

MONOGRAFIE DELLA SCUOLA ARCHEOLOGICA DI ATENE
E DELLE MISSIONI ITALIANE IN ORIENTE

VIII

GORTINA III

I. ROMEO - E.C. PORTALE

LE SCULPTURE



BOTTEGA D'ERASMO
ALDO AUSILIO EDITORE IN PADOVA

1998

SOMMARIO DEL VOLUME

A. DI VITA	Prefazione	Pag.	9
	<i>Abbreviazioni</i>	»	11

Redazione a cura di M. Antonietta Rizzo

PARTE I

LE SCULTURE IDEALI

di ILARIA ROMEO

	Introduzione	»	21
I.	Sculture ideali dal santuario di Apollo Pizio	»	24
I.1	<i>Cronologia e distribuzione dell'apparato decorativo</i>	»	26
I.2	<i>Il programma figurativo</i>	»	28
II.	Sculture ideali dal santuario delle Divinità Egizie	»	33
II.1	<i>La decorazione scultorea</i>	»	35
II.2	<i>Testimonianze scultoree del culto isiacco a Creta</i>	»	37
II.3	<i>Alessandria e Creta: la scultura</i>	»	39

© Copyright 1998

SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE
ALDO AUSILIO EDITORE IN PADOVA - BOTTEGA D'ERASMO

III. Sculture da altri contesti

III.1	<i>L'area dell'Odeion</i>	Pag. 41
III.2	<i>L'area ad Ovest del teatro del Pythion</i>	» 41
III.3	<i>Il Circo</i>	» 42
III.4	<i>Il ninfeo Perali</i>	» 43
III.5	<i>L'Agorà presso S. Tito</i>	» 43
III.6	<i>Il grande teatro presso l'Agorà</i>	» 44
III.7	<i>Il complesso termale della «Megali Porta»</i>	» 45

IV. Catalogo

Sculture dal santuario di Apollo Pizio (nn. 1-13)	» 47
Sculture dal santuario delle Divinità Egizie (nn. 14-19)	» 47
Sculture dall'Odeion (nn. 20-24)	» 91
Sculture dall'area ad Ovest del teatro del Pythion (nn. 25-28)	» 118
Sculture dal Circo (nn. 29-30)	» 127
Sculture dal Ninfeo Perali (nn. 31-32)	» 132
Sculture dall'area dell'Agorà presso S. Tito (n. 33)	» 135
Sculture dal teatro grande presso l'Agorà (n. 34)	» 139
Sculture dal complesso termale della «Megali Porta» (n. 35)	» 142
Sculture di varia e incerta provenienza (nn. 36-136)	» 146
	» 147

V. Conclusioni

V.1	<i>Distribuzione cronologica</i>	» 265
V.2	<i>Temi iconografici ed influenze stilistiche</i>	» 265
V.3	<i>La produzione di scultura ideale a Gortina</i>	» 268

PARTE II I RITRATTI di ELISA CHIARA PORTALE

Introduzione	Pag. 279
I ritratti	
Ritratto virile semilavorato (cat. n. 1)	» 283
Statua iconica femminile (cat. n. 2)	» 286
Ritratti di epoca augustea e giulio-claudia:	» 293
Nota introduttiva al gruppo dinastico giulio-claudio dall'agorà	» 293
I ritratti (cat. nn. 3-8)	» 295
Ritratto infantile di epoca claudia	» 336
Ritratti di epoca tardoromana e adrianea (cat. nn. 10-14)	» 339
Ritratti di epoca antoniniana (cat. nn. 15-20)	» 356
Ritratto incompiuto del II-III sec. d.C. (cat. n. 21)	» 396
Ritratti di epoca severiana (cat. nn. 22-23)	» 400
Ritratti di epoca tetrarchica e protocostantiniana (nn. 24-26)	» 411
Testa-ritratto (?) virile (cat. n. 27)	» 431

Le statue iconiche acefale

Le statue loriccate:	
I troisi loriccati «ellenistici» (cat. nn. 28-31)	» 433
Frammento di statua loriccata (?) con Attis incatenato (cat. n. 32)	» 433
Statua colossale di Adriano (cat. n. 33)	» 441
Frammento di statua loriccata (cat. n. 34)	» 445
Statue togate:	» 451
Statue eseguite in più blocchi (cat. nn. 35-38)	» 452
Frammenti di statue togate (cat. nn. 39-42)	» 462
Statue palliate:	
Statue palliate della II metà del II sec. d.C. (cat. nn. 43-46)	» 464

Frammenti di statue palliate (cat. nn. 47-52)	Pag.	471
Statue femminili:		
Tipo «Atremisia» (cat. n. 53)	»	474
Tipo «Grande Ercolanese» (cat. n. 54)	»	477
Tipo «Piccola Ercolanese» (cat. n. 55)	»	479
Frammento di statua femminile di reimpiego (cat. n. 56)	»	481
Busti (cat. n. 57)	»	485
Basi (cat. nn. 58-60)	»	487
Erme (cat. nn. 61-63)	»	489
Statuette loricare (cat. nn. 64-65)	»	491
 Considerazioni conclusive		
1 I contesti	»	494
2 Cronologia e stile:		
Il periodo tardoellenistico	»	495
Il gruppo giulio-claudio	»	496
Il periodo traiano-adrianeo	»	496
Il periodo fra Antonino Pio e Caracalla	»	500
L'età tetrarchica-protocostantiniana	»	501
Il problema delle botteghe	»	504
3	»	505
 Considerazioni finali sulle statue iconiche		
1 I tipi	»	507
2 Cronologia e stile	»	507
3 I procedimenti tecnici e il problema delle officine	»	508
	»	510
 Indice dei soggetti	»	513
Indice delle provenienze	»	516
Concordanze	»	518
Collocazione	»	521
Lista delle illustrazioni	»	524
Tavole	»	537

Prefazione

Presentare in un insieme organico le sculture di Gortina in età ellenistica e romana rinvenute fra il 1884 ed il 1977 — anno in cui ho dato inizio ad una esplorazione sistematica della città antica — è lo scopo di questo volume. Esso viene ad aggiungersi allo studio delle sculture provenienti dagli scavi effettuati al Ninfeo monumentale e al Pretorio fino alla stessa data realizzata da Francesca Ghedini, alla quale lo avevo confidato dopo la rinuncia da parte del prof. Antonio Colini, ed anche al Corpus dei sarcofagi preparato durante il suo alunnato alla Scuola da Elena Ghiellini, studi editi, entrambi, nell'Annuario LXIII del 1984 (ed. 1989).

Non sfuggerà a nessuno l'importanza di avere realizzato così un quadro esauriente di quella che fu, nel campo della scultura non applicata, la produzione della città più importante di Creta in età romana e la quale ci ha lasciato testimonianze idnee a seguire attraverso lunghi secoli il dipanarsi della sua vita comunitaria e civile.

Le sculture presentate sono state realizzate a Gortina stessa talora da artisti cretesi ma soprattutto da scultori venuti dal di fuori; mentre assai rare appaiono le opere importate già finite (fra cui alcune rinvenute nell'Uso, probabilmente da Alessandria). Esse appartengono tutte alla tarda età ellenistica ed ai secoli dell'Impero: abbiamo, infatti, lasciato per uno studio ad hoc le non molte sculture di età arcaica e classica, sia perché non sufficienti alla costruzione di validi parameetri stilistici, sia perché troppo pochi sono fino ad oggi i dati monumentali ed anche urbanistici in cui si sarebbe potuto tentare di inserire con un qualche fondamento. La storizzazione delle sculture tardoellenistiche e romane è invece possibile perché è proprio la Gortina di U. I sec. a.C. e poi d'età imperiale quella che conosciamo meglio sia pure attraverso il velo dell'importante città tardoantica e protobizantina; in realtà, raramente, in questi cento anni di scavi, si è riusciti a penetrare, fuori dall'acropoli, la spessa coltre di strati che seppelliscono le fasi più antiche della città.

Dall'Ellenismo tardo, invece, le vicende di Gortina ci sono sufficientemente note e, dopo lo scavo congiunto condotto con l'Eforia classica di Iraklion lo scorso anno nell'antica agorà, una volta riusciti a contestualizzare sul terreno i soggi Halibari della fine del secolo scorso e dell'inizio di questo, mi è possibile aggiungere qualche utile precisazione riguardo alle importanti sculture, iconiche e non, provenienti appunto da quell'area. Oggi sappiamo che l'agorà meridionale di Gortina fu monumentalizzata a partire dal II sec. a.C. e si stendeva fra l'agorà (che occupò il posto dell'agorà retentionale o più alta, dove con ogni probabilità era già l'edificio cui apparteneva originariamente la grande iscrizione) e San Tito. Ciò avvenne, ritengo, mediante la

costruzione di grandiosi stadi di cui abbiamo individuato quella che chiese da Nord la nuova agorà e che correva, in senso Est-Ovest, per più di 70 metri. E in più, con ogni serietà, si sa che trovarono posto via le due serie di statue iconiche della famiglia imperiale giulio-claudia sia almeno alcune delle sculture che con quelle sono state ritrovate. Ciò permette di ricollocare nel loro ambiente queste opere che acquistano così ben altro significato rispetto a quello puramente stilistico che conservano, nude del dato di scavo, nelle sale dei nostri musei.

Questa volontà di ambientazione delle opere studiate informa entrambi i lavori qui presentati, dalla lettura dei quali esce fuori, poi, un quadro sfaccettato, vivo, della coesa realtà socio-economica gortina. Appare evidente come la produzione artistica si leghi, ed è ovvio ma non scontato, ai momenti di più accentratà espansione della città: la sua promozione a capitale della provincia in età augustea, la sua rivitalizzazione dopo evidenti distruzioni in età tardo-neroniana-flavia ad opera di Traiano, il famoso incendio che risollevò tutta la Grecia sotto Adriano (istituzione del Pantheon di cui noi Gortina ebbe anche la presidenza). E ancora la monumentazione in senso romano dell'antica polis, nell'età fra Antonino Pio e i Severi, con la costruzione di nuovi teatri, dell'anfiteatro, del circo, di terme grandiose. Altrettanto evidenti i momenti di crisi, ancora incipienti nell'avanzato III secolo, accentuato nel IV quando sculture più antiche vengono largamente rielaborate e non pochi ritratti rielaborati.

Ed altri dati interessanti emergono dai saggi delle dot.te Remo e Portale. Così il legame fisso con il mondo attico per quanto riguarda la scultura ideale, mentre per la scultura iconica è stato possibile postulare la presenza o l'influsso talvolta consistente di scuole e di artisti di diversa estrazione: soprattutto, ma non solo, meriti durante il tardo-ellenismo ed il primo Impero, specie attici in età adrianea e, sotto gli Antonini e i Severi, anche asiatici, la cui presenza ci è testimoniata con larghezza pure dalla decorazione architettonica.

Gortina ebbe certo officine di scultura ma non artisti locali che riuscissero a dare vita ad uno stile personale coerente nel tempo. Fu come altre, e forse più ancora di tante altre, città provinciali — un centro ricettivo in cui artisti esterni operarono specie nei momenti di maggiore floridezza. Dopo il III secolo, anche se non mancano realizzazioni a richiami che importanti e talora grandiose, per ciò che riguarda la scultura non applicata la città ritorna al suo artigianato, poco creativo ma ancora vivo per non pochi decenni.

Nel licenziare questo volume — frutto di due diplomi di specializzazione presso la nostra Scuola, della cui validità spero di aver fornito qualche dato — debbo ricordare il Sig. Mario Quaracima che, in intimità con le due Autrici, ha realizzato una campagna fotografica di qualità non comune, oggi che avere buone riprese e buone stampe in bianco e nero è diventato sempre più difficile.

Questo volume è il primo ad essere pubblicato anche con fondi offerti dagli Amici della nostra Scuola di Atene: ad essi giunga il mio ringraziamento vivo ed insieme l'augurio di una sempre più fattiva collaborazione.

Atene, maggio 1997

ANTONINO DI VITA

ABBREVIAZIONI

Per le riviste sono state adottate le abbreviazioni dell'*Archaeologische Bibliographie*.

ALBERTSON = F.C. ALBERTSON, *The Sculptured Portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius* (AD 161-180). *Creation and Dissemination of Portrait Types*, Ph. D. Diss., Bryn Mawr College 1980, Ann Arbor 1982.

AMELING = W. AMELING, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, I-III, Berlin 1903 - 1936.

ANAW = H. TENORINI - W. HAASE (edd.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, Berlin-New York 1972 ss.

AYALAY = E. AYALAY, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten*, Wien 1989.

BARTELS = H. BARTELS, *Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit. Fulvia, Octavia, Livia, Julia*, Diss. Freie Univ. Berlin 1960, München 1963.

BERGMANN 1977 = M. BERGMANN, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. Antiquitas*, Reihe 3, 18, Bonn 1977.

BERGMANN 1990 = M. BERGMANN, in AA.VV., *Die Antike in der Sammlung Ludwig*, III, *Skulpturen*, Mainz a.R. 1990, pp. 383-401, n. 254.

BICS, Suppl. 55 = S. WALKER - A. CAMERON (edd.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the tenth British Museum Classical Colloquium*, BICS, Suppl. 55, London 1989.

BIEBER = M. BIEBER, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977.

BLANCK = H. BLANCK, *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, 2^a ed., Roma 1969.

BOL = P.C. BOL, *Bilderwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike*, *Lit.-bildhaus-Museum Alter Plastik. Wissenschaftliche Kataloge, Antike Bildwerke*, 1, Melsungen 1983.

- BONACASA = N. BONACASA, *Ritratti greci e romani della Sicilia*. Palermo 1964.
- BOSCHUNG = D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild*, I, 4, Berlin 1989.
- CALZA 1964 = R. CALZA, *Scavi di Ostia, V. I ritratti, Parte I: Ritratti greci e romani fino al 160 circa d.C.*, Roma 1964.
- CALZA 1972 = R. CALZA, *Iconografia romana imperiale da Caracalla a Giuliano* (287-363 d.C.), Roma 1972.
- CALZA 1977 = R. CALZA, *Scavi di Ostia, IX, 2. I ritratti. Parte II: Ritratti romani dal 160 circa alla metà del III secolo d.C.*, Roma 1977.
- CARANDINI = A. CARANDINI, *Vibia Sabina. Funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo*, Firenze 1969.
- CCCA = M.J. VERMASEREN, *Corpus cultus Cybelae Atticae*, Leiden 1986 ss.
- II Conferenza Internazionale Ritratto = N. BONACASA - G. RIVZA (edd.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza Internazionale sul ritratto romano*. Roma, 26-30 settembre 1984, Roma 1988.
- Creta antica = *Creta antica. Cento anni di archeologia italiana a Creta*, Roma 1984.
- DALTROP = G. DALTROP, *Die städtischen männliche Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit*, Münster 1958.
- DE CHAISEMARTIN 1983 = N. DE CHAISEMARTIN, *Note sur l'iconographie d'Octavie d'après un portrait provenant d'El Jem conservé au Musée de Souise*, in *AntAfr* 19, 1983, pp. 35-53.
- DE GRAZIA = C.E. DE GRAZIA, *Excavations of the American School of Classical Studies at Corinth. The Roman Portrait Sculpture*, Diss. Columbia University 1973, Ann Arbor 1979.
- DE KERSAISON = K. DE KERSAISON, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains, I, Portraits de la République et d'époque julio-claudienne*, Paris 1989.
- DESPINIS = G. DESPINIS, *Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγοραγράφου*, Αθήνα 1977.
- DUNAND = F. DUNAND, *Le culte d'Isis dans les bassins oriental de la Méditerranée, II, Le culte d'Isis en Grèce*, EPRO 26, Leiden 1973.
- Eikones = *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Bildnis* Hans Jucker... gewidmet, AntK, Beiheft 12, Basel 1980.
- FABBRINI 1964 = L. FABBRINI, *Il ritratto giovanile di Tiberio e la iconografia di Druso Maggiore*, in *BdA* XLIX, 1964, pp. 304-326.

- FABBRINI 1966-67 = L. FABBRINI, *Caligola. Il ritratto dell'adolescenza e il ritratto della apoteosi*, in *RM* 73-74, 1966-67, pp. 134-146.
- FILIPETTI MAJ = D.M. FILIPETTI MAJ, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma 1953.
- Fatschriftli Iuan* = *Fatschriftli für Jale Iuan*, Armagan Istanbul 1989.
- FITTSCHEN 1977 = K. FITTSCHEN, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach, Archäologische Forschungen 3*, Berlin 1977.
- FITTSCHEN 1987 = K. FITTSCHEN, *I ritratti di Germanico*, in *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio nel bimillenario della nascita. Atti del convegno, Macerata-Perugia, 9-11 marzo 1986*, Roma 1987, pp. 205-218.
- FITTSCHEN-ZANKER, I-III = K. FITTSCHEN - P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, I, Kaiser und Prinzenbildnisse, Mainz a.R. 1985; III, Kaiserinnen- und Prinzenbildnisse, Frauenporträts, Mainz a.R. 1983.
- FUCHS 1987 = M. FUCHS, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater*, Mainz a.R. 1987.
- FUCHS 1992 = M. FUCHS, *Römische Idealplastik. Glyptothek München, Katalog der Skulpturen*, VI, München 1992.
- Geischer = H. JUCKER - D. WILBERS (edd.), *Geischer. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz, Ausstellung im Bernischen Historischen Museum vom 6. November 1982 bis 6. Februar 1983*, Bern 1982.
- GHEDINI = F. GHEDINI, *Sculture dal Ninfeo e dal Pretorio di Gortina*, in *ASAene* LXIII, 1985 (1989), pp. 62-248.
- GOETTE = H.R. GOETTE, *Studien zu römischen Togadargestellungen*, Mainz a.R. 1989.
- GROSS = W.H. GROSS, *Julia Augusta. Untersuchungen zur Grundlegung einer Livia-Ikonographie*, AbhGöttingen III, n. 52, 1962.
- GUERIN-GASPARRI = L. GUERIN - C. GASPARRI, *Il Palazzo del Quirinale. Studi preliminari sulle collezioni di antichità*, Roma 1985.
- HARNER = G. HARNER, *Späthellenistische Bildnisplastik. Versuch einer landschaftlichen Gliederung*, Berlin 1954 (rip. Roma 1973).
- HALDHERR 1890 = F. HALDHERR, *Relazione sugli scavi di Apollo Pythion*, in *MonAnt* I, 1890, cc. 76 ss.
- HALDHERR 1901 = E. HALDHERR, *Lavori eseguiti dalla Missione Archeologica Italiana nell'agorà di Gortina e nell'Aulepion di Lebena (febbraio-settembre 1900)*, in *RendLinc.* X, 1901, pp. 291 ss.

- HARRISON E. 1953 = E. HARRISON, *The Athenian Agora, I. Portrait Sculpture*, Princeton N.J. 1953.
- HARRISON G. W. M. 1983 = G. W. M. HARRISON, *The Romans and Crete*, Amsterdam 1983.
- HERTEL 1978 = E. D. HERTEL, *Untersuchungen zu Stil und Chronologie der Kaiser- und Prinzenporträts von Augustus bis Claudius*, Diss. Bonn 1978 (1982).
- HERTEL 1982 = D. HERTEL, *Caligula-Bildnisse von Typus Fasanerie in Spanien*, *Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Kaisers Gaius*, in *MM* 23, 1982, pp. 258-295.
- HORN = R. HORN, *Sehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, RM, Ergl. 2., München 1931.
- HORNOSTEL = W. HORNOSTEL, *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte den Erscheinungsformen der Gestalt eines Gottes*, EPRO 32, Leiden 1973.
- IC. I-IV = M. GUARDUCCI, *Inscriptiones Graecae*, I-IV, Roma 1935-1950: I, *Tituli Graecae mediae praeter Gortynios* (1935); II, *Tituli Graecae occidentalis* (1939); III, *Tituli Graecae orientalis* (1942); IV, *Tituli Gortynii* (1950).
- İNAN-ALFOLDI ROSENBAUM = J. İNAN - E. ALFOLDI ROSENBAUM, *et Al.*, *Römische und frühbyzantinische Portraitplastik aus der Türkei. Neue Funde*, Mainz 1979.
- İNAN-ROSENBAUM = J. İNAN - E. ROSENBAUM, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London 1966.
- JOHANSEN = F. S. JOHANSEN, *The sculpted Portraits of Caligula*, in *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum*, I, Malibu 1987, pp. 87-106.
- JOHNSON = F. P. JOHNSON, *Corinth*, IX, 1, *Sculpture 1896-1923*, Cambridge Mass. 1931.
- JUCKER 1961 = H. JUCKER, *Das Bildnis im Blätterkorb. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtförm*, I-II, Lausanne 1961.
- JUCKER 1976 = H. JUCKER, *Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna*, in *Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à Paul Collart*, Lausanne 1976, pp. 237-267.
- JUCKER 1981 = H. JUCKER, *Julisch-claudische Kaiser- und Prinzenporträts als 'Palimpseste'*, in *Jdl* 96, 1981, pp. 236-316.
- KABUS-JAHN = R. KABUS-JAHN, *Die Grimanische Figurengruppe in Venedig*, in *Antike Plastik* XI, Berlin 1972.
- KABUS-PREKSHOFEN = R. KABUS-PREKSHOFEN, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, AM, Beiheft 14, 1988.
- KISS = Z. KISS, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère. Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences*, XVII,

- Warszawa 1975.
- K.P., I-V = K. ZIEGLER - W. SONTHEIMER - H. GÄRTNER (edd.), *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München 1964-1975.
- KREIKENBOM = D. KREIKENBOM, *Bildwerke nach Polyklet. Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Urbildern*, Berlin 1990.
- KRUSE = H. G. KRUSE, *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr.*, Diss. Göttingen 1969 (1975).
- LAUTER = H. LAUTER, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts*, Erlangen, s.d.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, voll. I ss., Zürich-München 1981 ss.
- LINERT = A. LINERT, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden 1976.
- LIPFOLD 1923 = G. LIPFOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923.
- LIPFOLD 1950 = G. LIPFOLD, *Griechische Plastik. Handbuch der Archäologie* III, 1, München 1950.
- L'ORANGE 1933 = H. P. L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo 1933.
- L'ORANGE 1984 = H. P. L'ORANGE - R. UNGER, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen (284-361 n. Chr.)*, *Das römische Herrscherbild*, III, 4, Berlin 1984.
- MADERNA = C. MADERNA, *Ippiter, Diomedes und Merkur als Vorbild für römische Bildstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Archäologie und Geschichte, I, Heidelberg 1988.
- MARIANI = L. MARIANI, *Some Roman Busts in the Museum of the Syllogos of Candia*, in *AJA* I, 1897, pp. 266-278.
- MASSNER = A. K. MASSNER, *Bildnisvergleich. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr.-68 n. Chr.)*, *Das römische Herrscherbild*, IV, Berlin 1982.
- MEYER = M. MEYER, *Griechische Urkundenreliefs*, AM, Beiheft 13, 1989.
- MNR, I-X = A. GIULIANO (ed.), *Museo Nazionale Romano. Catalogo delle sculture*, voll. I ss., Roma 1979 ss.
- MORA = F. MORA, *Prospografia isaca*, I-II, EPRO 113, Leiden 1990.

NIEMEYER = H.G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, *Monumenta Artis Romanae* VII, Berlin 1968.

OLIVIERO 1914 = G. OLIVIERO, *Scoperta del santuario delle Divinità Egizie a Gortina*, in *ASAene* I, 1914, pp. 376 s.

OLIVIERO 1915 = G. OLIVIERO, *Santuario delle Divinità Egizie*, in *ASAene* II, 1915, pp. 309-311.

PARIBENI = E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene*, Roma 1959.

PERARY = T. PERARY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen*, *Das römische Herrscherbild*, III, 5, Berlin 1985.

PERNIER 1914 = L. PERNIER, *Scavo dell'edificio della Grande Iscrizione nell'Agorà di Gortina*, in *ASAene* I, 1914, pp. 375 ss.

PERNIER 1915 a = L. PERNIER, *Protezione degli scavi in Gortina (Creta)*, in *ASAene* II, 1915, pp. 303-306.

PERNIER 1915 b = L. PERNIER, *Gortina, capitale della provincia Creta et Cyrenarum*, in *Aene e Roma* XVIII, 1915, pp. 60 ss.

PERNIER 1925-26 = L. PERNIER, *L'Odeum nell'Agorà di Gortina*, in *ASAene* VIII-IX, 1925-26, pp. 1-69.

PERNIER-BANTI = L. PERNIER - L. BANTI, *Guida degli scavi italiani in Creta*, Roma 1947.

PLATON = N. PLATON, *A guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, 2a ed., Heraklion 1957.

POLACCO = L. POLACCO, *Il volto di Tiberio. Saggio di critica iconografica*, Roma 1955.

POLASCHEK 1969 = K. POLASCHEK, *Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himantionstypus mit Armschlinge*, Diss. Berlin 1969.

POLASCHEK 1973 = K. POLASCHEK, *Studien zur Ikonographie der Antonia Minor*, Roma 1973.

POLLINI = J. POLLINI, *The portraiture of Gaius and Lucius Caesar*, New York 1987.

Polyklet = AA.VV., *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik* (cat. della mostra), Mainz a.R. 1990.

Polykletforschungen = AA.VV., *Polykletforschungen* (H. Buck - P.C. Bolz edd.), Berlin 1993.

POULSEN, I-II = V. POULSEN, *Les portraits romains, I. République et dynastie julio-claudienne*, Copenhagen 1962; II *De Vespasian à la basse antiquité*, Copenhagen 1974.

REINACH, *Rép. Stat.* = S. REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, I-VI, Paris 1906-1930.

RICCIARDI = M. RICCIARDI, *Il tempio di Apollo Pizio a Gortina*, in *ASAene* LXIV-LXV, 1986-87 (1991), pp. 7-13b.

RICHTER 1965 = G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, I-III, London 1965.

RICHTER-SMITH = G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, ed. abb. rev. by R.R.R. SMITH, London 1984.

ROSENBAUM = E. ROSENBAUM, *A Catalogue of Cyrenaican Portrait Sculpture*, London 1960.

SANDERS = I.F. SANDERS, *Roman Crete*, Watlington 1982.

SAVIGNONI = L. SAVIGNONI, *Il Pythion di Gortina*, in *MonAnt* XVIII, 1907, cc. 181-275.

SCHÖDER = S.F. SCHÖDER, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. Die Porträts*, Mainz a.R. 1993.

SIRIS = L. VIDMAN, *Sylloge Inscriptionum Religionis Isiacae et Sarapiacae*, Berlin 1969.

STAVRIDIS 1970 = A. STAVRIDIS, *Untersuchungen zu den Kaiserporträts in Griechenland. Augustus bis Caracalla*, Diss. Freie Univ. Berlin 1970.

STAVRIDIS 1981 = A. ΝΤΑΤΣΟΥΔΗ ΣΤΑΥΡΙΔΗ, *Τὰ ὑμνητικὰ πορτρέτα τοῦ Μουσείου Ηρακλείου, in Περίγραφή του Δ. Στεφάνου Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 29 Αυγ.-3 Σεπ. 1976*, Αθήνα 1981, Α., pp. 577-599.

STAVRIDIS 1985 = A. ΝΤΑΤΣΟΥΔΗ ΣΤΑΥΡΙΔΗ, *Ρωμαϊκά πορτρέτα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας*, Αθήνα 1985.

STEMMER = K. STEMMER, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978.

STUART JONES 1912 = H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.

STUART JONES 1926 = H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926.

SVORONOS = J.N. SVORONOS, *Numismatique de la Crète ancienne*, Macon 1890.

TARAMELLI = A. TARAMELLI, *Sui principali risultati della esplorazione archeologica italiana in Creta 1899-1902*, in *Aene e Roma* V, 1902, pp. 607 ss.

TRAVERSARI 1960 = G. TRAVERSARI, *Statue iconiche femminili cirenaiche. Contributi al problema delle copie e rielaborazioni tardolenniche e romano-imperiali*, Roma 1960.

TRAVERSARI 1968 = G. TRAVERSARI, *Museo archeologico di Venezia. I ritratti*, Roma 1968.

VERMEULE = C.C. VERMEULE, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Cambridge Mass. 1968.

- VIERNSEI-SCHÖRD = B. VIERNSEI-SCHÖRD, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jhs. v. Chr., Glyptothek München, Katalog der Skulpturen*, II, München 1979.
- VON GONZENBACH = V. VON GONZENBACH, *Untersuchungen zu den Knabenweihen im Isiskult der römischen Kaiserzeit. Antiquitas, Abhandlungen zur Alten Geschichte*, IV, Bonn 1957.
- VON SYDOW = W. VON SYDOW, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Diss. Tübingen, Bonn 1969.
- WEGNER 1939 = M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit, Das römische Herrscherbild*, II, 4, Berlin 1939.
- WEGNER 1956 = M. WEGNER, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina, Das römische Herrscherbild*, II, 3, Berlin 1956.
- WIESKI = E. WIESKI, *et al.*, *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, München 1987.
- WIGGERS = H.B. WIGGERS, *Caracalla*, in H.B. WIGGERS - M. WEGNER, *Caracalla bis Balbinus, Das römische Herrscherbild*, III, 1, Berlin 1971, pp. 9-92.
- WREDE = H. WREDE, *Concretatio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz a.R. 1981.
- ZANKER 1976 = P. ZANKER, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz a.R. 1974.
- ZANKER 1983 = P. ZANKER, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, *Abh.München* 90, 1983.

Parte I

ILARIA ROMEO

LE SCULPTURE IDEALI

Introduzione

Lo studio delle sculture ideali di età ellenistica ed imperiale rinvenute a Gortina offre una preziosa opportunità di conoscenza della cultura artistica di questa località. Sorprendentemente questa diffusa categoria di materiali è, per quanto riguarda le province greche, assai poco nota. I maggiori complessi scultorei da città della Grecia romana attestano ancora una pubblicazione esautiva; e se attenzione è stata dedicata ad insieme di statue provenienti da singoli edifici, ciò è solitamente dovuto alla loro rilevanza nell'ambito della ritrattistica e della scultura iconica. Il patrimonio scultoreo ideale della Grecia in età romana è quindi, nei casi più fortunati, noto da brevi segnalazioni o da pubblicazioni di scavo, e mancano a tutt'oggi trattazioni unitarie che comprendano la totalità dei ritrovamenti dai singoli centri urbani, diversamente da quanto avviene per numerose località dell'Asia Minore e delle province africane.

La posizione di Gortina a crocevia di esperienze occidentali, africane ed orientali la rende luogo privilegiato di interesse per lo studio della romanità nelle zone ellenizzate dell'Impero; e Gortina, la capitale della *provincia Cretae et Cyrenarum* che per vastità di materiale ed estensione dei monumenti indagati supera largamente ogni altra città cretese, appare occuparvi un ruolo di indubbio rilievo.

Alcuni contributi recenti hanno precisato le direttrici fondamentali della temperie artistica della città imperiale¹, e ricerche in questo senso erano state avviate dalla prof. Lucia Guerrini, cui si deve una preziosa ricognizione fotografica attuata nel 1977², e alcuni importanti articoli su materiale gortino³.

Con il presente lavoro si compie adesso la sistematica pubblicazione della scultura ideale da questo centro⁴. Una ingente quantità di opere è stata infatti rinvenuta negli

¹ E. GHISELINI, *Sarcofagi romani di Gortina*, in *ASAtene* LXIII, 1965, pp. 249 ss.; M.A. RIZZO, *Tipi di capitelli da Gortina*, in *Atti del V Congresso Archeologico Internazionale*, Aghios Nikolaos 1981 (Heraklion 1985), pp. 329 ss.; EADEM, *Capitelli corinzio-italici da Gortina*, in *ASAtene* LXII, 1984, pp. 151 ss.; GHEDINI, *passim*.

² I negativi, ad opera del sig. Mario Quaresi-

ma, si conservano nell'archivio della S.A.I.A.

³ L. GUERRINI, *Statua di Nemai da Gortina*, in *ASAtene* LXII, 1984, pp. 113 ss.; EADEM, *Copie romane del tipo Aspatia-Socandra*, in *Antichità Cretesi. Studi in onore di Doro Levi*, II (CronoStoria 12, 1973), pp. 227 ss.

⁴ Alcune anticipazioni relative a singole sculture in J. ROWE, *Il Pantheon di Gortina ad una*

scavi italiani ed in azioni di recupero tra il 1884, data che segna l'inizio dell'attività della Missione, e poi della Scuola Archeologica Italiana, nella città antica, e la nuova fase di ricerche iniziata nel 1977 e tuttora in corso; buona parte di questo materiale è ancora inedita, o è stata oggetto di pubblicazione solo immediatamente dopo la scoperta. Alcune tra le più importanti sculture ideali gortinie sono inoltre trattate separatamente in lavori a carattere iconografico o tipologico, che spesso prescindono da una conoscenza diretta dei pezzi; e tutte infine sono suscettibili di ulteriori osservazioni.

Se per gran parte delle sculture gortinie è oggi impossibile precisare con esattezza il contesto di provenienza, molte di esse decoravano complessi architettonici o aree urbane omogenee ed identificabili. Nell'esposizione dei risultati di questa ricerca si è quindi ritenuto opportuno evidenziare la provenienza comune di alcune sculture, come dato di particolare interesse per l'articolazione di un discorso che non si limiti alla elaborazione meramente catalogica dei pezzi considerati.

La pubblicazione di sculture provenienti da un singolo centro urbano offre infatti evidenti potenzialità interpretative rispetto al materiale di origine collezionistica; benché apparentemente ovvii, i vantaggi derivanti dalla conoscenza del contesto originario meritano di essere rilevati, in quanto anche in pubblicazioni recenti — per altri versi esemplari — di sculture provenienti da singoli contesti urbani, tale possibilità esegetica è del tutto trascurata⁵.

L'intento qui perseguito è quello di ricostruire per quanto possibile la consistenza della decorazione scultorea ideale, spesso pertinente a complessi di importanza centrale nella vita civile e religiosa della città. Oltre all'inquadramento storico-artistico del singolo pezzo, si è quindi privilegiata l'analisi del suo rapporto con le altre sculture del medesimo contesto, nel tentativo di risalire ove possibile ad un coerente programma figurativo, che si illumini circa il gusto e la consistenza economica della comunità gortinia. Grande attenzione è inoltre dedicata ai problemi della proibizione e dell'importazione di scultura nella città cretese, ed alle prevalenti direttrici di influenza, al fine di precisare la collocazione di Gortina nell'ambito della cultura artistica della Grecia di età ellenistico-romana.

I dati derivanti dalla disamina della scultura ideale vanno naturalmente integrati con quelli provenienti dall'analisi della ritrattistica gortinia condotta parallelamente in questo volume dalla dott. E. C. Porrale, e con la pubblicazione delle sculture dal Pretorio di Gortina a cura della prof. Francesca Ghedini.

Il presente lavoro trae origine dalla tesi di Specializzazione discussa nel 1992 presso la Scuola Archeologica Italiana di Atene. Il manoscritto è stato completato nel

⁵ nuova copia dello Zeus di Dreida, in *ASAteane in corso di stampa*; e *Laem*, *Sull'Afrodite nei giardini di Alamei*, in *Xenia Antiqua* 2, 1993, pp. 31-44. Cfr. oltre, cap. nn. 11 e 37.

dicembre 1993, e solo in parte si è potuto rendere conto qui della bibliografia apparsa successivamente.

Desidero esprimere la mia gratitudine al prof. Antonino Di Vita, direttore della Scuola, per avermi affidato lo studio e la pubblicazione delle sculture ideali di Gortina, e al prof. Nicola Bonacasa, relatore della tesi, per la sua grande disponibilità. Ringrazio inoltre la dott. Silvana Palmieri, già responsabile dell'archivio della S.A.I.A., e Ilaria Simiakakis per la cortesia usatami nel reperimento di molte fotografie. Alla professionalità di Mario Quaresima, assistito da Alfio Raciti, si deve la campagna fotografica del 1991 da cui proviene la maggior parte delle illustrazioni qui presentate. Sono inoltre grata alla dott. M. Antonietta Rizzo, cui si deve la redazione di questo volume, e al prof. Antonio Giuliano per il suo sollecito interessamento.

Ringrazio l'Eforo Ch. Kritsas per il permesso di accedere ai materiali gortinii conservati nel museo di Heraklion e negli Antiquaria di Gortina, e I. Serperizidakis per la sua assistenza nel museo del capoluogo cretese. Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine alle Eforie di Rethymnon, Chania ed Agios Nikolaos per aver consentito l'accesso ai magazzini dei musei di loro competenza.

Sono riconoscente a D. Williams, Conservatore del Dipartimento di Antichità greche e romane del British Museum, e a I. Jenkins per il permesso di esaminare il materiale gortinio conservato nei magazzini di quel museo. N. Yalouris, K. Firtschien e U. Sinn nel 1991 mi hanno cortesemente consentito un utile sopralluogo al museo di Olimpia.

L'ospitalità e l'accesso alle eccellenti strutture della British School at Athens hanno grandemente facilitato il mio lavoro. Sono grata a Elizabeth B. French, già Direttrice della Scuola, a Guy Sanders, Nic e Helen Fields e ai membri dello staff per l'estrema disponibilità e la premura con cui hanno in ogni modo agevolato il mio lungo soggiorno. Esso è stato reso possibile anche grazie ad una borsa di studio «NATO-Advanced Programme Fellowship», assegnatami dal Consiglio Nazionale delle Ricerche.

La mia permanenza ad Atene è stata consentita soprattutto dalla generosità di mia madre, che con grande comprensione ha facilitato in ogni maniera lunghi periodi di assenza. Desidero inoltre ringraziare per il suo costante incoraggiamento mio marito Jonathan Hall, cui sono debitrice di una nuova idea della Grecia.

I. Sculture ideali dal santuario di Apollo Pizio

Il santuario di Apollo Pythios a Gortina⁶ era a Creta la principale sede della venerazione del dio del focolare⁷. In età greca esso era inoltre il centro religioso e civile della città, la cui fama si estendeva ben oltre i confini di questa⁸.

Una iscrizione gortinia dell'inizio del II secolo a.C. menziona le feste Pitiche che, come quelle meglio note di Atene e Delfi, dovevano comprendere anche competizioni musicali ospitate, almeno in età romana, nel teatro costruito subito ad ovest del tempio⁹. Il santuario dava il nome Πυθιεῖς ad un'area del centro urbano (Steph. Byz., 538, 50), ed era la sede privilegiata per l'esposizione di decreti e leggi relative alla vita politica cittadina. Una cospicua serie di epigrafi di età greca attesta inoltre la posizione di Apollo Pizio tra le maggiori divinità gortinie, insieme alle quali esso era ricordato nelle formule di giuramento¹⁰.

Con la conquista romana di Creta¹¹ ed il dissolversi del sistema delle città-stato, i santuari locali persero naturalmente molta della loro importanza. Il prestigio del Pythion gortinio dovette esserne certamente diminuito, anche se la quantità delle dediche statuarie di età imperiale ivi rinvenute testimonia dell'interesse della comunità locale per il venerando luogo di culto, almeno sino alla metà circa del II secolo d.C. Benché la vita del santuario continui sino all'avanzato IV secolo¹², si riscontra

⁶ Sugli scavi del Pythion, v. F. HALSHER, *Lavori eseguiti a Creta dalla Missione Archeologica Italiana*, in *Rendiconti* VIII, 1893, pp. 531-536; A.M. COLINI, *Lavori a Gortina*, in *Le Arti* II, 1939-40, pp. 267-268; IC IV, pp. 5 ss.; A.M. COLINI, *Intorno al Pythion di Gortina*, in *Antichità Cretesi* cit., pp. 129-135; SANDROS, pp. 79, 108; *Creta antica*, pp. 84 ss.; da ultimo RICCIARDI.

⁷ Sui contatti tra Creta e il santuario della Fecide, v. M. GUAROUCCI, *Creta e Delfi*, in *StMaSARel* XIX-XX, 1943-46, pp. 85 ss.; del culto di Apollo a Creta si era occupato già W. AV. *Der kretische Apollonkult*, Leipzig 1908. Si veda inoltre M.H. SMITH, *Cretan deities in the cults and rituals of Apollo*, Bryn Mawr 1913, pp. 22-29; A. FONTENROSE, *Pythion. A Study of the Delphic Myth and its Origins*, Berkeley 1959; R.F. WILKINS, *Cretan cults and festivals*, London 1962, sp. pp. 267 ss.

⁸ Una leggenda beotica attribuisce al Pythion gortinio una fama oracolare diffusa in tutto il mondo greco: a causa di una posticcia una *liberia* viene inviata dalla Beozia al santuario gortinio, v. RICCIARDI, p. 121, ipotizza la distruzione e l'abbandono del santuario in seguito al terremoto del 365 d.C.: su questo discusso evento sismico, v. adesso I. ROMEO, *Prima del Mito in Italia e nella Parea mediterranea* (a cura di E. Gualdoni), Bologna 1982, pp. 678 ss.

⁹ IC IV, n. 174, 39, sul teatro del Pythion, v. SPEC. A. TARANTINI, *Cretan Expedition*, XXI. Gortina, in *AJA* VI, 1902, p. 112.

¹⁰ Questa valenza giuridica non era d'altra parte esclusiva del santuario gortinio: ad Atene Apollo Pizio, assimilato al Patroos, nominava gli arconti e riceveva sacrifici in tutte le fratrie, nei demi e nelle famiglie: cfr. G. COLINI, *Le culte d'Apollon Pythion a Athènes*, Paris 1905, sp. p. 8, nn. 2-9; X. DE SCHWITZER, *Le culte d'Apollon Pythion à Athènes*, in *AntCl* LVI, 1987, pp. 103 ss. C.W. HEDRICK, *The temple and cult of the Apollo Patroos in Athens*, in *AJA* 92, 1988, pp. 199 ss.

¹¹ V. oltre, nota 870.

¹² RICCIARDI, p. 121, ipotizza la distruzione e l'abbandono del santuario in seguito al terremoto del 365 d.C.: su questo discusso evento sismico, v. adesso I. ROMEO, *Prima del Mito in Italia e nella Parea mediterranea* (a cura di E. Gualdoni), Bologna 1982, pp. 678 ss.

infatti un marcato declino nelle attestazioni scultoree nel santuario dopo l'età protoantonia, declino confermato in parte dall'evidenza architettonica ed epigrafica.

La recente messa a punto di M. Ricciardi ha consentito di precisare ulteriormente la cronologia delle fasi architettoniche del complesso. Dopo una prima e fondamentale modifica della planimetria quadrangolare e senza peristasi del tempio arcaico, avvenuta in età ellenistica con l'aggiunta di un pronao colonnato lungo la fronte dell'edificio¹³, una importante trasformazione ha luogo in età imperiale, probabilmente verso la fine del II o l'inizio del III d.C.¹⁴. Essa consistette nella ricostruzione pressoché totale della cella con l'ampissimo uso di materiale di recupero, e nella sua suddivisione in tre navate tramite l'inserimento di due file di colonne monolitiche. Al centro del lato occidentale la cella si concludeva con un'abside in muratura¹⁵. Queste trasformazioni si suppongono generalmente essere avvenute in seguito ad eventi sismici¹⁶. Alla fine del terzo o all'inizio del quarto secolo viene invece datato un ulteriore rifacimento dell'edificio¹⁷.

L'utilizzo prevalente di materiale di spoglio nella prima ristrutturazione di età imperiale, in un'età in cui a Gortina quest'uso non era ancora divenuto preponderante, dimostra il venir meno dell'interesse nei confronti del venerabile santuario.

Le uniche due iscrizioni di età imperiale dal Pythion sono le dediche a Settimio Severo e Caracalla su colonne riutilizzate all'interno della cella¹⁸. In contrasto con la ricchezza dei rinvenimenti di età greca, le testimonianze epigrafiche di età imperiale provenienti dal Pythion sono quindi singolarmente scarse. E questo un dato da tener presente nel considerare in dettaglio la scultura ideale di età ellenistico-romana proveniente dal santuario gortinio¹⁹.

¹³ RICCIARDI, pp. 58 ss., figg. 49 e 76, tav. I.

¹⁴ *Ibidem*, p. 103. Un *terminus post quem* può però essere fornito dalle dediche a Settimio Severo ed a Caracalla iscritte su due colonne che in origine dovevano sostenere le statue imperiali, e sono state riutilizzate nella cella del santuario: cfr. IC IV, nn. 279-280 (209-213 d.C.).

¹⁵ RICCIARDI, pp. 90 ss., tavv. V-VI.

¹⁶ In realtà non sono attestati terremoti a Creta nella seconda metà del II secolo d.C., né per il secolo successivo. Nessun sisma è menzionato dalle fonti: cfr. *Terramoti*, cit., p. 669, n. 112, dove per il 142-44 d.C. è ricordato un sisma che però sembra aver interessato esclusivamente le coste dell'Asia Minore, con e Rodi. L'iscrizione gortinia cui si rimanda in RICCIARDI, p. 103, n. 351 (IC IV, 333; cfr. A. DI VIRA, *I terremoti a Gortina in età romana e protobizantina*, in *ASAtene* LVII-LVIII, 1979-1980, p. 433) non ricorda esplicitamente alcun terremoto. Ad un sisma in età di Antonino Pio viene spesso

però attribuito il fervore edilizio a Gortina nella seconda metà del III d.C.: cfr. *Creta antica*, p. 72.

¹⁷ RICCIARDI, p. 104.

¹⁸ V. sopra, nota 14. La dedica su un frammento di colonna che doveva sostenere le statue accoppiate di Diocleziano e Massimiano, offerta da Aurelio Byzos magistrato gortinio, proveniva probabilmente dal vicino Pretorio IC IV, n. 282.

¹⁹ I rinvenimenti scultorei dal Pythion sono stati presentati in HALSHER 1890, e più in dettaglio in SAVIGNONI, che sicura ne rappresentava l'unica edizione complessiva. Per la scultura iconica dal santuario, v. adesso PONTAU, *infra*, cap. n. 1.

Tutte le sculture provenienti dal Pythion sono state identificate, ad eccezione di un frammento di chitone di statua femminile (SAVIGNONI, n. 7, p. 271), e una figura di delfino (SAVIGNONI, n. 13, p. 261); mancano inoltre un frammento di coscia sinistra di statua maschile (HALSHER 1890, n. 4, p. 72; SAVIGNONI, n. 14, p. 272) e un frammento di

1.1 Cronologia e distribuzione dell'apparato decorativo

Il più antico frammento di scultura proveniente dal Python gortinio pertiene ad un *kyros* arcaico²⁰. Pur esulando per ragioni cronologiche dalla nostra trattazione, la presenza di questo frammento va menzionata non solo perché costituisce a tutt'oggi l'unica attestazione di questa categoria di materiali a Creta, ma anche perché denota il carattere in certa parte «antiquario» della raccolta di sculture nel santuario gortinio. La presenza di un'opera di grande antichità insieme a sculture assai più recenti è indicativa di una attitudine alla conservazione e alla valorizzazione delle vestigia del passato, che vedremo caratteristica dell'ambiente che si riconosceva nella venerazione dell'Apollo gortinio.

Per il resto le sculture ideali dal tempio costituiscono un gruppo cronologicamente abbastanza serrato, che si data tra l'avanzata età ellenistica e la metà del II secolo d.C. Un caso isolato di riutilizzo di un elemento più antico è costituito dalla testa di Apollo del terzo quarto del II secolo a.C., riadoperata in età protoadrianea sulla statua colossale del dio in veste di Citaredo (cat. n. 1). Al I secolo a.C. va invece assegnata la statuetta di *peplosphoros*, già ritenuta un originale attico di V secolo, che raffigura probabilmente Artemide (cat. n. 9); parimenti ad età tardo-ellenistica risaliva forse una statua, oggi perduta, di cui resta solo il sostegno in forma di Tritone (cat. n. 13).

La scultura della prima età imperiale è rappresentata nel Python gortinio da opere notevoli quali il torso colossale di Apollo con clamide (cat. n. 2), e la replica dell'Apollo Liceo (cat. n. 3), databile ad età tiberiano-claudia. Traiano è invece il torso tipo Cirene-Perinto, forse un Hermes (cat. n. 4), mentre ad età protoadrianea si può ascrivere come si è detto la realizzazione della statua colossale di Apollo citaredo (cat. n. 1).

Il limite cronologico inferiore delle dediche dal santuario gortinio è costituito da opere di età tardoadrianea e protoantonina. A questo periodo appartengono infatti la replica dell'«Afrodite nei giardini» di Alcmena (cat. n. 11), ed il torso clamidato tipo «Hermes Roma-Siviglia» (cat. n. 5); ad età antonina va inoltre genericamente riferito il frammento di statua colossale di Dioniso (cat. n. 6). Di altri monumenti minori non è possibile determinare la datazione a causa del precario stato di conservazione (cat. nn. 7, 8, 12).

La maggior parte dei rinvenimenti dal Python si colloca quindi entro la prima metà del II secolo d.C. La distribuzione cronologica delle sculture dal santuario corrisponde largamente a quella delle opere provenienti dal Pretorio e dal grande Ninfeo di Gortina²¹; anche qui infatti ad abbondante materiale tardoellenistico succede una con-

spella con lunghi riccioli (HALBHERG 1890, n. 7, pp. 248 ss., fig. 30; G. M. A. RICHER, *Korai*, p. 73; SWENSON, n. 16, p. 272), già dispersi al momento della pubblicazione di Savignoni, 177, pp. 128 e 143, figg. 525-526.

²⁰ HALBHERG 1890, n. 6, p. 73; SWENSON, n. 1, pp. 7, 8, 12.

²¹ Cfr. GARDNER, pp. 10 ss.

cazione del numero delle sculture attribuibili ad età protoimperiale, seguita però dalla maggior parte delle attestazioni nel II secolo d.C.

In questi due edifici, a carattere funzionale e celebrativo insieme, non mancano però materiali scultorei attribuibili alla tarda età imperiale, perlopiù a carattere iconico o decorativo²². L'assenza di sculture posteriori alla metà del II secolo d.C. nel Python sembra invece denotare un calo di interesse della committenza nei confronti di questo santuario²³.

Tuttandosi di materiale proveniente da scavi di oltre un secolo fa, le notizie sulla collocazione delle sculture al momento della loro scoperta sono assai vaghe, e spesso inesistenti; né più utili si sono rivelati al proposito i ricami conservati negli archivi della Scuola Archeologica Italiana di Atene. La ricostruzione della distribuzione delle sculture all'interno del tempio risulta quindi particolarmente difficile; è comunque possibile, sulla base anche dell'evidenza architettonica, formulare alcune considerazioni a questo riguardo.

L'acrolito medioellenistico, la cui testa si conserva oggi sul corso di Citaredo protoadrianeo (cat. n. 1), va probabilmente identificato con la statua di culto del tempio in età ellenistica e nella prima età imperiale²⁴, e come tale doveva in origine essere collocato nella cella. A seguito della parziale distruzione dell'acrolito, la testa fu poi riutilizzata sul torso che attualmente la ospita, mentre nella cella era probabilmente stata collocata una nuova statua di culto, forse in bronzo o altro materiale prezioso oggi perduto.

Alla fase ellenistica del tempio appartiene la costruzione di una lunga banchina modanata addossata al lato nord del pronao²⁵, di cui attualmente si conservano solo le fondazioni. Essa appare appropriata solo per volti di modeste dimensioni, e le basi delle due statue colossali di Apollo trovate abbattute avanti ad essa (cat. nn. 1-2) dovevano piuttosto insistere sul pavimento stesso del vano. Dal pronao del tempio proviene anche il torso tipo Cirene-Perinto (cat. n. 4).

La collocazione di dediche statuarie nel pronao di un tempio era prassi consueta; anche se non si può escludere che esse vi siano state trasportate in un secondo momento da predatori di antichità, che sappiamo aver saccheggiato ampiamente i resti della città cretese sino almeno da età rinascimentale²⁶.

L'unica altra statua sulla cui posizione al momento del ritrovamento si abbia qualche notizia è il torso di Apollo Liceo (cat. n. 3), rinvenuto all'esterno del tempio,

²² *Ibidem*, cat. nn. 12, 28, 34, 36.

²³ La cui esistenza continua comunque almeno entro il IV secolo: v. sopra, nota 12.

²⁴ Cfr. oltre, cat. n. 1.

²⁵ RICCARDO, pp. 73 e 75, figg. 53, 71. Larghezza 0,77; altezza 0,30. Per una foto della banchina al momento dello scavo, v. SWENSON, tav. I, fig. 2.

²⁶ Il collezionismo veneziano trovava in Creta una fonte privilegiata di opere d'arte antiche: v. in particolare L. BOSCHI, *Antichità portate a Venezia*, in *ASAAtene* L-LI, 1972-73, pp. 479 ss.; IOEW, *La cultura antiquaria a Creta: premessa di un impegno scientifico*, in *Creta antica*, pp. 19 ss.; IOEW, *Collezioni di antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, in

presso il muro meridionale. Se questa posizione corrispondesse alla collocazione originale della scultura, essa suggerirebbe una esposizione delle dediche anche nell'area esterna al tempio, purtroppo archeologicamente assai mal nota.

Per le altre statue non si possiedono che generiche informazioni relative alla loro provenienza dal Python²⁷. Molte di esse dovevano essere esposte nella cella del tempio, sia liberamente distribuite al suo interno che collocate in spazi appositamente designati. Al centro della parete settentrionale e meridionale della cella si aprivano infatti due nicchie rettangolari e simmetriche, situate a un metro di altezza dal pavimento e rivestite all'interno di lastre marmoree²⁸. Le grandi dimensioni tendono assai probabile che esse fossero destinate ad ospitare la decorazione scultorea. Come basi per statue sono inoltre state identificate due sporgenze quadrangolari poste alla base dei muri est e nord della cella²⁹.

1.2 Il programma figurativo

Sebbene non si possa parlare per il Python gortinio di un progetto decorativo coerente e simultaneamente elaborato, alcune direttrici di fondo nella scelta dei soggetti delle sculture dedicate nel santuario rimangono costanti nel tempo, e permettono di discutere dei principi comuni che informavano questa raccolta.

È naturalmente intorno alla figura di Apollo che si articola la congene di statue rinvenute durante lo scavo³⁰. Alla sua epiclesi si collega in particolare la statua colossale di Apollo in veste di Ciraeo (cat. n. 1). Il motivo del Pizio che *in longa carmina zante ionat* è noto da Properzio (II, 31, 5, 15) a proposito della statua scopaeade di Apollo Palatino a Roma; nell'Agorà di Arene la scelta di questa iconografia di ascendenza delica per la statua di Euphranor si giustifica con l'equivalenza di Apollo Patrons con

Aquila nostra 47, 1976, pp. 5 ss., loc. cit. *La Nike di Hierapytna opera di Damokrateo di Iliano*, in *Rivista di Archeologia* 1985, pp. 131 ss. Una conferma ulteriore dell'interesse veneziano per le antichità gortinie sembra venire dall'identificazione a Venezia di una testa di Musa pertinente forse a una torso dal Ninfeo presso il Precorio: F. GARDINI, *La testa di Talia del Museo Archeologico di Venezia*, in *Venezia e l'archeologia*, Atti Conv. Venezia 1990 (Roma 1990), pp. 247 ss. Sul collezionismo veneto, v. adesso L. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete della Srenissima*, Roma 1990.

²⁷ Essa è altamente verosimile anche nel caso del torso tipo «Hermes Roma-Siviglia» (cat. n. 5), e della statuetta di Attomide tipo Rospighiosi (cat.

n. 10), provenienti dal campo e dalla casa di membri della famiglia Alegizakis, già proprietari del tetreno in cui si trova il tempio di Apollo.

²⁸ L'altezza delle nicchie è ignota, essendo la parete parzialmente perduta al momento dello scavo; la loro larghezza è di m 1,84 e la profondità è di m 0,45. Il piano inferiore era decorato da una cornice modanata che aggettava per m 0,23 dal muro. Le nicchie sono andate perdute in seguito al quasi totale smantellamento moderno delle pareti del tempio, per recuperare le epigrafi qui ricollocate: cfr. RICCIARDI p. 92, fig. 91.

²⁹ Per la descrizione delle nicchie e delle basi (dim. m 0,67 x 1,00), v. *ibidem*, pp. 92-93.

³⁰ Come già rilevava Lippold 1923, pp. 172 s.

il Pythios³¹. Se inoltre la testa ellensica riadoperata a Gortina su questo torso apparteneva all'antica statua di culto, la frequenza della medesima acconciatura su statue del tipo del Ciraeo induce a ritenere che anche quella immagine acrolitica rappresentasse il dio in veste di suonatore di lira, benché forse in una posa dissimile³².

Ad una associazione con Apollo Pizio conduce probabilmente anche la presenza tra le dediche del santuario di una copia del tipo dell'Afrodite appoggiata (cat. n. 11), adesso convincentemente identificato con la statua creata da Alcamene per il santuario di Afrodite nei giardini presso l'Ilisso e imitata nella filiale di questo a Daphni, sulla via sacra per Eleusi. Infatti ad Arene il santuario della dea presso l'Ilisso e quello di Apollo Pythios si susseguono topograficamente nella descrizione di Pausania (I, 19,2)³³, ed erano collocati nella medesima area; e a Daphni stessa, immediatamente prima del santuario di Afrodite sulla via sacra, era un altro santuario di Apollo descritto dal periegeta (Paus. I, 37, 6-7)³⁴, che Sofocle (*Oid. K.*, 1047-48) e Strabone (IX, 1,6) concordano nell'attribuire ad Apollo Pizio³⁵. Entrambi costituivano probabilmente soste della processione eleusinia³⁶.

Una ulteriore conferma dell'associazione dei due culti viene dall'identificazione della grotta di Apollo Hypokrairos sulle pendici ovest dell'Acropoli di Arene³⁷, a poca distanza dalla terza sede attica del culto di Afrodite nei giardini, situata nel tratto settentrionale del *peripatos* che corre intorno alla rocca stessa³⁸. Il santuario di Apollo Hypokrairos aveva infatti particolari relazioni con Delfi: da qui partiva la processione *Pythais* diretta al centro della Focide, in seguito al segnale del dio³⁹. Tra Atene e Tebe

³¹ Cfr. la bibl. cit. sopra, in nota 10. Sulle fonti letterarie al riguardo cfr. R.E. WYCHERLEY, *The Athenian Agora III. Literary and Epigraphical Testimony*, Princeton 1957; Demosth. XVIII (*De corona*), 141 (*ibidem*, n. 108); Harpokr. (*ibidem*, n. 110); Plut., *Euth.* 302 c-d (*ibidem*, n. 112); Plut., *Demetr.* 40, 8. Un'iscrizione del II secolo a.C. dal Python ateniese si riferisce ad Apollo indistintamente come Pythios, Patrons e Alexikakos: cfr. I. SOKOLOVSKI, *Les inscriptions des cités grecques*, Supplément, Paris 1962, n. 12.

³² Cfr. la discussione in cat. n. 1.

³³ Cfr. W. JÜRGENS, *Topographie von Athen*, München 1931, p. 424.

³⁴ Identificato sotto l'attuale monastero bizantino. N.D. PARAKHATZIS, *Harmonia Ekdikos Ilioglyphos*, I. Athina 1974, p. 470, n. 1.

³⁵ Cfr. anche R.E. s.v. *Pythion*, pp. 558 s. (E.

MEYER).

³⁶ Per una descrizione della *panopie* attraverso Daphni, v. A. MOMASSE, *Feste der Stadt Athen*, Leipzig 1898, pp. 227-228.

³⁷ G. TRAVLOS, *Bildlexikon der Topographie der antiken Athen*, Tübingen 1971, p. 91.

³⁸ Il santuario è descritto da Pausania (I, 23, 3). Per gli scavi, cfr. O. BROSTER, in *Heperia* 1, 1932, pp. 1 ss.; 2, 1933, pp. 329 ss.; 4, 1935, pp. 123 ss. Inoltre S. KAROUSOVI, in *Aeph* 1956, pp. 164 ss. V. adesso A. DELIVORIAS, *Die Kultstätten der Aphrodite von Daphni*, in *Antike Plastik* VIII, 1968, pp. 30.

³⁹ A.W. PARSONS, *Klipidia and the panded court of the Pythion*, in *Heperia* 12, 1943, pp. 235-238.

L'assimilazione di Apollo Hypokrairos con il Pythios è attestata già in Euripide (*Ion*, 283-285), e confermata da Filostrato (*Vitae Sophistiarum* II, 5).

l'unica sosta fissa della processione era, significativamente, il Python di Daphni, dove è stata rinvenuta un'iscrizione votiva ad Apollo Hypoaktaios⁴⁰.

L'associazione del culto di Afrodite nei giardini con il Pizio appare quindi un elemento ricorrente, e forse non è casuale la presenza della sua più fortunata rappresentazione tra le dediche all'Apollo gortinio.

La scelta di una replica dell'Apollo tipo Liceo (cat. n. 3) non sembra invece essere motivata da una particolare connessione con l'epiclesi del dio venerato a Gortina, in assenza di espliciti indizi che colleghino il Python gortinio con manifestazioni di culto efebico, che le recenti ricerche hanno dimostrato centrale nella elaborazione delle caratteristiche fondamentali del tipo del Liceo⁴¹, la dedica di questo tipo statuario va interpretata come semplice riproposizione di una delle più celebri immagini di Apollo. Una creazione eclitica come il torso colossale con clamide (cat. n. 2) non può invece essere ricondotta ad alcun preciso prototipo.

Tra le sculture del Python vi sono inoltre due probabili rappresentazioni di Hermes (cat. nn. 4 e 5). L'associazione mitologica di questi con Apollo è avai frequente, e nel contesto gortinio assume particolare rilevanza l'episodio dell'invenzione della lira da parte di Hermes, che l'avrebbe in seguito ceduta al fratello. Una scultura di Hermes con la tarranga dal cui catapece avrebbe ottenuto una lira fu vista da Pausania (II, 19.7) nel tempio argivo di Apollo Lykios.

Anche la presenza di immagini di Artemide (cat. nn. 9 e 10) allude ai noti legami familiari di Apollo, se inoltre, come ci assicura la testimonianza numismatica⁴², nella rappresentazione di Artemide cacciatrice veniva a Gortina identificata la locale Dyktinna, la scelta del tipo Rospigliosi può essere stata motivata anche da una delibata volontà di allusione a specifiche tradizioni insulari.

Per quanto invece riguarda la presenza di immagini di Dioniso (cat. nn. 6 e 8) nel santuario gortinio, la spiegazione può ancora una volta essere ricercata in ambiente delfico, e quindi pitico: Dioniso infatti regnava a Delfi nei tre mesi invernali, e nel santuario della Focide era venerata la tomba del dio (Philoct., *FGrb.* 328 F 7b). Plutarco (*de E. ap. Delphos*, 388e) ci informa inoltre che Delfi apparteneva a Dioniso non meno che ad Apollo⁴³.

La statua ideale dal santuario gortinio sembra perciò, malgrado le rimarchevoli differenze di cronologia e stile, articolarsi coerentemente intorno alla figura centrale del santuario, cui ciascuno dei soggetti prescelti dimostra di essere più o meno esplicitamente correlato⁴⁴.

⁴⁰ IG II², 2909.

⁴¹ Cfr. S. E. SCHWABER, *Der Apollon Lykeos und die attische Ephebie des IV Jhr.*, in *AM* 101, 1986, pp. 167 ss.; E. J. MULLEKER, *The Statue of Apollo Lykeios in Athens*, *Ann Arbor* 1967.

⁴² Cfr. oltre, cat. n. 10.

⁴³ Cfr. K. KURENTI, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, London 1976, sp. pp. 204 ss.

⁴⁴ A causa del pessimo stato di conservazione non si possono avanzare ipotesi interpretative per quanto riguarda l'iconografia degli altri frammenti considerati nel catalogo (cat. nn. 7, 12, 13).

Non minore si rivela la coerenza della committenza gortinia nei confronti della tematica artistica alla quale maggiormente si richiama la statua ideale del Python, cioè la tradizione attica del periodo classico.

Se infatti il torso colossale di Apollo clamidato (cat. n. 2) rientra in quella serie di «Neuschöpfung» eclitiche che sono fenomeno ben noto della fine dell'ellenismo⁴⁵, la statua di *peplaphoros* (cat. n. 9) si inserisce a pieno titolo nella corrente tardoclassicista che si ricollega esplicitamente a modelli classici, in questo caso un tipo attico databile al decennio tra il 420 e il 410 a.C. Essa può essere quindi annoverata tra le «Umstilisierungen» ellenistiche⁴⁶ che rappresentavano una delle manifestazioni più perceptive della tempore classicistica del periodo.

A creazioni attiche del V secolo a.C. si riferiscono inoltre la nuova replica del torso tipo Cirene-Perinto (cat. n. 4), e quella dell'Afrodite appoggiata di Alcameneo (cat. n. 11). Al IV secolo si richiamano invece la statua colossale di Apollo ciraconeo (cat. n. 1) e il torso di Apollo tipo Liceo (cat. n. 3), entrambe parimenti riferibili ad originali di produzione attica.

La maggior parte delle sculture ideali identificabili dal santuario vanno riferite quindi ad originali creati ad Atene tra il 450 e il 350 a.C. Uniche eccezioni l'Artemide tipo Rospigliosi (cat. n. 10), il cui archetipo pergamenico è datato alla metà del II secolo a.C., e il torso tipo «Hermes Roma-Siviglia» (cat. n. 5), creazione classicistica di età tardobadrutana-protroromanina.

Già dalla tarda età ellenistica si riscontra quindi tra le sculture del Python una predilezione per iconografie che direttamente si richiamano alla tradizione artistica dei secoli paradigmatici del passato classico; e questo aspetto costituisce il tratto più saliente e denso di implicazioni nello studio del complesso figurativo del santuario gortinio.

In piena età imperiale tra le sculture del santuario diviene infatti assoluta la prevalenza numerica delle copie da celebri archetipi classici, a tutto discapito delle creazioni originali coeve, che pure tanta fortuna godevano contemporaneamente in gran parte dell'Impero. Anziché partecipare del fervore sperimentativo che condusse alla variazione dei temi classici in innumerevoli combinazioni dense di inventiva⁴⁷, la committenza gortinia cui si deve la dotazione scultorea del Python sembra infatti aver coerentemente limitato la scelta a soggetti ed iconografie tratte dalla più celebre tradizione classica, ed in particolare da quella attica.

Alla preferenza per iconografie attiche corrisponde non a caso quella per le botteghe copistiche della stessa regione. Sulla base dei dati stilistici sembra di poter infatti

⁴⁵ ZANKER 1974, pp. 76 ss.; J. P. NIMMER, 93, e 111 ss.

⁴⁶ *Köpen und Nachbildungen im Hellenismus*, Bonn 1985, pp. 93 e 129 ss.

⁴⁷ Per l'eclitismo nella scultura romana, v. specialmente ZANKER 1974.

⁴⁸ Lippold 1923, pp. 3 s.; NIMMER, *op. cit.*, pp.

ipotizzare una produzione attica per alcuni tra i pezzi più significativi del complesso, come l'Afrodite appoggiata in marmo pario (cat. n. 11) e la *peplaphoros* in marmo forse pentelico (cat. n. 9). Una produzione attica può inoltre essere presa in considerazione per la replica qualitativamente notevole dell'Apollo tipo Liceo (cat. n. 3). In tutti questi casi infatti, oltre all'alto livello dell'esecuzione ed al tipo di marmo impiegato, è la stessa collocazione ateniese dell'originale a suggerire una produzione delle copie da parte di officine neoattiche.⁴⁸

Va segnalata l'assenza di influenze stilistiche dall'Asia Minore nei materiali del santuario gortino; anche la statuetta del tipo dell'Artemide Rospigliosi (cat. n. 10), che si suppone derivare dal donatio pergameno sull'Acropoli, non presenta caratteri stilistici che consentano di ipotizzare per essa una produzione asiatica. D'altronde anche in questo caso, per l'identificazione della bottega che ha eseguito la copia, la collocazione dell'originale ad Atene è forse più indicativa.

Sulla base del confronto con modi tipici dei sarcofagi, l'uso del solco di contorno per le figure a rilievo sul sostegno della statua colossale di Dioniso (cat. n. 6) suggerisce che anche questa scultura sia opera di officine attiche, o ispirate a quella tridimensione. Sembra infatti accertata l'esistenza di botteghe locali che, a seguito forse dell'insediamento di artisti aceniesi attivi a Gortina⁴⁹, producevano copie di originali attici in uno stile provinciale che a quella tradizione si richiama esplicitamente⁵⁰. Una produzione locale appare verosimile per il torso colossale di Apollo citareo (cat. n. 1)⁵¹, e un importante indizio della presenza di botteghe locali è dato dal rinvenimento nel Python di un ritratto di ricostruzione non finito⁵². Nel complesso però la prevalenza di materiale di importazione tra le sculture del santuario gortino è indicativa delle disponibilità finanziarie e dell'orizzonte culturale della comunità.

È quindi soprattutto all'ambiente attico che questa faceva riferimento; o l'interesse per le copie di celebri originali, che peraltro non è limitato alle sole sculture dal Python ma rappresenta una costante fondamentale nella congerie di sculture dalla città cretese, è sintomatico di una società e di una tradizione culturale che non si esiterà a definire provinciali. La lontananza geografica ed anche culturale di Creta dai monumenti dell'Atene classica viene percepita come un limite, in un'età in cui a quel passato si ritorna insistentemente come depositario di eredità non dissolte ma anzi potenziate dall'inserimento nel più ampio orizzonte imperiale. Da qui ha origine la

⁴⁸ Che questo criterio non sia però vincente è

⁵⁰ Cfr. al riguardo oltre, p. 273.

⁵¹ Il marino grigiastro a grossi cristalli adoperato per la nuova replica del torso tipo Cirenico-Perinto (cat. n. 4) l'originale di questa, attribuito ad ambiente mitroniano, doveva trovarsi ad Atene, ma la copia gortina è stilisticamente assimilabile alla produzione scultorea dell'area tripolitana.

⁵² Cfr. de ultima Portale, *infra*, cat. n. 1.

⁴⁹ Cfr. cat. n. 33.

predilezione dei nobili gortini per la acquisizione di copie, che non ha riscontro in centri più vitali, ad esempio a Corinto dove la statua iconica appare tenuta in assai maggior pregio⁵³. L'orizzonte culturale gortino è in questo senso assimilabile piuttosto all'ambiente cireneo e nordafricano in genere⁵⁴, che a centri della Grecia propria.

Tale atteggiamento appare tipico di una *élite* tradizionalista, quale certamente era quella della Gortina di età imperiale, per la quale la predilezione per i nobili *opera* derivava da un desiderio di emulazione e di assimilazione nei confronti di un mondo rispetto al quale la propria perfezione era un dato largamente acquisito. Gli espliciti richiami iconografici alla tradizione delfica, insieme al razionalismo della planimetria e della decorazione architettonica del Python, denotano l'accentuata impronta conservatrice del culto che ruotava intorno al santuario gortino. Nella commissione tra la tutela di antiche tradizioni cretesi e l'aspirazione all'inserimento in una più vasta *koine* ellenica attraverso il richiamo ideale all'atticismo, si riflettono in ultima analisi le ambivalenze della società gortina di età imperiale.

II. Sculture ideali dal santuario delle Divinità Egizie

Nel 1913-14 Gaspare Oliverio dirigeva, per conto della Scuola Archeologica Italiana di Atene, gli scavi del santuario delle Divinità Egizie da lui individuato⁵⁵. Essi interessarono principalmente l'ambiente al centro del complesso, e rivelarono inoltre l'esistenza di un edificio porticato suddiviso in più vani, che probabilmente circondava l'area centrale del santuario⁵⁶. Dato il carattere assai limitato dell'indagine allora

⁵³ B. SAKAMAKO RICHMOND, *Sculpture from Corinth*, in *Hesperia* 50, 1981, p. 443; EADDEM, *Roman Copies of Greek Sculpture. The Problem of the Originals*, Ann Arbor 1984, p. 90.

⁵⁴ Sul rapporto tra Gortina e Cirene, v. oltre, p. 270.

⁵⁵ OLIVERIO 1914, pp. 376-377; W. N. BATES, in *AJA* 18, 1914, pp. 96-97; G. KARO, in *AJA* 29, 1914, pp. 142-149; L. PRENER, *Les trouvailles égyptiennes d'Archéologie d'Athènes en 1913*, in *Journal de l'École des Hautes Études* 1913, pp. 309-311; 12, 1914, pp. 37-39; OLIVERIO 1915, pp. 309-311; PRENER 1915b, pp. 60-61; B. PAGE, *Trent'anni di*

ricerche archeologiche italiane in Creta, *Bollettino degli Istituti di Storia e Geografia*, 56, 1919, p. 169; PRENER-BARBI, pp. 23-24, IC IV, p. 10; R. SALDITI TRAMANN, *Tempel der ägyptischen Götter in Gortinland und an der Westküste Kretas*, EPRO 15, Leiden 1970; DINWIDDIE, pp. 73 ss., e pp. 205 ss.; R. A. WIND, *Water in the cultic worship of Isis and Serapis*, EPRO 87, Leiden 1982, pp. 40 ss.; SANDERS, pp. 73 ss.; R. A. WARD, *The Known Isis-Serapis Sanctuaries of the Roman Period*, in *ANRW* 17, 4, 1984, p. 1781; *Creta antica*, p. 97.

⁵⁶ Per una planimetria del santuario, cfr. SANDERS, fig. 15, p. 75.

IV. CATALOGO

Le sculture gortinie conservate nei Musei e negli Antiquaria di Heraklion, Gortina ed Agħii Deka sono inventariate in due differenti cataloghi. L'indicazione del numero di inventario è qui per convenienza preceduta dalla sigla H (catalogo Museo di Heraklion), oppure GO (catalogo Gortina).

Nel catalogo le sculture sono suddivise quando possibile secondo il contesto di provenienza, ed all'interno di questi gruppi in maschili, femminili, varie e incerte. Di seguito sono poi catalogate quelle di incerta e varia provenienza, ove possibile secondo un criterio tipologico. Le sculture sono inoltre generalmente ordinate secondo la cronologia relativa delle copie

Sculture dal santuario di Apollo Pizio

1. Statua colossale di Apollo Pizio

Tav. I a, c, d

Museo di Heraklion. Inv. H 35+326 (= GO 199). Proveniente dal pronao del tempio di Apollo Pizio¹²⁷.

La testa è in marmo bianco a grana fine, trasparente e leggermente micaceo, il corpo è in marmo bianco tendente al grigiastro, a grandi cristalli, non micaceo né trasparente.

Alt. totale della statua, compresa la testa, m 2,71; alt. tor. del torso m 2,13; alt. complessiva della testa e del collo, compreso il margine di inserzione, m 0,64; disc. dal mento al vertice della fronte m 0,29.

Lungh. del peplo, dal centro della scollatura all'estremità delle falde dell'*apophytoma*, m 0,89; disc. dalla cintura al ginocchio sinistro m 1,00; disc. dal ginocchio destro al limite inferiore del plinto m 0,74; alt. ma ss. cons. del plinto m 0,08.

La testa è in discreto stato di conservazione: perduti gli occhi, che erano inseriti, e la metà inferiore del naso. Scheggiature incassano le labbra, le palpebre inferiori e superiori di entrambi gli occhi, la guancia destra e l'orecchio sinistro. Lievi abrasioni diffuse sulle guance. Rotta la metà anteriore destra del busto, che presenta inoltre scheggiature in più punti.

Il torso presentava superiormente una cavità per l'inserzione della testa. Numerose scheggiature interessano il limite esterno di tale cavità, e la falda estrema del peplo a contatto con il braccio sinistro;

¹²⁷ I dati sul ritrovamento della statua nel pronao del Pythion (HACHNER 1890, p. 73; L. SAVIGNONE, *Apollon Pythios*, in *Akron* II, 1907, p. 18; SAWIGNON, p. 238; RICCIARDI, p. 75; n. 252) permettono di escludere che essa sia mai stata collo-

cate in antico nell'abside al fondo della cella del tempio (come in C. GASPARI, *Osservazioni sul tipo di Apollo detto Ariadne*, in *Studi Mitologici* 22, 1974-75, pp. 87 ss.), la cui costruzione è attribuita ad età romana: v. adesso RICCIARDI, pp. 90 ss.

[29]

glis su legno: piccole ciocche fiammeggianti dalla superficie sfaccettata si protendono verso l'esterno, senza invadere in alcun modo la fronte. In alcuni punti si conservano ancora tracce di colore bruno.

Dietro le orecchie i capelli scendono in una banda che sulla parte anteriore in vista era solcata da una serie di incisioni oblique e patafiele. Questa disposizione produce nella veduta frontale l'impressione di due boccoli distinti, separati dal collo stesso attraverso solchi ottenuti con il trapano semplice. La sommità, il retro della testa e in origine anche le superfici laterali della banda di capelli erano semplicemente sbalzati.

Sul vertice del capo è una cavità rettangolare a sezione cuneiforme ($m 0,08 \times 0,035$, prof. $cm 0,06$) probabilmente destinata all'alloggiamento di un petto che assicurava la statura alla parete retrostante. Essa era infatti concepita per essere accostata ad un muro, come dimostra la minor cura adoperata per le parti posteriori. Non vi è alcun indizio che confermi la presenza della corona di alloro in metallo ipotizzata dal Savignoni.¹²⁹

Il volto è un ovale piuttosto pieno, la fronte è triangolare ed impercettibilmente modellata. In essa si aprono le due pietre arcate sopraciliari, ed altrettanto nitido e ben delineato è il passaggio alle palpebre superiori e all'attacco del naso. I grandi occhi a mandorla, distanziati e leggermente infossati, erano realizzati ad inserimento in altro materiale, probabilmente smalto o pasta vitrea. Più morbido il trattamento delle guance, dove si intravedono i larghi zigomi, mentre è particolarmente pesante e piena la zona della mandibola con il mento prominente ed arrotondato. La bocca è piccola e chiusa.

La metà sinistra del volto è leggermente più ampia della destra, come si deduce in particolare dalla costruzione più allungata dell'occhio, e la presenza di questa asimmetria suggerisce una lieve torsione originaria del capo verso sinistra.

La concentrazione degli elementi caratteristici al centro del volto e l'eccessiva vicinanza della bocca all'estremità inferiore del naso sono concepite in funzione della prospettiva dal basso. Dal volto dell'Apollo di Gortina promana, malgrado una certa delicatezza specie nella metà inferiore del volto, un'aura di glaciale fissità che è l'aspetto stilisticamente più significativo di questa creazione. Esso risulta dall'appiattimento dei piani e dall'assenza quasi totale di modellato nelle superfici, ciò dà luogo al massimamente della struttura del volto, che appare quindi enfi e priva di plasticità.

Vi sono indizi conclusivi per ritenere che la testa dell'Apollo gortino fosse originariamente impiegata su un corpo diverso da quello che attualmente la ospita, rinvenuto durante lo scavo nel piedestal del tempio di Apollo Pizio a poca distanza da essa. Ciò emerge chiaramente ad una osservazione attenta della zona di contatto tra la parte del busto destinata ad essere inserita nel torso originario e l'estremità superiore del petto (tav. I b-c).¹³⁰ Una diversa destinazione originaria della testa può essere desunta

¹²⁹ SAVIGNONI, in *Autonomia* cit., p. 38.

¹³⁰ Infatti la superficie anteriore del busto è posta attualmente ad un livello più alto rispetto a quello della scollatura del petto, mentre di lato

[28]

ILARIA ROMEO

questo, come la lira che sorreggeva, l'avvolgimento e la parte corrispondente del mantello, era lavorata a parte e inserita, ed è andato perduto; allo stesso modo sono perduti l'avvolgimento dietro con l'attributo e il mantello che lo ricopriva, ed entrano le punte dei piedi. Altre finiture sono identificate sulla falda esterna destra dell'*imbraccio* e su buona parte della base, attualmente interpretata in attacco. Una sottile fenditura obliqua attraversa trasversalmente il petto. Il petto presenta diffuse abrasioni e una irregolarità in corrispondenza del braccio sinistro.

La superficie della testa è abbastanza ben conservata, malgrado alcune incrostazioni scure; quella del torso invece, a causa anche della prolungata permanenza all'aperto, presenta diffusi affioramenti cerastri.

Il sistema di incavi per l'alloggiamento dei pezzi lavorati a parte ed inseriti era piuttosto complesso. Sul lato destro una superficie approssimativamente triangolare a gradina (alt. $cm 0, 82$) era perpendicolare per l'adesione di un pezzo di riparo, nel quale era ricavata la risacca del mantello e la parte di questo che andava a coprire l'*avvolgimento*. Quest'ultimo doveva essere provvisto di un grande settore da inserirsi nell'apposita cavità a sezione triangolare (alt. all'imboccatura $cm 20$; alt. al fondo $cm 13$; prof. $mm. cm 17$), visibile in corrispondenza del gemito. Il primo pezzo di riparo era assicurato al torso in alto tramite due piccole grappe metalliche, di cui una ancora in situ, mentre poi in basso era un profondo incavo quadrato ($fem 3,5 \times 3,5$; prof. $cm 7$) destinato ad alloggiare il tronco marmoreo.

Sul lato sinistro invece la zona destinata agli incavi per l'inserimento di elementi aggettanti è limitata alla sezione tra la spalla e il gomito; superiormente si trova infatti un incavo lavorato a punta e gradina (alt. $cm 34$; prof. $mm. cm 10$; $cm 9,5$), senza tracce di pietra, che allungava verso l'interno il tronco perpendicolare alla cassa acrotira della lira. Al di sotto è un incavo circolare (diam. $cm 200$, dal tronco perpendicolare alla cassa acrotira della lira, al centro del quale è una cavità quadrangolare per il tronco $fem 5 \times 6 \times 8$), che assicurava al torso l'*avvolgimento* sinistro. Lateralmente invece era stata progettata a gradina e tali espedienti di punta una superficie per l'adesione di un ulteriore pezzo di riparo (alt. $cm 45$), che congiungeva la parte del braccio e del mantello che scendeva dalla spalla sinistra, assicurando anch'esso da un petto ad alloggiare in una cavità quadrata ($fem 4 \times 4 \times 4$). Per garantire la tenuta, nei fori in cui venivano inseriti i pezzi per l'inserimento di tronco, torso e tronco di tronco venivano utilizzati piccoli adatti.

La statua

Una frontalità assoluta caratterizza l'immagine della più nota tra le sculture gortinie (tav. I a). La statua colossale di Apollo citareo indossa il pesante peplo arcaico ed inizia sulla gamba destra, mentre la sinistra è pignata al ginocchio e fletta lateralmente. La testa (tav. I b-c), lavorata a parte ed inserita, è inclinata verso il basso, ed i capelli sono spartiti lateralmente a coprire in parte le orecchie, come trattenuti da una fascia, nella parte anteriore essi sono rigonfi e presentano una tripartizione su ciascun lato. Nella resa della capigliatura, all'assenza assoluta del trapano si contrappone un uso singolare dello scalpello, uso ad ottenere un effetto assimilabile a quello di un in-

¹³⁰ Sulle tecniche di giunzione, v. cit. indicazioni in A. CARUSO, *Antique techniques of making joints in marble statuary*, in *Marble. An historical and scientific perspective on Ancient Sculpture*, Atti del Simposio P. Getty Museum 1988, Malibu 1990, e E. R. Roman, *Statuary and the Supply of Statuary Marble*, in J. C. FAIR (ed.), *Ancient Marble Quarrying and Trade*, BAR International Series 1988, pp. 139 ss.

anche dalla maggiore brevità della metà sinistra del collo rispetto alla metà destra (tav. I b); una posizione che non trova giustificazione nella attuale conformazione del torso gortinio, ma che nondimeno può fornire, come si dirà, importanti indizi circa l'iconografia dell'originale cui perteneva la testa gortinia.

Altrettanto indicative le tracce di rilavorazione sulle bande verticali dei capelli: a sinistra ne è infatti perduta la metà esterna, e ciò non a causa di una frattura provocata dalla caduta della statua, come si potrebbe a prima vista ritenere. La superficie esterna del boccio, lungi dal presentare indizi di frattura spontanea, è sbazzata e lavorata a gradina; il suo dimezzamento fu quindi deliberato, probabilmente per favorirne la nuova collocazione.

Alla luce di queste osservazioni trova inoltre spiegazione l'evidente sproporzione della testa, troppo grande rispetto alle dimensioni complessive della statua (tav. I a). La testa gortinia è quindi un elemento di recupero, riutilizzato in età imperiale sul torso di citaredo che tuttora la ospita.

Quest'ultimo è caratterizzato da una spiccata frontalità che si riflette nello schiacciamento dei volumi, evidente in particolare nella visione laterale. Il dio indossa il peplo con lungo *apophrygma* caratteristico delle rappresentazioni di Apollo citaredo nel IV secolo a.C.; esso è trattenuto poco sopra la vita da una cintura rettangolare donde emergono i caratteristici *kolpoi*, più ricco e rigonfio quello di sinistra. Le falde dell'*apophrygma* sono ampie ed appiattite, e compongono un motivo triangolare il cui vertice inferiore termina sul ventre al disotto della cintura. Sotto il peplo è il più loggato chitone, del quale si intravede una lunga manica a coprire il braccio destro. Il mantello, fermato sulle spalle da due bottoni circolari, costituisce una sorta di fondale neutro sul quale si staglia l'imponente immagine divina.

Il trapano, qui come in tutto il panneggio della statua, è usato in maniera strettamente funzionale. Una maggiore insistenza si riscontra solo nella resa dei *kolpoi*, che rappresentano l'unica concessione al decorativismo che sia dato individuare nella scultura gortinia; essa si distingue infatti per la peculiare sobrietà e per l'assenza dei complicamenti manieristici che contraddistinguono altre opere appartenenti alla medesima tipologia.

Il panneggio della metà inferiore della statua è articolato in tre fasci di pieghe distinti da profondi sottosquadri; le creste delle falde sono arrotondate e si segnalano per la singolare scarsità di effetto chiaroscurale. L'abito ricade aderendo alla gamba libera, il cui profilo si delinea sotto la stoffa, mentre dal ginocchio scende una falda obliqua innaturalmente inclinata verso l'interno. Un solco più profondo separa il panneggio sulla gamba libera da quello che scende sulla gamba portante in rigide e poco

essa si viene a trovare sensibilmente più in basso rispetto al livello delle spalle della figura, delle quali quindi non costituisce come dovrebbe il naturale prolungamento. Inoltre la stessa sagoma

del busto non aderisce a quella dell'incavo nel torso, e tra le due rimane una cavità di larghezza variabile.

sorcolineate falde verticali. Qui le pieghe si rastremano lievemente verso il basso, e originariamente ricadevano sul piede destro.

Il mantello avvolge in parte l'avambraccio destro proseguendo sul frammento lavorato a parte, che è andato perduto. Nella destra il dio sosteneva probabilmente una patera, che meglio del plectro si addice alla posizione protesa ed inclinata dell'avambraccio deducibile dalla disposizione obliqua dell'incavo trapezoidale destinato all'inserzione del tenone.

Si deve ritenere che le parti realizzate separatamente ed oggi perdute fossero del medesimo materiale in cui era ricavato il torso, come lascia supporre la prosecuzione sull'avambraccio destro del mantello già realizzato in parte nello stesso blocco marmoreo. Tale blocco monolitico, per le sue considerevoli dimensioni e per la sua foggia necessitava evidentemente di riparti per gli elementi aggettanti. Questi erano assicurati per mezzo di perni in metallo e un sistema di tenoni ad incastro a sezione quadrangolare¹³¹. L'altezza complessiva della lira sostenuta dal braccio sinistro si può ipotizzare sulla base della testimonianza dei rilievi votivi¹³²: essa doveva giungere circa all'altezza della sommità del capo dell'Apollo.

Tutta la superficie del panneggio conserva fini tracce di raspa, ed è lasciata anteriormente, mentre il retro è assai meno curato. Della decorazione dipinta ad onde che il Deubner aveva identificato a sinistra sull'orlo del peplo non resta oggi alcuna traccia¹³³.

La datazione della testa

Tav. I c-d

L'Apollo Pizio di Gortina riutilizza una testa più antica¹³⁴, che per le sue particolarità tecniche può essere certamente attribuita ad un acrolito, e va quindi interpretata come pertinente ad una statua di culto¹³⁵.

Tipologicamente, la testa gortinia richiama immagini apollinee del IV secolo a.C., come il citaredo sul rilievo 3917 del Museo Nazionale di Atene¹³⁶ e l'Apollo della bave di Mantinea. Per lo schema della capigliatura, la testa K 10 ai Musei di

¹³¹ Per simili esempi di frattura, cfr. CHARIDEE, *art. cit.*, fig. 3, pp. 139 s. e 142.

¹³² Cfr. ad esempio il rilievo 3917 al Museo Nazionale di Atene: O. PALAGIA, *Euphranon*, Leiden 1980, pp. 14, 19, n. 1, 30-32, fig. 18; LIMC, II, 1984, s.v. *Artemis*, n. 1130 (L. KALIN).

¹³³ O. DEUBNER, *Hellenistische Apollonstatuen*, München 1934, p. 24.

¹³⁴ Un caso simile è segnalato da L. BESCUI, *Antichità cretesi a Venezia*, in *Atene L-II*, 1972.

¹³⁵ Per simili esempi di frattura, cfr. CHARIDEE, *art. cit.*, fig. 3, pp. 139 s. e 142.

¹³⁶ V. da ultimo M. FLAHER, *Apollon Kitharoides*, *Statuarische Typen des musischen Apollon*, Köln 1992, pp. 94 ss., e figg. 61-65 (dal calco).

¹³⁷ V. sopra, nota 132.

Berlino¹³⁷ ricorda da vicino l'esemplare gortino, in particolare per la distribuzione dei riccioli ai lati della fronte. Come a Gortina essi sono raccolti in una serie di piccole ciocche estroverse e lievemente ondulate, che lasciano completamente libera la fronte, qui più accentratamente triangolare. Anche la stilizzazione ad incisioni oblique dei boccoli laterali è simile nelle due sculture.

Rispetto a questi esempi tardoclassici, completamente diversa è però la struttura del volto della scultura gortina. Nella testa a Berlino, come in quelle del Dioniso da Thasos¹³⁸ e della Birene di Cefisodoto – quest'ultima spesso e a torto confrontata con la testa dell'Apollo di Gortina¹³⁹ – il viso ha forma più ovale e maggiormente assottigliata nella zona del mento. Anche il taglio allungato ed obliquo degli occhi nelle teste tardoclassiche è assai lontano dalla costruzione ampia e poco detagliata delle palpebre della scultura gortina.

In tutte queste opere prevale poi una resa dell'incarnato assai tenue e delicata, lontana dai volumi onfi e pesanti della testa cretese. Quest'ultima presenta infatti precisi caratteri stilistici che ne orientano la datazione verso l'età ellenistica, nell'ambito del II secolo a.C.¹⁴⁰

A favore di questa datazione vanno ricordare non solo le fondamentali differenze stilistiche e di struttura rispetto ad opere di età classica¹⁴¹, ma anche il confronto con sculture che partecipano della medesima temperie. Tra queste si segnalano per le rilevanti analogie con la testa gortina le opere riconducibili alla personalità di Damofonte di Messene. Rispetto alle statue del gruppo damofonteo di Lykosoura, ed in particolare alla testa di Apollo da Messene¹⁴², l'autore della testa gortina sembra avere sacrificato in parte la

¹³⁷ C. BÜHNEL, *Staatliche Museen zu Berlin Katalog der griechischen Skulpturen des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr.*, vol. III, Berlino 1928, pp. 11 s., tavv. 14-15. Ivi ritenuta una testa femminile, essa è più verosimilmente una rappresentazione di Apollo, e tale è considerata nell'archivio fotografico del DAI di Roma.

¹³⁸ La cui datazione, come quella del monumento al quale apparteneva, oscilla tra il quarto secolo e il primo quarto del III a.C.: cf. LIMC III, 1986, s.v. *Dionysos*, n. 206 (C. GASPARRI).

¹³⁹ Così in A. KALTENHAUSER, *Studien zu handwerkliche Gestaltung in attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Erlangen 1937, p. 36; SAVIGNONI, *art. cit.*, in *Auonia* II, pp. 40-41; LIPOLD 1950, p. 225; D.K. HUI, *Apollo by Kephissodotos the Elder*, in *Journal of the Paul Getty Museum* 1, 1974, pp. 81 ss.; ma contro, v. già DEUBSSKE, *op. cit.*, p. 8, n. 1.

¹⁴⁰ Non è infatti cronologicamente indicativa

la relazione tra le teste di Apollo del tipo Ariadne, che per alcuni vanno ricondotte alla fine del V secolo a.C. (così GASPARRI, *art. cit.* in nota 127, pp. 94 ss., ripreso da FUCHS 1992, p. 204), e il tipo della testa dell'Apollo gortino. Per le erme Ariadne come creazione classicistica v. S. SEUTER, *Beobachtungen an Doppelhermen*, Diss. Hamburg 1969, pp. 36 s., 63 s., 64; e H. WAEDEL, *Die antike Hermen*, Mainz am Rhein 1986, p. 19.

¹⁴¹ Discusse anche da FUSHAR, *op. cit.*, pp. 97 s.

¹⁴² G. DESPINIS, *Ein neue Werk des Damophon*, in AA. 1966, pp. 378 ss. V. adesso P. THEMIS, *Damophon von Messene. Sein Werk im Lichte der neuen Ausgrabungen*, in *AntK* 36, 1993, p. 26, figg. 4, 1-5, e IDEM, *Damophon of Messene: new evidence*, in *Archaeology in the Peloponnese* (K.A. SUREDY ed.), Oxford 1995, p. 15, fig. 8 a-d. Sul gruppo di Lykosoura e il classicismo ellenistico, fondamentale G. BELATTI, *Attila. Saggio sulla scultura attica dell'ellenismo*, in *RIA* VII, 1940, pp. 7 ss.; A. STEWART,

morbidezza del modellato, in favore di forme più lineari e pesanti. Comune all'Apollo di Messene è però il trattamento impressionistico della capigliatura, e il dettaglio degli occhi intarsiati, che è anche importante indizio cronologico¹⁴³. Fisso è presente anche in una testa di Igea da Pheneos, eseguita da un Attalo ateniese nel II a.C.¹⁴⁴. Inoltre sia sulla testa di Messene che in quella gortina ricorre la delicata configurazione della metà inferiore del volto, con la bocca lievemente dischiusa, e soprattutto una espressività concentrata del tutto priva degli accenti patetici che contraddistinguono la produzione pergamena cui recentemente si è tentato di attribuire la realizzazione della testa gortina¹⁴⁵.

Prescindendo da episodiche comunanze di dettagli esecutivi, appare evidente infatti la differenza profonda – di carattere sia stilistico che cronologico – che intercorre tra opere di spiccato gusto e sensibilità barocchi come l'Apollo Giustiniani o l'Alessandro Volanza¹⁴⁶, e la testa dell'Apollo gortino. La contenuta espressività di quest'ultima appare infatti del tutto estranea alla violenza ed al patosismo di quei capolavori del barocco pergameno, non meno che alla erudita ripresa di forme classiche nella Athena Parthenos dal medesimo centro asiatico¹⁴⁷.

La testa gortina partecipa infatti di quella corrente dell'ellenismo di ispirazione attica, che prosegue senza innovare la tradizione classica della rappresentazione divina. È quindi espressione di un gusto retrospettivo che solo in termini generali può definirsi classicistico, perché ancora sostanzialmente privo di accenti eruditi. Come nelle teste damofontee, prevale qui una evocazione impressionistica dell'immagine divina, che solo nell'ambito del tardoellenismo cederà il passo ad una più cosciente riproduzione di iconografie e modi stilistici del periodo classico.

La datazione della testa gortina, così come di gran parte della scultura del II secolo a.C., dipende strettamente dalla incerta cronologia delle opere damofontee, ad essa stilisticamente di poco anteriori. Una collocazione dell'opera di Damofonte nella prima metà del II secolo¹⁴⁸ consentirebbe di proporre per la testa gortina una datazione nel terzo quarto del secolo. Una testa acrolitica da Rimini, in marmo greco e datata tra il 125 ed il 100 a.C.¹⁴⁹, ne ripropone la resa espressiva un po' vacua, insieme alla struttura piena del viso ed alle arcate sopraccigliate accuratamente delineate. In entrambi viene inoltre evitata la brusca transizione dalla capigliatura alla fronte, che si fon-

Attila. Studien in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age, London, pp. 34 ss. Nuove importanti osservazioni: in R.R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, London 1991, pp. 240 s., e figg. 301-302.

¹⁴³ STEWART, *op. cit.*, p. 48, che fa notare come esso ricompaia dopo lo stile severo solo nella prima metà del II secolo, appunto con le opere di Damofonte.

¹⁴⁴ BCH 83, 1959, p. 625; E. PROKOSIARSKI, in *ADelt* 17, B, 1961-62, pp. 57-61, figg. 64 a-b; SMITH, *op. cit.*, p. 240, fig. 300.

¹⁴⁵ Così in ELIAS, *op. cit.*, pp. 99 ss.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 99-100, e figg. 66-67, e 71-73.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 99, figg. 68-69.

¹⁴⁸ Troppo alta probabilmente la datazione dell'attività dello scultore proposta recentemente da Themelis nei contributi citati in nota 142. Sulla controversia evidenzia numismaticamente P. MORENO, *Scultura ellenistica* I, Roma 1994, p. 808, nota 814.

¹⁴⁹ H.G. MARTIN, *Römische Tempelbilder*, Roma 1987, p. 230, tavv. 27-28.

dono quasi impercettibilmente grazie alla mancanza di profondi sottosquadri nell'esecuzione delle chiome. Nella testa di Rutilio sono però già riconoscibili i prodromi dello sviluppo delle nuove tendenze erudite del classicismo del I secolo a.C.¹⁵⁰, ancora assenti nella testa gortina.

È in Attica che venivano allora elaborate le tendenze stilistiche delle quali l'imponente testa di Gortina è espressione; il significativo parallelo offerto dalla testa della Nike di Hierapytna, opera in stile neoattico firmata da una artista cretese¹⁵¹, induce a considerare con attenzione la possibilità che essa sia opera di una bottega locale educata allo stile attico contemporaneo¹⁵².

L'archetipo della statua di Apollo Pizio ed il torso gortino

Nulla conosciamo della statua, verosimilmente acrolitica, cui la testa gortina era originariamente associata, ma il dettaglio già segnalato della maggiore altezza della spalla sinistra, insieme a quello della torsione del capo, inducono a ritenere che la statua ellenistica dell'Apollo Pizio di Gortina non corrispondesse iconograficamente al torso romano conservatosi, come invece da più parti si è ritenuto¹⁵³. Si trattava verosimilmente anche in quel caso di una figura di cireneo, ed il sollevamento della spalla sinistra può essere spiegato con la necessità di sostenere la lira con il braccio corrispondente. Non è però legittimo considerare unitariamente la testa ed il torso di Gortina al fine di guadagnare una immagine coerente di un tipo di Apollo cireneo, di cui un'eco ci sarebbe tramandata dalla scultura gortina e dalle rappresentazioni che ad essa vengono generalmente accostate: l'Apollo Barberini di Monaco, un torso colossale al palazzo dei Conservatori e una piccola replica fannullata ed acefala, qualitativamente assai modesta, da Cirene¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Cfr. ad esempio la testa della Fortuna Primigenia da Palestrina, *ibidem*, p. 177, tav. 31) datata tra il 120 e il 100 a.C., dove pure cominciano ad essere già evidenti queste nuove cifre stilistiche.

¹⁵¹ L. Besset, *La Nike di Hierapytna, opera di un Damasceno di Iannoi*, in *RealLinc* 40, 1985, pp. 131 ss., e la bibl. cit. sopra, in nota 134.

¹⁵² Non è quindi cronologicamente possibile ammettere una dedica della statua di culto ellenistica del tempio gortino in relazione con la costruzione del pronao nel tempio stesso, come proposto da Flashar, *op. cit.*, pp. 101 ss., che pensa ad una committenza pergamenica.

¹⁵³ Vedi ancora LIMC II, 1984, s.v. *Apollo*, pp. 204 ss., n. 146c (O. PALAGIA); FUCHS 1992, pp. 203 ss.

¹⁵⁴ Monaco, Glipoteca (Inv. 211): A. FURTERBERGER, *Buchreibung der Glyptothek*, München 1900, n. 211; SAVIGNONI, *art. cit.* in *Auonia* II, pp. 23 ss., fig. 5; DEUNER, *op. cit.*, pp. 7-8, A 27; LIPPOLD 1923, p. 224; H. A. THOMPSON, *The Apollo Patroos of Euphranor*, in *Alphab* 1953-54 (1961) III, p. 39; P.E. ARIS, *Skopai*, Roma 1952, p. 102, n. 11; D. OHLY, *Glyptothek München*, München 1972, pp. 100-101; KAHN JAHN, pp. 78-79, fig. 4; GASPARI, *art. cit.*, p. 95, tav. XX; PALAGIA, *Euphranor* cit. in nota 132, p. 17; LIMC II, *loc. cit.*, n. 146; FLASHAR, *op. cit.*, pp. 206 ss., figg. 181-182. Roma, Conservatori (Inv. 893): SNAKE JONES 1926, p. 116, tav. 42; SAVIGNONI, *art. cit.* in *Auonia* II, p. 21, fig. 4; D. MURRILL, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, p.

Nella reciter ed accurata suddivisione delle diverse tradizioni scultoree del tipo dell'Apollo cireneo¹⁵⁵, questo gruppo è accomunato dal possedere una parafazione inconsueta, in cui la gamba sinistra fibrosa ed arretrata coincide con il lato del braccio che sostiene la lira. Il ritmo che ne risulta è alquanto bloccato, e produce un effetto di rigidità che contrasta con la posa sciola e flessuosa di altre rappresentazioni di cireneidi, come quelle riunite da O. Palagia intorno all'Apollo Patroos di Euphranor, o ispirate allo scapolo Apollo Palarino.

Taluni hanno inteso spiegare questa caratteristica ipotizzando per il tipo dell'Apollo di Gortina una creazione in età imperiale, in cui si sarebbero intenzionalmente variati gli elementi di ponderazione classica¹⁵⁶, ma la presenza del medesimo ritmo in rappresentazioni di cireneidi sicuramente attribuibili al IV secolo, quale ad esempio la figura di Apollo sul rilievo del Museo Nazionale di Atene 1892.157, conferma già in età classica l'adozione di questo schema «bloccato».

D'altra parte, per almeno due delle creazioni pertinenti a questo stile, l'Apollo Barberini e il torso dei Conservatori, vi sono consistenti indizi di una ideazione classicistica. In essi infatti convivono componenti stilisticamente eterogenee, che danno luogo ad un sostanziale eclettismo.

La statua colossale di Monaco è l'esito di una sintesi, verosimilmente operata in età augustea¹⁵⁸, che si esprime nella coesistenza nel pannello di elementi riconducibili a tradizioni diverse dell'iconografia dell'Apollo cireneo; ad esempio la presenza del tipico sfalfo di pieghe raccolte al centro al di sopra della cintura, che caratterizza anche il tipo scapolo dell'Apollo Palarino, riprodotto sulla base di Sorrento ed identificato nella serie di repliche intorno al torso Cornini di Firenze¹⁵⁹. In particolare la singolarità dell'acrolitica, con la lussuosa corona di riccioli alti sulla fronte, male si inserisce in un orizzonte della prima metà del IV secolo.

143, tavv. 87, 328; GASPARI, *art. cit.*, pp. 95-96.

tavv. 20-21; BIEBER, p. 108, fig. 486; LIMC II, *loc. cit.*, n. 146d; FLASHAR, *op. cit.*, p. 208, fig. 180.

Cirene, Museo Inv. 14.093; PARNI, n. 148, tav.

87; GASPARI, *art. cit.*, p. 95; LIMC II, *loc. cit.*, p.

204, n. 146c. Non è invece accettabile al pezzo

gortino il frammento di Stoccolma: cit. A.

ANDERSEN, *Greek and Roman Marble in the Carl Milles*

Collection, in *OpRom* 5, 1965, p. 92, n. 8, tav. XI.

¹⁵⁵ LIMC II, *art. cit.*, pp. 199 ss., e pp. 203 ss.,

nn. 143 ss. (O. PALAGIA).

¹⁵⁶ Così DEUNER, *op. cit.*, p. 24. Da considerare

con estrema cautela L.J. ROCCOS, *The Shoulder Pin-*

ned Back Mandel, Ann Arbor 1986, p. 45 ss., e

ca. 28, p. 132, tav. 15. Per una creazione in età

impeiale si esprime adesso anche FLASHAR, *op. cit.*,

sp. pp. 210 s.

¹⁵⁷ Da Kato Vachia presso Berrici, v. PALAGIA,

op. cit., p. 30, n. 11, fig. 34; LIMC II, *art. cit.*, n.

146b = *ibidem*, s.v. *Ariemii*, cit., n. 128; MEYER,

ca. n. 5, pp. 207 ss., e p. 317, tav. 54, 2 (330 a.C.).

¹⁵⁸ GASPARI, *art. cit.* in nota 127, p. 95; e LIMC

II, s.v. *Apollo/Apollo*, n. 50 (E. SIMON). Questa data-

zione appare più probabile di quella ad età augustea

avanzata da LIPPOLD 1923, p. 228; BIEBER, p. 108; e

FLASHAR, *op. cit.*, p. 207. Adesso FUCHS 1992, p. 206,

propone una datazione in età proceveriana.

¹⁵⁹ Sull'Apollo Palarino v. A. STEWART, *Shaper of*

Paros, Park Ridge 1977, pp. 93-4, 127-8, 141-2,

151, e FLASHAR, *op. cit.*, pp. 40 ss. Non convince la

recente proposta avanzata dalla Palagia (*op. cit.* in

nota 132, p. 17) e ripresa da L.J. ROCCOS (*Apollo*

Ne deriva necessariamente che la resta dell'Apollo Barberini, così come quella di Gortina, non possano essere considerate utili alla ricostruzione di un unitario originale classico, e si tratta purtroppo delle uniche due teste a noi pervenute su statue appartenenti a questa serie di rappresentazioni sul tipo del Citaredo.

Un ulteriore elemento che l'Apollo Barberini ha in comune con la tradizione iconografica scopadea è la disposizione del panneggio sulla metà inferiore della gamba libera, dove è stata eliminata la grande falda che scende obliqua dal ginocchio, presente invece negli esemplari di Gortina e Roma. Questi fenomeni di eclettismo suggeriscono una interpretazione della statua di Monaco come elaborazione romana, che compendia e ripropone elementi appartenenti a diverse tradizioni dell'iconografia classica dell'Apollo citaredo.¹⁶⁰ Oltre a questa eterogeneità iconografica, la scultura della Glifotorea mostra anche una scarsa coerenza stilistica: se per il ritmo e la ponderazione essa richiama infatti creazioni degli ultimi decenni del V secolo a.C., la distribuzione del panneggio sul busto è tipica di sculture del secolo successivo.

Parimenti classicistico va considerato il torso colossale ai Musci Capitolini, in cui ancor più evidenti sono gli elementi di discordanza iconografica e stilistica. Il compiacimento manieristico che caratterizza la scultura romana, è evidente nel disegno dei capelli che scendono fluenti sul petto in lunghi riccioli, e nella disposizione delle falde dell'*apopygma* al di sopra della cintura. La posizione alta della cintura del torso capitolino non ha confronti nel V secolo; ad esso invece risale il gusto per la resa virtuosistica delle falde della *chlaina* e della ricaduta laterale del petto, che ripropongono lo stile «flamboyant» della fine del secolo, magistralmente espresso ad esempio nella figura acrotiriale di Nike forse dalla Stoa di Zeus Eleutherios nell'Agorà di Atene.¹⁶¹

Abbandonata la predilezione per il ritmo chiuso e contenuto della statua gortinia, l'impostazione più sciolta e articolata del torso capitolino è espressa con il marcato spostamento laterale del polpaccio della gamba libera, cui corrisponde l'inclinazione del busto verso sinistra, anch'essa senza paralleli alla fine del V per le figure stanti e prive di accentuati movimenti delle braccia. Si può quindi concordare con il Gasparri nel ritenere questa scultura, in marmo pentelico, come rielaborazione classicistica databile entro il primo secolo a.C.

¹⁶⁰ *Palatinus. The Augustan Apollo on the Sorrento base*, in *AJA* 93, 1989, pp. 571 ss.; di considerate anche questo tipo come una creazione neoclassica della prima età augustea. Essa infatti contrasta con una coerente tradizione letteraria e copistica, e con l'esistenza di simili rappresentazioni datate già alla metà del IV secolo, come il rilievo funerario NM 2775: v. *AEPHON* 1909, p. 130, fig. 4 (A.D. KERAMPOURIS), e *KALTEHMAUSER*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶¹ Questa era già l'opinione di *LIEFRO* 1923, p. 228, e di *DEUNER*, *op. cit.* in nota 133, pp. 5 ss. e 22 ss.; v. adesso *FLASCHAR*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁶² T.L. *SHAW*, *Excavations in the Athenian Agora: the sculpture found in 1933*, in *Hesperia* 4, 1935, pp. 374-379; A. *DRIVOURIAS*, *Attische Giebelkulpturen und Akroter*, Tübingen 1974, pp. 124 ss., 137 ss., 160, che la ritiene pertinente al tempio di Atene.

Le statue colossali di Roma e Monaco sono perciò il prodotto di una sensibilità eclettica di gusto classicistico, come emerge dalla analisi delle loro erogenee componenti stilistico-iconografiche. Non è quindi possibile ipotizzare per esse un rapporto di replica da un archetipo comune.¹⁶²

La statua di Gortina si distingue da queste due creazioni per una intrinseca coerenza formale, che rende possibile l'inserimento senza mediazioni del suo archetipo nella produzione artistica greca della seconda metà del IV secolo a.C. Una datazione entro il sesto decennio del secolo è suggerita dai caratteri sia stilistici che iconografici del tipo della statua gortinia, che trovano confronto su alcuni rilievi contemporanei.¹⁶³ Qui si ritrova infatti la medesima pesantezza del panneggio, associata alla disposizione a V delle falde nell'estremità inferiore dell'*apopygma*. Ed è insieme presente la tipica partizione della ricaduta del petto sulle gambe, dove esso è raccolto in fasci isolati di pieghe che si alternano a profondi sottosquadri.¹⁶⁴

Questa datazione dell'archetipo del torso gortinio giustifica anche la predilezione per i modi fulcrai, evidente in singole caratteristiche del panneggio come nella scena scolta del popolo attico. È non infatti la rinnovata popolarità di questo elemento di vestiario, tradizionalmente associato alla Parthenos falacea, a portare dalla metà del IV secolo. Della Parthenos l'Apollo gortinio riprende, oltre a motivi singoli come la falda che scende dal ginocchio della gamba libera, lo schema generale complessivo costituito in linee compatte e serrate, e l'assoluta frontalità e tranquillità della posa che si esprime nell'assenza di movimento delle spalle e dei fianchi; ma nella statua gortinia questa componente retrospettiva viene rimeditata con la sensibilità retronica tipica del IV secolo a.C.

Il colosso gortinio ritulizza, come si è detto, la testa della statua di culto acrotirica di età ellenistica. Esso fu realizzato in età protoadrianea, come dimostra il confronto stilistico con la statua di «Cerere» dal complesso del tempio di Apollo a Bulla Regia.¹⁶⁵ Qui si ritrova la costruzione regolare ed appiattita delle falde del petto sul petto, dove il trapano è utilizzato con moderazione a distanziare le falde stesse; mentre il panneggio sulla metà inferiore del corpo è in entrambi queste opere ottenuto tramite pieghe poco

¹⁶² Questa interpretazione ci sembra preferibile a quella proposta da *FURWÄNGER*, *loc. cit.*, e ripresa da *GASPARRI* (*op. cit.* in nota 127, pp. 96 ss.) e *FICHES* 1992 p. 203, che vedono in questa serie di rappresentazioni, e nel torso di Gortina, un riferimento ad un medesimo originale perduto di età post-fiducia, forse attribuibile ad *Agaraktikos*.

¹⁶³ Cfr. ad esempio la figura di Atena su un rilievo ad Avignone: *MEYER*, *cat.* A 91, tav. 27, 2 (340/339 a.C.); o quella su un rilievo dall'Acropoli di Atene (Akr. 2437-3001): *ibidem*, *cat.* A 93, tav. 25 (340 a.C.).

¹⁶⁴ Nella statua si confronta l'*Artemis* del Vaticano: *SARICHOV*, in *Aukonia* II, *cit.*, p. 35, fig. 13; *AMELING* I, pp. 51 ss., n. 38, tav. V; *HEINIG* I, 1963, p. 446, n. 567; *VIERNISCH-SCHUBERT*, p. 300, n. 23; *LIMC* II, 1984, s.v. *Athena*, n. 129 (P. *DEMARI*). Essa viene adesso data al 335-325 da G. *DONTAS*, *La grande Artemis da Pirée*, in *Antik* 25, 1982, p. 18, ripreso da *FLASCHAR*, *op. cit.* in nota 135, p. 210.

¹⁶⁵ Ma piuttosto una *Demeter*: *Tunisi*, Museo del Bardo, inv. 1015; *Catalogue de Musées et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*, XV.

sottolineare, dalle creste arrotondate. Anche la costruzione degli sbuffi dell'*apopygma* sulla statua di Bulla Regia ricorda quella dei *kolpoi* dell'Apollo di Gortina.

È assai verosimile che quest'ultimo sia opera di una bottega locale: ciò è suggerito in particolare dalla modestia della sua esecuzione e dal tipo di marmo utilizzato, che va forse identificato con quello di colore grigio in uso per la produzione gortina di sarcofagi¹⁶⁶, ma soprattutto indicativa è la sua predisposizione a ricevere la testa di un reimpiego.

Rappresentazioni di Apollo Pizio come citareo dalla lunga veste sono attestate da diverse fonti letterarie ed archeologiche. L'influenza delica ha avuto un ruolo preponderante nella diffusione del tipo iconografico del citareo¹⁶⁷, e ad Atene l'equivalenza tra l'Apollo Patroos e il Pizio giustifica la scelta del tipo per la statua di Euphranor nel tempio dell'Agorà, poco più recente dell'archetipo della statua gortina¹⁶⁸. Ancora Properzio (II, 31, 5, 15), a proposito dell'Apollo Rhomaios di Skopas dedicato nel tempio augusteo sul Palatino, recitava: «Deinde inter matrem deus ipse unteque sororem, Pythius in longa carmina veste sonat».

HALBIER 1890, p. 73; L. SAVIGNONI, *Apollon Pythios*, in *Antiquaria II*, 1907, pp. 16 ss.; SAVIGNONI, p. 257 s.; G. MASACHIANUS, *Antiquité Crétoise II*, 1912, p. VIII (G. KARO); LIPOLTE 1923, p. 225; LIPOLTE 1950, p. 225; O. DEWESE, *Hellenistische Apollologien*, München 1934, p. 24; A. KADISHMANER, *Studien zu handwerkliche Gestaltung in attischen Grabreliefs der 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.*, Erlangen 1937, p. 36; IC IV, p. 6; P.E. ARIAS, *Skopos*, Roma 1952, p. 102, n. 10; PLATON, n. 326; M.T. FORTUNA, *Grande statua femminile acclata del santuario di Apollo, in Sculture greche e romane da Crete*, (ed. C. ANTI) Padova 1959, pp. 227 ss.; H.A. THOMPSON, *The Apollo Patroos of Euphranor*, in *AEphem* 1953-54 (1961), III, p. 39; EAA, vol. III, Roma 1960, s.v. *Gortina*, p. 990 (W. JOHANNOWSKI); E. RATTORUCCI, *Una statue argentea d'Athènes*, in *BCH* 90, 1966, p. 77, n. 5; S. ALEXIOU, *Guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, 1968, p. 124; S. SEIER, *Beobachtungen an Doppelbäumen*, Diss. Hamburg 1969; C. CASARELLI, *Observations sur le type di Apollo detto Ariadne*, in *Studi Miscellanei* 22, 1974-75, pp. 94 s.; I. BOSCHI, *Antichità cretesi a Venezia*, in *ASAte* L-LI, 1972-73, p. 493; D.K. HILL, *Apollo by Kephissos the Elder*, in *Journal of the Paul Getty Museum* I, 1974, p. 84; VIERWEISEL-SCHÜBEN, p. 266, n. 40; LIMC II, 1984, s.v. *Apollo*, n. 146c (O. PALAGIAD); L.J. ROCCOS, *The Shoulder Pinnae Back Mantle in Greek and Roman Sculpture*, Ann Arbor 1986, cat. 28, p. 132, tav. 15, e p. 58; *idem*, *Augustus Apollo on the Sorrento base*, in *AJA* 93, 1989, p. 584, n. 67; M. FRASIAK, *Apollon Kitharoidos. Statuarische Typen des musizierenden Apollon*, Köln 1992, pp. 94 ss., figg. 61-65, e 208 ss., fig. 179; FUCHS 1992, n. 30, pp. 203 ss.

Musei Alatri, suppl. I, 1910, p. 57, tav. XXXIV, 1;

pp. 85 ss.; IC IV, p. 33.

166 Cfr. bibl. cit. supra, in nota 10, e L. ROBERT, in *REG* 55, 1942, pp. 329-30, n. 30. Vedi adesso X. DE SOTIRIOTIS, *Le culte d'Apollo Patroos à Athènes*, in *AnnCl* XVI, 1987, pp. 103 ss. Sulla scultura di Euphranor, da ultimo FRASIAK, *op. cit.*, pp. 50 ss., figg. 38-39.

167 Cfr. GHISELLINI, *art. cit.*, in nota 1, p. 252.

168 Sul culto di Apollo Pizio a Gortina ed i

rapporti con il santuario del ficio, v. M. GUARDUCCI,

Crete e Delfi, in *StMaSJRd* XIX-XX, 1943-46,

2. Torso colossale di Apollo

Tav. I b

Gortina, tempio di Apollo Pizio. Inv. GO 200. Ritrovato nel pronao, presso l'angolo nord-est, ove attualmente si conserva.

Marmo bianco a grana grossa.

Alti. cons. m 1,20; largh. mass. cons. alle spalle m 0,80; distanza dal centro dell'ord. inferiore della clamide all'ombelico m 0,29; dist. tra l'ombelico ed il pube m 0,25. Dimensioni dell'incavo per l'inserimento del collo: diam. mass. m 0,26; prof. mass. m 0,22.

Mancante della testa e del collo, che erano inseriti, il braccio sinistro, che al momento del ritrovamento si conservava sino a poco sopra il gomito, è adesso tutto suliro sotto la spalla. Perduto quasi completamente anche il braccio destro e l'estremità della clamide avvolta intorno ad esso. Mancano inoltre la gamba destra dall'inguine e la sinistra da circa metà della coscia. Scheggiati i genitali ed in qualche punto le falde anteriori delle clamide.

A causa della continua esposizione agli agenti atmosferici, la superficie è in cattivo stato di conservazione, specie nella parte anteriore. Incrostazioni incruste e lievi iniezioni la ricoprono ampiamente.

Il dio, che la lunga capigliatura e la provenienza consentono di identificare come Apollo, è rappresentato scende sulla gamba sinistra e vestito della sola clamide, allacciata tramite un grande bottone rotondo sulla spalla destra. Essa ricopre il petto, ed attraversa il dorso per poi avvolgersi intorno al braccio destro. Anteriormente scendono sulla clamide quattro lunghi riccioli, due per parte, realizzati con molta attenzione e con profondi solchi a separare le singole ciocche. Sul dorso invece i capelli si innalzano in sei lunghi bottoni, suddivisi all'interno da incisioni oblique e parallele.

Il torso, di dimensioni colossali, è caratterizzato dalla brevità dei pettorali nascenti in parte dalla clamide. Ad essi, di forma ampia e triangolare, fa riscontro l'allungamento eccessivo dell'addome. Se la veduta laterale mette in risalto la possanza muscolare, esaltata da una accentuata espansione dei dorsali, frontalmente il torso appare poco dettagliato e quasi enfio. I pettorali non sono particolarmente evidenziati, mentre la cassa toracica è fortemente dilatata. Degna di nota è soprattutto l'assenza di una netta delimitazione della struttura muscolare, che è invece resa dal fondersi di grandi piani non chiaramente distinti. Alla maggiore estensione del fianco destro, conseguente al lieve innalzamento della spalla corrispondente, fa riscontro il leggero sollevamento dell'anca opposta, in corrispondenza della gamba portante. La cresta iliaca ha andamento ovale, ed è delineata con delicatezza; il leggero chiasmo della ponderazione non ha quasi alcun riflesso evidente sulla struttura del torso, che mantiene nel complesso una sua pressoché inalterata frontalità e rigidità. Le forme mature del torso e la sua imponenza contrastano inoltre vistosamente con la resa impubere dei genitali. Il trattamento apparentemente sommario della muscolatura è in realtà intenzionale cifra stilistica: la grande sensibilità superficiale è indice della notevole qualità artistica del torso, che nonostante le dimensioni imponenti consegue effetti di grande naturalezza.

La condizione ampiamente frammentaria della scultura non consente di determinare con precisione la posizione della gamba libera, che appare comunque flessa e avanzata. Il braccio destro, intorno al quale era avvolta la clamide, doveva essere pie-

gato al gomito e proeso lateralmente, mentre il sinistro era arretrato e scendeva almeno in parte aderente al corpo. Un largo punterello sulla coscia sinistra doveva servire come sostegno per la mano ed un eventuale attributo, forse l'arco.

L'inquadramento stilistico della scultura gortinia si presenta alquanto complesso. In essa coesistono infatti tendenze differenti, che contribuiscono a conferirle quell'aspetto eclettico che ne rappresenta la componente fondamentale.

La monumentalità e la potenza dei volumi del torso sono di per sé indizio di una concezione postpolicletea della figura, che nella verticalità dell'asse portante costituito dalla gamba sinistra e dalla linea alba ricorda creazioni del decennio tra il 370 e il 360 a.C., come il Tesseo Ince Blundell¹⁶⁹, ma il modellato indistinto delle masse muscolari del torso gortinio non consente un suo inquadramento senza mediazioni tra le creazioni del IV secolo. Ad esse però il pezzo di Gortina è certamente debitoro, come dimostra il confronto con una statua di Hermes al Palazzo dei Conservatori¹⁷⁰, di dimensioni minori del vero, che ne ripropone lo schema con una inversione della disposizione della clamide. L'identificazione con Hermes è in quel caso comprovata dalla presenza del caduceo; per il resto le due figure corrispondono ampiamente nella predominanza conferita al volume dell'addome, nella posa e nella prevalente frontalità solo lievemente movimentata dall'inclinazione del bacino.

Il torso gortinio, di ben altre dimensioni, mostra però una costruzione più serrata e rigida, e forme più adulte, che come si è detto contrastano assai vivacemente con la resa impubere dei genitali. Questa incongruenza, insieme alla accentuata verticalità, alla forma arrotondata dell'inguine, all'ampiezza delle spalle e dei fianchi e infine all'apparenza come enfia del torso, denota una spiccata tendenza eclettica. Il richiamo a forme di stile severo nella parca suddivisione del torso in ampie superfici e nella linea quasi orizzontale delle spalle è, come nella copia vaticana dell'«Adonis» di Geotocelle¹⁷¹, unito alla posizione della gamba libera che radisce il prototipo tardoclassico. Come l'«Adonis», il torso gortinio mostra quindi di appartenere ad una tendenza retrospettiva ed eclettica.

Un ulteriore elemento a favore di questa interpretazione è la disposizione dell'acconciatura. Nella rappresentazione di Apollo i boccoli inanellati sul retro, come tratto genericamente «arcaizzante», compaiono ad esempio in una creazione di età imperiale, attualmente nella collezione della Residenza di Monaco¹⁷². La medesima acconciatura,

¹⁶⁹ H.K. Süsserott, *Griechische Plastik* del 4. Jahrbunderts vor Christus, Frankfurt am Main 1948, pp. 145 ss., tav. 51, 2.

¹⁷⁰ Sniare Jous 1926, p. 85, n. 17, tav. 30.

¹⁷¹ Si tratta di una replica di gusto eclettico di un tipo di scuola policletea dell'inizio del IV secolo: cfr. D. Arnold, *Die Polykleteische Jell* suppl. 25, Berlin 1969, p. 200 ss.; Zanker 1974,

pp. 106, n. 10, tav. 80, 1, 5. Importante per la ricostruzione dell'archetipo la copia di Side: v. J. Inan, *Roman Sculpture in Side*, Ankara 1975, n. 19, p. 65, tavv. XIX-XXI.

¹⁷² E. Wacker - H. Frosien Ienz, *Das Antiquarium der Münchener Residenz*, München 1987, p. 277, n. 165, inv. 324, tav. 202.

con lunghi riccioli sul petto e sul retro boccoli in numero variabile da quattro a sei, è attestata dalla maggior parte delle copie dell'Athena Parthenos fidata¹⁷³. Si tratta quindi di un motivo alto-classico, che gode di ampio favore per i ritratti femminili di età augustea e giulio-claudia, come quello assai pregevole di Livia o Agrippina nella collezione Hope, adesso all'Asmolean Museum di Oxford¹⁷⁴.

Anche questo dato anagrafico conferma quindi una intenzione retrospettiva nella creazione del colossale torso gortinio. La diffusione dell'acconciatura in opere di età augustea o giulio-claudia contribuisce ad indicare tra la fine del I a.C. e il I secolo d.C. il momento della creazione della scultura. Datazione d'altra parte suffragata dallo scarso uso del trapano nella clamide, che mantiene inalterato il proprio valore plastico. È quindi nell'ambito del classicismo eclettico tardoellenistico o protoimperiale che va collocata l'ideazione di questa singolare ed isolata rappresentazione di Apollo.

HABERER 1890, n. 1, pp. 70 s. (con fig.); SAVIGNONI, n. 2, pp. 250 s. (con fig.); Lippold 1923, p. 173.

3. Torso di Apollo Liceo

Tav. II a

Già Agnii Deka, Philakion, attualmente disperso. Inv. G50 2. Dal santuario di Apollo Pizio, venuto all'esterno del muro meridionale del tempio.

A causa dell'attuale irreperibilità della statua, è impossibile fornire le misure di dettaglio ed altri particolari. I dati antiquari che seguono sono desunti dalla documentazione fotografica e dalla prima, assai sommaria, edizione del petto¹⁷⁵.

Marmo bianco a grana fine.

Alt. mass. cons. m 1,30. Acefala, mancante di parte del collo, della spalla destra e del braccio corrispondente. Il braccio sinistro è perduto subito sotto l'attacco, mentre la gamba sinistra è mancante dell'inguine, e la destra da sotto il ginocchio; perduto il pene, che era inserito.

La superficie appare essere gravemente corrosa, e larghe scaglie superficiali di marmo sono andate perdute, particolarmente sul torso.

L'elevata qualità stilistica assicura alla replica del Pythion un posto di rilievo nella tradizione copistica del celebre archetipo, per la cui ricostruzione essa d'altra parte non offre sostanziali elementi di novità.

Il torso è copia della statua di Apollo identificata con quella descritta da Luciano (*Anacharisi*, 7) nel Liceo ateniese¹⁷⁶. Malgrado la condizione ampiamente frammenta-

¹⁷³ N. Lippold, *Athena Parthenos. A Reconstitution*, Ontario Museum 1971, p. 30. Sulla Parthenos, v. anche la bibl. citata in cat. n. 70.

¹⁷⁴ G.B. Wacker, *The Livia and Hope Sculptures*, Berlin 1986, cat. n. 41, p. 93, tavv. 58-59.

¹⁷⁵ SAVIGNONI, pp. 256 ss., fig. 34.

¹⁷⁶ Si indica qui solo la bibliografia più recente, densa di novità di rilievo, su questo notissimo tipo

[43]

ancora ritorna il gioco superficiale del modellato asciutto. Lo stile lineare ma morbido, con lieve indicazione delle *inscriptioes* e della linea inguinale, ritorna nel gruppo protomorphe di San Ildefonso al Prado¹⁴², in particolare nella figura del giovinetto appoggiato, e contribuisce a collocare in questo ambito cronologico la realizzazione della pregevole copia gortinia¹⁴³.

Nella opposizione tra le forme sviluppate del torso e la resa impubere dei genitali, ed inoltre nella particolare acconciatura a treccia prescelta per rappresentare questa divinità, risiede la chiave delle più recenti e suggestive interpretazioni dell'archetipo. S. Schröder e E.J. Milleker hanno indipendentemente suggerito una relazione tra l'iconografia della statua di Apollo nel Liceo ateniese e il culto a questi verosimilmente destinato in quel luogo dagli efebi ateniesi. La venerazione di Apollo nella sua epiclesi di Liceo è infatti da più parti connessa a riti di iniziazione e passaggio dalla fanciullezza all'età adulta¹⁴⁴.

Nel tipo scultoreo qui considerato, il dio è rappresentato come giovane dalle forme ambigue e dalla posa languida, che per alcuni allude all'atteggiamento del simposiasta e quindi all'aspetto intellettuale dell'educazione efebica¹⁴⁵, alla sfera più propriamente militare si riferirebbe invece la presenza dell'arco nella sinistra. La torsione di questi elementi, insieme alla treccia di capelli che i *paides* dedicavano durante la festa delle Apaturie a sancire il loro ingresso nel mondo degli adulti, contribuisce ad illuminare più precisamente l'iconografia di una delle più fortunate immagini dell'antichità¹⁴⁶.

Conoscendo, sino a tempi assai recenti il nome dell'autore di questa rappresentazione rimaneva sconosciuto. Da Purwangler in poi il tipo dell'Apollo Liceo è stato generalmente associato a Prassitele o alla sua scuola, malgrado non mancoassero al riguardo opinioni diverse¹⁴⁷. L'attribuzione si basava sulla predilezione prassitelica per ritmi complessi e sinuosi, come nell'Apollo Saurottomo o l'Hermes di Olimpia, ma contrastava con la ponderazione con entrambi i piedi appoggiati al terreno, inusuale nella produzione del maestro attico, e con la struttura poderosa del nudo nota dalla maggior parte delle repliche, che sembrava più prossima a creazioni scopadee.

¹⁴² ZANKER 1974, pp. 28 ss., n. 26, tav. 30 (tiberiano-claudio).

¹⁴³ L'inclusione di un torso da Cnosso nella Collezione Giamalakis di Heraklion tra le repliche del tipo dell'Apollo Liceo (NAGTE, *art. cit.*, cat. 21, p. 89, figg. 11-12) non sembra invece essere confermata dal punto di vista iconografico: correttamente infatti esso è stato espunto nella recensione delle copie operata dalla Milleker.

¹⁴⁴ V. al riguardo il fondamentale articolo di M. JAMESON, *Apollo Lykeios in Athens*, in *Archaeologia* 1, 2, 1980, pp. 213 ss.

¹⁴⁵ Così Milleker, *op. cit.*, pp. 58 ss.

¹⁴⁶ Sulle creazioni di età romana ispirate all'Apollo Liceo, si veda adesso S. SCHRODER, *Römische Bäckebilder in der Tradition des Apollo Lykeios*, Di ss. Heidelberg 1982. Da Crete proviene un Apollo tipo Cirense adesso a Berlino: BUCARI, *art. cit.* in nota 142, p. 122, n. 3; p. 123, fig. 4.

¹⁴⁷ Per un elenco delle opinioni favorevoli e contrarie alla paternità prassitelica del tipo, v. Milleker, *op. cit.*, nota 77, pp. 85 s.; la stessa non si pronuncia sull'attribuzione (p. 71), mentre Schröder (*art. cit.*, p. 174) non esclude, pur con qualche per-

[42]

ria, si riconosce infatti la posizione caratteristica del braccio destro, sollevato e piegato sopra la testa; il sinistro disteso lungo il fianco originariamente sosteneva l'arco. La figura nuda insisteva sulla gamba destra, e la sinistra, adesso perduta, posava in origine a terra col tutta la pianta del piede. Le forme mature del corpo contrastano con la resa impubere dei genitali.

Il torso di Gortina fa parte di un ristretto gruppo di repliche del tipo dell'Apollo Liceo, in cui alla resa potente ed enfatica delle masse muscolari si sostituisce un modellato asciutto e delicato, con un'indicazione anatomica superficiale e minima. La linea inguinale e la cresta illica si distinguono per lo scarso rilievo ed il gusto disegnativo. Nelle copie adriatiche o antonine del tipo a Berlino, Piazza Armerina e Caesal si ritrova il proporzionamento slanciato e la tensione del torso gortinio¹⁴⁷.

Con esso è però confrontabile in particolare la replica nel cortile di Palazzo Mattei a Roma¹⁴⁸, qui infatti come a Gortina alla sobria resa dei dettagli del torso si aggiunge il gusto per le superfici movimentate, evidente in particolare nella resa della muscolatura. Malgrado l'erosione del marmo, nel torso gortinio è possibile apprezzare infatti la levità delle *inscriptioes*, cui fa riscontro il delicato rilievo che sottolinea l'arcata epigastrica e le digitazioni intercostali, e la morbidezza dell'addome. La scultura di Palazzo Mattei condivide con quella cretese la minuta attenzione al dettaglio che si esprime in una concisione assai sensibile del modellato.

Una datazione della copia gortinia è resa incerta dall'impossibilità di un esame diretto del pezzo e dalla mediocrità della documentazione fotografica; ma proprio le caratteristiche sopra descritte sembrerebbero ricondurre il torso gortino, come quello di Palazzo Mattei, alla temperie stilistica dell'età tiberiano-claudia. Illuminante al riguardo il confronto con la statua sepolcrale di Claudio da Lepcis Magna¹⁴⁹, il cui torso vede il fluído giuniperi delle singole masse muscolari, oppure la statua dello stesso imperatore dal Metron di Olimpia, firmata da una bottega attica¹⁵⁰.

La medesima resa stilistica si può apprezzare inoltre nel torso del Discolforo polietro alla Banca Nazionale del Lavoro, certamente situato in età tiberiana¹⁵¹, dove

statuario: LIMC II, 1984, s.v. *Apollon*, n. 39, p. 193 (O. PALACIA), *ibidem*, s.v. *Apollon/Apollo*, n. 54, p. 379 (E. SORACE) (con tabl. per. 2); M. NAGTE, *Zum Typus des Apollon Lykeios*, in *OJA* 53, 1984, pp. 77 ss.; S.F. SCHRODER, *Der Apollo Lykeios und die attische Ephebie des IV. Jhr.*, in *AM* 101, 1986, pp. 167 ss.; che propone inoltre una nuova ricostruzione dell'archetipo; E.J. Milleker, *The Statue of Apollo Lykeios in Athens*, Ann Arbor 1987.

¹⁴⁷ Berlino Staatliche Museen, inv. 512: NAGTE, *art. cit.*, cat. 9, p. 82, fig. 5; Milleker, *op. cit.*, cat. 11, p. 241. Piazza Armerina: NAGTE, *art. cit.*, cat. 10, p. 82, fig. 6; Milleker, *op. cit.*, cat. 4, p. 222.

¹⁴⁸ V. adesso KREKENSON, cat. I, 26, p. 150, tav. 41.

¹⁴⁹ V. adesso KREKENSON, cat. I, 26, p. 150, tav. 41.

¹⁵⁰ V. adesso KREKENSON, cat. I, 26, p. 150, tav. 41.

La percezione del carattere in qualche modo eclettico dell'opera ha dato luogo anche all'interpretazione del tipo come creazione del II secolo a C.¹⁸⁸, ma all'interno del IV secolo è stato possibile ultimamente individuare una personalità artistica che compendia egregiamente le istanze classicistiche non estranee, come è ben noto, alla produzione artistica di quell'età.

G. Dontas, infatti, sulla base delle affinità compositive e stilistiche tra una testa acrolitica al Museo Nazionale di Atene, quella dell'Artemide bronzea del Pireo, e la testa dell'Apollo Liceo nota da numerose repliche ampiamente coincidenti, ha ritenuto di poter identificare in Euphranor l'ideatore del tipo qui considerato¹⁸⁹. Convince in particolare la distinzione tra le teste certamente prassiteliche, come quelle della Cnidia e del Sautrotono, dove l'ellisse è lo schema geometrico fondamentale, rispetto a teste come quelle considerate dal Dontas, dominate da contorni precisi e da uno schema ovale. La resa dei capelli è inoltre altamente indicativa, perché al fluire indistinto delle ciocche nelle teste prassiteliche si sostituisce qui una serie ben definita di riccioli nettamente diseguali che ricordano quelli della Eirene di Gefisodoro e come quella risalgono, in ultima analisi, a creazioni del V secolo. Il gusto per la presentazione frontale e per l'umanizzazione della figura divina è un altro tratto in comune tra l'Apollo Liceo e opere come la già ricordata Artemis del Pireo o l'Apollo Patroos dall'Agorà. Aver individuato in Euphranor l'affermazione di queste istanze classicistiche, e aver posto questo maestro al principio di una tendenza che condurrà al neoclassicismo tardoleningistico, è intuizione assai significativa.

HALBIER 1890, n. 2, p. 71; SAVIGNONI, pp. 256-257, fig. 34; LEROUX 1923, p. 46, n. 55, pp. 172-173; REIMICH, *Kgl. Mus.* III, 171, 1; O. DEUBNER, *Hellenistische Apollongestalten*, München 1934, p. 63; LEROUX 1950, p. 238, n. 7; M. NAGLE, *Zum Typus des Apollon Lykeios*, in *ÖJb* 55, 1984, cat. n. 18, p. 87; E. J. MUECKE, *The Statue of Apollo Lykeios in Athens*, Ann Arbor 1987, cat. n. 5, p. 225, tav. 25.

4. Torso tipo Cirene-Perinto (Hermes?)

Aghii Deka, casa della Missione. Inv. G.O. 3. Dal primo del tempio di Apollo Pizio.

Marmo bianco a grana fine, con patina dorata.

Alt. mass. cons. m. 0,88. Per le altre dimensioni, v. oltre.

pletività, che il tipo possa essere riferito a Prassitele.

¹⁸⁸ Così NAGLE, *art. cit.*, p. 104.

¹⁸⁹ G. DONTAS, *Ein unbekanntes Meisterwerk im Nationalmuseum von Athen. Der Marmorkopf G. 177 und Überlegungen zum Stil Euphranors*, in *Festschrift für N. Himmelmann*, Mainz am Rhein 1989, pp.

142 ss. L'attribuzione è ripresa anche in L. TONISCO, *Scultura greca del IV secolo a. C.*, Milano 1993, p. 92. Sull'Artemide del Pireo, cfr. DONTAS, *art. cit.* in nota 164, pp. 15 ss. Cfr. O. PALAGIA, *op. cit.* in nota 132.

Al ritrovamento la statua conservava di tre frammenti distinti: quello che costituiva parte del pettorale destro e della spalla corrispondente, ed un frammento di coscia destra, originariamente conservata sino al ginocchio, sono in seguito andati dispersi¹⁹⁰. Allo stato attuale si conserva il torso, dall'attacco superiore dello sterno sino alla metà circa della coscia destra. Mancante della metà esterna dei pettorali, di entrambe le braccia e delle spalle, della gamba sinistra dall'attacco, di metà della gamba destra, e del pube. Il dorso è perduto sino all'attacco dei glutei. Scheggiature interessano la coscia destra e la parte inferiore del ventre. La superficie è piuttosto ben conservata, specie sul retro, a parte qualche lieve abrasione.

Il torso vitile nudo insiste sulla gamba destra, mentre la sinistra era leggermente avanzata ed il piede poggiava completamente sul terreno, come si deduce dalla posizione rilassata ed allungata del gluteo sinistro.

I pettorali sono assai estesi ed appiattiti, dai margini squadrati e nettamente distinti. Li separa un largo canale che sottolinea lo sterno, e che in corrispondenza del margine inferiore interno dei pettorali si allarga a formare una depressione romboidale. La linea alba è ampia e leggermente ricurva, e si interrompe all'altezza dell'ombelico, mentre l'arcata epigastrica forma un arco di cerchio ribassato che scompare appena oltre le profonde cavità addominali. Sul fianco destro è visibile parte delle digitazioni intercostali, accuratamente scandite. La vita è marcata da una netta cintura addominale, lievemente obliqua in conformità con l'inclinazione del torso. Essa sottolinea l'attacco del ventre, mentre un'ulteriore partizione orizzontale, meno evidente, è all'altezza dell'ombelico.

La cresta iliaca è rilevata e viene a coincidere con l'andamento ogivale del solco dell'inguine, che inferiormente è interrotto dall'attacco obliquo del margine superiore del pube. La resa della peluria di questo, a ciocche lievemente ondulate e separate da accurate solcature, sembra echeggiare l'originale bronzo, così come l'incisione dell'ombelico.

Lanca destra è sollevata e leggermente estruflessa, mentre la spalla corrispondente, oggi perduta, doveva essere un po' inclinata verso il basso. Profondamente incavate le fosse trocanteriche, mentre il dorso nella parte conservata mostra una muscolatura possente, un'ampia depressione romboidale e glutei poderosi, di cui quello in corrispondenza della gamba portante era contratto e sollevato. Immediatamente al di sotto di esso è la traccia dell'attacco di un grande sostegno, che doveva giungere sino al plinco ed era in parte mascherato dalla gamba stessa.

La presenza di un puntello obliquo sotto il pettorale destro è indizio prezioso della posizione del braccio, che era flessa al gomito e portato davanti al petto, ad una certa distanza da esso. Il braccio sinistro era invece collegato al torso tramite un secondo puntello, il cui attacco è visibile all'esterno della coscia destra.

Tutta la superficie della scultura è stata accuratamente liscia.

La scansione delle masse muscolari del torso è precisa e abbastanza dettagliata, mentre il modellato manifesta una certa durezza nella separazione dei piani, che risultano generalmente appiattiti e privi di plasticità. La qualità della lavorazione è nondi-

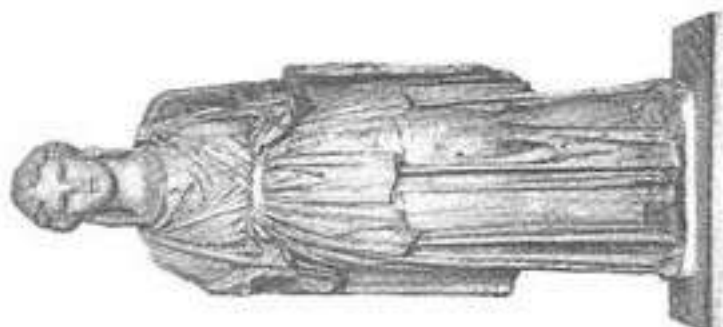
¹⁹⁰ Cfr. SAVIGNONI, n. 3, pp. 254 ss., figg. 32-33; la fig. 32 è riprodotta in KERNENBOM, tav. 101c.



b Cat. n. 2



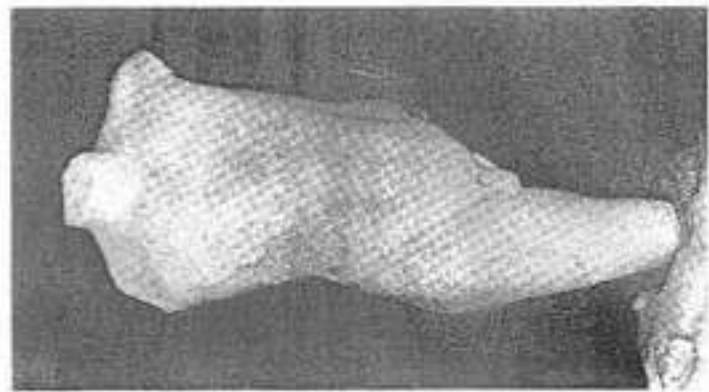
d Cat. n. 1



a Cat. n. 1



c Cat. n. 1



a Cat. n. 5



b Cat. n. 4



a Cat. n. 3



b Cat. n. 6



c Cat. n. 4



d Cat. n. 4



c Cat. n. 7



d Cat. n. 8