serpente. Il corpo presenta una leggera torsione del bacino verso sinistra data dal contrappunto tra la gamba d'appoggio dritta e quella piegata e leggermente portata in avanti. Questo aiuta a far vedere una figura con una posizione naturale, invece di una figura statica e frontale. Il braccio sinistro, coperto dall'*himation*, è appoggiato alla colonnetta, il braccio destro, mancante, era appoggiato sull'anca destra, come si può notare dal frammento di

mano ancora presente sulla statua. Tutto questo dà alla figura un aspetto più rilassato e meno ieratico della maggior parte delle altre statue del dio.

La figura si presenta a torso nudo, con un pesante *himation* che gli copre la spalla sinistra e tutto il braccio andando a coprire anche la colonnetta. Il panneggio nella parte inferiore è molto complesso, l'*himation*, raccolto attorno alla vita del dio, crea una piega di forma triangolare che permette la creazione di diversi chiaroscuri, che va a sovrapporsi con la parte inferiore della veste che copre le gambe. Le gambe sono interamente coperte, andando a creare un effetto a strascico con l'*himation* che tocca terra e copre quasi completamente il piede destro. Sempre restando nella parte inferiore, l'effetto che viene dato dallo scultore è quello di pesantezza e spessore, effetto dato dal bordo inferiore della veste che è contornato, nonostante questo però, si riesce comunque a intravedere la forma delle gambe, tramite la piega della gamba sinistra che sposta in avanti il lembo di tessuto. Il retro della statua è piatto e non lavorato⁶⁶ suggerendoci che la statua non doveva essere vista in quella parte, molto probabilmente era addossata ad un muro.

⁶⁶ Traversari 1986, p. 121

La testa è rivolta verso sinistra seguendo la posizione del corpo. È interessante notare come attorno al collo vi sia una sorta di sutura, segno che indica che probabilmente la testa è stata parte di un'operazione di restauro. Il volto di Asclepio è barbato, l'espressione comunica serenità e benevolenza, con la bocca leggermente aperta, nonostante la resa degli occhi non molto dettagliata, non si distingue molto chiaramente la differenza tra la palpebra e il bulbo oculare. La barba, presenza tipica nelle statue di Asclepio, dà al dio un tono rassicurante e paterno, dandogli l'aspetto di una divinità matura ed esperta. È composta da una serie di riccioli fitti e voluminosi che incorniciano il volto e che vi si uniscono in maniera organica. I capelli seguono la stessa tecnica, una serie di grosse ciocche simmetriche che incorniciano il volto dando un effetto, come lo definisce Traversari, "soffice e arioso".⁶⁷ La testa di Asclepio, solitamente cinta da una *corona tortilis*, in questo caso è cinta da un diadema, che ci aiuta a connotarlo data la mancanza di alcuni degli attributi che caratterizzano la divinità, dal momento che divinità simili per iconografia come Zeus o Serapide (spesso barbati e con una capigliatura simile) portano copricapi diversi, corone vegetali per il primo e il *kalathos* per il secondo.



Fig. 32 Testa di Asclepio, dettaglio del lato sinistro, Traversari 1986

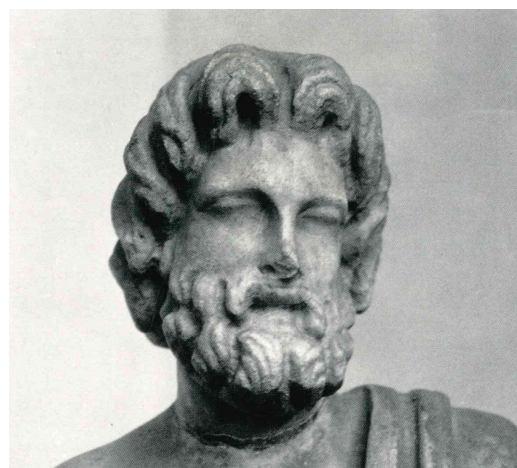


Fig. 33 Testa di Asclepio, visione frontale, Traversari 1986

Il corpo è snello e a differenza di altre statue del dio i muscoli non sono particolarmente pronunciati, soprattutto per quanto riguarda quelli di petto e addome, trasmettendo una minore impressione di potenza, andando a contribuire all'aura di serenità che circonda la statua.

Per quanto riguarda le condizioni della statua, essa si presenta generalmente in un buono stato però con dei danni evidenti. Quello che si può notare più facilmente è la mancanza del braccio destro che era piegato e appoggiato all'anca destra, oltre a questo il naso è scheggiato, la sutura sul collo ci fa

⁶⁷ Traversari 1986, p. 122

pensare che a un certo punto la statua fosse acefala e una serie di solchi e scheggiature costellano l'*himation*, i piedi e il piedistallo.

Un aspetto importante è che questa statua ha una sua “sorella”, ossia una statuetta di Igea, proveniente dalla stessa collezione e molto probabilmente dallo stesso luogo, entrambe statue di culto, esposte insieme al Museo archeologico di Venezia e di cui parlerò nel prossimo capitolo.

4.2 Tipologia statuaria e Provenienza

La statua di Asclepio è difficilmente ascrivibile a un preciso tipo. Traversari fa due paragoni con altrettante statue simili,⁶⁸ paragoni che secondo me sono ormai stati superati, dal momento che rassomigliano la statua veneziana solo parzialmente, queste due statue sono:

- Quella che era esposta al museo Fridericianum di Kassel in Germania⁶⁹ (fig. 34), statua acefala che può essere paragonata a quella veneziana per la posizione e il panneggio dell'*himation*, la statua sembra appartenere al cosiddetto tipo Campana, tipologia di V secolo attribuita a Mirone nella quale il braccio destro avrebbe dovuto reggere un bastone;⁷⁰
- Quella esposta al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps a Roma, statua più completa (che ha ricevuto però dei restauri molto importanti) che ci mostra un Asclepio molto più muscoloso e regale, in questo caso appoggiato al suo bastone avvolto da un serpente. Mi trovo d'accordo con il confronto di Traversari solamente per quanto riguarda la posizione dell'*himation*, che anche in questo caso gli ricade dalla spalla sinistra, la statua fa parte del cosiddetto tipo Chiaramonti, quindi non paragonabile del tutto alla statua di Venezia. È inoltre, una copia romana di un modello originale greco.⁷¹

Sembra quindi che il tipo a cui appartiene l'Asclepio di Venezia sia il tipo Velia che comprende il peso del corpo sulla gamba destra il braccio destro sull'anca e l'*himation* appoggiato sulla spalla sinistra.⁷²

⁶⁸ Traversari fa anche un paragone con la statua di un Asclepio presente al Museo dell'Ermitage di S. Pietroburgo, non menzionato sul testo data la difficoltà a reperire informazioni certe ed esaustive a riguardo

⁶⁹ Traversari 1986, p. 121

⁷⁰ Holzmann 1984, p. 884

⁷¹ *Ibid.* p. 877

⁷² Martens 2018, pp. 561-562



Fig. 34 Asclepio di Kassel del tipo Campana,
Gercke 2007



Fig. 35 Asclepio del tipo
Chiaramonti di Palazzo
Altemps, Candilio 2011

La rappresentazione di Asclepio spazia diversi medium, compare infatti su monete, gemme e cammei, statuette di terracotta, bronzetti e nei rilievi, oltre alla statuaria a tuttotondo. Per quando riguarda l'ultima categoria, l'iconografia delle sue rappresentazioni è estremamente varia, andiamo dalla divinità seduta in trono, stante affiancata dalla figlia Igea, dai tratti più giovanili e senza barba, come per esempio un rilievo proveniente dal tempio di Tegea, in coppia con Igea (fig. 37), forse copiata da un modello di statua a tuttotondo presente nell'*Asklepieion* di Gortys in Arcadia opera di Skopas di Paro e descritta da Pausania;⁷³ esiste inoltre un'unica rappresentazione di Asclepio bambino, che si trova però su un piatto dipinto⁷⁴ Nei tipi che più rassomigliano la statua qui presa in esame ci sono innumerevoli piccole differenze come la posizione dell'*himation* (se esso copra la spalla destra o la spalla sinistra), la presenza o meno del bastone, se ci sia la gamba destra o la sinistra più avanzata o la presenza o meno di corone. Ci sono però delle statue che possono essere paragonate alla nostra come, per esempio, una statuette in terracotta, oggi conservata al British Museum ma proveniente dall'isola di Corfù, che rappresenta un Asclepio barbato, con la mano

⁷³ Norman 1986, p. 427

⁷⁴ Holzmann 1984, p. 892

appoggiata al fianco destro e il corpo inclinato verso sinistra, appoggiato in questo caso a un bastone (fig. 36).⁷⁵



Fig. 36 Statuetta di Asclepio proveniente da Kos e conservata al British Museum, Walter 1903



Fig. 37 Rilievo di Asclepio e Igea proveniente da Tegea, Norman 1986 Tav. 28

⁷⁵ Walters 1903, p. 193

Sembra che l'origine di questa tipologia statuaria sia da ricercare negli ex voto rivolti alla divinità e che hanno origine nella seconda metà del V secolo a.C. con brevi iscrizioni dedicatorie accompagnate da statuette in terracotta, o più raramente in pietra, della parte del corpo guarita. Le statue di Asclepio sono però più tarde, le prime attestazioni risalgono al IV secolo a.C. La statua più comune di Asclepio è molto simile a quella che stiamo analizzando, con una serie di caratteristiche fisse:

- Barbato;
- Appoggiato a un bastone;
- Vestito con un *himation*;
- Volto sereno e aspetto paterno;
- Assiso o stante.

Il modello per queste statue sembra provenire dai due maggiori santuari di Asclepio in Grecia: quello di Epidauro per il tipo assiso e quello di Atene per il tipo stante e sembra che la maggior parte delle statue giunte fino a noi (soprattutto copie romane) si siano discostate poco dagli originali.⁷⁶ Oltre alle grandi statue di culto ci sono pervenute una serie di piccole statuette votive (caso che molto probabilmente riguarda la statua presa in considerazione), estremamente numerose sia da Epidauro, dove queste statuette erano spesso accompagnate da una base con un'iscrizione solitamente legata ai poteri del dio, a eventuali cure di malattie o che registrano la dedica da parte di ufficiali legati al culto;⁷⁷ che dall'agorà ateniese.⁷⁸

L'utilizzo di queste statue non era però legato esclusivamente ai luoghi di culto, due luoghi nei quali i poteri curativi del dio potevano rivelarsi utili erano le abitazioni e i bagni pubblici.

Nei bagni la presenza di Asclepio era direttamente collegata alle sue funzioni come divinità, in quanto dio della medicina e legato al benessere fisico diventava quasi ovvio che statue che lo ritraevano dovessero trovarsi alle terme e nei bagni. Ne abbiamo conferma sia da ritrovamenti archeologici che da fonti letterarie. Per quanto riguarda la seconda categoria ci viene in aiuto un passaggio di Luciano di Samosata che ne menziona la presenza in una descrizione di un impianto termale: “[...]e in mezzo un salone altissimo, luminosissimo, con tre piscine di acqua fredda, ornato di pietra laconica, con due statue di marmo bianco e d'antico lavoro, rappresentanti Igea ed

⁷⁶ Holzmann 1984, p. 893

⁷⁷ Martens 2018, pp. 571-572

⁷⁸ Lawton 2015, p. 29

Esculapio.”⁷⁹ Ci sono pervenute prove più tangibili di statue di Asclepio che si possono associare a contesti termali. Un esempio è una statua alta ca. 2 m proveniente dalle terme di Atene, distrutte nel XIX secolo durante la costruzione dello *Zappeion*.⁸⁰ Purtroppo la distruzione del sito nel XIX secolo e la conseguente rimozione dal suo contesto originario non ha permesso una datazione certa. Di più certa datazione e provenienza è un torso proveniente dai bagni a sud est (fig. 38), in una zona in uso tra il II secolo a.C. e il VI secolo d.C. molto probabilmente esposto all’interno delle terme, ritrovato all’interno del *caldarium*. Oltre a questo esempio vi sono innumerevoli ritrovamenti di statuette di piccole dimensioni proveniente dalle terme a Nord-ovest.⁸¹



Fig. 38 Torso di Asclepio proveniente dai bagni Sud-ovest di Atene, Martens 2018

La presenza del dio è legata alle sue funzioni di dio della medicina, legate ai poteri curativi delle acque termali, inoltre si andava a creare con la sua presenza uno spazio sacro all’interno del complesso termale.

Il secondo contesto non sacro nella quale si trovano spesso statue di Asclepio è quello domestico. Abbiamo alcuni esempi provenienti da fonti antiche, il primo è la menzione dei cosiddetti “dei della casa” nel santuario di Zeus *Panamaros* nelle vicinanze di Stratonicea, gli dei menzionati sono Zeus Tyche e Asclepio,⁸² questo ci dice che nella maggior parte dei casi era associato ad altre divinità che proteggevano la casa; un altro passaggio che ci testimonia la presenza di Asclepio nelle case proviene da un epigramma di Teocrito nella quale viene menzionato come simulacro scolpito in

⁷⁹ Luc. *Hippias*

⁸⁰ Martens 2018, p. 568

⁸¹ *Ibid.* p. 569

⁸² *Ibid.* p. 577

legno di cedro: “[...] e ha fatto scolpire questa statua (di Asclepio) di cedro profumato, promettendo a Eezione un’alta ricompensa per la sua mano esperta; e questi nell’opera ha profuso tutta la sua arte”.⁸³ Il dio è una delle raffigurazioni più antiche in marmo presenti nella casa greca, ad esempio di ciò la provenienza da Olinto di una statuetta, ritrovata nell'androne della casa B e precedente alla distruzione della città nel 348 a.C. a opera di Filippo II.⁸⁴ Come nel caso delle statue di Asclepio provenienti da contesti termali, molti dei ritrovamenti provengono da Atene, infatti era tipico delle case ateniesi, la presenza di piccole immagini di divinità legate a salute, benessere e prosperità. Un esempio il ritrovamento all'interno di una casa situata nella vallata tra la collina dell'Areopago e la collina della Pnice (la cosiddetta Casa Sud-ovest, fig. 39) di due statuette di una si conserva solo la testa dell'altra la figura completa (figg. 40-41).



Fig. 39 Foto degli scavi della Casa Sud-ovest nei pressi dell'agorà, le statuette provengono dalla Stanza I, Martens 2018



Fig. 40 Testa di Asclepio proveniente dalla Casa Sud-ovest, Martens 2018

⁸³ Teocr. Epig. 8

⁸⁴ Martens 2018, p. 577



Fig. 41 Statuetta di
Asclepio proveniente dalla
casa sud ovest, Martens
2018

Asclepio non era presente solo ad Atene, ma in numerose altre città del mondo greco, continentale, insulare e microasiatico, per esempio statuette del Dio si trovano da Anfipoli, Dion, Delo, Afrodizia e Efeso.⁸⁵

Abbiamo anche un caso particolare di ritrovamento di una statua di Asclepio che non appartiene a nessuno dei tre ambiti fin qui indagati. Passando all'età romana, dalla base legionaria di *Novae* in Mesia Inferiore (oggi in Bulgaria), proviene una statuetta del dio. In questo caso il contesto era quello del *valetudinarium*, l'ospedale del campo. In questo *valetudinarium* era presente una piccola cella che fungeva da *sacellum* per il culto di Asclepio e Igea.⁸⁶ A prova di ciò abbiamo il ritrovamento di una testa di marmo e di una placca con il dio rappresentato in rilievo appoggiato a un bastone, risalenti all'età traianea. Le dimensioni della testa ci suggeriscono che faceva parte di una statua alta ca. 1 m.⁸⁷ La presenza del dio della medicina in un ospedale assolveva perfettamente quelle che erano le sue prerogative. Questo ci dimostra inoltre che il culto di Asclepio e la diffusione delle sue statue continuò ampiamente durante l'età romana, nei contesti più disparati, soprattutto nelle province orientali arrivando agli albori dell'era cristiana.

⁸⁵ Martens 2018, p. 581

⁸⁶ Dyczek 2013, p. 138

⁸⁷ *Ibid.* p. 141



Fig. 42 Testa di Asclepio proveniente dalla base legionaria di *Novae*, Dyczek 2013



Fig. 43 Frammento di rilievo rappresentante Asclepio con il bastone (indicato dalla freccia rossa), Dyczek 2013

La provenienza della nostra statua sembra essere ben nota e determinata con molta precisione, Traversari ci dice che la statuetta di Venezia, opera di maestranze di area nesiotica-microasiatica, proviene dell'*Asklepieion* di Lebena, sito della costa meridionale di Creta, ben noto dai veneziani

del '400-'500,⁸⁸ la statua faceva parte della collezione di Giovanni Grimani, donata allo statuario pubblico della Serenissima nel 1586. L'*Asklepieion* è stato scavato e oggi è ben noto come santuario fondato nel IV secolo a.C. importando il culto di Asclepio forse da Epidauro o dal santuario cirenaico di Balagrae.⁸⁹ Sia il periodo, il soggetto della statua e la presenza dei domini veneziani nell'isola sembrano dare ragione alla tesi Traversari. Luigi Beschi è invece molto più scettico sull'origine cretese di Asclepio e Igea, per lui è da escludere inoltre che provengano da santuari asclepiadei di maggiore importanza come Epidauro e Kos,⁹⁰ di conseguenza la loro origine sembra restare ignota. Nonostante alcuni dubbi, non abbiamo motivi per non credere che la statua provenga dal santuario cretese.

4.3 Datazione

L'origine del modello potrebbe essere datata intorno al 400 a.C da un modello ateniese.⁹¹ L'idea di Traversari troverebbe conferma nel fatto che l'*Asklepieion* di Atene fu fondato nel 420 a.C. da un certo Telemaco.⁹² Riprendendo quindi quanto detto in precedenza, ossia che il tipo stante si sarebbe originato ad Atene, possiamo supporre che l'ipotesi di Traversari sia corretta.

Più complessa diventa la datazione della statua. Traversari, basandosi sul confronto con altre statue simili provenienti da Kos, Delo e Alessandria,⁹³ data la statua al periodo tardo-ellenistico, più precisamente al periodo tra il II e il I secolo a.C. qualificandola come un'originale greca. Se pensiamo però all'istituzione del santuario asclepiadeo di Lebena, che risalirebbe alla fine del IV secolo a.C. non c'è motivo di non pensare che la scultura non fosse presente alla sua fondazione, retrodatandola di circa due secoli. La datazione della statua è resa complicata anche dal fatto che l'iconografia e la diffusione della tipologia statuaria occupa un arco temporale che va dal V-IV secolo a.C. fino ad almeno il II-III d.C. con pochissime variazioni e con una presenza molto importante di copie romane, questo non ci permette di dare una datazione precisa. Ci viene in aiuto la datazione della statuetta di Igea (Inv. 220), l'argomento sarà approfondito maggiormente nel capitolo dedicato interamente alla statua, possiamo dire che la sua datazione si basa sul confronto stilistico con i fregi dell'*Hekateion* di Lagina, datato al II-I secolo a.C. Se consideriamo che le due

⁸⁸ Traversari 1986, p. 121

⁸⁹ Melfi 2007, pp. 124-125

⁹⁰ Beschi 1997, p. 95

⁹¹ Traversari 1986 p. 123

⁹² Melfi 2007, p. 408

⁹³ Le foto di queste statue sono mancanti a causa dell'irreperibilità delle fonti menzionate da Traversari

statue sono molto probabilmente opera dello stesso scultore o della stessa officina, si può ipotizzare che entrambe siano da datare proprio a quel periodo.

4.4 Restauri

Traversari non fa alcuna menzione di eventuali restauri ricevuti dalla statua. Tuttavia, come ho fatto notare nel primo paragrafo la statua ha un segno sul collo che ci indica chiaramente che qualche tipo di intervento è stato effettuato. Ci viene in aiuto in questo caso lo studio di Marcella De Paoli sui restauri delle statue antiche delle collezioni veneziane tra '400 e '500. De Paoli ci conferma che la statua ricevette dei restauri integrativi, anche se questi furono minimi, dal momento che la statua venne interpretata come un generico uomo con barba.⁹⁴ possiamo concludere con l'informazione che la statua ricevette dei restauri, ma che essi, a differenza di molte altre statue presenti nelle collezioni veneziane furono minimi e probabilmente si occuparono solo di dare un aspetto meno frammentario all'opera. Non abbiamo informazioni riguardanti la testa, confrontandola con altre statue di Asclepio possiamo però supporre che anche se non è l'originale, sia comunque pertinente con il soggetto.

⁹⁴ De Paoli 2004, pp. 105-106

5. STATUETTA DI IGEE Inv. 220



Fig. 44 Statuetta di Igea,
Traversari 1986

5.1 Descrizione

La statua rappresenta Igea, dea della salute e della medicina, figlia di Asclepio. È una statuetta di piccole dimensioni, 0,57 m.⁹⁵

Era legata alla statuetta di Asclepio presa in esame al capitolo precedente, erano, e sono tutt'ora esposte insieme, e molto probabilmente provengono dallo stesso luogo, raramente infatti, Igea viene rappresentata singolarmente, nella maggior parte dei casi è accanto al padre in diverse forme come vedremo nei prossimi paragrafi.

La statua si presenta stante, con una composizione frontale, il busto leggermente piegato verso destra. Il braccio sinistro è coperto dal lungo *himation*, e ne regge un lembo, mentre il braccio destro è piegato e copre l'addome. Il peso del corpo è leggermente appoggiato verso destra, mentre la gamba sinistra è rivolta in avanti.

Igea è vestita con un chitone coperto da un *himation*, il panneggio è molto importante e ci aiuta a definire il volume della figura. Indossa un chitone, cosiddetto altocinto,⁹⁶ con una cintura posta sotto i seni,

coperto da un *himation*, quest'ultimo, posato sulla spalla sinistra, scende lungo il dorso e viene tenuto dal braccio sinistro, andando a formare un ampio lembo che copre la parte inferiore del corpo dalla vita in giù creando un motivo a *sinus*.⁹⁷ Il panneggio di questo lembo è particolarmente dettagliato ed elaborato, secondo Traversari di scuola attica. Le pieghe del chitone nella parte superiore creano una forma a V, e lo scultore ha dato un effetto di trasparenza che dà l'impressione di un seno nudo. La parte inferiore della veste resta scoperta dal mantello, e un panneggio a cascata copre i piedi, di restauro, integrati in maniera poco coerente con la statua e quasi invisibili. L'effetto di trasparenza del chitone permette di vedere sul lato destro la piega della gamba, l'*himation*, che, come detto, copre la parte inferiore del chitone e il braccio sinistro della dea a partire dalla spalla, ha delle profonde pieghe nel lembo a *sinus*, che danno un effetto di pesantezza, soprattutto sulla parte di terminale del mantello.

⁹⁵ Traversari 1986, p. 124

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

La testa è leggermente piegata verso sinistra e verso il basso. La base del collo presenta il segno di un restauro, che ci indica che la testa è stata riattaccata oppure ne è stata attaccata una non appartenente alla statua originale. Il viso, di forma rotonda, dà un'impressione di serenità, la bocca piccola e seria, gli occhi, così come per la statuetta di Asclepio non sono scolpiti nel dettaglio. L'espressione è quella di una dea benevola che si rivolge ad un paziente. È possibile che potesse essere rivolta al serpente, tipico attributo presente nella maggior parte delle statue di Igea,⁹⁸ e qui assente. I capelli sono legati e acconciati con una crocchia, divisi nettamente a metà, divisi in ciocche più piccole tirate all'indietro, tre ciocche per lato, ma che mantengono una resa morbida e non tesa, andando a coprire parte delle orecchie. In qualche modo ricorda la capigliatura della statuetta di Musa presa in esame nel primo capitolo (Inv. 53), anche se quella è frutto di restauro rinascimentale.

Il fisico non presenta tratti particolari, tranne per il braccio destro, è completamente coperto dalle vesti.

La statuetta si presenta generalmente in buono stato. Ci sono delle scheggiature in diverse parti del corpo, come sul braccio sinistro, sul ginocchio destro, sul naso, ed è completamente mancante la mano destra.



Fig. 45 Statuetta di Igea, dettaglio della testa, lato sinistro, Traversari 1986



Fig. 46 Statuetta di Igea, dettaglio della testa, lato destro, Traversari 1986

⁹⁸ Croissant 1990, p. 555

5.2 Tipologia statuaria e provenienza

L'iconografia di Igea è particolarmente generica e priva di tratti particolari. Infatti, c'è solamente un attributo che si ripete nel tempo e che ci permette di identificarla come la dea/personificazione della salute: il serpente.⁹⁹ Abbiamo una tipologia banalizzata, che difficilmente si distingue da una qualsiasi figura femminile, tanto che la sua interpretazione diventa complessa senza la presenza del padre. Non si può parlare di Igea senza menzionare Asclepio, infatti una buona parte delle raffigurazioni della dea, sia nella pittura su vaso che nella scultura (in rilievo e a tuffondo) sono associate ad Asclepio, con diversi tipi di combinazioni: a volte sono entrambi in piedi, a volte Asclepio è assiso in trono e Igea si trova stante alle sue spalle, in alcuni casi appoggiata a una colonna, e a volte è in piedi alle spalle del padre insieme al resto della famiglia.¹⁰⁰ La tipica raffigurazione di Igea si può quindi riassumere in una figura femminile giovane, con un aspetto pudico, vestita con un peplo o un chitone,¹⁰¹ con la presenza di un serpente, sulla spalla o tenuto sulla mano che nutre tramite una patera,¹⁰² oltre a questi non ci sono altri attributi o caratteristiche tipiche che le permettano di essere più riconoscibile nel panorama della scultura greca. Questo può essere dovuto principalmente a due motivi collegati tra di loro, in primo luogo il fatto che non fosse una dea vera e propria ma più una personificazione di un concetto come quello della salute, di conseguenza il secondo motivo è l'assenza di un repertorio mitologico che la riguardi, e quindi anche la sua connotazione come figlia di Asclepio è piuttosto labile, visto che in qualche occasione viene interpretata come la moglie. Per questo motivo il termine *Hygieia* compare in alcune occasioni come un concetto associato ad altre divinità, come ad esempio la statua di Atena *Hygieia* presente sull'acropoli di Atene di età periclea.¹⁰³ Oltre a ciò, si denota la difficoltà nel distinguerla da altri membri della famiglia di Asclepio, che in molte occasioni è associato alla moglie Epione, la differenza è che quest'ultima è spesso assisa insieme al marito.¹⁰⁴ Abbiamo numerosi esempi di rappresentazioni scultoree di Igea che ci sono pervenute, un esempio che possiamo fare è quello del santuario di Atena Alea a Tegea menzionata nel capitolo precedente nella quale mostra caratteri simili a quelli della statuina veneziana, con indosso un chitone, coperto da un *himation* retto dal braccio sinistro, e anche in questo caso manca l'attributo del serpente.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Stafford 2000, p. 164

¹⁰¹ Sobel 1990, p. 29

¹⁰² Stafford 2000, p. 166

¹⁰³ Croissant 1999, p. 554

¹⁰⁴ *Ibid.*

Nonostante la limitatezza degli attributi presenti nelle raffigurazioni di Igea sono stati individuati diversi tipi, le cui differenze sono minime e si basano principalmente sulla posizione della dea e sulla conformazione delle sue vesti. La statuetta di Venezia sembra far parte del cosiddetto tipo Broadlands/Conservatori. Tipo che sembra non essere stato limitato alle sole rappresentazioni di Igea, ma sarebbe nato come prototipo per la realizzazione di generiche statue femminili con le stesse caratteristiche, solo le braccia sono state adattate per permettere la presenza dell'attributo del serpente.¹⁰⁵ C'erano però dei soggetti più specifici rappresentati con la stessa iconografia durante l'età ellenistica come Atena o Tyche. È il tipo di statua di Igea più noto e più utilizzato con il maggior numero di copie, estremamente diffuso anche in età romana, con diverse varianti come la variante Zara,¹⁰⁶ o in età adrianea con la variante Mileto/Boston.¹⁰⁷ Il tipo è quindi caratterizzato da:

- Figura stante
- Enfasi sull'asse verticale
- Testa leggermente inclinata
- Torso verso sinistra
- Peso appoggiato sulla gamba sinistra
- Gamba destra inclinata all'indietro e di lato
- Braccia piegate e appoggiate sui fianchi
- Presenza di un serpente
- Vestiario costituito da un chitone cinto sotto il seno e coperto da un *himation* che le passa attorno alla vita e che viene tenuto dal braccio sinistro
- Capelli raccolti o acconciati con delle trecce che scendevano sulle spalle¹⁰⁸

Come possiamo vedere la nostra statuetta si riconosce in quasi tutti i punti, fatta eccezione per il serpente la cui presenza originale potrebbe essere andata perduta nel corso del tempo. Il tipo prende il nome dall'omonima statuetta (fig. 48).

Il tipo nasce originariamente come una statua di dimensioni naturali con tutte le caratteristiche che abbiamo elencato, che ha però ricevuto degli adattamenti nel corso dell'età ellenistica. Iphigeneia Leventi divide le interpretazioni post-classiche della statua in due gruppi, A e B. Entrambe sono interpretazioni tardo-ellenistiche del tipo statuaria del IV secolo a.C. Il gruppo B mantiene una

¹⁰⁵ Croissant 1990, p. 570

¹⁰⁶ Sobel 1990, p. 30

¹⁰⁷ Leventi 2002, p. 172

¹⁰⁸ Leventi 2002, pp. 103-104

somiglianza con l'originale lasciando la dea vestita con un chitone, con l'aggiunta di una cintura. Al gruppo A invece secondo Leventi appartiene la statua di Venezia, e traccia un parallelo con una statuetta del gruppo B, conservata a Rodi e risalente all'età severiana. In entrambe la differenza sostanziale sarebbe una "rotazione del corpo verso il braccio sinistro della figura dal basso verso l'alto" e la presenza di un peplo al posto del chitone,¹⁰⁹ credo che sotto questo aspetto si sbagli e, almeno per la statuetta veneziana, la veste resti un chitone, principalmente per la composizione sottile e elegante rispetto ad un più grezzo peplo, inoltre la differenza che adduce ai due gruppi, ossia della presenza di una cintura posta sulla parte superiore dell'addome, è presente anche nella statuetta veneziana. La maggior differenza tra la statua presa in esame e quella del gruppo B di III secolo d.C. riguarda il panneggio delle vesti, molto più pesante e articolato in quella del gruppo B.



Fig. 47 Statuetta di Igea da Rodi, evoluzione romana del tipo Broadlands del III secolo d.C. Leventi 2002 Tav. 86

Le rappresentazioni scultoree di Igea erano quasi del tutto esclusive dei contesti templari/santuariali, (menzionato nel capitolo precedente un passaggio di Luciano di Samosata riguardante la sua presenza in un contesto termale, sembra essere un'attestazione rara), erano presenti anche nei rilievi dei sarcofagi (tipici dell'età romana imperiale), quindi una diffusione molto meno capillare rispetto a quelle del padre. Questa iconografia era diffusa durante l'età ellenistica nell'area nesiotica

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 107

e microasiatica, e sembra che la sua origine sia da ricercarsi nella fondazione dell'*Asklepieion* di Kos, e i responsabili sarebbero i figli di Prassitele, Cefisodoto il Giovane e Timarco. La teoria di questa attribuzione proviene da una serie di elementi, in primo luogo i versi di Eronda, poeta alessandrino del III secolo a.C. che menziona una statua di Asclepio che abbraccia quella di Igea fatta proprio dai due figli di Prassitele, “[...] *chi fu lo scultore che realizzò questa statua, e chi l’ha dedicata? I figli di Prassitele, non vedi l’iscrizione sulla base?*”¹¹⁰ e riconducibile alle due statuette conservate a Mosca che rappresenterebbero proprio questa scena (fig. 50). Oltre a questo, l’associazione proprio a quel santuario proviene da una serie di ritrovamenti archeologici, come per esempio una moneta di età romana imperiale che rappresenta le due divinità della medicina posti di profilo frontalmente,¹¹¹ da quello che possiamo vedere, alcune delle caratteristiche presenti nella statua si riflettono sulla moneta come la posizione dell’*himation* e nell’attributo del serpente; un torso maschile e uno femminile appartenenti a statue colossali. La presenza delle due divinità nella moneta al di sotto di un baldacchino potrebbe rappresentare la loro presenza come statue di culto.



Fig. 48 Disegno dell’Igea Broadlands, statua da cui prende il nome il tipo, Croissant 1990

¹¹⁰ Herod. 4. 21-24

¹¹¹ Leventi 2002, p. 109



Fig. 49 Moneta di Kos con Igea sulla sinistra e Asclepio sulla destra, Bieber 1957

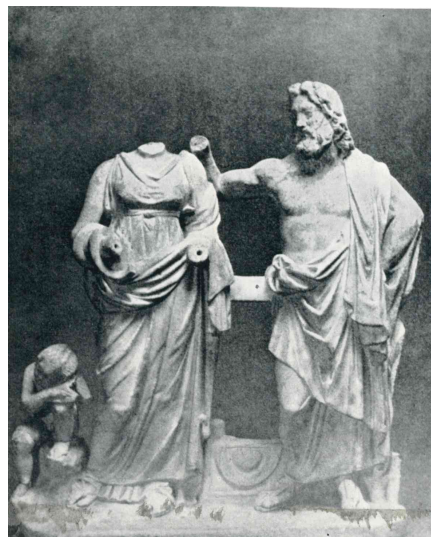


Fig. 50 Gruppo statuario con Asclepio e Igea conservato a Mosca, Bol 1975

Da ciò quindi possiamo ipotizzare che il tipo della statua presa in esame abbia avuto origine nella prima età ellenistica in un contesto santuarioale in ambiente nesiotico, avendo molta fortuna e diventando il tipo prediletto per le raffigurazioni della dea fino al III secolo d.C.

Per quanto riguarda la nostra statua, essa, dando per certa la provenienza insieme all'Asclepio (Inv. 219), proviene dal santuario asclepiadeo di Lebena, nella costa meridionale di Creta. Si nota una somiglianza tra le due statue, soprattutto nella scultura dei volti, che sembrano indicare la mano dello stesso scultore o almeno della stessa officina, oltre a ciò le rappresentazioni scultoree di Igea provengono nella maggior parte dei casi da santuari e che, come detto in precedenza il sito di Lebena era ben noto ai navigatori veneziani del '400-'500, di conseguenza possiamo affermare con una ragionevole certezza che la statua provenga proprio dal santuario cretese, portata in Italia ha fatto parte della collezione del legato Giovanni Grimani, finché non venne regalata allo statuario pubblico nel 1586.

5.3 Datazione

La datazione di Igea del tipo Broadlands sembra risalire al periodo dell'ellenismo medio. Traversari parla del periodo tra III e II secolo a.C. basata su considerazioni di carattere stilistico, parlando delle caratteristiche del periodo per la statuaria che comprenderebbe ampi volumi di stoffa, lembi arrotolati e raddoppiati, e una composizione dalla forma di una campana.¹¹² Però, come detto in precedenza, la creazione di questo modello sarebbe da collegare all'*Asklepieion* di Kos, e all'opera dei figli di Prassitele. Il tempio venne fondato intorno al 320 a.C.¹¹³ e i due scultori vissero e furono attivi dalla metà del IV secolo, di conseguenza si può ipotizzare che l'origine del gruppo si possa retrodatare al secolo precedente rispetto all'ipotesi di Traversari, facendolo coincidere con la fondazione del santuario. Un altro confronto stilistico molto utile ai fini della datazione è quello con la statua della *Themis* proveniente da Ramnunte, demo dell'Attica. La statua di dimensioni eroiche mostra molte somiglianze con l'Igea del tipo Broadlands, con una donna vestita con un chitone, coperto da un *himation* appoggiato sulla spalla sinistra con un lembo tenuto dall'avambraccio sinistro, datata all'inizio del III secolo,¹¹⁴ è possibile che sia stata usata come modello, tenendo in considerazione che i due figli di Prassitele devono aver lavorato sicuramente ad Atene, quindi si può pensare che possano aver visto la statua.

La statua presa in esame ha un arco cronologico minore rispetto alla statua gemella di Asclepio. Come detto nel capitolo precedente la fondazione dell'*Asklepieion* di Lebena risalirebbe alla fine del IV secolo a.C. Traversari e Leventi confrontano la statuetta con i fregi dell'*Hekateion* di Lagina, datato al II-I secolo a.C.¹¹⁵ è quindi possibile che la coppia di statuette risalga a quel periodo.

¹¹² Traversari 1986, p. 127

¹¹³ Croissant 1990, p. 571

¹¹⁴ Traversari 1986, p. 125

¹¹⁵ Leventi 2002, p. 172



Fig. 51 Themis di
Ramnunte, Fuchs 1983



Fig. 52 Fregio dell'Hekateion di Lagina con Igea (prima
figura da destra), Schober 1933, Tav 3



Fig. 53 Fregio dell'Hekateion di Lagina con Igea,
(seconda figura da destra), Schober 1933, Tav 8

5.4 Restauri

La statuetta di Igea ha ricevuto dei restauri, essi comprendono:

- La base marmorea quadrangolare;
- I piedi;
- La parte inferiore della veste;

- Probabilmente la testa.¹¹⁶

I restauri di Igea sono stati realizzati per permetterne l'esposizione dal momento che nella parte inferiore era molto danneggiata. Essi sono molto più recenti rispetto alle altre statue prese in esame in questa tesi, dal momento che vennero realizzati nel 1894 per l'allestimento nel neonato Museo Archeologico.¹¹⁷ Gli interventi, a differenza di quelli cinquecenteschi, avevano come obiettivo quello di rendere la statua sufficientemente integra da permetterne l'esposizione, quindi i restauri erano esclusivamente conservativi e non interpretativi. Gli interventi oltre a quelli menzionati prevedevano stuccature e interventi minori sul panneggio.¹¹⁸ Per questo motivo non si sono infatti lanciati in interpretazioni fantasiose delle figure come successo per la statuetta di Musa interpretata come Cleopatra (Inv. 53). Data la loro iconografia molto generica le due statue di Asclepio e Igea erano state interpretate inizialmente come delle generiche statue di una figura maschile barbata e una figura femminile con chitone.¹¹⁹

Per quanto riguarda la testa, dato la stuccatura presente sul collo, si può pensare che sia stata riattaccata, secondo Traversari però sembra essere una testa di statua antica, e non frutto di una rielaborazione moderna come per le statue di Musa ed Ermafrodito,¹²⁰ in questo modo conserva una certa filologicità, ci vengono in aiuto due elementi, in primo luogo la somiglianza stilistica con la testa della statuetta di Asclepio (Inv. 219) e la somiglianza con le altre iterazioni della figura di Igea, soprattutto per quanto riguarda l'acconciatura. Per questo è possibile che fosse una testa di Igea, forse proveniente anch'essa dal santuario di Lebena, o forse perfino la testa originaria della statua.

¹¹⁶ Traversari 1986, p. 124

¹¹⁷ De Paoli 2004, p. 49

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Supra.* 5-21

6. TESTA COLOSSALE DI SATIRO (Inv. 39) E TESTA COLOSSALE DI NINFA (Inv. 63)



Fig. 54 Testa colossale di ninfa, foto autore



Fig. 55 Testa colossale di satiro, foto autore

6.1 Descrizione

Le due statue qui prese in esame sono due teste colossali appartenenti rispettivamente a un satiro e a una ninfa. Sono analizzate insieme per l'appartenenza allo stesso gruppo statuario, dal momento che provengono dalla stessa collezione, sono state ritrovate insieme e di conseguenza erano parte molto probabilmente dello stesso contesto.

6.1.1 Satiro

La statua maschile è una testa colossale di satiro. Definita colossale in quanto è alta dalla base del collo alla punta dei capelli 0,61 m,¹²¹ ipotizzando un'altezza della statua completa, compreso anche il plinto, di ca. 4,5 m.

Vi è rappresentato un satiro sorridente del cosiddetto gruppo dell'"invito alla danza"¹²² di cui parlerò più approfonditamente nel paragrafo successivo.

Il satiro ha un aspetto giovanile, i lineamenti sono pieni, le guance sono paffute e gli zigomi sporgenti, con l'effetto dato dal sorriso, che va a formare delle fossette sulle guance. Il sorriso è

¹²¹ Traversari 1986, p. 72

¹²² *Ibid.*

radioso, la bocca è semi-aperta mettendo in mostra anche i denti, ma l'espressione è più maliziosa e sorniona, tradendo la presenza di un sottotesto erotico-sessuale che caratterizza il gruppo statuario. Gli occhi sono grandi e ben aperti, con un alto grado di precisione nella resa delle palpebre, e sormontate dalle arcate sopracciliari ben marcate che aiutano nella resa dell'espressione maliziosa. La fronte è ampia e alla base dei capelli sono presenti due cornetti, ben integrati nella figura, e facilmente non visibili a uno sguardo affrettato. Le orecchie sono a punta e di grandi dimensioni, ed insieme alle corna ci indicano chiaramente che il soggetto non appartiene al mondo umano ma a quello del mito, e più precisamente alle creature del mondo dionisiaco. Per quanto riguarda invece la capigliatura essa è molto ordinata e basata su ciocche larghe, brevi e ondulate, divise in tre parti. Nella parte centrale i capelli sono rivolti verso l'alto per poi ripiegarsi su sé stessi con la forma di un uncino verso la sinistra del satiro. Le ciocche laterali, che ricoprono la parte laterale della testa, sono tirate all'indietro e hanno un andamento a fiamma, nel lato destro coprono leggermente la punta dell'orecchio mentre nel lato sinistro resta scoperto. Una particolarità è la presenza di due ciocche di piccole dimensioni che escono dallo schema della capigliatura e che si trovano davanti all'orecchio con una forma ondolata, con la ciocca sinistra più grande della destra. Per la definizione della capigliatura Traversari riprende la definizione del cosiddetto tipo gallico, che sarebbe comparsa nell'arte greca dopo l'invasione gallica della Grecia nel III secolo a.C.¹²³ La definizione non viene però ripresa da nessuno che abbia trattato l'argomento dopo Traversari, inoltre il confronto con rappresentazioni di Galli come il Galata barbato caduto in ginocchio (sempre esposto al museo archeologico di Venezia) o il ben più famoso Galata morente mostrano che la capigliatura di quest'ultimi presenta ciocche più corte e ruvide, e una forma più caotica e meno ordinata rispetto a quella del satiro, quindi direi che difficilmente si possa parlare di capigliatura gallica.

Il collo si presenta muscoloso, quasi taurino e possiamo immaginare che fosse parte di un corpo altrettanto muscoloso.

La posizione della testa è rivolta alla sua sinistra con il collo leggermente piegato verso il basso, si presenta diversamente rispetto a molte delle copie di satiri cosiddetti danzanti, i quali spesso hanno la testa rivolta verso il basso, mentre guardano il personaggio femminile del gruppo, solitamente una ninfa o una menade, come si può notare sempre tramite il confronto con il satiro di Palazzo Corsini o delle Gallerie degli Uffizi (fig. 65).¹²⁴

¹²³ Traversari 1986 p. 75

¹²⁴ Muscillo 2023, p. 14

La statua si presenta in buone condizioni, ha ricevuto dei restauri integrativi che ne hanno migliorato le condizioni. Ci sono delle leggere scheggiature sullo zigomo destro e alla base del collo.



Fig. 56 Satiro Zulian, dettaglio dei capelli, foto autore



Fig. 57 Satiro Zulian, lato destro della testa,
Traversari 1986



Fig. 58 Satiro Zulian, lato sinistro della testa,
Traversari 1986

6.1.2 Ninfa

La seconda testa presente al museo è una testa colossale di ninfa. Si colloca insieme alla testa colossale di satiro nel gruppo dell'invito alla danza. È rappresentata una testa di ninfa sorridente. Si presenta di grandi dimensioni, alta 0,41 m, per una figura che da integra avrebbe avuto un'altezza di ca. 1,90-2,20 m da seduta.

Il viso è pieno e rotondo, ed è caratterizzato dal largo sorriso, che accentua gli zigomi e crea delle fossette. Il sorriso mostra l'arcata dentale superiore ed è uno degli elementi che ci permette di capire che si tratta di una figura mitologica e non di un ritratto di persona. Il mento è particolarmente pronunciato. Questo sorriso come per il satiro ha un carattere malizioso, che ci da un indizio del tema presente nel gruppo. Gli occhi sono grandi, le palpebre sono rese con un certo dettaglio e sono sovrastate da delle ampie arcate sopracciliari. La capigliatura è formata da delle ciocche di capelli mosse e poco ordinate (tanto che da un'occhiata frontale non sembra un personaggio femminile) idealmente raccolte dietro la testa sulla nuca da un nodo, che in questo caso è mancante dato che la parte posteriore si presenta più grezza e meno lavorata, probabilmente perché addossata a un muro e quindi non vista. I capelli lasciano le orecchie scoperte, e c'è la particolarità come per il satiro di due ciocche non legate al resto della chioma che scendono davanti alle orecchie, insieme ad altre due libere sulla fronte. La testa è rivolta verso l'alto verso destra, molto probabilmente a guardare il satiro con cui interagiva. Tramite le fossette degli zigomi, le occhiaie, le arcate sopracciliari e il labbro superiore lo scultore è andato a creare un gioco di chiaroscuri che si mettono in contrasto con i piani di luce presenti nella statua.

Lo stato di conservazione è buono ma peggiore rispetto alla sua controparte maschile, manca completamente il collo, sono presenti scheggiature sul mento, sulla nuca e sulla parte posteriore della chioma.



Fig. 59 Ninfa Zulian, dettaglio delle ciocche di capelli sulla fronte della ninfa, foto autore



Fig. 60 Ninfa Zulian, lato sinistro della testa, Traversari, 1986

6.2 Tipologia statuaria e provenienza

La tipologia statuaria a cui appartiene la statua del satiro insieme alla statua della Ninfa esposta nella stessa sala del Museo archeologico di Venezia è quella del cosiddetto “invito alla danza”. Il gruppo venne identificato nel 1909 da Wilhelm Klein basandosi su una moneta di età severiana proveniente da Cizico (fig. 61),¹²⁵ e sulla quale si sono basate tutte le ricostruzioni successive. La moneta mostrerebbe un satiro in piedi mentre balla, nudo e con legato al piede destro quello che viene identificato come un *kroupezion*, di fronte al satiro è presente una figura femminile, una ninfa o una menade, che è invece seduta, coperta solamente da un lembo di tessuto dalla vita in giù e sembra nella posizione di slacciarsi un sandalo. Klein l’ha quindi interpretato come il satiro che invita la ninfa a danzare e questa, che ha appena accettato, si sta slacciando il sandalo per raggiungerlo, fatto appartenere ad un periodo che viene definito Rococò antico. Gruppo statuaria molto discusso per una serie di motivi, in primo luogo, perché non sono mai state ritrovate statue integre dei due personaggi insieme in modo che potessero essere indiscutibilmente associate tra di loro, e inoltre perché queste statue sono state copiate ed erano diffuse come statue singole, tipiche dei giardini e delle fontane romane, come Ridgway fa notare molto spesso nelle collezioni museali molte statue sono state giustapposte nonostante significative differenze di materiali e stile, per

¹²⁵ Habetzender 2021, p. 419

esempio parla di come le capigliature delle ninfe spesso fossero realizzate a trapano con una tecnica tardo romana mentre quella del satiro tramite lo scalpello,¹²⁶ non sembra quindi volerci essere una coerenza nella metodologia e nella resa delle due statue in modo tale che possano essere associate. Un'altra delle critiche rivolte all'interpretazione di Klein è che sia puramente anacronistica, dal momento che nella produzione artistica e letteraria di età ellenistica non sembrano esistere approcci galanti da parte di satiri nei confronti di ninfe, vedendola come un'interpretazione di azioni comuni ad inizio '900 associate senza alcun tipo di prova documentaria a rappresentazioni antiche,¹²⁷ oltre a ciò anche l'abbigliamento non sembra adatto al ballo,¹²⁸ quindi viene contestata sia l'interpretazione che la loro composizione stilistica.

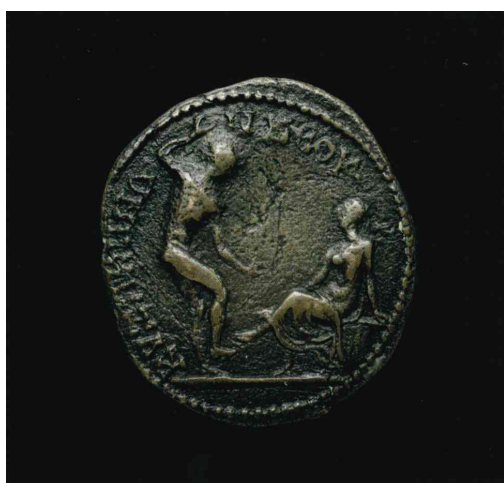


Fig. 61 Rovescio della moneta di Settimio Severo coniata a Cizico (193-211 d.C.) con il satiro e la ninfa, Muscillo 2023

Ritrovamenti più recenti sembrano però confermare la teoria originale di Klein. In primo luogo una serie di monete rappresentanti lo stesso gruppo in una posizione diversa. Queste monete provenienti da Pautalia in Tracia, e risalenti al regno di Settimio Severo e del figlio Caracalla, (restiamo quindi nello stesso periodo della moneta cizicena), ci mostrano un satiro che adesso è girato e guarda lo spettatore invece della ninfa, gli tende la mano sinistra mentre la ninfa avvicina la destra (fig. 63), non c'è comunque un contatto tra le due figure. La ninfa sembra in una posizione di indecisione tra il restare seduta e l'unirsi al satiro.¹²⁹ Nel rovescio di questa moneta il satiro si sta palesemente

¹²⁶ Ridgway 2001, p. 322

¹²⁷ Ghisellini 2017, p. 62

¹²⁸ Muscillo 2023, p. 15

¹²⁹ Von Mosch 2007, p. 101-102

lanciando nella danza pestando il *kroupezion*, in questo modo sembra fugato il dubbio se il tema fosse effettivamente la danza o meno. Oltre a ciò sono state ritrovate altre copie delle due statue provenienti dallo stesso contesto, come due torsi, rispettivamente di satiro e ninfa, provenienti dalla facciata di un ninfeo di Efeso, commissionato da un certo *Laecanius Bassus* tra 75-80 d.C. e anche le due teste veneziane, provenienti entrambe da Roma, e accomunate dalle loro dimensioni colossali,¹³⁰ in generale le dimensioni solitamente sono coerenti per un'esposizione in coppia delle due statue.¹³¹ Tutti questi elementi contribuiscono a formare un quadro nel quale sembra abbastanza certa l'associazione delle due figure di satiro e ninfa a un contesto legato al ballo, in un gruppo definito da Ridgway "*group in space*"¹³² nel quale le due figure non sono in contatto diretto tra di loro, a volte si trovano anche a una certa distanza, e la loro relazione deve essere scoperta dallo spettatore tramite le espressioni e i movimenti dei due personaggi. Von Mosch conferma il fatto che si tratti di una scena collegata alla danza, con le monete che rappresentano il momento di passaggio tra staticità e movimento, elemento che sembrerebbe confermato da riti dionisiaci presenti nella regione dell'Asia Minore,¹³³ tema che sarà approfondito nei paragrafi successivi.

Una delle interpretazioni più recenti, da parte di Julia Habetzender, vede il gruppo rappresentare il satiro non mentre chiama alla danza la ninfa, ma mentre cerca di portarle via la veste, in questo caso si spiegherebbe la rappresentazione su un'altra moneta di Pautalia (fig. 62), paragonabile concettualmente con il gruppo, sempre risalente all'età ellenistica,¹³⁴ di Afrodite, Pan e Eros, nel quale il dio con le gambe di capra cerca di spostare il braccio della dea intenta a coprire le proprie pudenda, di conseguenza nella moneta di Cizico, il satiro non sta prendendo la mano alla ninfa, ma le sta cercando di strappare la veste, interpretazione che sembrerebbe trovare conferma in alcuni esempi di statue come la statua di Pan e ninfa conservata ai Musei Vaticani.

Per concludere siamo quindi certi che le due statue venissero rappresentate insieme, il problema è che ancora non siamo certi a quale dei due contesti appartenessero. L'ipotesi di Habetzender sembra più convincente perché effettivamente il concetto di invito alla danza in un idillio bucolico sembra un'idea non esistente nelle rappresentazioni artistiche dell'età ellenistica, inoltre questa interpretazione da al gruppo un sottotesto erotico nella quale si mostra l'ambiguità tra un

¹³⁰ Ghisellini 2017, p. 63

¹³¹ Habetzender 2021, p. 438

¹³² Ridgway 2002, p. 321

¹³³ Von Mosch 2007, p. 108

¹³⁴ Kaltsas 2002, p. 295

personaggio che cerca di forzarsi su un'altro, e l'ipotetica vittima che tratta l'accaduto in maniera scherzosa (quasi tutte le rappresentazioni della ninfa la mostrano sorridente, compresa quella di Venezia), in maniera simile a come si presentava la *symplegma* del tipo Dresda presa in esame nel secondo capitolo di questa tesi. Come ulteriore conferma vi è il fatto che il *kroupezion* legato al piede non fosse usato per la danza ma dai suonatori di *aulos* per tenere il ritmo.

Non siamo quindi ancora sicuri di che tipo di interazione e rapporto ci fosse tra le due figure rappresentate, quello che sappiamo ormai per certo è che le due statue costituivano un gruppo ed erano esposte assieme, quindi la loro giustapposizione non è un'invenzione degli studiosi moderni.

Come si presentava stilisticamente il gruppo?



Fig. 62 Rovescio della moneta di Settimio Severo da Pautalia che mostra il satiro avvicinare la mano alla veste della ninfa, Von Mosch 2007



Fig. 63 Rovescio della moneta di Caracalla (198-217 d.C.) da Pautalia che mostra il satiro girato verso lo spettatore, Von Mosch 2007



Fig. 64 Ricostruzione di Klein in gesso di come si presentava il gruppo dell'invito alla danza nella sua forma statuaria, Muscillo 2023

6.2.1 Satiro

Per quanto riguarda le caratteristiche della testa del satiro, si può riprendere quanto detto in precedenza per la testa di Venezia e applicarlo per tutte le copie che ci sono pervenute: presenza dei cornetti sulla fronte, orecchie a punta, largo sorriso malizioso che mette in mostra i denti, lo schema dei capelli a ciocche corte e ondulate, l'unica differenza è la presenza o meno di una ghirlanda, composta da edera o aghi di pino.¹³⁵

L'esempio cardine che si prende per il corpo è quello del satiro di Palazzo Corsini. Il corpo è nudo, muscoloso, i muscoli sono scolpiti con un alto grado di dettaglio, è piegato in avanti con la testa rivolta verso il basso, a guardare la ninfa seduta. La gamba destra è sollevata e sul piede destro è legato un *kroupezion*. Solamente una statua conserva le sue mani originali: il satiro proveniente dal Ceramico che conserva la mano sinistra,¹³⁶ essa si aggrappa a una pelle di capra che copre il supporto a forma di tronco. Nelle mani delle statue di restauro spesso sono stati aggiunti dei cembali come per i satiri di Palazzo Corsini e degli Uffizi. Solitamente i plinti avevano una forma sia circolare che quadrangolare, con un supporto a forma di tronco d'albero alla destra del satiro.

L'origine di questa tipologia statuaria è incerta, la maggior parte dei ritrovamenti proviene da Roma, con ben 20 statue sulle 34 note che provengono dalla capitale. Le restanti da città delle province orientali dell'impero come Efeso, Alessandria e Cirene; sia dalle province occidentali, come Vienne e Londra. Ghisellini ipotizza che l'originale potesse effettivamente aver avuto origine a Cizico, in particolare per la somiglianza con la scultura ellenistica della scuola della Bitinia e di Pergamo. Detto ciò, le prove sono molto scarse, le uniche a sostegno sono la vicinanza geografica, e il fatto che la moglie di re Attalo I proveniva da Cizico.¹³⁷ Come detto in precedenza il gruppo divenne incredibilmente popolare dall'età ellenistica in poi, restando molto rilevante anche in età romana (come testimoniano i numerosi ritrovamenti e la moneta di età severiana). Per Traversari invece i satiri sorridenti non hanno molto a che vedere con la scultura pergamena, di cui manterrebbero solo la capigliatura.¹³⁸ Non sappiamo con certezza da dove provenisse il gruppo, si può ipotizzare un'origine cizicena, forse la rappresentazione sul rovescio della moneta indicava la presenza della statua nella città della Misia, statua di tale importanza da diventare simbolo di riconoscimento della *polis*. Secondo Von Mosch la presenza nella moneta indicherebbe l'esistenza

¹³⁵ Habetzender 2021, p. 435

¹³⁶ Habetzender 2021, p. 436

¹³⁷ Ghisellini 2017, p. 65

¹³⁸ Traversari 1986, p. 75

della statua a Cizico e anche a Pautalia.¹³⁹ Tutto ciò però non è supportato da nessun tipo di evidenza, soprattutto perché al di fuori del contesto numismatico non vi sono altre menzioni del gruppo statuario, né nei testi di alcun tipo né soprattutto dall'archeologia visto che non abbiamo resti di statue di satiri o ninfe da nessuno dei due siti. L'unica possibile pista che può collegare la presenza di queste due statue a Cizico è che fossero collegate a riti di tipo dionisiaco, lo studioso tedesco menziona l'esistenza di cerimonie di questo tipo che prevedevano le danze, confermate da un passo di Luciano “[...] *La danza bacchica in particolare, che è coltivata soprattutto nella Ionia e nel Ponto*[...] *siedono per l'intera giornata vedendo Titani, Coribanti, Satiri, pastori; e danzano* [...]”¹⁴⁰, possiamo vedere che menziona questa pratica come tipica della Ionia, oltre anche a un'epigrafe pergamena che menziona un simile rito.¹⁴¹ Per quanto riguarda invece Pautalia, resta ignoto l'eventuale collegamento con questi tipi di rituali.



Fig. 65 Satiro danzante di Palazzo Corsini, visione frontale, Habetender 2021

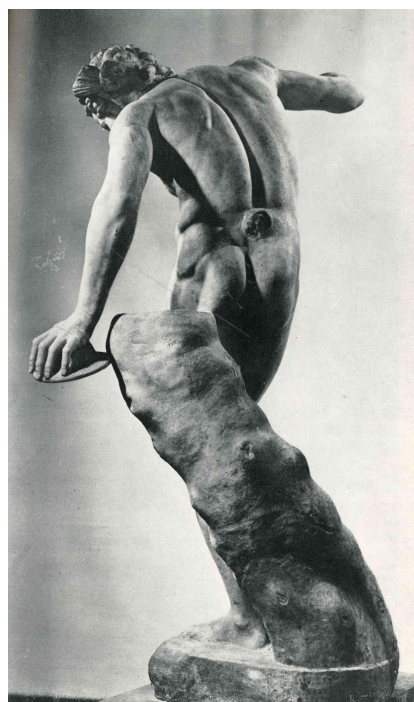


Fig. 66 Satiro danzante di Palazzo Corsini, visione posteriore, De Luca 1976

¹³⁹ Von Mosch 2007, p. 103

¹⁴⁰ Luc. *De Saltatione* 35

¹⁴¹ Von Mosch 2007, p. 107



Fig. 67 Satiro danzante di Palazzo Corsini,
dettaglio della testa, De Luca 1976

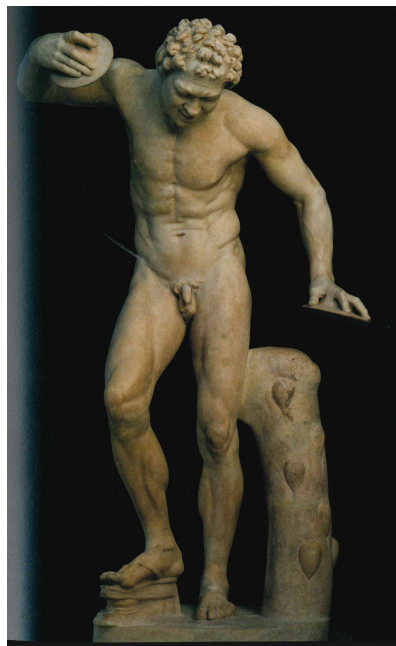


Fig. 68 Satiro danzante delle
Gallerie degli Uffizi, Muscillo
2023

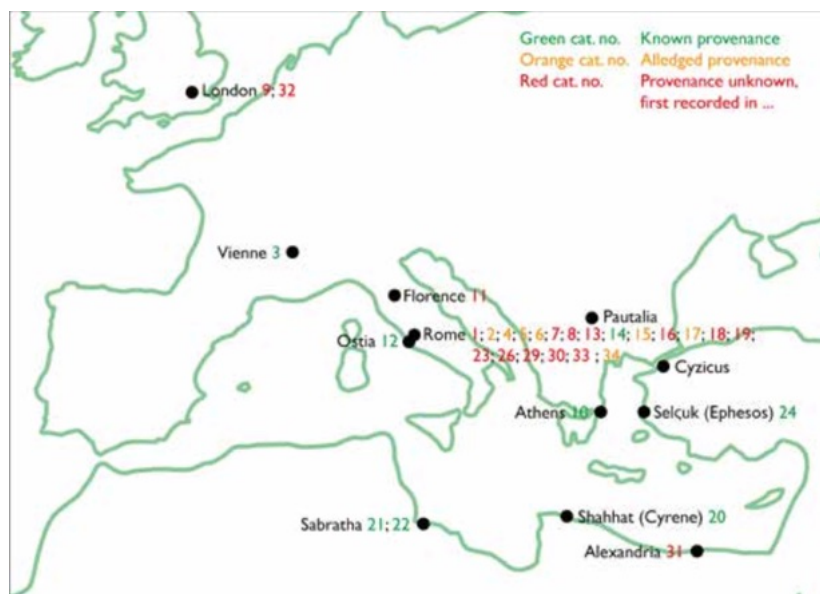


Fig. 69 Siti di ritrovamenti di statue di Satiri, Habetzender 2021

6.2.2 Ninfa

La ninfa è molto più difficile del satiro da identificare per due motivi principali:

- Non ci sono molti attributi che possano identificarla come ninfa e spesso viene identificata indifferentemente con una menade, o con una figura femminile generica;
- La frammentarietà dei ritrovamenti, che spesso sono restaurati nelle maniere più disparate, ci rende più difficile associarla alla figura che vediamo sulla moneta di Cizico.

L'archetipo della figura, basato sulla moneta di Cizico e sui diversi ritrovamenti, (31 al dato più aggiornato)¹⁴² ha delle caratteristiche ricorrenti che troviamo anche nella testa di Venezia, come: una figura femminile seduta su una roccia, nuda dalla vita in su e con le gambe coperte solo da un panno; il braccio sinistro è appoggiato alla roccia e il braccio destro è impiegato per slacciare un sandalo, la gamba sinistra è piegata sopra la destra con il sandalo da slacciare; il fisico è privo di segni particolari, non è particolarmente particolarmente formoso; i capelli sono raccolti all'indietro in un nodo appena sopra la nuca e il viso ha delle forme piene e rotonde, con la presenza di un sorriso malizioso che mette in mostra i denti.

Come per il satiro, anche per la ninfa abbiamo una statua elevata ad archetipo, una ninfa conservata nel Museo d'Arte e di Storia di Ginevra (fig. 70). Questa ninfa rispecchia tutte le caratteristiche appena elencate, siede su un una roccia irregolare, con le gambe incrociate mentre si slaccia il

¹⁴² Habetzender 2021, p. 425

sandalo sinistro, coperta solo sulle gambe, e con la testa girata verso l'alto e verso sinistra a guardare il satiro che faceva ipoteticamente parte della composizione originale (come per la testa di Venezia). La statua è stata ritrovata a Napoli e sembra risalire al II secolo d.C.¹⁴³

Per i tipi della testa, le caratteristiche del viso sono variabili, a volte più pieni e a volte meno, a volte sono presenti i ciuffi di capelli sulla fronte e davanti alle orecchie, ma l'unica caratteristica che si vede in tutte le teste del tipo sono i capelli annodati sulla nuca, senza l'utilizzo di spille o nastri ma annodati tra di loro, questo stile particolare di acconciatura secondo Habetzender è uno dei maggiori elementi che la identificano come creatura mitologica legata alla natura invece di una persona reale e umana.¹⁴⁴ Oltre a ciò, gli elementi che la discostano da un ritratto femminile sono il sorriso, che nella maggior parte delle rappresentazioni statuarie non mostrava mai i denti ma era più composto e misurato, mentre nella ninfa è malizioso e sornione.



Fig. 70 Statua di ninfa conservata a Ginevra, Habetzender 2021

¹⁴³ Habetzender 2021, p. 427 La statua è stata riassemblata da quattro frammenti diversi che comprendevano il torso, il braccio sinistro e la parte bassa del corpo con il plinto, il quarto frammento era la testa, che è stata riattaccata ma la posizione e lo stile ci fanno pensare che appartenesse originariamente alla statua o che quantomeno sia dello stesso soggetto

¹⁴⁴ *Ibid.*



Fig. 71 Testa di ninfa conservata a Baltimora,
vista posteriore del nodo ai capelli, Habetzender
2021

Il corpo invece, nelle sculture nelle quali si è conservato, il modello di Ginevra viene ripetuto assiduamente, con piccole variazioni nella veste, in qualche caso può avere le frange, come per esempio la ninfa conservata ai musei vaticani.¹⁴⁵ Abbiamo un caso di una copia con un attributo, una ninfa da Napoli, che porta un bracciale sul braccio destro (la figura ha ricevuti dei restauri molto importanti, ad esempio la testa ha delle forme molto più snelle e aggraziate rispetto alla ninfa originale).¹⁴⁶

Purtroppo però, una parte importante di come si presentava la statua originariamente proviene solamente dalle rappresentazioni numismatiche, dal momento che tutte le statue non hanno conservato rispettivamente il piede sinistro e la mano destra, fondamentali per l'interpretazione del gruppo. I restauratori hanno copiato ciò che hanno visto nella moneta cizicena. Si può supporre però con un discreto grado di certezza che la ninfa si stesse slacciando il sandalo (sicuramente non lo stava allacciando visto che farlo con una mano sola sarebbe stato molto scomodo). L'unica eccezione è la sopracitata ninfa del Vaticano che sta trattenendo la veste dagli strattoni di Pan.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 430 la ninfa in questione, nonostante abbia la stessa iconografia del tipo dell'“invito alla danza” fa parte del cosiddetto gruppo di Pan e Dafni, con la divinità che cerca di rubare la veste

¹⁴⁶ *Ibid.*

Il plinto della statua si è conservato quasi nella metà delle copie ritrovate. Esso era di diverse forme, con rocce lisce o con delle piccole escrescenze. Nel plinto a volte era presente anche un vaso (in sole quattro statue),¹⁴⁷ è però importante tenere in considerazione che nell'esempio della ninfa di Napoli vista in precedenza, il vaso è di restauro, probabilmente aggiunto per la tipica associazione delle ninfe a contesti acquatici, ma che con la scena in entrambe le sue interpretazioni (invito alla danza o tentativo di rubare la veste) ha poco a che vedere.

Habetzender fa notare che la statua femminile, in età romana ha guadagnato dei nuovi significati: ha iniziato ad essere associata a Pan, ricalcando il motivo nel rovescio di alcune monete da Pautalia (fig. 62), che sembrano mostrare una fase successiva della scena, tenendo in considerazione che le monete risalgono all'età severiana si può pensare che fosse un gruppo diffuso nell'Impero Romano del III secolo d.C.; veniva inoltre esposta insieme alla *symplegma* del tipo Berlino-Torlonia, che per soggetti e tematiche è molto simile, abbiamo un ermafrodito seduto su una roccia, la gamba destra aggrovigliata a quella di un satiro che sta cercando di forzarsi su di lui, gruppo statuario che sembra essere totalmente romano e non ellenistico.¹⁴⁸ Il confronto con quest'ultimo diventa ovvio sia se andiamo a vedere la composizione della statua, che ricorda molto i soggetti presenti nella moneta di Pautalia, sia per le tematiche affrontate, con un satiro che a un qualche tipo di interazione erotico-sessuale con una creatura della mitologia, oltre a ciò, il fatto che la ninfa avesse il pube coperto dava una certa libertà di interpretazione ai romani che osservavano il gruppo. Questa teoria sembra confermata dal fatto che due statue dell'invito alla danza (un satiro e una ninfa entrambe conservate al Museo Torlonia) che della *symplegma* sono state ritrovate nella zona della Villa dei Quintili lungo la Via Appia.¹⁴⁹

La provenienza delle sculture delle ninfe ricalca quella dei satiri, la maggior parte delle copie proviene da Roma. I luoghi di ritrovamento accertati sono ugualmente limitati come quelli dei satiri (escludendo i contesti in cui sono stati ritrovati insieme, come per esempio il ninfeo di Efeso o le due statue di Venezia), abbiamo pochi siti di provenienza certa come *Centumcellae*, Efeso, Side e una villa a Minturno.¹⁵⁰ Di conseguenza anche per la ninfa la provenienza originaria di questa statua è difficile da determinare, non si hanno ritrovamenti da nessuno dei due luoghi che la rappresentano nella numismatica, e quindi si può solo riprendere le teorie menzionate nel paragrafo precedente.

¹⁴⁷ Habetzender 2021, p. 431

¹⁴⁸ Von Stackelberg 2014, p. 399

¹⁴⁹ Habetzender 2021, p. 431

¹⁵⁰ *Ibid.* 2021, p. 422



Fig. 72 Siti di ritrovamento delle statue di ninfa, Habetzender 2021



Fig. 73 *Symplegma* del tipo Berlino-Torlonia conservato all'Altes Museum di Berlino, Von Stackelberg 2014

L'esposizione di questo gruppo ci è nota maggiormente da ritrovamenti risalenti all'età romana. Come abbiamo menzionato sono stati trovati sia singolarmente che in coppia in contesti limitati. Questi contesti erano legati principalmente alle acque; per quanto riguarda i contesti pubblici i principali luoghi di esposizione erano terme e ninfei, come testimoniato dai ritrovamenti di Efeso, *Centumcellae*, e anche nel caso del ritrovamento delle teste di Venezia, esse sembrerebbero provenire da un ninfeo a Roma.¹⁵¹ Questo ci viene ulteriormente confermato dalla forma delle statue, per esempio abbiamo una testa di ninfa, conservata oggi al Walters Art Museum di Baltimora, con un buco di trapano in mezzo alla bocca, quindi possiamo affermare che le statue non erano presenti solo come ornamento ma erano esse stesse parte del monumento.¹⁵² I contesti dei ninfei non erano però gli unici, dal momento che abbiamo una statua (di un satiro) proveniente dalla zona del *Pompeion* di Atene, una (sempre di un satiro) dal foro di Sabratha in Tripolitania,¹⁵³ e una nell'agorà di Side, in Panfilia. La seconda grande sfera di esposizione era quello privata, abbiamo il ritrovamento di una ninfa da una villa a Minturno,¹⁵⁴ sulla costa laziale, oltre che dalla villa dei Quintili.



Fig. 74 Testa di ninfa conservata a Baltimora con buco di trapano sulla bocca, Habetzender 2021

¹⁵¹ Ghisellini 2017, p. 63

¹⁵² Habetzender 2021. p. 428

¹⁵³ *Ibid.*, p. 424

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 422

Le due teste qui prese in esame hanno una provenienza ben precisa, venne scoperte durante degli scavi a Roma nei pressi di Piazza Venezia, e si ha notizia della loro presenza fin dal 1556.¹⁵⁵ Entrarono successivamente a far parte della collezione di Girolamo Zulian (in quanto bailo veneziano con sede proprio a Palazzo Venezia) e vennero donate allo statuario della Repubblica nel 1795.¹⁵⁶

6.3 Datazione

La datazione del gruppo è piuttosto incerta ed è stato proposto un ampio arco temporale che andrebbe dal III al I secolo a.C. per quanto riguarda il modello. L'ipotesi originaria di Klein che per primo ha identificato il gruppo vedrebbe l'origine nel II secolo a.C. nel periodo del cosiddetto Rococò antico, questa datazione si basa sul periodo di diffusione del satiro sorridente.¹⁵⁷ Altri studiosi lo retrodatano ad un secolo prima per il confronto con la sopracitata acconciatura gallica. Ghisellini conferma il periodo di Klein, adducendo come prova la somiglianza stilistico-formale con il piccolo donario pergameno, mentre Habetzender pone il confronto con un'altra opera pergamena, il Fregio di Telefo nel Grande Altare di Zeus.¹⁵⁸ Il consenso generale tra gli studiosi vede quindi datato il gruppo dell'invito alla danza alla metà del II secolo a.C. Il modello della ninfa sembra avere origine nello stesso periodo, grazie alla sua "visione frontale"¹⁵⁹ Traversari la colloca nel II secolo a.C.

Il satiro e la ninfa Zulian che stiamo analizzando, come detto in precedenza, provengono da uno scavo settecentesco a Roma, nell'ambito di un ninfeo, questo ci dice che molto probabilmente si tratta di copie romane, molto probabilmente di età imperiale, (datazione comune a molte delle sculture ritrovate nella capitale).¹⁶⁰ Inoltre, Traversari menziona un aspetto che le qualifica come statue romana di età antonina: l'effetto pittorico della statua reso tramite l'uso del trapano corrente, strumento tipico dell'età romana.¹⁶¹

¹⁵⁵ De Paoli 2008, p. 4

¹⁵⁶ De Paoli 1197, p. 282

¹⁵⁷ Traversari 1986, p. 76

¹⁵⁸ Habetzender 2021, p. 420

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 71

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 424

¹⁶¹ Traversari 1986, p. 76

6.4 Restauri

6.4.1 Restauri del satiro

La statua del satiro ha ricevuto dei restauri integrativi che hanno permesso l'esposizione della statua. Oggetto di questi restauri sono stati:

- La punta del naso
- Parte dell'orecchio destro.

Oltre a questi due restauri ci sono stati altri due interventi che hanno lasciato un segno sulla statua: secondo Traversari sono stati rimossi i bargigli dal collo¹⁶², e sembra che il mento sia stato ingrossato, ma di quest'ultima informazione non ne siamo sicuri.

I restauri sembra furono opera di Antonio Canova, che sappiamo venne ospitato a Roma a Palazzo Venezia proprio da Girolamo Zulian che gli fece da mecenate.¹⁶³ Canova sembra che si occupò anche di rimuovere il corpo della statua ormai gravemente danneggiato.¹⁶⁴

6.4.2 Restauri della ninfa

Anche la testa della ninfa, come per il satiro, ha ricevuto dei restauri, anche in questo caso integrativi, oggetto di restauro furono:

- La punta del naso
- L'orecchio sinistro

L'autore del restauro fu Canova, che ce lo specifica in una delle sue lettere. È comunque molto probabile che lo scultore sia stato solamente il sovrintendente del restauro. De Paoli menziona come il restauro vero e proprio sia stato operato dallo scultore Antonio d'Este, che si occupò, sempre sotto la supervisione di Canova anche di un'altra statua ellenistica esposta a Venezia come l'Afrodite Marina.¹⁶⁵

¹⁶² Non si sa bene cosa intenda Traversari per bargigli, dal momento che elementi paragonabili non sono stati riscontrati in nessun'altra statua di satiro

¹⁶³ De Paoli 1997, p. 282

¹⁶⁴ De Paoli 2008, p. 7

¹⁶⁵ *Ibid.*

7. STATUETTA DI APOLLO CITAREDO (Inv. 17)

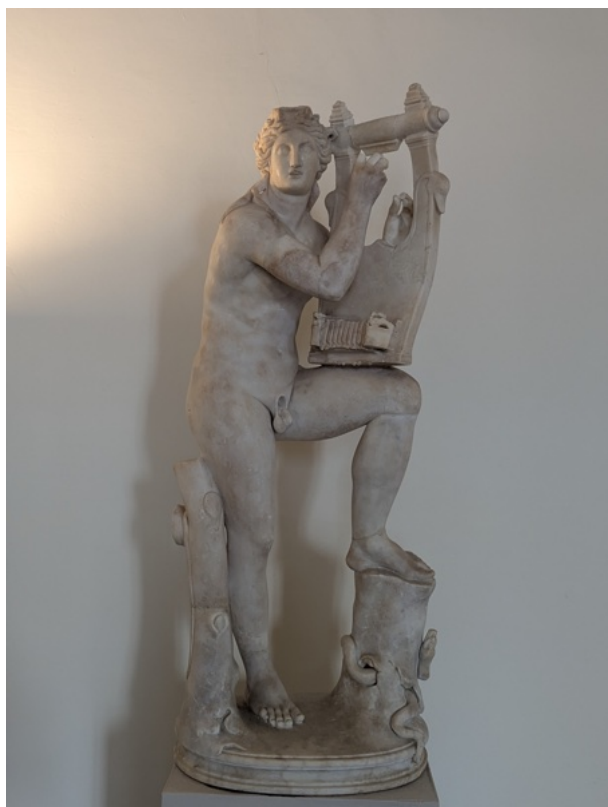


Fig. 75 Apollo citaredo, foto autore

7.1 Descrizione

La statua qui presa in esame è un Apollo del tipo del citaredo, che prende il nome ovviamente dal fatto che il dio si presenti mentre suona una cetra. È una statua di piccole dimensioni, alta poco meno di un metro (0,92 m senza il plinto).¹⁶⁶

Il dio è raffigurato nudo e stante in una posa particolare. La gamba destra è tesa, e su di essa si appoggia tutto il peso del corpo, a causa proprio della posa si è reso necessario un tronco d'albero come puntello per mantenerne l'equilibrio. La gamba sinistra è invece sollevata e appoggiata ad un altro tronco, avvolto dalle spire di un serpente, andando a formare un angolo di 90°, su cui si va ad appoggiare la cetra. Il bacino è ruotato leggermente verso destra mentre il dio sembra

rivolgersi verso un pubblico, il busto è piegato verso sinistra con la schiena in avanti, in modo tale che il dio possa avvolgere con entrambe le braccia lo strumento musicale. La spalla destra è sollevata verso l'alto per poter facilitare la posizione della mano nel pizzicare le corde mentre quella sinistra si abbassa per fungere da ulteriore sostegno. Le mani sono entrambe nella posa atta a suonare lo strumento, con tre dita racchiuse per prendere le corde.

La testa è girata verso destra e guarda direttamente lo spettatore. Il viso è reso con una certa banalità e piattezza dell'espressione, molto probabilmente il risultato di una copiatura di età romana effettuata in serie nel quale si nota un approccio scolastico.¹⁶⁷ Si presenta quindi con una forma ovale, e allungata, il mento rotondo che crea un'unitarietà stilistica con le pieghe del collo. Gli occhi sono resi dettagliatamente, con una discreta precisione delle palpebre, sembra inoltre che siano presenti anche le pupille, in realtà però sono solamente delle scheggiature. Gli occhi sono poi ben infossati in delle arcate sopracciliari lisce e dritte. La bocca è piccola e rimane socchiusa, con delle labbra non troppo carnose. La capigliatura ricorda in moltissimi aspetti quella di statue

¹⁶⁶ Traversari 1986, p. 129

¹⁶⁷ *Ibid.*

femminili, (l'andamento delle ciocche ricorda le statue di Musa e quella dell'ermafrodito trattate ai capitoli 1 e 2 di questa tesi, anche se questi esempi sono di teste oggetto di restauro in età rinascimentale e quindi non collegate in alcun modo). È presente una scriminatura centrale che divide le ciocche (tre per lato) ondulate e spesse, che Traversari definisce lanose.¹⁶⁸ Sulla nuca le ciocche sono raccolte in un complesso nodo, ma nonostante ciò, ci sono lo stesso delle lunghe ciocche che scendono sulle spalle. I capelli sono sormontati da una corona fatta con i capelli. I tratti delicati del viso e la capigliatura femminile contribuiscono a dare un aspetto efebico, o perfino androgino al dio.

La cetra, *kithara* in greco, è di grandi dimensioni. La grande cassa di risonanza è appoggiata alla coscia sinistra, e su di essa è presente una parte in rilievo, dove probabilmente in uno strumento reale erano legate le corde. I bracci verticali sono particolarmente elaborati con un motivo di forma piramidale sulla punta. Vi è una decorazione zoomorfa, che ricorda un cigno, data la sinuosità del collo a forma di S e la presenza di un becco, anche se considerando il soggetto, è possibile che sia un serpente.

Il fisico di Apollo è muscoloso ma magro, i muscoli sono ben definiti ma non accentuati. Definita è anche la piega inguinale, tramite una linea ben precisa. Abbiamo un contrasto tra la resa della gamba destra, tesa mentre sostiene il peso del corpo, con la sinistra più rilassata. In generale alcune parti del corpo ricordano i modi lisippeï.¹⁶⁹ La corporatura contribuisce anch'essa a dare alla figura il suo aspetto giovanile.

Secondo Traversari la vista della statua doveva essere unicamente frontale, anche se le altre parti del corpo che da questo tipo di visione sono escluse, sono comunque rese con un discreto grado di dettaglio, quindi è possibile che la statua fosse ugualmente visibile a tuttotondo.

Le condizioni della figura sono ottime, anche se è importante specificare che ha ricevuto degli importanti restauri. Alla statua per come si presenta oggi gli unici danni degni di nota sono la mancanza del membro e delle importanti scheggiature sulla cetra.

¹⁶⁸ Traversari 1986, p. 132

¹⁶⁹ *Ibid.*

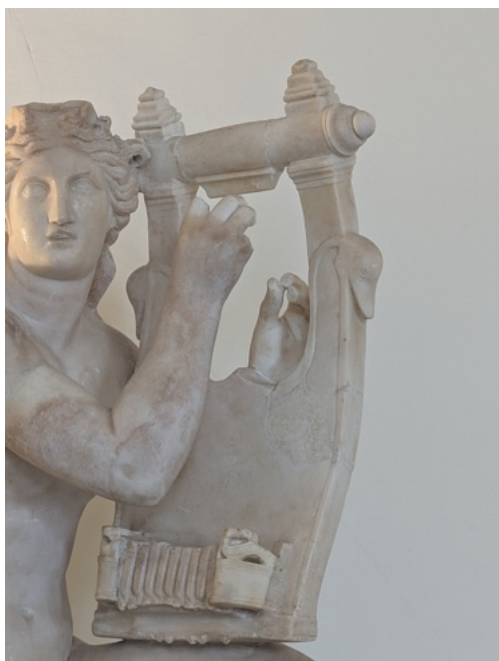


Fig. 76 Apollo citharedo, dettaglio della cetra, foto autore

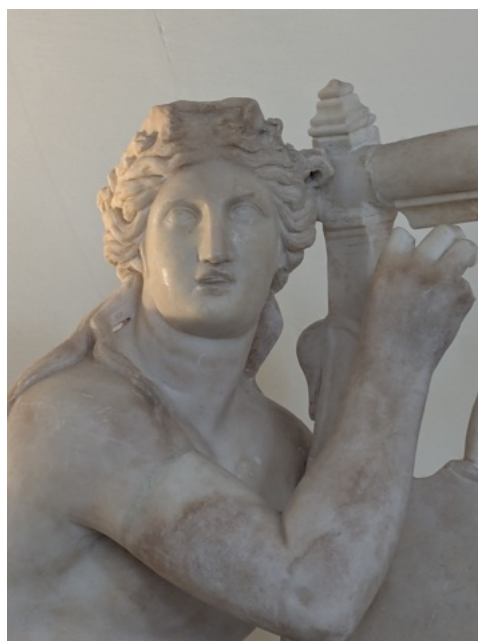


Fig. 77 Apollo citharedo, dettaglio della testa, foto autore

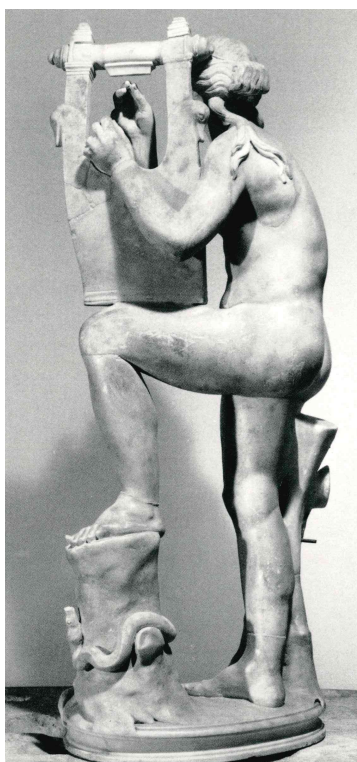


Fig. 78 Apollo citharedo, visione posteriore, Traversari 1986

7.2 Tipologia statuaria e provenienza

La tipologia statuaria dell'Apollo citharedo è una tipologia statuaria molto complessa, che racchiude al suo interno diverse versioni della statua in forme molto varie tra di loro. È stata una variante del dio delle arti e della musica che ebbe un'enorme fortuna nell'antichità, capillarmente diffusa nel

mondo Mediterraneo fin dalle sue prime comparse sulla pittura vascolare magnogreca nel VI secolo a.C.¹⁷⁰ fino almeno all'età antonina. Una prima distinzione fondamentale è quella tra le figure stanti e assise. Queste ultime sono la minoranza nell'ambito totale delle figure apollinee. All'interno degli Apollo stanti, si ritrovano altre differenze, di minore entità ma non per questo meno importanti, ad esempio se sono vestite o nude, in che modo si posiziona l'*himation*, l'eventuale presenza di animali, la posizione delle braccia e la posizione delle gambe.

Passando al medium scultoreo l'origine di questa tipologia viene ricondotta ad un'altra statua di Apollo, il cosiddetto Apollo Licio o Liceo.¹⁷¹ Dall'Apollo Liceo, come in un albero genealogico, deriva la statua più nota e diffusa dell'Apollo Citaredo, il cosiddetto tipo Cirene, proveniente dalla città libica. La statua aveva un'iconografia ben precisa che ci permette di associarla al suo predecessore, il fatto che il dio sia nudo, stante e con il braccio destro sopra la testa. La statua viene attribuita allo scultore Timarchide, che secondo Ghisellini, fu il creatore di questa scultura, legata agli apparati decorativi del tempio di Apollo Sosiano a Roma,¹⁷² menzionato in precedenza come luogo di origine della Musa di Philiskos. Questa teoria deriverebbe dal fatto che lo scultore viene menzionato in un passo della *Naturalis Historia* di Plinio: “[...] una Diana, nove Muse ed un altro Apollo nudo. Di quello che regge la cetra, nello stesso tempio, fu autore Timarchide [...]”¹⁷³ La statua si presenta quindi con Apollo, solitamente nudo o con un *himation* che gli copre le gambe lasciando scoperti i genitali, e la cetra appoggiata ad un tripode o a una colonna, come si può vedere perfettamente nell'esempio conservato ai Musei Capitolini a Roma della statua di dimensioni eroiche.¹⁷⁴ La statua veneziana rappresenta una ulteriore tipologia, che secondo Flashar si evolve proprio dal tipo Cirene.¹⁷⁵ Come abbiamo visto, anche quello preso in esame rientra nella macrocategoria delle statue stanti e nude, la differenza sostanziale è nella posizione, che a differenza del tipo Cirene non appoggia più il braccio destro sopra la testa ma lo impiega per pizzicare le corde dello strumento, la cetra inoltre è appoggiata sulla coscia sinistra piegata e appoggiata a un supporto. Per questo motivo Flashar lo fa appartenere ad un tipo a sé stante, paragonabile solamente ad un'altra statua di cui siamo a conoscenza, un Apollo citaredo conservato al Museo Archeologico

¹⁷⁰ Sanader 2022, p. 584

¹⁷¹ Lambrinudakis 1984, p. 208

¹⁷² Ghisellini 2017, p. 387

¹⁷³ Plin. *Nat. Hist.* XXXVI, 35

¹⁷⁴ Ghisellini 2017, p. 387

¹⁷⁵ Flashar 1992, p. 194

di Firenze.¹⁷⁶ La statua di Firenze è pressoché identica a quella veneziana, con delle piccole differenze come l'*himation* appoggiato sul tronco usato come puntello attaccato alla sua gamba destra (oltre a delle differenze della capigliatura e di resa della cetra, probabilmente per quest'ultima dovuta ai restauri). Sembra essere un tipo piuttosto raro nell'iconografia greco-romana, o almeno raramente attestato, per quanto riguarda la scultura a tutt'ondo ci sono solamente questi due esempi, altri rappresentazioni paragonabili provengono da un rilievo presente su un'erma conservata ai Musei Vaticani, così come nei rovesci di monete di età imperiale dalla Troade o monete seleucidi del regno di Antioco II (anche se in questo caso con una grande varietà nell'appoggio che può essere costituito da altari, basi di colonne o *omphaloi*).¹⁷⁷ Una seconda caratteristica del tipo è che sono entrambe statue di piccole dimensioni. Traversari paragona il tipo a una serie di statue ellenistiche di soggetti diversi ma collegati da un elemento, ossia che sono statue che hanno un piede posato su un rialzo, farebbero parte di questo gruppo statue come il Poseidone del Museo del Laterano, il *Sandalenbinder* Lansdowne (figura nell'atto di allacciarsi il sandalo, esemplificata da un Ermete conservato alla Glipoteca di Monaco)¹⁷⁸ o il cosiddetto Alessandro Rondanini conservato anch'esso a Monaco.¹⁷⁹

Il loro contesto di utilizzo è discusso, ci si domanda se il fatto che esiste questo tipo di statuaria di piccole dimensioni possa essere un indizio su un utilizzo specifico. Come discusso in precedenza per altre statue qui trattate, è estremamente probabile che statue di Apollo citaredo fossero presenti in contesti domestici (come abbiamo visto per gli *hekateia*) o in generale in contesti al di fuori della sfera sacra. Questa categoria di statue viene definita da E. Simon "*haus Apollines*" o Apollo domestici. Secondo Flashar la statuaria in marmo di piccole dimensioni, durante l'età ellenistica assunse sempre di più un ruolo decorativo.¹⁸⁰ La differenza, come abbiamo visto, è molto sfumata e il loro utilizzo era diffuso in entrambi gli ambiti, purtroppo avendo solamente due esempi di statue a tutt'ondo, di provenienza incerta non siamo in grado di dare una risposta più precisa. Per quanto riguarda altri ritrovamenti della stessa iconografia, come detto in precedenza, solamente da rilievi e da monete, questo ci testimonierebbe la presenza del modello al di fuori dell'ambito sacro. Anche per quanto riguarda le fonti scritte non abbiamo grandi testimonianze. Per Simon l'idea stessa di

¹⁷⁶ Flashar 1992, p. 193; Traversari 1986, p. 129

¹⁷⁷ Flashar 1992, p. 194

¹⁷⁸ Traversari 1986, p. 129

¹⁷⁹ Flashar 1992, p. 194

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 192

Haus Apollines risalirebbe all'età augustea, come parte dell'iniziativa di Augusto per portare un ritorno al passato dei costumi religiosi dei romani seguendo il concetto di *pietas*. Secondo Flashar questa tipologia di statuette invece sarebbe tipica dei momenti di crisi, utilizzate come idoli domestici e come immagine simbolo di istituzioni sacrali. Sappiamo però che generalmente il tipo dell'Apollo citaredo era diffuso in diversi contesti, per esempio il tipo Cirene è stato ritrovato sia in un teatro, a Cirene, che in delle terme a Efeso.¹⁸¹ Sembra fosse una presenza tipica anche nelle ville romane, anche se si presentava prevalentemente nella sua versione vestita.¹⁸² Questo ci confermerebbe quindi che almeno il soggetto del citaredo venisse utilizzato in contesti più vari, purtroppo invece per il tipo Venezia-Firenze non siamo in grado di confermare se avesse un ruolo specifico come statua di culto domestica, ma quasi sicuramente ricalcava la multi-funzionalità degli altri tipi.

Il tipo dell'Apollo di Cirene, come abbiamo detto, viene attribuito a Timarchide, scultore greco vissuto tra il II e il I secolo a.C. Lo scultore sarebbe stato attivo tra l'Italia e la Grecia, e l'ipotesi è che il tipo sia nato esattamente per la realizzazione del tempio di Apollo Sosiano a Roma in occasione dei suoi rifacimenti a partire dal 146 a.C. voluti da Q. Cecilio Metello Macedonico. Completamente diversa è invece la teoria di Simon, che vede l'emergenza del tipo Cirene ben oltre la fine dell'età ellenistica, in piena età traianea, e nelle province orientali dell'impero.¹⁸³ Un elemento che si può prendere in considerazione è che Flashar traccia un confronto tra il volto dell'Apollo e quello dei giganti dell'Altare di Pergamo. Si potrebbe quindi ipotizzare che la possibile origine del tipo sia pergamena o microasiatica. Nonostante queste informazioni non abbiamo alcuna idea della provenienza del tipo Venezia-Firenze, dal momento che non viene menzionato in nessuna fonte e i ritrovamenti sono limitati, inoltre la provenienza della statua di Firenze è sconosciuta.

La statua faceva parte della collezione di Domenico Grimani e abbiamo un'ipotesi sulla sua provenienza. Sappiamo dell'esistenza di un podere appartenente alla famiglia Grimani nella zona del Colle Quirinale a Roma. Nelle vicinanze, grazie principalmente ad uno schizzo di Andrea Palladio, ci è nota la posizione di un antico edificio termale di medie dimensioni, da dove sembrerebbe provenire l'Apollo (insieme ad altre sculture della collezione Grimani come l'Afrodite *Anadyomene*), la presenza dell'Apollo proprio da questo luogo sembrerebbe confermata

¹⁸¹ Ghisellini 2017, p.

¹⁸² Jones Roccas 2002, pp. 273-274

¹⁸³ La teoria di Simon è smentita dal ritrovamento di una testa attribuibile al dio della musica e risalente al I secolo d.C.

dall'inventario redatto nel 1587: *“un ritratto di Apollo che posa su la cossa sinistra”*¹⁸⁴ Questa informazione, purtroppo non confermata da altre fonti, ci darebbe la provenienza certa della statua, oltre che a confermarci che statue di Apollo citaredo di questo tipo erano presenti in edifici termali. Si può quindi concludere che l'origine resti ancora incerta in quanto non sia associabile a nessuna scuola scultorea di età ellenistica.



Fig. 79 Apollo citaredo del tipo Cirene conservato ai Musei Capitolini, Ghisellini 2017

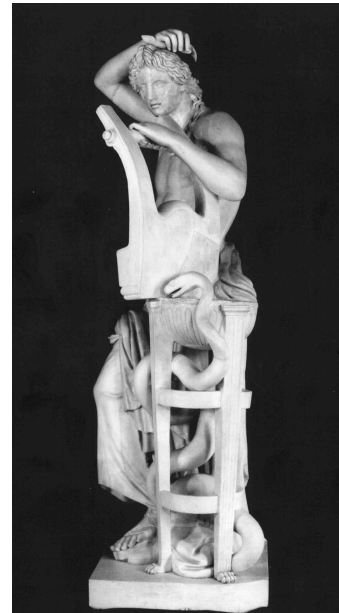


Fig. 80 Apollo citaredo, veduta laterale, Ghisellini 2017



Fig. 81 Apollo citaredo del tipo Venezia-Firenze, conservato al Museo arch. di Firenze, Flashar 1992

¹⁸⁴ Ghedini 1997, p. 99 viene riportata la citazione dell'inventario redatto dai procuratori *de supra* Alessandro Vittoria e Domenico delle Due Regine



Fig. 82 Statua di Apollo Liceo conservata al Museo arch. di Venezia, foto autore

7.4 Datazione

Anche la datazione dell'Apollo citaredo del tipo Venezia-Firenze è molto discussa con due teorie completamente opposte che lo datano agli antipodi dell'età ellenistica.

La prima teoria vede la statua come tipologia nata durante il regno di Alessandro Magno (336-323 a.C.), e considerata tardo classica da Lippold o proto-ellenistica da Anti.¹⁸⁵ A sostegno di questa tesi Anti cita il fatto che tipico del IV secolo a.C. è la visione frontale e la mancanza di tridimensionalità, anche perché la figura apollinea è un tipico tema classico e figure con il piede sollevato siano presenti nella statuaria greca fin dal IV secolo, come il *Sandalenbinder* menzionato in precedenza.

Questa teoria viene però contestata sia da Traversari che da Flashar. Il gruppo statuario viene collocato alla fine dell'età ellenistica, nel periodo finale del I secolo a.C. che si sovrappone ormai con la dominazione romana del Mediterraneo orientale. Ci sono una serie di motivi per questa datazione. In primo luogo, secondo Flashar un importante aspetto datante è la fisionomia della testa, accomunata tramite l'espressione patetica del viso, che lo studioso paragona a una statua di Apollo proveniente da Delo (che per la sua forma ricorda molto l'Apollo Licio) databile intorno all'80 a.C.

¹⁸⁵ Traversari 1986, p. 132

o le teste dei giganti dell'altare di Pergamo (che però risalirebbe alla metà del secolo precedente).¹⁸⁶ Secondo Traversari la statua rientrerebbe perfettamente nella tendenza di età tardo ellenistica a riprendere soggetti di V-IV secolo a.C. con un gusto associabile all'età ellenistica che Traversari definisce in questo modo: “i piani a larghe superfici plastiche vengono delicatamente ammorbiditi dalla luce, secondo il gusto pittorico più precipuamente ellenistico”, e influenzato dalla scultura lisippea e prassitelica.¹⁸⁷ Un altro elemento che confermerebbe questa tesi è il fatto che questo tipo di rielaborazioni neoclassiche sarebbero state comprese per permetterne un'unica visione frontale.¹⁸⁸ Per concludere sul problema della datazione, quindi, sembra che le evidenze più recenti ci portino a disconoscere la teoria originaria che vedeva il tipo come tardo classico e lo rendono invece pienamente parte della statuaria ellenistica.

La statua qui presa in esame è una copia romana, l'utilizzo del trapano per la realizzazione di capelli e bocca e gli occhi incisi, secondo Traversari datano l'Apollo al II secolo d.C., più precisamente all'età tardo adrianea o proto-antoniniana.

7.4 Restauri

La statua ha ricevuto diversi restauri per reintegrare alcune parti pesantemente danneggiate. Di restauro sono:

- Il plinto
- Il tronco d'albero fino alla faretra
- La gamba sinistra dal ginocchio in giù
- Il tronco dove Apollo appoggia il piede sinistro
- Il piede destro
- La parte esterna della cetra
- Le labbra¹⁸⁹

Come possiamo vedere i restauri furono molti e interessarono diverse parti del corpo. Il restauro è stato di tipo restitutivo,¹⁹⁰ per certi aspetti simile al restauro interpretativo ricevuto dalla statua di Musa (Inv. 53), solo che in questo caso gli elementi aggiunti sono stati molti meno, e

¹⁸⁶ Flashar 1992 p. 196

¹⁸⁷ Traversari 1986, p. 132

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Traversari 1986, p. 129

¹⁹⁰ De Paoli 2004, p. 266

l'interpretazione data alla figura è corretta, il restauratore lo ha identificato immediatamente come un Apollo citaredo. Il confronto con altri pezzi presenti in altre collezioni italiane del rinascimento ci fa capire che la statua, nonostante alcune piccole differenze, è stata restaurata correttamente, per esempio viene descritta da parte di Aldrovandi una statua dello stesso soggetto parte della collezione della famiglia romana Del Bufalo¹⁹¹: *“una bellissima statua d’uno Apollo intiero, poggiato sopra un tronco col braccio manco; nel quale braccio ha avvolto il manto, che giù pende. Tiene con una mano un’Arpa; perché gli attribuirono la Musica”*.¹⁹²

I restauri vennero effettuati per volontà di Giovanni Grimani nel 1587, ad opera dello scultore padovano Tiziano Aspetti,¹⁹³ che in quel periodo era al servizio della famiglia veneziana, e la sua opera si può vedere in altre statue della collezione, per esempio vengono messi a confronto i piedi di restauro dei Galati del piccolo donario pergameno (inv. 55, 56, 57) e del Cupido con l’arco, che si rivelano anch’essi opera dell’Aspetti.¹⁹⁴

¹⁹¹ Di questa statua non abbiamo alcuna traccia esclusa la citazione di Aldrovandi

¹⁹² Aldrovandi 1556, p. 286

¹⁹³ De Paoli 2004, p. 44

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 158

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Alcune riflessioni conclusive sulle statue prese in esame e sulla tesi in generale. Tutte e otto le statue sono state studiate ulteriormente in seguito alla pubblicazione del catalogo di Traversari. Grazie a questo lavoro ci sono una serie di statistiche che si possono estrapolare dalle statue e che verranno qui elencate.

Le otto statue appartengono solamente a tre collezioni di patrizi veneziani, poi confluite nello statuario pubblico e successivamente nel museo archeologico. Le tre collezioni sono:

- La collezione di Domenico Grimani, con molte statue provenienti da Roma e lasciata tramite testamento allo Statuario pubblico nel 1523 e di cui fa parte solamente la statua dell'Apollo citaredo (Inv. 17);
- La collezione di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, dalla quale provengono alcune delle statue da lui possedute (oltre a Roma e i domini d'oltremare della Serenissima) e che donò la sua collezione nel 1587, ad essa appartengono la statuetta di Musa (Inv. 53), *l'Hekateion* (Inv. 155), il frammento di *symplegma* con la statua di ermafrodito (Inv. 198) e le statuette di Asclepio (Inv. 219) e Igea (Inv. 220);
- La collezione di Girolamo Zulian, la più tarda delle collezioni qui menzionate, donata dal legato veneziano a Roma (luogo di provenienza delle due statue parte della collezione qui citate) nel 1795, che nel nostro caso comprende le due teste colossali di ninfa (Inv. 63) e satiro (Inv. 39).

Per quanto riguarda l'aspetto dei restauri, 7 su 8 ne hanno ricevuti, alcune di esse degli interventi di ampia portata mentre altre interventi minori. Questi restauri possono essere divisi in tre categorie: interpretativi, restitutivi e integrativi. Nella categoria dei restauri interpretativi rientrano la statuetta di Musa e la statua di ermafrodito. Entrambe hanno ricevuto dei restauri molto importanti che sono andati infine ad alterarne l'interpretazione. Per quanto riguarda la musa, il restauro rinascimentale operato dalla bottega dei Lombardo ne ha completamente alterato l'interpretazione, arrivando a identificarla come una statua di Cleopatra intenta a prendere il veleno. Come abbiamo visto questa interpretazione non ha nulla di filologico ed è stata frutto solamente del gusto degli scultori rinascimentali. La statua di ermafrodito parte della *symplegma* ha ricevuto dei restauri molto importanti a causa delle sue condizioni estremamente frammentarie, la testa femminile che vi è stata aggiunta nel rinascimento altera completamente la forma originaria del gruppo dal momento che il viso avrebbe dovuto essere sorridente. In questo caso l'interpretazione era molto più libera dal momento che della statua originaria rimanevano solamente un torso senza testa.

Passando ai restauri integrativi, che comprendono la maggior parte delle statue qui prese in esame, sono andati solamente ad integrare parti mancanti per esigenze di esposizione, intervenendo nelle parti solitamente più danneggiate come nasi, braccia e mani. In questa categoria rientrano quindi le statuette di Asclepio e Igea e le due teste colossali di satiro e ninfa. Abbiamo un caso di restauro restituivo, quello dell'Apollon citaredo, restauro che lo avrebbe restituito alla sua forma originaria, o che almeno ci è andato molto vicino, nonostante i numerosi interventi che la statua ricevette. Un'unica statua non ha ricevuto restauri, e questa è l'*Hekateion*, le cui condizioni non sono perfette, ma si presenta comunque in un buono stato.

Un dato interessante è quello delle provenienze, quante di queste statue sono originali greche, quante copie romane e da dove provengono?

Si possono dividere in:

- Originali greche, come l'*Hekateion*, Asclepio, Igea
- Copie romane come le teste di satiro e ninfa, l'ermafrodito e l'Apollon citaredo
- Una statua di datazione ancora incerta, questo è il caso della musa

Più precisamente abbiamo le copie di età romana datate tutte quante all'età adrianea/antonina come l'Apollon citaredo, le due teste colossali e l'ermafrodito, in generale intorno al II secolo d.C. Gli originali ellenistici risalgono alla fine del II secolo a.C. come l'*Hekateion*, oppure all'inizio del I secolo a.C. come Asclepio e Igea. La musa di datazione incerta viene datata a seconda della teoria che si prende in considerazione alla metà del II secolo a.C. (per Traversari) o all'età antonina (per Schneider).

Le provenienze non sono certe per molte di queste statue, alcune provengono dalla Grecia, di cui ne siamo sicuri come le statue di Asclepio e Igea provenienti dall'*Asklepieion* di Lebena a Creta, altre da Roma, le uniche di cui siamo certi sono le due teste colossali e probabilmente anche l'Apollon citaredo. Restano incerte le provenienze della musa, dell'*Hekateion* e dell'ermafrodito. Alcune teorie vedono la loro provenienza da luoghi molto diversi tra di loro. Vedendo i ritrovamenti certi si possono ipotizzare scavi o acquisti a Roma e nelle isole greche parte dello Stato da Mar della Serenissima. Un altro luogo importante da prendere in considerazione è la città di Aquileia, relativamente vicina a Venezia, sede patriarcale (ricoperta proprio da Domenico Grimani) e dato la sua storia sarebbe stata ricchissima di vestigia del suo passato romano.

I contesti di esposizione in antico sono poco noti, come abbiamo visto ci sono una serie di ipotesi su molte delle statue che comprendono una multifunzionalità. Siamo certi che le due statue di Asclepio e Igea facessero parte di un complesso templare e molto probabilmente l'Apollon citaredo è parte di un edificio termale. Le altre statue hanno contesti incerti, l'*Hekateion* poteva essere parte di un

santuario, come parte di un altare di culto domestico (data la realizzazione in marmo è improbabile che fosse lasciato in un crocicchio); la statua di musa è più probabile che fosse parte di un tempio viste le somiglianze con le muse di Philiskos presenti nel tempio di Apollo Sosiano a Roma; le teste colossali dell'invito alla danza sono le uniche statue che molto probabilmente non appartenevano ad alcun tipo di contesto templare, spesso parte di ninfei; mentre la *symplegma* si trovava tendenzialmente in teatri e ville.

Un ulteriore aspetto interessante che si può prendere in considerazione è quello della scuola scultorea. Se si prende per buona la teoria che vede la musa come opera di Philiskos di Rodi, si può ipotizzare che essa sia frutto della scuola scultorea rodia, ben nota durante l'età ellenistica. Per la *symplegma* la sua origine è sconosciuta, ma si potrebbe ipotizzare un'origine microasiatica, dati i numerosi ritrovamenti citati di questa tipologia statuaria nella regione, citando gli esempi di Side e Daphne. L'*Hekateion* ha un'origine dubbia, dal momento che la figura divina di Ecate ha origini anatoliche non strettamente greche, ma la forma dell'*Hekateion trimorphos* sembra essere nata in Attica, (se prendiamo in considerazione la teoria secondo cui il tipo sarebbe opera dello scultore ateniese Alcamene), sembra però più probabile che la sua origine sia caria dal momento che essa è rappresentata anche nella monetazione della regione. Le statue di Asclepio e Igea sembrano aver avuto origine nell'ambito nesiotico nelle versioni esposte a Venezia (tipo Broadlands per Igea e tipo Velia per Asclepio). Il tipo dell'invito alla danza ha un'origine microasiatica, probabilmente pergamena o della regione della Ionia, ma non si può escludere completamente la città di Cizico in Misia. L'Apollo citaredo invece ci è assolutamente sconosciuta, dal momento che abbiamo solo due ritrovamenti del tipo ed entrambi sono copie romane.

Un ultimo aspetto che si può prendere in considerazione è quello dei marmi utilizzati, che spesso sono utili per darci indizi sull'origine geografica della statua. Solo in pochi casi per le statue prese in considerazione conosciamo il litotipo. Di uno siamo certi, ossia l'*Hekateion*, realizzato in marmo pentelico. Abbiamo altre due statue che Traversari ipotizza della stessa varietà: Asclepio e Igea.¹⁹⁵ Per le altre statue viene definito un generico marmo bianco greco. È un aspetto che sembra per il momento essere stato ignorato dallo studio di questi pezzi e quindi per ulteriori informazioni e per studi futuri sarebbe interessante un'analisi petrografica in modo da poter identificare una provenienza più specifica.

¹⁹⁵ Traversari 1986, pp. 114-121-124 Non viene menzionata alcuna fonte o evidenza riguardante l'identificazione del litotipo, per cui non possiamo dare per certe le informazioni che al momento possediamo

	Collez.	Restauri	Orig./ copia	Datazione	Luogo di ritrovamento	Contesto di esposizione	Scuola scultorea/ provenienza tipo
Ninfa (Inv. 53)	G. Grimani	Interpretativo (identificata come Cleopatra)	Dibattuto	Dibattuta (tra II sec. a.C. e II sec. d.C.)	Sconosciuto	Santuario (?)	Rodi (?)
Ermafrodito (Inv. 198)	G. Grimani	Interpretativo	Originale	II sec. d.C.	Sconosciuto	Teatro (?)	Asia Minore
<i>Hekateion</i> (Inv. 155)	G. Grimani	Integrativo	Originale	Fine II sec. a.C.	Sconosciuto	Santuario (?)	Caria o Attica
Asclepio (Inv. 219)	G. Grimani	Integrativo	Originale	I sec. a.C.	Lebena, Creta	Santuario	Isole egee
Igea (Inv. 220)	G. Grimani	Integrativo	Originale	I sec. a.C.	Lebena, Creta	Santuario	Isole egee
Satiro (Inv. 39)	G. Zulian	Integrativo	Copia	II sec. d.C.	Roma	Ninfeo (?)	Pergamo (?)
Ninfa (Inv. 63)	G. Zulian	Integrativo	Copia	II sec. d.C.	Roma	Ninfeo (?)	Pergamo (?)
Apollo (Inv. 17)	D. Grimani	Restitutivo	Copia	II sec. d.C.	Roma	Edificio termale	Sconosciuta

L'obiettivo che si poneva questa tesi era di vedere se, quante delle informazioni fornite da Traversari nel 1986 siano state confermate, quante superate da nuovi ritrovamenti e quanto sia ancora valido oggi. Si può dire che per la maggior parte degli aspetti il lavoro di Traversari resta ancora ottimo. Ogni articolo della bibliografia consultato per la realizzazione della tesi cita Traversari come fonte primaria per parlare della specifica statua. Sugli aspetti puramente iconografici il lavoro del 1986 anche dopo quarant'anni resta uno dei migliori che si possano consultare. Per altri aspetti però, per una serie di motivi Traversari è superato. In primo luogo perché per la forma di catalogo della sua opera, molti aspetti non sono stati approfonditi: questioni come la collocazione in antico delle statue e la loro appartenenza ad una specifica tipologia statuaria o sui restauri ricevuti vengono solamente menzionati brevemente e non approfonditi, e in alcuni casi nemmeno presi in considerazione. È presente anche un problema sulle datazioni, in alcuni casi, comunque minoritari, nuove emergenze archeologiche avrebbero confutato le teorie di Traversari, basate principalmente sull'analisi stilistica dei pezzi, che a volte si rivela essere poco accurata. Un altro problema è che la bibliografia citata da Traversari è a volte molto datata e spesso difficile da consultare. Nonostante ciò però il lavoro di Traversari resta ottimo come base di partenza, integrato con le voci del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, per l'analisi di diversi aspetti della statuaria ellenistica, non limitata solamente alle statue presenti a Venezia. Per un lavoro più

approfondito come è stato quello di questa tesi però, la soluzione migliore è quella di consultare una bibliografia più recente e più aggiornata, e che tratti specificatamente un determinato aspetto riguardante la statua.

BIBLIOGRAFIA

Aldrovandi U. 1556, *Delle statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e in case particolari si veggono* in *Le antichità de la città di Roma* pp. 115-316, Mauro L.; Venezia.

Ajootian A. S.v. *Hermaphroditos* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V pp. 268-285.

Beschi L. 1997, *Le sculture originali greche nello statuario della Repubblica* in *Lo statuario pubblico della Serenissima – due secoli di collezionismo di antichità 1597-1797* pp. 89-96; Favaretto I., Ravagnan G.L.; Venezia.

Bieber M. 1957, *A bronze statuette in Cincinnati and Its place in the history of the Asklepios types* in *Proceedings of the American Philosophical Society* 101 n. 1 pp. 70-92.

Brinkerhoff D.M. 1965, *New Examples of the Hellenistic Statue Group, "The Invitation to the Dance" and Their Significance* in *AJA* 69 No. 1 pp. 25-37.

De Angelis d'Ossat M. 2011, *Statua di Asclepio in Palazzo Altemps: le collezioni* p. 174; Candilio D.; Milano.

Carboni R. Cruccas E. 2023, *Forms of private and public devotion in the Dodecanese in the Hellenistic Age: The case of the Great Gods and Hecate in Religion and Cult in The Dodecanese during the First Millennium BC* pp. 232-242; Stefanakis M. I. Mavroudis G. Seroglou F. K. Achiola M.; Oxford.

Croissant F. S.v. *Hygieia* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, pp. 554-572.

Compton M. T. 2002, *The Association of Hygieia with Asklepios in Graeco-Roman Asklepieion Medicine* in *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 57 no. 3 pp. 312-329.

De Luca G. 1976, *I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma I Testo*; Roma.

De Paoli M. 2004, *Opera fatta di diligentissimamente - Restauri di sculture classiche a Venezia tra quattro e cinquecento*; Roma.

De Paoli M. 2008, *La raccolta di antichità di Girolamo Zulian. Una collezione neoclassica veneziana* in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova, atti della VI settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, 26-29 ottobre 2004)* pp. 85-97; Ericani G., Mazzocca F.; Bassano del Grappa.

Dyczek P. 2013, *The Asklepios from Novae - different faces of one god* in *Et in Arcadia Ego studia memoria professoris Thomae Mikocki* pp. 137-147, W. Dobrowolski; Varsavia.

Faedo L. S.v. *Mousa, Mousai* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII pp. 991-1013.

Favaretto I. De Paoli M. Dossi M.C., 2004, *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*; Milano.

Flashar M. 1992, *Apollon Kitharodos - Statuarische Typen des musischen Apollon*; Köln.

Fuchs W. 1983, *Die skulptur der Griechen*; München.

Ghedini F. 1997, *Le sculture romane dello statuario: copie, originali, ritratti e rilievi* in *Lo statuario pubblico della Serenissima - due secoli di collezionismo di antichità 1597-1797* pp. 97-106, Favaretto I. Ravagnan G.L.; Venezia.

Ghisellini E. 2017, *L'invito alla danza: osservazioni sulla tradizione copistica del gruppo in margine a una testa inedita della ninfa nel Museo Nazionale Romano* in *Rivista di Archeologia* 41, pp. 61-80; Venezia.

Ghisellini E. 2017, *Statua di Apollo citaredo tipo Cirene* in *Le sculture del Palazzo Nuovo* pp. 386-395; E. La Rocca; Roma.

Graml C. 2022, *Wandering maidens in the Acropolis Propylaia* in *The Journal of Hellenic Studies* 142, pp. 274-297; Londra.

Habetzender J. 2021, *The Invitation to the Dance An intertextual reassessment*, in *Opuscula, Annual of the Swedish Institutes in Athens and Rome* 14 pp. 419- 463; Stockholm.

Halm-Tisserant M., Siebert G. S.v. *Nymphai* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII pp. 891-902.

Herring A. 2022, *Hekate of Lagina: a goddess performing her civic duties* in *Anatolian Studies* 72 pp. 141-165; Ankara.

Holzmann B. S.v. *Asklepios* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II pp. 863-897.

Horn R. 1931, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*; München.

Johnston S. I. 1991, *Crossroads* in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 88, pp. 217-224; Bonn.

Jones Rocco L. 2002, *The Citharode Apollo in Villa Contexts: A Roman Theme with Variations* in *Memoirs of the American Academy in Rome* 1, pp. 273-293; Roma.

Lambrinudakis W. 1984, S.v. *Apollon* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* II pp. 183-327.

Lawton C.L. 2015, *Asklepios and Hygieia in the City Eleusinion* in *Autopsy in Athens* pp. 25-36, Miles M.M.; Oxford.

Leventi I. 2003, *Hygieia in classical greek art*; Atene.

Martens B. 2018, *The Statuary of Asklepios from the Athenian Agora* in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 87 pp. 545-610; Atene.

Melfi M. 2007, *Il santuario di Asclepio a Lebena*; Atene.

Melfi M. 2007, *I santuari di Asclepio in Grecia. I*; Roma.

Muscillo A. 2023, *L'invito alla danza: un "non gruppo"?* in *Divina Simulacra – capolavori di scultura classica della Galleria degli Uffizi* pp. 14-15, Paolucci F.; Firenze.

- Newby Z. 2007, *Reading the allegory of the Archelaos relief in Art and Inscriptions in the ancient world* pp. 156-178 Newby Z. Leader-Newby R.; Cambridge.
- Norman N. J. 1986, *Asklepios and Hygieia and the Cult Statue at Tegea* in *AJA* 90 no. 4 pp. 424-430.
- Pinkwart D. 1965, *Das Relief des Archelaos von Priene und die "Musen des Philiskos"*; Kallmünz.
- Retzleff A. 2007, *The Dresden Type Satyr-Hermaphrodite Group in Roman Theaters* in *AJA* 111 no. 3, pp. 459-472.
- Ridgway B.S. 1990, *Hellenistic Sculpture I The Styles of ca. 331-200 B.C.*; Madison (Wisc.).
- Ridgway B. S. 2000, *Hellenistic Sculpture II The styles of ca. 200-100 B.C.*; Madison (Wisc.).
- Ridgway B. S. 2002, *Hellenistic Sculpture III The styles of ca. 100-31 B.C.*; Madison (Wisc.).
- Sanader M. 2022, *Eine skulptur des Apollo Kitharodos aus Dalmatien in Zeiten des Umbruchs - Akten des 17. Internationale Kolloquiums zum Provinzialrömischen Kunstschaffen* pp. 581-588, Kremer G. Pollhammer E. Kopf J. Beutler F.; Vienna.
- Sarian H. S.v. *Hecate* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI pp. 985-1018.
- Schober A. 1933, *Der fries des Hekateions von Lagina*; Baden bei Wien.
- Schneider C. 1999, *Die Musengruppe von Milet*, Milesische Forschungen 1; Mainz am Rhein.
- Simon E. S.v. *Silenoi* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VIII, pp. 1108-1133.
- Sobel H. 1990, *Hygieia die göttin der gesundheit*; Darmstadt.

Sperti L. 2016, *La Musa di Joannis* in *I mille volti del passato Scritti in onore di Francesca Ghedini* pp. 181-189, Bonetto J., Busana M. S., Ghiotto A.R., Salvadori M., Zanovello P.; Padova.

Stafford E. 2000, *Worshipping virtues Personification and the divine in Ancient Greece*; Londra.

Traversari G., 1986, *La statuaria ellenistica del Museo archeologico di Venezia*; Roma.

Von Mosch H.C. 2007, *Eine "Aufforderung zum Tanz" in Kyzikos und Pautalia. Der Beitrag der Münzen zum Verständnis eines hellenistischen Meisterwerk* in *Jarbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 57, pp. 91-125.

Von Stackelberg K. T. 2014, *Garden Hybrids: Hermaphrodite Images in the Roman House* in *Classical Antiquity* 33 no. 2 pp. 395-426.

Walters H.B. 1903, *Catalogue of the terracottas in the Department of greek and roman antiquities British Museum*; Londra.

West D. R. 1990, *Some cults of greek goddesses and female daemons of oriental origin*; Glasgow.