LE SCULTURE DEL GINNASIO E DEL TEATRO DI SALAMINA
In margine a una pubblicazione recente

DI

GABRIELLA BORDENACHE

Con un bel volume sulle sculture a cura di Vassos Karageorghis [1], il dipartimento antichità della Repubblica di Cipro ha iniziato la pubblicazione sistematica degli scavi di Salamina che, com'è ormai noto, hanno dato risultati della piú grande importanza. Si tratta delle sculture venute in luce nel ginnasio e nel teatro, sia durante il vecchio scavo della missione britannica (1890), sia negli scavi ripresi dalla Repubblica di Cipro a cominciare dal 1952 e tuttora in corso, sotto la guida competente del Karageorghis. Del vecchio scavo naturalmente non è dato il materiale trasportato in Inghilterra (Museo Britannico di Londra, Museo Ashmolean di Oxford e Fitzwilliam di Cambridge), ma soltanto quanto è rimasto a Cipro sul sito del ginnasio stesso, presso la vecchia casa della missione, o a Nicosia, nel giardino del Museo. Sebbene si tratti di materiale in parte pubblicato in vecchi articoli o in brevi rendiconti apparsi nei notiziari di importanti periodici (AA., BCH, FA), non è chi non veda l'estrema utilità di una pubblicazione unitaria nella quale le sculture — sempre strappate dal monumento cui appartenevano in modo integrante e allineate, in base a tutt'altri criteri, nelle fredde sale di un museo — ritrovano, almeno idealmente, il loro originario valore funzionale nella decorazione di determinati complessi architettonici.

Dopo una succinta descrizione del ginnasio e del teatro — corredata da due utilissime piante — l'A. presenta il materiale scultoreo: pochi i pezzi eccezionali, come ad es. la bella testa femminile No. 2, Tav. VIII—IX, originale di buona fattura greca (non peró dell'inizio del IV secolo, come sostiene l'Autore, ma dell'ultîmo quarto del secolo, per i chiari elementi della chioma ad acconciatura alta, impressionisticamente trattata, e per la struttura del volto); in massima parte si tratta di prodotti di età romana, di buona fattura, da inserirsi in quella corrente classicheggiante del mondo greco orientale che fa rivivere le lontane creazioni dell'arte greca con molta sensibilità, ben lungi dalla compassata freddezza delle copie piú propriamente romane. Fotografie generalmente ottime ci permettono l'« autopsia » del materiale.

Un gruppo di statue femminili, a grandezza naturale, s'impone alla nostra attenzione per la variata disposizione del panneggio: immagini di divinità, statue-ritratto di donne che hanno ben meritato della città e di imperatrici divinizzate, esse si ricolle-

[1] *Sculptures from Salamis I* (published for the Republic of Cyprus by the Department of Antiquities, Cyprus, and printed by the « Nicosia Printing Works »), Nicosia, Cyprus 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

gano a tipi statuari ben noti dell'epoca classica o ellenistica, secondo l'estrema libertà di scelta dei marmorari romani. Ci sembra peró che la classificazione dei vari tipi statuari sia piuttosto vaga ed incerta; già la didascalia di ogni pezzo, formulata in modo insolito, fa trapelare *ante litteram*, se così può dirsi, una indubbia confusione esegetica e tipologica. Come si possono presentare statue acefale e senza attributi nelle seguenti formule? ... « draped Statue of Kore, a Muse or a Woman as Muse (No II, Tav. XIX, 1—2) »; oppure « Statue of Demeter or a Lady portrayed as Demeter (No 12, Tav. XIX, 3—4)»; e anche «Draped Statue of a Woman: possibly Corinna (No 13, Tav. XX)»; «Statue of Persephone (?) or possibly a Lady of the Julio-Claudian period as a Goddess (No 15, Tav. XXII)». Le citazioni si potrebbero moltiplicare in un'inutile sequela. Ora è un fatto ben noto che un tipo statuario, derivato dal repertorio delle statue di culto, non implica necessariamente la rappresentazione di quelle divinità o un'immagine femminile divinizzata. Già in epoca ellenistica e, su piú larga scala, in età imperiale romana, le statue iconiche non sono altro, per quanto riguarda il corpo, che copie di tipi statuari famosi del IV e del III secolo prima dell'e.n., senza nessun rapporto con l'originario valore religioso (spesso discusso) del lontano archetipo; ma è appena necessario ricordare che se ammettiamo una statua ritratto nell'aspetto di una dea, non si può parlare semplicemente di una « lady portrayed as Demeter », ma si deve limitare il cerchio delle nostre ipotesi alle immagini imperiali o a quelle dei membri della famiglia imperiale.

Quanto alla presentazione propriamente detta di ogni pezzo, apparentemente minuziosa e dettagliata, essa non riesce sempre a enucleare la giusta filiazione da prototipi greci piú o meno famosi, nel caso di copie o rielaborazioni, né ad avvicinarsi al contenuto esegetico di opere piú « originali » — nel senso antico, ben inteso — come la decorazione figurata di una corazza imperiale (vedi oltre, p. 218). Per questo ci sembra utile riprendere in esame alcune di queste statue — specialmente quelle che offrono un interesse tutto particolare dal punto di vista tipologico, stilistico o esegetico.

Seguendo l'ordine del volume indugieremo innanzitutto su una statua di Nemesi — No 4, Tav. XII — con alcuni dei suoi simboli di vecchia tradizione greca o di piú recente introduzione romana quali il cubito, il griffone, il gesto apotropaico di sollevare il margine della scollatura, le grandi ali. L'A. si perde nella descrizione dei simboli e del complicato panneggio della dea — chitone ionico, egli dice, e peplo dorico, facendo una artificiale e speciosa distinzione — e pur basandosi sul principio canonico che « the rendering of the drapery is the obvious criterion for dating the prototype used by the copist » (p. 14) arriva a questa conclusione, per lo meno sorprendente: che la statua, ricollegandosi al formalismo del V secolo, deriva da un prototipo sconosciuto databile verso la metà dello stesso secolo « the vertical folds, especially the central one between the legs, and their particular character, the folds of the right side where the two edges of the peplos meet, betray the style of the middle of the fifth century B.C., as known from works by Phidias and Alkamenes ».

In realtà invece il tipo statuario della Nemesi di Salamina, ben lontano dallo ieratico arcaizzare di Alcamene (quanto al nome di Fidia, non so cosa cerchi in tale contesto) appare di un gusto ben piú tardo, da inserirsi nella grande corrente dell'arte arcaistica che ha inizio in epoca ellenistica e continua nei primi due secoli dell'arte imperiale romana. Nel repertorio di tale corrente tuttavia questo tipo statuario, per l'inorganica disposizione del panneggio, rimane abbastanza isolato; per questo esso non è sfuggito all'attenzione degli storici dell'arte e già nel 1935 lo Heidenreich gli

https://biblioteca-digitala.ro

dedicava un importante studio [2] cercando di stabilirne l'epoca e l'ambiente artistico. Dopo aver costituito un notevole gruppo di opere tipologicamente e stilisticamente affini — tutte di provenienza microasiatica — lo studioso tedesco aveva inquadrato tale creazione, di un ricercato gusto arcaizzante, nel mondo ellenistico di Pergamo o di Smirne mettendola in rapporto con l'attività di Bupalos — non il vecchio artista chiota vissuto in epoca arcaica che appare ora solo, ora con Athenis, ma un omonimo di epoca assai piú recente (II sec. prima dell'e.n.) il quale sembra essersi limitato a ripetere per le due città di Pergamo e Smirne — e per divinità diverse — questo unico tipo statuario. Il gruppo di tre Cariti che egli aveva scolpito per Smirne era disposto proprio dietro le statue di culto delle Nemesi che, in questo santuario, erano adorate sdoppiate in due immagini gemelle. Bupalos aveva scolpito anche le Nemesi? La tradizione tace a questo riguardo, ma una scoperta recente, della quale mi sono occupata in questa stessa rivista [3], sembra indicarlo con precisione. Si tratta di un'edicoletta dedicata alle Nemesi, venuta in luce a Tomis, nella quale la duplice immagine della dea è avvolta nello stesso panneggio arcaizzante della statua di Salamina (con la sola aggiunta di una cintura alta sotto i seni) e del gruppo tipologico costituito dallo Heidenreich: l'identità del panneggio e il raddoppiamento dell'immagine precisano e confermano definitivamente i rapporti con Smirne e con Bupalos. Debbo aggiungere che in una nota recentissima lo stesso Heidenreich [4], tornando — a proposito dell'edicoletta di Tomis — sul problema di questo tipo statuario, avanza l'ipotesi che il secondo Bupalos, che ci appare un artista così unilaterale e monotono, debba situarsi, cronologicamente, non nel II secolo prima dell'e.n. ma in età augustea cui meglio si addirebbe l'opera sua, concepita nel senso di una plastica puramente decorativa. Comunque stiano le cose, artista dell'ellenismo medio o della grande corrente neo-attica, Bupalos e la sua crezione sono ben lontani, come gusto e come arte, da quelle « stylistic tendencies of the middle of the fifth century » sulle quali insiste invece Vassos Karageorghis, avvicinando incautamente ad Alcamene (e persino a Fidia!) questa creazione di gusto tardo-ellenistico.

No 10, Tav. XVIII. Statua di donna nelle sembianze di Demetra (?). Buona copia della grande Ercolanese che, com'è ben noto, è una delle creazioni piú discusse della plastica greca, sia dal punto di vista esegetico (statua iconica? divinità?) sia da quello della paternità artistica. L'A. invece, dopo aver stabilito il giusto rapporto di dipendenza della statua di Salamina dalla creazione greca citata, afferma tranquillamente che quest'ultima è attribuita a Lisippo e che la maggior parte delle copie romane rappresentano Demetra. Senza entrare qui nella polemica sorta intorno a questa bella statua, dirò soltanto che è per lo meno incauta l'affermazione che essa rappresenti generalmente Demetra e, quanto all'attribuzione, voci autorevoli [5] pensano piuttosto a Prassitele e alla sua scuola, per le strette affinità con una della Muse della base di Mantinea. È logico pensare che la statua di Salamina sia una semplice statua iconica.

No 12, Tav. XIX. Statua di Demetra o di donna rappresentata quale Demetra.

Evidentemente l'A. ha una preferenza per questa dea. Il tipo statuario della Tav. XIX è molto conosciuto — almeno in una trentina di copie — ma non precisa-

---

[2] A.A., L. 1935, C. 689 ss.

[3] Studii Clasice VI, 1964, p. 163 ss.

[4] *Bupalus alter redivivus*, in Festgabe anlässlich der Winkelmannsfeier des archäologischen Institutes der Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1964. Ivi in appendice è citata la statua di Salamina.

[5] Vedi Rizzo, *Prassitele*, p. 91 ss. Tav. CXXXV—CXXXVII; G.Lippold, *Griech. Plastik*, p. 242, Tav. 86, 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro

mente identificato, tanto meno, ch'io sappia, con Demetra. Solo la copia di Ostia[6] che rappresenta Giulia Domna, conserva nella destra sollevata le spighe di grano, che hanno fatto pensare a Demetra. Cosa si può postulare per la copia di Salamina che non ha né testa, né attributi?

No 15, Tav. XXII. Statua di Persefone (?) o forse di donna divinizzata dell'epoca giulio-claudia. Come sempre viene incautamente annunciata nel titolo l'identificazione del tipo statuario e l'epoca della copia: L'A. infatti identifica questa artificiosa statua di Salamina — in marmo grigio, avvolta in un mantello che risale a coprire il capo (fig. 1) — con l'elegante immagine della dea Kore[7], ben nota dal punto di vista tipologico ed artistico e giunta a noi sia in una serie di rilievi eleusini contemporanei o di poco posteriori alla creazione del IV secolo prima dell'e.n., sia in numerose copie romane tra le quali di un eccezionale valore quella degli Uffizi (fig. 2). Il mantello di Kore, qual'esso appare tanto nei rilievi quanto nelle copie menzionate, non solo non risale a coprire il capo ma s'impone per la sua compatta unità e il ritmico andamento delle pieghe che risalgono obliquamente sino alla spalla sinistra in una grandiosa semplicità; nella statua di Salamina invece il mantello risale a velare il capo e per di piú forma un rimbocco, all'altezza della vita che interrompe nettamente l'andamento delle pieghe in due parti distinte: quelle della parte inferiore con andamento obliquo, quelle dalla vita in su verticali. L'ultimo confronto aggiunto dall'A. con una statuetta di Argos (Vollgraff, *Le sanctuaire d'Apollon Pythéen à Argos)* è una prova ulteriore della sua indifferenza per il lavorio di ricerca di tante generazioni di studiosi dell'arte antica per riconoscere — attraverso l'incerta documentazione delle copie romane — le piú belle creazioni dell'arte greca nel loro linguaggio stilistico e formale; la statuetta di Argos infatti si ricollega a tutt'altro prototipo, quello cioè della grande Ercolanese (e in questo caso perché non citare una delle copie in grande formato e artisticamente valida?), cui abbiamo brevemente accennato sopra (p. 212), che non ha nulla in comune con la statua di Salamina, all'infuori del capo velato — motivo quanto mai anodino e di per sé stesso non indicativo.

Questa statua non si può considerare copia di un originale famoso ma rielaborazione libera di età romana composta di elementi cronologicamente diversi, come molte statue muliebri ammantate e velate di carattere funerario od onorifico. Cito in quest'ordine di idee la statuetta di calcedonia trovata nella camera funeraria della tomba di Weiden[8] singolarmente affine, dal punto di vista tipologico, alla statua di Salamina. Naturalmente, non è escluso che possa trattarsi di una dea come sembrerebbe suggerire la pettinatura atipica, spartita nel mezzo della fronte e ricadente in lunghi boccoli sulle spalle, ai lati del viso lavorato a parte e oggi perduto; ma, ripeto, la mancanza del volto e degli eventuali attributi impedisce qualsiasi precisione. Una cosa tuttavia è certa: la statua non si ricollega al tipo di Kore tanto meno a quello della grande Ercolanese. Quanto poi alla datazione della copia è esclusa l'epoca giulio-claudia, specialmente in questo mondo greco-orientale ove la scultura di età romana arriva tardi alla compassata freddezza ed alla durezza dei prodotti piú o meno di serie provenienti da Roma stessa o dai principali centri di produzione occidentale: il rigido

[6] G. Calza, EAA, III, 1960, p. 922 s.v. Giulia Domna; R. Calza, *Museo Ostiense*, Roma 1962, p. 48, 4 fig. 28.

[7] Per il tipo della Kore cfr. principalmente W. Amelung, *Florentiner Antike*, 32; G. E. Rizzo, *Prassitele*, p. 102 s.; G. Lippold, *Gr. Plastik*, p. 237, 290; G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, I, No 37, p. 60 s.

[8] Fritz Fremersdorf, *Das Römergrab in Weiden bei Köln*, Köln, 1957, p. 51, Tav. 62–63.

https://biblioteca-digitala.ro

trattamento del panneggio — si osservino le pieghe piatte e dure presso la scollatura del chitone, nonché le profonde incisioni a canaletto della caduta dell'himation lungo il fianco sinistro — il rendimento dei capelli travagliati dal trapano con solchi ondulati paralleli, uniti dai soliti « ponticelli » indicano piuttosto la fine del II o l'inizio del III secolo e.n. A giudicare dal materiale pubblicato, questo sembra il pezzo piú tardo.

No 19. Tav. XXV. Statua di divinità (?): Demetra o Tyche.

Tipologicamente, la statua è facilmente classificabile e non si è mai prestata a controversie. L'A. stesso cita una serie di confronti convincenti, copie e libere varianti di un'opera come la Demetra Capitolina che, tradizionalmente, è stata ricollegata all'attività di Alcamene (non ad Agoracrito, come afferma l'A.) già dal Furtwängler, attribuzione che non è mai stata discussa e criticata. Immagine prediletta dell'arte attica dell'ultimo ventennio del sec. V prima dell'e.n. (vedine la compiaciuta ripetizione, con diversi ritmi, nel fregio del tempietto di Athena Nike = Jd I, LXV—LXVI, 1950—51, p. 135 ss., fig. 1, 15—17 — o nelle Korai dell'Eretteo) essa è stata cosí liberamente interpretata e variata che sembra si debba escludere l'esistenza di un unico archetipo. Non mancano adattamenti di questo tipo a rappresentare Tyche [9]: ma tale adattamento essendo piú che raro, non mi sembra il caso di porre il nome di questa dea accanto a quello di Demetra, per la quale il tipo sembra esser stato creato.

In ogni caso per l'esemplare di Salamina, acefalo e senza attributi, il problema dell'identificazione rimane incerto, ancora una volta.

Notiamo inoltre che una testa a cuneo, lavorata separatamente per essere inserita nella cavità del busto, non presuppone necessariamente una diversa qualità di marmo. Si tratta piuttosto di una divisione del lavoro tra maestranze di marmorari, tra le parti piú difficili (testa, braccia e mani) e il panneggio, generalmente di serie.

No 20, Tav. XXVI, Ninfa a ornamento di fontana o dea marina.

Questa statua muliebre seminuda con mantello trattenuto sul fianco dalla mano sinistra, è pur essa acefala e senza attributi (fig. 3); essa s'impone per la tensione del torso giovanile e per la disposizione del manto che, per il rimbocco triangolare sul davanti (unito al movimento del braccio destro) richiama alcune figure della fine del V o del principio del IV secolo. Il tipo è ben noto in numerose repliche comunemente denominate « Afrodite Marina ». L'A., dopo aver citato alcune delle repliche piú famose — Berlino, Atene, Madrid, Leida — si domanda quale potesse essere l'attributo della mano destra. Una delle copie venute in luce a Ostia (Br. Br. 675), nota da piú decenni, risolve facilmente il problema: la dea appoggiava la destra su un vaso rovesciato che, a sua volta, era posto su un pilastrino (fig. 4). Il motivo si addice a ornamento di fontana a mi sembra escludere l'ipotesi di una divinità marina, tanto piú di Afrodite. Il considerevole numero di copie e varianti trovato a Ostia, ha indotto Raissa Calza a identificare questa creazione con la divinità marina Ino-Leucotea il cui culto è testimoniato a Ostia dalle fonti letterarie [10]. Ma lasciando a tale identificazione il suo valore ipotetico — nell'assoluta ignoranza in cui siamo, oggi, del tipo iconografico di Ino-Leucotea — è importante aver potuto idealmente completare la statua di Salamina, grazie alla copia ben conservata di Ostia. L'originale di questa fresca creazione può esser stato creato all'inizio del IV secolo prima dell'e.n., in qualche centro provinciale ellenico.

---

[9] Vedi ad es. la statua iconica divinizzata, già Coll. Lansdowne *Sale Catalogue*, No 106, o il frammento delle Terme, E. Paribeni, *Terme*, *Scult.*, No 106.

[10] Raissa Calza e M. Floriani Squarciapino, *Museo Ostiense*, p. 31, fig. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

Passando dalle statue che ornavano la palestra a quelle del teatro, è naturale trovare le Muse ed Apollo (Tav. XLVI—XLVIII). Tanto la Musa No 52, Tav. XLVI, quanto l'Apollo in lunga veste di citaredo, senza kolpos, derivano dal gruppo già attribuito a Filisco di Rodi — che era certamente in bronzo — qual'esso ci appare nel rilievo di Archelao di Priene e nella base di Alicarnasso.

Di un interesse tutto particolare è la Musa con la maschera tragica, No 52, Tav. XLVI che, sebbene assai corrosa, ci conserva l'immagine di una delle nove Muse scolpite intorno all'altare rotondo di Alicarnasso or ora citato (fig. 5): è precisamente la Musa velata che, nel rilievo, si appoggia alla grande lira e, al centro della composizione com'è, appare realmente la piú imponente tra le consorelle. Non mancano numerose repliche romane di questo tipo [11] le quali, per la ben nota libertà di lavoro dei copisti, appaiono generalmente, come la statua di Salamina, con una maschera tragica, cioè nell'ipostasi di Melpomene: tra queste è particolarmente istruttiva la copia del Museo Nazionale romano (fig. 6) la quale, sebbene priva dell'attributo della mano sinistra, ha il grande merito di conservare la testa con la graziosa disposizione del mantello che direi « a conchiglia », che non è affatto comune. Il confronto delle due immagini è a favore dell'esemplare di Salamina che, nonostante l'estrema corrosione della superficie scolpita, lascia trapelare l'originaria freschezza del modellato, ben lontano dalla pretenziosa durezza della copia romana.

Stando cosí le cose, è strano che l'A. non solo non cerchi termini di confronto per la Melpomene di Salamina, ma non accenni neppure alla *uexata quaestio* di Filisco, del suo ciclo di Muse e delle Muse in genere per le quali, possiamo affermare senza tema di esagerazione, sono corsi fiumi d'inchiostro; che, in ultima analisi, non cerchi neppure di inquadrare cronologicamente questa statua e le altre Muse del gruppo delle quali cinque chiaramente identificabili, 2—3 postulate con verosimiglianza. Tale gruppo, nettamente distinto da quello piú antico della Sala delle Muse al Vaticano, si distingue per alcune caratteristiche chiaramente individuabili [12]; i due pezzi dell'abbigliamento ben distinti per qualità di stoffa — un chitone pesante e un mantello leggero che lascia intravvedere le pieghe sottostanti; la gamba sulla quale la statua insiste sottolineata da pesanti pieghe verticali, nettamente distinta da quella scarica, ove la stoffa si tende, appena solcata da qualche piega ad arco; le forme assai slanciate, ottenute con la delicatezza del busto e l'eccessiva lunghezza delle gambe. Questo caratteristico stile — vedi le belle repliche di Mileto — è stato creato in Asia Minore da un artista, che forse non si può identificare con Filisco, attivo verso la metà del II secolo prima dell'e.n. [13].

Allo stesso gruppo di Muse, cosí chiaramente enucleato dal punto di vista tipologico, stilistico e cronologico, appartiene anche l'Apollo Citaredo No 54, Tav. XLVIII che nella semplicità del panneggio e nell'allungamento delle forme sembra proprio sceso dal rilievo di Archelao. Il confronto con l'Apollo di Berlino proposto dall'A., sia pure con certe riserve (« which shows similar pose and proportions, but different drapery and no crossbelt; this statue is, indeed, more conservative in garb and is

[11] Vedi l'elenco delle copie a me note fino al 1934 in un mio vecchio articolo in Bull. Comm. Arch. Com. LXII, 1934, p. 10 ss.

[12] Cfr. G. Lippold, *Gr. Plastik*, p. 333.

[13] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, p. 129 s. Secondo il Laurenzi, che tiene al nome di Filisco — RIASA VIII, 1940—1941, p. 310; EAA IV s.u. *Filisco* — l'autore del ciclo di Muse che c'interessa sarebbe il nonno di quel Filisco la cui firma appare su una base di Thasos, datata intorno all'anno 100 prima dell'e.n.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. Statua femminile velata dal ginnasio di Salamina.

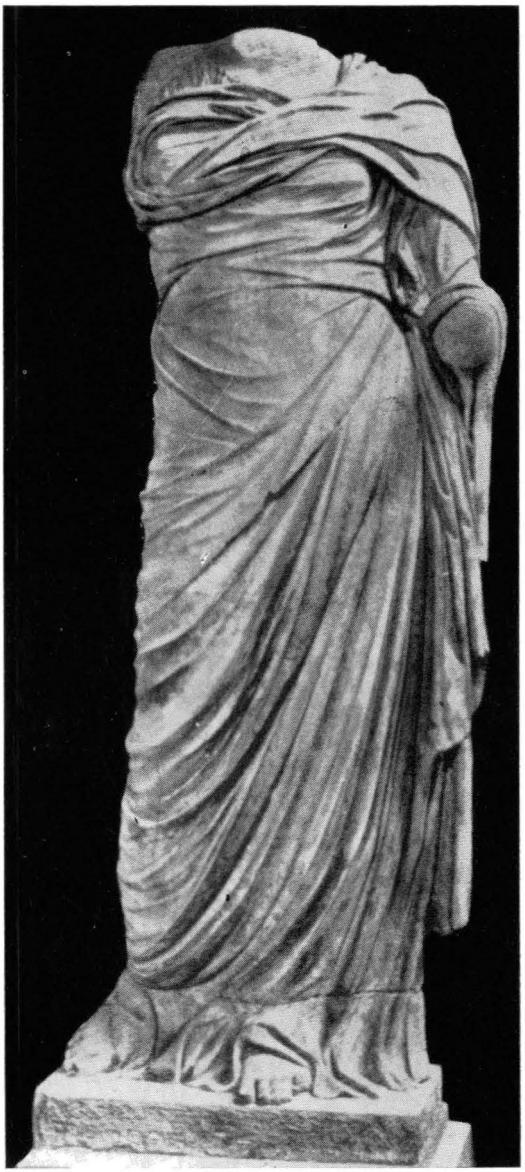

Fig. 2. Kore, da Roma, Firenze, Galleria degli Uffizi

https://biblioteca-digitala.ro

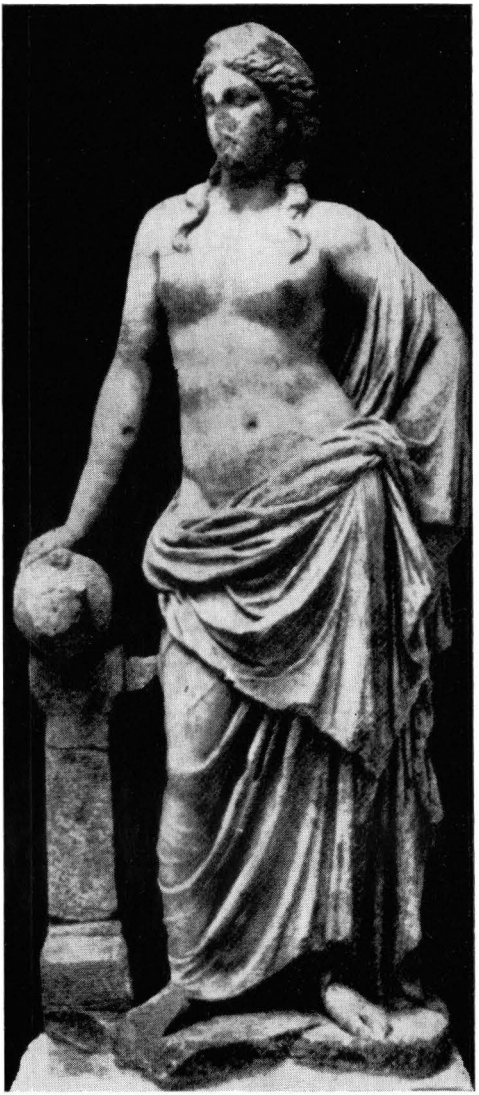

Fig. 3. Ninfa di fontana dal ginnasio di Salamina Fig. 4. Ninfa di fontana, da Ostia, Ostia, Museo

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5. Melpomene dal teatro di Salamina

Fig. 6. Melpomene, da Roma, Roma, Museo Nazionale

https://biblioteca-digitala.ro

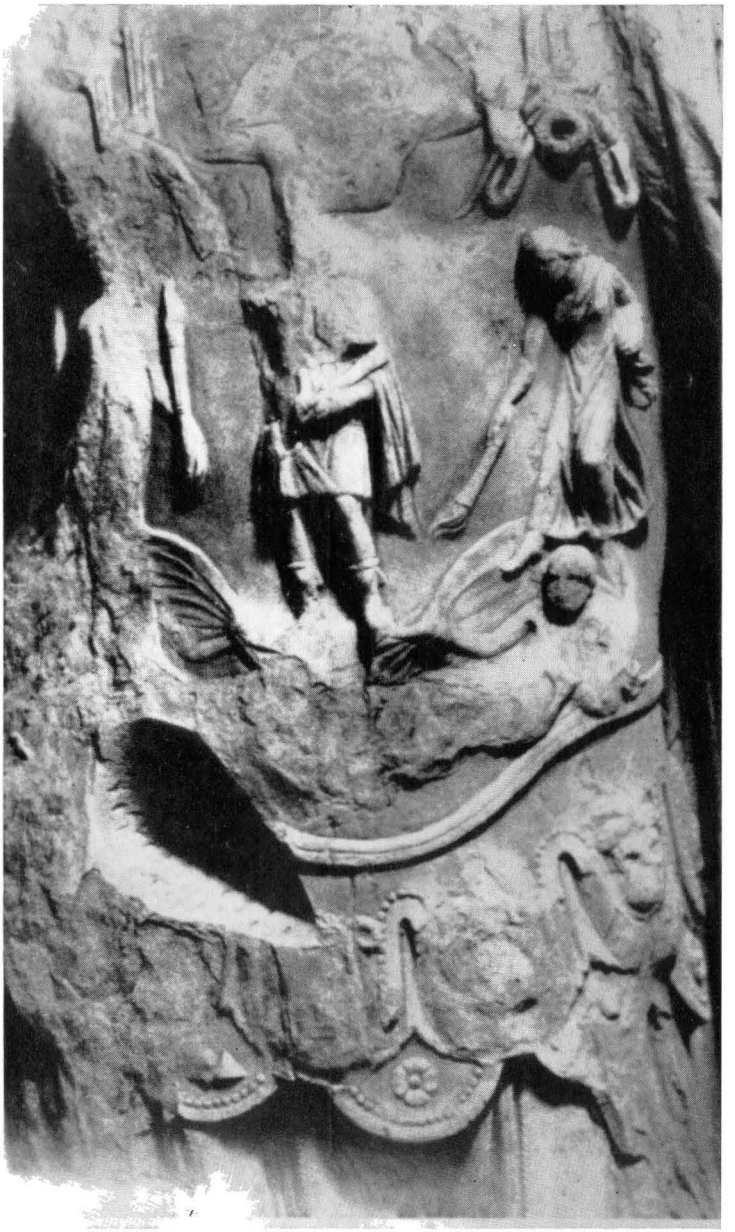

Fig. 7. Statua imperiale loricata dal teatro di Salamina

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 8. Dettaglio fig. 7

Fig. 9. L'Oriente sottomesso, Medaglione di Valente

https://biblioteca-digitala.ro

paralleled on a votive relief of the fifth century B.C. » p. 44) è del tutto assurdo. È chiaro infatti che il Karageorghis pensi all'Apollo di Scopa (recentemente attribuito ad Eufranore, BCH, 85, 1961, p. 375, fig. 1—3) noto a noi in piú copie, alcune delle quali ormai famose. Senza entrare nei problemi dell'attribuzionismo, sempre delicati e fragili, è certo che si tratta di una delle piú belle creazioni del IV secolo che predilesse il tema dell'Apollo in abito di citaredo, con un panneggio ricco di pieghe e di effetti coloristici che preannunzia il barocco ellenistico [14]. Ma con questa creazione dovuta a uno dei grandi maestri del IV secolo, il cui ricordo sembra esserci conservato precipuamente nell'Apollo trovato nell'agorà di Corinto e in quello della base di Sorrento, il piccolo Apollo di Salamina, per ritmo, posizione e panneggio non ha nessuna parentela stilistica: la visione frontale della statuetta, la cintura alta e larga, la mancanza di sbuffi di stoffa ai fianchi, le spalle piuttosto strette ci riportano ai vari tipi di Apollo senza apoptygma in uso nel periodo ellenistico, sia in statue a tutto tondo come ad es. l'Apollo di Delo (BCH, 36, 1907, p. 395, fig. 5) sia in rilievi tardo ellenistici come quello già citato di Archelao.

A un gruppo diverso invece, un po' piú recente e di chiaro indirizzo classicistico, sembra appartenere la Musa No 53, Tav. XLVII, arbitrariamente battezzata dall'Autore quale Mnemosine. Ora è noto che Mnemosine non presenta un'iconografia caratteristica è là dove è stata riconosciuta — Apoteosi d'Omero, sarcofago Chigi da Cetinale, presso Siena — essa si distingue dalle Muse per le imponenti e voluminose forme del panneggio. Invece le forme semplici, raccolte, della statuetta di Salamina fanno piuttosto pensare a una Musa che, anche se non appare nei due rilievi ellenistici già citati di Alicarnasso e di Priene, è frequente nella decorazione di sarcofagi di età romana, dei quali citiamo quello del Louvre [15]. Essa ci appare quieta e modesta, senza nessuna complicazione nella disposizione del mantello lungo che, avvolgendola totalmente, ricade in poche pieghe oblique che conferiscono a tutta l'immagine una singolare eleganza. Per il purismo formale della composizione essa si avvicina al gruppo di Muse di Cirene che, come osserva giustamente un fine conoscitore dell'arte antica quale E. Paribeni, « per l'estrema economia di effetti nei panneggi, tenuti bassi e in superfici unite, senza mai accumularsi in rotuli e ricadute, determinano una decisa reazione alle comuni espressioni della femminilità ellenistica » [16].

Siamo tuttavia sempre in una cerchia ellenistica, in una corrente della quale possiamo cogliere i principali elementi compositivi nella buona copia di Salamina. Per questo mi sembra del tutto strano il confronto che fa l'A. tra questa piccola Musa e la statua di un'imperatrice bizantina, proveniente sempre da Cipro e oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi, che appartiene, naturalmente, a tutt'altra visione artistica: cosa può legare infatti una creazione classicheggiante di epoca ellenistica a una statua bizantina, di un gusto decisamente grafico e lineare?

Oltre che da immagini di Muse e di Apollo, il teatro di Salamina era ornato da piú statue imperiali, almeno tre, a giudicare dai resti giunti sino a noi (No 48—50). Una di esse — No 48, Tav. XLIII — in migliore stato di conservazione, è di un estremo interesse per il fine rilievo che decora la parte anteriore della corazza; ed è con l'esame

---

[14] Per la bibliografia essenziale e la discussione del tipo vedi: Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* III, 1, No 516; (ivi precedente bibliografia). Inoltre: A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano*, II, 34, No 131, fig. 223; F. P. Johnson, *Corinth IX*, No 12, fig. 22.

[15] Vedi la riproduzione in EAA, V, p. 291, fig. 401, (s.u. *Muse)*.

[16] *Sculture di Cirene*, pp. 130—140, No 400—403.

https://biblioteca-digitala.ro

di tale rilievo che vorrei terminare questo mio comentario alle sculture pubblicate nel presente volume. Premetto che, nonostante gravi lacune, la scena figurata è ancora leggibile e ci offre una composizione allegorica che, a quel ch'io sappia, è un unicato nel repertorio di temi e motivi della simbolistica imperiale, per quanto riguarda non il contenuto ideologico ma i mezzi figurativi.

Vassos Karageorghis, seguendo il giudizio di uno specialista quale C. Vermeule, data la statua in epoca flavia, specialmente per la speciale lavorazione delle *pteryges* perlate ove si alternano teste di Ammone e di Medusa, elmetti corinzi, pelte e rosette. La mancanza della testa impedisce di stabilire se si tratti di Vespasiano, Tito o Domiziano ma è certo, afferma l'A., che la decorazione figurata è in relazione « a una vittoria in Oriente ».

È legittima dunque la nostra sorpresa quando l'A., dopo aver identificato le tre personificazioni, sopra e sotto la scena principale (fig. 7), sopra, il busto del Cielo; sotto, le due immagini giacenti della Terra e dell'Oceano — tutte sotto il nimbo di un grande velo; e dopo aver descritto le tre immagini della scena principale — Virtus tra due donne portratrici di torce — giunge a questa sconcertante conclusione « Virtus accepting the hommage of torch - bearing females (Nemesis and Pax?) above Tellus and Oceanus suggest the Flavian peace of the East » (p. 41). Nella prima edizione del pezzo, apparsa nel BCH 86, 1962, p. 402, 1, l'A. aveva aggiunto all'ipotesi del sacrificio quella di due eventuali portatrici di fiaccole nel corso di una processione [17].

Il testo citato sembra indicare che sarebbero Tellus e Oceanus a suggerire la pace ottenuta in Oriente dalla dinastia flavia. Ma è appena necessario ricordare che le personificazioni del Cielo, della Terra e del Mare sono elementi correnti nel repertorio dell'arte romana ufficiale, specialmente nel piú ristretto campo delle corazze istoriate per indicare poeticamente e in modo piú che generico i limiti naturali tra i quali raggia il potere imperiale. E allora? Come si può stabilire una corrispondenza tra la giusta premessa storica e cronologica dell'A. e l'allegoria scolpita sulla corazza?

Il fatto di poter studiare tale rilievo gravemente frammentario soltanto per il tramite di riproduzioni fotografiche (le quali, anche se ottime, non permettono la determinazione di tutta una serie di dettagli) non costituisce certo la migliore premessa per tentare uno studio esegetico. Tuttavia le fotografie sono sufficienti per una diversa lettura e interpretazione dei vari elementi compositivi; e da tale lettura risulterà l'evidenza di una nuova esegesi che noi sottoponiamo ai nostri lettori (fig. 7—8).

È una composizione triadica di gusto ellenizzante nella quale l'arte è, come sempre nei monumenti ufficiali romani, al servizio della propaganda ufficiale basata sulla glorificazione delle vittorie imperiali.

Senza prendere in considerazione l'identificazione delle due immagini femminili con Nemesis e Pax (che l'A. stesso propone con riserva), per assoluta incompatibilità iconografica tra esse e le due dee, attiro l'attenzione sull'attributo di essenziale importanza delle due giovani donne: la torcia, eretta nell'una, rovesciata nell'altra. Tale attributo, nella sua posizione opposta, dirige le nostre richerche non verso una scena di sacrificio o una processione con fiaccole, ma verso una chiara antitesi tra la luce (fiaccola eretta) e l'oscurità (fiaccola abbassata) e, per estensione, tra i paesi dove sorge il sole, l'Oriente, e quelli ove il sole tramonta, l'Occidente. Non crediamo di

[17] « . . . deux prêtresses en train d'offrir un sacrifice à Virtus ou deux porteuses de flambeaux faisant une procession . . . »

https://biblioteca-digitala.ro

forzare il nostro testo figurato interpretando queste due immagini quale una poetica personificazione dei limiti dell'impero.

Derivate dall'iconografia dell'Aurora e della Notte[19] queste graziose allegorie hanno una lunga storia nella simbologia imperiale, anche se, per la saltuarietà dei documenti, i dati a nostra disposizione sono abbastanza lacunosi; è importante tuttavia constatare che ancora nel IV secolo dell'e.n., in tutt'altre forme, ma con la stessa delicatezza e lo stesso intimo significato, l'immagine dell'Oriente umiliato e sottomesso appare in un medaglione d'oro di Valente (fig. 9)[19].

Di piú incerta lettura invece, per il pessimo stato di conservazione, è la figura centrale che il Karageorghis interpreta giustamente quale Virtus: la corta tunica, il gladio nella sinistra (non un lembo di stoffa !), forse l'alta lancia oggi perduta, quale elemento d'appoggio della mano destra sollevata, sono elementi che concordano perfettamente con la tipologia di questa ben nota personificazione romana[20]. L'A. afferma che l'immagine sarebbe elmata, dettaglio indecifrabile sulla fotografia. Egualmente indecifrabile è se la spalla e il seno destro della Virtus siano scoperti, secondo la tradizione del suo costume amazonio.

Se l'ipotesi del Karageorghis è giusta, la presenza della *Virtus Augusti* — quale simbolo del valore dell'imperatore, quindi simbolo dell'impero — ci offre la chiave della semplice allegoria: verso di lei convergono le due giovani donne con lieve e rapido passo, il capo un po' inclinato in segno di sottomissione, indicando con il loro attributo la vastità dell'impero che tra il Cielo, la Terra e l'Oceano si estendeva dall'Occidente sino ai paesi dell'Oriente. Mi domando se in questo contesto l'immagine centrale, oggi cosí deteriorata, non potrebbe essere lo stesso imperatore, in tunica e *paludamentum* militare, che riceve direttamente l'atto di sottomissione delle terre da lui conquistate. Cosí un avvenimento storico — vittoriose campagne in Oriente — viene magnificato a proporzioni cosmiche, come già le vittorie di Augusto sulla corazza di Prima Porta. Nella corazza di Salamina tuttavia la mancanza di quegli accenti realistici che costituiscono l'incongruenza e, nello stesso tempo, l'eccezionale interesse di tutto il rilievo storico romano, toglie alla scena il valore di un riferimento circostanziato a un dato avvenimento politico: l'allusione a una vittoria in Oriente potrebbe riferirsi, nei limiti permessi dallo stile del rilievo stesso, ad altri imperatori che pure vi hanno lottato. Il confronto con la statua loricata di Sabratha[21], addotto dal Karageorghis per il fine lavoro delle *pteryges*, è istruttivo a questo riguardo: nella corazza di Salamina un'allegoria astratta relativa a vittoriose campagne in Oriente (in epoca flavia o, forse, adrianea), in quella di Sabratha invece una scena allegorica di gusto piú tipicamente romano ove la mescolanza di elementi reali — la palma, il prigioniero — e allegorici — la Vittoria, la provincia vinta — non lasciano dubbi sul suo riferimento alle campagne di Giudea (Iudaea Capta).

Oltre che per la singolarità del contenuto allegorico — non per l'allegoria in sé stessa, ma per i mezzi di espressione — il rilievo che c'interessa ha un valore tutto particolare dal punto di vista artistico, pur nello stato di deplorevole conservazione

---

[18] Cfr. R. Rebuffat, *Les divinités du jour naissant sur la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta*, in Mél. d'Arch. et d'Histoire, 73, 1961, p. 161 ss.; Idem, *Images pompéiennes de la Nuit et de l'Aurore*, *ibid.*, 76, 1964, p, 91 ss.

[19] Gnecchi I, p. 36. Tav. XVI, 1, XVII, 1; R. Rebuffat, Mél., 76, 1964, p. 98 e fig. a p. 99.

[20] M. Bieber, *Honos and Virtus*, il AJA, XLIX, 1, 1945, p. 25 ss., specialmente fig. t, 8, 10 (ivi ricca bibliografia sull'argomento).

[21] C. Vermeule, *Hellenistic and Roman Cuirasset Statues*, in Berytus, XIII, 1/1959. fig. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

nel quale è giunto sino a noi. L'immagine femminile con la fiaccola rovesciata, relativamente ben conservata, ci permette di giudicare e, in buona parte d'intuire, l'originaria finezza di questo rilievo, che imita con molta sensibilità la « caelatura » di una corazza metallica: la giovane donna, avvolta in una tunica trasparente priva di cintura e rimbocchi, mossa discretamente dalla brezza marina, è piena di un'inconfondibile grazia. Stilisticamente essa si può avvicinare alle immagini di Nikai che ornano le piú fini corraze della seconda metà del I secolo e.n., quali ad esempio il torso di Boston o la statua di Parma [22] e soprattutto ad alcuni rilievi del neo-atticismo di buona epoca romana che s'impongono per la sobrietà dei panneggi non agitati in inutili svolazzi [23]. Ma la scena, nel suo complesso, rimane isolata, come abbiamo già detto, non solo per la scelta dell'allegoria ma per la composizione ben spazieggata che sfugge alla generale tendenza di uno stretto gruppo centrale di un gusto un po' pesante e barocco.

L'eccezionale finezza dell'esecuzione, la composizione ben aerata, l'astrazione dell'allegoria sembrano deporre a favore dell'ipotesi che la statua provenga da una di quelle botteghe attiche di marmorari che, nel I e nel II secolo dell'e.n., crearono, parallelamente a Roma, le immagini ufficiali dei principi regnanti.

[22] Vermeule, *op. cit.*, fig. 29, 30.

[23] Werner Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (XX. Ergänzungsheft des IdI), Tav. 20, 25–26.

https://biblioteca-digitala.ro