

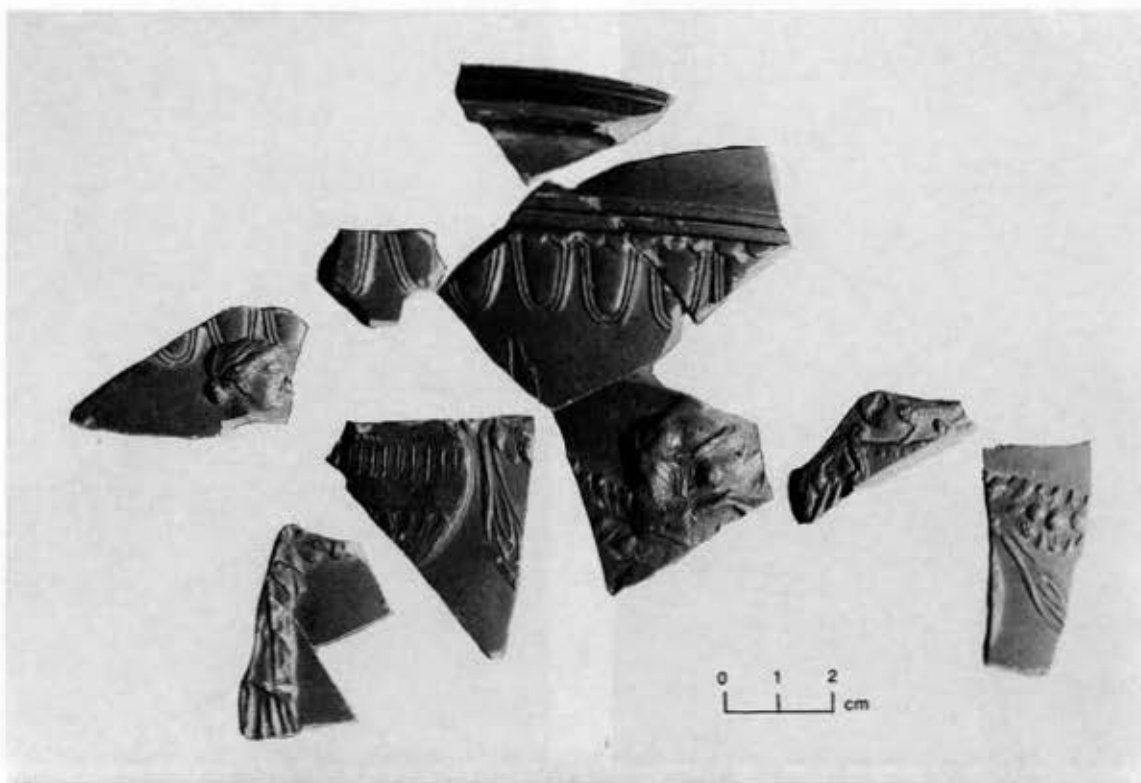
MARIA TERESA MARABINI MOEVS

PENTETERÌS E LE TRE HORAI NELLA POMPÈ DI TOLOMEO FILADELFO

Nella campagna di scavo del 1952 a Cosa, condotta nella zona dell'*Atrium Publicum I* parallela al muro nord-occidentale della Basilica,¹⁾ si rinvennero una dozzina di frammenti di un cratere arretino decorato con il ciclo delle quattro Stagioni (*fig. 1*).²⁾ La maggior parte dei frammenti proviene dal livello I della stanza 5, adiacente all'angolo occidentale della Basilica. Questo livello, in cui i frammenti arretini erano mescolati a pezzi di stucco caduti dalle pareti, giaceva al di sopra di uno strato di terra battuta corrispondente all'ultimo pavimento della stanza, alla profondità di circa 30-40 centimetri sotto la superficie del terreno. Un frammento ceramico decorato con una parte di ovolo dal livello II della stanza 22, situata a Nord-Ovest della stanza 5, ricongiungendosi con la corrispondente sezione di ovolo presente su un altro frammento proveniente dalla stanza 5,

fornisce un più preciso dato cronologico. L'abbondante materiale proveniente dal livello II della stanza 22 può essere infatti datato in gran maggioranza ad età tiberiana ed eccezionalmente alla tarda età augustea.³⁾ Un terzo frammento di ovolo, identico ai precedenti e con tutta probabilità appartenente allo stesso vaso, proviene dal livello I della stanza 16, situata a Nord della stanza 5, livello databile fra il principio del regno di Augusto e il principio del regno di Claudio.⁴⁾ In base a questi dati stratigrafici non sembra dunque possibile datare il cratere arretino, a cui i frammenti appartenevano, prima della tarda età augustea.

Il ciclo decorativo delle quattro Stagioni che avanzano a passo deciso verso destra recando in mano gli attributi che le identificano è documentato in maniera esemplare su di un cratere del British Museum



1 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA - FRAMMENTI DI CRATERE ARRETINO CON STAGIONI DI OFFICINA PERENNIANA (INV. CE 1818), DA COSA



2

firmato da Cn. Ateius proveniente da Capua (fig. 2),⁵⁾ ampiamente illustrato dall'Oxè nella sua monografia sulla ceramica arretina a rilievo proveniente dalla regione renana.⁶⁾ Qui una leggiadra figura femminile

2 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - CRATERE ARRETINO CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (WALTERS, CAT. L 54)

4 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA - FRAMMENTO DI CRATERE ARRETINO CON STAGIONI, DI OFFICINA PERENNIANA (INV. CE 1818), DA COSA: TESTA DELLA STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO



4

(fig. 3), velata da un chitone svolazzante, procede svelta, recando nella sinistra un grosso fiore di papavero e una spiga e nella destra una piccola corona; tracce di un nastro pendono dal polso sinistro. Dietro



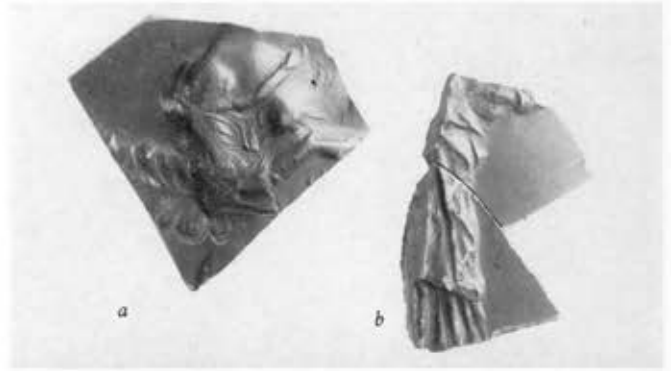
3 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - CRATERE ARRETINO CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (WALTERS, CAT. L 54) PARTICOLARE DELLA STAGIONE CON FIORE E CORONA



5 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - CRATERE ARRETINO CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (WALTERS, CAT. L 54) PARTICOLARE DELLA STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO

camminano due compagne da lei differenziate per la linea sobria dei panneggi sulle forme piene del corpo. Sono: una giovane donna in chitone manicato che fa grembo ai frutti di stagione sollevando le falde dell'*apoptygma* (fig. 5), seguita da un'altra in chitone a corta manica ed *himation*, che regge nella sinistra una *phiale* con offerte e stringe nella destra le zampe anteriori di un capretto che si alza di fronte a lei (fig. 6). Queste tre figure, variamente interpretate come Primavera, Estate e Autunno, sono seguite dall'Inverno in peplo con lungo *apoptygma*, *chlaina* triangolare e alti calzari (fig. 8). Alla sua tenuta da cacciatrice si addicono gli attributi: una lepre ed un uccello di palude appesi al *lagobolon* sulla spalla sinistra, un cinghiale morto e trascinato con la mano destra. Cinque sottili pilastri sormontati da maschere sileniche e decorati alla base con canestri e grappoli d'uva ed una base a forma di candelabro o *thymiaterrion* che sostiene un vassoio con offerte separano le figure (fig. 2). Tese dietro le loro spalle, filze di foglioline legano pilastri e base fra di loro. Figure ed elementi decorativi poggiano su un terreno accidentato segnato da segmenti irregolari paralleli.

Nel 1954 l'officina di Cn. Ateius ad Arezzo fu casualmente scoperta all'angolo di via Nardi con via



7 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA
DUE FRAMMENTI DI CRATERE ARRETINO CON STAGIONI
DI OFFICINA PERENNIANA (INV. CE 1818), DA COSA:
a) STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO; b) STAGIONE CACCIATRICE

della Chimera.⁷⁾ Fra il materiale qui ritrovato il ciclo delle Stagioni è rappresentato su una dozzina di crateri più o meno parzialmente ricomposti ed una mezza dozzina di grandi frammenti. Questo materiale, pur non aggiungendo elementi nuovi al ciclo principale, aumenta il repertorio della decorazione



6 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - CRATERE ARRETINO
CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (WALTERS, CAT. L 54)
PARTICOLARE DELLA STAGIONE CON PHIALE E CAPRETTO



8 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - CRATERE ARRETINO
CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (WALTERS, CAT. L 54)
PARTICOLARE DELLA STAGIONE CACCIATRICE



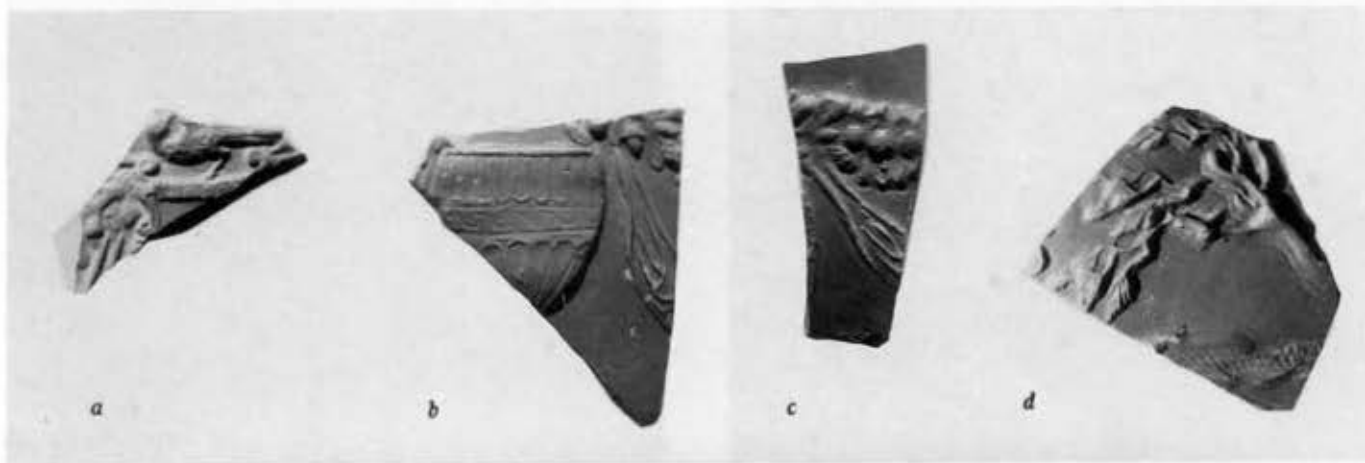
9 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO
FRAMMENTO DI CRATERE CON STAGIONI
DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96306): STAGIONE CACCIATRICE

accessoria e contribuisce talvolta ad una più chiara lettura delle figure rispetto al testo di base rappresentato dal cratere londinese.

Nei frammenti cosani sono riconoscibili il busto e il braccio destro della Stagione con frutti in grembo

(fig. 7, a), la testa non pertinente di una seconda figura dello stesso tipo (fig. 4) e la cascata di pieghe sovrapposte del mantello della Stagione in vesti di cacciatrice (fig. 7, b). Diversi sono invece gli elementi accessori della decorazione in cui si possono individuare almeno due anfore di tipo simile, con corpo ovoidale decorato al centro da una fascia di spirali ricorrenti fra zone baccellate, largo e basso collo con manici a volute (fig. 10, a-b). Su uno dei frammenti si conserva un uccello col capo volto indietro, appollaiato sull'imboccatura dell'anfora (fig. 10, a). Appese ai manici a volute delle anfore su ambo i lati, bende e grossi festoni di frutti e foglie scendono ad incontrare le figure all'altezza della vita sparendo, come sembra, dietro di esse. Il dislivello può essere giustificato solo se l'anfora poggiava su una base simile o forse più alta di quella visibile su esemplari ateiani nel Museo Archeologico di Firenze (fig. 9).⁸⁾

L'appartenenza dei frammenti descritti ad uno stesso vaso è assicurata, oltre che dalla coerenza della decorazione, dalle caratteristiche tecniche comuni: argilla molto ben depurata color rosa-nocciola assai compatta, pareti sottili, rivestimento di superficie aderente ed unitario, lucido ma non brillante, color rosso mattone, sotto cui si staglia preciso il rilievo. Identiche caratteristiche tecniche sono presenti in un frammento proveniente dalla stessa area la cui singolare decorazione non trova confronti in vasi col ciclo delle Stagioni. Su un terreno accidentato, simile a quello su cui camminano le Stagioni nel cratere del British Museum, si alza un ramo nodoso con irregolari foglie lanceolate, un dettaglio naturalistico a prima vista inconciliabile con la stilizzazione degli elementi decorativi interposti fra le figure. Su un frammento di matrice nel museo di Firenze (fig. 12),⁹⁾ di fronte alla Stagione con frutti in grembo, è conservata la sommità di un ramo di pino con alcune grosse pigne e radi mazzetti di aghi che conferma l'esistenza di elementi naturalistici in associazione con il ciclo delle Stagioni.



10 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA - a-c) FRAMMENTI DI CRATERE ARRETINO
CON STAGIONI, DI OFFICINA PERENNIANA (INV. CE 1818), DA COSA: ANFORE, FESTONI E NASTRI;
d) FRAMMENTO DI CRATERE ARRETINO DA COSA CON RAMI E FOGLIE

La fila di ovoli sotto la gola del cratere di Cosa presenta caratteristiche diverse dal tipo comunemente adottato nell'officina di Ateius: a semplice contorno, rilievo piatto, alternati con listelli questi ultimi (*fig. 11* e *Tav. II, b*), allungati ed ampi alla base, a rilievo bombato dentro duplice contorno e privi di listelli, i primi. I confronti più convincenti per questo tipo di ovolo si trovano su prodotti dell'officina di M. Perennius, particolarmente durante la fase tigranea di quest'ultima.¹⁰⁾ Anche l'anfora che appare sui frammenti cosani, benché sia talvolta utilizzata da P. Cornelius,¹¹⁾ C. Cispus¹²⁾ e come si è visto dallo stesso Ateius (*fig. 9*), sembra risalire a modelli introdotti nel repertorio perenniano già durante la prima fase dell'officina di Santa Maria in Gradi, come dimostra un frammento firmato da Cerdo nella collezione dell'Università di Tübingen.¹³⁾ Il prototipo di età classica può essere rintracciato su monete del IV secolo a.C.¹⁴⁾ Bende e festoni di frutti appesi ad un sostegno centrale, estranei al ciclo ateiano delle Stagioni, sono invece frequenti nell'officina di Perennius durante le fasi pretigranea e tigranea,¹⁵⁾ e continuano anche in quella successiva, come per esempio su un frammento inedito di cratere firmato da Bargathes, prove-



12 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - FRAMMENTO DI MATRICE, DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 100190: ?) PARTICOLARE DELLA STAGIONE CON FRUTTI IN GRENBO



11 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO
CRATERE CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (INV. 96292)
PARTICOLARE DI STAGIONE CON FIORE E CORONA



13 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA
FRAMMENTO DI CRATERE FIRMATO DA BARGATHES (INV. CD 470),
DA COSA: PARTICOLARE CON BUCRANIO E FESTONE

niente dagli scavi di Cosa (fig. 13).¹⁶⁾ L'organizzazione decorativa con personaggi che procedono indipendenti, ma visualmente collegati da un motivo continuo di sfondo, concorda con quella del noto ciclo perenniano delle danzatrici con *kalatiskos*.¹⁷⁾

La presenza del ciclo delle Stagioni nel repertorio decorativo dell'officina perenniana è attestata, oltre che dai frammenti cosani, da un frammento di matrice proveniente dagli scavi del 1886-87 a Santa Maria in Gradi ad Arezzo, prodotto durante la fase bargatea dell'officina (fig. 14).¹⁸⁾ Nella figura centrale qui rappresentata, nonostante alcune fondamentali variazioni nell'iconografia e nello stile, è chiaramente riconoscibile la Stagione con fiore e corona. Scomparsa la superflua associazione di fiore e corona, la figura ora impugna con la sinistra un grosso ramo a foglie lanceolate verticali e la destra è inutilmente protesa in avanti a reggere un attributo ormai eliminato, certamente la corona originaria. Il panneggio che nella versione ateiana è disposto in un incoerente ammasso di pieghe sul busto e in due sequenze di esuberanti ondulazioni sulle gambe ad indicare la presenza di un corto mantello sul chitone, è reso sulla matrice bargatea con logicità dalla spalla all'attaccatura delle gambe. Il chitone, sceso dall'ampia spalla destra, è qui distinto dal mantello arrotolato sotto i seni e raccolto sul braccio destro da cui scende con una cascata di pieghe fino all'attaccatura delle gambe.



14 - AREZZO, MUSEO ARCHEOLOGICO
FRAMMENTO DI MATRICE FIRMATA DA BARGATHES (INV. 2725)
CON FIGURA DI STAGIONE CHE TIENE UN RAMO



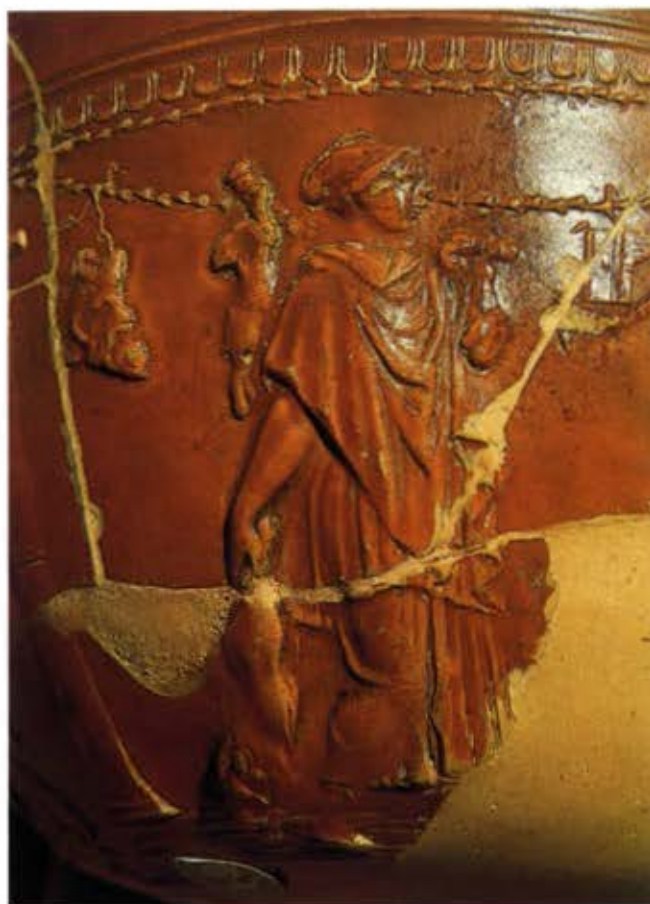
15 - AREZZO, MUSEO ARCHEOLOGICO
FRAMMENTO DI MATRICE FIRMATA DA BARGATHES (INV. 5438)
IN CUI COMPARE UNA STAGIONE PRIVA DI ATTRIBUTI

Una serie di pieghe oblique sul fianco robusto indica che il mantello avvolgeva la figura dalla cintola in giù. La coerenza formale con le altre tre figure del gruppo fin qui è evidente. Una folata di irrazionalità sembra invece investire la parte inferiore del panneggio: mantello e chitone si gonfiano posteriormente in successive ondulazioni; sul davanti la cascata del mantello si dilata in ghirigori; l'orlo inferiore del chitone, conservato su un frammento da Bolsena,¹⁹⁾ si complica in una sequenza di pieghe a sanguisuga; il più smaccato manierismo si è ormai impossessato della figura. È questa la direzione di gusto a cui Ateius, con alcune variazioni, aderisce, ma certamente estranea al modello originario che crediamo invece di riconoscere nella sua interezza su una seconda matrice bargatea, pure proveniente da Santa Maria in Gradi (fig. 15).²⁰⁾ La piccola figura sotto l'archetto, due volte ripetuta, è ancora la nostra Stagione, con i pugni inutilmente protesi a reggere gli attributi ora scomparsi, ma il breve mantello avvolto intorno ai fianchi, scendendo in pieghe oblique dal braccio all'altezza dei polpacci, conserva, pur nella sua schematicità, la memoria di un logico disegno. Il leggero chitone che scivola dalla spalla disegnando le forme piene del busto riemerge dal mantello all'attaccatura delle gambe e scorre con fluide ondulazioni parallele fino alle caviglie. Su una lastra Campana del British Museum il *ductus* originario del panneggio è riconoscibile dentro l'incorniciatura rococò degli svolazzi aggiunti.²¹⁾

Nonostante la differenza tra questo ricercato abbigliamento e quello più pratico delle altre Stagioni, una stessa concezione formale, evidente soprattutto nel rapporto con la Stagione con frutti in grembo (TAV. II, a), impronta le figure. Anche l'acconciatura della Stagione con corona, disordinata e difficilmente leggibile nella versione di Ateius (fig. 11; TAVV. I, c e II, b), è in Bargathes coerente e vicina ad un modello decifrabile. Nella matrice di Arezzo i capelli fermati da un diadema intorno al volto sono tirati indietro e raccolti in un nodo alla sommità della



a



b



c

FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO – PARTICOLARI DEI DUE CRATERI ARRETINI FIRMATI DA ATEIUS:

- a) STAGIONE CON PHIALE E CAPRETTO (INV. 96232)
- b) STAGIONE CACCIATRICE (INV. 96304)
- c) DETTAGLIO DELLA STAGIONE CON FIORE E CORONA (INV. 96232)





a



b

FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - PARTICOLARI DEI DUE CRATERI ARRETINI FIRMATI DA ATEIUS:

- a) STAGIONE CON FRUTTA E HYDRIA AI PIEDI (INV. 96293)
- b) STAGIONE CON FIORI E - SUL FONDO - SUONATRICE DI LIRA (INV. 96232)



16



17

16 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - FRAMMENTO DI CRATERE CON STAGIONI, DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96307): PARTICOLARE DELLA STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO

17 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA - FRAMMENTI DI CRATERE ARRETINO CON STAGIONI, DI OFFICINA PERENNIANA (INV. CE 1818), DA COSA: PARTICOLARE DELL'ACCONCIATURA DELLA STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO

nuca. Questa acconciatura richiama i ritratti delle prime regine tolemaiche frequentemente ornate di *stephane*, un attributo fino ad allora riservato alle divinità femminili.²²⁾ Il regale ornamento contrasta con le modeste acconciature delle altre Stagioni e manifesta l'intenzione d'investire la figura di un più alto significato. Il nodo di capelli al di sopra della nuca è una pettinatura in voga in età tardoclassica e primo-ellenistica.²³⁾

Riassumendo, il ciclo decorativo delle Stagioni era impiegato dall'officina perenniana a cominciare dalla fase tigranea o forse prima e in una versione più vicina al modello originario di quanto non appaia sui vasi firmati da Ateius. La sua Stagione con fiore e corona è il risultato di una manipolazione, allo scopo di trasformare una figura, fin da principio collegata con le Stagioni ma di significato diverso, in una di loro, cambiando attributi ed ingentilendo forme e vestiario secondo il gusto del tempo. Sulla matrice di Arezzo (fig. 14) Bargathes stesso appare influenzato a metà da questa innovazione. La figura originaria, ampia di forme, diademata e vestita di chitone e mantello, procedeva con le altre tre stringendo nella sinistra un ramo d'albero e nella destra una corona. Fra breve la sua identità apparirà evidente.

Un'ulteriore dimostrazione della fedeltà dell'officina perenniana ai modelli originari è offerta dalla Stagione con frutti in grembo, di cui si conservano la testa e il busto non pertinente di una seconda replica sui frammenti di Cosa (figg. 4 e 7, a). La testa, sciattamente resa su matrici e vasi usciti dall'officina di Ateius (fig. 16),²⁴⁾ è invece qui fortemente caratterizzata (fig. 4). La breve fronte obliqua che continua nel lungo naso, ossuto e un po' uncinato, dalle narici dilatate, l'occhio sporgente sotto l'ampio arco orbitale, la vasta gota in cui affonda la piccola bocca imbronciata, sono coerenti con l'acconciatura che,

ormai illeggibile in Ateius, è evidente sul frammento cosano. Una larga benda annodata sotto la nuca copre la sommità piatta della testa; da questa sfuggono intorno al volto gli avvolgimenti di una morbida pettinatura a melone e l'ampio disco di una treccia arrotolata sopra la nuca (fig. 17). Su un punzone del British Museum proveniente da Arezzo (fig. 18)²⁵⁾ la treccia è ancora evidente ma i lembi annodati della benda sono stati trasformati nell'assurdo arrotolamento dei capelli che caratterizza la versione di Ateius. Tratti del volto e acconciatura denunciano un modello preciso, legato ad un ambiente storicamente definibile: Alessandria nella prima metà del III secolo a.C.



18 - LONDRA, BRITISH MUSEUM
PUNZONE DELL'OFFICINA DI ATEIUS (WALTERS, CAT. L 91)
RAFFIGURANTE UNA STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO

Più precisamente, richiamano alla memoria i ritratti su monete e gemme delle prime regine tolemaiche, Berenice I²⁶⁾ ed Arsinoe II.²⁷⁾ Dal busto della stessa Stagione, su un secondo frammento da Cosa (fig. 7, a), si può ricostruire più chiaramente che dai vasi di Ateius l'abbigliamento originario: un peplo con lungo *apotygma*, forse altocinto, sopra un chitone a corta manica. Lo stesso abbigliamento, frequente durante il primo ellenismo,²⁸⁾ ritorna in opere di riconosciuta origine Alessandrina, come il cosiddetto Ermafrodito degli Uffizi a Firenze (fig. 19)²⁹⁾ o la statuetta ad Ince Blundell Hall.³⁰⁾



19 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
IL COSIDETTO ERMAFRODITO

Le varianti e precisazioni presenti nella versione perenniana del ciclo delle Stagioni sono dunque altamente suggestive nei riguardi dell'iconografia e stile del modello originario e tali da giustificare un'indagine sulla possibile relazione fra questo presunto modello e un noto avvenimento della vita di Alessandria durante la prima metà del III secolo a.C. Ci riferiamo alla *πομπή* (*Pompè* o Grande Processione) che ebbe luogo in Alessandria durante il regno e sotto gli auspici di Tolomeo II Filadelfo, descritta da Ateneo di Naucrati nel quinto libro dell'opera *I Dipsosofisti*.³¹⁾ Oggetto in tempi recenti di un accurato studio,³²⁾ questo testo è considerato un documento fondamentale per la ricostruzione della vita economica, religiosa ed artistica di Alessandria durante la prima metà del III secolo a.C. Per quanto direttamente ci riguarda, ovvero l'origine del ciclo arretino delle Stagioni, la processione tolemaica costituisce a parer nostro una testimonianza preziosa.

È opportuno premettere che *I Dipsosofisti*, o *Sofisti a banchetto*, opera di erudizione in cui i convitati, ad imitazione del *Simposio* platonico, conversano sugli argomenti più svariati, non ci è giunta nella redazione originale in trenta libri ma in forma abbreviata e lacunosa ridotta a quindici a cui supplisce, in parte, un'epitome di età bizantina.³³⁾ Inoltre, la descrizione della processione e quella immediatamente precedente del padiglione reale, con molta probabilità usato in occasione degli stessi festeggiamenti,³⁴⁾ risalgono ad una fonte più antica debitamente citata da Ateneo: una *Periegesi* di Alessandria dal titolo *Περὶ Ἀλεξανδρείας*, opera di un Calliseno di Rodi vissuto probabilmente ad Alessandria nel III secolo a.C., unico dato biografico certo essendo l'anno 221 a.C. come *terminus post quem* per la sua morte.³⁵⁾ Benché non ci siano, come sembra, sufficienti ragioni per dubitare della fondamentale attendibilità sia di Calliseno che di Ateneo, in termini di responsabilità personale,³⁶⁾ con ogni successivo passaggio aumenta la distanza dalla fonte e contemporaneamente la possibilità di errore. Nella lettura del passo di Ateneo questa eventualità non deve essere dimenticata.

La *Pompè*, che con la sua sequenza di meraviglie al limite del prodigioso appare soprattutto motivo di sfrenata ostentazione, rivela ad una lettura più attenta una sua logica organizzazione e legittima appartenenza ad una particolare temperie storica. In essa la tradizione della festività religiosa greca in onore di una particolare divinità, con la sua sequenza di processione, sacrificio, banchetto e competizioni, viene sottoposta, in suolo straniero e sotto l'egida di una dinastia regnante, ad un processo di laicizzazione in cui molte divinità vengono onorate insieme a mortali divinizzati e sovrani viventi, in cui religione avita e sfarzo temporale si alleano a sostegno del potere. Anche la località stessa dove la processione ha luogo, lo stadio in prossimità dei palazzi reali e la relazione con il padiglione che si ergeva nella parte più interna degli stessi palazzi,³⁷⁾ denunciano lo stretto rapporto fra questa manifestazione civica e gli interessi della

dinastia tolemaica. Al tempo stesso il prevalente carattere greco del rituale e degli oggetti esibiti non escludeva un'ideale assimilazione delle festività egizie con le loro ben note sfilate processionali, in conformità con l'intenzione manifestata dai nuovi regnanti di assumere di fronte alla popolazione indigena i connotati degli antichi faraoni. Quanto allo svolgimento della *Pompè*, è chiaro che si tratta di una grande processione composta di processioni minori, come si è detto, in onore di varie divinità e mortali divinizzati e che fra queste Calliseno ha scelto di descriverne una in particolare, quella di Dioniso, dedicandole ben tre quarti dell'intera narrazione.³⁸⁾ Il passo che direttamente ci interessa introduce la sezione dionisiaca del corteo. Dopo aver sommariamente descritto le fasi iniziali della *Pompè* aperta dalla processione della Stella Mattutina, Calliseno conclude dicendo che chi desideri conoscere i dettagli di tutte queste processioni: " τὰς τῶν Πεντετηρίδων γραφὰς λαμβάνων ἐπισκοπέτω ", letteralmente: " Esamini prendendole in mano le illustrazioni delle Feste Penteteriche ".³⁹⁾

Liberato così il terreno da queste processioni minori, Calliseno può ora abbandonarsi al piacere di sbalordire i suoi lettori con una vera orgia di lusso e stravaganze. Dopo che un gruppo variamente composto di Sileni, satiri, Nikai dalle ali d'oro, fanciulli e ancora satiri, tutti riccamente abbigliati, ha schiuso la prima scintillante apparizione di oggetti preziosi, torce, incensieri dorati, un altare e corone d'oro, viene il passo che direttamente ci interessa e che riportiamo qui per intero:⁴⁰⁾

" Dopo questi venivano due Sileni con clamidi purpuree e calzari chiari, uno di loro aveva un petaso ed una verga d'oro, l'altro una tromba. Fra questi incedeva un uomo più alto, alto quattro cubiti, in foggia e aspetto teatrali recante un corno d'Amaltea d'oro. Questo era denominato Eniautòs. Una donna bellissima della[stessa] altezza lo seguiva adorna di molto oro e magnifico.... reggente con una mano una corona di persea, con l'altra un ramo di palma. Questa era chiamata Penteteris. La seguivano quattro Horai ben apparecchiate e recante ciascuna i prodotti propri. Immediatamente dopo queste erano due incensieri d'edera in oro alti sei cubiti e fra questi un altare quadrato d'oro... ".

Prima di procedere ad un esame particolare del testo è importante cercare di capire a quali fonti Calliseno abbia attinto per la sua descrizione. Trascurando la sua ipotetica presenza alla festività⁴¹⁾ a favore dei dati concreti, il riferimento più sicuro è quello fornito dall'autore stesso quando invita il lettore desideroso di maggiori dettagli: " ad esaminare prendendole in mano le illustrazioni delle Feste Penteteriche ". Attenuare, come è stato tentato,⁴²⁾ il linguaggio fortemente visivo di Calliseno, trasformando αἱ τῶν Πεντετηρίδων γραφαὶ in ἀναγραφαὶ e traducendo il verbo ἐπισκοπέω in " leggere ", per suggerire una consultazione di soli testi d'archivio, quali i βασιλικαὶ ἀναγραφαὶ e limitare così l'apporto di un'eventuale documentazione



20 - BOLOGNA, MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO
KALATHOS D'ARGENTO CON SCENA DI CULTO AD ARTEMIS
GIÀ NELLA COLLEZIONE PALAGI

visiva, ci sembra francamente una forzatura del testo. La coerenza del significato visivo di verbo ed oggetto, rafforzata dal significato modale del participio λαμβάνων che letteralmente vuol dire "afferrando", evidentemente per poter decifrare meglio i particolari, presuppone una fonte non concettuale ma figurativa. Nel testo che direttamente ci riguarda, il verbo "era denominato", nei riguardi di *Eniautòs* conferma quest'impressione. Non significa infatti necessariamente che il suo nome venisse annunciato o scritto su un cartello mentre la figura passava,⁴³⁾ ma piuttosto che fosse, alla maniera egizia, iscritto vicino alla figura rappresentata a facilitare la difficile interpretazione; lo stesso vale per *Penteteris*. Questa prassi è già testimoniata per le figurazioni delle Stagioni nell'arte egiziana durante l'Antico Regno. Nella mastaba di Mereruka a Saqqārah, durante la VI Dinastia, il proprietario della tomba è rappresentato mentre dipinge le figurazioni delle tre Stagioni sedute in trono che recano ciascuna un *cartouche* con il proprio nome e i segni di quattro mesi.⁴⁴⁾ Lo sforzo interpretativo di Calliseno nei riguardi di questa figura traspare dall'ambiguità del linguaggio che non definisce necessariamente un personaggio in costume e maschera tragica, come normalmente viene tradotto,⁴⁵⁾ ma potrebbe piuttosto indicare una foggia e aspetto teatrali quali si confanno ad alcune divinità di origine orientale, come Dioniso.

È logico supporre che questa documentazione figurativa assai probabilmente autorizzata dalla corte, alla quale crediamo essersi informato Calliseno, fosse servita d'ispirazione anche per opere d'arte commissionate a commemorare l'evento, in particolare quelle celebrate opere di toreutica del primo ellenismo alessandrino con tanta ostentazione esibite nella *Pompè*. Il *kalathos* Palagi con scena di culto ad Artemis nel

Museo Civico di Bologna (fig. 20)⁴⁶⁾ è una rarissima testimonianza dell'esistenza di queste preziose edizioni commemorative talvolta sopravvissute, per lo più *disiecta membra*, nel repertorio decorativo delle officine neoclassiche.⁴⁷⁾ Per questo non dovremo stupirci di riconoscere nella donna diademata, elegantemente vestita di lungo chitone e mantello che, reggendo in una mano un ramo d'albero e nell'altra una corona, precede le Stagioni nella versione arretina originaria del ciclo, la *Penteteris* descritta da Calliseno. Altri elementi già considerati confermavano la data e il carattere alessandrino delle figure. Lo schema figurativo di *Penteteris*, un leggero chitone senza maniche sotto un mantello avvolto intorno ai fianchi e arrotolato intorno a un braccio, da cui scende con una cascata di pieghe verticali, non presenta nulla d'inusitato ed in particolare, in ambiente alessandrino durante la prima età ellenistica, è ben documentato sulle *oinochoai* in *faïence* con le figure delle prime regine tolemaiche.⁴⁸⁾ Anche lo schematico rendimento dell'ammassarsi del mantello alla vita in ondulate linee parallele, come appare sulla matrice bargatea di Arezzo (fig. 14), potrebbe risalire allo stile del modello alessandrino e non a semplice imperizia dell'incisore arretino.⁴⁹⁾ L'ampia corporeità della figura, coerente con quella delle sue compagne, è una caratteristica comune ad opere di sicura matrice alessandrina databili al III secolo a.C., quali la danzatrice Baker al Metropolitan Museum,⁵⁰⁾ o il *kalathos* Palagi di Bologna (fig. 20).⁵¹⁾ L'impostazione del busto leggermente volta verso lo spettatore, ancora riconoscibile sulla matrice bargatea, in opposizione al completo profilo della versione neoclassica di Ateius, ritorna sulle Stagioni con caccia e con frutti in grembo, confermando ancora una volta la coerenza stilistica del gruppo.

Stabiliti questi caratteri fondamentali di coerenza fra *Penteteris* e le sue compagne, è tempo di riconoscere i motivi che la differenziano da loro. Lo sciolto scivolare del chitone dalla spalla, più accentuato che nelle Stagioni con frutti in grembo o con capretto, ma soprattutto l'arioso fluttuare di questo al di sotto dei ginocchi, così diverso, anche se ridimensionato alla versione iniziale, dalla cascata sobria della stoffa nell'abbigliamento pratico delle altre tre figure fem-

minili, indicano un'origine iconografica diversa, motivata dallo stesso etimo di *Penteteris* e dal suo implicito significato di vittoria.⁵²⁾ Ciclo annuale che si rinnova ogni quinto anno o, secondo il nostro modo di vedere, spazio cronologico di quattro anni, la figura di *Penteteris* rappresentava l'intervallo che, a somiglianza di altri celebrati festival panellenici, separava il ricorrere della festività annunciata dalla *Pompè* del Filadelfo. Nei festival panellenici e in particolare quelli olimpici, penteterici per antonomasia, gli atleti ricevevano, appena proclamati vincitori, un ramo di palma come segno temporaneo di vittoria e successivamente, nella cerimonia finale di premiazione, una corona di fronda diversa per ognuno dei quattro festival panellenici.⁵³⁾ In tal modo l'olivo di Olimpia, l'alloro di Delfi, il sedano selvatico di Nemea e il sedano o pino dell'Istmo venivano ad indicare il festival stesso, collegandolo ai luoghi e ai miti che l'avevano generato. La cerimonia del taglio delle fronde destinate alle corone dall'olivo selvatico di Eracle che cresceva dietro il tempio di Zeus ad Olimpia, sottolinea la stretta associazione fra il festival e la località che l'ospitava. Sostituito l'olivo con l'egiziana persea, già elevata da Alessandro Magno a premio di vittoria,⁵⁴⁾ alla dignità isolimpica della *Penteteris* alessandrina conveniva un'iconografia corrispondente al suo significato di vittoria. Una Nike apportatrice di vittoria in lungo chitone e corona nella mano che appare su monete penteteriche di Elis, coniate in relazione ai giochi nel V secolo a.C., ha con molta probabilità offerto la prima ispirazione per la *Penteteris* della *Pompè*.⁵⁵⁾ Le fiammeggianti ondolazioni del chitone, il loro irrazionale disporsi in opposte direzioni, il sollevarsi dell'orlo inferiore come per un'improvvisa folata di vento emergente dal terreno, caratteri tutti visibili sulle matrici bargatee e tutti egualmente ingiustificati dal passo moderato della figura, risalgono ancora al V secolo a.C. Precisamente si rifanno al manierismo decorativo imperante intorno al 420 a.C. rappresentato, in tanta varietà di modi, nelle Nikai della Balaustrata ed opere con esse collegate.⁵⁶⁾ Questo manierismo destinato a figurare come carattere inerente all'iconografia della Vittoria è nel III secolo esemplificato nella Nike con trofeo e corona sul rovescio di stateri ed emistateri d'oro di Pirro coniate a Siracusa nel 278-76 a.C. (fig. 21).⁵⁷⁾ La testa di Artemis con onde a melone e ciambella di treccie appare sul dritto in un gruppo di questi emistateri. Poco dopo la metà del secolo la Nike del monumento navale dell'agorà di Cirene conferma l'esistenza di analoghe tendenze manieristiche in ambiente tolemaico.⁵⁸⁾ Sul *kalathos* Palagi di Bologna il manierismo postfidaiaco della danzatrice (fig. 23) convive con il sobrio rendimento, aderente alla realtà contemporanea, delle altre figure femminili partecipanti al culto di Artemis, in particolare la canefora e la donna stante sui gradini (figg. 22 e 24), in un rapporto analogo a quello fra *Penteteris* e le sue compagne. La Nike danzante degli Uffizi a Firenze, opera neoclassica di gusto decorativo interpretata anche come Hora,⁵⁹⁾



21 - EMISTATERE AUREO DI PIRRO (278-76 A.C.)
SUL DITTO: TESTA DI ARTEMIS
SUL ROVERSCIO: NIKE CON TROFEO



22

echeggia nelle linee generali la *Penteteris* arretina e il suo duplice significato di vittoria e figurazione del tempo.

La persea al posto dell'olivo sottolinea, come si è detto, l'intenzione di legare il festival all'Egitto attraverso il carattere indigeno della pianta usata per incoronare i vincitori. La persea, in greco *περσέα*, in latino *persea*, è citata per la prima volta da Teofrasto, insieme al *balanos*, all'acacia e al sicomoro, come pianta tipica dell'Egitto, frequente specialmente nei dintorni di Tebe⁶⁰⁾ ed è detta grande e bella e, quantunque sempreverde, molto simile al pero in fiori, foglie e rami.⁶¹⁾ Ancora Teofrasto, nella sezione dedicata alle piante tipiche dell'Egitto, distingue, pur dicendole simili fra loro, due tipi di palma, la *φώνη* o palma da datteri ad un solo stemma, e la *ροσμήριον* o palma dum più volte biforcata.⁶²⁾ Sicomori, palme dum e palme da datteri crescono a profusione nel

BOLOGNA, MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO - KALATHOS D'ARGENTO
CON SCENA DI CULTO AD ARTEMIS, GIÀ NELLA COLLEZIONE
PALAGI:

22 - DONNA STANTE SUI GRADINI

23 - PARTICOLARE CON LA DANZATRICE

24 - LA CANEFORA



23



24



25 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE
RILIEVO ARCAISTICO (INV. 968) CON DIONISO E LE STAGIONI
(da W. FUCHS, *JdI* ErgH, 20, 1959, tav. 11b)

paradiso egizio dei beati, i campi di Ialu rappresentati durante la XIX Dinastia sulle pareti della tomba di Sennedjem a Deir El Medineh.⁶³ Il folto ramo, quasi un alberello, in mano alla *Penteteris* di Bargarthes vuol forse rappresentare la lussureggiante palma dum?⁶⁴ Lo stesso ramo è stato riconosciuto in un arbusto su leggero stelo manoscritto che appare su una matrice bargatea da Santa Maria in Gradi.⁶⁵ Lo stelo, evidentemente aggiunto al punzone originale che ne era privo, sembra confermare l'identificazione. Le lunghe foglie lanceolate di questo improvvisato alberello paiono avere una nervatura pennata.

La restaurazione della Stagione di Ateius con fiore e corona alla sua iconografia originaria e al suo ruolo di *Penteteris*, riduce di conseguenza a tre il numero delle Stagioni ed elimina l'errato riferimento a quattro nella descrizione della *Pompè* imputabile a correzione, o meglio aggiunta, di un copista durante le molte peripezie del testo originario già descritte. Esitiamo ad attribuire l'errore ad Ateneo, nativo di Naucrati, per ragioni che saranno evidenti fra breve.

La certezza dell'esistenza originaria di tre sole Horai nella *Pompè* alessandrina si basa sulle seguenti considerazioni: primo, l'inattendibilità del testo di Ateneo finora considerato come la più antica testimonianza scritta dell'esistenza di quattro Stagioni; secondo, la persistenza del gruppo di tre nell'iconografia delle Horai e delle Aglauridi protrattasi, come sembra, fin verso la metà del II secolo a.C.; terzo, le condizioni climatiche dell'Egitto che dall'inizio dei tempi faraonici, ancor prima che i mesi avessero un nome, avevano portato a dividere l'anno in tre stagioni di quattro mesi ciascuna.⁶⁶ I loro nomi corrispondevano all'attività agricola che caratterizzava l'inizio di ciascuna di loro (Peret = semina, Shemou = raccolta) o i movimenti stagionali delle acque del Nilo che tanta parte avevano nell'economia del paese (Akhet = inondazione). Nei primi giorni della nuova

stagione, iniziata il 19 luglio con il levarsi di Sothis, straripava il Nilo; novembre, primo mese della seconda, era dedicato alla semina; nelle prime settimane di aprile, con l'inizio dell'ultima stagione, aveva luogo la raccolta. Nel tentativo di stabilire una corrispondenza con l'anno astronomico greco di quattro stagioni, una di queste doveva essere sacrificata, generalmente l'autunno. La caduta delle foglie è infatti un fenomeno inconsueto nella vallata del Nilo e il sentimento del morire della natura mal si addice al momento in cui la piena del fiume ha recato con sé tanta promessa di vita. Le rimanenti tre stagioni erano generalmente tradotte in: inondazione = ἔρος (estate), semina = χειμών (inverno), raccolta = ἔαρ (primavera). L'ordine però in cui le stagioni erano enumerate dai Greci era diverso: primavera, estate, inverno. Il tentativo di ricostruire la distribuzione delle Horai nella *Pompè* sulla base dell'una o dell'altra successione sarebbe comunque reso vano dalla natura complessa di queste figurazioni, in cui ideologie e tradizioni iconografiche più antiche si assommavano alla diretta influenza del presente. Nel suo studio sul significato delle Stagioni nella letteratura e nell'arte dall'arcaismo alla tarda antichità, George Hanfmann ha illuminato le fasi del processo ideologico per cui le tre Horai, da divinità del clima e della vegetazione quali appaiono nell'età arcaica, vennero ad assumere nel corso del IV secolo a.C. una funzione prevalente di personificazioni delle quattro stagioni astronomiche, e al principio dell'età ellenistica un ruolo provvidenziale nel piano unitario dell'universo divinamente controllato.⁶⁷ Anche l'antica relazione delle Horai con Dioniso deve avere accolto il significato di questa nuova spiritualità. Nei confronti della letteratura le arti figurative si rivelano assai conservatrici rimanendo fedeli, almeno fino all'avanzato periodo ellenistico, alla triade processionale delle Horai che già appare sul vaso François verso il 570-560 a.C.⁶⁸ Il modello del gruppo arcaistico esemplificato dai rilievi del Louvre (fig. 25) e di Friburgo, che rappresentano Dioniso in testa al corteo delle quattro Stagioni caratterizzate da costumi e attributi come Horai della Primavera, Estate, Autunno e Inverno, era stato dallo Schmidt⁶⁹ e dallo Hanfmann⁷⁰ datato al principio del III a.C. Veniva ad essere così contemporaneo alla comparsa delle Horai nella *Pompè* tolemaica, ciascuna identificata da attributi appropriati e in numero di quattro, secondo l'errata versione giunta a noi del testo di Ateneo. Successivamente lo Horn⁷¹ data il modello di questi rilievi arcaistici alla seconda metà del II secolo a.C. e il Fuchs ne confermava poco dopo il carattere tardo attraverso un convincente esame stilistico.⁷² La presunta discrepanza cronologica nell'apparizione del ciclo delle quattro Stagioni fra letteratura (Ateneo) ed arti figurative, messa in evidenza dal Fuchs,⁷³ è ora felicemente risolta nell'accertata presenza di tre sole Horai secondo l'evidenza fornita dall'officina perenniana.

I modelli iconografici precedenti al gruppo delle Horai tolemaiche vanno quindi ricercati in una serie

di rilievi di età tardo-classica, ellenistica, ma specialmente neoattica, risalenti secondo il Fuchs a prototipi perduti databili verso la metà del IV secolo a.C., che rappresentano in vari atteggiamenti, ma per lo più prive di attributi, tre ninfe incedenti in processione. Su questi rilievi che offrono interessanti punti di confronto per l'iconografia e la sequenza delle Horai tolemaiche ritorneremo più avanti.

Delle tre Horai quella documentata con maggiore fedeltà al modello originario è, come già si è visto, la Hora con frutti in grembo: di essa, oltre le numerose apparizioni su vasi usciti dall'officina di Ateius, tutte allo stesso livello di esecuzione assai sommaria, possediamo la testa e il busto sui frammenti tigranei da Cosa (figg. 4, 7, a e 17) e la figura completa, meno il volto, sul punzone ateiano del British Museum (fig. 18). La pettinatura originaria, grazie al frammento cosano (fig. 17), può essere riconosciuta come un esempio del tipo detto "a melone" in voga dalla tarda età classica all'ellenismo inoltrato, ma popolare soprattutto durante il III secolo a.C. La definizione fu suggerita dagli avvolgimenti paralleli dei capelli simili agli spicchi del melone, qui molto radi e soffici, ma pur sempre caratteristici in confronto alle onde cincischiate e atipiche sul punzone e alla massa informe della capigliatura sui vasi di Ateius. Il largo disco formato dalle trecce arrotolate dietro la testa, illeggibile sui vasi di Ateius, ma evidente sia sul frammento di Cosa che sul punzone di Londra, data la pettinatura ad un momento ben preciso. In questa misura e a questa altezza, il disco delle trecce appare in ritratti di Berenice I in tarda età e della figlia Arsinoe II. Si confronti in particolare per Berenice I l'emblema aureo da Corfù nell'Ashmolean Museum di Oxford del 280 a.C. (fig. 26).⁷⁴ Per Arsinoe II la testimonianza più sicura è offerta da una *oinochoe* in *faïence* da Canosa al British Museum (fig. 27),⁷⁵ in cui la figura a rilievo della regina, identificata da un'iscrizione e in stile fortemente egittizzante, esibisce una pettinatura dello stesso tipo, ma con il disco delle trecce leggermente più piccolo e più alto di quello della madre e più vicino alla moda della testa sul frammento perenniano da Cosa. L'iscrizione sull'*oinochoe* di Londra ha permesso a Dorothy Thompson di identificare come ritratti di Arsinoe II un gruppo di figure su *oinochoai* in *faïence*, alcune in stile egittizzante e carattere popolare, altre in stile greco e carattere più aulico.⁷⁶ Tutte più o meno fedelmente imiterebbero la statua eretta in Alessandria da Tolomeo II Filadelfo alla sua sposa-sorella in veste di Tyche, recante nel corno d'Amaltea i frutti dell'Egitto.⁷⁷ In tutte le teste è visibile la pettinatura a melone e trecce arrotolate a largo disco; fra queste, due su frammenti di *oinochoai* da Sciabbi nel museo di Alessandria, nel loro naturalistico modellato greco, si rivelano particolarmente vicine in proporzioni alla nostra Hora cosana.⁷⁸ Su una testina in *faïence* da Naucrati al British Museum (fig. 28),⁷⁹ in cui la maggioranza degli esperti ha riconosciuto le sembianze di Arsinoe II, le onde della pettinatura a me-



26 - OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM - EMBLEMA AUREO DA CORFÙ CON RITRATTO DI BERENICE I (INV. FORTNUM F.R. 36) (da J. BOARDMAN, M.L. VOLLENWEIDER, *Ashmolean Museum... Catalogue of... Engraved Gems and Finger Rings*, I, Oxford 1978, tav. XLIV)



27 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - OINOCHOE IN FAÏENCE CON FIGURA DI ARSINOE II E ISCRITTA COL SUO NOME (WALTERS, CAT. K 77)



28 - LONDRA, BRITISH MUSEUM - RITRATTO IN FAÏENCE DI ARSINOE II, DA NAUCRATI (WALTERS, CAT. K7)

lone, larghe e soffici, sono come sul frammento di Cosa appena accennate. Il diffondersi di questo tipo di pettinatura è testimoniato dal suo apparire su rilievi funerari della necropoli di Sciati. ⁸⁰⁾

I tratti del volto della nostra Hora (fig. 29), così lontani dall'ideale di perfezione inseguito dagli incisori neoclassici, si impongono con una caratterizzazione derivata dalla tradizione ritrattistica. Si possono infatti individuare qui mescolati elementi fisionomici di Berenice I e di Arsinoe II: il lungo naso ossuto della figlia si incurva all'estremità e si dilata alle narici come quello della madre; la fronte breve e obliqua,

l'ampia arcata sopraccigliare, l'occhio spalancato, la gota paffuta e la piccola bocca sporgente, sono tratti di famiglia riscontrabili nei ritratti delle due regine, ma particolarmente evidenti in Arsinoe II. L'imperiosa determinazione della piccola bocca serrata della regina sui decadrammi d'argento e gli ottadrammi d'oro conati dopo la sua morte nel 270 a.C. (fig. 30) ⁸¹⁾ si è accentuata nel modello della Hora arretina in espressione arcigna, evidentemente in omaggio ad una moda ritrattistica così diffusa da ignorare ogni altro significato, e in questo contesto per l'appunto la natura benefica di una stagione apportatrice di frutti. Fra i ritratti su *oinochoai* in faïence, riconosciuti da Dorothy Thompson come probabili rappresentazioni di Arsinoe II, quello su un frammento da Alessandria al Metropolitan Museum di New York, contemporaneo alle emissioni del 270 a.C. (fig. 31), ⁸²⁾ ci sembra particolarmente significativo per l'affermarsi di questa moda realistica. Gli stessi caratteri fisionomici si riscontrano in un gruppo di anelli in osso o avorio, in notevole numero provenienti da Alessandria o da Cipro. ⁸³⁾ La faccia a disco di questi anelli reca una testa femminile, spesso sommariamente incisa, ma con tratti ricorrenti che la identificano come una delle prime regine tolemaiche: la benda regale sulla pettinatura a melone e la grande ciambella di trecce sulla nuca. Nel loro materiale e stile più modesto questi anelli erano forse destinati, nel cerimoniale di corte, a personaggi minori, mentre i loro equivalenti in metallo ed esecuzione pregiata, come il già ricordato emblema aureo di Oxford, ⁸⁴⁾ erano privilegio dei grandi dignitari. In due di questi anelli d'osso Marie-Louise Vollenweider (fig. 32) ⁸⁵⁾ ha pensato di poter riconoscere i tratti di Arsinoe II, ma forse egualmente bene si adatterebbero alla madre Berenice I, confermando in tal modo l'affermarsi di caratteristiche fisionomiche genericamente ispirate ai ritratti delle prime regine tolemaiche. Il grosso naso aderente al labbro superiore, il grande occhio sporgente e l'ampia guancia, tratti costanti del volto della Hora con frutti



29



30

29 - ROMA, ACCADEMIA AMERICANA - FRAMMENTI DI CRATERE ARRETINO CON STAGIONI, DI OFFICINA PERENNIANA (INV. CE 1818), DA COSA: PARTICOLARE CON TESTA DELLA STAGIONE CON FRUTTI IN GREMBO

30 - ROMA, MEDAGLIERE DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO - OTTADRAMMA AUREO CON EFFIGIE DI ARSINOE II (da EAA, I, s.v. Arsinoe, fig. 878)



31



32

31 - NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM - FRAMMENTO DI OINOCHOE IN FAÏENCE CON RITRATTO DI ARSINOE II (INV. 26.7.1017)

32 - OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM - ANELLO IN OSSO CON TESTA DI REGINA (ARSINOE II?) (INV. 1891.237) (da BOARDMAN, VOLLENWEIDER, *Ashmolean Museum... Catalogue...*, cit., tav. XLVII)

in grembo nella versione negligente di Ateius sui vasi (fig. 16; Tav. II, a) e sul frammento di matrice (fig. 12) usciti dalla sua officina, vanno probabilmente letti come una tardiva testimonianza dell'iconografia originaria.

L'abbigliamento della nostra *Hora*, un chitone a mezza manica sotto un peplo a lungo *apoptygma* in origine forse altocinto, sottolinea la funzione che quest'ultimo indumento aveva assunto nel corso del IV secolo a.C., trasformandosi da abito in sopravveste. In tal foggia è indossato dall'Atena sul rilievo votivo attico di Kephisodoros ed Archippos del 321-317 a.C. e da figure femminili su tardi rilievi funerari attici di poco precedenti al decreto di Demetrio del Falero del 317 a.C.⁸⁶⁾ In ambiente Alessandrino il peplo a lungo *apoptygma*, talvolta erroneamente interpretato come tunica, indossato sopra un chitone manicato e accompagnato o meno dal mantello, costituisce un modo di vestire assai frequente per tutto il corso dell'età ellenistica.⁸⁷⁾ L'Ermafrodito degli Uffizi di Firenze, d'indiscussa origine Alessandrina (fig. 19),⁸⁸⁾ sotto il breve mantello triangolare indossa, come si è visto, chitone a corta manica e sovrapposto peplo a lungo *apoptygma*,⁸⁹⁾ resi con la stessa parsimonia di stoffa e sobrietà di pieghe che caratterizzano il vestiario della *Hora* con frutti e dell'affine *Hora* della caccia. Si confrontino in particolare le rade e semplificate pieghe dell'*apoptygma* sul vasto fianco dell'Ermafrodito e della *Hora* con frutti nel punzone del British Museum e il parallelismo elementare delle piegature arcuate sotto il ginocchio nel peplo di entrambe. Queste ultime in particolare richiamano da vicino la stilizzazione egittizzante del pannello così frequente sulle *oinochoai* delle regine e non estranea anche a prodotti Alessandrini di più alto pregio artistico, come il *kalathos* Palagi di Bologna. La corporeità espansa e inarticolata delle due *Horai* con frutti e cacciagione, non intaccata dal linearismo superficiale delle pieghe, il rapporto di proporzione fra il torso breve e le lunghe gambe coi fianchi possenti, sono altrettanti elementi che avvicinano il modello del ciclo delle *Horai* al *kalathos* bolognese, alle *oinochoai* delle regine, all'Ermafrodito di Firenze ed opere con esso collegate.

Alla donna stante sui gradini del *kalathos* bolognese (fig. 22)⁹⁰⁾ può essere accostata la *Hora* con frutti in grembo anche per il motivo della veste (in questo caso chitone e peplo insieme) che scivola con negligenza dalla spalla. Il significato casuale del motivo è messo in evidenza dalla sua frequente associazione con figure femminili in movimento o comunque affaccendate;⁹¹⁾ l'azione di portatrice della nostra *Hora* offrirebbe già una giustificazione sufficiente.⁹²⁾ Poiché la nudità della spalla è anche un motivo tradizionalmente legato all'iconografia di dee della fertilità, assistiamo al sovrapporsi di un secondo intento: quello di evidenziare cioè la natura feconda della stagione. L'adagiarsi della stoffa del peplo in ondulazioni parallele orizzontali sui seni distanziati ribadisce, in unisono con lo scivolare della veste, un ideale di rigogliosa femminilità affermatosi



33 - REGGIO CALABRIA, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE
PINAX LOCRESI CON SCENA DI RACCOLTA DI FRUTTI
(da P.E. ARIAS, in *Atti del sedicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia*, Napoli 1977, tav. LXXVIII,2)

nella prima età classica,⁹³⁾ ideale coerente con i frutti che in felice esuberanza straripano dal grembo dell'*apoptygma*.

Figure che stringono le falde della veste a formare un grembo atto ad accogliere frutti compaiono in scene di carpologia in figurazioni vascolari⁹⁴⁾ o su rilievi. Fra questi ultimi i *pinakes* locresi della stipe votiva della Mannella, databili alla metà del V secolo a.C., con ancelle intente a raccogliere mele cotogne o melagrane nel grembo del peplo sollevato (fig. 33),⁹⁵⁾ costituiscono un interessante precedente iconografico. Questo atteggiamento disinvolto, che metteva l'accento sul carattere pratico dell'azione, riappare in ambiente



34 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE
PATERA ARGENTEA DA BOSCOREALE, CON TESTA FEMMINILE
RIVESTITA DI SPOGLIA DI ELEFANTE
(da J. BARADEZ, in *Bullettin d'Archéologie Marocaine*, 4, 1960, tav. IV)

alessandrino in terrecotte provenienti dalle necropoli orientali, rappresentanti fanciulli che racchiudono frutti nel grembo della corta tunica sollevata.⁹⁶⁾ Biscacce e fagottelli formati da fazzoletti con le quattro cocche annodate sono un motivo prediletto nel realismo quotidiano delle rappresentazioni paesistiche care all'artelessandrina.⁹⁷⁾

Il punzone del British Museum lascia individuare i frutti nel grembo della Hora, obliterati invece ad una massa informe nei successivi passaggi da questo alla matrice e infine al rilievo. Si riconoscono: due grappoli d'uva, due mele e una melagrana, gli stessi frutti che appaiono dentro la cornucopia in mano alle regine sulle *oinochoai* in *faïence*.⁹⁸⁾ Anche la doppia cornucopia o *διερακι* che appare sul rovescio delle edizioni monetali commemorative di Arsinoe II, a testimoniare la prosperità dell'Egitto tolemaico, contiene simili frutti.⁹⁹⁾

Dagli archivi di Zenone, uomo d'affari greco che verso la metà del III secolo a.C. amministrava a Philadelphia nel distretto del Fayyum una vasta proprietà che Apollonio, tesoriere generale di Tolomeo II Filadelfo, aveva ricevuto in dono dal suo re, siamo informati dell'importanza che le culture della vite, dell'olivo e degli alberi da frutto avevano nell'economia agricola dell'Egitto tolemaico.¹⁰⁰⁾

L'originelessandrina del modello della Hora arretina con frutti in grembo è confermata anche dalle rispondenze, che non possono ritenersi casuali, fra questa e l'emblema di una patera argentea del tesoro di Boscoreale (fig. 34).¹⁰¹⁾ La testa femminile con spoglia d'elefante dell'emblema è stata variamente

interpretata, nel suo aspetto simbolico, come Alessandria, Africa od Egitto¹⁰²⁾ e, nel suo significato storico, come ritratto di Cleopatra VII¹⁰³⁾ o della figlia Cleopatra Selene.¹⁰⁴⁾ L'origine del motivo iconografico dell'acconciatura a spoglia d'elefante è da ritenersi quasi sicuramentelessandrina e la data di esecuzione dell'emblema va posta nella tarda età ellenistica. Prescindendo dalla spoglia d'elefante che, seppure presente su monete con testa di Alessandro coniate sotto i primi Tolomei, non sembra associata con la figurazione di Alessandria prima della fine del II secolo a.C.,¹⁰⁵⁾ altri elementi iconografici presenti nell'emblema denunciano un'origine più antica. La maestosa figura dell'emblema indossa un chitone a mezza manica con allacciature simili a quelle della Hora arretina e certamente sopra questo, un peplo con *apoptygma* che, sollevato dalla mano destra, forma il solito grembo ripieno di frutti di stagione. Chitone e peplo scendono ondulando sopra i vasti seni a scoprire la spalla sinistra poderosa, cui si appoggia, retta dalla mano, una cornucopia ricca di frutti. Si rivela in questa ridondanza l'accostamento di due tradizioni iconografiche diverse, risalenti l'una ai ritratti delle regine in veste di Tyche con la cornucopia; l'altra, alla personificazione della fertile stagione con i frutti in grembo. Quest'ultima, dalla Processione Penteterica di Tolomeo II Filadelfo, attraverso indocumentate mediazioni, aveva probabilmente servito da modello anche all'artefice dell'emblema, per passare poi al repertorio decorativo delle fabbriche arretine. Ambedue le tradizioni iconografiche, quella della Tyche regina e quella della Hora con frutti in grembo, erano nate a portare testimonianza dell'avvento di un'età felice per l'Egitto, sotto il governo illuminato della dinastia dei Tolomei.

Illeggiadrita alla maniera neoclassica, la Hora con frutti in grembo appare frequentemente su rilievi, terrecotte, gemme e vetri tardo-ellenistici o del principio dell'età imperiale.¹⁰⁶⁾ Nella scultura a tutto tondo, fra le varie interpretazioni della figura di "Pomona", quella della Galleria degli Uffizi a Firenze rivela, sotto la crescita parassitica degli svolazzi, un disegno di base simile a quello della Horalessandrina.¹⁰⁷⁾

Simile nell'abbigliamento alla Hora con frutti in grembo, la Hora cacciatrice avanza reggendo sulla spalla sinistra un nodoso *lagobolon* dalle cui estremità pendono una lepre uccisa ed un grosso uccello di palude, a quanto pare dalla testa sollevata, ancora vivo (fig. 8). Col braccio destro diagonalmente teso all'indietro la giovane trascina un cinghiale ucciso, stringendo nella mano una delle zampe posteriori dell'animale che pende con zampe anteriori e testa volte all'ingiù. Benché testa e gambe della figura siano rappresentate di profilo, la torsione di tre quarti del busto verso lo spettatore è giustificata dal movimento all'indietro del braccio. La giovane donna indossa un pesante peplo a lungo *apoptygma* che lascia scoperte le caviglie e, sopra questo, una *chlaina* diagonalmente scesa sul lato anteriore della figura a formare un trian-

golo. La cascata di pieghe lungo il fianco sinistro indica che i due lembi della *chlaina* si sovrappongono su questa spalla. Le allacciature visibili al di sopra delle caviglie paiono indicare che la figura calza morbidi stivaletti (fig. 35).

L'acconciatura richiama il classico *kekryphalos* o *sakkos*,¹⁰⁸⁾ attribuito di Artemis cacciatrice, esemplificato su vasi a figure rosse durante la prima metà del V secolo a.C.¹⁰⁹⁾ Alcuni particolari, riconoscibili nonostante la caratteristica imprecisione del rilievo di Ateius su alcuni esemplari di Firenze (fig. 36 e Tav. I, b), suggeriscono qui una moda più disinvolta: un fazzoletto triangolare allacciato sulla nuca con la punta posteriore rimboccata sotto l'allacciatura in modo da formare un risvolto a sboffo che cela il nodo prominente dei capelli. Un'ametista per castone di anello nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 37)¹¹⁰⁾ conferma la nostra interpretazione: qui il capo di una giovane donna vista di profilo è fasciato da un fazzoletto allacciato sulla nuca, con la punta posteriore che ricade sciolta a toccare la spalla, la stessa punta che nel copricapo della Hora cacciatrice appare rimboccata sotto l'allacciatura. La popolarità di questo tipo di donna, ripetuto in numerose repliche su gemme, ha indotto Marie-Louise Vollenweider a considerarlo un ritratto



36 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - FRAMMENTO DI CRATERE CON STAGIONI, DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96 306) PARTICOLARE CON STAGIONE CACCIATRICE



35 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO
FRAMMENTO DI CRATERE CON STAGIONI
DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96306)
PARTICOLARE CON STAGIONE CACCIATRICE



37 - OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM - AMETISTA CON RITRATTO DI PRINCIPESSA ELLENISTICA (ARSINOE II?) (INV. 1892.1526) (da BOARDMAN, VOLLENWEIDER, *Ashmolean Museum... Catalogue...*, cit., tav. XLV)

di donna famosa, una principessa ellenistica del III secolo a.C.: con molta probabilità, la stessa Arsinoe II all'epoca del suo matrimonio con Lisimaco re di Tracia. La gemma andrebbe così datata al 290-280 a.C. Su una seconda gemma dello stesso gruppo, un'ametista del museo di Ginevra datata al 280-270 a.C. circa,¹¹¹⁾ l'estremità posteriore del copricapo appare chiusa alla maniera di un tradizionale *sakkos*. Dal copricapo della Hora cacciatrice fuoriesce l'ala soffice dei capelli a incorniciare il volto, ma il carattere corsivo del rilievo non permette di decifrare i dettagli né della pettinatura né del volto.

Iconografia e stile legano la Hora cacciatrice a quella con frutti in grembo ed ambedue ancora una volta all'Ermafrodito di Firenze (fig. 19), che condivide con la Hora cacciatrice anche la disposizione triangolare del mantello. Si notino in particolare, sia nell'Ermafrodito che nella Hora, le pieghe rade e semplificate sul fianco largo e il grosso polpaccio della gamba di scarico che emerge dal linearismo piatto del panneggio. Una statuina acefala del museo di Alessandria, pure abbigliata con mantello a disposizione triangolare,¹¹²⁾ presenta particolari affinità con la Hora cacciatrice e conferma l'origine alessandrina di iconografia e stile. Il disegno delle pieghe del mantello morbide ed arrotondate, la rigida cascata di pieghe a canna d'organo che copre la gamba d'appoggio, il risalto dato alla gamba di scarico liscia e piena, tradiscono in ambedue le raffigurazioni lo stesso gusto. Le datazioni di questa statuina al primo ellenismo, dell'Ermafrodito di Firenze alla seconda metà del II secolo a.C. e della statua ad Ince Blundell Hall, con questo collegata, alla fine del II secolo a.C., proposte da Adriani, si basano soprattutto sulle astratte classificazioni stilistiche del Krahrmer.¹¹³⁾ A sostegno della tarda datazione dell'Ermafrodito vengono inoltre addotte la trasparenza del tessuto e l'inconsistenza della struttura ossea: non sono più argomentazioni decisive e la loro specifica applicazione all'arte alessandrina potrebbe rivelarsi addirittura fallace. Le numerose affinità che legano l'Ermafrodito alle Horai del corteo del Filadelfo ci inducono a riflettere se la sua impostazione così tipicamente prassitelica, anziché tardiva riesumazione, debba considerarsi un esempio di quelle tendenze classiche evidenti nel primo ellenismo alessandrino.¹¹⁴⁾

Quanto all'iconografia della Hora cacciatrice, è evidente che l'artista ha inteso dare al suo pratico e disinvolto abbigliamento un aspetto di realtà che lo differenzia da quello delle cacciatrici mitologiche, Artemis in primo luogo. Si instaurava così un modello di realismo destinato a sopravvivere assai oltre la sua riesumazione nella prima età imperiale da parte delle fabbriche arretine, come ben testimonia nel III secolo d.C. la figura mascolinizzata della nostra cacciatrice, oramai assimilata alla desolazione dell'inverno, su una metopa in marmo pentelico proveniente da Aquileia.¹¹⁵⁾

Se desideriamo addurre modelli a questa rappresentazione realistica della caccia, dobbiamo cercarli

non tanto fra le imprese dei grandi eroi mitologici che appaiono nell'arte greca dal periodo orientalizzante in poi, bensì fra le più umili figure di cacciatori già individualmente rappresentate nella pittura corinzia del tardo VII e primo VI secolo a.C.¹¹⁶⁾ In età classica, significativa è la presenza di figure di cacciatori su scarabei etruschi.¹¹⁷⁾ Tre aspetti qui evidenziati fanno particolarmente al caso nostro: primo, l'arma d'offesa, il modesto *lagobolon* che sostituisce archi, lance e clave mitologici; secondo, la caratterizzazione degli animali cacciati, morti o vivi che siano, normalmente lepri, uccelli, caprioli o cervi; terzo, la maniera in cui gli animali uccisi vengono trasportati, se di piccole dimensioni, normalmente appesi al *lagobolon*.

L'interesse per la caccia come sport fu certo alimentato durante il IV secolo a.C. e nell'età ellenistica dai numerosi trattati di cinegetica che, a cominciare dal *Κυνηγετικὴς* di Senofonte,¹¹⁸⁾ curavano con attenzione gli aspetti tecnici, dall'equipaggiamento al vestiario, senza ignorare al tempo stesso il significato bucolico di una manifestazione che aveva come scenario il regno della libera natura. Il passaggio dai trattati di cinegetica alla letteratura e alle arti figurative si compiva così senza sforzo. Tanto che Callimaco nel suo *Inno ad Artemis* nel descrivere vestiario e armi della dea e il suo ritorno all'Olimpo con bottino di tori e di cinghiali, sembra essersi documentato su trattati di cinegetica ed in particolare su quello di Senofonte.¹¹⁹⁾

Nella dimensione realistica della caccia come sport e non nel clima eroico della *venatio* di Tolomeo Soter, dipinta da Antifilo Egiziano nella tradizione delle grandi *venationes* di Alessandro,¹²⁰⁾ cercheremo ora di definire la funzione che questa antica manifestazione di destrezza e di coraggio esercitava nell'Egitto tolemaico, e da ultimo il significato della Hora cacciatrice nella *Pompè* del secondo Tolomeo. Dobbiamo ancora una volta far ricorso ai papiri di Zenone per capire l'importanza della caccia nell'amministrazione dell'azienda agricola di Apollonio a Philadelphia. Elenchi di salari e razioni agli equipaggi di caccia qui elencati¹²¹⁾ ci dicono che questa attività era considerata, come la pesca nei canali del possedimento, ben più che uno sport: fonte di entrate e parte dell'organizzazione. Caccia e pesca erano integrate nell'economia del paese e regolate dallo stato mediante il rilascio di speciali licenze o pagamenti di affitto. Ciò non esclude che il piacere dello sport potesse coesistere con gli aspetti pratici, ed infatti Apollonio si diletta nel cacciar gli uccelli, come già prima di lui avevano fatto gli Egiziani dell'Antico, Medio e Nuovo Regno. Nelle zone lacustri del Delta e del Fayyūm faraoni e dignitari avevano arpionato pesci e abbattuto uccelli di palude scagliando un bastone arcuato erroneamente chiamato *boomerang* ma forse più vicino, almeno nelle tarde versioni, a un *lagobolon*.¹²²⁾ Anche se l'uccello di palude che pende ad un'estremità del *lagobolon* della Hora cacciatrice, ancor vivo perché forse catturato con la rete, privilegia l'aspetto pratico dell'attività, non si può dimenticare la lunga tradizione

di questo particolare tipo di sport nell'arte dell'Egitto antico e soprattutto le mirabili rappresentazioni pittoriche sulle pareti delle tombe nella necropoli tebana,¹²³⁾ il cui senso di freschezza e di libertà trova un'eco anche nella letteratura. In un papiro del Museo Pushkin di Mosca, databile alla seconda metà della XVIII Dinastia, il protagonista di due episodi di caccia e pesca fra amici nelle paludi del Fayyūm e del Delta occidentale ci ha lasciato una descrizione straordinariamente viva, nonostante la frammentarietà del testo, della gioia derivata da questo sport a contatto con la natura.¹²⁴⁾ Ancora i papiri di Zenone ci offrono una singolare testimonianza della caccia al cinghiale selvatico nelle macchie del Fayyūm: la copia di un epitaffio in versi che Zenone fece incidere sulla tomba del suo cane indiano chiamato Taurus che, durante una battuta di caccia al cinghiale, aveva sacrificato la sua vita per difendere il suo padrone dalla bestia inferocita.¹²⁵⁾ Un papiro di Mesore del 250 a.C. in cui sono registrate le spese di trasporto di animali inviati in dono al re per il festival delle *Arsinoeia*, menziona cinghiali selvatici e gabbie per contenere gli animali.¹²⁶⁾ Uccelli di ogni tipo, in gabbie o sospesi ad alberi, figurano in gran numero nella processione del Filadelfo.¹²⁷⁾

Sui due *skyphoi* gemelli del tesoro di Boscoreale, di cui uno è scritto con il nome *Χαρείως*, si possono riconoscere tutti gli attributi portati in processione dalle due Horai, la cacciatrice e quella con frutti in grembo: una lepore morta e ancora appesa, riversa, al *lagobolon*, un cinghiale ed un grosso uccello di palude ancora vivi, uva, melagrane e frutti vari.¹²⁸⁾

Insieme alle compagne avanza la terza Hora del ciclo, una giovane donna che regge con la mano destra una *phiale* con offerte e stringe nella sinistra le zampe anteriori di un capretto che si erge da terra su quelle posteriori di fronte a lei (fig. 6). L'abbigliamento, un lungo chitone senza maniche che scivola dalla spalla destra con la disinvoltura consueta, e — sopra questo — l'*himation* che copre la spalla sinistra, si arrotola sotto i seni e ricade con una cascata di pieghe dal braccio sinistro, ricalca un modello tradizionale. L'impostazione della figura è invece ardita al limite dell'assurdo e in contrasto con il fondamentale parallelismo al piano di fondo al quale sottostanno le altre figure. La donna che cammina verso destra appare in veduta laterale solamente dalla vita in giù; il busto, soggetto ad un drastico movimento rotatorio che termina nella testa volta di profilo all'indietro, ha assunto una posizione semifrontale. La testa dell'animale rotata all'indietro, in direzione opposta a quella della donna, puntualizza l'altro estremo di questo movimento divergente. La linea diagonale dalla spalla destra al terreno, formata dal braccio proteso in basso e dall'animale eretto sulle zampe posteriori, definisce i moti divergenti e al tempo stesso li coordina, facendoli convergere in un punto centrale formato dal nodo della mano e delle zampe. Se vogliamo indulgere ad un'astratta definizione stilistica, potremmo dire che si manifesta qui quella tendenza verso i

ritmi centralizzati che nella classificazione del Kraemer caratterizzano l'arte della prima metà del III secolo a.C.¹²⁹⁾ Nel particolare contesto dell'arte alessandrina si rivela ancora una volta quell'accostamento di vecchio e di nuovo, di vieto convenzionalismo e fiduciosa sperimentazione che distingue il periodo formativo di quest'arte. Mentre possiamo individuare qui una partecipazione alle correnti stilistiche del primo ellenismo, non dobbiamo al tempo stesso ignorare che la divergenza estrema dei movimenti, testa e gambe di profilo in direzioni contrarie e busto semifrontale, è una rinuncia palese alla coerenza del naturalismo greco a favore di una concezione formale propria dell'Egitto faraonico. Ancora una volta possiamo instaurare un confronto con il *kalathos* Palagi, in quanto anche qui una sola figura, quella della donna bilanciata sui gradini della scala, si opponeva nella sua ardita impostazione tortile al parallelismo di profilo delle sue compagne (fig. 22).

Ad una più accurata lettura della testa, particolarmente difficile sulla versione confusa e grossolana offertaci da Ateius (fig. 38), supplisce un frammento di matrice di Tübingen in cui già il Dragendorff aveva riconosciuto la Hora con capretto e *phiale*,¹³⁰⁾ e che Arturo Stenico aveva giustamente attribuito alla fase tarda dell'officina perenniana (fig. 40).¹³¹⁾ Una donna col busto in veduta semifrontale e la testa volta indietro di profilo emerge dalla cintola in su da un calice a foglie di vite; dalla spalla destra ignuda scivola il chitone senza maniche, sulla sinistra le pieghe verticali dell'*himation* continuano la caduta dei capelli; i seni emergono dal leggero panneggio disegnato in maniera identica alla versione tramandataci da Ateius. Anche nella perdita degli attributi, non ci sono dubbi che sul frammento di Tübingen sia rappresentata la Hora con capretto e *phiale*. Il punzone che ha impresso la matrice era però diverso da quelli in uso nell'officina di Ateius: il fresco rendimento del panneggio e il morbido modellato dell'anatomia si oppongono alla maniera corsiva e piatta di Ateius. Il frammento di Tübingen è stilisticamente vicino a quelli provenienti dagli scavi di Cosa e insieme a questi strettamente imparentato con il modello originario. In un confronto fra la testa della Hora di Tübingen e quella della Hora cosana (fig. 29) si possono riconoscere in forma raddolcita il profilo segnato dalla breve fronte obliqua, il lungo naso ossuto con le narici dilatate, la piccola bocca imbracciata, l'ampia mascella e la vasta arcata sopraccigliare. Anche l'impostazione della testa di Tübingen diritta e fiera sul collo sottile corrisponde a quella della testa di Cosa e contrasta con l'inclinazione assai pronunciata sui vasi di Ateius, evidentemente un tocco di leziosaggine neoclassica che mal si spiega nel contesto della processione dove la Hora si sarebbe volta a guardare in faccia la sua compagna.

L'acconciatura della testa di Tübingen si rivela essenziale a supplire una concreta manchevolezza nella versione ateiana (fig. 38): il vuoto fra la linea orizzontale, a doppio contorno, che segna l'estremità



38 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - FRAMMENTO DI CRATERE CON STAGIONI, DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96303) PARTICOLARE DI STAGIONE CON PHIALE E CAPRETTO



40 - TÜBINGEN, ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT FRAMMENTO DI MATRICE DI OFFICINA PERENNIANA, RECANTE UNA STAGIONE CON PHIALE E CAPRETTO (INV. 2550)



39

39 - ALESSANDRIA, MUSEO GRECO-ROMANO - TESTA FEMMINILE CON SCIALLE SUL CAPO (da A. ADRIANI, *Testimonianze e momenti di scultura Alessandrina*, Roma 1948, tav. I)

41 - OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM - FRAMMENTO DI OINOCHOE IN FAÏENCE CON REGINA TOLEMAICA IN VESTE DI ISIDE (INV. 1909.347)



41

del copricapo e la spalla sinistra coperta dall'*himation*, le cui pieghe semplificate e parallele sembrano terminare a mezz'aria. Nel frammento di Tübingen questa zona è colmata dalla caduta dei lunghi capelli fuoriuscenti dal corto fazzoletto piegato a rettangolo che fascia la sommità della testa e scende dietro in sciolte pieghe, nascondendo l'allacciatura sulla nuca. I capelli scivolano all'altezza della spalla sinistra in filamenti increspatisi e si raccolgono sulle tempie in una soffice ala che sfugge alla fasciatura. Potremmo interpretare questa acconciatura come una semplificazione della caratteristica pettinatura alessandrina a "boccoli libici", dall'iconografia di Iside trasmessa alle regine tolemaiche (fig. 41).¹³²⁾

Come nelle già ricordate teste del c.d. Ermafrodito di Firenze¹³³⁾ e della statuetta ad Ince Blundell Hall¹³⁴⁾ o ancora nella testa Vinga del museo di Alessandria (fig. 39),¹³⁵⁾ questo tipo di pettinatura si accompagna talvolta ad una foggia di copricapo variamente definito come velo, scialle o cuffia, non dissimile nelle linee generali da quello esibito dalla Hora arretina con capretto.

La caduta di pieghe parallele che differenzia il fazzoletto della Hora può essere confrontata con l'effigie di Arsinoe II su una moneta bronzea coniata ad Efeso dal primo marito di lei, Lisimaco re di Tracia, negli anni 286-280 a.C.¹³⁶⁾ Su questa effigie monetale Marie-Louise Vollenweider aveva basato la sua identificazione di un gruppo di teste femminili velate su gemme, a cui appartengono fra le altre le già ricordate ametiste di Oxford e di Ginevra, come ritratti di Arsinoe II.¹³⁷⁾ Fra queste teste va annoverato un tipo conosciuto da un berillo già nella collezione Marlborough con corto velo sciolto allacciato sotto la nuca alla maniera della nostra Hora con capretto.¹³⁸⁾ Su un'altra gemma assegnata dalla Vollenweider allo stesso gruppo, un'ametista della collezione Beverly,¹³⁹⁾ dal velo sciolto sull'occipite scende verticalmente sulla spalla un boccolo a cavaturacciolo che conferma la nostra interpretazione della pettinatura sul frammento arretino di Tübingen.

Un intaglio in pasta vitrea da Pompei nel Museo Archeologico di Napoli è una replica dello stesso tipo (fig. 42).¹⁴⁰⁾ Sulla già ricordata ametista di Ginevra, forse neoclassica, il boccolo — stilizzato al punto da essere quasi irriconoscibile — gira intorno al collo confondendosi con l'*himation*.

La nanerottola danzante del carico di Madhia (fig. 43),¹⁴¹⁾ opera alessandrina del II secolo a.C.,¹⁴²⁾ dimostra come questa acconciatura, ritenuta di probabile origine orientale, non fosse in ambiente tolemaico prerogativa esclusivamente regale, ma con il suo carattere disinvolto, ben si adattasse anche alle figurazioni di gente comune in movimento.

L'iconografia della Hora che sostiene per le zampe un capretto e regge al tempo stesso una *phiale* con offerte è nata dall'associazione di due immagini tradizionali: Artemis *potnia theron* e la portatrice di offerte. La remota origine della prima non è neces-



42 - NAPOLI, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE
INTAGLIO IN PASTA VITREA CON TESTA FEMMINILE
(da U. PANNUTI, *Museo Archeologico di Napoli. Catalogo della
collezione glittica*, I, Roma 1983, n. 215)



43 - TUNISI, MUSEO DEL BARDO - NANA DANZANTE IN BRONZO,
DAL CARICO DI MADHIA: PARTICOLARE DELLA TESTA
(da W. FUCHS, *Der Schiffsfund von Madhia*, Tübingen 1963, Tav. 17)

sario dimostrare in questo contesto; ci basti qui ricordare, rappresentata sulle terrecotte dal santuario di Artemis a Canoni nell'isola di Corcira databili in gran parte alla prima metà del V secolo a.C.,¹⁴³⁾ la più antica versione della dea che solleva per le zampe la cerbiatta in fronte a lei con la testa, in alcuni casi, girata all'indietro a ricordo dell'originale schema araldico,¹⁴⁴⁾ come sui vasi di Arezzo. Qui e nelle terrecotte di Corcira si afferma la funzione di protettrice degli animali cara alla dea fin dalle più remote origini del suo culto, ad esclusione del suo più tardo ruolo di cacciatrice assunto da una diversa Hora. Alla processione tolemaica e alla sua originale documentazione figurativa deve certamente attribuirsi la differenziazione dei ruoli, essenziale come vedremo fra breve alla comprensione del significato delle Horai nella temperie storica dell'Egitto ellenistico. Nelle variazioni neoclassiche derivate dal ciclo arretino delle Horai l'affettuoso legame fra l'animale e la sua protettrice è ormai incompreso e trasformato, a somiglianza delle scene di caccia, in un rapporto in cui l'animale è trascinato dalla Hora, in veduta di profilo e indifferente, dietro di lei.¹⁴⁵⁾ Circa due secoli dopo su un sarcofago romano della prima età severiana la Hora che stringe per le corna il capretto alzato verso di lei sembra far ritorno all'iconografia originale.¹⁴⁶⁾ Quanto alla tradizione iconografica della portatrice di offerte, ci basti ricordare che un tipo assai simile per impostazione alla nostra Hora fa parte del ciclo decorativo del "Sacrificio a Dioniso", la cui adozione nel repertorio della ceramica arretina risale agli inizi dell'officina perenniana.¹⁴⁷⁾



44 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO
CRATERE CON STAGIONI, FIRMATO DA ATEIUS (INV. 96232)
PARTICOLARE DI STAGIONE CON PHIALE E CAPRETTO

Sul palmo della mano della giovane donna poggia un recipiente a base piatta decorata con baccellature radiali, breve parete verticale segnata da una profonda gola fra due modanature molto pronunciate, quella corrispondente all'orlo più espansa della sottostante (fig. 44 e Tav. I, a). Il rapporto fra questo oggetto e la mano suggerisce un diametro di circa una ventina di centimetri. Nonostante l'affinità con le forme arretine del Servizio II di Haltern, precisamente con i piatti del tipo Loeschke 2,¹⁴⁸⁾ le baccellature o foglie radiali sul fondo suggeriscono al tempo stesso l'imitazione di modelli metallici non dissimili dalle *phialai* in oro o argento comunemente dette degli Achemenidi, in conto della loro probabile origine persiana, ma che sappiamo essere state frequenti anche nell'Egitto tolemaico.¹⁴⁹⁾ Di esse la celebre Tazza Farnese in sardonica del Museo Archeologico di Napoli può considerarsi una tarda sopravvivenza.¹⁵⁰⁾

Il contenuto della *phiale* in mano alla nostra Hora è impossibile a definirsi sulle rozze versioni offerteci da Ateius che suggeriscono talvolta frutti, talvolta vaghe forme ovoidali o cilindriche, spesso provviste di una cavità all'apice, e ci fanno rimpiangere la perdita degli attributi sul frammento di matrice di Tübingen.¹⁵¹⁾

Sui papiri di Zenone, nella parte dedicata agli animali allevati nel possedimento di Apollonio,¹⁵²⁾ una sezione registra la presenza di animali e pollame per consumo e sacrifici e, fra questi, vitelli, agnelli, capretti, suini ed oche. Apprendiamo inoltre dagli stessi papiri¹⁵³⁾ che ben quarantadue vitelli devono essere inviati ad Alessandria per la *Penteteris* del Filadelfo nella quale, a detta di Ateneo,¹⁵⁴⁾ comparvero trecento pecore arabe, centotrenta etiopiche e venti dell'Eubea.

La posizione che la Hora con capretto e *phiale* occupava nella sequenza originaria può essere arguita dal suo evidente carattere di collegamento: o fra le sue due compagne, o fra *Penteteris* e le due restanti Horai, una delle quali, la cacciatrice che trascina il cinghiale, da un punto di vista estetico meglio si inserisce con la sua appendice a chiusura del gruppo. Sui rilievi attici delle ninfe e i loro epigoni neoattici che hanno certamente influenzato la composizione delle Horai tolemaiche, la ninfa di collegamento può precedere il gruppo e conservare la sua impostazione di profilo, girando semplicemente la testa di tre quarti all'indietro, come nel rilievo votivo di Megalopoli (fig. 45),¹⁵⁵⁾ dal Fuchs considerato la replica più fedele di un originale attico del 340-330 a.C.¹⁵⁶⁾ Oppure può occupare la posizione mediana con il busto frontale e la testa pure in veduta frontale, o volta all'indietro. Quest'ultimo è lo schema più frequente in quanto non solo appare su rilievi derivati dallo stesso modello della replica di Megalopoli,¹⁵⁷⁾ ma anche nel ciclo arcaistico delle tre ninfe guidate da Pan, il cui prototipo, ora perduto, era secondo il Fuchs opera di un maestro attico della metà del IV secolo a.C.¹⁵⁸⁾ Anche nei gruppi delle tre Horai e delle Aglauridi ricomposti dallo Hauser su fram-

menti di diversa provenienza risalenti ad originali tardo-classici,¹⁵⁹⁾ la figura mediana in veduta frontale si differenzia dalle compagne di profilo. Per analogia con i citati cicli figurativi di età tardo-classica formati da tre figure femminili incedenti in successione, la prima e l'ultima in veduta di profilo, quella di mezzo col busto ruotato frontalmente, pensiamo che questa fosse anche la posizione occupata dalla Hora con capretto e *phiale*. La Hora con frutti in grembo, tutta concentrata su se stessa, poteva ben introdurre il gruppo, mentre alla cacciatrice e agli animali pendenti o trascinati dietro di lei si addice una funzione di chiusura.

Oltre lo schema figurativo, certe affinità singole fra le Horai arretine e le tre giovani donne in processione di alcuni fra i rilievi menzionati ci assicurano che l'artista alessandrino incaricato di documentare la *Pompè* di Tolomeo II Filadelfo, o almeno la sezione che direttamente c'interessa, era fortemente influenzato dalla tradizione figurativa greca del tardo IV secolo a.C. Prendendo ad esempio la Hora con capretto e *phiale* e l'ultima ninfa di sinistra sul rilievo di Megalopoli, si notino lo stesso schema di base del panneggio, l'inclinazione del busto verso il primo piano si da produrre lo scivolamento del chitone dalla spalla destra, i capelli avvolti in un fazzoletto, per la ninfa di Megalopoli il classico *sakkos*. Il peplo a lungo *apoptygma*, evidenziato nella Hora con frutti in grembo, è indossato anche dalle ninfe arcaistiche guidate da Pan e dalla figura centrale nel gruppo delle Horai ricostruito dallo Hauser.

Riconosciute le consonanze figurative, si devono sottolineare le profonde diversità stilistiche fra il manierismo tardo-classico od arcaistico dei rilievi attici e le Horai arretine che, ignare di contemporanee influenze neoclassiche, ci hanno tramandato fedelmente, almeno nella originaria versione perenniana, un linguaggio stilistico caratterizzato da una nuova concezione plastica della figura e da una predilezione per la realtà quotidiana della vita. Come l'una e l'altra manifestazione rivelino l'origine alessandrina del ciclo, crediamo di avere sufficientemente dimostrato.¹⁶⁰⁾

Il richiamo in sede formale alla tradizione tardo-classica dei rilievi delle ninfe e delle Horai ci porta ora a riflettere sul significato che la presenza delle Horai poteva rivestire nella *Pompè* alessandrina di Tolomeo Filadelfo.

Agli eruditi alessandrini incaricati della grande orchestrazione della *Pompè*, le Horai dovevano apparire su un piano sia ideologico che formale come personificazioni assai complesse, frutto di una lunga meditazione sul variare periodico della natura e sugli effetti che tali mutamenti operavano nella vita degli uomini, degli animali e delle piante. Si presentavano in primo luogo alla memoria le tre Horai mitologiche, dee del clima e della vegetazione, creature antropomorfe simili alle Ninfe, alle Grazie ed alle Muse. Leggiadre e benefiche come le fate delle favole, recano agli uomini i doni della natura rifiorita e con la loro partecipazione a matrimoni e nascite assicurano fer-



45 - ATENE, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE
RILIEVO VOTIVO CON TRE NINFE, DA MEGALOPOLI

tilità e gioia nel futuro. Così le incontriamo sul vaso François, tre fanciulle sotto un solo manto,¹⁶¹⁾ che avanzano in processione insieme agli altri dei verso la casa di Peleo per partecipare alle sue nozze con la dea marina Tetide. Alla fine del secolo VI a.C. nella scena dell'entrata di Herakles nell'Olimpo sulla *kylix* di Sosias proveniente da Vulci al museo di Berlino,¹⁶²⁾ le tre Horai nella sequenza processionale divenuta ormai caratteristica recano ognuna un dono diverso: un tralcio di vite la prima, un ramo di melagrano per ogni mano la seconda, un frutto la terza. Quest'ultima ha i capelli avvolti in un *sakkos* non dissimile dall'acconciatura della cacciatrice arretina. L'apparizione delle Horai all'inizio della sezione dionisiaca della *Pompè* tolemaica trova dunque la sua prima giustificazione nei culti e nella mitologia della Grecia preclassica.¹⁶³⁾

Queste Horai della tradizione arcaica mitologica, dispensatrici di doni e custodi della vita, sono le stesse creature "dai teneri piedi, le Ore amate, le più lente degli dei" che nell'*Inno ad Adone* di Teocrito,¹⁶⁴⁾ composto ad Alessandria negli anni della Processione,¹⁶⁵⁾ riconducono ad Afrodite il giovane amante sottratto alle rive di Acheronte. Nell'*Inno ad Apollo* di Callimaco,¹⁶⁶⁾ composto sotto il Filadelfo o l'Evergete,¹⁶⁷⁾ portano all'altare di Apollo Carneio a Cirene "fiori colorati in primavera e il croco nell'inverno". Non dobbiamo stupirci quindi d'incontrare nel cerimoniale della Processione Dionisiaca l'arcaica sequenza delle Horai portatrici di doni, risuscitata dallo stesso gusto antiquario per l'erudizione mitologica che ispira la letteratura dell'epoca.

Anche se i rilievi tardo-classici delle ninfe discussi sopra offrono la testimonianza più vicina all'epoca della Processione tolemaica della continuità figurativa della triade processionale, non possiamo escludere che le ceramiche greche confluite fin dall'età arcaica nell'emporio commerciale di Naucrati nel Delta del Nilo possano aver direttamente influito, anche a di-

stanza di secoli, sulle scelte figurative e stilistiche dei primi artisti alessandrini.¹⁶⁸⁾ La puntigliosa varietà degli attributi delle Horai della *Pompè*, che gli incisori arretini hanno fedelmente registrato, corrisponde più al gusto narrativo dell'età arcaica che alla sobria rappresentazione delle ninfe nel periodo tardo-classico.

La tendenza aneddotica della *Pompè* può anche essere giustificata dalla tradizione dell'Egitto faraonico, nelle cui figurazioni di dettagliate e interminabili sequenze di portatori d'offerte trovano posto durante l'Antico Regno anche le Stagioni. Nei rilievi del gran tempio del Sole eretto dal Faraone Ne-user-ra della V Dinastia al margine del deserto di Abu Gurob a Sud di Gizah, due personificazioni delle Stagioni, Shemou e Akhet, portano offerte alla divinità solare, ovvero al faraone stesso.¹⁶⁹⁾

L'associazione delle Stagioni con il Sole nell'arte dell'antico Egitto ci porta anche a meditare sul possibile influsso di credenze indigene nell'evoluzione del significato delle Horai, vale a dire su quella concezione astronomico-provvidenziale delle loro funzioni affermatasi durante l'età classica e il primo periodo ellenistico. Mentre nel mondo greco con l'allargarsi delle conoscenze astronomiche durante il

corso del V e IV secolo a.C. si andava diffondendo sempre più la coscienza del regolare succedersi di quattro stagioni, in armonia con il ciclo solare ma in conflitto con la credenza originaria di tre Horai,¹⁷⁰⁾ in Egitto la realtà climatica di tre stagioni rimasta invariata dall'Antico Regno all'età tolemaica permetteva una felice fusione di tradizione mitologica e realtà stagionale nelle personificazioni delle Horai. Nel successivo ampliarsi della visuale scientifica in quella filosofica durante la tarda età classica e la prima età ellenistica, s'impondeva nel mondo greco la certezza del ritmo provvidenziale delle stagioni nell'universo divinamente controllato.¹⁷¹⁾ Ma non dobbiamo dimenticare al tempo stesso che la certezza di un Dio trascendente che è norma e sostentamento dell'universo intero, era stata una delle grandi conquiste della religione egiziana all'epoca del Nuovo Regno. Durante il corso della XVIII Dinastia il dio solare Rē' acquista un ruolo predominante e diviene il dio creatore che tutto comprende, assumendo molte forme e assimilando altre divinità. Negli inni iscritti sulla stele dei due fratelli gemelli Suti e Hor, vissuti sotto il regno di Amenophis III, al dio solare è attribuita anche la creazione delle stagioni e dei mesi: "sorgendo in cielo in forma di Rē', crea le stagioni coi mesi, il caldo e il freddo a sua volontà".¹⁷²⁾ Nella riforma di Amenophis IV, il dio supremo adorato nella forma visibile del disco solare, Aten, sorge e tramonta in solitudine maestosa in un cielo da cui tutte le altre divinità sono stata bandite. Nel *Grande Inno ad Aten*, iscritto sulla parete occidentale della tomba di Ay, uomo di corte di Amenophis IV a Tell el-'Amānah, luminoso documento dell'alta spiritualità della nuova religione, al dio solare è ancora una volta attribuita la paternità delle stagioni:¹⁷³⁾

"I tuoi raggi nutrono tutti i campi, quando tu risplendi essi vivono e crescono per te; tu hai fatto le stagioni per promuovere tutto ciò che hai creato."

Questa provvidenziale concezione dell'universo in cui le stagioni trovavano una funzione ben precisa era ormai profondamente radicata nella sensibilità religiosa degli Egiziani, così da sopravvivere all'abolizione della riforma monoteistica e al ritorno degli dei tradizionali. Quando Diodoro Siculo, attingendo ad Ecateo di Abdera letterato greco della corte di Tolomeo I, c'informa che gli antichi mitologi greci ritenevano che Iside ed Osiride regolassero l'intero universo per mezzo di un sistema di tre stagioni, e che queste, benché discordi di natura, completassero il ciclo dell'anno in piena armonia, attesta la vitalità di questa concezione religiosa.¹⁷⁴⁾ Le speculazioni filosofiche dei Greci sul significato delle stagioni, innestandosi nella tradizione indigena, venivano così sostanziate dalle convinzioni millenarie di una profonda religiosità.

La divina essenza del faraone regnante, identificato con Horus, il Dio-Falco, e — nel corso del tempo — con altre divinità fra cui quella solare, estendeva di diritto la sua autorità sull'ordine delle stagioni offrendo



46 - TUNISI, MUSEO DEL BARDO - MOSAICO CON FIGURA DI ANNUS IN COSTUME TEATRALE, DA DOUGGA (INV. A 387) (da LIMC, I 2, p. 646, n. 11)



47 - DISEGNO DEL RILIEVO ARCAISTICO CON DIONISO E TRE NINFE, GIÀ NELLA COLLEZIONE POURTALÈS-GORGIER (da E. SCHMIDT, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, München 1922, tav. XII, 1)

ai sovrani tolemaici, eredi e continuatori della tradizione faraonica,¹⁷⁵⁾ la possibilità di una interpretazione in chiave politica del significato delle Horai. Ancora una volta sulla consuetudine religiosa indigena veniva ad innestarsi un'arcaica concezione greca di natura politico-morale. Ci riferiamo all'interpretazione delle tre Horai come figlie di Zeus e di Themis e garanti dell'ordine politico e sociale identificate in *Eunomia* (Buon governo), *Dike* (Giustizia) ed *Eirene* (Pace).¹⁷⁶⁾

Non ci sembra di essere lontani dal vero se come punto di arrivo di tutta questa complessa evoluzione e sovrapposizione di significati interpretiamo le Horai nella *Pompè* alessandrina come personificazioni del buon governo della dinastia dei Lagidi sopra l'Egitto ellenistico. Il tentativo di associare gli attributi portati in processione dalle tre Horai con le condizioni climatiche di ognuna di esse, già reso problematico, come si disse, dalle particolari caratteristiche dell'Egitto, si rivelerebbe addirittura fallace, in quanto ci porterebbe ad ignorare il reale significato di quegli attributi: manifestazione tangibile degli effetti providenziali del buon governo definiti nelle tre maggiori fonti di sostentamento nell'economia del paese, agricoltura, allevamento del bestiame e caccia. Nel corno di Amaltea portato da *Eniautòs*¹⁷⁷⁾ quelle specifiche ricchezze si univano in simbolica sintesi felice, allo stesso modo in cui il ritmico succedersi delle stagioni trovava il suo compimento nel periodo ciclico di un anno enunciato nell'etimo di *Ἐνιαυτός*: "Eccolo ancora una volta".

L'associazione delle Horai con *Eniautòs* ha, come l'etimologia di questo nome, un'origine tutta greca.¹⁷⁸⁾ Negli *Inni Orfici* è invocato insieme a Mnemosine, le nove Muse, le Grazie e le Horai.¹⁷⁹⁾ In Pindaro:

"Iè, iè, l'Anno che ora si compie / e le Ore figlie di Temi / vengono a Tebe l'equestre / recando in onore di Apollo / ricca di ghirlande la festa."¹⁸⁰⁾

Nella partecipazione di *Eniautòs* alla *Pompè* in compagnia delle Horai vediamo ancora una volta all'opera l'erudizione libresco dei letterati di corte.

L'origine letteraria della personificazione di *Eniautòs* non concretizzata in una tradizione figurativa nell'arte greca, come invece era avvenuto per le Horai, rende la sua identificazione assai problematica. Altrettanto difficile sarebbe stato individuare la non meno astratta *Penteteris* senza la felice coincidenza della sua tarda trasformazione in quarta Stagione. Le prime riconoscibili figurazioni di *Annus* appartengono al II e III secolo d.C. e provengono per la maggior parte dall'Africa.¹⁸¹⁾ Fra queste, l'unica che presenti notevoli corrispondenze con la descrizione di Ateneo è quella rappresentata su un mosaico del Museo del Bardo a Tunisi, proveniente da Dougga e databile alla prima metà del IV secolo d.C. (fig. 46).¹⁸²⁾ Si tratta di una figura in costume teatrale, con corona murale, che regge nella sinistra una grande cornucopia e nella destra un mazzetto di fiori e foglie. Il chitone, riccamente decorato con lunghe maniche e cintura, scende fino all'altezza delle caviglie scoprendo gli alti calzari; un mantello annodato trasversalmente copre la spalla sinistra. Sul volto non sembra portare



48 - AREZZO, MUSEO ARCHEOLOGICO PUNZONE ARRETINO CON FIGURA DI DIONISO (INV. 11067)



49 - TÜBINGEN, ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DER UNIVERSITÄT
FRAMMENTO DI CERAMICA ARRETINA, DELL'OFFICINA DI ATEIUS,
CON RAFFIGURAZIONE DI DIONISO (?) (INV. 2112)

maschera tragica. Somiglianze sono state notate fra questa e raffigurazioni africane di Dioniso; una certa affinità iconografica, anche se non stilistica, vorremmo proporre con il Dioniso in corto chitone, mantello e alti calzari che regge nella sinistra un grosso tirso e guida il coro delle quattro Stagioni su rilievi arcaistici del tipo Louvre-Friburgo.¹⁸³⁾ L'originale è stato, come si è detto, datato intorno alla metà del II secolo a.C. o nella seconda parte di esso. Alla seconda metà del IV secolo a.C. data il Fuchs gli elementi originari, un Dioniso e tre ninfe, successivamente associati in rilievi neoattici del tipo Pourtalès-Gorgier (fig. 47).¹⁸⁴⁾ Qui Dioniso, in lungo chitone e tirso nella sinistra, guida le tre ninfe in abiti arcaistici che lo seguono tenendosi per mano. Sia nel tipo Louvre-Friburgo che in quello Pourtalès-Gorgier il profilo angoloso di Dioniso con barba appuntita e i lunghi boccoli cadenti sulla spalla corrispondono al gusto arcaistico, diversamente dal giovane imberbe del mosaico tunisino che è invece una tarda derivazione dal naturalismo classico ellenistico. La somiglianza di quest'ultimo con le raffigurazioni africane di Dioniso e la esistenza di una tradizione figurativa arcaistica di Dioniso che guida il coro delle tre ninfe, certamente associate con le Horai, ci sembrano consonanze tali da offrire qualche suggerimento per l'iconografia di *Eniautòs* nella *Pompè* tolemaica. La stretta associazione fra Dioniso e la tradizione teatrale può giustificare il fatto che *Eniautòs* apparisse al tempo stesso come Dioniso e come personaggio in costume teatrale, secondo la nota descrizione di Ateneo-Calliseno. È così verosimile che fra le figure di Dioniso sulla

ceramica arretina si nasconda il compagno di *Penteteris* e delle Horai. Alla tradizione naturalistica di *Annus* del mosaico tunisino si avvicina il giovane Dioniso su un punzone del Museo Archeologico di Arezzo (fig. 48).¹⁸⁵⁾ Il dio, figura giovanile imberbe in chitonisco e alti calzari, avanza verso destra, mano destra al fianco e tirso o cornucopia nella sinistra. Una nebride trasversale ed una *chlaina* allacciata sullo sterno e ricadente dietro le spalle completano l'abbigliamento, simile a quello dell'attore su un frammento di vaso da Taranto nel museo di Tübingen.¹⁸⁶⁾ Il volto paffuto del dio, la piccola bocca carnosa, il lungo occhio a mandorla e la pettinatura a "boccoli libici" non disdicono ad una sua origine alessandrina.

Una seconda possibilità per la ricostruzione di *Eniautòs* ci è offerta da una figura che appare su due frammenti arretini, uno conservato nel museo di Tübingen (fig. 49),¹⁸⁷⁾ il secondo nel Metropolitan Museum di New York,¹⁸⁸⁾ ambedue attribuiti all'officina di Cn. Ateius ad Arezzo. Su questi un uomo in chitone manicato è volto di profilo verso destra, col braccio sinistro piegato e il destro, conservato fino al gomito, proteso diagonalmente a reggere un pesante oggetto, come potrebbe essere una cornucopia. Il profilo angoloso con barba appuntita, il lungo boccolo che scende sulla spalla, i nastri voluminosi che legano una corona sulla nuca, richiamano il Dioniso di tipo arcaistico in compagnia delle ninfe sia su rilievi tipo Pourtalès-Gorgier che Louvre-Friburgo. Sebbene il disegno naturalistico delle pieghe del chitone sui frammenti arretini si stacchi dalla tradizione di questi rilievi attici, come del resto ci sarebbe d'aspet-



50 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - CRATERE CON STAGIONI
DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96293)
PARTICOLARE CON L'OINOCHOE

tarsi data l'attualità di *Eniautòs* nella *Pompè*, le somiglianze notate potrebbero suggerire una relazione della figura con il coro delle ninfe e di conseguenza con *Penteteris* e le sue tre compagne. La sua direzione inversa a queste ultime sarebbe in tal caso dettata dalla necessità estetica di chiudere il gruppo.

Infine ci rimane da considerare la possibile relazione esistente fra gli elementi decorativi che separano le figure fra loro sui vasi arretini e la fantasmagorica parata di oggetti, piante ed animali nella Processione tolemaica. Dobbiamo anzitutto notare che, in contrasto alla mobilità di oggetti e piante nella processione, direttamente trasportati dai partecipanti o caricati su veicoli, sulla ceramica, vasi, tripodi, piedistalli e piante appaiono ben ancorati al suolo. La loro funzione accessoria, decorativa ed avulsa dal contesto narrativo della processione, è evidente, incerta invece l'origine di tale funzione: espediente degli artigiani arretini o caratteristica della originaria documentazione figurativa della *Pompè* su cui pensiamo basarsi la descrizione di Ateneo-Calliseno? Continuando la lettura di questo testo, interrotta dopo il passaggio delle *Horai*, apprendiamo che: ¹⁸⁹⁾

“ Immediatamente dopo loro c'erano due incensieri a foglie d'edera in oro alti sei cubiti e in mezzo a questi un altare quadrato d'oro ”.

Questi oggetti isolati poggiano evidentemente al suolo e sono giustificabili solo se la descrizione di Ateneo-Calliseno si basava su una documentazione figurata e non su una visione diretta degli eventi. In altri termini questi oggetti dovevano assolvere una

semplice funzione divisoria, separando le figurazioni del tempo dal gruppo di satiri che introduce l'associazione degli artisti di Dioniso. È quindi probabile che oggetti stazionari incorniciassero il gruppo delle figurazioni del tempo anche sull'originale metallico da cui derivano le versioni arretine.

Passando poi ad esaminare separatamente i vari elementi, non sarà difficile immaginare una relazione fra le anfore e le *oinochoai* (figg. 50 e 52; TAVV. I, a e II, a) a carattere decisamente metallico in forma e decorazione, che appaiono sui vasi arretini, e i grandi vasi delle stesse forme che si susseguono in gran numero nella processione. Anche i canestri ricolmi di grappoli d'uva di fronte ai supporti dei vasi fanno riferimento ad una celebrazione dionisiaca (fig. 3). L'altare, fra due piedistalli in forma d'incensiere o candelabro quasi identici a quelli di Ateius, rappresentato su una matrice firmata da Pilemo Perenni nel Metropolitan Museum di New York, ¹⁹⁰⁾ avrebbe potuto far parte, in corrispondenza con il testo di Ateneo-Calliseno, della decorazione di questo presunto originale metallico. L'officina del primo Perennio riceverebbe così ulteriore credito per la prima adozione del ciclo delle Stagioni. A coreghi e flautisti vincitori dell'associazione degli artisti di Dioniso che segue le personificazioni del tempo erano destinati, secondo Ateneo-Calliseno, i tripodi delfici trasportati immediatamente dopo di loro. ¹⁹¹⁾ Il tripode su base circolare decorato con tre sfingi alate, già utilizzato da Cerdo Perenni, che compare ripetutamente sui vasi ateiani delle Stagioni del museo di Firenze (fig. 51), è un altro riferimento forse non casuale alla Grande Pro-



51 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - CRATERE CON STAGIONI FIRMATO DA ATEIUS (INV. 96297) PARTICOLARE DEL TRIPODE



52 - FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO - CRATERE CON STAGIONI DELL'OFFICINA DI ATEIUS (INV. 96302) PARTICOLARE CON L'ANFORA

cessione. Il corno che si alza da un angolo del tripode su un cratere del museo di Firenze (fig. 51) rammenta la descrizione di corni d'oro posti su troni d'avorio e d'oro nella Processione.¹⁹³⁾ Le maschere sileniche appese alla sommità di un pilastro (fig. 2) fanno pensare alle maschere satiriche, comiche e tragiche appese al baldacchino che sovrasta il carro di Dioniso.¹⁹³⁾

Il ramo di pino sul frammento di matrice ateiana del museo di Firenze già ricordato (fig. 12)¹⁹⁴⁾ richiama sia le numerose ghirlande di pino, albero sacro a Dioniso,¹⁹⁵⁾ che incoronano i partecipanti alla sfilata,¹⁹⁶⁾ sia i "centocinquanta uomini che reggevano alberi a cui erano sospesi vari tipi di animali e di uccelli".¹⁹⁷⁾ Gli alberi erano forse presenti in forma sinottica, un ramo a testimoniare l'intera pianta, come è stato suggerito in altro contesto,¹⁹⁸⁾ così da giustificare le forme ridotte e contorte, un po' stile "bonsai", che essi assumono molto spesso nelle figurazioni paesistiche alessandrine e quasi sempre nella ceramica arretina. Il ramo di pino che si deve immaginare piantato al suolo sul frammento di matrice di Firenze (fig. 12) e l'arbusto di natura imprecisata che sorge obliquamente dal terreno sul frammento di Cosa non fanno eccezione. L'intera forma dei rami e la posizione nei confronti della decorazione principale del vaso sono suggerite da una tazza da Rignano Flaminio nel Museo Nazionale Romano o delle Terme, copia ingrandita in marmo di un vaso greco d'argento dedicato a Fauno o Silvano (fig. 53).¹⁹⁹⁾ Qui rami di pino e tralci di vite che partono in opposte direzioni dalle zone sottostanti alle anse si estendono diagonalmente a racchiudere le scene

figurate, Pan con *lagobolon* alzato che caccia un lupo e, sull'opposto lato, un lupo che azzanna una pecora. Se ramificazioni di tal fatta apparivano anche sul modello di metallo prezioso che aveva ispirato i vasai arretini, quale era allora la loro relazione con gli oggetti decorativi prima considerati? Le une escludevano gli altri o viceversa, oppure potevano sussistere contemporaneamente? Nella quasi totale scomparsa di esemplari di argenteria alessandrina di età ellenistica è difficile rispondere. È nostra convinzione che il vasto repertorio decorativo, generato nella sua fase iniziale dalle illustrazioni d'archivio delle grandi celebrazioni reali, fosse giunto alle officine di Arezzo non tanto attraverso la mediazione coerente, ma preziosa e rara, delle argenterie commemorative, bensì *disiecta membra* su modelli in stucco²⁰⁰⁾ e impronte in argilla che potevano essere ricomposti a piacimento. L'esistenza di tali modelli è documentata da alcuni esemplari del museo di Arezzo, fra cui particolarmente interessante è un'impronta in argilla con Nike portatrice di trofeo (fig. 54).²⁰¹⁾ Un convincente confronto si può stabilire fra questa ed una Nike recante uno scudo su un modello in stucco per bardatura di cavallo, proveniente da Memphis, nel Roemer-Pelizaeus Museum di Hildesheim (fig. 55).²⁰²⁾ La sopravvivenza di coerenti cicli decorativi, spesso identificabili solo dopo un laborioso processo di selezione, nel repertorio arretino è l'eccezione, non la norma.

A conclusione del nostro *excursus* sulle personificazioni del tempo nella *Pompè* di Tolomeo Filadelfo, ci resta ora da definire con precisione, se possibile, la data di tale evento. È opinione largamente accettata



53 - ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO
TAZZA MARMOREA CON RAMIFICAZIONI E SCENA DI PAN CHE CACCIA UN LUPO, DA RIGNANO FLAMINIO



54 - AREZZO, MUSEO ARCHEOLOGICO - IMPRONTA IN ARGILLA CON NIKE PORTATRICE DI TROFEO (INV. 9236)

fra gli studiosi che la sfarzosa esibizione della Grande Processione debba coincidere con un avvenimento di particolare importanza e che questo possa essere identificato con l'istituzione da parte di Tolomeo II Filadelfo del festival delle *Ptolemaia* in onore di suo padre Tolomeo I Soter, morto fra il novembre del 283 e il novembre del 282 a.C.²⁰³) Due decreti che registrano rispettivamente le risposte della Amfizionia Delfica e della Lega Nesiotica alla richiesta di riconoscimento delle *Ptolemaia* da parte di Tolomeo Filadelfo²⁰⁴) contengono, particolarmente il secondo, precisi riferimenti a questa festività che trovano riscontro nella descrizione della *Pompè*. Nel decreto della Lega Nesiotica che ha come *terminus post quem* il 281 a.C., i rappresentanti di questa votano che "il festival



55 - HILDESHEIM, RÖMER-PELIZAEUS MUSEUM - MODELLO IN STUCCO PER BARDATURA DI CAVALLO CON NIKE RECANTE UNO SCUDO (INV. 1115)
(da C. REINSBERG, *Studien zur hellenistischen Toreutik*, in *Hildesheimer Agypt. Beitr.*, 9, 1980, fig. 99)

debba essere riconosciuto come isolimpico e che i premi ed onori dei vincitori debbano essere gli stessi dei vincitori olimpici". Nel decreto ateniese in onore di Kallias di Sphetos che aveva guidato una delegazione della sua città alla prima celebrazione delle *Ptolemaia* è menzionata, in stretta associazione con questo evento, un'imminente festa panatenaica che non può essere che quella del 278 a.C.²⁰⁵ La prima *Ptolemaia* sarebbe stata così celebrata nell'inverno del precedente anno 279-278 a.C., in coincidenza con l'esatto anniversario penteterico della morte di Tolomeo Soter. Il carattere penteterico della celebrazione veniva in tal modo evidenziato non solo dalla dignità isolimpica ad essa accordata dai centri del Mediterraneo sotto influenza tolemaica, ma anche dalla cronologia degli eventi storici che l'avevano promossa, divenendo motivo centrale della sua scenografia. Non a caso quindi le personificazioni del tempo, in mezzo a cui in regale splendore incede *Penteteris*, si trovano all'inizio della sequenza centrale della processione aperta dall'apparizione della Stella del Mattino e conclusa da quella della Sera. L'anonima accolta di Sileni, satiri, Nikai, donne e fanciulli che precede con offerte preliminari le personificazioni del tempo, in funzione puramente ausiliaria, nulla detrae alla posizione primaria di queste ultime, in piena rispondenza con il significato storico inaugurale del festival. *Penteteris*, nel suo abbigliamento atemporale che la differenzia dalla dimessa secolarità delle sue compagne e l'affianca alle Vittorie agonistiche, ma ancor più nella puntigliosa aderenza dei suoi attributi alla tradizione dei festival panellenici, è altamente significativa della dignità isolimpica delle *Ptolemaia*, enfaticamente rilevata nei documenti che fanno ad esse riferimento.

Ancora una volta la nostra profonda riconoscenza va agli ignoti artefici attivi nelle officine arretine all'inizio dell'epoca imperiale, se una preziosa documentazione dell'arte alessandrina databile al principio del terzo decennio del III secolo a.C., vale a dire nel suo splendido periodo iniziale, è giunta fino a noi documentata con fedele aderenza al testo originale.

Con il presente articolo (consegnato alla Rivista nell'agosto 1986) viene completata la sequenza di studi sull'arte greca del III secolo a.C. attraverso la ceramica arretina iniziata con Le Muse di Ambracia, in Bollettino d'Arte, LXVI, 12, 1981, e proseguita con Il kalathos alessandrino di Bologna, in Bollettino d'Arte, LXVIII, 22, 1983. Alle dottoresse Evelina Borea e Paola Pelagatti, ai consulenti e al personale tutto della Redazione del Bollettino d'Arte va il mio grazie più sincero. Al prof. Guglielmo Maetzke, già Soprintendente alle Antichità della Toscana, al dott. Francesco Nicosia, attuale Soprintendente, e alla dott.ssa Paola Zamarchi Grassi desidero esprimere la mia riconoscenza per avermi con tanta liberalità concesso di studiare e fotografare il materiale decorato con il ciclo delle Stagioni nel Museo Archeologico di Firenze, proveniente dallo scarico dell'officina di Ateius ad Arezzo. Ancora una volta la documentazione fotografica della maggior parte del materiale arretino è opera di mio marito, il musicista americano Robert Moevs.

1) F.E. BROWN, *Cosa, the Making of a Roman Town*, Ann Arbor 1980, pp. 33-36, figg. 38, 39 e 69.

2) Cosa, inv. CE 1818.

3) M.T. MARABINI MOEVS, *The Roman Thin Walled Pottery from Cosa*, in MAAR, 32, 1973, pp. 27 e 28.

4) EADEM, *ibidem*, pp. 28-30.

5) H.B. WALTERS, *Catalogue of the Roman Pottery in the Department of Antiquities, British Museum*, London 1908, L 54, p. 20, tav. VI.

6) A. OXÉ, *Arretinische Reliefgefäße vom Rhein*, in *Materiale zur römisch-germanischen Keramik*, 5, Frankfurt a.M. 1933, n. 132 a-g, pp. 78-80, tavv. XXXII-XXXIV, datato al 10-5 a.C. Oxé pubblica inoltre un cratere frammentario firmato da Ateius al Louvre (*ibidem*, n. 133, p. 80, tav. XXXV), un frammento nell'Albertinum di Dresda, pure firmato da Ateius (*ibidem*, n. 134, p. 80, tav. XXXV), e un frammento di fabbrica imprecisata nel Provinzialmuseum di Bonn (*ibidem*, n. 68, p. 61, tav. XV), tutti decorati con figure di Stagioni. Su questo tipo di Stagioni ed un elenco di opere (ceramica, gemme, vetro, rilievi in marmo e terracotta) su cui esse compaiono, vedi: G.M.A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, in *Dumbarton Oaks Studies*, 2, Cambridge Mass. 1951, vol. I, p. 131 e ss.; II, pp. 140-142. Sull'argomento in seguito cfr.: E. SIMON, *Zum Hochzeitsarkophag mit Peleus und Thetis in der Villa Albani*, in *RM*, 60-61, 1953-54, pp. 212-215; EADEM, in *EAA*, VII, 1966, s.v. Stagioni, p. 470; A. STENICO, *ibidem*, I, 1958, s.v. Ateius, pp. 757 e 758; A.C. BROWN, *Catalogue of Italian Terra-Sigillata in the Ashmolean Museum*, Oxford 1968, n. 99, p. 34, tav. 23; C. GOUDINEAU, *Céramique arétine à reliefs de Bolsena*, in *MEFRA*, 80, 1968, n. 35, pp. 182 e 183, tav. XIII; H.P. BÜHLER, *Antike Gefäße aus Edelsteinen*, Mainz 1973, n. 74, pp. 65-67, tav. 23; A. HOCHULI-GYSEL, *Kleinasiatische Glasierte Reliefkeramik*, in *Acta Bernensia*, VII, Bern 1977, p. 62, tav. 42.

In tutti questi studi il carattere neoclassico del tipo arretino delle Stagioni non è stato messo in discussione, benché incertezze permangano sulla fonte originaria. HANFMANN, *The Season Sarcophagus...*, cit., I, pp. 131 e 132, così riassume la situazione critica: "I tipi iconografici di queste Stagioni "arretine" sono nuovi e non hanno grande somiglianza con il tipo precedente Dioniso-Horae... Sarebbe pericoloso localizzare la fonte originaria di questa composizione "arretina" e determinarne il mezzo di diffusione. Doveva essere conosciuta ad Atene, in Asia Minore e in Italia. Furtwängler pensava che per questa composizione avessero servito da modello rilievi classicistici in metallo creati nel circolo di Pasioteles".

7) G. MAETZKE, *Notizie sulla esplorazione dello scarico della fornace di Cn. Ateius in Arezzo*, in *RCRF*, II, 1959, pp. 25-27. In attesa di pubblicazione il materiale è ora conservato nei magazzini del Museo Archeologico di Firenze.

8) Nel frammento inv. 96306 si notano sopra l'imboccatura dell'anfora, sulla destra, tracce di frutti, forse l'inizio di una ghirlanda, simile a quella dei frammenti di Cosa e successivamente eliminata.

9) Inv. 100190. D'ora in poi l'indicazione "museo di Firenze" si riferisce al materiale proveniente dallo scarico dell'officina di Ateius in via Nardi ad Arezzo.

10) Fra i numerosi esempi di ovoli dell'officina perenniana particolarmente simile al nostro appare quello su due frammenti appartenenti al ciclo di Ercole ed Onfale (H. DRAGENDORFF, C. WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen*, Reutlingen 1948, nn. 89 e 90, pp. 184 e 185, tav. 8), da A. Stenico attribuiti genericamente a Perennius (*Revisione critica delle pubblicazioni sulla ceramica arretina; liste di attribuzioni del vasellame decorato con rilievi edito fotograficamente*, Milano 1960, nn. 1029 e 1030). Mentre durante la prima fase dell'officina perenniana gli ovoli tendono ad essere accostati e di forma ben proporzionata con fila di perline al di sopra piccole e regolari,

nella successiva fase tigranea l'allungamento degli ovoli, la maggior distanza fra essi e il rendimento confuso della fila di perline sono caratteri assai frequenti, gli stessi che si incontrano sui frammenti cosani, cfr. gli esemplari seguenti firmati da Perennius Tigranus: Oxé, *Arretinische Reliefgefäße...*, cit., n. 117, p. 75, tavv. XXVII e XXVIII; n. 121, p. 76, tavv. XXIX e XXX; n. 177, p. 91, tav. XLVIII.

11) DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., Beil. 2, 8, attribuzione di A. STENICO, *Revisione...*, cit., n. 1492.

12) DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., Beil. 11, 98, attribuzione di A. STENICO, *Revisione...*, cit., n. 1577. Potrebbe, a parer nostro, essere attribuito a Perennius Tigranus.

13) DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., n. 48, p. 181, tav. 5; l'anfora compare anche nella fase tigranea (succursale di Cincelli): *ibidem*, n. 193, p. 194, tav. 10; e forse bargatea dell'officina: *ibidem*, n. 382, p. 211, tav. 26; per le attribuzioni cfr. STENICO, *Revisione...*, cit., nn. 1063 e 1269. L'uccello retrospiciente è documentato nella fase tigranea di Perennius (DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., n. 186, p. 193, tav. 27) ed anche nella successiva fase bargatea (*Marcus Perennius Bargathes. Tradizione e innovazione nella ceramica aretina. Esposizione nel Museo "C. Cilnio Meccenate"*, Arezzo, Roma 1984, p. 141, n. 135; da ora in poi abbreviato in *Bargathes*).

14) P.R. FRANKE, M. HIRMER, *Die griechische Münze*, München 1972, tav. 145 e 459 (statere di Tebe, 379-338 a.C.); tav. 149 e 469 (emidracma di Lamia, 400-344 a.C.).

15) CVA, *The Metropolitan Museum of Art, New York*, 1: C. ALEXANDER, *Arretine Relief Ware*, U.S.A., 9, Cambridge Mass. 1943, pp. 15 e 16, tavv. XVI e XVII; A. STENICO, *Ceramica arretina a rilievo della collezione Pisani-Dossi del Museo di Milano, in Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, 3, Milano-Varese 1956, n. 25, p. 428, tav. I.

16) Cosa, CD 470.

17) G.H. CHASE, *The Loeb Collection of Arretine Pottery*, New York 1908, n. 53, pp. 55-58, tav. III; ALEXANDER, *supra*, nota 15.

18) Museo Archeologico d'Arezzo, inv. 2725; *Bargathes*, p. 119, n. 105.

19) GOUDINEAU, *Céramique arétine... de Bolsena*, cit., n. 35, pp. 182 e 183, tav. XIII.

20) Museo Archeologico d'Arezzo, inv. 5438; *Bargathes*, p. 129, n. 118.

21) H. VON ROHDEN, H. WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, in R. KEKULÉ VON STRADONITZ, *Die Antiken Terrakotten*, IV, 1-2, Berlin-Stuttgart 1911, p. 288, tav. XCVIII, 1; H.B. WALTERS, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London 1903, D 585, p. 396.

22) D. BURR THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Aspects of the Ruler-Cult*, Oxford 1973, pp. 28 e 29. La *stephane* appare su monete di Arsinoe II e di Arsinoe III: EADEM, *ibidem*, tav. 73, a-b, g. Sulle *oinochoai* tolemaiche in *faience* decorate con le figure delle regine, Arsinoe II non porta *stephane*, Berenice II la porta raramente (*ibidem*, nn. 28, 29 e 102), Arsinoe III frequentemente, (cfr. sei *oinochoai* iscritte con il suo nome: *ibidem*, nn. 34, 36, 71, 74, 87 e 90). Arsinoe III con la sua *stephane* a crescente lunare e i capelli semplicemente arrotolati sulla nuca (*ibidem*, tav. 73, g) presenta notevoli somiglianze con la nostra Hora.

23) Due delle Muse del donario di Ambracia databile fra il 295 e il 281 a.C. hanno i capelli acconciati a questo modo: cfr. MARABINI MOEVS, *Le Muse di Ambracia*, in *Bollettino d'Arte*, 1981, cit., Muse C e D, pp. 27-31, figg. 32-37.

24) Largo frammento di cratere: Firenze, inv. 96307.

25) WALTERS, *Catalogue of the Roman Pottery...*, cit., L 91, p. 26; A. STENICO, *La ceramica arretina*, II, *Collezioni diverse. Punzoni, modelli, calchi*, Milano-Varese 1966, n. 22 P, p. 32, tav. 10, 22 a-b.

26) Si confronti in particolare il caratteristico naso a narici fortemente dilatate che caratterizza il profilo della regina accoppiato a quello del marito su monete coniate durante il regno del figlio Tolomeo Filadelfo: I.N. SVORONOS, *Τὸ Νομισματικὸν τῶν Κράτους τῶν Πτολεμαίων*, III, Atene 1904, tav. XIV, 15-23, 25-31.

27) H. KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer*, in *Deutsches Archäologisches Institut, Archäologische Forschungen*, 2, Berlin 1975, pp. 78-81, tav. 70, 2; THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., pp. 82-84, tav. LXXVIII a-c.

Una certa affinità si riscontra anche fra i tratti fisionomici della testa sul frammento cosano e quelli del presunto ritratto bronzeo di Arsinoe II a Boston, detto proveniente da Memphis (M. COMSTOCK, C.C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston*, Greenwich Conn. 1971, n. 87, pp. 81 e 82).

28) Il peplio altocinto sopra lungo *apoptygma* è una moda largamente diffusa nella prima età classica; caratteristico di Artemide e di Atena come divinità vergini, sembra fare la sua prima comparsa verso il 480 in Atena con la piccola Atena di Angelitos (*The Athenian Agora*, XI. E.B. HARRISON, *Archaic and Archaistic Sculpture*, Princeton 1965, pp. 52-54) ed è indossato dalla Parthenon fidiaca. Benché sembri logico supporre nella realtà la presenza di un chitone sotto il peplio di lana, gli artisti del V secolo non lo rappresentano. A cominciare dalla tarda età classica il peplio tende ad assumere una funzione di sopravveste e il sottostante chitone di conseguenza ad essere chiaramente rappresentato, come è evidente su rilievi funerari attici di poco precedenti al decreto di Demetrio del Falero del 317 a.C. (G.M.A. RICHTER, *Archaeological Notes. Two Greek Statues*, in *AJA*, 48, 1944, pp. 229-239, figg. 1-5) o su rilievi votivi degli stessi anni (Atena del rilievo di Kephisodoros ed Archippos del 321-317 a.C.: H.K. SÜSSEROTT, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus*, Frankfurt a.M. 1938, pp. 67 e 68, tav. 9, 4).

29) A. ADRIANI, *Testimonianze e momenti di scultura alessandrina*, in *Documenti e ricerche d'arte alessandrina*, II, Roma 1948, pp. 17 e 18, tavv. XII, 2 e XIII, 2; G.A. MANUPELLI, *Galleria degli Uffizi. Le statue*, I, Roma 1958, n. 92, pp. 129 e 130, fig. 92 a-b; M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961, p. 90, fig. 333.

30) B. ASHMOLE, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, Oxford 1929, n. 24, p. 13, tav. 18; ADRIANI, *Testimonianze...*, cit., pp. 18 e 19, tav. XIII, 1, 3; BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, cit., p. 90, fig. 332.

31) V, 197 C-203 B. Le più note edizioni del testo di Ateneo sono: *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libr. XV*, rec. G. KAIBEL, coll. Teubner, Leipzig 1887-90; ATHENAEUS, *The Deipnosophists*, ed. C.B. GULICK, coll. Loeb, London-New York-Cambridge Mass. 1927-41; *Die Fragmente der griechische Historiker*, ed. F. JACOBY, Berlin-Leiden 1923-1958.

E.E. RICE, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford 1983, pp. 8-25, si basa sul testo di Kaibel.

32) RICE, *The Grand Procession...*, cit. Per un esame critico dei vari studi sull'argomento cfr. *ibidem*, pp. 1-6.

33) EADEM, *ibidem*, pp. 137 e 138; A.M. DESROUSSEAUX, *Les Deipnosophistes*, coll. Les Belles Lettres, Paris 1956, 1, pp. XXXI-XLIII.

34) V, 196-7 C; GULICK, *Athenaeus...*, cit., II, pp. 387-393.

35) RICE, *The Grand Procession...*, cit., pp. 134-137.

36) EADEM, *ibidem*, pp. 138-150.

37) EADEM, *ibidem*, pp. 30, 34; P.M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, I, Oxford 1972, pp. 14 e 15, 22 e 23.

38) Sull'associazione Alessandro-Dioniso e l'importante ruolo esercitato da questa divinità nella capitale tolemaica vedi RICE, *The Grand Procession...*, cit., pp. 83-86; P. GOUKOWSKI, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre, II. Alexandre et Dionysos*, Nancy 1981, pp. 79-83.

39) V, 197 D.

40) V, 198 A-B.

41) RICE, *The Grand Procession...*, cit., pp. 169-171.

42) EADEM, *Ibidem*, pp. 171, 175.

43) EADEM, *Ibidem*, pp. 50 e 51.

44) W.S. SMITH, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, London 1949 (2ª ediz.), pp. 181 e 355, fig. 231; citato, non correttamente, in HANFMANN, *The Season Sarcophagus...*, cit., II, p. 59, nota 40.

45) GULICK, *Athenaeus...*, cit., II, p. 397; RICE, *The Grand Procession...*, cit., p. 9.

46) MARABINI MOEVS, *Il kalathos alessandrino...*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, cit., pp. 1-42.

47) EADEM, *Ibidem*, figg. 2, 21, 22 e 36.

48) THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., pp. 108-111, in particolare cfr. n. 75, pp. 149 e 150, tavv. B, XXV-XXVII.

49) La stilizzazione del pannello evidente su un notevole numero delle oinochoai tolemaiche è per Dorothy Thompson una manifestazione del loro carattere egittizzante (*Ptolemaic Oinochoai...*, cit., p. 105). Le stesse caratteristiche si notano su statue che rappresentano Arsinoe II divinizzata in veste di Iside: KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolemäer...*, cit., I, pp. 82 e 178, tav. 71, 1-2; B. VON BOTHMER, *Egyptian Sculpture of the Late Period, 700 B.C. to A.D. 100*, Brooklyn Museum 1960, n. 123, pp. 159 e 160, tavv. 114 e 115, datata su base stilistica al 100 a.C. Le ascendenze indigene di queste intransigenti stilizzazioni trovano conferma nella tarda statua egizia (R.S. BIANCHI, *The Striding Draped Male Figure of Ptolemaic Egypt*, in *Das ptolemäisch Ägypten*, Mainz a.Rh. 1978, pp. 95-102), ed in particolare nella statua di Harsitoutou al museo di Berlino (*ibidem*, p. 95, nota 3, fig. 52) datata al tardo IV-inizio III secolo a.C., in cui l'himation che scende dalla spalla sinistra sotto l'ascella destra forma un viluppo di pieghe a linee parallele simile a quello della nostra *Penteteris*. Per un recente esame stilistico del pannello di questa statua cfr.: C. VANDERSLEYEN, *De l'influence grecque sur l'art égyptien*, in *Chronique d'Égypte*, 60, 1985, p. 363.

50) D. BURR THOMPSON, *A Bronze Dancer from Alexandria*, in *AJA*, 54, 1950, p. 376, figg. 6 e 7.

51) MARABINI MOEVS, *Il kalathos alessandrino...*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, cit., p. 34, figg. 29, 32 e 38.

52) RICE, *The Grand Procession...*, cit., p. 51. Benché secondo Rice nessuna rappresentazione figurativa esista di *Penteteris*, *Trieteris* è rappresentata drappeggiata e con l'infante Dioniso sulla spalla su un coperchio di specchio datato alla prima metà del III secolo a.C.: W. ZÜCHNER, *Griechische Klappspiegel*, in *JdI ErgH*, 14, Berlin 1942, KS 54, p. 43, fig. 21. Una figurazione di significato affine è quella di *Pompè* che appare su due vasi a figure rosse del Metropolitan Museum di New York: G.M.A. RICHTER, L.F. HALL, *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven 1936, n. 160, pp. 201 e 202, tavv. 159, 176; n. 169, pp. 215 e 216, tavv. 164, 177; in quest'ultimo *Pompè* appare ignuda e ingiollata, con mantello ricadente dietro le spalle e serto nelle mani.

53) PAUS., VIII, 48, 2; V, 7, 7; X, 7, 8; II, 1, 3. Sui premi nei giochi panellenici cfr.: E.N. GARDINER, *Greek Athletic Sports and Festivals*, London 1910, pp. 48, 205-207, 214, 221. G.Q. GIGLIOLI, *Phyllobolia*, in *AC*, 2, 1950, pp. 31-45; R. PATRUCCO, *Lo sport nella Grecia antica*, Firenze 1972, pp. 30-32. Sui premi per un particolare festival cfr.: O. BRONEER, *The Isthmian Victory Crown*, in *AJA*, 66, 1962,

pp. 259-263; L. DREES, *Olympia. Gods, Artists and Athletes*, London 1968, p. 85. Il tipo di premi assegnati nelle competizioni atletiche al principio dell'età classica è stato recentemente riesaminato per una possibile identificazione dei Guerrieri di Riace: C.O. PAVESE, *Interpretazione dei bronzi di Riace*, in *Studi Classici e Orientali*, 32, 1982, p. 46; A. DI VITA, *Due capolavori attici, gli oplitodromi guerrieri di Riace*, in *Due bronzi da Riace*, Serie Speciale n. 3 del *Bollettino d'Arte*, Roma 1984, vol. II, pp. 261 e ss., 276, nota 90. Il sottile nastro che pende dal polso di *Penteteris* sui vasi di Ateius (fig. 11) rappresenta quasi incoronamente la benda di lana con la quale venivano spesso incoronati gli atleti subito dopo la vittoria, *ibidem*, figg. 23, 24.

54) Secondo Plinio (*N.H.*, XV, 46) la persea era stata piantata a Memphis dall'eroe Perseo, figlio di Zeus e per questo motivo Alessandro, che si diceva discendente di Perseo, aveva stabilito che venisse usata per incoronare i vincitori dei giochi istituiti a Memphis in onore del suo antenato.

55) FRANKE, HIRMER, *Die Griechische Münze*, cit., n. 490, p. 107, tav. 154; nn. 495 e 496, p. 107, tav. 155; n. 498, p. 108, tav. 156. *Agon* (ἄγων), personificazione dei giochi e più genericamente della contesa agonistica (PAUS., V, 20, 2-3; V, 26, 3) che compare in forma di figura maschile alata reggente in ciascuna mano una corona su un tetradramma di Peparthos dei primi decenni del V secolo a.C. (*ibidem*, n. 143, p. 100, tav. XVI; *Agon*, in *LIMC*, I, 1, p. 304, n. 10, I, 2, p. 224, 10), o più tardi, nel 128-122 a.C., ancora come figura alata che s'incorona tenendo in mano un ramo di palma, su un tetradramma di Atene (*ibidem*, I, 1, p. 304, n. 12; I, 2, p. 225, n. 12), è sul piano simbolico e nella sua traduzione iconografica, non lontano dalla *Penteteris* tolemaica.

56) R. CARPENTER, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, Cambridge Mass. 1929, p. 11, n. 13, tav. I; p. 23, n. 11, tav. VII, XIII 2-3; p. 31, n. 10, tav. I; B. SISMONDO RIDGWAY, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton 1981, p. 98, figg. 70 e 71.

57) B.M. *Guide to the Principal Coins of the Greeks*, London 1965, p. 66, n. 16, tav. 37, n. 16; FRANKE, HIRMER, *Die Griechische Münze*, cit., n. 475, p. 105, tav. 151, si noti in particolare la somiglianza del pannello che copre la gamba fra il ginocchio e la caviglia su questa moneta, sulla matrice bargatea Arezzo n. 2725 (fig. 14) e sul frammento di Bolsena: GOUDINEAU, *Céramique arétine... de Bolsena*, cit., tav. 13, 35.

58) A.L. ERMETI, *L'agorà di Cirene*, III, 1. *Il monumento navale*, in *Monografie di archeologia libica*, 16, Roma 1981, p. 114 e ss., tav. XIX; la statua viene datata al periodo 246-241 a.C., durante il regno di Tolomeo Evergete e Berenice, anche se non può essere citata nessuna particolare vittoria navale. Dal punto di vista iconografico viene considerata una rielaborazione di motivi tradizionali risalenti alla fine del V secolo a.C., come l'Afrodite Urania e le Nikai della balaustrata, interpretati secondo le nuove esigenze spaziali e pittoriche. Recentemente G. Caputo (*Riflessioni e dubbi sul trionfo nella battaglia d'Azio celebrato nell'arte del tempo*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, a cura di N. BONACASA e A. DI VITA, *Studi e Materiali Ist. di Arch. Univ. di Palermo*, VI, Roma 1984, pp. 451-454) ha avanzato l'ipotesi che il monumento navale possa essere connesso con la battaglia di Azio e la statua rappresentasse la ninfa Cirene, amata da Apollo, come Nike guidatrice della flotta di Ottaviano.

59) MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi...*, cit., n. 105, p. 139, fig. 106.

60) *Hist. Plant.*, IV, 2, 1; IV, 2, 8.

61) *Ibidem*, IV, 2, 5. Per il resto dei popoli del Mediterraneo era l'albero sacro degli Egiziani che a cominciare dalla XII Dinastia fino in età romana usavano le sue foglie e frutti per le corone e ghirlande. Plutarco (*De Iside et Osir.*, 378 C) la dice fra tutte le piante d'Egitto particolarmente

sacra ad Iside perché il suo frutto assomiglia al cuore e la sua foglia alla lingua. Benché i suoi frutti siano frequentemente rappresentati durante il Nuovo Regno, alberi, rami e foglie non possono essere riconosciuti con sicurezza. Verso la fine del secolo scorso la persea è stata identificata con la *Minusops Schimperii*, cfr. STEIER, in *RE*, XIX, 1, s.v. *Persea*, coll. 940-944.

62) *Hist. Plant.*, IV, 2, 7. Cfr. anche STEIER, in *RE*, XX, 1, s.v. *Phoinix*, coll. 386-404.

63) K. MICHALOWSKI, *Art of Ancient Egypt*, New York, s.d. p. 53, fig. 20; A. MEKHITARIAN, *Egyptian Painting*, New York 1978, fig. a p. 149.

64) Cfr. in particolare il ramo principale nella figurazione di una palma dum nella tomba di Pashedu a Deir El Medineh, durante la XX Dinastia, MICHALOWSKI, *Art of Ancient Egypt*, cit., fig. 120.

65) *Bargathes*, cit. p. 86, n. 76.

66) Cfr. D. BONNEAU, *La crue du Nil, divinité Égyptienne à travers mille ans d'histoire (332 a.C.-641 d.C.)*, Paris 1964, p. 33 e ss.; WALEY-EL-DINE-SAMH, *Daily Life in Ancient Egypt*, New York-London-Toronto 1964, p. 30 e ss.

67) HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., I, pp. 77-115.

68) IDEM, *Ibidem*, II, p. 135, n. 1; *Materiali per servire alla storia del vaso François*, Serie Speciale n. 1 del *Bollettino d'Arte*, Roma 1981, figg. 81 e 132.

69) E. SCHMIDT, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom*, München 1922, p. 26 e ss., tav. XVIII, 1, 2.

70) HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., I, pp. 113 e 114.

71) R. HORN, recensione a HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., in *Gnomon*, 27, 1955, p. 355.

72) W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, *JdIErgH*, 20, 1959, p. 51, tav. 11 b.

73) IDEM, *Ibidem*, p. 51.

74) J. BOARDMAN, M.L. VOLLENWEIDER, *Ashmolean Museum, Oxford. Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings, I, Greek and Etruscan*, Oxford 1978, n. 282, pp. 78 e 79, tav. XLIV.

75) THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., n. 1, pp. 125 e 126, tavv. I, II.

76) EADEM, *ibidem*, p. 83, nn. 1, 2, 126, 127 e 129.

77) EADEM, *ibidem*, pp. 32, 83; FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, cit., I, pp. 25 e 229.

78) THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., n. 127, p. 167, tav. XLV; n. 128, p. 168, tav. XLV.

79) EADEM, *ibidem*, n. 270, pp. 83 e 84, 198 e 199, tavv. A, LXIV; KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolomäer...*, cit., J 12, pp. 86 e 180.

80) E. BRECCIA, *La necropoli di Sciatbi*, Leipzig 1912, p. 3, n. 2, tav. XXI, 26.

81) THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., pp. 82 e 83, tav. LXXIII, a-b; KYRIELEIS, *Bildnisse der Ptolomäer...*, cit., pp. 78 e 79, tav. 70, 1-2; SVORONOS, *Τὰ Νομισματικά*, cit., tavv. XV, 1-17 (ottadrammi d'oro); XV, 18-20; XVI, 1-11 (decadrammi d'argento).

82) THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., n. 126, p. 167, tav. XLV.

83) L. MARANGOU, *Ptolemäische Fingerringe aus Bein*, in *AM*, 86, 1971, pp. 163-171, tavv. 78,1, 79, 80, ed in particolare tavv. 79,1, 80,1-2; E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Ruler Portraits in Roman Game Counters from Alexandria*, in *Eikones, Festschrift Hans Jucker, AK, Beiheft*, 12, 1980, p. 30, tav. 11, 1-4.

84) Vedi *supra*, p. 13, fig. 26.

85) BOARDMAN, VOLLENWEIDER, *Ashmolean Catalogue...*, cit., n. 286, Londra R 1619, p. 81, tav. XLVII.

86) Vedi *supra*, nota 28.

87) A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, A, I, Palermo 1961, p. 38, n. 51, tav. 39, fig. 113, descrive questo abbigliamento esibito da una figurina stante come composto di: "un chitone con mezze maniche abbottonate sul braccio, una specie di sopravveste senza maniche, ... nettamente distinta dal chitone e dall'himation". Meno chiara la definizione dello stesso vestiario sul busto di una dea ctonia (*ibidem*, p. 34, n. 41, tav. 35, fig. 101): "sotto l'apertura triangolare del chitone, spunta l'orlo di un altro pezzo di vestiario, una specie di tunica", addirittura sibillina in un terzo analogo caso (*ibidem*, p. 36, n. 44, tav. 37, figg. 104, 106 e 107): "sul chitone la figura veste un apotygmata". Queste incongruenze dimostrano quanto problematica sia la presenza di una tunica.

88) ADRIANI, *Testimonianze e momenti...*, cit., pp. 17 e 18, tavv. XII, 2, XIII, 2. L'origine alessandrina del c.d. Ermafrodito degli Uffizi non è messa in dubbio da MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi...*, cit., n. 92, pp. 129 e 130, fig. 92, a-b, che accetta anche la data proposta da Adriani nella seconda metà del II secolo a.C., abbassandola però verso la fine di questo.

89) Questa la conclusione da noi raggiunta a seguito di un attento esame della statua nei magazzini della Galleria degli Uffizi, nell'estate del 1985.

90) MARABINI MOEVS, *Il kalathos alessandrino...*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, cit., pp. 24-26, fig. 38.

91) Si confrontino tanto per rimanere nell'ambito del III secolo a.C. la Fanciulla d'Anzio (*Museo Nazionale Romano. Le sculture, I, 1*, a cura di A. GIULIANO, Roma 1979, n. 121, pp. 186-192), la Danzatrice del museo di Budapest (W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, p. 229, fig. 249) e la vecchia "sacerdotessa" in bronzo del museo di Vienna (G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, in W. OTTO, *Handbuch der Archäologie III*, 1, München 1950, p. 332, tav. 119, 2).

92) RICE, *The Grand Procession...*, cit., p. 49, suggerisce che le Horai nella *Pompè* del Filadelfo sostituissero e rappresentassero *kanephoroi*.

93) Basti citare per tutte l'Afrodite del frontone est del Partenone (J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce classique*, Paris 1969, fig. 168); la *Tellus dell'Ara Pacis* testimonia la persistenza del motivo all'inizio dell'età imperiale (E. LA ROCCA, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1983, fig. 47).

94) J. BEAZLEY, *Some Inscriptions on Vases: VI*, in *AJA*, 58, 1954, pp. 188 e 189, tav. 29, 2 (*hydria* a figure nere dello A. D. Painter); I. WEHGARTNER, *Attische weissgrundige Keramik*, Mainz a.Rh. 1983, p. 68, n. 70, tav. 32, 1 (coppa a fondo bianco di Sotades, datata al 460 a.C. circa).

95) P.E. ARIAS, *L'arte locrese nelle sue principali manifestazioni artigianali. Terrecotte, bronzi, vasi, arti minori*, in *Locri Epizefiri. Atti del sedicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 3-6 ottobre 1976*, Napoli 1977, p. 529, tavv. LXXVIII, 2; LXXIX, 1.

96) E. BRECCIA, *Terrecotte figurate greche e greco-egizie del museo di Alessandria*, in *Monuments de l'Égypte Gréco-Romaine*, II, 1, Bergamo 1930, p. 38, n. 116, tav. S, 1, da Sciatbi; p. 38, n. 117, tav. XLIII, 5, da Hadra.

97) A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, in *Documenti e ricerche d'arte alessandrina*, III-IV, Roma 1959, pp. 27 e 28, tav. XLIII, 128 e nota 48.

98) THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., pp. 31 e 32.

99) EADEM, *Ibidem*, pp. 32 e 33, tav. LXXIII, b.

100) M.I. ROSTOVZJEFF, *A Large Estate in Egypt in the Third Century B.C. A Study in Economic History*, Madison

1922, cap. VIII; C. PRÉAUX, *Les Grecs en Égypte d'après les archives de Zénon*, Bruxelles 1947, pp. 22-27. Per un'esauriente bibliografia sui papiri di Zenone cfr. P.W. PESTMAN, *A Guide to the Zenon Archive*, in *Papyrologica Lugduno-Batava*, XXI A, Leiden 1981, pp. XI-XVIII.

101) A.M.A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le Trésor de Boscoreale*, in *Mon Piot*, V, Paris 1899, tav. I, pp. 39-43, chiamata personificazione di Alessandria.

102) La testa di Alessandro acconciata con pelle d'elefante compare su monete coniate fra Tolomeo I e Tolomeo IV (*BMC, Ptolemies*, tav. I, 1-8) e di qui il motivo fu trasmesso a figurazioni allegoriche alludenti ad *Alexandria* (*LIMC*, I, 1, pp. 488-490, nn. 1-26, I, 2, pp. 369 e 370, nn. 1-26) ed esteso successivamente ad *Africa* (*LIMC*, I, 1, pp. 250-255; I, 2, pp. 184-190) e ad *Aigyptos* (*LIMC*, I, 1, pp. 379-381; I, 2, pp. 294 e 295).

103) J. CHARBONNEAU, *Un portrait de Cléopâtre VII au Musée de Cherchel*, in *Libyca*, II, 1954, pp. 61 e 63, figg. 7-9; M. DELLA CORTE, *Cleopatra, M. Antonio e Ottavio nelle allegorie storico-umoristiche delle argenterie del tesoro di Boscoreale*, Pompei 1951, pp. 40-48; J. CARCOPINO, recensione a M. della Corte, in *REA*, 55, 1953, pp. 196 e 197; J. BARADEZ, *Un grand bronze de Juba II témoin de l'ascendance mythique de Ptolémée de Maurétanie*, in *Bulletin d'Archéologie Marocaine*, 4, 1960, p. 122 e nota 7, tav. IV; C.H. KRAELING, *Ptolemais City of the Libyan Pentapolis*, Chicago 1962, p. 177 e ss.

104) A. LINFERT, *Die Tochter-nicht die Mutter. Nochmals zur "Africa"-Schale von Boscoreale, in Alessandria e il mondo...*, cit., V, pp. 351-358, tav. LXIII.

105) Il tipo più antico di donna acconciata con pelle d'elefante compare su monete di Paphos databili verso il 117 a.C. (*LIMC*, I, 1, pp. 488 e 489, nn. 1-12; I, 2, p. 369, nn. 1-12).

106) HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., II, pp. 140 e 141, nn. 60 a, 61, 63, 64, 67, 69, 73.

107) MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi...*, cit., n. 124, pp. 153 e 154, fig. 120.

108) R. TÖLLE-KASTENBEIN, *Zur Mithra in klassischer Zeit*, in *RA*, 70, 1977, pp. 34 e 35, figg. 6, 7, 10.

109) *LIMC*, II, 1, p. 639 e ss.; II, 2, p. 458 e ss., nn. 172-75, 746b, 967, 1122, 1348.

110) BOARDMAN, VOLLENWEIDER, *Ashmolean Catalogue...*, cit., n. 283, pp. 79 e 80, tav. XLV.

111) M.L. VOLLENWEIDER, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées, Musée d'art et d'histoire de Genève*, II, Mainz a.Rh. 1976 (1979), n. 40, pp. 42-44, tav. I; tav. 17, 2, 2 a; tav. 18; a nostro avviso una rielaborazione neoclassica del tipo precedente.

112) ADRIANI, *Repertorio...*, A, I, cit., pp. 33 e 34, n. 39, tav. 34, fig. 99.

113) ADRIANI, *Testimonianze e momenti...*, cit., pp. 17-19; G. KRAHMER, *Stilphasen der hellenistischen Plastik*, in *RM*, 38-39, 1923-4, pp. 138-184.

114) Lo schema della figura femminile drappeggiata, poggiata con l'avambraccio sinistro su un alto sostegno e con le gambe incrociate, ispirato alla posa del Pothos di Skopas, è attestato nella coroplastica del tardo IV e del III secolo a.C.: cfr. due statuette trovate in tombe della necropoli di Taranto in contesti databili all'ultimo venticinquennio del IV secolo a.C. (E.M. DE JULIUS, *Gli Ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1984, XXXIII, 4, pp. 401 e 402; XLVIII, 10, p. 411) e una tanagra al Louvre datata al terzo quarto del III secolo a.C. (S. BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*, III, 1. *Époque hellénistique et romaine*, Paris 1972, D 138, p. 27, tav. 30, b).

115) V. SANTA MARIA SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972, n. 579, pp. 187 e 188, fig. 578.

116) Cfr. metope del tempio di Apollo a Thermos con cacciatore recante come bottino un cervo ed un cinghiale appesi ad un bastone, E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, III, München 1923, p. 173, n. 480, e pinax corinzio firmato da Timonidas con cacciatore accompagnato dal cane, L. BANTI, in *EAA*, VII, Roma 1966, s.v. *Timonidas*, pp. 861 e 862, fig. 968.

117) P. ZAZOFF, *Etruskische Skarabäen*, Mainz a.Rh. 1968, pp. 168 e 169, nn. 744-758; IDEM, *Jagddarstellungen auf antiken Gemmen*, Hamburg-Berlin 1970, pp. 22-25, tavv. 18, 31; 19, 32; 20, 34 e 35; 37, 21.

118) *Cynegeticus*, in *Xenophon Scripta Minora* (ed. E.C. MARCHANT), coll. Loeb, London-Cambridge 1971, pp. XXXVI-XLVII, 367-457; D.B. HULL, *Hounds and Hunting in Ancient Greece*, Chicago-London 1964, p. 110 e ss.

119) J. MESK, *Xenophon bei Kallimachos*, in *Phil. Woch.* 47, 1927, p. 412 e ss. Sulla caccia e letteratura nel periodo ellenistico cfr. J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, in *Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, 171, Paris 1951, p. 43 e ss.

120) PLIN., *N.H.*, XXXV, 138.

121) ROSTOVITZEFF, *A Large Estate...*, cit., p. 112 e ss.; PRÉAUX, *Les Grecs en Égypte...*, cit., p. 35.

122) A.D. TOUNY, S. WENIG, *Sport in Ancient Egypt*, Amsterdam 1969, p. 61 e ss.; J. VAUDIER, *Manuel d'Archéologie Égyptienne*, IV, Paris 1964, p. 717 e ss.

123) Basti ricordare fra tutte durante il regno di Tuthmosis IV la celebre scena della caccia e pesca in palude nella tomba di Menena (MICHALOWSKI, *Art of Ancient Egypt*, cit., tav. 96) e quella della tomba di Nakht (IDEM, *ibidem*, fig. 415; MEKHITARIAN, *Egyptian Painting...*, cit., p. 71).

124) R.A. CAMINOS, *Literary Fragments in the Hieratic Script*, Oxford 1956, pp. 1-21, tavv. 1-7.

125) ROSTOVITZEFF, *A Large Estate...*, cit., p. 112; J. LINDSAY, *Leisure and Pleasure in Roman Egypt*, New York 1966, pp. 210 e 211.

126) LINDSAY, *Leisure and Pleasure...*, cit., pp. 202 e 203.

127) ATH., *Deipnosoph.*, V, 201 B-C.

128) VILLEFOSSE, *Le Trésor de Boscoreale*, cit., pp. 79-83, nn. 15 e 16, tavv. XV, XVI.

129) *Stilphasen...*, cit., pp. 154-159.

130) DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., n. 569, p. 233, tav. 38 (stampato a rovescio).

131) STENICO, *Revisione...*, cit., p. 85, n. 1478.

132) ADRIANI, *Testimonianze e momenti...*, cit., pp. 9 e 10 e nota 18; per una versione semplificata cfr. *ibidem*, p. 19, tav. XIV, 4; THOMPSON, *Ptolemaic Oinochoai...*, cit., p. 92 e ss., n. 123, p. 166, tavv. XLIII, XLIV; p. 200, n. 274, tav. LXV; p. 201, n. 276, tav. LXV, forse ritratti di Cleopatra I.

133) Vedi *supra*, nota 29.

134) Vedi *supra*, nota 30.

135) ADRIANI, *Testimonianze e momenti...*, cit., p. 5 e ss., tavv. I, II.

136) VOLLENWEIDER, *Catalogue... Genève*, II, cit., p. 42, fig. 2; U. KAHRSTEDT, *Frauen auf antiken Münzen*, in *Klio*, 10, 1910, p. 266.

137) VOLLENWEIDER, *Catalogue... Genève*, II, cit., pp. 42-44.

138) A. FURTWÄGLER, *Die Antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin 1900, tav. LXV, 22.

139) A.E. KNIGHT, *The Collection of Camei and Intagli at Alnwick Castle, known as "The Beverly Gems"...*, 1921, n. 104, tav. IV.

140) U. PANNUTI, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Catalogo della collezione glittica*, I, Roma 1983, n. 215, pp. 128 e 129.

141) W. FUCHS, *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen 1963, p. 18, n. 8, tav. 17.

142) A. ADRIANI, *Microasiatici o alessandrini i grotteschi di Mahdia?*, in *RM*, 70, 1963, pp. 89-92.

143) *LIMC*, II, 1, pp. 666 e 667, nn. 600, 600 a, 610-12; II, 2, pp. 493 e 494, nn. 600 a, 612.

144) *LIMC*, II, 1, p. 667, n. 610. Su una sardonica ellenistica del British Museum (*ibidem*, II, 1, p. 666, n. 603; II, 2, p. 493, n. 603) Artemis incedente a destra tiene le zampe anteriori di un cervo. La continuità del tema è dimostrata da una moneta di Alessandria di età adrianea sul cui rovescio Artemis, in lungo peplo, incede verso destra con arco nella sinistra e con la destra trascina un cervo per le zampe anteriori (*ibidem*, II, 1, p. 666, n. 604; II, 2, p. 493, n. 604).

145) Come sulle lastre Campana: VON ROHDEN, WINNEFELD, *Die Antiken Terrakotten*, IV, 1-2, cit., pp. 267 e 268, tav. LVII, 1; p. 288, tav. XCVIII, 1.

146) P. KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage*, in B. ANDREAE, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, V, 4, Berlin 1984, n. 7, p. 186, tav. 18, 1.

147) DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., p. 79, n. 8; cfr. in particolare esemplare di New York firmato CERDO: ALEXANDER, *Arretine Relief Ware*, cit., p. 13, tavv. III, 1 b; IV, 1 c. Un punzone del museo di Monaco è stato pubblicato da STENICO, *Ceramica arretina...*, II, cit., n. 8 P, p. 28, tav. 4, n. 8 a-b.

148) S. LOESCHKE, *Keramische Funde in Haltern*, Münster 1909, pp. 142 e 143, fig. 2, 1-2, tav. X, 2 a, tav. XVI, 3. Le forme del servizio II di Haltern raggiungono a Bolsena il massimo della diffusione nel livello B-2B, databile fra il 15-10 a.C. e i primi anni del I secolo a.C., e nel deposito B-2B¹ i cui limiti estremi sarebbero compresi nel periodo 1-15 d.C. (C. GOUDINEAU, *La céramique arétine lisse*, in *Fouilles de l'École Française de Rome à Bolsena, 1962-67*, IV, *MEFRA*, Suppl. 6, Paris 1968, pp. 256 e 257, 295 e 296).

149) D.E. STRONG, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London 1956, p. 99. Particolarmente interessanti sono due frammenti di un modello in gesso da Mit Rahine (Memphis), nel Pelizaeus Museum di Hildesheim, per una *phiale* di grandi dimensioni, carenatura e pareti con andamento iniziale rientrante, decorata con baccellature radiali sul fondo (C. REINSBERG, *Studien zur hellenistischen Toreutik*, in *Hildesheimer Ägyptologische Beiträge*, 9, Hildesheim 1980, n. 25, p. 306, figg. 30 e 31).

150) Databile agli ultimi anni della Repubblica, documenta la durata e capacità di adattamento della forma (E. LA ROCCA, *L'età d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese*, in *Documenti e ricerche d'arte alessandrina*, V, Roma 1984, pp. 6 e 7; D. BURR THOMPSON, *The Tazza Farnese Reconsidered*, in H. MAEHLER, V.M. STROCKA, *Das Ptolemäische Ägypten*, Mainz a.Rh. 1978, pp. 114 e 115, fig. 98).

151) Piccoli oggetti cilindrici incavati all'apice, allineati verticalmente e sistemati alla rinfusa dentro cesti di vimini, compaiono in figurazioni di età ellenistica, o almeno presunte tali, come un rilievo funerario dal Fayum al Louvre datato alla fine dell'età ellenistica (K. PARLASCA, *Hellenistische Grabreliefs aus Ägypten*, in *MittKairo*, 31, 1975, p. 310, tav. 97 a). Davanti alla *kline* del defunto sono allineate due piccole tavole con vivande e tre covoni di frumento. Su una delle tavole due cesti a forma di navicella contengono gli oggetti in questione. La loro connessione con il frumento in una scena a carattere così apertamente rituale sottolinea il loro valore simbolico. La vecchia venditrice del Metropolitan Museum di New York (G.M.A. RICHTER, *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, Oxford

1954, n. 221, p. 222, tav. 115) trasporta al mercato polli ed un cesto di vimini da cui spuntano, sistemati alla rinfusa, gli oggetti in discussione definiti come frutti. L'origine alessandrina dell'originale, disputata in base alle incongruenze stilistiche tramandate nella copia (SISMONDO RIDGWAY, *Fifth Century...*, cit., p. 230 e ss., fig. 145) ci sembra confermata proprio da questa mancanza di coerenza. L'esame stilistico del *kalathos* Palagi di Bologna, ci ha convinti che la felice incoerenza con cui tradizione classica e presente ellenistico, avulsi dalle loro radici, si mescolano qui, è precisamente una caratteristica dell'arte alessandrina del primo periodo ellenistico (MARABINI MOEVS, *Il kalathos alessandrino...*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, cit., p. 34): si noti in particolare la figura della canefora (*ibidem*, pp. 18-20, figg. 24, 29 e 32).

152) ROSTOVITZ, *A Large Estate...*, cit., pp. 107-116; PRÉAUX, *Les Grecs en Égypte...*, cit., pp. 31-34.

153) PRÉAUX, *ibidem*, p. 31.

154) ATH., *Deipnosoph.*, V, 201 B-C.

155) N.M. 1449, J.N. SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, Athen 1908, tav. LXXIV; S. KAROUZOU-PAPASPIRIDIS, *Catalogue of the Collection of Sculpture of the National Archaeological Museum*, Athens 1968, p. 97, n. 1449, non chiaro se da Megalopoli o Sparta.

156) FUCHS, *Die Vorbilder...*, cit., p. 21 e ss., A 1; E.B. HARRISON ha cercato di far risalire l'originale di questi rilievi attici a tre figure all'ultimo quarto del V a.C., precisamente alla decade 420-10 a.C., identificando tale originale con la base delle statue di culto dell'Hephaisteion (*Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part II, the Base*, in *AJA*, 81, 1977, p. 267 e ss.); in un secondo momento la Harrison ha fatto scendere la data di una decina d'anni (*Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part III, Iconography and Style*, *ibidem*, p. 421). La ricostruzione della base da parte della Harrison è stata tuttavia accolta con un certo scetticismo (SISMONDO RIDGWAY, *Fifth Century...*, cit., p. 177).

157) Fra questi è il rilievo da Vari (SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum*, cit., tav. IC, n. 2008; FUCHS, *Die Vorbilder...*, cit., p. 22), considerato da R. Feubel, a cui va il merito della prima pubblicazione dei rilievi attici delle ninfe, una rappresentazione genuina del tipo originario, stilisticamente superiore al rilievo di Megalopoli (*Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder*, Heidelberg 1935, p. 56). La conclusione del Fuchs ci sembra preferibile.

158) FUCHS, *Die Vorbilder...*, cit., tipo B, p. 27 e ss; il *terminus ante quem* è secondo il Fuchs il 330 a.C., data assegnata al rilievo votivo del Louvre n. 962, il più vicino all'originale perduto (*ibidem*, p. 27 e ss., B 2; SCHMIDT, *Archaistische Kunst...*, cit., p. 30, tav. XIV, 2).

159) F. HAUSER, *Disiecta membra neuattischer Reliefs*, in *ÖJh*, 6, 1903, pp. 79-107, tavv. V-VI; FUCHS, *Die Vorbilder...*, cit., pp. 63-72; HARRISON, *Alkamenes' Sculptures...*, II, cit., p. 267 e ss., figg. 4 e 5; *LIMC*, I, 1, n. 45, pp. 293 e 296.

160) MARABINI MOEVS, *Il kalathos alessandrino...*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, cit., pp. 34 e 35.

161) *Supra*, nota 68.

162) HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., I, pp. 95 e 96; II, p. 135, n. 6; E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, III, München 1923, tav. 137, fig. 418.

163) HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., I, p. 82.

164) XV, 100-05; J.M. EDMONDS, *The Greek Bucolic Poets*, Coll. Loeb, London-New York 1912, pp. 190 e 191; trad. italiana: *Teocrito. Gli Idilli e gli Epigrammi*, a cura di V. PISANI, Milano 1946, p. 129.

165) FRASER, *Ptolemaic Alexandria...*, cit., I, p. 612; P.E. EASTERLING, B.M.W. KNOX, *Greek Literature*, in *The Cambridge History of Classical Literature*, I, Cambridge 1985, p. 570.

166) *Hymnus in Apollinem*, 80-83; G.R. MAIR, *Callimachus. Hymns and Epigrams*. Lycophron, Aratus, Coll. Loeb, Cambridge-London 1960, p. 55; R. PFEIFFER, *Callimachus*, Oxford 1953, p. 8.

167) FRASER, *Ptolemaic Alexandria...*, cit., I, p. 653; per una revisione delle varie opinioni sulla destinazione e data dell'inno cfr. MAIR, *Callimachus...*, cit., pp. 21-24.

168) MARABINI MOEVS, *Il kalathos alessandrino...*, in *Bollettino d'Arte*, 1983, cit., pp. 19 e 20.

169) SMITH, *A History of Egyptian Sculpture...*, cit., pp. 181 e 355, citato in HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., II, p. 59, nota 40.

170) HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., I, p. 88 e ss.

171) IDEM, *Ibidem*, p. 108 e ss.

172) M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature*, II, *The New Kingdom*, Berkeley-Los Angeles-London 1976, pp. 86 e 88.

173) IDEM, *Ibidem*, p. 99.

174) I, II, 5; C.H. OLDFATHER, *Diodoros of Sicily*, I, Coll. Loeb, London-New York 1933, pp. 38-40, 39-41; E. SCHWARTZ, in *RE*, V, 1, s.v. *Diodoros*, coll. 670-72; HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, I, cit., p. 109.

175) FRASER, *Ptolemaic Alexandria...*, cit., I, p. 214.

176) HESIOD., *Deorum Generatio*, 901-904; H.G. EVELYN-WHITE, *Hesiod*, Coll. Loeb, Cambridge-London 1977, pp. 144 e 145; HESIOD, *Theogony* (ed. M.L. WEST), Oxford 1966, pp. 32, 37, 145, 405-408; HANFMANN, *Season Sarcophagus...*, cit., I, pp. 84-86.

177) ATH., *Deipnosoph.*, V, 198 A.

178) Per l'etimologia del nome cfr. G. MURRAY, *Dis Geniti*, in *JHS*, 71, 1951, p. 120: ἐν-αὐτοῦ ο, ancora più analiticamente, ἐν-αὐτοῦ-τοῦ.

179) *The Orphic Hymns* (ed. A.N. ATHANASSAKIS, *Mis-soula Montana* 1977), 17-18, pp. 2 e 3.

180) *Paeanes*, I, 6-9; J. SANDYS, *The Odes of Pindar*, Coll. Loeb, London-New York 1915, pp. 518 e 519; *Odi e frammenti* (trad. e pref. L. TRAVERSO), Firenze 1956.

181) LIMC, I, 1, pp. 799 e 800, nn. 1-11; I, 2, pp. 645 e 646, nn. 1, 3, 5, 8, 11; D. PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma 1984, pp. 15 e 16, 46-49.

182) LIMC, I, 1, p. 800, n. 11; I, 2, p. 646, n. 11; PARRISH, *Season Mosaics...*, cit., pp. 48 e 49, 134-136, n. 19, tav. 28 b-c.

183) Vedi supra, p. 12, fig. 25.

184) FUCHS, *Die Vorbilder...*, cit., pp. 52-54; SCHMIDT, *Archaistische Kunst...*, cit., tav. XII, 1.

185) STENICO, *La ceramica arretina...*, II, cit., n. 27 P, p. 34, tav. 12, n. 27 a-c.

186) M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1971, p. 83, fig. 306 e-b; C. MOLINARI, *Theatre through the Ages*, New York-St. Louis-San Francisco-Toronto 1975, fig. a p. 46.

187) DRAGENDORFF, WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik...*, cit., n. 567, p. 233, tav. 38.

188) ALEXANDER, *Arretine Relief Ware*, cit., p. 27, tav. XLV, n. 6.

189) ATH., *Deipnosoph.*, V, 198 B.

190) ALEXANDER, *Arretine Relief Ware*, cit., p. 16, tav. XIX, n. 1 a.

191) ATH., *Deipnosoph.*, V, 198 C.

192) IDEM, *ibidem*, 202 B.

193) IDEM, *ibidem*, 198 D.

194) Vedi supra, p. 4.

195) Ghirlande di pino compagno frequentemente in pitture del II stile a Pompei, Boscoreale e Roma, cfr. per un elenco H.G. BEYEN, *Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*, S.-Gravenhage 1928, p. 13, nota 8.

196) ATH., *Deipnosoph.*, V, 200 D, E, F.

197) IDEM, *Ibidem*, 201 B.

198) M.E. BLAKE, *Roman Mosaics of the Second Century in Italy*, in *MAAR*, 13, 1936, pp. 75 e 76, tav. 41, 4. L'A. interpreta in tal modo i quattro alberi, presunti simboli delle stagioni, che compaiono nel mosaico di Diana di Efeso nel Braccio Nuovo del Vaticano, da lei considerato un originale di età adrianea. K. PARLASCA, *Mosaikfälschungen*, in *RM*, 65, 1958, pp. 158-160 considera il mosaico un originale ancora restaurato della metà del III secolo d.C.

199) R. PARIBENI, *Nuovi monumenti del Museo Nazionale Romano*, in *Bollettino d'Arte*, VII, 1913, pp. 164-167, figg. 9-11; *Museo Nazionale Romano. Le sculture I, I*, a cura di A. GIULIANO, Roma 1979, n. 194, pp. 329 e 330.

200) F. BURKHALTER, *Moulages en plâtre antiques et toreutique alexandrine*, in *Alessandria e il mondo...*, cit., V, pp. 330-347, con bibliografia precedente.

201) STENICO, *La ceramica arretina*, II, cit., n. 72 P, p. 46 tav. 27, n. 72 a-c.

202) REINSBERG, *Studien zur hellenistischen Toreutik...*, cit., pp. 177 e ss, 326 e 327, n. 68, fig. 99, datato alla metà del II secolo a.C.; B. SEGALL, *Alexandria und Tarent. Eine Tarentinische Fundgruppe des frühen Hellenismus*, in *AA*, 80, 1965, pp. 556-563, figg. 2-4, confronta la Nike del modello di Memphis con una Nike portatrice di trofeo su una lamina argentea per bardatura di cavallo dello Antikenmuseum di Basilea, presumibilmente proveniente da Taranto.

203) RICE, *The Grand Procession...*, cit., p. 182. Per le opinioni a favore della connessione fra *Pompè* e *Ptolemaia* cfr. FRASER, *Ptolemaic Alexandria...*, cit., II, p. 381, nota 335; IDEM, *Two Hellenistic Inscriptions from Delphi*, in *BCH*, 78, 1954, p. 57, nota 3. La conclusione del Fraser, basata a dir il vero su argomentazioni piuttosto labili, è che "l'assunto che la pompe facesse parte di una celebrazione delle *Ptolemaieia* è molto lontana dall'essere certa" (*Ptolemaic Alexandria...*, cit., I, pp. 231 e 232; *Two Hellenistic Inscriptions*, cit., p. 58, nota 3). La Rice, dopo aver accumulato una persuasiva documentazione che sembra provare l'associazione fra *Pompè* e festival, abbastanza inaspettatamente aderisce all'opinione del Fraser (*The Grand Procession...*, cit., pp. 182-187).

204) FRASER, *Two Hellenistic Inscriptions...*, cit., pp. 49-62: due frammenti di una stele in calcare da Delfi che contiene il riconoscimento da parte degli Amfizioni delle *Ptolemaia* istituite da Tolomeo Filadelfo in onore di Tolomeo Soter, documento parallelo a quello della Syll. 390, contenente la risposta della Lega Nesiotica alla stessa richiesta. Il testo dellico è stato successivamente completato con il nome sull'alto della stele dell'arconte Pleiston del 266-265 a.C. (J. BOUSQUET, *Inscriptions de Delphes*, in *BCH*, 82, 1958, pp. 77-82).

205) T.L. SHEAR, *Kallias of Sphettos and the Revolt of Athens in 286 B.C.*, in *Hesperia*, Suppl. XVII, Princeton 1978, p. 3, lin. 55-69, e pp. 33-39.