



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Marco Galli

Le statue di Demetra e Kore-Persephone nel teatro di Hierapolis

Istanbuler Mitteilungen 66, 2016, 161–224 (Sonderdruck)

<https://doi.org/10.34780/cozv-cg6z>

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2024 Deutsches Archäologisches Institut
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: <https://www.dainst.org>

Nutzungsbedingungen:

Mit dem Herunterladen erkennen Sie die [Nutzungsbedingungen](#) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

Terms of use:

By downloading you accept the [terms of use](#) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT
ABTEILUNG ISTANBUL

ISTANBULER MITTEILUNGEN

BAND 66, 2016

PDF Dokument des gedruckten Beitrags
PDF document of the printed version of

MARCO GALLI

Le statue di Demetra e Kore-Persephone
nel teatro di Hierapolis

© 2016 Deutsches Archäologisches Institut / Ernst Wasmuth Verlag

Sigel der Istanbuler Mitteilungen
IstMitt

HERAUSGEBER

Prof. Dr. Felix Pirson, Dr.-Ing. Martin Bachmann (†)

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Halûk Abbasoğlu (Istanbul), Prof. Dr. Franz Alto Bauer (München), Prof. Dr. Albrecht Berger (München), Prof. Dr. François Bertemes (Halle), Prof. Dr. Ortwin Dally (Rom), Prof. Dr. Inci Delemen (Istanbul), Doç. Dr. Yaşar Ersoy (Çorum), Prof. Dr. Ralf von den Hoff (Freiburg), Prof. Dr.-Ing. Adolf Hoffmann (Berlin), Prof. Dr. Klaus Kreiser (Bamberg), Prof. Dr. Mehmet Özdoğan (Istanbul), Prof. Dr. Peter Pfälzner (Tübingen), Prof. Dr. Christopher Ratté (Ann Arbor), Prof. Dr.-Ing. Klaus Rheidt (Cottbus), Prof. Dr. Frank Rumscheid (Bonn), Prof. Dr.-Ing. Dorothée Sack (Berlin), Prof. Dr. Dirk Steuernagel (Regensburg), Prof. Dr. Engelbert Winter (Münster), Prof. Dr. Martin Zimmermann (München)

Herausgeber und Redaktion:
Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul
İnönü Cad.10, TR-34437 İSTANBUL – Gümüşsuyu

©2016 by Verlag Ernst Wasmuth Tübingen

Alle Rechte vom Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Istanbul, vorbehalten.
Wiedergaben, auch von Teilen des Inhalts, nur mit dessen ausdrücklicher Genehmigung.
Satz, Gestaltung u. Reprographie: Linden Soft Verlag e.K., Aichwald.
Druck und Einband: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten.
Printed in Germany

ISBN 978-3-8030-1657-7 ISSN 0341-9142

MARCO GALLI

Le statue di Demetra e Kore-Persephone nel teatro di Hierapolis

A Paola, in memoria

Parole chiave: Hierapolis, Scultura, Teatro, Demetra, Kore – *Schlüsselwörter:* Hierapolis, Skulptur, Theater, Demeter, Kore – *Keywords:* Hierapolis, Sculpture, Theatre, Demeter, Kore – *Anahtar sözcükler:* Hierapolis, Heykel, Tiyatro, Demeter, Kore

Le due statue femminili, che si ergono oggi all'interno delle edicole ai lati della *porta regia* del teatro di Hierapolis, costituiscono gli elementi scultorei di maggior rilievo dell'arredo della *scaenae frons* severiana (fig. 1)¹. Ritrovate nello scavo del proscenio in posizione di caduta², dal 2005 sono esposte in quella che doveva essere la loro collocazione antica, anche se non primaria, nell'impaginato architettonico dell'edificio. Come si evince infatti dall'analisi delle peculiarità

Il presente lavoro è stato condotto nel quadro delle attività della MAIER – Missione Archeologia Italiana a Hierapolis di Frigia, diretta da Francesco D'Andria, che desidero ringraziare per l'opportunità di studiare il materiale scultoreo del teatro, per i numerosi suggerimenti e consigli nelle varie fasi del lavoro. La ricerca si inserisce nel più vasto progetto FIRB 2012 Marmora Phrygiae, diretto da Giuseppe Scardozzi, e si è avvalsa, per le analisi archeometriche, della collaborazione di Susanna Bracci, Emma Cantisani, Cristiano Riminesi, Silvia Vettori (ICVBC-CNR Firenze), che ringrazio sentitamente; un ringraziamento particolare a Tommaso Ismaelli, per il sostegno e le indicazioni sul contesto ierapolitano, a cui si aggiungono Christof Berns, Clarissa Blume, Silvia Bolognesi, Sara Bozza, Elena Ghisellini, Musa Kadioğlu, Milena Melfi, Olga Palagia, Giuseppe Scardozzi; per lo studio dell'esemplare da Villa Adriana si ringrazia l'ufficio per la Conservazione del Patrimonio Artistico del Palazzo del Quirinale, nella persona di Maria Angela San Mauro per la disponibilità; ogni errore è da ascriversi all'autore. Durante la stesura di questo lavoro veniva a mancare mia sorella Paola Anna Rosa Galli, alla sua dolce memoria è dedicato.

Referenze delle figure: figg. 1–9. 11. 13. 14. 23–30. 33. 35. 38. 39 = M. Galli – T. Ismaelli. – fig. 10 = ©Ashmolean Museum, University of Oxford. – figg. 12. 15. 16 = S. Bozza. – fig. 17 = Staatliche Museen zu Berlin – Antikensammlung, inv. AvP 7, 47 (J. Laurentius). – fig. 18 = Antikensammlung, inv. AvP 7, 55 (FA-SPerg0023364-01). – fig. 19 = British Museum, AN861389001. – fig. 20 = Staatliche Museen zu Berlin, Sk 676 (J. Laurentius). – fig. 21 = ©Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Archivio Fotografico dei Musei Capitolini. – fig. 22 = DAI-ATHEN-Pergamon 1778 (o. A.). – fig. 31 = ©Centre Camille Jullian CNRS (Sculptures de la Gaule Romaine/Base de données). – fig. 32 = Archaeological Museum of Piraeus, inv. 5935 @Hellenic Ministry of Culture and Sports, Ephorate of Antiquities of Attica, Piraeus and Islands. – fig. 34 = ©Casa de Pilatos, Fundacion Medina Celi. – fig. 36 = ©Staatliche Museen zu Berlin – Antikensammlung. – fig. 37 = Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica (G. Ricci Novara [Parigi] – M. Quattrone [Firenze]). – *Appendice:* disegno di S. Bolognesi.

¹ Bejor 1991, 24 n. 13 tav. 15; 26 n. 14 tav. 17. Per la ricostruzione severiana della frontescena, v. Sobrà – Masino 2010; D'Andria 2012; Sobrà 2012; Masino – Sobrà 2012a; sull'arredo scultoreo, v. D'Andria – Ritti 1985; Di Napoli 2002; Pellino 2005, 59–67; per la data della dedica incisa sul primo ordine al 206/207 d. C., v. Ritti 2007, 407–409.

² Sul ritrovamento, v. Bejor 2002.



Fig. 1 Hierapolis, veduta della frontescena severiana del teatro (2015): statue di Demetra e Kore-Persephone ricollocate nelle edicole

tecniche e stilistiche dei due manufatti, le statue, prelevate dai loro contesti di origine, furono selezionate nel III sec. d. C. per il riallestimento della scena, come oggetti della memoria religiosa della città, e ricomposte a formare un insieme semanticamente coerente, dal forte impatto visivo.

Notevoli per qualità esecutiva e originalità le due statue ierapolitane, successivamente alla prima pubblicazione, non sembrano aver ricevuto molta attenzione negli studi dedicati alla scultura microasiatica. Una rilettura stilistica ed iconografica può contribuire ad una più precisa analisi interpretativa e cronologica di questi manufatti, non solo valorizzando l'eccezionalità dei due esemplari nel *corpus* della scultura ierapolitana ma anche integrandoli in un discorso sull'identità religiosa di Hierapolis, che si arricchisce di nuovi significati grazie alla recente scoperta del celebre *Ploutonion*³.

LA STATUA TIPO MILETO-HIERAPOLIS-APHRODISIAS

La scultura di dimensioni maggiori del vero⁴, esposta nella nicchia a sud della *porta regia*, riproduce una figura femminile stante sulla gamba destra (*figg. 2. 4a*), mentre la sinistra, flettendosi al ginocchio e con il piede leggermente scartato verso l'esterno (*fig. 4b*), compie un ampio movimento all'indietro, opportunamente evidenziato dal sandalo sinistro alzato. La ponderazione

³ D'Andria 2013.

⁴ Hierapolis, teatro: h. 2,07 m con la base (13 cm), largh. ca. 76 cm, in marmo di Docimio.



Fig. 2 Hierapolis, teatro inv. H 54: statua di Demetra, veduta frontale



Fig. 3 Hierapolis, teatro: statua di Demetra, veduta posteriore

della figura è accentuata da una leggera inclinazione della parte superiore del corpo verso il lato sinistro, generata da una corrispondente flessione verso l'esterno del fianco destro, senza che questa dinamica alteri sostanzialmente la decisa frontalità dell'immagine.

La statua si conserva nella sua interezza, ad esclusione della testa, la quale sembra essere stata sottoposta ad un restauro già in antico, come denuncia il foro quadrangolare al centro della base del collo (*fig. 5*), destinato all'alloggiamento di un perno metallico; mancanti sono anche entrambe le braccia come pure alcune porzioni laterali della base. Nel braccio destro si nota che,



Fig. 4a Hierapolis, teatro: statua di Demetra, veduta del lato destro



Fig. 4b Hierapolis, teatro: statua di Demetra, veduta del lato sinistro

subito sotto la spalla e in frattura, il marmo è stato scavato per ricavare un alloggiamento per l'inserimento di un perno con canalette, disposto orizzontalmente; tale apprestamento suggerisce un intervento di restauro anche della porzione del braccio destro⁵. Il piedistallo, alto 13 cm,

⁵ Attualmente non ci sono dati né per determinare se si tratti in entrambi i casi di interventi di restauro contemporanei né quale sia la loro cronologia assoluta.

Fig. 5 Hierapolis, teatro: statua di Demetra, dettaglio della parte superiore del busto con chitone, *peronatrix*, e *himation*



doveva essere originariamente un quadrato di ca. 65 cm per lato, il cui margine è conservato sulla fronte, mentre porzioni laterali sembrano essere state rimosse già in antico, forse nella fase di inserimento nella frontescena severiana⁶.

L'esemplare ierapolitano mostra complessivamente un buono stato di conservazione, nonostante si riscontrino tracce di deterioramento della superficie (abrasioni, perdita di schegge e di piccoli frammenti) soprattutto sulla porzione anteriore dell'*himation* e, in particolare, sulle superfici maggiormente aggettanti, come le creste delle numerose pieghe. Meglio preservate sono, invece, la parte inferiore della veste, come pure i lati e l'intera faccia posteriore⁷. Queste condizioni di conservazione avvalorano l'ipotesi di una prolungata esposizione ad agenti esterni, soprattutto della parte frontale della scultura, probabilmente avvenuta prima o anche durante la sua collocazione nell'assetto monumentale severiano della scena. In quest'ottica acquista un particolare significato la presenza di resti di patine relative a trattamenti organici, riscontrate sulla superficie marmorea, che indicano l'utilizzo di sostanze e composti destinati alla cura e alla protezione del manufatto⁸.

⁶ Tracce di rilavorazione del plinto sono evidenti soprattutto nella parte posteriore della statua, nel settore inferiore del lato sinistro, dietro al panneggio della gamba sinistra, dove si nota l'interruzione brusca dell'orlo inferiore della *peronatrix*, asportato da un taglio alto e piuttosto netto, pareggiato con l'uso di gradina. Lo stesso aggiustamento si riscontra, sempre nella parte posteriore, al centro della fascia inferiore del plinto, mentre il settore immediatamente al di sopra di questa zona, che avrebbe dovuto presentare originariamente la terminazione delle grandi pieghe dell'*himation*, è invece rozzamente sbizzato a sabbia: questa rilavorazione grossolana sembra dovuta probabilmente alla risistemazione della statua nella nuova frontescena severiana. Diverso è il tipo di lavorazione del settore contiguo sul lato destro che, al contrario, appare fin dall'origine non essere stato accuratamente rifinito. Complessivamente non è possibile anche in questo caso determinare la cronologia di tali interventi.

⁷ Si segnalano solo due piccole fratture, probabilmente recenti, localizzate nella piega verticale del chitone, al lato del piede destro, e in una piccola parte di panneggio lungo il lato inferiore sinistro.

⁸ Le recenti analisi archeometriche sulle sculture di Hierapolis, condotte dal gruppo di ricerca del ICVBC-CNR Firenze, hanno identificato la presenza di patine contenenti gesso e ossalati di calcio (wedellite), quest'ultimi probabilmente attribuibili ai residui di materiali organici antichi, su questo prossimamente, v. Galli-Bracci 2016.



Fig. 6 Hierapolis, teatro: statua di Demetra, dettaglio della parte inferiore della *peronatrix* e dell'*himation*

La statua è caratterizzata da una particolare solennità dell'intero impianto formale, che è ottenuto sia dalla posa che dall'elaborato sistema del panneggio. Sopra il tradizionale chitone, di cui appare la porzione di tessuto sulla spalla destra, con diversi punti di cucitura dei due lembi lungo la parte superiore della manica, la figura femminile indossa una pesante veste di lana (*peronatrix*)⁹ e un mantello riccamente panneggiato. La *peronatrix*, cinta sotto il seno da un cordoncino, è allacciata al centro del torace con un semplice nodo formante un ampio fiocco, i cui due cappi e le lunghe estremità ricadono morbidamente ai lati. Sulla spalla destra è visibile la fibbia di forma rettangolare allungata, che trattiene la sommità triangolare del tessuto¹⁰. In

⁹ Col termine *peronatrix* si indica, nella letteratura più recente, un indumento femminile che, già presente in età classica, diventa particolarmente diffuso nell'età ellenistica; per un'analisi approfondita, v. Filges 1997, 161 con nota 637; Filges 2002; cfr. anche Bieber 1934, 35; Blume 2015, 61. Secondo la ricostruzione di Filges 2002 si tratta di un *Schlauchkleid*, un indumento aderente al corpo, di stoffa pesante e senza maniche, che viene portato sopra il più leggero chitone, allacciato sopra le spalle per mezzo di un bottone o di una fibbia; tale veste è riconoscibile anche per lo scollo a >V< che si crea sul petto; nella produzione scultorea pergamena esemplificativa è la scultura raffigurante probabilmente una regina, v. Filges 2002, 267 fig. 10 e con nota 49. Nel contesto delle celebrazioni reali delle feste di Adone ad Alessandria Teocrito (Theoc. 15, 79) utilizza il termine *peronamata* per indicare le preziose vesti degli dei.

¹⁰ Per il tipo di allacciatura della *peronatrix*, v. Filges 2002, 260 fig. 1.

questo settore la veste mette in rilievo il possente volume dei seni, mentre nella parte centrale forma un ampio motivo a >V<, al cui interno si dispongono leggere increspature semilunate, che appartengono al chitone sottostante.

In contrasto con le linee sinuose e l'effetto setoso del mantello, la parte inferiore della *peronatrix* mostra un corposo e fitto pannello che crea, nel settore centrale della figura, un compatto sostegno verticale (fig. 6). La diversa materialità del tessuto lanoso è accentuata dalle pieghe di forma cilindrica, parzialmente cave all'interno e rifinite sul margine esterno con una leggera linea incisa. Queste quattro grosse pieghe a cannone verticali si ripiegano alla base della figura aprendosi a ventaglio, evocando così l'idea dell'abbondanza della stoffa.

Sul lato anteriore della statua si dispone il mantello che cinge il settore centrale della figura in una complicata foggia di pieghe e sovrapposizioni. Nella parte più alta della scultura, una porzione di tessuto viene appoggiato sulla spalla sinistra, dove si forma un addensamento di larghe pieghe riverse sul davanti, che ricoprono la clavicola e l'attacco del braccio sinistro; il tessuto ricade poi sul lato sinistro della statua in pieghe sovrapposte che scendono con andamento a zig-zag, per terminare nell'angolo inferiore del tessuto con il prezioso dettaglio di una piccola nappa dai fili svolazzanti. Sulla parte posteriore della statua, il mantello scende a ricoprire quasi completamente il dorso della figura, disegnando ampie fasce a rilievo, disposte in diagonale, che lasciano scoperti solo la spalla destra e parte del dorso.

Sul lato frontale la complessa struttura del mantello (v. *Appendice*) crea un caratteristico disegno che costituisce uno degli elementi maggiormente distintivi della scultura di Hierapolis che, come vedremo, si riscontra significativamente nella serie di repliche dello stesso tipo eseguite a tutto tondo o a rilievo. Il tessuto dell'*himation*, ripiegato a doppio, forma un ampio triangolo (fig. 7), la cui superficie è interamente percorsa obliquamente da morbide pieghe rese con linee sinuose: avvolgendo il fianco destro, la piegatura inferiore del mantello risale in diagonale sul fianco sinistro, mentre l'orlo superiore viene avvolto in un rotolo ancora più massiccio di pieghe: questo viluppo (*Diagonalwulst*¹¹), scende verso la coscia sinistra con un lembo ripiegato lungo il lato esterno della stessa gamba.

La parte centrale del mantello costituisce un vero e proprio saggio di abilità per lo scultore che riesce a comporre, in un settore compatto dalla struttura triangolare, un disegno complesso. Le



Fig. 7 Hierapolis, teatro: statua di Demetra, dettaglio della parte centrale con il pannello dell'*himation*

¹¹ Linfert 1976, 64.

lunghe increspature verticali della *peronatrix* fanno da sfondo al sistema delle pieghe oblique dell'*himation*, che scende dal fianco sinistro, rilevate ma non fortemente chiaroscurate, la cui tensione si stempera in grandi onde che si disegnano sul fianco e sulla coscia destra; con questi segni maggiori dialogano sia le pieghe orizzontali sull'addome, formanti ›vele‹ triangolari percorse da leggere depressioni a zigzag, sia i due fasci obliqui di stoffa: più lento e morbido quello al margine inferiore, più compresso, gonfio e chiaroscurato il *Diagonalwulst* superiore. Il centro di questo sistema di forze è rappresentato dalla mano sinistra che doveva tenere la stoffa sulla coscia, come indizia una frattura che interrompe l'andamento delle pieghe del tessuto. Nel complesso, tutta la resa dell'*himation* è sapientemente funzionale a creare un prezioso effetto di trasparenza, che lascia intravedere le corpose pieghe della sottostante veste di lana.

La figura femminile calza dei sandali caratterizzati da una spessa suola (fig. 8), articolata in tre strati, di cui il superiore e l'inferiore leggermente aggettanti rispetto a quello centrale, dotato di maggior spessore; anche le dita e le unghie sono accuratamente modellate. Per quanto concerne le calzature, è possibile rilevare la particolare forma della punta del sandalo, contrassegnata da un'incisione della spessa suola che marca la separazione dell'alluce dalle altre dita. Si deve notare inoltre che le due stringhe laterali che si dipartono dal punto di contatto tra alluce e indice vengono finemente rappresentate a leggero rilievo e sono decorate da due volute formanti su entrambi i lati un ricciolo rivolto verso l'alto.

Tecnica e qualità della lavorazione

Per quanto concerne il tipo di lavorazione e la qualità esecutiva della scultura si nota un'evidente differenza tra la resa accurata del lato frontale e il trattamento corsivo della faccia posteriore: soprattutto nella parte inferiore del fianco destro è netto lo stacco tra la politura della superficie frontale (fig. 2), e la lavorazione sommaria del retro (fig. 3). È significativo il fatto che l'intera parte posteriore della scultura riproduca complessivamente la struttura del panneggio¹², nonostante l'esecuzione si sia fermata alle prime fasi di sgrossamento e ad un'approssimativa definizione delle pieghe, come denunciano le tracce di subbia e gradina, molto evidenti nel settore inferiore¹³. Al contrario, la faccia principale fu sottoposta ad un'impeccabile politura finale del marmo, volta



Fig. 8 Hierapolis, teatro: statua di Demetra, dettaglio del piede sinistro con sandalo su alta suola e stringhe decorate

¹² Anche nella replica di Aphrodisias la parte posteriore della statua, nonostante il riuso in epoca tarda, offre un'analogia riproduzione della struttura originaria del panneggio.

¹³ Per l'interpretazione di questo tipo di lavorazione v. sopra nota 6.

Fig. 9 Hierapolis, teatro: statua di Demetra, dettagli delle *Liegefalten* (fianco destro – ginocchio sinistro)



a cancellare le tracce delle fasi di lavorazione precedenti. Questo espediente tecnico si rileva in particolare nella porzione inferiore della *peronatrix*, unitamente alle superfici della gamba sinistra e del mantello lungo lo stesso lato.

Esaminando la resa qualitativa della statua si deve riscontrare un'ottima padronanza della tecnica esecutiva e, complessivamente, la capacità di restituire la concezione originaria del modello scultoreo, in particolare le diverse qualità dei tessuti. Nonostante l'eccellente e coerente risultato finale, non passano inosservate alcune approssimazioni nell'esecuzione, ad esempio nel trattamento del fianco destro, caratterizzato da una resa corsiva delle pieghe dell'*himation* e delle linee verticali visibili in trasparenza, così come da incongruenze nella foggia del mantello dovute all'incomprensione del modello di riferimento da parte del copista¹⁴.

Ad un'attenta autopsia è stato possibile rilevare chiaramente sulle vesti serie di linee parallele di diversa lunghezza (fig. 9), rese con un'incisione sottile, che si sovrappongono al sistema principale di pieghe; queste si sono riscontrate sia sulla *peronatrix* in corrispondenza della coscia sinistra, sia sull'*himation* in vari punti sul fianco sinistro, mentre sul lembo ripiegato del mantello lungo il lato destro sono visibili segmenti più brevi, costituiti da una singola linea incisa. Si tratta delle cosiddette *Liegefalten*, secondo la definizione invalsa nella letteratura, ovvero quelle linee che dovevano riprodurre i segni lasciati sui tessuti della ripiegatura delle vesti nuove e non ancora usate¹⁵. Nello specifico si segnala, tuttavia, il carattere episodico di questo tipo di incisioni, che sembra dovuto ad una semplificazione del modello di riferimento.

Sempre relativamente ai dettagli dell'esecuzione, si possono individuare, per brevi tratti, solchi realizzati con trapano e scalpello, con andamento irregolare e approssimativamente a zig-zag, ad esempio in vari punti sulle pieghe dell'*himation* nel settore immediatamente sopra al piede destro, sulla costolatura della piega triangolare che scende dal ginocchio sinistro, lungo il triangolo minore sopra l'addome oppure in vari punti nella parte alta del mantello. In generale, come

¹⁴ Sul fianco destro vengono rappresentati due bordi superiori dell'*himation*, che non rispondono alla logica del mantello, come ricostruito in appendice e come illustrato nell'esemplare ellenistico di Mileto (fig. 13).

¹⁵ Lo stesso tipo di *Liegefalten*, realizzate in corti segmenti con doppia linea, disposte sulle gambe in senso orizzontale, è attestato anche sul fregio con le vicende di Telefo, v. la descrizione di Stähler 1966, 114; per l'attribuzione della scultura alla produzione pergamena, v. sotto p. 179–181.

si vedrà, si tratta di soluzioni disegnative, riprese dal prototipo, dove erano impiegate non tanto per suggerire una resa organica del pannello, quanto piuttosto per animare »nervosamente« la superficie.

Inquadramento cronologico e iconografia

Dal punto di vista tipologico la statua del teatro di Hierapolis non costituisce un *unicum*. Nella prima pubblicazione della scultura, Giorgio Bejor faceva opportunamente riferimento al fondamentale e pionieristico studio di Andreas Linfert sulle statue panneggiate femminili di età ellenistica.

Senza conoscere la statua di Hierapolis, lo studioso tedesco aveva acutamente identificato alcuni esemplari microasiatici di sculture panneggiate perfettamente coincidenti con il nostro pezzo, interpretate da lui come repliche di un *wohlbekannten Typus*¹⁶. Pur senza avanzare alcuna ipotesi sulla natura del soggetto rappresentato, Linfert collocava cronologicamente tale creazione nella produzione pergamena della generazione del fregio del celebre altare. Accanto a due esemplari del medesimo tipo segnalati da Linfert, Bejor indicava l'esistenza di un'ulteriore scultura, databile all'inizio del I sec. a. C., conservata all'Ashmolean Museum di Oxford (*fig. 10*) e di provenienza microasiatica, che restituisce una versione variata e semplificata dello stesso modello¹⁷.

All'interno di un gruppo di sculture femminili di età ellenistica ritrovate nell'agorà meridionale di Mileto e dalle sue immediate vicinanze, Linfert poneva particolare attenzione alla statua femminile panneggiata che si trova oggi esposta nell'atrio del locale museo (*fig. 11*)¹⁸. Dell'esemplare milesio, ritrovato nell'area del c. d. *Süd-Markt*, conservato per un'altezza di 1,76 m, lo studioso segnalava l'esistenza, nonostante le differenze esecutive, di »due ulteriori repliche«, costituite, nel primo caso, da una scultura di Aphrodisias (*fig. 12a. b*) scoperta nell'area della porta sud-est durante gli scavi condotti nel 1904 da P. A. Gaudin, oggi conservata nel giardino del Museo Archeologico di Izmir¹⁹, e, nel secondo, da una statua ritrovata nel 1903 nell'agorà superiore di

¹⁶ Linfert 1976, 63; per la datazione, v. Linfert 1976, 110 con nota 439.

¹⁷ Oxford, Ashmolean Museum: h. 2,17 m; la scultura faceva parte della collezione Arundel, di cui numerosi esemplari sono di provenienza microasiatica (Smirne ed Efeso); sulla statua da ultimo v. Eule 2001, 193 n. K77 tav. 11, 61, con datazione al I sec. a. C.; cfr. Horn 1931, 80. Linfert 1976, 143 con nota 567 fig. 358 sottolinea la relazione dell'esemplare di Oxford con le sculture di Magnesia per la resa a serpentina del tessuto disteso sul plinto. L'esemplare di Oxford risulta fortemente deteriorato, probabilmente a causa della giacitura in ambiente marino; la statua presenta testa, braccia, mano sinistra e piedi lavorati a parte e assemblati con perni. Tracce di restauri antichi si colgono su entrambi i seni, riparati con l'inserimento di tasselli, a riprova dell'importanza assegnata al manufatto. Dal punto di vista iconografico, pur nella identità della posa, si riscontrano alcune differenze: rispetto agli altri tre esemplari è significativa la posa del braccio destro, steso orizzontalmente all'esterno all'altezza delle spalle, forse a reggere un attributo. Il corpo presenta proporzioni più slanciate, soprattutto per l'esile parte superiore del torso. Il sistema delle vesti risulta perfettamente coerente, con chitone, *peronatrix* e mantello: quest'ultimo, pur disposto analogamente, mostra un triangolo di stoffa sopra il *Diagonalwulst* più ampio, che risale fino quasi alla cintura sotto il seno.

¹⁸ Mileto, Museo Archeologico inv. 2038 (invece di inv. 2037, come indicato in Linfert 1976, 63 nota 204): la provenienza dalla c. d. agorà meridionale o dalle immediate vicinanze è riportata da Linfert; si deve comunque segnalare che la statua era esposta all'interno della *Ionische Halle*, davanti alle *Capitothermen*, come dimostra una foto del 1962 dall'archivio di G. Carettoni: ringrazio T. Ismaelli per l'indicazione.

¹⁹ Izmir, Museo Archeologico inv. 28, v. Linfert 1976, 63–64. 110 nota 439 b, che già segnalava, oltre all'iscrizione sul plinto, anche la cavità del retro della statua per il suo riutilizzo come sarcofago. Si ringrazia J. Lenaghan per l'informazione sul ritrovamento e sulla provenienza dagli scavi di P. Gaudin; dalla stessa area, inglobate nelle mura costruite alla metà del IV sec. d. C. provengono numerose sculture, v. Smith 2006, 10 fig. 3.

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.



Fig. 10 Oxford, Ashmolean Museum inv. Michaelis 3: statua femminile (da Smirne?) del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias

Fig. 11 Mileto, Museo Archeologico inv. 2038: statua femminile panneggiata, veduta frontale

Pergamo, considerata contemporanea alla fase di realizzazione del grande fregio pergameno²⁰; quest'ultima, per impianto formale si dimostra meno funzionale ad una diretta analisi comparativa, rispetto invece agli stringenti confronti di Mileto e di Aphrodisias.

²⁰ Winter 1908, n. 84; Linfert 1976, 63–64. 110 nota 439 a.



Fig. 12a Smirne, Museo Archeologico inv. 28: statua femminile panneggiata, veduta frontale



Fig. 12b Smirne, Museo Archeologico inv. 28: statua femminile panneggiata, veduta del retro rilavorato come sarcofago

L'associazione della scultura di Hierapolis (*fig. 2*) a questi altri esemplari (*figg. 11. 12*) individuati da Linfert si rivela decisiva per determinare cronologia ed ambiente artistico del prototipo, oltre che per comprendere il soggetto rappresentato e, conseguentemente, la sua relazione con il restante arredo scultoreo del teatro severiano di Hierapolis. Valorizzando il contributo del nostro esemplare, è proficuo riprendere l'analisi dello studioso tedesco relativa a tale serie di



Fig. 13a Mileto, Museo Archeologico: statua femminile panneggiata, veduta del lato destro



Fig. 13b Mileto, Museo Archeologico: statua femminile panneggiata, veduta del lato sinistro

figure panneggiate e, in questa connessione, approfondire il problema dell'ipotizzato modello di riferimento.

La postura, la precisa corrispondenza nella foggia delle vesti e, più in generale, la concezione stilistico-formale della figura accomunano in modo incontrovertibile le sculture di Mileto, Hierapolis e Aphrodisias. Nonostante il lacunoso stato di conservazione della statua dalla *agorà* sud (fig. 13a), probabilmente costituita da due parti lavorate separatamente e poi congiunte con



Fig. 14 Esemplici di Mileto (sinistra) e di Aphrodisias (destra): dettagli dell'*himation*

un perno, emergono varie corrispondenze con l'esemplare di Hierapolis: l'ampio movimento all'indietro della gamba sinistra (fig. 13b), la presenza della *peronatrix* al di sotto del mantello, la disposizione delle pieghe verticali tra le gambe, quasi a creare un supporto ideale alla figura, la rappresentazione della diversa consistenza dei tessuti, l'analoga riproduzione dei precisi dettagli dei sandali dall'accurato profilo. Nell'esemplare milesio, la stoffa della parte inferiore della *peronatrix* appare solo leggermente meno spessa e pesante, le pieghe sono più profonde e nette e si adagiano al suolo più mollemente, formando anche un ventaglio più pronunciato; maggiore è poi la coerenza nella rappresentazione della veste sotto il mantello, di cui si segue agevolmente il profilo.

Senza dubbio la corrispondenza maggiormente significativa tra le figure è rappresentata dalla complessa struttura del mantello, fedelmente riprodotta da tutti e tre gli esemplari. Come è stato precedentemente descritto, si tratta della caratteristica disposizione a triangolo della parte inferiore dell'*himation* ripiegato e del denso viluppo della parte superiore (fig. 14), disposto in diagonale e inclinato verso la gamba sinistra²¹. Tali analogie sono particolarmente apprezzabili anche per la porzione della stoffa al di sopra del *Diagonalwulst*, dove si riscontra lo stesso sistema di pieghe nelle tre repliche. Nel caso dell'esemplare milesio, tuttavia, il tessuto dell'*himation* è realizzato con pieghe oblique più fini e meno spesse, il rotolo superiore si avvolge a spirale senza i profondi solchi di trapano e nel triangolo al di sopra del *Diagonalwulst* la stoffa è meno tesa e percorsa da un sistema di pieghe non geometricamente definito.

Valutata complessivamente la scultura di Mileto appare caratterizzata, per quanto riguarda gli aspetti qualitativi, da una più efficace e sapiente resa della diversa materialità delle vesti, priva delle semplificazioni e di certi tratti rigidi che si trovano nell'esemplare ierapolitano, mentre la figura risulta più snella e certamente meno imponente di quello che doveva essere il modello di riferimento comune.

²¹ Notata per primo da Kraemer 1923/24, 173, successivamente Horn 1931, 51 nota 2 approfondisce questa caratteristica disposizione a triangolo del mantello nell'analisi della c. d. *Tragodia* (Winter 1908, n. 47), individuando una serie di altri puntuali confronti, tra cui anche le stele funerarie ellenistiche di Smirne con la rappresentazione delle c. d. sacerdotesse di Demetra, v. sotto p. 181–186.



Fig. 15a Smirne, Museo Archeologico: statua femminile panneggiata, veduta del lato destro



Fig. 15b Smirne, Museo Archeologico: statua femminile panneggiata, veduta del lato sinistro

Rispetto all'esemplare milesio la statua proveniente da Aphrodisias, conservatasi maggiormente (fig. 15a), offre ulteriori precise corrispondenze con la scultura del teatro di Hierapolis. In generale si riscontrano la stessa concezione cilindrica della figura, l'accento sul seno pieno, la solida ponderazione e l'impostazione frontale, anche se più accentuato risulta lo spostamento laterale con l'innalzamento del fianco destro: il deciso arretramento della gamba sinistra (fig. 15b) è analogamente marcato dalle ampie e profonde pieghe ricurve, che risalgono sul piede dal tallone

ben sollevato. La mano sinistra era poggiata sopra il rotolo obliquo dell'*himation* e se ne scorge sia il pollice aperto lateralmente che il palmo, nonostante lo stato di conservazione precario: tale disposizione della mano, comune anche alla statua di Hierapolis, in cui però le dita non erano aperte sulla coscia, non ritorna nel pezzo milesio, in cui la mano doveva essere spostata più verso il margine sinistro, a giudicare dalle poche tracce conservatesi.

Anche il sistema delle vesti appare identico, ma più chiaramente sul petto si coglie il margine »a V« della *peronatrix* (fig. 5), da cui si distingue la stoffa del chitone sottostante, dotato di una propria piccola piega appiattita; al posto di un cordoncino, una fascia larga e piatta forma un nodo sotto il seno, da cui pendono obliquamente le due estremità prive di cappi. Nel settore inferiore, la solita *peronatrix* termina direttamente sulla base senza adagiarsi orizzontalmente sul plinto. Il mantello è concepito secondo la stessa complessa disposizione, ma è dotato di uno sborso semplificato e fortemente appiattito sulla spalla sinistra, mentre la sua porzione posteriore non è eseguita, come dimostra la grossa sporgenza trattata a subbia con un incasso per perno. Ulteriori differenze riguardano anche il triangolo al di sopra del *Diagonalwulst* che, come notava Linfert, appare più vicino all'esemplare milesio per la tipica biforcazione delle pieghe²². Complessivamente, diversa risulta la consistenza del pannello del mantello, caratterizzato da pieghe molto più massicce, rese come spessi e rigidi cilindri, le quali non riescono a restituire in modo convincente l'originaria fine consistenza dell'indumento, che finisce per nascondere le pieghe verticali della *peronatrix* sottostante. Oltre la mano, il manto scende sulla coscia sinistra con un più consistente complesso di pieghe, che terminano, come nella statua di Mileto, con un margine a lunghe frange. Anche la statua di Aphrodisias indossa lo stesso tipo di sandali con alta suola, articolata in tre strati, e caratterizzati dallo stesso intaglio che separa l'alluce dalle altre dita.

Complessivamente la statua di Aphrodisias è caratterizzata da una resa formale e tecnica decisamente diversa dalle altre repliche: le pieghe della *peronatrix* appaiono, soprattutto sopra l'addome, piatte e secche, distinte da profondi e diritti solchi di trapano che ne accentuano la rigidità. La porzione inferiore è meglio eseguita, ma ugualmente stilizzata; si notano poi incisioni di trapano, sopra il piede destro, che tagliano orizzontalmente, in modo incongruo, le pieghe discendenti della veste. La porzione sul fianco destro appare poi ancora da rifinire, con lavorazione a gradina grossa. Sia sulla *peronatrix* che sul mantello mancano le *Liegefalten*, così come le incisioni a zig-zag che animavano l'esemplare di Hierapolis.

In sintesi, la statua di Aphrodisias si rivela una versione fedele del prototipo; tuttavia tecnica ed esecuzione non sembrano adeguate a rendere la concezione originale, tutta giocata sulla resa virtuosistica della diversa consistenza dei panneggi. L'ampio uso del trapano e le forme irrigidite e dure suggeriscono un inquadramento del pezzo tra l'avanzata età antonina e, preferibilmente, quella severiana. Un ultimo elemento desta particolare attenzione, vale a dire la significativa presenza, sulla parte frontale del basso plinto, di parte di un'originaria iscrizione in caratteri greci (fig. 16), di cui è possibile ora distinguere chiaramente solo due lettere, forse precedute, come è dato ricostruire dal tratto obliquo inferiore destro, da alfa, restituendo la sequenza [---]ΑΙΠΟ[---].

La relazione tra i tre esemplari permette di definire più chiaramente l'arco cronologico in cui si inserisce il modello di riferimento del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias: la scultura di Mileto²³ costituisce senza dubbio la realizzazione più antica. In mancanza di dati contestuali che supportino in modo definitivo la datazione della statua milesia, l'inquadramento cronologico

²² Linfert 1976, 64.

²³ Linfert 1976, 63–64 fig. 117; per la datazione, cfr. Linfert 1976, 65–66.

più attendibile appare tuttora quello formulato da Linfert che, sulla base di una fitta rete di confronti stilistici e di alcuni indizi storici, datava l'esemplare al 170 a. C. Consonanti con questa proposta cronologica appaiono i tratti connotanti l'impianto stilistico-formale della creazione scultorea: la struttura massiccia, la resa non naturalistica del corpo, il cui volume è astrattamente espresso in forma cilindrica, come pure la rappresentazione virtuosistica del complesso sistema delle vesti²⁴.

A differenza della statua di Mileto, la replica ierapolitana non può considerarsi un prodotto ellenistico. Fattore discriminante è costituito dall'impegno del marmo bianco docimeno, come dimostrano le analisi archeometriche²⁵, il cui impiego estensivo si colloca a partire dall'età augustea. La resa formale, pur ponendosi in continuità con la tradizione ellenistica, come Smith sottolinea per il genere delle statue femminili panneggiate²⁶, tradisce alcuni elementi di receniorità, nella semplificazione delle caratteristiche del modello, come sopra descritto, ad esempio, nella riproduzione non sistematica delle pieghe a zig-zag, nella minor visibilità della veste sotto il mantello, nella riduzione dei volumi: soprattutto nella parte inferiore, il copista ha introdotto una nuova concezione del pannello, cancellando la complessità e la varietà delle pieghe verticali del modello ellenistico, preferendo un sistema di poche, larghe superfici su cui si riflette la luce. Riguardo ai mezzi tecnici, si nota la perfetta lisciatura del marmo, la cui resa richiama la finitura satinata in uso nella prima età imperiale, senza la lucidatura tipica della media età imperiale. Considerando anche l'assenza delle tracce di trapano a vista, si propone di inquadrare la realizzazione nella prima età imperiale, con una preferenza per l'età augustea e giulio-claudia²⁷.



Fig. 16 Smirne, Museo Archeologico inv. 28: base con frammento di iscrizione

²⁴ Dal punto di vista funzionale le vesti e il complesso pannello nascondono l'organicità della figura, enfatizzano la preziosità dei materiali e la solenne rappresentazione del personaggio: si tratta di tratti peculiari del linguaggio formale che caratterizzano tali creazioni del II sec. a. C., come già era stato messo in evidenza nello studio pionieristico di Kraemer 1923/24, 173–174, che opportunamente parlava di »Eigenleben des Gewandes« e di »abstrakte Gewandbehandlung«.

²⁵ Le analisi effettuate nell'ambito del Progetto FIRB 2012 Marmora Phrygiae confermano i risultati editi in Attanasio – Pensabene 2002, 84 campione H 18 c tab. 1. 3. L'utilizzo del marmo bianco di Docimio è già attestato in età augustea per prodotti scultorei di alta qualità, ad esempio la statua colossale dall'*heroon* nord-ovest di Sagalassos, v. Waelkens et al. 2002.

²⁶ Smith 1998, 253 con nota 3: »But there were clearly categories of statues, for example, female figures, that were purposefully unaffected by political change in Rome. Indeed we should recognise that our late Hellenistic material probably flows over the firm-looking boundary of 31 B. C. into the first century A. D. and later«.

²⁷ Nonostante il diverso livello qualitativo, la statua iconica femminile di età tardo-flavia, o piuttosto traianea dal teatro, e più precisamente anch'essa dallo scavo dell'iposcenio (v. Bejor 1991, 32 n. 18 tav. 21), mostra una tecnica di resa delle superfici già diversa, con una maggiore levigatura a lucido, e una concezione del pannello come successione di ondulazioni, molto superficiale, privo di incisioni e sottosquadri, caratterizzato da una sostanziale uniformità. Qualche spunto di confronto offrono le figure panneggiate del sarcofago della Tomba Bella, soprattutto per la resa più naturalistica della diversa consistenza delle stoffe o l'organizzazione dei panneggi (v. ad es. Romeo et al. 2014,

Il tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias come creazione artistica pergamena

Per le sue caratteristiche formali, il tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias trova alcuni punti di contatto con quell'ampia e variegata serie di figure femminili, stanti o sedute, caratterizzate da raffinati indumenti, la cui produzione è attestata nella coroplastica a partire dalla seconda metà del III sec. a. C., e nella scultura dal II sec. negli *ateliers* di Coo, Samo e Rodi. Riflessi di questa produzione interessano significativamente l'ambito delle Cicladi e alcune città microasiatiche, come Magnesia sul Meandro e, appunto, Mileto. Nella storia degli studi sono state utilizzate varie definizioni per indicare gli esiti di tale produzione di figure in vesti trasparenti: »Philiskosstil«, »koischer Gewandstil«, o più genericamente »Frauen in feinen Gewändern²⁸. Si tratta di esemplari che ben si inseriscono nel fenomeno che Gerhard Kleiner, nella sua capillare analisi dell'arte ellenistica, aveva opportunamente definito come »il nuovo linguaggio delle vesti« (*neue Gewandsprache*): sia lo stilema della trasparenza delle stoffe, virtuosisticamente ottenuto dall'impiego di una sapiente tecnica scultorea, sia la struttura centrifuga (*zentrifugale Bewegtheit*) espressa nel movimento dei corpi costituiscono due forme-guida proprie di questa nuova produzione insulare e microasiatica²⁹.

Si tratta, in definitiva, di una nuova concezione della figura, innescata dal contrasto tra la corposità della veste (*peronatrix*) sopra il chitone, con il suo pesante pannello lanoso, e la leggerezza luminosa delle superfici dell'*himation*. Tale peculiarità si deve leggere sullo sfondo della suggestione dei nuovi tipi di tessuto, rari e particolarmente preziosi – ad esempio quelli di seta e di lino finissimo – la cui diffusione e successo si estenderanno nel corso del II secolo a. C. al di là del circoscritto ambito geografico egeo-insulare³⁰.

Tuttavia, nonostante i punti di contatto iconografici rilevati con la produzione di immagini femminili in »stile coo«, risulta difficile ascrivere il nostro esemplare a questo specifico ambito artistico-geografico. Il confronto del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias con le tipiche creazioni di questa corrente artistica fa emergere sostanziali differenze tra le due concezioni. La struttura della statua di Hierapolis appare solida e in classico equilibrio e, come si è già sottolineato, nonostante il leggero innalzamento del fianco destro e il movimento della gamba sinistra, non presenta affatto quella »zentrifugale Bewegtheit« tipica delle statue in »stile coo«: si deve infatti sottolineare come, nel più generale impianto della figura, appaia assente quel tipico movimento sinuoso »ad S«.

figg. 207. 210. 219); tuttavia, appare eclatante la diversità della resa qualitativa, che rende impossibile procedere ad un accostamento dei due prodotti.

²⁸ »Philiskosstil«: Schober 1951, 172–173; »Durchscheinende Gewänder«: Kleiner 1984, 176–187; sulle »Frauenstatuen in koischen Gewändern« e la produzione di statue ritratto femminili a Coo, Samo e Rodi, v. Kabus-Preisshofen 1989, spec. 142–148; per le c. d. Muse di Samo, cfr. anche Horn 1972, 17–22; da ultima v. Mandel 2007a, 220–223. Sulla rappresentazione di private in età ellenistica in ambito microasiatico, cfr. la documentazione raccolta da Eule 2001. Per la ricezione degli stessi stilemi nella produzione coroplastica microasiatica di II sec. a. C., v. Rumscheid 2006, 212–213. 416–417 (commento a nota 24 tavv. 10, 3. 11); sulla ricezione nella coroplastica ellenistica di modelli della scultura classica, v. Kleiner 1984, 215–216.

²⁹ Sempre secondo Kleiner 1984, 177 (esempi a-h) molte di queste nuove soluzioni stilistiche sono già anticipate nella produzione coroplastica della seconda metà del III sec. a. C.

³⁰ È significativo il fatto che proprio nell'isola di Coo, in età tardo-ellenistica, le fonti antiche ricordino le prime installazioni di un'esclusiva produzione di »seta«, il cui grande apprezzamento perdurò a lungo, se si tiene presente che Plinio celebrerà ancora, con la definizione di *coae vestes*, la fama di questi tessuti, v. Kleiner 1984, 178–179 con i riferimenti ai passi di Aristotele (Aristot. hist. 5, 19) e Plinio (Plin. nat. 11, 75–78) relativi alla produzione di seta a Coo; cfr. Schraudolph 2007, 221.

Al contrario, nel nostro esemplare la solida concezione dei volumi, come pure l'impostazione sostanzialmente frontale e verticale della scultura, costituisce la cifra dominante, che enfatizza il carattere solenne dell'intera creazione, evitando quell'aspetto languido e lezioso che hanno i prodotti in »stile coo«. Piuttosto, vari sono i punti di contatto che si possono instaurare con l'ambiente pergameno e, soprattutto, con alcuni significativi esemplari appartenenti al famoso *corpus* di statue femminili panneggiate ritrovate sul terrazzo del grande altare e nelle immediate vicinanze dell'area³¹. Tra queste, in particolare, appare significativo il confronto con la c. d. *Tragodia* (fig. 17)³², un celebre prodotto del primo quarto del II sec. a. C., ritrovata sul lato nord del grande altare, la quale mostra un'analoga impostazione della figura, colta in stato di quiete e frontale, nonostante sia espressamente marcato il gesto del movimento della gamba sinistra³³. Rispetto alla c. d. *Tragodia*, tuttavia, si riscontrano, oltre alle differenze iconografiche legate al diverso soggetto, vari aspetti divergenti: la statua ierapolitana mostra un più imponente volume e un ritmo più dinamico provocato dall'arretramento della gamba sinistra, che sottolinea con enfasi il passo avanzante dell'epifania della divinità; nella c. d. *Tragodia*, invece, sono distintivi l'esile volume del torso e il limitato sviluppo laterale in profondità della figura, mentre, per



Fig. 17 Berlino, Antikensammlung inv. AvP 7, 1 nr. 47: c.d. *Tragodia*, veduta frontale

³¹ Sul gruppo di più di trenta sculture femminili panneggiate, provenienti dall'area del terrazzo del grande altare e dalle vicinanze, v. da ultima Schraudolph 2007, 212; cfr. Ridgway 2000, 43 figg. 20–25, spec. nota 76; la destinazione funzionale di queste sculture è ancora incerta: esclusa l'idea di personificazioni, poste negli intercolunni, si è pensato a statue onorarie di sacerdotesse come pure a rappresentazioni di muse o di figure inserite in contesti mitici, v. Schraudolph 2007, 215.

³² Berlino, Antikensammlung; h. 1,82 m (Winter 1908, n. 47 tavv. 14. 15), da ultimo v. M. R. Hofter in: Grüßinger et al. 2011, 456 Kat. 3.17; cfr. anche Hofter 2013b, assieme a Mandel 2007b (con bibliografia); per le differenze formali rispetto ad altri *Kunstzentren*, ad esempio Samo, v. Stähler 1966, 119–120.

³³ La c. d. *Tragodia*, inoltre, reca ugualmente chitone e *Hüftmantel*, una soluzione introdotta già nel primo Ellenismo in figure come la Themis di Ramnunte (328–317 a. C.) o la statua di Kore dal tempio di Demetra e Kore a Kallipolis (da datarsi come termine ultimo entro il 279 a. C., data della distruzione del sito ad opera dell'invasione celtica); per la Themis di Ramnunte (Atene, Museo Nazionale: h. 2,22 m), con nuova proposta di datazione su base epigrafica e stilistica, v. Geominy 1984, 243–244 con nota 646; per la Kore di Kallipolis (Delfi, Museo: h. 1,96 m), v. Themelis 1998, 47–59, spec. 57 con datazione al 310–295 a. C.

quanto riguarda la concezione del panneggio, non si incontra affatto quel voluto contrasto tra la diversa materialità dei tessuti.

Stilemi come la caratteristica torsione del mantello nella parte superiore del corpo, o anche di dettaglio, come la foggia dei sandali o la presenza delle frange trovano corrispondenze precise nella produzione pergamena. In particolar modo l'avvolgimento della parte superiore del mantello costituisce un elemento ricorrente in ambito pergameno, declinato in varie fogge, dalla monumentale c. d. Iuno Cesi fino ad esemplari femminili della metà del II sec. a. C. e anche oltre³⁴.

Accanto a questi aspetti formali, non passano inosservati alcuni importanti dettagli che possono documentare in modo preciso il legame con la scultura pergamena: per il profilo alto e articolato dei sandali con l'incisione ad intaglio e per le due stringhe laterali con le due caratteristiche volute, la calzatura della statua di Hierapolis trova puntuali confronti nella produzione pergamena del II sec. a. C.³⁵. A questo dettaglio si aggiunge anche la particolare presenza delle frange, con cui finisce il mantello lungo il lato sinistro – elemento tuttavia attestato solo nelle repliche di Mileto e Aphrodisias – per cui precise corrispondenze sono testimoniate in vari esemplari pergameni³⁶.

Tutti questi tratti costituiscono precisi rimandi formali alla produzione della capitale attalide della tarda età ellenistica, che vanno ad associarsi alle sopra descritte riprese degli aspetti tec-



Fig. 18 Berlino, Antikensammlung inv. AvP 7, 1 nr. 55: statua femminile panneggiata, frammento del fianco

³⁴ Iuno Cesi, Roma, Musei Capitolini: h. 2,28 m; nonostante il ritrovamento a Roma, si tratta di una originale creazione pergamena: per l'inserimento nella produzione artistica pergamena degli ultimi due decenni del III sec. a. C., v. Linfert 1976, 108 con nota 401 figg. 251–253. Per l'interpretazione come statua di culto di Demetra che regge nella destra una grande fiaccola, v. Mandel 2007a, 133–134 figg. 151 a–d, sulla base di un significativo confronto con un esemplare di stele funeraria di Smirne conservato al Paul Getty Museum di Malibu (= Karlsson 2014, 80–81 n. S57 tav. 10, 2; Schmaltz 1983, 135 tav. 24, 2, con datazione alla metà del II sec. a. C.); tale connessione della stele di Malibu con la c. d. Iuno Cesi era già stata istituita da Schmaltz 1983, 135. Lo stesso motivo del viluppo superiore del mantello si riscontra anche in una serie di rappresentazioni di Igea riconducibili alla committenza reale pergamena, v. Leventi 1998. Per Winter 1908, 87 n. 53 tav. 20 (Berlino, Antikensammlung: h. 1,78 m), v. Hofter 2013a (con bibliografia). Il confronto con un'altra delle sculture femminili (Winter 1908, n. 53) provenienti dal terrazzo del grande altare, databile alla metà del II sec. a. C., dimostra tale continuità nella creazione di analoghi tipi panneggiati.

³⁵ Per la foggia delle calzature di età ellenistica, v. Morrow 1985, 90–97; si segnalano per la forma della suola precise corrispondenze con tipi databili al II sec. a. C. attestati nella produzione scultorea pergamena, v. Morrow 1985, 155 fig. 1 tipo j; più precisamente per la stessa forma della suola, v. fig. 8d (Winter 1908, n. 88) e fig. 8e (Winter 1908, n. 52); un'esatta corrispondenza si riscontra inoltre per le stringhe di cuoio e i due elementi decorativi del nostro pezzo con un altro esemplare pergameno frammentario, conservato a Berlino, segnalato sempre da Morrow 1985, fig. 12f, a cui si può aggiungere un ulteriore confronto con Samos (Horn 1972, n. 35 tav. 40).

³⁶ Cfr. dal terrazzo del grande altare a Pergamo Winter 1908, 102 n. 70 tav. 17 (Berlino, Antikensammlung: h. 1,68 m), datata al primo quarto del II sec. a. C., v. Hofter 2013c (con bibliografia); per la presenza delle frange lanose Winter (Winter 1908, 102) istituiva un confronto con la figura di Latona del fregio est dell'altare. Per altri esempi di bordi frangiati tra le sculture del gruppo proveniente dagli scavi dell'altare pergameno e dintorni, v. Winter 1908, nn. 55. 56. 79.

nico-esecutivi, ovvero a quel caratteristico modo di animare graficamente, con addensamenti e incisioni nervose, la superficie del tessuto e dei panneggi, come può illustrare un eloquente confronto con il frammento di statua femminile panneggiata n. 55 (*fig. 18*), ritrovata sul terrazzo del grande altare. Si tratta di una porzione del fianco, su cui si riconosce la struttura del pannello caratterizzato dallo stesso contrasto tra i differenti tessuti: sulla superficie sono appunto individuabili segmenti di linee a zig-zag ottenute con leggere scanalature, talvolta con andamento più sinuoso, che appaiono funzionali a sottolineare le pieghe a rilievo e, più in generale, ad animare »nervosamente« le superfici. Ritroviamo questi motivi anche in altri esemplari dalla serie recuperata sul terrazzo dell'altare, databili durante il primo quarto del II sec. a. C., e ciò suggerisce che il copista della bottega ierapolitana dovesse aver riconosciuto e riprodotto attentamente queste cifre formali tipiche della tradizione tecnico-figurativa del modello pagameno.

Demetra e le »sacerdotesse di Demetra«

Fino ad ora, nella storia degli studi, non è stata avanzata alcuna precisa ipotesi interpretativa né sul soggetto rappresentato dalla statua ierapolitana né riguardo all'identificazione del possibile modello di riferimento del tipo scultoreo attestato dalle tre repliche³⁷. Decisive in tal senso appaiono alcune attestazioni dello stesso schema iconografico, fino ad ora passate inosservate, individuabili in un'altra categoria di monumenti. All'interno del vasto *corpus* dei rilievi funerari della città di Smirne, la cui produzione si ascrive al II sec. a. C., è stato messo in evidenza un gruppo rilevante di circa sedici rappresentazioni di soggetti femminili che, nonostante alcune minori variazioni, mostrano tratti del tutto omogenei dal punto di vista stilistico e iconografico³⁸. Si tratta della serie generalmente definita come delle »sacerdotesse di Demetra«, il cui nucleo tematico è costituito dalla rappresentazione della figura della defunta, posta in posizione centrale e in dimensione maggiore rispetto agli altri personaggi, come piccole inservienti o lo sposo raffigurato in posizione stante o seduta.

Per la presenza di un preciso set di attributi, ma anche per l'elevata qualità esecutiva e –elemento non secondario – per l'accurata realizzazione della cornice architettonica, l'intera serie delle »sacerdotesse di Demetra«, come ha opportunamente rilevato Paul Zanker³⁹, si distingue nettamente rispetto agli altri esemplari della stessa produzione, il cui livello qualitativo subisce forti oscillazioni. In tutti gli esemplari della serie la defunta, sempre stante e in posizione frontale rispetto all'osservatore, è caratterizzata da vesti riccamente panneggiate e da significativi attributi, che definiscono la connessione del personaggio principale con la sfera rituale. Una fiaccola ardente di grandi dimensioni domina l'intera scena, occupando quasi in tutta l'altezza il campo figurativo: ad essa la defunta si appoggia con la mano destra, a volte chiaramente reggendola, mentre nella sinistra regge alternativamente una capsula di papavero oppure un fascio

³⁷ Bejor 1991, 27: generica rappresentazione di personificazione o di divinità.

³⁸ Per una revisione sistematica degli esemplari del gruppo »sacerdotesse di Demetra« all'interno dell'intero *corpus*, v. da ultima Karlsson 2014, 284. 290 che documenta nel catalogo 16 esemplari (nn. S35–40. 55–59. 97. 104–107); per la definizione come »sacerdotesse di Demetra«, v. Pfuhl – Möbius 1977, 136–138 nn. 404–410 tavv. 66. 67; Schmaltz 1983, 134–136 con nota 320 tavv. 24. 25; Schmidt 1991, 14. 15; per un approccio sociologico alle forme di autorappresentazione delle defunte, fondamentale Zanker 1993.

³⁹ Zanker 1993, 226; della stessa opinione Karlsson 2014, 284 che considera la stele di Berlino (n. S35 tav. 7, 1) una delle più raffinate e maggiormente elaborate; per le stele con una cornice architettonica di ordine corinzio, v. Karlsson 2014, nn. S35. 59. 105.

di spighe di grano. Ulteriori attributi rivelano la chiara associazione con il culto demetriaco: le cornucopie come simbolo di abbondanza e fertilità raffigurate sullo sfondo e poste sopra dei pilastri, il modio, un contenitore (*cista mystica?*) e anche il *kalathos*, la forma del tipico cesto per contenere la lana da filare⁴⁰.

Tutti questi elementi istituiscono non solo un preciso legame tra defunta e culto di Demetra, ma enfatizzano la funzione quasi divinizzante di tale associazione: come ha sottolineato giustamente Brunilde S. Ridgway⁴¹, le fiaccole molto grandi e i vari attributi, più che alludere alla reale funzione sacerdotale esercitata dai personaggi, costituiscono una forma di ›eroizzazione‹ della defunta. Significativamente Sandra Karlsson⁴² ha notato come a questa serie di immagini con attributi demetriaci non si accompagni, nelle iscrizioni, alcun esplicito riferimento al ruolo di ›sacerdotessa‹ esercitato in vita dalla defunta. È questo un dato decisivo che induce a pensare piuttosto ad una più generica rappresentazione come ›fedele di Demetra‹, il cui culto era particolarmente diffuso in quel momento in ambito microasiatico. Il ragionamento di Ridgway e Karlsson appare ancora più pregnante se si riflette sulla stessa origine della particolare iconografia della defunta.

È evidente che le stele riproducono uno stesso tipo di statua femminile panneggiata: si tratta, come ha riconosciuto Zanker, di un ›almost grandiose statue type‹, di cui lo studioso tedesco identifica acutamente un preciso richiamo allo stile dell'altare di Pergamo: ›evidently, sculptors turned to the more flamboyant repertoire of Pergamene court art to find an expression of imposing dignity‹⁴³. Per Zanker il prototipo di questa serie sarebbe stato rappresentato dalla già citata c. d. *Tragodia*. Lo studioso faceva infatti sua un'ipotesi già avanzata da Rudolf Horn, che individuava il successo di questa statua pergamena sia nelle stesse stele funerarie di Smirne sopra analizzate, sia, come vedremo in seguito, in opere di età imperiale attestate a Roma.

Acutamente Horn individuava un gruppo di quattro significative stele, tra cui una a Berlino ed una a Londra, come le più vicine elaborazioni della c. d. *Tragodia* pergamena, testimonianti una ›unmittelbar folgende Stilstufe‹⁴⁴. Alla luce della individuazione del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias, le caratteristiche distintive di queste quattro stele smirniote trovano una più adeguata spiegazione. Infatti, perfettamente collimanti appaiono alcuni stilemi comuni alle stele e alle tre repliche scultoree: in primo luogo lo stesso tipo di ponderazione della figura gravitante sulla gamba destra e contrassegnata dal passo arretrato della sinistra, che viene enfatizzato dalle ampie pieghe laterali e dal solido fascio centrale di pieghe verticali; in secondo luogo, la corrispondenza nel complesso sistema delle vesti⁴⁵, caratterizzate dalla presenza di un *himation*,

⁴⁰ Si rimanda al catalogo di Karlsson 2014: capsula di papavero S35–37. 40. 55. 104–106; fascio di spighe di grano S38. 55; cornucopia S35. 104; *kalathos* per lana S36; *modius* o *cista mystica* S37.

⁴¹ Cfr. il commento di B. S. Ridgway a Zanker 1993 riportato in: Ridgway 1993, 235.

⁴² Secondo Karlsson 2014, 290, la veste e gli attributi culturali sarebbero indicatori della funzione sacerdotale, tuttavia trattandosi di una produzione standardizzata, le stele verrebbero ›personalizzate‹ in un momento successivo con l'aggiunta di iscrizioni. In realtà tutti gli esemplari conservati con iscrizioni non fanno alcun accenno alla presunta carica sacerdotale, cosa che al contrario costituirebbe un dato inammissibile per l'autorappresentazione della defunta.

⁴³ Zanker 1993, 226 con nota 67.

⁴⁴ Horn 1931, 51 nota 2 segnala gli esemplari di Berlino e Londra assieme a due altri conservati a Smirne; ricorre alla connessione istituita da Horn anche Schmaltz 1983, 134, secondo il quale tutte queste rappresentazioni su stele funerarie si richiamerebbero o ad una stessa statua di Demetra o, preferibilmente, ad una statua onoraria di una sacerdotessa di Demetra, localizzando tuttavia a Smirne l'origine del modello.

⁴⁵ Solo Schmidt 1991, 14 sulla base della osservazione delle stele di Smirne sottolinea la complessità delle vesti di questa rappresentazione.

Fig. 19 British Museum inv. 704: stele funeraria da Smirne, fedele con attributi demetriaci



in fine tessuto, e dalla veste sottostante, allacciata sotto il seno e in materiale più pesante; più specificatamente, come illustrano molto bene le stele di Londra e Berlino, le più vicine al tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias, identici sono la foggia triangolare dell'*himation* ripiegato sul davanti, il grosso rotolo diagonale e il triangolo minore al di sopra.

Nell'esemplare del British Museum (*fig. 19*)⁴⁶, che appare come la rappresentazione più fedele alla scultura di Hierapolis, si distinguono chiaramente sia la presenza della *peronatrix*, indossata sopra il chitone e fissata sulla spalla, sia la stessa posizione della mano sinistra appoggiata sopra

⁴⁶ London, British Museum: h. 0,77 m, v. Karlsson 2014, n. S104 tav. 19. 1, datazione alla seconda metà del II sec. a. C.; cfr. Stewart 1990, fig. 822.



Fig. 20 Berlino, Antikensammlung inv. Sk 767: stele funeraria da Smirne, fedele con attributi demetriaci

il rotolo diagonale dell'*himation*, come ricostruibile anche per la scultura ierapolitana e per quella da Aphrodisias; per ambedue le stele si riscontra, inoltre, la stessa soluzione dell'ultimo tratto dell'*himation* che ricade sul fianco sinistro in vari ripiegamenti. Se l'esemplare di Londra appare più fedele alle repliche in grande formato per la raffigurazione del caratteristico tipo di veste, la stele di Berlino (fig. 20)⁴⁷, forse con *Saumband peronatrix*, risulta fortemente affine per il particolare sborso di pieghe sulla spalla sinistra.

Nonostante le singole variazioni⁴⁸, si registra dunque un'eclatante corrispondenza tra le stele e il modello scultoreo riflesso nelle tre repliche, mentre non si può fare a meno di sottolineare le sostanziali differenze tra le repliche scultoree e le stele rispetto al confronto, evocato in passato, della c. d. *Tragodia*, che rappresenta piuttosto un prodotto diverso dello stesso ambito artistico. Possiamo così concludere che le stele di Smirne non si ispirano alla c. d. *Tragodia* ma ad una celebre statua di divinità, che avrebbe costituito il prototipo della serie Mileto-Hierapolis-Aphrodisias. Sulla base del sistema iconografico dispiegato nelle stele smirniote possiamo così verosimilmente concludere che questo prototipo fosse una celebre statua di culto di Demetra, una creazione «alla moda» dai tratti fortemente attualizzanti.

Proprio la commistione di elementi retrospettivi e di nuove tendenze avvicina la statua di divinità da Hierapolis alle nuove creazioni della plastica pergamena a partire dalla fine del III sec. a. C. Il confronto con la c. d. Iuno Cesi risulta particolarmente esemplificativo di una «moderna» statua di culto (anch'essa interpretata come Demetra⁴⁹) elaborata in ambito pergameno, la cui originalità risiede nella concezione di un volume compatto e di un sontuoso panneggio, collegati ad un apparire solenne: pur nel diverso esito formale, le dimensioni e l'impostazione imponente dell'esemplare ierapolitano, il tipo e la costruzione elaborata delle sue vesti, come pure il movimento marcato della figura avanzante, evocano analogamente l'idea della epifania della dea e la solennità di una statua di culto.

Un'ulteriore conferma del successo di questo prototipo pergameno raffigurante una divinità femminile (fig. 21) è offerta dai rilievi con gigantomachia, ritrovati nell'area di Villa Rivaldi a Roma e datati al II sec. d. C. Si tratta di una serie unitaria, ricomposta da Walter Amelung, che deliberatamente riproduceva un modello pergameno sia per lo stile che per la natura del soggetto: tra le divinità in lotta coi giganti, spicca infatti una dea stante, *capite velato*, con lo stesso *Hüftmantel* dalla caratteristica disposizione triangolare, su chitone e *peronatrix*⁵⁰, la quale si richiama

⁴⁷ Berlino, Antikensammlung: inv. Sk 767: h. 1,55 m (seconda metà del II sec. a. C.), scoperta a Smirne presso il ponte delle Caravane nel 1848; v. da ultima Karlsson 2014, 71 n. S35 tav. 7, 1; Hassalin Rous et al. 2009, 65 fig. 45. Per questo tipo di veste sopra il chitone, v. Filges 2002, 260 con fig. 1 c; 268–269.

⁴⁸ Rispetto alle tre sculture a tutto tondo, nei casi delle stele funerarie di Londra e Berlino, ma anche su tutti gli altri esemplari della stessa serie, si nota che viene tralasciato il dettaglio del nodo formato dall'allacciamento della cintura sotto il seno. Nel caso più specifico di alcune stele delle c. d. sacerdotesse di Demetra che tengono sopra il polso sinistro il bordo superiore arrotolato del ripiegamento dell'*himation*, va notato che questa costituisce una semplice variazione che non altera affatto il complicato schema del panneggio del sottile mantello, ripiegato a doppio e sistemato a triangolo sul davanti, come si comprende dal disegno ricostruttivo in Appendice.

⁴⁹ v. sopra nota 34; per quanto riguarda l'esemplare di Malibu, convincentemente associato alla Iuno Cesi da Mandel 2007a e Schmaltz 1983, anche Schmidt 1991, 15 sottolineava l'assoluta unicità della stele di Smirne per il caratteristico drappaggio del mantello; interessante notare poi che anche il nome *Herophanta* della defunta potrebbe costituire un'ulteriore associazione demetriaca.

⁵⁰ Musei Capitolini, Centrale Montemartini inv. S2817: h. 1,05 m; largh. 1,25 m, sul rilievo proveniente da via del Colosseo, a poca distanza dal Conservatorio delle Mendicanti, v. da ultimo Parisi Presicce in: Betti 2009, 56–61 fig. 4 (con bibliografia), con incerta datazione oscillante tra l'età domiziana e adrianeo-antonina. Sulla ricomposizione



Fig. 21 Roma, Musei Capitolini – Centrale Montemartini inv. S 2817: rilievo con scena di gigantomachia, Artemide e divinità femminile

fortemente al tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias, confermando ulteriormente la risonanza di questa nuova creazione pergamena.

La statua di Demetra e l'evergetismo attalide

Questa fitta rete di rimandi ad ambiente pergameno suggerisce che la statua di Demetra individuata come prototipo delle stele di Smirne e del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias sia da ricercare proprio nella capitale attalide. È significativo, a riguardo, che negli scavi degli anni 1908/1909 all'interno del santuario pergameno di Demetra siano stati ritrovati due rimarchevoli frammenti di una statua femminile panneggiata a grandezza naturale⁵¹. Più in particolare si tratta della porzione inferiore della gamba e del piede sinistro con il relativo plinto (*fig. 22*), di cui il pezzo di maggiori dimensioni venne alla luce vicino al tempio, mentre il più piccolo frammen-

dei due rilievi pubblicati da Visconti nel 1887 con i rilievi vaticani scoperti invece nel XVII secolo nella stessa area, v. Amelung 1905, 121–130 con tav. 5, con datazione all'età adrianea-primò antonina, e nota sul legame con la produzione artistica microasiatica. In generale, al confronto con l'esemplare ierapolitano si notano differenze minori riguardanti l'assenza del doppio mantello, la posizione del polso sinistro sotto l'*himation*, variazione riscontrata anche sulla stele funeraria di Smirne a Berlino, v. *supra* nota 47. Da citarsi infine è la suggestiva attribuzione, avanzata da Visconti e da Amelung, dei rilievi alla decorazione architettonica del tempio della *Tellus* alle Carine.

⁵¹ Hepding 1910, 495 tav. 22; pubblicazione del contesto monumentale in Bohtz 1981; da ultima v. Mathys 2014, 33–37 (con bibliografia); cfr. Piok Zanon 2007, spec. 325–327. 338 sulle fasi del santuario di Demetra a Pergamo relative alla ristrutturazione e all'ampliamento operato dalla regina Apollonide.

to fu ritrovato a sud nel settore sotterraneo (*Kellergeschoss*)⁵²; per entrambi viene affermata la datazione all'età ellenistica. Sebbene la superficie del marmo sia fortemente combusta e risulti evidente il rimaneggiamento successivo subito dal pezzo maggiore, probabilmente segato in forma di lastra, è possibile ugualmente apprezzare precise corrispondenze con il nostro esemplare: si tratta non solo dell'ampio movimento della gamba sinistra, enfatizzata da profonde pieghe e dalla posizione della punta del piede che tocca il plinto, con lo stesso tipo di sandali, ma anche di alcuni minuti dettagli: la piega a rilievo, realizzata all'altezza del ginocchio, forma ugualmente un arco, al cui interno si dispongono le *Liegefalten*, rese come brevi segmenti paralleli, esattamente come nell'esemplare di Hierapolis. La stringente concomitanza di tutti i dati fin qui raccolti avvalorà l'ipotesi che un esemplare della statua di Demetra documentata nelle tre repliche e nella serie delle stele smirniote si dovesse trovare anche nel celebre santuario pergameno.

Una più generale dinamica che lega la città di Hierapolis e la capitale attalide sembra profilarsi sullo sfondo dei dati fin qui emersi.

L'identificazione proposta del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias con una creazione ellenistica di produzione pergamena, la cui fama e diffusione in ambito microasiatico, come si è visto, è ulteriormente testimoniata dall'ampia ricezione nelle stele, e l'associazione con il celebre santuario della stessa divinità a Pergamo devono essere letti nel quadro complessivo dell'evergetismo attalide e, al suo interno, dell'importanza del culto di Demetra. In quest'ottica è significativo sottolineare il ruolo centrale del santuario di Demetra quale sede della celebrazione di Boas da parte dei figli Filetero ed Eumene ma anche come specifico oggetto di evergetismo da parte della stessa regina Apollonide, vera promotrice del culto demetriaco non solo a Pergamo ma anche in Asia Minore⁵³.



Fig. 22 Pergamo, magazzini inv. 1778: due frammenti di statua femminile panneggiata dal santuario di Demetra

⁵² È importante la precisazione di Hepding secondo il quale, in base all'autopsia dei materiali scultorei effettuata da Conze (v. Hepding 2010, 495), i due frammenti qui discussi non fanno parte del torso e della testa di statua panneggiata femminile, ritrovati invece nel pronao del tempio di Demetra: la pubblicazione di tutti questi pezzi nella stessa tavola (Hepding 1910, tav. 22) con la didascalia »Fragmente einer Gewandstatue in Pergamon« è frutto di un errore segnalato dallo stesso Hepding 1910, 495 nota 1.

⁵³ Per la prima dedica da parte di Filetero e di suo fratello Eumene del santuario a Demetra in onore della madre Boas, v. Schalles 1985, 22–26; Piok Zanon 2007, 325 con nota 7; cfr. anche Mathys 2014, 33 con nota 320. Sposa di Attalo I (241–197 a. C.) madre di Eumene II (197–159 a. C.) e di Attalo II (159–139 a. C.), Apollonide viene celebrata nelle fonti antiche (Pol. 22, 20; Strab. 13, 4, 2; Plut. de fraterno amore 5 = Moralia 480C) come modello virtù e di condotta irreprensibile nella sfera familiare e religiosa; v. Ritti 2013, 140–141; cfr. Virgilio 1993, 13–27. Importante è inoltre il



Fig. 23 Hierapolis, teatro inv. T. 573: statua di Kore-Persephone, veduta frontale



Fig. 24 Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, veduta posteriore

gruppo degli epigrammi (AP 3, 1–19) che registrano il ciclo scultoreo del tempio di Apollonide a Cizico, v. Queyrel 2005, 127 (con bibliografia); sulla promozione del culto di Demetra e in generale sulle attività evergetiche svolte da Apollonide a Pergamo, v. Piok Zanon 2007, 342–347 (con bibliografia); cfr. Mathys 2014, 33 con nota 321 e Kron 1996, 174 spec. nota 153 (con ampia bibliografia); per la promozione del culto a Pergamo in connessione con il culto poliade di Kore-Persephone a Cizico, città natale di Apollonide, e sull'estrazione «borghese» della regina attalide rispetto alle altre regine ellenistiche, v. Kron 1996, 174–176; per una possibile connessione tra il culto di Demetra e Kore a Pergamo e quello eleusino, v. Schalles 1985, 147; per il culto di Demetra a Pergamo, v. Ohlemutz 1940, 203–224.

A riguardo è necessario soffermarsi sulle possibili valenze del tipo Mileto-Hierapolis-Aphrodisias, alla luce della sua origine pergamena. Troppo poco si conserva dell'esemplare dallo *hieron* di Pergamo e nessuna copia reca ancora la testa, ma nulla esclude che il prototipo pergameno potesse essere utilizzato anche per una *consecratio in formam deorum* della stessa regina Apollonide, secondo un costume che è ben attestato nell'arte di corte ellenistica non solo per i *basileis* ma per le stesse regine⁵⁴. In un'ipotetica originaria configurazione di Demetra-Apollonis troverebbe forse anche giustificazione l'ampio ricorso del tipo come statua iconica nelle stele smirniote ed immagini a tutto tondo di II-I sec. a. C., e forse anche la molto lacunosa iscrizione (fig. 16) sulla base dell'esemplare da Aphrodisias, le cui uniche lettere [--]ΑΠΟ[--] conservate potrebbero ipoteticamente restituire l'intero nome della regina pergamena.

È proprio in tale compagine storica ed anche alla luce della *facies* pergamena, la quale emerge sempre più chiaramente dalle recenti indagini archeologiche nel *Ploutonion*, che può essere letta la presenza di una replica così autorevole della Demetra pergamena a Hierapolis; in questa connessione è fondamentale ricordare che proprio nella città frigia la regina Apollonide fu oggetto di pubblica celebrazione: un documento epigrafico ritrovato già alla fine del XIX secolo presso la porta meridionale della città, offre la testimonianza più completa di onori postumi rivolti ad Apollonide, deceduta probabilmente tra il 175 e il 168 a. C., che la celebravano come sposa e madre integerrima, ma anche come benemerita verso le divinità⁵⁵.

A prescindere da queste ulteriori suggestioni che rimangono per ora non verificabili, la proposta di vedere nella statua di Hierapolis una creazione ellenistica di produzione pergamena del primo quarto del II sec. a. C. rappresentante una Demetra, si giustificherebbe, oltre che per la logica connessione con la seconda statua della *scaenae frons*, come discusso in seguito, anche per l'importante legame tra il culto di Demetra e l'evergetismo attalide, nella persona della regina Apollonide. Per questa sua storia la replica ierapolitana, realizzata verosimilmente nella prima età imperiale, fu inserita all'inizio del III sec. d. C. nella scena severiana, nel quadro di quella celebrazione del passato attalide che comprendeva le *imagines clipeatae* dei due figli di lei, Eumene ed Attalo⁵⁶.

LA STATUA DI KORE-PERSEPHONE

La statua (figg. 23. 24), di dimensioni più grandi del vero⁵⁷, è realizzata in una varietà a grana fine del marmo delle cave di Marmar Tepe⁵⁸: rappresentata è una giovane donna vestita di chitone altocinto, ampio *himation* e un'ulteriore mantella, più piccola e dotata di frange, che ricopre il capo, lasciando scoperte le lunghe chiome ai lati del volto. La figura si presenta allo spettatore stante sulla gamba sinistra, mentre la destra, scarica del peso del corpo, è flessa e scartata leggermente

⁵⁴ Sugli onori divini attribuiti ad Apollonide a Teos, v. Allen 1983, 149–151; cfr. Robert 1937, 9–20; sul fenomeno della *consecratio* come processo di celebrazione in forma divina dei sovrani ellenistici, v. estesamente Chaniotis 2003.

⁵⁵ Per la data della morte, che si circoscrive tra il 175 e il 168 a. C., v. Guizzi 2007, 597; il documento maggiormente rilevante è l'ampio elogio contenuto nell'iscrizione di Hierapolis (OGIS I 308), che costituisce anche il testo epigrafico più antico della città frigia; per una raccolta delle testimonianze, v. van Looy 1977; traduzione italiana e commento in Virgilio 2003, 241–243 nota 11.

⁵⁶ Ritti 2007, 413–415, figg. 186. 187 (con bibliografia).

⁵⁷ La figura è alta 2,37 m, di cui 16 cm appartengono alla base.

⁵⁸ La statua è stata campionata ed analizzata nell'ambito del Progetto FIRB 2012 Marmora Phrygiae; ringrazio G. Scarozzi e T. Ismaelli per la preliminare informazione; per le cave di Marmar Tepe, v. Brilli et al. 2015, 137.



Fig. 25 Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, dettaglio del torso con chitone e *himation*

di lato. Lo schema della ponderazione classica è ben espresso dal pronunciato sollevamento, di circa 4 cm, del tallone del piede destro, che si appoggia alla base solo con la punta delle dita; per conferire maggiore enfasi alla dinamicità della figura, il ginocchio destro, piegato verso l'asse interno, spunta con evidenza dal tessuto, mentre le pieghe dell'*himation*, aderenti al profilo della gamba flessa, marcano plasticamente la tensione in avanti. Questo movimento della parte destra del corpo, ben percepibile nella visione laterale, è associato all'innalzamento del fianco sinistro e ad un avanzamento della spalla destra, il cui braccio, come si vedrà in seguito, doveva anch'esso essere originariamente proteso in avanti, mentre la spalla sinistra, arretrata, appare leggermente abbassata per il peso dell'oggetto tenuto nella mano. Rispetto a questo contrappunto di forze la testa si mostra, invece, rivolta in avanti, in posizione perfettamente frontale.

La concezione delle vesti, con il loro ricco panneggio, è perfettamente coerente con l'intera impostazione della figura. Il chitone è stretto sotto il seno con un cordoncino, allacciato sul davanti con il caratteristico nodo erculeo, da cui pendono il fiocco e le due estremità (fig. 25). Se nella parte centrale del petto il tessuto del chitone si adagia morbidamente, creando una serie di pieghe a forma triangolare ed uno sborso a rilievo all'attacco del collo, invece la stoffa sui seni appare tesa, mettendone in evidenza il particolare turgore giovanile. Anche sull'addome il chitone aderisce al corpo creando sottili increspature, per riapparire nella parte inferiore della statua, al di sotto dell'*himation*, con ampie e corpose pieghe che ricadono verticalmente sul plinto, ricoprendo il collo dei piedi, a loro volta calzati da sandali.

Il sandalo sinistro, meglio conservato ma più nascosto dal chitone, possiede una bassa suola a tre strati ed è caratterizzato frontalmente da una leggera rientranza, che sottolinea la divisione dell'alluce dalle altre dita; se la superficie dell'alluce risulta danneggiata, le altre dita sono accuratamente modellate anche nei dettagli delle unghie. Il sandalo destro è dotato di una suola leggermente più spessa (poco più di 2 cm) e più chiaramente articolata in tre strati, di cui il mediano meno aggettante degli altri. Nella parte anteriore del piede, nonostante la sostanziosa frattura, è tuttavia possibile riconoscere il disegno della stringa destra, a fascia dotata di apici a punta ed estroflessi, mentre al centro è conservato un segmento della porzione cilindrica che si inseriva fra le prime due dita.



Fig. 26a Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, veduta del lato destro



Fig. 26b Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, veduta del lato sinistro

L'articolato sviluppo del mantello trasmette l'idea di un tessuto pesante ed abbondante, adatto a conferire particolare solennità all'intera figura (fig. 26a). Sul davanti l'ampio *himation* avvolge tutto il settore centrale del corpo, e si piega a doppio all'altezza della vita, a formare un caratteristico lembo di forma triangolare che ricade dal fianco destro verso la coscia sinistra, per terminare al di sopra del ginocchio. Nella parte superiore il risvolto triangolare forma un corposo viluppo di stoffa, articolato in grosse e larghe pieghe, che si avvolgono intorno alla vita e salgono verso il fianco sinistro (fig. 26b), marcando in questo modo la tensione della gamba portante,



Fig. 27a Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, visione frontale con dettagli della capigliatura e del copricapo



Fig. 27b Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, visione lato sinistro con dettagli della capigliatura e del copricapo

altrimenti nascosta dal mantello. Nella porzione inferiore, invece, il pannello del risvolto cade più morbidamente creando ampie linee ad arco. Nella sua restante porzione inferiore l'*himation* è marcato al centro da linee in diagonale, che dal basso si innalzano in direzione del braccio e del fianco sinistro, accompagnando così il movimento della figura. Il braccio sinistro, infine, viene avvolto nel tessuto del mantello, in modo da lasciare scoperta solo la mano, impegnata a reggere un'alta fiaccola, parzialmente conservata, mentre il restante tessuto è poi ripiegato a formare un ulteriore sborso, schiacciato contro il fianco dal braccio sinistro.

Anche il lato posteriore della statua mostra un'accurata e completa realizzazione, soprattutto nella raffigurazione dell'*himation* a pieghe larghe, piatte e molto rilevate che percorrono in diagonale l'intera superficie, rendendo organicamente il volume della figura e l'idea del movimento in avanti della gamba destra. Nella metà superiore, continua lo stesso addensamento di tessuto del mantello, più consistente sul fianco destro e marcato da pieghe ben definite con solchi profondi, mentre a livello del fianco sinistro è visibile la parte posteriore dell'avvolgimento della stoffa intorno al braccio corrispondente. Nel settore inferiore della statua, più sommarie ma pur sempre ben distinte appaiono le fitte e piatte pieghe del chitone.

Infine, il velo lascia scoperto, sul lato anteriore, il volto e, ai lati, le lunghe chiome, mentre sul lato posteriore scende a coprire le spalle e la parte superiore del dorso (fig. 27a). A giudicare dalla forma dei vari ripiegamenti dell'orlo, questo velo doveva avere una forma semicircolare. Sul retro la resa del volume appare più schiacciata, ma il disegno è pur sempre delineato con precisione: la consistenza delle pieghe trasmette l'idea di un tessuto pesante, sicuramente di lana,

Fig. 28 Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, dettagli delle *infulae* sul lato sinistro e destro



come si evince anche dalla presenza di una serie di caratteristiche frange. Queste non decorano tutto il bordo inferiore della mantella, ma si dispongono solo ai lati: le frange sono costituite da segmenti triangolari formati dai fili attorcigliati, meglio eseguite, a giorno, sul lato sinistro, più approssimative e schiacciate sul lato destro posteriore.

Nonostante le estese fratture sul volto (*fig. 27b*), che hanno risparmiato solo la guancia e parzialmente l'occhio sinistro, si può ancora ricostruire la forma ben delineata dell'ovale del viso, con guance piene e mento rotondo, il cui punto di attacco al collo è segnato da un passaggio morbido, senza una netta demarcazione. Da un esame ravvicinato dei resti dell'occhio è possibile ricostruirne la forma allungata: una linea appena incisa evidenzia la palpebra inferiore, sottile all'esterno e leggermente più spessa al centro, mentre nell'angolo interno è definita la caruncola lacrimale; diversamente, l'arco della palpebra superiore si preserva solo in corti segmenti laterali. È importante segnalare che dall'esame autoptico della parte centrale dell'occhio si evince che la pupilla non era incisa, poiché la sbrecciatura al centro dell'occhio sinistro si trova allo stesso livello rispetto alla cornea originale⁵⁹.

Particolare attenzione meritano i capelli sciolti, disposti ai lati del volto e ordinati in ciocche lunghe e ondulate, che ricadono sulla veste per terminare sulla parte superiore dei seni; straordinaria è la resa accuratissima delle ciocche, apprezzabile anche nelle parti interne ricavate nello stretto spazio tra la capigliatura e i lati del collo. Al centro delle ciocche pendono due *infulae* di lana non cardata (*fig. 28*), una per ogni lato, a sezione cilindrica, che mostrano a distanze regolari i caratteristici piccoli nodi, precisamente sei a sinistra e quattro in quella di destra, di cui quello inferiore più grande e rotondo. Le *infulae* continuavano sopra la nuca con due segmenti

⁵⁹ Bejor 1991, 25.

dotati degli stessi nodi, formanti due festoni che si ricongiungevano in un sol punto al centro della parte posteriore della testa.

La statua si trova in ottimo stato di conservazione: mancanti risultano la calotta cranica superiore, a sua volta frutto di un intervento di restauro, e la mano sinistra con il suo corrispondente attributo. Le parti maggiormente danneggiate sono il volto, molto probabilmente oggetto di una mutilazione mirata avvenuta in età cristiana⁶⁰, il braccio destro e le parti del velo sullo stesso lato, a cui si aggiungono le più evidenti fratture del ginocchio e del piede destro; minime sbrecciature si registrano, invece, in alcuni punti della superficie. Ottimamente conservato è anche il lato posteriore della statua, di cui solo la base mostra alcune lesioni superficiali. Il plinto sembra essere originale sulla parte anteriore, mentre il retro è stato tagliato in antico, forse per l'inserimento nel nuovo alloggiamento nella frontescena severiana. Infine si devono segnalare residui dell'originaria policromia che la scultura conserva: tracce di colore bruno-rossastro ravvisabili sull'*himation*, sul chitone e di ocre gialla sui capelli⁶¹.

Restauri antichi

La scultura fu oggetto di diversi interventi di restauro. La mano sinistra reggeva una fiaccola, di cui rimane una porzione di circa 16 cm, a sezione cilindrica, che presenta nella parte superiore un manicotto ad anello dotato inferiormente di un'alta fascia a gola, appena rilevata dal resto del cilindro; la parte inferiore della fiaccola era sostenuta sul fianco da un puntello rettangolare risparmiato sulla parte inferiore del rimbocco dell'*himation*. La parte inferiore della fiaccola con la mano sinistra fu restaurata, come è indicato dal perno che doveva essere inserito nel foro presente in frattura sul braccio. All'altezza della spalla sinistra si riconosce una porzione di 7,5 × 8 cm, fratturata, al cui interno è ricavato l'alloggiamento per un secondo perno metallico, destinato al ripristino del puntello che sorreggeva il terminale superiore della fiaccola⁶².

Un ulteriore restauro si nota sulla sommità della calotta cranica (*fig. 29*). Questa è stata tagliata orizzontalmente, la superficie è stata lisciata lungo il bordo ed internamente picchiettata con sabbia. La parte centrale appare oggi fratturata ma si riconoscono le tracce di un tenone rettangolare (11 × 11 cm), che doveva emergere verticalmente. In questo era ricavato l'incasso per un possibile perno metallico (6 × 2 cm, prof. 4,5 cm). È verosimile che questa configurazione sia pertinente ad un restauro, come dimostra anche l'alloggiamento per una grappa a II disposta in verticale sulla faccia posteriore della testa, per il cui inserimento fu necessario rimuovere parte dell'*infula* destra⁶³. Da questi dati si deduce che, in una fase secondaria, la testa fosse stata completata con una nuova porzione sommitale della calotta cranica, tenuta in posto tramite il tenone risparmiato nel marmo⁶⁴.

⁶⁰ Per la fase di de-funzionalizzazione e spoglio del teatro, databile alla fine del V e inizi del VI sec. d. C., v. Ritti 1985, 2; Bejor 1991, 39; sulle fasi tardo antiche e medievali, v. D'Andria 2012, 145–151; sulla prassi e il significato di sfigurare le immagini divine, v. Smith 2012 con il caso dei rilievi del *Sebasteion* di Aphrodisias; sul fenomeno della mutilazione delle opere antiche, v. Kristensen 2013, 39–106.

⁶¹ Per le recenti analisi archeometriche relative alle tracce di policromia e alla presenza delle patine antiche, v. Galli-Bracci 2016.

⁶² Anche in questo caso risulta difficile datare i restauri della fiaccola, la quale, costituendo un elemento sul lato della statua autonomo e sporgente, potrebbe facilmente essersi spezzata durante il lungo periodo di esposizione dell'immagine.

⁶³ Sono debitore delle seguenti indicazioni alle osservazioni di T. Ismaelli e S. Bozza.

⁶⁴ Riguardo al completamento della testa, si deve ricordare che Bejor sosteneva la connessione tra la statua e il frammento di testa diadematata scoperto nel 1977 vicino al luogo di ritrovamento della statua, il quale presenta inferiormente

Tecnica e qualità esecutiva

Per l'eccellente conservazione, soprattutto della parte anteriore della statua, è possibile apprezzare l'alto livello qualitativo dell'esecuzione. A prescindere da una piccola fascia di pochi centimetri, localizzata immediatamente sopra il piede destro, di cui ci si è dimenticati di rimuovere la lavorazione a subbia, complessivamente il marmo mostra uno straordinario grado di politura delle superfici, frutto di un accuratissimo trattamento finale teso a far scomparire ogni traccia delle fasi di lavorazione precedenti. Particolarmente elevato è il grado di politura e lucidatura del volto e del collo; tale qualità si riscontra agevolmente sul triangolo centrale dell'*himation* e, significativamente, sul lato posteriore, fino alla zona del gluteo sinistro, ma tale finitura doveva essere estesa, in origine, su tutta la superficie del retro, oggi invece particolarmente ruvida e con estese incrostazioni causate della giacitura nell'interro dell'edificio scenico⁶⁵.

Si notano inoltre altre peculiarità esecutive utili a meglio definire un inquadramento cronologico della statua. Le ciocche dei capelli sono animate da un uso sapiente del cesello, che crea l'effetto di fini striature; questa lavorazione raffinatissima non si registra solamente nelle ciocche che cadono ai lati del volto, ma persino, come sopra descritto, nello stretto spazio di risulta ai lati del collo (*fig. 30*). L'uso

parte della capigliatura a scriminatura centrale, v. Bejor 1991, 24 tav. 16, 1; sul ritrovamento, v. Bejor 2002, 45 con nota 2. Sia la calotta cranica della statua sia il frammento diadematato presentano la medesima tecnica di collegamento tramite tenone, mentre i dettagli iconografici non corrispondono; per quest motivo, non può essere esclusa l'ipotesi di un successivo intervento di restauro o aggiornamento della Kore-Persephone; v. Galli – Bracci 2016.

⁶⁵ Sulla lucidatura come espediente tecnico-formale caratterizzante le officine microasiatiche, che seguono tradizioni artigianali cittadine, v. Inan – Alfoldi-Rosenbaum 1979, 3. 321. 322; per il caso di Hierapolis, v. Ismaelli 2012, 264.

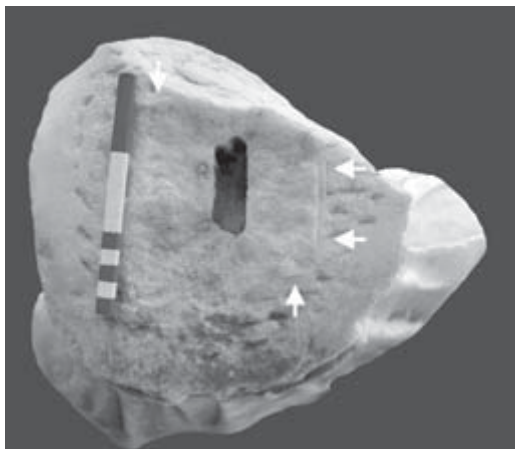


Fig. 29 Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, dettaglio della sommità della testa con incasso al centro per perno e tracce dell'originario tenone quadrangolare



Fig. 30 Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, dettaglio della lavorazione a cesello nella parte interna della capigliatura

del trapano resta visibile solo in alcuni punti molto limitati, talora nei solchi tra le ciocche dei capelli e, soprattutto, sul pannello nella porzione sotto il seno: si tratta di brevi solchi con brusca terminazione orizzontale, che bipartiscono le corte pieghe oblique intorno al nodo della cintura; questo stesso nodo e la profonda linea di sottosquadro dello sborso tra i seni sono ugualmente definiti dal trapano⁶⁶. Diversamente il resto del pannello è reso in modo naturalistico, così da suggerire la differenza della qualità dei tessuti.

Inquadramento cronologico

Nella sua dissertazione dottorale del 1989, dedicata allo studio del tipo Fortuna Braccio Nuovo⁶⁷, Cornelia Nippe datava la statua di Hierapolis nella prima età antonina⁶⁸. Indipendentemente da Nippe, Bejor evidenziava il riferimento al tipo assai diffuso della Fortuna Braccio Nuovo, facendo opportuno riferimento agli studi di Renate Kabus-Jahn e Lucia Guerrini⁶⁹, senza tuttavia proporre un inquadramento cronologico dell'esemplare⁷⁰.

Rispetto al quadro edito, l'esame autoptico dell'esemplare ierapolitano consente di avanzare alcune precisazioni, in primo luogo rispetto alla cronologia antonina proposta da Nippe. Non appaiono infatti condivisibili le brevi osservazioni della studiosa, *in primis* l'affermazione che non si sarebbe prestata attenzione alla riproduzione delle forme corporee; inoltre non si riscontrano né le proporzioni allungate della figura né una presunta rigidità della posa, così come non si rilevano l'insistente utilizzo del trapano e la supposta presenza di »*tief in den Stein getriebenen Bohrkanälen*«, i quali sono ben altra cosa dai limitati tratti di trapano intorno al nodo già sopra descritti⁷¹.

La mancanza di dati sul contesto d'origine della statua, l'assenza di puntuali confronti con il restante panorama della scultura ierapolitana e l'altissima qualità esecutiva dell'immagine, che rende il manufatto non paragonabile con una produzione locale spesso cursoria, permettono di definire solo un ambito cronologico di massima per questa replica anomala del tipo Fortuna Braccio Nuovo. Il primo elemento da considerare è certamente l'impiego del marmo locale delle cave di Marmar Tepe, attive almeno a partire dalla tarda età ellenistica. Dal punto di vista tecnico-stilistico si è potuto verificare la mancanza della resa della pupilla con incisione, soluzione che appare dalla media età adrianea, come dimostrano alcuni ritratti postumi di Antinoo

⁶⁶ L'utilizzo del trapano si riscontra inoltre in alcune pieghe del fianco destro, sul velo lungo la spalla sinistra, oppure sul retro nel settore inferiore della statua, limitatamente alla realizzazione di alcune linee oblique del chitone.

⁶⁷ Nippe 1989, 84–85 n. K14, priva di corredo fotografico e con dati inesatti circa l'esposizione del pezzo e l'altezza dell'esemplare: la statua infatti, dal 1977, è stata sempre esposta nel teatro e mai nel museo del sito, come si afferma, mentre l'altezza complessiva, priva della base, è di ca. 2,21 m, e non 1,90 m.

⁶⁸ Nippe 1989, 21–22.

⁶⁹ Kabus-Jahn 1963, 33–38; Guerrini 1987.

⁷⁰ In Bejor 1991, 40 nella valutazione complessiva dell'arredo statuario del teatro, le due grandi personificazioni vengono dubitativamente ascritte alla fase severiana assieme al gruppo più numeroso di sculture provenienti dallo scavo dell'iposcenio.

⁷¹ Nippe 1989, 22; ugualmente poco pertinenti risultano altri due confronti presentati per sostenere la datazione alla prima età antonina: il primo con un altro esemplare del tipo Fortuna Braccio Nuovo, conservato al museo di Smirne e proveniente da Thyateira, considerato di età adrianea (Nippe 1989, 81–82 n. K9 tav. 4b, ma traiano-adrianeo in Alexandridis 2004, 232 nota 11), profondamente divergente dal nostro sia a livello qualitativo che esecutivo; lo stesso si può dire per il secondo confronto con la statua iconica della c. d. Vibia Sabina da Perge.

(post 130 d. C.), ma che si impone dall'età antonina come convenzione diffusa e generalizzata⁷²; analogamente non è possibile riscontrare la resa tramite una linea incisa dell'iride, che offrirebbe un eventuale appiglio per una realizzazione medio-imperiale dell'opera.

Contrastano con un inquadramento cronologico in età antonina varie peculiarità della resa stilistica. Nel settore superiore del chitone stretto sotto il seno, si evidenzia un modellato raffinato delle piccole increspature a sbalzo, per rendere l'idea della pressione della cintura, mentre nella parte sottostante le pieghe leggere, appena rilevate o definite da linee finemente incise, denotano una capacità di diversificare sapientemente le forme tramite l'utilizzo di espedienti tecnici differenti. Con questa delicata modulazione del chitone contrasta invece la consistenza materica del ripiegamento triangolare e la resa fortemente plastica del mantello, dove, soprattutto nelle corpose pieghe del viluppo obliquo intorno alla vita, si mette in mostra una notevole capacità di restituire la pesante consistenza del tessuto. Questa padronanza dei mezzi tecnici, questo linguaggio ancora pienamente naturalistico, la compiuta sensibilità per le differenze materiche ed i volumi, l'attenzione per i contrasti »pittorici«, il rispetto della logica sintassi delle pieghe permettono di inquadrare la scultura ierapolitana in un periodo compreso tra l'età neroniana e quella traiano-adrianea⁷³.

Pur nella difficoltà di isolare dei criteri certi, si propone come termine ultimo di realizzazione dell'esemplare ierapolitano l'età adrianea. Allo *Zeitstil* di età adrianea si potrebbe ascrivere il trattamento »a lucido« che caratterizza le superfici, come riscontrabile in alcune celebri immagini di Antinoo, specialmente nella serie dei busti-ritratto opera di probabili *ateliers* attici⁷⁴. Nonostante questi indizi, bisogna ammettere che non si riscontra sull'esemplare ierapolitano della Fortuna Braccio Nuovo quella resa »gelida« che caratterizza il classicismo adrianeo della produzione copistica metropolitana. Infine, la stessa iconografia, con la ripresa e rielaborazione di modelli dell'età classica, meglio rientrerebbe nel più generale fenomeno di recupero e riattivazione di tradizioni figurative del passato greco proprio dell'età adrianea⁷⁵; il successivo confronto con la seconda e unica replica della statua di Hierapolis proveniente da Villa Adriana sembra confermare questa dimensione interpretativa.

La scultura di Hierapolis e il tipo c. d. Fortuna Braccio Nuovo

La presenza di attributi significativi, come la grande fiaccola sul lato sinistro, le *infulae* sulla capigliatura e il copricapo anch'esso di lana, come pure il peculiare gesto della *anakalypsis*, ovvero lo svelamento rituale della figura femminile⁷⁶, costituiscono gli elementi caratterizzanti di una creazione scultorea del tutto originale rispetto al panorama complessivo offerto dai restanti

⁷² Per la resa della pupilla e dell'iride v. Fittschen 1999, 18.

⁷³ Per i caratteri e lo sviluppo della copistica di età imperiale, relativa all'ambito metropolitano, v. Lauter 1966; come si attesta per il ritratto, in misura maggiore anche per la produzione scultorea microasiatica di età imperiale di soggetto ideale, è particolarmente problematico tracciare un quadro complessivo relativo alle tradizioni e tecniche regionali, all'individuazione di *Kunstzentren* come pure al rapporto di interazione con Roma; sulla difficoltà di riconoscere caratteristiche esecutive e stilistiche proprie solo delle botteghe microasiatiche, v. Ismaelli 2012, 264 con note 62–64; Schneider 1999, 37–45.

⁷⁴ Fittschen 1999, 18.

⁷⁵ Sul fenomeno, v. Galli 2007; Galli 2010.

⁷⁶ v. sotto p. 202–203.

esemplari del cd. tipo Fortuna Braccio Nuovo, così definito dalla statua ritrovata ad Ostia alla fine del XVIII secolo ed ospitata ai Musei Vaticani ala Braccio Nuovo⁷⁷.

Il confronto con l'esemplare integralmente conservato al Museo di Vienne (*fig. 31*) permette di evidenziare il diverso impianto iconografico della statua ierapolitana⁷⁸. Non solo per la scultura di Vienne ma anche per la maggior parte delle repliche della Fortuna Braccio Nuovo, complessivamente databili tra I e III sec. d. C., gli attributi distintivi sono la cornucopia nella mano destra e il timone, nella sinistra, che poggia sul globo, a cui si possono aggiungere, qualora preservatisi, il caratteristico diadema e la corona turrata. Nonostante si registrino varianti stilistiche e formali, il carattere omogeneo di tale documentazione, contraddistinta da solide costanti iconografiche, ha condotto ad identificare plausibilmente il prototipo in una rappresentazione di Tyche-Fortuna⁷⁹.

Studi importanti, a partire dalla fondamentale analisi di Kabus-Jahn fino ai contributi di Palagia e Guerrini⁸⁰, hanno ricostruito la genesi tardo-classica e di ambiente attico del modello di riferimento dell'intera serie. Da questa proposta divergono le conclusioni del lavoro già citato di Nippe, la quale ipotizzava una nuova creazione romana, alla maniera tardo-classica, databile nei primi due decenni del I sec. a. C. ed opera di un artista tasio, che l'avrebbe progettata per un santuario di Roma o dei dintorni della capitale⁸¹. Non priva di errori e di imprecise valutazioni, la collazione di tutti gli esemplari effettuata da Nippe è stata sistematicamente rivista e corretta nel lavoro di Annetta Alexandridis⁸², mentre il suo tentativo di datare la creazione del modello alla tarda età ellenistica è stato criticamente messo in dubbio anche dal recente studio di Wilfred A. Geominy⁸³.

Nel riesame del tipo Fortuna Braccio Nuovo ad opera di Geominy, infatti, viene sottolineata l'importanza del ritrovamento in Attica di una scultura panneggiata (*fig. 32*), databile all'avanzato IV sec. a. C.⁸⁴, il quale riproduce i medesimi stilemi iconografici della statua di Fortuna in questione. Sulla base di questo nuovo esemplare Geominy tende ad abbassare la datazione del prototipo al primo Ellenismo, circoscrivendola al periodo compreso tra la Themis di Ramnunte (328–317 a. C.) e la Kore dal tempio di Demetra e Kore di Kallipolis in Etolia (entro il 279 a. C.)⁸⁵.

⁷⁷ Roma, Musei Vaticani: h. 2,21 m con base, testa non pertinente: Alexandridis 2004, 233 nota 28, con verosimile datazione all'età adrianea-primantonina, preferibile a quella claudia proposta da Nippe 1989, 76 n. K1; Geominy 2007, 60 fig. 76; in generale sul tipo Fortuna Braccio Nuovo, v. Geominy 2007, 59–62; Guerrini 1987; Kabus-Jahn 1963; cfr. Chr. Vorster in: Knoll et al. 2011, 293–295 n. 44.

⁷⁸ Vienne, Musée Lapidaire Saint-Pierre: h. 2,075 m, 2,25 con il plinto; la scultura con testa diadematata e turrata, la cornucopia, timone e globo, base originaria, rappresenta uno degli esemplari più completi, fu ritrovata nella località di Sainte Colombe, vicino a Vienne (Isère), facente parte dell'arredo statuario del *frigidarium* del complesso termale denominato Palais du Miroir, v. Terrer 2003, 36–37 n. 072 tav. 84 (con bibliografia).

⁷⁹ Una celebre replica proveniente da Prusia ad Hypium in Bitinia (Istanbul, Museo Archeologico: h. 2,70 m con la base; Nippe 1989, 34–35. 90–91 n. K23 (con bibliografia); Alexandridis 2004, 232 n. 9 tardo-antonina) serve non solo a dimostrare l'esito barocco a cui giungono tali elaborazioni di età imperiale, ma anche ad evocare il persistente legame con la tradizione tardo-classica, che, per l'associazione di Pluto alla cornucopia, sembra richiamare celebri personificazioni come la Eirene di Kephisodotos; sulla Tyche di Prusia, v. Traversari 1993.

⁸⁰ Palagia 1975; Guerrini 1987; cfr. E. Ghisellini in: Gasparri – Guerrini 1993, 35–36 n. 8.

⁸¹ Nippe 1989, 50–55.

⁸² Alexandridis 2004, 232–233.

⁸³ Geominy 2007, 59–62.

⁸⁴ Pireo Museo: h. 1,635 m con plinto, v. Pologiorgi 1998; da ultimo v. Geominy 2007, 59–60 fig. 74.

⁸⁵ Geominy 2007, 62–63, la nuova proposta di datazione alla prima età ellenistica è accolta anche da Chr. Vorster in: Knoll et al. 2011, 293–295 n. 44; per la datazione della Themis di Ramnunte e la Kore di Kallipolis, v. sopra nota 33.

Abbildung aufgrund fehlender Digitalrechte ausgeblendet.



Fig. 31 Vienne, Musée Lapidaire Saint-Pierre inv. 12: statua del tipo Fortuna Braccio Nuovo, con copricapo turrato, cornucopia, timone e globo

Fig. 32 Atene, Museo Archeologico del Pireo inv. 5935: statua femminile panneggiata dall'Attica (Ano Liosia)

Questa nuova proposta di datazione avanzata da Geominy appare suggestiva poiché rende conto del persistere, in molti esemplari del tipo Fortuna Braccio Nuovo, della sensibilità tipicamente ellenistica tesa a riprodurre la preziosa materialità dei tessuti, percepibile nella resa del chitone sottile e finemente increspato. Rispetto a queste repliche di gusto ellenistico, la versione dell'esemplare ierapolitano propone invece una creazione più sobria ed equilibrata: grazie alla marcata plasticità dei volumi, come si nota nella struttura dell'ampio ripiegamento triangolare



Fig. 33 Roma, Museo delle Terme di Diocleziano inv. 11618: statua femminile panneggiata



Fig. 34 Siviglia, Casa de Pilatos – corte centrale: statua-ritratto di Faustina Minore nel tipo Fortuna Braccio Nuovo

e delle pieghe del chitone nella parte inferiore, l'imponente fisicità della statua recupera stilemi di più chiara ascendenza tardo-classica⁸⁶.

Ammessa tale creazione attica del prototipo, inquadrabile tra tarda età classica e prima età ellenistica, rimane la difficoltà di associarlo ad una delle opere celebri tramandate dalle fonti

⁸⁶ Per questo tipo di elaborazione del tipo, v. i seguenti esemplari: Ancona, Museo Archeologico: 1,30 m da Fano, v. Nippe 1989, 87 n. K18 (antonina); Alexandridis 2004, 232 n. 2 (medio-antonina); Alessandria, Museo Archeologico: 1,40 m, v. Nippe 1989, 91 n. K 24; Alexandridis 2004, 232 n. 1 (antonina); Gaeta, Museo Diocesano: h. 1,62 m dalla c. d. Villa di Faustina, v. Nippe 1989, 92–93 n. K27; Alexandridis 2004, 232 n. 8 (antonina); Siviglia, Museo Archeologico: 0,85 m con il plinto, v. Nippe 1989, 93 n. K28; Alexandridis 2004, 233 n. 33 (severiana).

antiche⁸⁷. Nonostante ciò, si deve rilevare il successo del modello, documentato da molteplici attestazioni raccolte in ambiente attico, cronologicamente circoscritte alla seconda metà del IV sec. a. C. È possibile ravvisare un comune denominatore per queste citazioni del prototipo, ovvero il suo utilizzo per giovani divinità femminili, come le ninfe oppure le muse, o personificazioni, come Eutaxia⁸⁸. Tra le divinità del *pantheon* tradizionale si deve invece segnalare l'impiego di questa figura per Afrodite, Igea ma anche Kore, come attestato significativamente nella serie dei rilievi eleusini⁸⁹.

È necessario precisare che, rispetto a queste attestazioni nel tardo IV sec. a. C., come dimostrato da Geominy, nel corso dell'età ellenistica non si riscontra alcuna ripresa evidente. Bisogna infatti aspettare l'età imperiale perché nasca una vera e propria tradizione copistica del tipo: accogliendo la puntuale revisione di Alexandridis e il recente intervento di Christiane Vorster, le più antiche di tutte le repliche esistenti sembrano l'esemplare ritrovato a Roma in via XX Settembre (fig. 33), databile alla tarda età flavia o primo traiana, e quello proveniente dal teatro di Ercolano, quindi più antica del 79 d. C., probabilmente databile alla prima metà del I sec. d. C.⁹⁰. L'inizio della produzione di repliche del tipo Fortuna Braccio Nuovo deve essere stata motivata dall'autorevolezza del prototipo, come è dimostrato dal suo impiego mirato per le rappresentanti femminili della *domus* imperiale, come nel caso della statua iconica di Faustina Minore⁹¹, conservata a Siviglia (fig. 34) ma di provenienza italica, o per figure di elevato prestigio sociale, come una delle sacerdotesse di Vesta⁹².

⁸⁷ Sulla base di Paus. 9, 16, 2 Geominy 2007, 61 fa riferimento alla Tyche con Ploutos bambino a Tebe in Beozia; alla Tyche di Prassitele a Megara oppure, sempre di Prassitele, alla Agathe Tyche ad Atene presso il priteo pensa Kabus-Jahn 1963, 38; di queste statue citate nelle fonti antiche non rimane traccia nella statuaria conservata, anche la statua colossale dall'*Agorà* di Atene, ritrovata nel 1970 e datata intorno al 330 a. C. viene interpretata da Palagia come personificazione sulla base dei confronti dei citati rilievi e della evidente connessione con il tipo Fortuna Braccio Nuovo, v. Palagia 1982, 102, 107.

⁸⁸ Per l'attestazione del tipo nei rilievi attici, v. Palagia 1975, 108–109: oltre alle rappresentazioni di Demetra e Kore, si attestano anche quelle di Afrodite e di Artemide (tav. 35b), delle muse (tav. 36b) e delle ninfe (tav. 35e); cfr. anche Nippe 1989, 48–49. Per la personificazione di Eutaxia rappresentata assieme a quella di Demos su un rilievo frammentario proveniente dall'*Acropoli* di Atene (ultimo quarto del IV sec. a. C.), v. Glowacki 2003, 459–460 con nota 25 (con bibliografia).

⁸⁹ Cfr. Leventi 2007, 117–118 con nota 44 fig. 8; si tratta di un frammento di rilievo votivo, conservato al museo di Eleusi, in cui Kore, frontale e stante dietro alla madre seduta, indossa un chitone e un *himation*, con il ripiegamento triangolare sul davanti e parte del tessuto pressato sul fianco dal braccio sinistro. Sulla creazione nel IV sec. a. C. di un nuovo tipo scultoreo di Persephone che si rifletterebbe anche nelle rappresentazioni dei rilievi votivi, v. Peschlow-Bindokat 1972, 118, 123–124; cfr. anche Kabus-Jahn 1963, 21–22.

⁹⁰ Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme: h. 1, 35, v. Alexandridis 2004, 233 n. 20; cfr. anche Palagia 1982, tav. 34b. Portici, Palazzo Reale: DAI-ROM-38.1300 (G. Fittschen-Badura), v. Nippe 1989, 77 n. K2; Alexandridis 2004, 232 n. 17; Chr. Vorster in: Knoll et al. 2011, 295 con nota 5.

⁹¹ Siviglia, Casa de Pilatos: h. 2,12 m, v. Alexandridis 2004, 195 tav. 45, 2. 3. L'esame autoptico mi conferma la pertinenza del ritratto di Faustina Minore, consorte di Marco Aurelio (161–175 d. C.); sulle implicazioni di rilevanza politica e dinastica dell'assimilazione, da parte dei membri femminili della famiglia imperiale, con immagini divine di Fortuna-Tyche, v. Alexandridis 2004, 89 con nota 855, che sottolinea, nel caso specifico, il carattere eccezionale dell'utilizzo del tipo Fortuna Braccio Nuovo come statua iconica imperiale.

⁹² Roma, Foro Romano (Atrium Vestae): h. 1,77; Alexandridis 2004, 232 n. 18 (età adrianea-primantonina); Geominy 2007, 60 fig. 75; si tratta di una statua dal Foro Romano ritrovata nei pressi del tempio di Vesta e ascritta al vicino complesso della *domus* delle Vestali. Per un'analisi dettagliata, v. Mekacher 2006, 44–51, 227 fig. 108; per la connessione dei ritratti delle vestali con la decorazione delle *infulae*, v. Lindner 2015, 158–165.

La Kore-Persephone di Hierapolis e la replica di Villa Adriana

Prima della sua pubblicazione da parte di Bejor la statua di Hierapolis era stata brevemente presentata da Francesco D'Andria nel catalogo del 1987 come »sacerdotessa di Iside«, riconoscendo giustamente la fiaccola nella mano sinistra⁹³. In seguito Nippe⁹⁴ sottolineava l'originale presenza del velo con frange e identificava le *infulae* e la fiaccola come attributo nella mano sinistra, proponendo un'interpretazione della figura come sacerdotessa, senza ulteriormente specificare di quale culto si potesse trattare⁹⁵. Da parte sua, preferendo identificare l'attributo della fiaccola con uno scettro, Bejor istituiva un confronto con la personificazione di *Oikoumene* nel fregio sopra la *porta regia*, raffigurante una figura femminile dotata di una corona turrata, lungo scettro e di un abito simile, ma con ponderazione invertita rispetto al nostro esemplare. Forte di tale confronto, Bejor proponeva un'identificazione con una non precisabile personificazione o, più genericamente, con una divinità. Da ultimo D'Andria, sullo sfondo delle recenti scoperte del *Ploutonion*, interpreta la scultura come Kore-Persephone⁹⁶.

L'analisi accurata del manufatto (fig. 35) conferma l'ipotesi dell'esistenza di una fiaccola come attributo principale della figura femminile, sia date la forma cilindrica dell'elemento e la presenza del caratteristico anello destinato a stringere un'anima lignea rivestita verosimilmente da una lamina in metallo prezioso⁹⁷ sia considerata la presenza del piccolo puntello inferiore che segnala il termine della fiaccola a metà della gamba sinistra.

Oltre alla fiaccola, fondamentale per l'interpretazione dell'immagine è la ricostruzione dell'aspetto originario del gesto compiuto dal braccio destro: la forma piuttosto allungata della frattura (ca. 32 cm) sembra indicare che il braccio potesse essere piegato al gomito verso l'alto a reggere qualcosa; a ciò si aggiunge che il velo sulla testa continuava in avanti, come indica l'andamento orizzontale delle pieghe incise sull'esterno del velo stesso⁹⁸. Tali indizi sembrano suggerire che la figura fosse colta nel tradizionale gesto dell'*anakalypsis*, ovvero con la mano destra alzata ad afferrare un lembo del velo, secondo una iconografia particolarmente diffusa dall'età classica nelle rappresentazioni funerarie e votive delle giovani spose⁹⁹. Se tale schema è più consueto

⁹³ Bejor 1991, 24–25; F. D'Andria in *Missione* 1987, 103 (vedi sinistro), sottolineando anche il forte impianto classicistico della scultura; v. da ultimo Alexandridis 2004, 232 n. 16.

⁹⁴ Nippe 1989, 84–85 n. K14.

⁹⁵ Nippe 1989, 21–22.

⁹⁶ D'Andria c. s.

⁹⁷ Le fiaccole nel mondo greco sono generalmente costituite da un fascio di legni legati a distanza regolare da fascette che acquistano la consistenza di anelli, v. Pottier 1896, 1025–1028 fig. 2903; in particolar modo v. Palaiokrassa 2005, dove si documenta anche l'esistenza di fiaccole costituite da materiale prezioso come oro e argento, oltre che bronzo, per le quali si può immaginare che si trattasse di lamine che rivestivano l'anima lignea della fiaccola. Una rappresentazione di Demetra che regge una lunga fiaccola è conservata a Hierapolis su un frammento appartenente ad una serie di lastre con rilievi ritrovate nell'area del santuario di Apollo, v. D'Andria 2011, 166–167 fig. 10. 29; un analogo parallelo per la ricostruzione del tipo di fiaccola con il caratteristico anello è fornito dalla rappresentazione della Artemide Pergaia, come riprodotta a rilievo sul fusto di una colonna della strada colonnata di Perge, v. Şahin 1999, 24 con nota 29 tav. 5. Nel caso delle testimonianze scritte, per statue di culto recanti la fiaccola Pausania, oltre al celebre caso del gruppo di Damofonte a Licosura (Paus. 8, 37, 4), raffigurante Demetra che regge con la destra la fiaccola, ricorda anche a Stiris nella Focide (Paus. 10, 35, 10), una statua in marmo pentelico di Demetra che reca delle fiaccole (*daidas echousa*).

⁹⁸ La consistenza del tessuto in questa posizione è indicata dal suo notevole spessore (ca. 4 cm), come leggibile nella frattura sul velo, a lato delle ciocche.

⁹⁹ Per il gesto dello svelamento ed il suo significato nell'ambito delle feste in onore di Kore-Persephone, v. Ismaelli 2011, 232–233 (con bibliografia); per le connessioni con il rito eleusino v. la figura femminile diademata colta

nell'ambito della pittura vascolare, risulta più raro nella scultura a tutto tondo¹⁰⁰. Il rilievo raffigurante Anfitrite dall'*agorà* romana di Smirne (età adrianea?) e il sarcofago afrodisiense di Pereitas Kallimedes e della consorte Tatia (fine II – inizi III sec. d. C.) restituiscono l'immagine di come poteva presentarsi in origine il gesto dell'*anakalypsis* della scultura ierapolitana¹⁰¹. Nella città stessa di Hierapolis è da segnalarsi, infine, il frammento della serie di lastre a rilievo, provenienti dall'area del santuario di Apollo, che riproduce forse proprio Kore-Persephone colta nel gesto dello svelamento¹⁰².

Tale impianto iconografico conduce ad una interpretazione della statua ierapolitana come Kore-Persephone¹⁰³: la fiaccola, come già attestato dall'età classica in un ampio repertorio figurativo, è da considerarsi come l'attributo per eccellenza di Persephone¹⁰⁴, connesso alla sua *anodos* dal mondo sotterraneo e richiamo sia alla dimensione infera che ai rituali nuziali che la vedono protagonista. Il capo coperto con i capelli sciolti sulle spalle caratterizzano poi



Fig. 35 Hierapolis, teatro: statua di Kore-Persephone, dettaglio della fiaccola nella mano sinistra

nel gesto dell'*anakalypsis*, in Clinton 1992, 50 con nota 108 fig. 4a (vaso apulo del Pittore del Louvre MNB 1148).

¹⁰⁰ Per una rappresentazione plastica a tutto tondo del gesto dello svelamento, v. ad esempio la statua eleusina interpretata generalmente come Demetra e attribuita da Despinis all'opera di Agorakritos: Despinis 1971, 186–188 con nota 416 (con bibliografia), ringrazio O. Palagia per questa indicazione; cfr. anche la statua di Afrodite da Tarquinia in piccolo formato, datata al 420 a. C., oggi a Berlino, v. Schoch 2009, 312 n. A2 tav. 4, 1.

¹⁰¹ Per i rilievi di Poseidone e Anfitrite (Smirne, Museo: h. 2,30 m), v. Akurgal 1993, tav. 49. 51, e più recentemente per la proposta di datazione in età adrianea (?), v. Hassalin Rous et al. 2009, 59–60 con fig. 42. Per il sarcofago di Aphrodisias con due busti ritratto di profilo, di Pereitas Kallimedes e sua moglie Tatia (h. 0,47 m), rappresentata con la mano destra che tiene un lembo del velo, v. Smith 2006, 307 n. 10 tav. 159; la colonna destra del testo epigrafico inciso sulla stessa faccia del sarcofago contiene le lodi da parte della *boule* e del *demos* per la sua *semnotes* e *arete*, cfr. Calder – Cormack 1962, 110 n. 499 tav. 20.

¹⁰² Interpretazione avanzata da D'Andria 2011, 166. 167 fig. 10. 29.

¹⁰³ Per le testimonianze del culto di Kore in Asia Minore, v. Schipporeit 2013, 199–200, dove si segnalano i *mystai* di Kore a Smirne; certamente il culto più importante è quello di *Kore Soteira* a Cizico, dove la dea diventa patrona della città, cfr. Kron 1996, 174–175 con nota 156; ad Efeso Kore doveva essere necessariamente inserita all'interno del culto delle divinità eleusine, testimoniato nella prima età imperiale ma che risaliva a più antiche tradizioni, v. Schipporeit 2013, 38–43. Nel caso di Hierapolis, per il culto delle divinità inferi, v. D'Andria c. s., assieme all'importante attestazione contenuta nel celebre responso dell'oracolo clario; su quest'ultimo, v. Ritti 2006, 94–98 ll. 13. 14.

¹⁰⁴ Per le numerose rappresentazioni di Persephone con una o due fiaccole, e. g. v. Günter 1997; Clinton 1992 e Peschlow-Bindokat 1972, 83. 89. 93 con fig. 29; cfr. anche Schipporeit 2013, 233. Per la documentazione ierapolitana, v. sopra nota 92. Per quanto riguarda i riflessi nella statuaria è da segnalare la celebre statua tipo Corinto-Mocenigo, creazione attica della metà del V sec. a. C., che grazie ai gessi di Baia è possibile ricostruire come Persephone che regge una fiaccola, v. Günter 1997, 957 n. 1 tav. 640.

l'iconografia di Kore nei rilievi votivi attici del II sec. d. C.¹⁰⁵. Infine, lo stesso gesto dell'*anakalypsis*, inteso come rimando simbolico all'atto conclusivo del rito nuziale con Hades, è congruente con il ruolo di giovane sposa della dea, aspetto che sta emergendo anche dalla documentazione archeologica del *Ploutonion*¹⁰⁶.

In questo quadro interpretativo, acquista un'importanza particolare la stessa presenza delle *infulae*, le bende di lana non cardata e annodata. In una ›prospettiva greca‹ le fasce di lana non cardata fungono da decorazioni di statue di culto antiche e venerabili, come in alcuni casi descritti da Pausania¹⁰⁷, mentre nel mondo romano le bende annodate di lana sono connesse ad azioni cerimoniali di carattere sacro e sacrificale: in entrambi i casi si tratta di segnali del legame concreto dell'immagine con la sfera del culto. Dal punto di vista iconografico, tali attributi risultano molto rari negli *opera nobilia* di età classica ed ellenistica: non è forse casuale che, a mia conoscenza, la prima importante attestazione scultorea sia di ambiente microasiatico, la c. d. *Nyx* (fig. 36) del fregio nord del grande altare pergameno, la quale va identificata verosimilmente proprio con Persephone¹⁰⁸. Bisogna invece sottolineare che solo in ambito romano, l'elemento delle *infulae* ricorra con frequenza, spesso in associazione con i ritratti in forma divina delle imperatrici romane in qualità di attributo di sacralità e fertilità¹⁰⁹. Rispetto alla generica funzione di personificazione di un'entità ben augurante (cornucopia, timone con il globo e Pluto bambino), con indubbi risvolti civici (la corona turrata), la combinazione degli attributi e la concezione della statua di Hierapolis sembrano voler dare vita ad un'immagine di divinità del *pantheon* tradizionale, ricreando l'aura imponente di un'antica statua di culto. A questo concorrono non solo la realizzazione scultorea di altissima qualità ma anche, come sottolineato, la scelta mirata di un linguaggio formale anch'esso ispirato più direttamente ai modelli tardo-classici.

Nell'intero *corpus* della serie Fortuna Braccio Nuovo la scultura di Hierapolis trova un solo confronto stringente, ovvero l'importante esemplare proveniente dalla ›Palestra‹ di Villa Adriana e conservato dal XVI secolo nelle collezioni del Palazzo del Quirinale (fig. 37a. b)¹¹⁰. Come nel

¹⁰⁵ Oltre all'esemplare di Hierapolis si presentano *velato capite* gli esemplari in Alexandridis 2004, nn. 18. 19. 23. 24. 28. 32. Il rilievo (63×68 cm) dello Ierofante con Demetra e Kore, scoperto nel 1959 (da ultima v. Klöckner 2012, 34–39 fig. 3) raffigura a destra Demetra in trono con scettro, al centro Kore con capo coperto, capelli sciolti lungo i lati del volto e fiaccola, infine, a sinistra, il dedicante e funzionario eleusino; la datazione oscilla dall'età adrianea all'inizio del III sec. d. C., v. Klöckner 2012, 34 n. 33.

¹⁰⁶ D'Andria c. s.; D'Andria 2013; cfr. sotto p. 208.

¹⁰⁷ A Megalopolis il periegeta (Paus. 8, 31, 8) segnala proprio nel santuario di Kore, vicino all'importante tempio di Demetra e Kore, la presenza di una statua in marmo di Kore, la cui base è interamente ricoperta di fasce rituali (*tainiai*); nel passo già citato (nota 97), relativo a Stiris nella Focide, invece, il periegeta (Paus. 10, 35, 10) vede in un antico santuario di Demetra, una antica e venerabile statua di Demetra avvolta in bende rituali; cfr. Servais 1967, 449 con nota 105.

¹⁰⁸ Stewart 1990, tav. 704; la figura con velo sul capo e lunghe chiome, presenta su entrambi i lati le *infulae* con al termine un fiore di melograno sbocciato, per la convincente interpretazione come Persephone v. Pfanner 1979, 53–56 fig. 3 con nota 80, ipotesi che pur con alcuni interrogativi (il vaso con i serpenti?) rimane la più verosimile, cfr. Queyrel 2005, 72–73.

¹⁰⁹ Per una disamina delle fonti antiche sull'utilizzo delle *infulae* nel mondo romano, v. Fantham 2006.

¹¹⁰ Roma, Palazzo del Quirinale (h. 2,20 m compreso il plinto antico di 0,13 m, v. E. Ghisellini in: Gasparri – Guerrini 1993; Alexandridis 2004, 233 n. 24 (tardo-adrianea – primo-antonina); lo studio più completo è Guerrini 1987: anche sulla base di un passo di Pirro Ligorio sembra sicura la provenienza della statua dagli scavi effettuati dal cardinale di Ferrara Ippolito d'Este a Villa Adriana, e precisamente nell'area denominata ›Palestra‹; identificata come Cerere appare per la prima volta nella pubblicazione del 1561 delle incisioni di G. B. De Cavalieri *Antiquae statuae urbis Romae*, v. Guerrini 1987, fig. 1; Raeder 1983, 127–128 (con bibliografia). La provenienza dalla residenza imperiale

Fig. 36 Berlino, Altare di Pergamo: fregio nord, dettaglio della c. d. Nyx (Persephone) con le *infulae* ai lati della testa



caso dell'esemplare ierapolitano, la scultura del Quirinale mostra non solo un'esecuzione accuratissima fino alla definizione dei raffinati dettagli, ma riproduce anche l'imponenza dell'impianto volumetrico e del panneggio sontuoso (fig. 38). Anche se diversi interventi di restauro cinquecenteschi e seicenteschi¹¹¹ hanno alterato in alcuni punti l'aspetto originario, numerosi elementi trovano una sorprendente corrispondenza con la scultura di Hierapolis: il pesante velo di lana, che ricopre il capo e le spalle, similmente dotato di frange ai margini laterali, la fiaccola di ca. 60 cm con fiamma, tenuta nella mano sinistra, i sandali dotati dello stesso tipo di stringa con fascia dotata di terminazioni a punta¹¹² (fig. 39). Infine si ravvisano due fondamentali corrispondenze: l'identica realizzazione del lato posteriore e il gesto dell'*anakalypsis*.

La documentazione relativa ai restauri moderni, coadiuvata dall'esame autoptico, infatti, rivela che i restauri cinquecenteschi, non comprendendo la difficile iconografia della statua, furono costretti ad intervenire sulla scultura, che risultava evidentemente danneggiata¹¹³. L'intero braccio destro e la porzione sottostante del torso furono integrati, tagliando il fianco e rimuovendo anche parte del velo sul lato del dorso; anche il lembo anteriore destro della stessa

di Tivoli è confermata anche dalla fattura del plinto antico di forma ovale che mostra un profilo del tutto simile ad altre sculture della villa, v. Guerrini 1987, 229 con nota 7 (con bibliografia).

¹¹¹ Per l'esatta ricostruzione delle vicende relative alla storia dell'esemplare in età moderna e ai restauri e all'esposizione nel Palazzo del Quirinale, v. Guerrini 1987 e Lauro 1999; per gli ultimi restauri effettuati nel 1997, v. Cinti 1999 e Lauro 1999.

¹¹² Nell'esemplare di Villa Adriana è solo assente il significativo attributo delle *infulae*.

¹¹³ Per quanto riguarda la ricostruzione del braccio destro, non è più verificabile la descrizione dell'inventario del 1568 di Ippolito d'Este riportato da Guerrini 1987, 228, dove la statua in questione è descritta come Cerere con spighe di grano e papaveri nella mano sollevata. Le integrazioni e i restauri del XVI e XVII secolo sono palesemente indicati in Cinti 1999, 221 spec. fig. 8, v. anche Lauro 1999; dopo il primo restauro cinquecentesco (Guerrini 1987, 232), è documentato dettagliatamente il restauro effettuato nel 1622 ad opera dello scultore Egidio Moretti, che riattaccò la maschera del volto, non pertinente, e parti del copricapo, cfr. Guerrini 1987, 228.

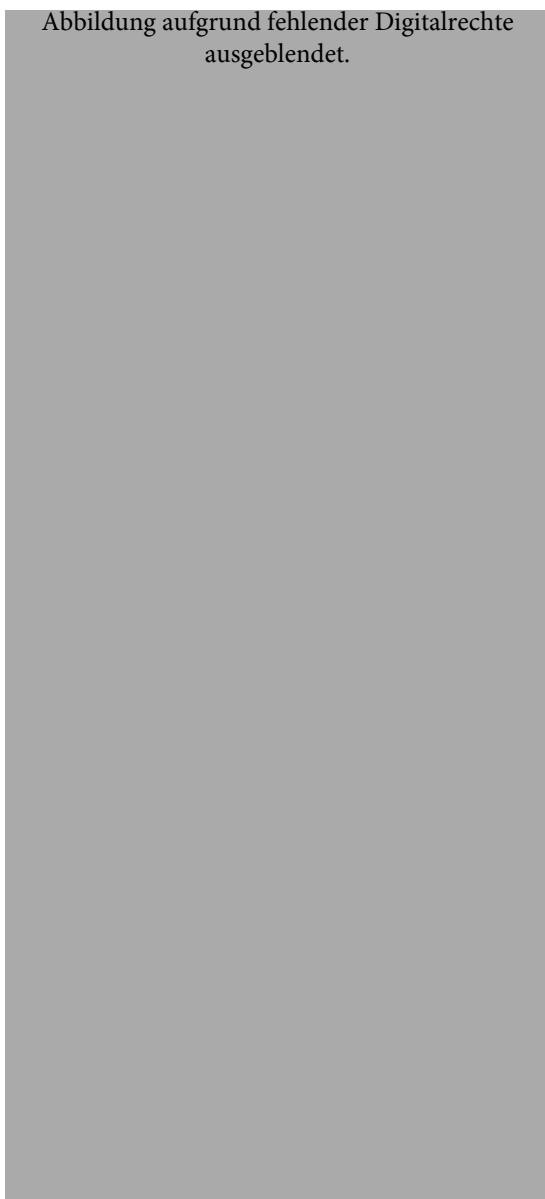


Fig. 37a Roma, Palazzo del Quirinale inv. DP 1136: statua di Kore-Persephone (c. d. Cerere) da Villa Adriana, veduta frontale

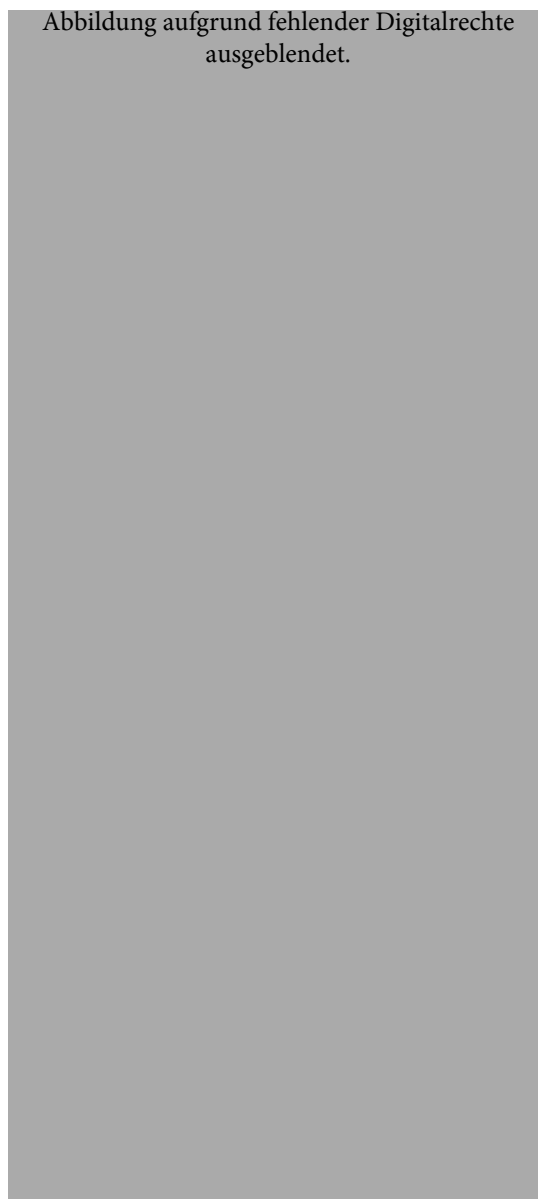


Fig. 37b Roma, Palazzo del Quirinale inv. DP 1136: statua di Kore-Persephone (c. d. Cerere) da Villa Adriana, veduta del lato sinistro

mantella fu accuratamente ritagliato, come ancora ben visibile. Da ciò si deduce che il gesto originario prevedeva, analogamente all'esemplare di Hierapolis, un braccio destro sollevato e avanzato, a reggere proprio quella porzione del lembo oggi mancante¹¹⁴. In sintesi, queste precise

¹¹⁴ La posizione sollevata del braccio è indicata dal seno destro rialzato, il che rende impossibile ricostruire un attributo come la patera suggerita da Guerrini 1987, 235.

Fig. 38 Esempio della Kore-Persephone di Hierapolis (sinistra) e da Villa Adriana (destra): dettagli dell'*himation*



Fig. 39 Esempio della Kore-Persephone di Hierapolis (sinistra) e da Villa Adriana (destra): dettagli del piede destro con sandalo e stringhe decorate



corrispondenze fanno delle due sculture le repliche di uno stesso prototipo caratterizzato dal medesimo gesto dell'*anakalypsis*.

La statua da Villa Adriana venne alla luce all'interno del complesso imperiale della c.d. Palestra, da dove provengono anche numerose immagini egittizzanti¹¹⁵. Questa associazione sta all'origine della comune interpretazione della scultura come Iside Fortuna. In realtà la sua connotazione ›isiaca‹ sarebbe indiziabile, come si è genericamente sostenuto, solamente per i boccoli tipici delle rappresentazioni di Iside. Tuttavia, la scultura da Villa Adriana è del tutto priva di quei tipici elementi connotanti l'iconografia di Iside, come la tradizionale veste con nodo sul petto o il sistro, i quali dovevano segnalare in modo inequivocabile all'osservatore antico la dimensione ›egizia‹ dell'immagine divina¹¹⁶. Anche nel caso della capigliatura, le lunghe ciocche a boccoli disposti ai lati del volto sono ben differenti dalle rigide bande artificiose e calamistrate delle statue di Iside, interpretandosi piuttosto come una foggia diffusa anche nelle statue ritratto. Lo stesso velo frangiato, più che evocativo di culti isiaci trova analogie nei mantelli e nelle vesti

¹¹⁵ Per i recenti studi e indagini archeologiche in quest'area, v. Mari – Sgalambro 2006; per l'arredo scultoreo ritrovato, v. Ensoli 2002; per la descrizione della ›Palestra‹ in Pirro Ligorio, v. Raeder 1983, 126–127.

¹¹⁶ Un eventuale indizio di un probabile attributo isiaco è stato considerato anche il foro rilevato alla sommità della testa, nel caso che ospitasse il crescente lunare (?), inserito a parte, v. Guerrini 1987, 235: considerate le condizioni della scultura in questo settore e i restauri moderni si tratta di un'ipotesi difficilmente verificabile.

frangiate che contraddistinguono, già in età classica, alcune figure del circolo eleusino: si tratta di precise cifre che suggerivano, con l'utilizzo della lana, la sacralità dell'indumento rituale¹¹⁷.

In sintesi, sulla base delle stringenti analogie con l'esemplare ierapolitano è verosimile pensare che anche la scultura di Villa Adriana rappresenti una Kore-Persephone, *capite velato*, colta nell'atto dello svelamento e reggente la fiaccola¹¹⁸.

Il Ploutonion di Hierapolis e gli inferi di Villa Adriana

L'analisi comparativa di questi due esemplari non ›ortodossi‹ all'interno dell'uniforme gruppo del tipo Fortuna Braccio Nuovo è oltremodo significativo. La scultura da Villa Adriana offre l'unico esempio, assieme a quella di Hierapolis, che, partendo da un modello statuario di Fortuna/Tyche, sia stato elaborato per creare la rappresentazione suggestiva (comprensiva del lato frontale e posteriore!) di Persephone.

Lo stringente confronto dei due esemplari perfettamente consonanti impone alcune ulteriori riflessioni. In una prima ipotesi, se tutte e due le statue in esame facessero riferimento ad un modello più antico e raro, dovremmo immaginare come prototipo una nota, ma non più identificabile creazione della tarda età classica raffigurante la giovane Kore-Persephone: una creazione che troverebbe un'eco nella presenza del tipo, sopra discussa, in rilievi votivi connessi inequivocabilmente ad Eleusi¹¹⁹.

Nella seconda ipotesi, le due sculture sarebbero invece il risultato di una creazione di età imperiale, in cui, a partire da un autorevole modello tardo-classico, lo si riformulava in una coerente e convincente immagine di divinità infera. In questa eventualità, l'eclatante corrispondenza tra le due statue andrebbe spiegata forse proprio in ragione della comune appartenenza ad una stessa fase di forte recupero e rielaborazione di tradizioni figurative e stilemi classici, come è il grande momento della cultura artistica e della produzione copistica di età adrianea. Questa cronologia potrebbe giustificare plausibilmente la concezione colta e fortemente retrospettiva che informa la creazione scultorea ierapolitana.

Tuttavia non esclusivamente nella sua concezione formale risiedeva l'efficacia della stessa imponente immagine attestata sia nella ›città sacra‹ sia nel suggestivo contesto della ›Palestra‹. Nel caso di Hierapolis, come si evince dalla straordinaria documentazione archeologica ed epigrafica relativa al celebre contesto del *Ploutonion*, un dato nuovo e certo è la presenza di Kore-Persephone accanto al suo partner Hades nella pratica cultuale locale. È pertanto del tutto verosimile che,

¹¹⁷ Per la presenza del piccolo mantello frangiato in associazione alle figure eleusine, v. la rappresentazione di Eubuleo sulla *pelike* in stile Kerch in Clinton 1992, fig. 20, mentre per l'età romana si segnala una statua di ierofante eleusino di età antonina, v. Raeder 2000, 155–159 n. 52 tav. 67. Nel caso della statua del Quirinale, le frange lanose apposte solo ai due margini del velo non sono assimilabili a quelle attestate nelle rappresentazioni di Iside, in cui queste si dispongono lungo tutto l'orlo della mantella: anche Guerrini 1987, 232–233, pur sostenendo l'interpretazione di una Iside-Fortuna, è costretta ad ammettere che sia il manto frangiato sia il tipo di capigliatura non trovano alcuna corrispondenza nell'iconografia di Iside.

¹¹⁸ In entrambi i casi non possono comunque escludersi possibili allusioni isiache, tanto più che contaminazioni tra le due figure, ampiamente attestate già dal primo Ellenismo, ben si inseriscono tanto nel contesto egittizzante della Palestra che in quello del *pantheon* ierapolitano: il tipo della Kore-Persephone/Iside è attestato già nell'iniziale III sec. a. C., v. Filges 1997, 133–137 con discussione delle fonti iconografiche e letterarie; per la statua di Hades-Serapide dal teatro, v. D'Andria 2013, 189–191 e D'Andria c. s.

¹¹⁹ In questo caso, le *stemmatalinfulae* potrebbero evocare anche la suggestione di una statua di culto venerabile, come tramandato nei passi sopra citati di Pausania (note 97 e 107), ma anche da Platone e poi anche da Plutarco, per questi ultimi due autori v. Servais 1967, 447–450 spec. nota 106.

a partire dall'età imperiale, la riqualificazione monumentale dello spazio rituale del *Ploutonion* avesse previsto anche la creazione di un'adeguata immagine di Kore-Persephone¹²⁰. In questo quadro, è suggestiva l'ipotesi che la scultura sistemata in età severiana nel teatro costituisca una replica della statua di culto della regina degli Inferi ospitata nel *Ploutonion*: avremmo, in questa ipotesi, lo stesso fenomeno certamente riscontrato per l'immagine di Hades, la cui statua colossale dal sacello del *Ploutonion* era replicata, in piccolo formato, nella scena di III sec. d. C.¹²¹.

La fama del celebre *Ploutonion*, che esercitò una forte suggestione sui colti visitatori di età imperiale, può forse spiegare la presenza della insolita immagine a Villa Adriana. L'imperatore Adriano, che visitò Laodicea e molto probabilmente anche la contigua Hierapolis, può aver subito il fascino dei fenomeni straordinari messi in scena nel santuario-teatro delle divinità inferie¹²². Forse un'eco di questa suggestione si ritrovava persino nel composito paesaggio dell'imponente villa residenziale di Tivoli. È celebre il passo della *Historia Augusta* in cui l'autore tardo ricorda *et provinciarum et locorum celeberrima nomina* che l'imperatore avrebbe riservato ad alcuni settori della villa, secondo una tipica prassi romana di associare nomi di luoghi e monumenti evocativi a parti delle proprie sontuose residenze: ad esempio il Canopo, la celebre località nei pressi di Alessandria d'Egitto, o la valle di Tempe in Tessaglia.

Tra questi, non si è mai data però una adeguata spiegazione alla enigmatica presenza degli inferi: *et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit*. Come ha sottolineato Jörg Fündling nel commento alla vita di Adriano, mentre gli altri luoghi citati furono sicuramente o molto probabilmente visitati da Adriano, il luogo degli inferi, che certamente non si può considerare un *locus amoenus*, rimane inspiegabile¹²³. Invece che pensare, come sostiene Fündling, ad un »schlechten Witz« del tardo autore della vita di Adriano, si dovrà ipotizzare che, celati (e per l'autore tardo non più comprensibili) dietro un luogo denominato *inferi*, ci fossero stati i celebri *ta Charonia* della valle del Meandro, luoghi di potente attrazione per i fenomeni naturali e insieme divini, altrettanto famosi degli altri *celeberrima nomina* citati. In questo senso, la statua di Villa Adriana potrebbe essere parte dell'allestimento degli *inferi* della Villa e recuperare significativamente il modello della statua di culto del *Ploutonion*.

¹²⁰ Per le recenti scoperte del *Ploutonion* e le diverse fasi di vita del famoso santuario ierapolitano, v. D'Andria 2013; per le fonti antiche, v. Ritti 1985, 5–15; D'Andria 2013, 180–182.

¹²¹ D'Andria 2013, 189–190 con nota 71 figg. 31–33.

¹²² Un luogo concreto preposto alla celebrazione di Adriano è costituito dal *Dodekatheon*, un altare monumentale frutto di un'evergesia locale, recentemente ricostruito da Masino – Sobrà 2012b, che ipotizza, al centro del monumento, una statua dell'imperatore, la cui testa si può forse identificare in quella ritrovata in prossimità della cavea teatrale. Per la documentazione relativa alla visita di Adriano a Laodicea e Hierapolis, v. Ritti 2004; sul ritratto di Adriano dal teatro (h. 32,7 cm; Bejor 1991, 27 n. 15), v. Gualandi 1977.

¹²³ Nel celebre passo della *Historia Augusta* ritroviamo tutta una serie di edifici e luoghi celebri dell'antichità: »Tiburtinam villam mire aedificavit, ita ut in ea et provinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, velut Lycium, Academian, Prytanium, Canopum, Poecilen, Tempe vocaret. Et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit« (HA 26, 5); cfr. Galli 2010, 68; Galli 2012/13. L'affermazione della HA, puntualizza criticamente Fündling 2006, 1138, non è da intendersi come se Adriano avesse ricreato concretamente i luoghi da lui visitati all'interno del complesso residenziale, come viene generalmente sostenuto negli studi sulla residenza tiburtina; piuttosto, sulla scia di un *habitus* ben attestato nel mondo romano, l'imperatore avrebbe assegnato suggestivi nomi di luoghi a parti del complesso monumentale: quindi non si tratterebbe tanto di trasposizioni reali quanto di associazioni evocative alla dimensione mitica e culturale.

Conclusioni

La nuova concezione della frontescena severiana è frutto di un colto recupero delle memorie religiose e delle leggende relative ai miti e ai culti delle divinità ancestrali del composito *pantheon* di Hierapolis. Accanto ai temi più tradizionali come quello dionisiaco, espresso nel rilievo raffigurante il trionfo di Dioniso e il suo corteo, appaiono scelte figurative del tutto originali: alle nascite e imprese dei gemelli divini Apollo e Artemide si affianca il nucleo delle divinità inferie, rappresentato dalla raffigurazione di Hades in trono e dai rilievi col ratto di Persephone e le peregrinazioni di Demetra sul carro di serpenti. Come una vera e propria »oration in stone«¹²⁴ la partitura delle immagini si articolava sapientemente in una fitta rete di rimandi retorici: le divinità colte in azione nelle scene narrative dei rilievi del podio e dei fregi superiori venivano reduplicate nelle sculture a tutto tondo, come ben illustrano la triade in piccolo formato di Apollo, Artemide e Latona o la statua di Hades in trono¹²⁵. Soprattutto in quest'ultimo caso, si deve ribadire la simbolica trasposizione di una immagine di culto all'interno della compagine teatrale: la colossale statua di Hades, recentemente scoperta e ricollocabile nel sacello che dominava lo spazio del celebre *Ploutonion*¹²⁶, veniva perfettamente replicata, ma in formato ridotto, nella facciata teatrale.

L'identità religiosa era strettamente connaturata con l'identità culturale della città: nei nomi delle *phylai* di Hierapolis, incisi sui gradini della cavea teatrale, si condensavano le memorie cittadine, la fondazione seleucide, il culto dinastico di Apollo, il dominio attalide¹²⁷. Questa commistione tra mito e storia era esaltata nelle stesse immagini dei sovrani attalidi, probabilmente i fratelli Eumene II e Attalo II, che come *imagines clipeatae* erano inserite all'interno dell'arredo scultoreo della frontescena¹²⁸. In questo modo, sotto lo sguardo protettivo della coppia imperiale di Settimio Severo e Giulia Domna, la leggendaria concordia della dinastia attalide veniva simbolicamente associata a quella dei figli Caracalla e Geta¹²⁹. Passato e presente: la *paideia* della città, ricreata o inventata che fosse, era efficacemente messa al servizio del potere.

In questa operazione, frutto di un progetto unitario che tradiva un preciso legame con la *domus* imperiale¹³⁰, acquistano un ruolo di primo piano le due sculture esposte nel centro della nuova scena severiana. Ad un primo livello di lettura le due sculture ricomponevano la coppia tradizionale di Demetra e Kore, la cui vicenda era strettamente collegata alla storia cittadina: particolarmente esemplificativo, in questo senso, è il rilievo che decorava il fregio delle versure, dove il momento del rapimento di Kore da parte di Ade era messo in scena sullo sfondo del paesaggio reale della città¹³¹.

¹²⁴ D'Andria 2011, 170; per il culto delle divinità inferie a Hierapolis, v. D'Andria c. s.; Pellino 2005, 62–63 con fig. 18.

¹²⁵ Sull'unicità dei temi figurativi dei rilievi del podio, v. D'Andria in: D'Andria – Ritti 1985, 176–177. 184; cfr. Pellino 2005, 59–67.

¹²⁶ Per la ricostruzione della statua colossale di Hades e la sua posizione nel *Ploutonion*, v. D'Andria 2013, 189–190 con nota 71, figg. 31–33; per la reduplicazione delle immagini nel *Ploutonion* e nel teatro, v. D'Andria c. s.

¹²⁷ Kolb 1974: sembrano intitolate ai sovrani seleucidi le tribù *Seleukis* e *Antiokis*, mentre *Eumeneis* e *Attalis* sono probabilmente dedicate ai nuovi sovrani attalidi, che dopo la pace di Apamea (188 a. C.) prendono possesso di questa parte dell'Asia (Pol. 21, 46, 2–3); per quanto riguarda la *phyle Apollonias*, essa si riferisce al culto dinastico seleucide di Apollo piuttosto che alla regina attalide Apollonide, v. Kolb 1974, 268 con nota 66.

¹²⁸ Sui due rilievi, v. Ritti 2007, 413–415 (con bibliografia) figg. 185. 186.

¹²⁹ Ritti 1985, 120 con nota 39.

¹³⁰ Per il ruolo politico giocato presso la corte severiana e nella provincia d'Asia dal celebre cittadino di Hierapolis, il sofista Antipatro educatore di Caracalla e Geta, v. da ultimo D'Andria 2011; cfr. anche Ritti 1988.

¹³¹ Così opportunamente sottolineato da D'Andria 2013, 191 con nota 73.

La scelta effettuata per i due tipi scultorei era comunque del tutto originale. Nel caso della figura di Demetra si recuperava una copia primo imperiale di una suggestiva creazione di età ellenistica, del primo quarto del II sec. a. C., il cui impianto iconografico e stilistico ci permette di ricostruire non solo la derivazione dall'ambiente pergameno ma anche la connessione diretta con il culto di Demetra sull'acropoli, legato all'evergetismo attalide¹³². Ad un ulteriore livello di lettura, la scultura richiamava allo spettatore antico il legame con il nobile passato della «città sacra», che sotto il dominio pergameno aveva sperimentato la prima fase importante di sviluppo urbano e cultuale. In mancanza di ulteriori prove, rimane solo una suggestione l'ipotesi che l'imponente statua ierapolitana potesse essere una *consecratio in formam deorum* della regina attalide Apollonide, assimilata all'immagine di Demetra, del cui culto era stata a Pergamo la prima benefattrice¹³³. In questo quadro, un'immagine di Demetra-Apollonide ben si adatterebbe alla fitta rete dei rimandi tra presente e passato messi in atto nella scena teatrale severiana¹³⁴.

Nel caso della statua di Kore-Persephone la sua presenza sembra pienamente giustificata dal ruolo esercitato dalla dea nel *pantheon* cittadino: in contrasto con il silenzio delle fonti storiche, l'importanza di Persephone emerge ora grazie alle recenti scoperte archeologiche nel *Ploutonion* ierapolitano. La dedica a Plutone e Kore, apposta sulla facciata stessa in cui si apre, nell'immaginazione antica, la porta di accesso agli inferi, testimonia in modo inequivocabile la centralità della coppia divina patrona del celebre luogo sacro. I caratteri principali della dea erano efficacemente condensati nell'immagine e nei suoi attributi: la dimensione sotterranea e notturna, la natura giovanile e il suo rapporto con la sfera matrimoniale¹³⁵. Vista in quest'ottica l'assoluta originalità della statua di Hierapolis, replicata unicamente nell'esemplare di Villa Adriana, non può considerarsi una creazione accademica di gusto tardo-classico e tanto meno espressione di un mero intento antiquario, al contrario essa è sapientemente costruita per visualizzare efficacemente valori e forme del culto di una divinità ancestrale.

Sullo sfondo di quella vitalità che ancora caratterizzava in età severiana i luoghi di culto che resero famosa la «città sacra» della Frigia, la traslazione delle immagini venerabili nel teatro si configura come una colta strategia per celebrare e salvaguardare la storia religiosa locale, po-

¹³² Su questo sfondo demetriaco si deve segnalare, tra i culti attestati a Hierapolis, quello di Deo, ricordato nel celebre responso dell'oracolo di Claros, ritrovato nel santuario di Apollo, in cui si prescrive l'olocausto alla Terra e alle divinità inferi, v. Ritti 2006, 94–98, ll. 13. 14.

¹³³ v. sopra nota 48.

¹³⁴ Interventi evergetici da parte degli Attalidi sono ipotizzabili a Hierapolis nel caso del *Ploutonion*, il cui recente scavo sta mettendo in luce un'importante fase di frequentazione nel II sec. a. C., con sicuri collegamenti con l'ambiente pergameno; per le connessioni con Pergamo, l'attestazione del culto di Dioniso *Kathegemon* e, infine, la presenza di maestranze formatesi a Pergamo, probabilmente coinvolte nella monumentalizzazione del *Ploutonion*, v. T. Ismaelli in: D'Andria 2013, 206–207 con note 129–132: «Dopo la pace di Apamea, le relazioni con la nuova capitale del regno devono aver profondamente influenzato l'identità della comunità ierapolitana, a più livelli, sino anche alle manifestazioni della cultura materiale»; cfr. anche Guizzi 2007, 599–600 con nota 72. Per i ritrovamenti ceramici di Hierapolis, la presenza di importazioni di vasi a rilievo applicato e le imitazioni locali delle produzioni pergamene, v. Semeraro 2003. È comunque un dato di fatto che nel decreto in onore della regina pergamena ritrovato a Hierapolis, si ricorda «una bellissima opera ... non piccola testimonianza della sua venerazione verso gli dei»: le ampie lodi del testo di Hierapolis sembrano istituire un non meglio precisabile legame tra la sovrana attalide e questa città; per la regina Apollonide, v. Ritti 2013, 140–141; cfr. Virgilio 1993, 13–27.

¹³⁵ Cfr. D'Andria 2013, 166 con nota 19 fig. 13 per le statuette di *kourotrophoi*: le connessioni che si potranno in futuro istituire con il materiale votivo venuto alla luce nei depositi del *Ploutonion* potranno ulteriormente dimostrare il carattere femminile del culto e la sua connessione con gli aspetti della fertilità e *kourotrophia*.

rendola sotto la tutela del potere centrale, tangibile nelle immagini della *domus* severiana che assiste ai giochi cittadini da sopra la *porta regia*.

Riassunto: Le statue femminili panneggiate che sono oggi nuovamente esposte nel teatro di Hierapolis dopo il suo restauro, costituiscono certamente due esempi di alto livello qualitativo della plastica microasiatica di età imperiale. Sebbene tutte e due le sculture non sono state oggetto di particolare attenzione negli studi specialistici, esse sono da considerarsi delle riprese del tutto originali di modelli precedenti poi riutilizzati nel prestigioso arredo della nuova *scaenae frons* di età severiana. Dal punto di vista formale e stilistico la prima statua acefala nella edicola sud è da considerarsi chiaramente come copia primo imperiale di una creazione originale della plastica tardoellenistica. Sulla base di due altri eccezionali confronti da Mileto (II sec. a.C.) e da Aphrodisia (età severiana), i quali furono già riconosciuti da Andreas Linfert come repliche di un tipo molto famoso, anche il terzo esemplare di Hierapolis, il meglio conservato, rimanda all'esistenza di un prototipo comune all'interno della produzione artistica pergamena. In relazione all'interpretazione dell'originale, precise corrispondenze iconografiche rilevate all'interno della famosa serie delle c.d. Sacerdotesse di Demetra di Smirne riconducono convincentemente ad una famosa statua di culto di Demetra di ambito pergameno. Riguardo alla seconda statua esposta nella edicola nord, caratterizzata da un ricco pannello e da un'elevata qualità esecutiva, numerose corrispondenze permettono di riconoscervi a prima vista il famoso tipo della c.d. Fortuna Braccio Nuovo: si tratta di una ripresa di età imperiale di un prototipo tardoclassico, che in quasi tutte le repliche riproduce la personificazione di Fortuna/Tyche con cornucopia e timone. Le uniche eccezioni sono costituite proprio dall'esemplare di Hierapolis (traiano-adrianeo) e da una sua eclatante replica proveniente da Villa Adriana (forse evocativa dei famosi *charonia* della Valle del Meandro), come mostrano chiaramente la testa con velo frangiato, il gesto dell'*anakalypsis*, la presenza della fiaccola; solo per la statua di Hierapolis è riconoscibile la rara rappresentazione delle *infulae* come attributo sacrale. L'analisi iconografica e la nuova documentazione relativa al culto di Plutone e Kore nel *Ploutonion* di Hierapolis permettono di concludere per entrambe le statue panneggiate di Hierapolis e Tivoli una comune rappresentazione di Kore-Persephone. In conclusione, le venerabili e antiche immagini divine di Demetra e Kore-Persephone evocavano nel nuovo teatro severiano con particolare suggestione la memoria religiosa e culturale della Città Sacra.

DIE STATUEN DER DEMETER UND KORE-PERSEPHONE IM THEATER VON HIERAPOLIS

Zusammenfassung: Die heute im Theater von Hierapolis wiederaufgestellten weiblichen Gewandstatuen stellen zwei qualitätsvolle Exemplare kleinasiatischer kaiserzeitlicher Plastik dar. Obwohl beide Skulpturen in der archäologischen Fachliteratur wenig Beachtung fanden, gelten sie als sehr originelle Wiederaufnahmen früherer Vorbilder, die als prestigevolle Ausstattungselemente der in severischer Zeit umgebauten *scaenae frons* wiederverwendet wurden. Die Skulptur in der Süd-Ädikula kann formal und stilistisch als frühkaiserzeitliche Kopie einer späthellenistischen Schöpfung identifiziert werden. Aufgrund zweier weiterer außergewöhnlicher Vergleichsstücke aus Milet (2. Jh. v. Chr.) und aus Aphrodisias (severische Zeit), die bereits Andreas Linfert als Repliken eines bekannten Typus erkannte, kann auch das am besten erhaltene Exemplar aus

Hierapolis auf ein gemeinsames Vorbild der pergamenischen Kunstproduktion zurückgeführt werden. Das Original lässt sich über genaue ikonographische Entsprechungen mit einer Serie aus Smyrna (die sog. Demeterpriesterinnen) überzeugend auf eine bekannte pergamenische Kultstatue der Demeter zurückführen.

Bei der reich gestalteten, qualitätsvollen Skulptur in der Nord-Ädikula lassen sich mehrere strukturelle Gemeinsamkeiten mit dem bekannten Typus der sog. Fortuna Braccio Nuovo auf den ersten Blick erkennen: Es handelt sich um die kaiserzeitliche Wiederaufnahme eines spätklassischen Vorbildes, die in fast allen Repliken als Personifizierung der Fortuna/Tyche mit Füllhorn und Steuerruder wiedergegeben wird. Einzige Ausnahmen bilden das Exemplar aus Hierapolis (trajanisch-hadrianisch) und seine Replik aus der Hadriansvilla (möglicherweise als Evokation der berühmten Charoneia des Mäandertals aufgestellt), deren gemeinsame Gestik und Attribute besonders auffallen: der bedeckte Kopf mit dem gefranzten Schleier, die Geste der Anakalypsis, die Präsenz der Fackel; einzigartig nur bei der Statue aus Hierapolis ist die Darstellung der *Infulae* als sakrales Attribut zu erkennen. Die ikonographische Analyse sowie die neuen Entdeckungen bezüglich des Kultes für Pluton und Kore im *Ploutonion* von Hierapolis lassen für die Gewandstatuen aus Hierapolis und Tivoli eine gemeinsame Deutung als Kore-Persephone zu. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entscheidung, die ehrwürdigen, traditionsreichen Götterdarstellungen der Demeter und Kore-Persephone in der neuen *scaenae frons* auszustellen, dazu diene, das religiöse und kulturelle Gedächtnis der Heiligen Stadt hervorzuheben.

THE STATUES OF DEMETER AND KORE-PERSEPHONE AT THE THEATRE OF HIERAPOLIS

Abstract: The statues of female draped figures today on display again in the theatre of Hierapolis are both high-quality specimens of imperial-period sculpture from Asia Minor. Although the two sculptures have received little attention in archaeological literature, they are considered to be very original revivals of earlier prototypes, which were reused as prestigious decor elements in the Severan-period rebuilding of the *scaenae frons*. The sculpture in the south aedicula can be identified as an early imperial copy of a late Hellenistic creation on formal and stylistic grounds. On the basis of comparison with two further unusual specimens from Miletus (2nd cent. BC) and Aphrodisias (Severan period) which Andreas Linfert has recognized as replicas of a known type, the Hierapolis specimen, which is the best preserved, can be traced back to a common prototype from Pergamene art production. The original can be linked via precise iconographic correspondences with a series from Smyrna (the so-called priestesses of Demeter) and hence traced back convincingly to a known Pergamene cult statue of Demeter.

The richly sculpted, high-quality figure in the north aedicula displays at first sight several structural similarities with the known type of Fortuna Braccio Nuovo, i.e. an imperial-period revival of a late classical prototype which in almost all replicas is reproduced as a personification of Fortuna/Tyche with cornucopia and rudder. The sole exceptions are the specimen from Hierapolis (Trajanic-Hadrianic) and its replica from Hadrian's Villa (possibly displayed as an evocation of the famous *Charoneia* of the Maeander valley), whose gestures and attributes are especially conspicuous: the covered head with fringed veil, the gesture of *anakalypsis*, the presence of the torch; only in the case of the Hierapolis statue is the representation of the *infulae* recognizable as a sacred attribute. Iconographic analysis along with the new discoveries relating to the cult of Pluto and Kore at the *Ploutonion* of Hierapolis permit the joint identification of the

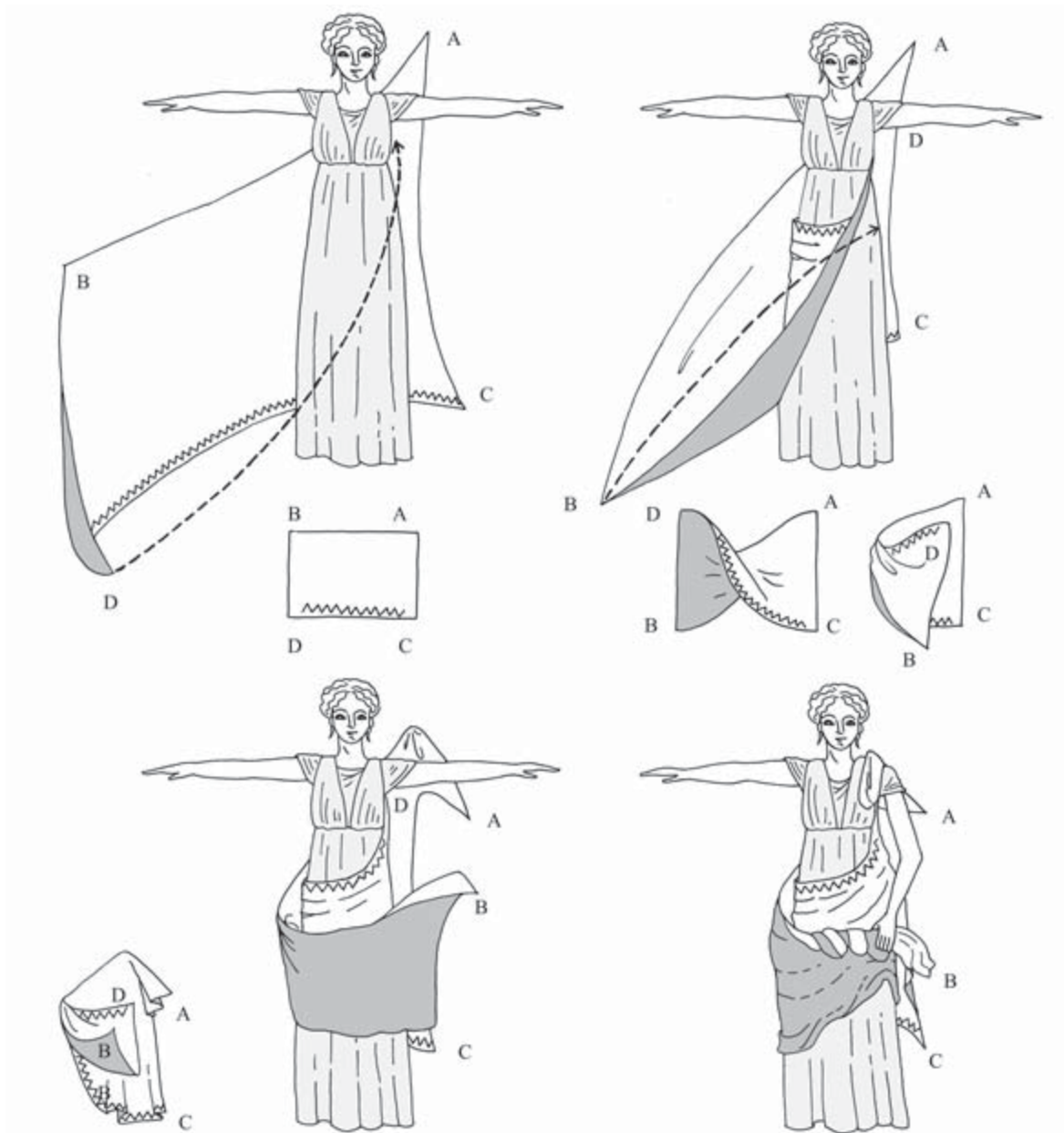
draped statues from Hierapolis and Tivoli as Kore-Persephone. It may be said that the decision to display the venerable, tradition-rich statues of the deities Demeter and Kore-Persephone in the new *scaenae frons* was intended to accentuate the religious and cultural memory of the Holy City.

HIERAPOLIS TIYATROSU'NDAKİ DEMETER VE KORE-PERSEPHONE HEYKELİ

Özet: Günümüzde Hierapolis Tiyatrosu'nda ayağa kaldırılan dişi, giyimli iki heykel, İmparatorluk dönemi Küçük Asya heykeltıraşisinin çok kaliteli örneklerini oluşturur. Bu iki heykel her ne kadar arkeoloji literatüründe dikkat çekmediyse de, Severuslar zamanında yeniden inşa edilen *scaenae frons*'ta yeniden kullanılan prestijli donatım elemanları olarak daha erken örneklerin çok orijinal yorumu sayılmaktadır. Güney-Edikula'daki heykel form ve tarz açısından Geç Hellenistik bir eserin Erken İmparatorluk dönemi kopyası olarak tanımlanabilir. Halihazırda Andreas Linfert'in bilinen bir tipin replikaları olarak tanımlandığı, Milet'ten (MÖ 2. yy.) ve Aphrodisias'tan (Severus dönemi) başka bir çift sıradışı karşılaştırma parçası da, Hierapolis'ten elde edilen iyi korunmuş örneği Pergamon sanat üretiminin ortak örneğine dek uzanmaktadır. Orijinal parça, Smyrna'dan bir seriyle (Demeter rahibeleri denen) ikonografik karşılaştırmalar üzerinden inandırıcı biçimde, ünlü bir Pergamon Demeter kült heykeline dayandırılabilir.

Kuzey-Edikula'daki zengin biçimli, kaliteli heykel, Fortuna Braccio Nuovo denen tanınmış tiplerle birçok yapısal ortak yöne sahip olduğunu ilk bakışta ele verir: Burada, Fortuna/Tyche'nin hemen hemen tüm replikalarında bereket boynuzu ve dümenle karakterize edilen Geç Klasik dönem modelinin İmparatorluk dönemi yorumu söz konusudur. Tek istisnayı Hierapolis örneği (Trajan-Hadrian dönemi) ve onun Hadrian Villası'ndaki replikası (olasılıkla Menderes Vadisi'nin ünlü Charoneia'sının çağrısıyla dikildi) oluşturur. Bunların ortak jest ve atribüleri özellikle dikkat çekicidir: örtüyle sarılı baş, *anakalypsis* jesti, meşalenin varlığı. Hierapolis heykelindeki eşsiz olan tek şey, *infulae*'nin kutsal bir atribü olarak gösterimidir. İkonografik analizlerin yanı sıra, Pluton kültü ve Hierapolis *Ploutonion*'undaki Kore'ye ilişkin yeni keşifler de Hierapolis ve Tivoli giyimli heykellerinin Kore-Persephone olarak yorumlanabilmelerine imkan vermektedir. Özet olarak, Demeter ve Kore-Persephone'nin saygın, geleneksel tanrı tasvirlerini yeni *scaenae frons*'a yerleştirme kararı kutsal kentin dini ve kültürel hafızasını vurgulamaya yararmıştır denebilir.

APPENDICE



Fasi di realizzazione del pannello dell'*himation*: 1) L'*himation*, di stoffa sottile e di forma rettangolare, si dispone orizzontalmente sul dorso della figura, in modo tale che il tessuto dell'angolo A formi alla fine lo sborso sul petto. 2) Il capo inferiore D viene alzato, portato sopra il fianco sinistro e sarà tenuto sotto l'ascella sinistra dal braccio. 3) Il capo B viene alzato obliquamente verso il fianco sinistro a creare, sul davanti, il doppio strato dell'*himation*. 4) Dopo aver arrotolato la parte superiore dell'*himation*, la mano sinistra trattiene il rotolo di tessuto così realizzato e contemporaneamente solleva dal basso il ripiegamento del mantello, così da creare nella parte centrale della figura la caratteristica forma a triangolo.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Akurgal 1993 E. Akurgal, *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey. From Prehistoric Times until the End of the Roman Empire* ⁸(Istanbul 1993)
- Alexandridis 2004 A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna* (Magonza 2004)
- Allen 1983 R. E. Allen, *The Attalid Kingdom. A Constitutional History* (Oxford 1983)
- Amelung 1905 W. Amelung, *Zerstörte Fragmente römischer Reliefs*, *RM* 20, 1905, 121–130
- Attanasio – Pensabene 2002 D. Attanasio – P. Pensabene, *I marmi dal teatro di Hierapolis*, in: D. De Bernardi Ferrero (ed.), *Saggi in onore di Paolo Verzone, Hierapolis scavi e ricerche 4* (Roma 2002) 69–84
- Bejor 1991 G. Bejor, *Le statue, Hierapolis scavi e ricerche 3* (Roma 1991)
- Bejor 2002 G. Bejor, *Il teatro di Hierapolis. Appunti sulle stratigrafie dell'iposcenio*, in: D. De Bernardi Ferrero (ed.), *Saggi in onore di Paolo Verzone, Hierapolis scavi e ricerche 4* (Roma 2002) 45–50
- Betti 2009 F. Betti, *Via dell'impero. Nascita di una strada. Catalogo della mostra Roma* (Roma 2009)
- Bieber 1934 M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht. Von der griechischen Zeit bis zur römischen Kaiserzeit* (Berlino 1934)
- Blume 2015 C. Blume, *Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 127 = Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 9* (Petersberg 2015)
- Bohtz 1981 C. H. Bohtz, *Das Demeter-Heiligtum*, *AvP* 13 (Berlino 1981)
- Bol 2007 P. C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3, Hellenistische Plastik* (Magonza 2007)
- Brilli et al. 2015 M. Brilli – F. Giustini – A. M. Conte – P. L. Mercadal – G. Quarta – H. R. Plumed – G. Scardozzi – G. Belardi, *Petrography, Geochemistry, and Cathodoluminescence of Ancient White Marble from Quarries in the Southern Phrygia and Northern Caria Regions of Turkey. Considerations on Provenance Discrimination*, *Journal of Archaeological Science* 4, 2015, 124–142
- Bulloch et al. 1993 A. W. Bulloch – E. S. Gruen – A. A. Long – A. Stewart (edd.), *Images and Ideologies. Self-Definition in the Hellenistic World, Hellenistic Culture and Society* 12 (Berkeley 1993)
- Calder – Cormack 1962 W. M. Calder – J. M. R. Cormack, *Monuments from Lycaonia, the Pisido-Phrygian Borderland, Aphrodisias, MAMA* 8 (Manchester 1962)

- Chaniotis 2003 A. Chaniotis, The Divinity of the Hellenistic Rulers, in: A. Erskine (ed.), *A Companion to the Hellenistic World* (Oxford 2003) 431–445
- Cinti 1999 P. Cinti, Statue antiche. Restauri e problemi conservativi, in: *Restauri al Quirinale*, BdA (vol. speciale) (Roma 1999) 217–230
- Clinton 1992 K. Clinton, *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Skifter utgivna av Svenska Institutet i Athen 8°, 11 (Stockholm 1992)
- D'Andria 2011 F. D'Andria, Gods and Amazons in the Nymphaea of Hierapolis, in: *D'Andria – Romeo 2011*, 150–172
- D'Andria 2012 F. D'Andria, Archaeology of the Theatre in Hierapolis (Pamukkale), in: Masino et al. 2012, 143–161
- D'Andria 2013 F. D'Andria, Il *Ploutonion* a Hierapolis di Frigia, *IstMitt* 63, 2013, 157–217
- D'Andria c. s. F. D'Andria, Sculpture in Context of the *Ploutonion* in Hierapolis, in: M. Aurenhammer (ed.), *Sculpture in Roman Asia*, Proceedings of the International Conference Roman at Selçuk, October 1–4, 2013 (in corso di stampa)
- D'Andria – Ritti 1985 F. D'Andria – T. Ritti, Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide, *Hierapolis scavi e ricerche* 2 (Roma 1985)
- D'Andria – Romeo 2011 F. D'Andria – I. Romeo (edd.), *Roman Sculpture in Asia Minor*. Proceedings of the International Conference to Celebrate the 50th Anniversary of the Italian Excavations at Hierapolis in Phrygia, Cavallino (Lecce), 24–26 May 2007, *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth 2011)
- D'Andria et al. 2012 F. D'Andria – M. P. Caggia – T. Ismaelli (edd.), Le attività delle campagne di scavo e restauro 2004–2006, *Hierapolis di Frigia* 5 (Istanbul 2012)
- Despinis 1971 G. I. Despinis, Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου (Atene 1971)
- Di Napoli 2002 V. Di Napoli, Il fregio a tema agonistico del teatro di Hierapolis (Frigia). Iconografia e iconologia nell'arte romana imperiale, *ASAtene* 80, 2002, 379–412
- Ensoli 2002 S. Ensoli, Per un cosiddetto Iseo nella villa di Adriano a Tivoli. Il Padiglione-Ninfeo »di Venere Cnidia«, in: A. M. Reggiani (ed.), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso*. Atti del convegno, Roma 23–24 giugno 2000 (Milano 2002) 94–112
- Eule 2001 C. J. Eule, Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext, *Kazı ve Araştırma Raporları Serisi* 1 (Istanbul 2001)
- Fantham 2006 E. Fantham, Covering the Head at Rome: Ritual and Gender, in: J. Edmondson – A. Keith (edd.), *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture* (Londra 2009) 158–171

- Filges 1997 A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption (Colonia 1997)
- Filges 2002 A. Filges, Schlauchkleid – Peronatrix – Stola. Die Genese einer Frauentracht, *AA* 2002, 259–271
- Fittschen 1999 K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit, *BeitrESkAr* 18 (Magonza 1999)
- Fündling 2006 J. Fündling, Kommentar zur Vita Hadriani der Historia Augusta II (Bonn 2006)
- Galli 2007 M. Galli, Processi della memoria nell'età della Seconda Sofistica, in: O. D. Cordovana – M. Galli (edd.), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica* (Catania 2007) 7–14
- Galli 2010 M. Galli, La paideia di Adriano. Alcune osservazioni sulla valenza politica del culto eroico, in: M. Rizzi (ed.), *Hadrian and the Christians*, *Millennium studies* 30 (New York 2010) 51–70
- Galli 2012/13 M. Galli, Un palcoscenico per l'imperatore, in: M. Galli – S. Bozza, *Spazi figurativi a Villa Adriana. Il caso dell'edificio a tre esedre*, *ScAnt* 19, 2012/13, 287–290
- Galli – Bracci 2016 M. Galli – S. Bracci, Archeometric Analyses on the Sculptures of Hierapolis, in: T. Ismaelli – G. Scardozzi (edd.), *Marmora Phrygiae. Ancient Quarries and Building Sites in Asia Minor*, International Congress, 2–4 December 2015, CNR – Rom (Bari 2016)
- Gasparri – Guerrini 1993 C. Gasparri – L. Guerrini, Il Palazzo del Quirinale. Catalogo delle sculture, *Collezioni romane di antichità* 3 (Roma 1993)
- Geominy 1984 W. A. Geominy, *Die Florentiner Niobider* (Bonn 1984)
- Geominy 2007 W. A. Geominy, Die allmähliche Verfertigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.), in: *Bol* 2007, 43–101
- Glowacki 2003 K. Glowacki, A Personification of demos on a New Attic Document Relief, *Hesperia* 72, 2003, 447–466
- Grüßinger et al. 2011 R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (edd.), *Pergamon. Panorama der antiken Metropole*. Catalogo della mostra Berlino (Petersberg 2011)
- Gualandi 1977 G. Gualandi, Una testa di Adriano da Hierapolis (Frigia), *RdA* 1, 1977, 64–88
- Guerrini 1987 L. Guerrini, Ceres in hortis Car. Ferrariae, *ScAnt* 1, 1987, 225–256
- Günter 1997 LIMC VIII (1997) 956–978 s. v. Persephone (G. Günter)
- Guizzi 2007 F. Guizzi, Hierapolis ellenistica attraverso le iscrizioni e altri documenti, in: F. D'Andria – P. Caggia (edd.), *Le attività delle campagne di scavo e restauro 2000–2003, Hierapolis di Frigia* 1 (Istanbul 2007) 597–604

- Hassalin Rous et al. 2009 I. Hassalin Rous – L. Langier – J.-L. Martinez (edd.), *d'Izmir à Smyrne. Découverte d'une cité antique*, Catalogo della mostra Parigi (Parigi 2009)
- Hepding 1910 H. Hepding, *Die Arbeiten zu Pergamon 1908–1909 III. Die Einzelfunde*, AM 35, 1910, 494–523
- Missione 1987 Missione archeologia italiana di Hierapolis di Frigia (ed.), *Hierapolis di Frigia, 1957–1987*, Catalogo della mostra (Milano 1987)
- Hofter 2013a M. R. Hofter, *Weibliche stehende Gewandstatue mit Chiton und Mantel (AvP VII 53)*, in: *Antikensammlung Berlin (Hrsg.), Gesamtkatalog der Skulpturen (Köln 2013)*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/175262> (ultima data di accesso gennaio 2016)
- Hofter 2013b M. R. Hofter, *Weibliche Statue im Bühnenkostüm mit Schwert, »Tragodia«*, in: *Antikensammlung Berlin (Hrsg.), Gesamtkatalog der Skulpturen (Köln 2013)*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/34624> (ultima data di accesso gennaio 2016)
- Hofter 2013c M. R. Hofter, *Weibliche Gewandstatue, Unterteil*, in: *Antikensammlung Berlin (Hrsg.), Gesamtkatalog der Skulpturen (Köln 2013)*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2219> (ultima data di accesso gennaio 2016)
- Horn 1931 R. Horn, *Stehende Weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, RM Erg. 2 (München 1931)
- Horn 1972 R. Horn, *Hellenistische Bildwerke auf Samos*, Samos 12 (Bonn 1972)
- İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979 J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (Magonza 1979)
- Ismaelli 2011 T. Ismaelli, *Archeologia del culto a Gela. Il santuario del predio Sola, Beni archeologici-conoscenza e tecnologie 9* (Bari 2011)
- Ismaelli 2012 T. Ismaelli, *Un ritratto di età gallienica da Hierapolis di Frigia*, RA 2012, 243–278
- Kabus-Jahn 1963 R. Kabus-Jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts v. Chr.* (Darmstadt 1963)
- Kabus-Preisshofen 1989 R. Kabus-Preisshofen, *Die hellenistische Plastik der Insel Kos*, AM Beih. 14 (Berlino 1989)
- Karlsson 2014 S. Karlsson, *Emotions Carved in Stones? The Social Handling of Death as Expressed on Hellenistic Grave Stelai from Smyrna and Kyzikos* (Göthenburg 2014)
- Kleiner 1984 G. Kleiner, *Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte* (Berlino 1984)
- Klößner 2012 A. Klößner, *Tradition – Repräsentation – Distinktion. Eine Fallstudie zu Reliefweihungen von Priestern im späthellenistischen und römischen Attika*, in: M. Horster – A. Klößner (edd.), *Civic Priests. Cult Personnel in Athens from the Hellenistic Period to Late Antiquity* (Berlino 2012) 27–66

- Knoll et al. 2011 K. Knoll – Chr. Vorster – M. Woelk (edd.), *Katalog der antiken Bildwerke II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1* (Monaco di Baviera 2011)
- Kolb 1974 F. Kolb, *Zur Geschichte der Stadt Hierapolis in Phrygien. Die Phyleninschriften im Theater*, ZPE 15, 1974, 255–270
- Krahmer 1923/24 G. Krahmer, *Stilphasen hellenistischer Plastik*, RM 38/39, 1923/24, 138–184
- Kristensen 2013 T. M. Kristensen, *Making and Breaking the Gods. Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity*, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity 12 (Aarhus 2013)
- Kron 1996 U. Kron, *Priesthoods, Dedications and Euergetism. What Part Did Religion Play in the Political and Social Status of Greek Women?*, in: P. Hellstrom – B. Alroth (edd.), *Religion and Power in the Ancient Greek World. Proceedings of the Uppsala Symposium 1993*, Boreas 4 (Uppsala 1996) 139–182
- Lauro 1999 M. G. Lauro, *Sculture antiche nel Salone dei Corazzieri*, in: *Restauri al Quirinale*, BdA (vol. speciale) (Roma 1999) 205–216
- Lauter 1966 H. Lauter, *Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des 5. Jahrh.* (Norimberga 1966)
- Leventi 1998 I. Leventi, *Η Υγεία του Νικηράτου του Αθηναίου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης γλυπτικής της Περγάμου*, in: Palagia – Coulson 1998, 101–116
- Leventi 2007 I. Leventi, *The Mondragone Relief Revisited. Eleusinian Cult Iconography in Campania*, Hesperia 76, 2007, 107–141
- Lindner 2015 M. M. Lindner, *Portraits of the Vestal Virgins, Priestesses of Ancient Rome* (Ann Arbor 2015)
- Linfert 1976 A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren* (Wiesbaden 1976)
- Mandel 2007a U. Mandel, *Räumlichkeit und Bewegungserleben. Körperschicksale im Hochhellenismus (240–190 v. Chr.)*, in: Bol 2007, 103–187
- Mandel 2007b U. Mandel, *Bemerkungen zur Ὕτραγoδία von Pergamon*, in: H. von Steuben – H. Kotsidu – G. Lahusen (edd.), *ΜΟΥΣΕΙΟΝ. Beiträge zur antiken Plastik. Studi in onore di Peter C. Bol* (Möhnesee 2007) 347–355
- Mari – Sgalambro 2006 Z. Mari – S. Sgalambro, *Tivoli. Villa Adriana. Il complesso della Palestra*, in: G. Ghini (ed.), *Lazio e Sabina 3. Atti del convegno Terzo incontro di studi sul Lazio e la Sabina, Roma 18–20 novembre 2004* (Roma 2006) 53–68
- Masino – Sobrà 2012a F. Masino – G. Sobrà, *Ricerche e interventi nel Teatro*, in: D’Andria et al. 2012, 207–233
- Masino – Sobrà 2012b F. Masino – G. Sobrà, *L’altare del Dodektheon di Hierapolis*, in: D’Andria et al. 2012, 259–291

- Masino et al. 2012 F. Masino – P. Mighetto – G. Sobrà (edd.), Restoration and Management of Ancient Theatres in Turkey. Methods, Research, Results. Proceedings of the Hierapolis International Symposium Karahayıt-Pamukkale (Denizli), Lycus River Hotel, 7th–8th of September 2007, *Archeologia e storia* 11 (Galatina 2012)
- Mathys 2014 M. Mathys, *Architekturstiftungen und Ehrenstatuen. Untersuchungen zur visuellen Repräsentation der Obersicht im späthellenistischen und kaiserzeitlichen Pergamon*, PF 16 (Magonza 2014)
- Mekacher 2006 N. Mekacher, *Die vestalischen Jungfrauen in der römischen Kaiserzeit*, Palilia 15 (Wiesbaden 2006)
- Morrow 1985 K. D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture* (Madison, WI 1985)
- Nippe 1989 C. Nippe, *Die Fortuna Braccio Nuovo. Stilistische und typologische Untersuchung* (Berlin 1989)
- Ohlemutz 1940 E. Ohlemutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (Würzburg 1940)
- Palagia 1975 O. Palagia, *A Draped Female Torso in the Ashmolean Museum*, *JHS* 95, 1975, 180–182
- Palagia 1982 O. Palagia, *A Colossal Statue of Personification from the Agora of Athens*, *Hesperia* 51, 1982, 99–113
- Palagia – Coulson 1998 O. Palagia – W. D. E. Coulson (edd.), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens, March 15–17, 1996*, *Oxbow monograph* 90 (Oxford 1998)
- Palaiokrassa 2005 *ThesCRA V* (2005) 364–365 s. v. 2.b. *Cult Instruments. Fackeln* (L. Palaiokrassa)
- Pellino 2005 G. Pellino, *Considerazioni sull'assetto decorativo di alcuni teatri d'età imperiale in Asia Minore*, *Orizzonti* 6, 2005, 49–78
- Peschlow-Bindokat 1972 A. Peschlow-Bindokat, *Demeter und Persephone in der attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts*, *JdI* 87, 1972, 60–157
- Pfanner 1979 M. Pfanner, *Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des grossen Frieses von Pergamon*, *AA* 1979, 46–57
- Pfuhl – Möbius 1977 E. Pfuhl – H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs I* (Magonza 1977)
- Piok Zanon 2007 C. Piok Zanon, *Dank an Demeter: Neue Gedanken zur Architektur und Bedeutung des Demeter-Kultes in Pergamon im späten 3. Jh. v. Chr.*, *IstMitt* 57, 2007, 323–364
- Pologiorgi 1998 M. I. Pologiorgi, *Το γυναικείο άγαλμα του Αρχαιολογικού Μουσείου Πειραιώς αρ. ευρ. 5935*, in: Palagia – Coulson 1998, 35–45

- Pottier 1896 Daremberg – Saglio II 2 (1896) 1025–1029 s. v. fax (E. Pottier)
- Queyrel 2005 F. Queyrel, L'autel de Pergame. Images et pouvoir en Grece d'Asie, *Antiqua* 9 (Parigi 2005)
- Raeder 1983 J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, *Europäische Hochschulschriften (Reihe 38)* 4 (Berlino 1983)
- Raeder 2000 J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex), *MAR* 28 (Magonza 2000)
- Ridgway 1993 B. S. Ridgway, Response, in: Bulloch et al. 1993, 231–241
- Ridgway 2000 B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture 2. The Styles of ca. 200–100 B. C. (Madison 2000)
- Ritti 1985 T. Ritti, *Fonti letterarie ed epigrafiche, Hierapolis scavi e ricerche* 1 (Roma 1985)
- Ritti 1988 T. Ritti, Il sofista Antipatros di Hierapolis, *Miscellanea Greca e Romana* 13, 1988, 71–128
- Ritti 2004 T. Ritti, Documenti adrianei da Hierapolis di Frigia. Le epistole di Adriano alla città, in: S. Follet (ed.), *L'Hellénisme d'époque romaine. Nouveaux documents, nouvelles approches (I^{er} s. a. C. – III^e s. p. C.). Actes du Colloque international à la mémoire de Louis Robert, Paris 7–9 juillet 2000* (Parigi 2004) 297–340
- Ritti 2006 T. Ritti, Guida epigrafica a Hierapolis di Frigia (Pamukkale) (Istanbul 2006)
- Ritti 2007 T. Ritti, Iscrizioni pertinenti all'edificio teatrale di Hierapolis, in: D. De Bernardi Ferrero – G. Ciotta – P. Pensabene (edd.), *Il teatro di Hierapolis di Frigia. Restauro, architettura ed epigrafia* (Genova 2007) 389–440
- Ritti 2013 T. Ritti, Alcune figure femminili nelle iscrizioni di Hierapolis di Frigia, *MedAnt* 16, 2013, 139–179
- Robert 1937 L. Robert, *Études Anatoliennes. Recherches sur les inscriptions grecques de l'Asie Mineure, Études orientales* 5 (Parigi 1937)
- Romeo et al. 2014 I. Romeo – D. Panariti – R. Ungaro, La Tomba Bella. Un *heroon* giulio-claudio e il suo sarcofago, *Hierapolis di Frigia* 6 (Istanbul 2014)
- Rumscheid 2006 F. Rumscheid, Die figürlichen Terrakotten von Priene: Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde, *AF* 26 = Priene 1 (Wiesbaden 2006)
- Şahin 1999 S. Şahin, Die Inschriften von Perge I, *IK* 54 (Bonn 1999)
- Schalles 1985 H.-J. Schalles, Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert vor Christus, *IstForsch* 36 (Tubinga 1985)
- Schipporeit 2013 S. Th. Schipporeit, Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien, *Byzas* 16 (Istanbul 2013)

- Schmaltz 1983 B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs, Erträge der Forschung 192 (Darmstadt 1983)
- Schmidt 1991 S. Schmidt, Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen (Colonia 1991)
- Schneider 1999 C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, MilForsch 1 (Magonza 1999)
- Schober 1951 A. Schober, Die Kunst von Pergamon (Vienna 1951)
- Schoch 2009 K. Schoch, Die doppelte Aphrodite. Alt und neu bei griechischen Kultbildern (Gottinga 2009)
- Schraudolph 2007 E. Schraudolph, Beispiele hellenistischer Plastik der Zeit zwischen 190 und 160 v. Chr., in: Bol 2007, 189–239
- Semeraro 2003 G. Semeraro, Hiéropolis de Phrygie. Les céramiques à relief hellénistiques et romaines, in: C. Abadie-Reynal (ed.), Les céramiques en Anatolie aux époques hellénistique et romaine. Actes de la Table Ronde d’Istanbul, 22–24 mai 1996, Varia Anatolica 15 (Parigi 2003) 83–89
- Servais 1967 J. Servais, Στεμματ’εχων εν χειρισι (Iliade A.14), AntCl 36, 1967, 415–456
- Smith 1998 R. R. R. Smith, Hellenistic Sculpture under the Roman Empire. Fishermen and Satyrs at Aphrodisias, in: Palagia – Coulson 1998, 253–260
- Smith 2006 R. R. R. Smith, Roman Portrait Statuary from Aphrodisias. Aphrodisias 2 (Magonza 2006)
- Smith 2012 R. R. R. Smith, Defacing the Gods at Aphrodisias, in: B. Dignas – R. R. R. Smith (edd.), Historical and Religious Memory in Ancient World (Oxford 2012) 283–326
- Sobrà 2012 G. Sobrà, The Analysis of the Fragments from the *scaenae frons* of the Theatre in Hierapolis, in: Masino et al. 2012, 183–204
- Sobrà – Masino 2010 G. Sobrà – F. Masino, La frontescena severiana del teatro di Hierapolis di Frigia. Architettura, decorazione e maestranze, in: S. F. Ramallo Asensio – N. Röring (edd.), La scaenae frons en la arquitectura teatral romana. Actas del symposium internacional celebrado en Cartagena los días 12 al 14 de marzo de 2009 en el Museo del Teatro Romano (Murcia 2010) 373–412
- Stähler 1966 K. P. Stähler, Das Unklassische im Telephosfries. Die Friese des Pergamonaltars im Rahmen der hellenistischen Plastik, Orbis antiquus 23 (Münster 1966)
- Stewart 1990 A. Stewart, Greek Sculpture. An Exploration (New Haven – Londra 1990)
- Stewart 1998 A. Stewart, Goddess or Queen? A Colossal Marble Head in the Athenian Agora, in: Palagia – Coulson 1998, 83–91
- Terrer et al. 2003 D. Terrer – R. Lauxerois – R. Robert – V. Gaggadis-Robin – A. Hermary – Ph. Jockey – H. Lavagne, Nouvel Espérandieu: recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule I. Vienne (Isère) (Parigi 2003)

- Themelis 1998 P. Themelis, Attic Sculpture from Kallipolis (Aitolia). A Cult Group of Demeter and Kore, in: Palagia – Coulson 1998, 47–59
- Traversari 1993 G. Traversari, La Tyche da Prusias ad Hypium e la »scuola« microasiatica di Nicomedia, RdA Suppl. 11 (Roma 1993)
- van Looy 1977 H. van Looy, Apollonis reine de Pergame, AncSoc 7, 1977, 151–165
- Virgilio 1993 B. Virgilio, Gli Attalidi di Pergamo. Fama, eredità, memoria, Biblioteca di studi antichi 70 (Pisa 1993)
- Virgilio 2003 B. Virgilio, Lancia, diadema e porpora. Il re e la regalità ellenistica, Studi ellenistici 14 (Pisa 2003)
- Waelkens et al. 2002 M. Waelkens – Ph. Muchez – L. Loots – P. Degryse – L. Moens – P. De Paepe, Marble and Marble Trade at Sagalassos (Turkey), in: J. J. Herrmann – N. Herz – R. Newman (edd.), Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Museum of Fine Arts, Boston, 1998, Asmosia 5 (Londra 2002) 370–380
- Winter 1908 F. Winter, Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs I, AvP 7, 1 (Berlino 1908)
- Zanker 1993 P. Zanker, The Hellenistic Stelai from Smyrne. Identity and Self-image in the Polis, in: Bulloch et al. 1993, 212–230

INHALT

Felix PIRSON – Dorothea ROOS, In Memoriam Martin Bachmann	5
Adolf HOFFMANN, In Memoriam Arzu Öztürk	33
Gunnar BRANDS, Kastalia und Pallas. Zum Megalopsychia-Mosaik aus Daphne	257
Marco GALLI, Die Statuen der Demeter und Kore-Persephone im Theater von Hierapolis	161
Stefan GIESE – Philipp NIEWÖHNER, Das frühbyzantinische Landhaus von Kirse Yanı in Karien	293
Kazuma HASHIMOTO – Kazumi YOKOYAMA – Izumi NAKAI, Untersuchungen zur Herkunft von Keramik aus Boğazköy, Türkei, mittels Schwermineralanalysen	37
Ibrahim Hakan MERT, Ein Figuralkapitell aus Konya	135
Alexandra Ch. J. VON MILLER, Korinthisierende Kotylen in Ephesos: ein Fallbeispiel zur ionischen Gefäßproduktion nach korinthischem Vorbild im späten 8. und frühen 7. Jahrhundert v. Chr.	59
Diana Y. NG, Ein kunstvolles Argument – Öffentliche Statuenprogramme als Instrumente städtischer Konkurrenz im kaiserzeitlichen Perge und Pamphylien	225
KURZMITTEILUNG	
Burkhard EMME, Die Chronologie des Dionysos-Heiligtums von Milet	355
Anschriften der Autoren	363
Hinweise für Autoren	365

TABLE OF CONTENTS

Felix PIRSON – Dorothea ROOS, In Memoriam Martin Bachmann	5
Adolf HOFFMANN, In Memoriam Arzu Öztürk	33
Gunnar BRANDS, Castalia and Pallas. On the Megalopsychia-Mosaic from Daphne	257
Marco GALLI, The Statues of Demeter and Kore-Persephone at the Theatre of Hierapolis	161
Stefan GIESE – Philipp NIEWÖHNER, The Early Byzantine Country House at Kirse Yanı in Caria	293
Kazuma HASHIMOTO – Kazumi YOKOYAMA – Izumi NAKAI, Studying the Provenance of Pottery from Boğazköy, Turkey, using Heavy Mineral Analysis	37
Ibrahim Hakan MERT, A Figural Capital from Iconium (Konya)	135
Alexandra Ch. J. VON MILLER, Corinthianising Kotylai in Ephesos. A Case Study on Ionian Ceramic Production Based on Corinthian shape-models of the Late 8th and early 7th Centuries BC	59
Diana Y. NG, Making an Artful Case: Public Sculptural Programs as Instruments of Civic Rivalry in Imperial Perge and Pamphylia	225
NOTE	
Burkhard EMME, The Chronology of the Sanctuary of Dionysos at Miletus	355
Adresses	363
Information for authors	365