

IL RILIEVO CON SCENE DI MUSE DALLA VILLA DI ERODE ATTICO A LUKKU

Immenso tema. Chi scrive sa bene di avere osato non poco avvistando un solo nume nelle nove, o tre per tre, o soltanto tre, o anche due, Muse e Càriti. Ma è convinto di questa come di molte altre cose. In questo mondo che trattiamo, le madri sono sovente le figlie – e viceversa. Si potrebbe anche dimostrarlo. È necessario? Preferiamo invitare chi legge, a godersi il fatto che secondo i Greci le feste della fantasia e della memoria furono quasi sempre situate su monti, anzi su colline, rinnovate via via che questo popolo scendeva nella penisola. (C. Pavese, *Le Muse*, in Id., *Dialoghi con Leucò*, Torino 1947)

Nonostante le molteplici notizie fornite dalle fonti antiche circa l'esistenza di gruppi scultorei che raffiguravano Muse¹, attestati soprattutto nel IV e nel II secolo a.C.², e nonostante l'ampia fortuna di tale soggetto nella produzione statuaria dei secoli successivi, comprovata dal gran numero di repliche ellenistiche e romane derivate da prototipi più antichi che si sono rinvenute tanto in contesti pubblici quanto in contesti privati, a noi non è giunto alcun complesso di statue a tutto tondo che possa realmente definirsi un gruppo integro e completo di Muse³. Certo questa

¹) Una rassegna delle testimonianze letterarie antiche, riportate in ordine cronologico, si trova in Queyrel 1992, pp. 673-679, e in Faedo 1994a, pp. 1006-1011.

²) Per il IV secolo, oltre alle Muse del frontone orientale del Tempio di Apollo a Delfi (Paus. 10.19.4), si ricordino i due gruppi collocati nel santuario delle Muse sull'Elicona, uno realizzato da Cefisodoto il Giovane (Paus. 9.30.1) e l'altro opera di tre artisti, Cefisodoto, Stronghione e Olimpistene, ciascuno dei quali eseguì tre delle nove divinità complessive (Paus. 9.30.1). L'unico gruppo databile al III secolo a.C. di cui le fonti facciano menzione è quello delle Muse di Ambracia, trasportate a Roma nel 189 a.C. da Fulvio Nobilitore al termine della campagna etolica (Plin. *N.H.* 35.66); su questo gruppo e sulle vicende storiche ad esso correlate, vd., da ultimi, La Rocca 2006 e A. Gobbi, *Hercules Musarum*, in corso di stampa. Si possono invece attribuire al II secolo a.C. le Muse dell'Asklepion di Messene realizzate da Damofonte (Paus. 4.31.10), le Muse di Eubulide poste nel Ceramico di Atene (Paus. 1.2.5), le Muse di Policle (Varr. *Men. Frg.* 203) e le celeberrime statue di Filisco di Rodi esposte nel Tempio di Apollo Medico a Roma (Plin. *N.H.* 36.34).

³) Come già finemente sottolineato dalla Faedo e da Andreae, i tentativi di ricostruire alcuni dei gruppi originari di Muse sulla base di una documentazione archeologica che si pre-



Fig. 1. - Il rilievo di Archelao di Priene, da Boville (prima metà del II sec. a.C.). Da Andreae 2001, taf. 168.



Fig. 2. - Disegno ricostruttivo del rilievo della base di Alicarnasso (ca. 130-120 a.C.). Da Ridgway 1990, ill. 32 a p. 258.



Fig. 3. - Il rilievo della villa di Erode Attico a Lukku, Arcadia (prima metà del II sec. a.C.) Da Spyropoulos 2006, fig. 8, p. 79.

non è la sede appropriata per affrontare la delicata questione relativa ai caratteri e alla fisionomia che gli antichi dovevano riconoscere ad un insieme di sculture perché queste fossero percepite come un gruppo unitario, tuttavia è opportuno sottolineare che nello studio della produzione artistica antica l'applicazione di categorie moderne rischia di produrre talvolta gravi fraintendimenti. Nello specifico, l'esigenza propria degli studiosi contemporanei di trovare coerenza narrativa e omogeneità di rappresentazione tra gli elementi di un medesimo nucleo statuario, può risultare particolarmente fuorviante nell'interpretazione di soggetti mitologici che, al pari delle Muse, non abbiano come denominatore comune episodi o azioni mitiche ben riconoscibili e standardizzate.

Quali che fossero in antico i parametri essenziali che garantivano ad un complesso di statue la definizione di "gruppo", le uniche rappresentazioni collettive di Muse che oggi possiamo ricostruire con certezza sono soltanto quelle presenti sui rilievi. A prescindere dalla possibilità, in realtà poco plausibile, che riproducessero cicli completi di sculture a tutto tondo, si tratta di composizioni concepite e disposte intenzionalmente entro contesti unitari, in cui emergono con maggior evidenza i rapporti di armonia e distonia stilistica e spaziale tra le singole figure nonché il legame tra la loro concezione d'insieme e l'elemento scenografico in cui sono inserite.

Accanto ai rilievi di Muse già da tempo noti alla tradizione degli studi e tutti databili entro il II secolo a.C., quali il rilievo votivo assai rovinato proveniente da Didima (ca. 160-150 a.C.)⁴, il famosissimo rilievo di Archelao di Priene (*Fig. 1*) trovato a Boville sui Colli Albani (prima metà del II sec. a.C.)⁵ e la base di Alicarnasso (*Fig. 2*), datata circa al 130-120 a.C.⁶, si è aggiunto anche, sul finire degli anni Novanta, un curioso rilievo con scena di Muse in compagnia di Apollo, rinvenuto durante lo scavo della villa di Erode Attico a Lukku, in Arcadia, datato anch'esso alla prima metà del II secolo a.C. (*Fig. 3*)⁷. In assenza di un esame autoptico del reperto, risulta assai arduo stabilire se si tratti di un originale reimpiegato o di una copia di epoca romana; è tuttavia opportuno ricordare che i primi editori del rilievo sembrano implicitamente considerarlo un esemplare ellenistico, dal

senta purtroppo parziale e lacunosa, non può che approdare a risultati precari; cfr. Faedo 1994a, pp. 1002 e 1006; Andrae 2001, p. 176.

⁴) Cfr. Ridgway 1990, pp. 255-257, con bibliografia di riferimento alla nt. 20.

⁵) La prima analisi sistematica di quest'opera si trova nella monografia di Pinkwart 1965, p. 47 ss.; da ultimo, vd. anche l'importante e recente lavoro di Voutyras 1989, pp. 129-170. La cronologia del pezzo, tutt'ora controversa, oscilla tra la fine del III e l'avanzato II secolo a.C., secondo il criterio di datazione che venga di volta in volta adottato: l'esame dei caratteri epigrafici dell'iscrizione, l'analisi stilistica delle figure, il confronto tra le personificazioni di Kronos e Oikoumene e i ritratti di Tolomeo IV e Arsinoe III (221-205 a.C.). Per una sintesi aggiornata e completa sulle diverse posizioni degli studiosi, si rimanda a Schneider 1999, pp. 179-187. Qui, basti segnalare che mentre la Ridgway, Moreno e la Faedo propendono per una datazione bassa (130-120 a.C., cfr. Ridgway 1990, p. 257; Moreno 1994, pp. 574-579; Faedo 1994a, p. 1004), Stewart e Andrae suggeriscono di contro un orizzonte cronologico compreso entro la prima metà del II sec. a.C. (cfr. Stewart 1990, p. 217; Andrae 2001, p. 177).

⁶) Cfr. Ridgway 1990, pp. 250-259; Schneider 1999, pp. 187-188; Andrae 2001, p. 176.

⁷) Cfr. Spyropoulos 1998, pp. 264-266, e Andrae 2001, p. 176.

momento che ne attribuiscono la produzione ad una bottega attica attiva nel II secolo a.C. e legata da vincoli di parentela al celebre scultore Timarchide ⁸.

Proprio quest'ultimo rilievo, ripubblicato di recente e in modo piuttosto sbrigativo da G. Spyropoulos all'interno del catalogo delle sculture provenienti dalla Villa di Lukku ⁹, costituisce l'oggetto d'indagine di questo breve contributo. Lo studio mira ad analizzare più approfonditamente l'insolita raffigurazione di Muse riprodotta sulla lastra marmorea, per cercare di chiarirne il significato e per coglierne la peculiarità all'interno della serie di rilievi con soggetto analogo, prestando particolare attenzione al confronto sinottico con gli esemplari di Boville e di Alicarnasso, vicini al rilievo di Lukku sia a livello iconografico sia a livello cronologico.

Purtroppo, le pubblicazioni curate dagli scavatori della Villa non forniscono informazioni utili all'inquadramento archeologico del pezzo, di cui non vengono precisati né il contesto stratigrafico di rinvenimento, né il luogo esatto della scoperta all'interno dell'area di scavo, né tantomeno l'eventuale associazione con altro materiale proveniente dall'esplorazione dei medesimi ambienti. La forma leggermente trapezoidale della lastra ha indotto Spyropoulos ad ipotizzare che il rilievo appartenesse alla decorazione frontonale del timpano di un tempio ¹⁰. La struttura architettonica di provenienza potrebbe dunque essere riconosciuta, secondo l'archeologo greco, nel tempio collocato all'interno della villa tra la Stoà e l'Euripo con funzione di passaggio e di accesso al nucleo centrale della residenza ¹¹; qui, nel cuore dell'intera abitazione, sarebbero stati infatti custoditi gli straordinari tesori d'arte collezionati da Erode Attico ed evocati allusivamente dall'immagine delle Muse presenti sulla lastra marmorea ¹².

Benché le notizie di scavo finora pubblicate non consentano di risalire con esattezza alla collocazione originaria del rilievo nel più vasto programma iconografico della villa, si può comunque supporre, in accordo con Spyropoulos, che la scelta di tale soggetto, peraltro piuttosto ricorrente nella decorazione delle residenze private di età imperiale romana, mirasse a sottolineare l'alto profilo culturale e intellettuale del proprietario della villa e del suo operato in ambito artistico.

A questo punto, occorre focalizzare più in dettaglio la scena riprodotta nel rilievo (*Fig. 3*). Quand'anche la lastra rappresentasse il solo elemento superstite di un monumento ormai perduto che comprendeva in origine diversi soggetti mitologici connessi tra loro e interrelati all'immagine del *choròs* di Muse, come accadrebbe nel timpano ipotizzato da Spyropoulos, ugualmente si deve riconoscere al rilievo in esame un'indiscutibile coesione compositiva, tale da garantirne l'integrità e l'autonomia semantica persino nel caso in cui si trattasse di un breve

⁸) Cfr. Spyropoulos 1998, pp. 265-266.

⁹) Cfr. Spyropoulos 2006, pp. 78-80.

¹⁰) Cfr. Spyropoulos 1998, p. 265. Le dimensioni ridotte del reperto (lung. 0,67 m; h. sx. 0,28 m; h. dx. 0,33; sp. 0,045 m) lasciano pensare che si trattasse di un *naískos*.

¹¹) La collocazione del rilievo sul *naískos* situato tra Stoà ed Euripo sembra derivare più da supposizioni personali di Spyropoulos che da probanti dati di scavo; cfr. Spyropoulos 2006, p. 80.

¹²) Cfr. nt. precedente.

segmento figurato all'interno di un ciclo narrativo più complesso. Ad un attento esame, infatti, si può osservare come la composizione sia compresa e "sigillata" alle estremità del rilievo da due figure speculari di Muse, le uniche raffigurate sedute e di profilo mentre si dedicano ciascuna alla propria arte di competenza (la grande cetra per la Musa di sinistra e la lettura del *volumen* per quella di destra)¹³. All'interno di questo spazio unitario e conchiuso, si dispongono complessivamente dieci personaggi, le nove Muse e Apollo. In realtà, la sovrapposizione quasi totale tra la Musa stante posta di fronte alla base con globo e la Musa che dietro a questa si nasconde, lasciando visibili solo il capo, il braccio destro e la parte inferiore del chitone, obbliga a individuare, per quanto riguarda la distribuzione spaziale all'interno della lastra, soltanto nove figure distinte l'una dall'altra. Il dato non è privo di conseguenze interessanti, dal momento che permette di cogliere con maggior evidenza la strutturazione triadica che caratterizza l'intera composizione. Le figure, infatti, si coagulano per triadi in una successione di tre "micro-scene" autonome e coerenti al loro interno, in cui i personaggi si dispongono sempre secondo uno stesso ordine tridimensionale, per cui una figura compare in primo piano¹⁴, una compare sullo sfondo¹⁵, mentre la terza appartiene ad un piano intermedio di comunicazione tra gli altri due¹⁶, quasi a voler descrivere, in ciascuna delle tre piccole scene, un andamento a "esedra" semicircolare.

La scomposizione dell'immagine in tre moduli sembra peraltro corrispondere alla diversificazione della scenografia in cui le figure sono inserite. Nel primo e nel secondo quadro, individuati a partire da destra, si impone un paesaggio naturalistico contraddistinto dalla presenza dell'elemento roccioso, ora configurato a guisa di anatro, e assimilabile pertanto alle grotte dei rilievi votivi con scene di Ninfe¹⁷, ora raffigurato come emergenza montuosa. Nell'ultima sezione figurata della lastra, invece, i personaggi sembrano muoversi in uno spazio neutro, del tutto depurato dalle connotazioni paesistiche delle due scene precedenti.

¹³) Un'analogia disposizione si riscontra nel cammeo tardoantico con scena di Muse (IV sec. d.C.), reimpiegato nella cosiddetta "Croce di Desiderio": anche in questo caso, ai margini della raffigurazione si pongono due Muse sedute e simmetriche tra loro, che paiono incorniciare e circoscrivere l'azione che si svolge nel mezzo; cfr. Sena Chiesa 1995, pp. 429-437, e Cadario 2002, pp. 202-203.

¹⁴) Nella prima scena da destra, è la Musa seduta che legge, in quella centrale è la Musa in atto di salire sulla roccia e nell'ultima è la Musa seduta con grande cetra.

¹⁵) Nella prima scena si tratta della Musa stante dietro quella che legge, nella seconda è la Musa in piedi sulla sommità dell'elemento roccioso, mentre nella terza è la Musa seduta sul piano rialzato e presentata di prospetto.

¹⁶) La Musa con le gambe incrociate nella prima scena, Apollo nella seconda e la Musa stante di fronte alla base con globo nella terza.

¹⁷) Nella prima immagine a destra del rilievo, la roccia incombe dall'alto sulle tre figure di Muse sottostanti, quasi si trattasse della copertura naturale offerta da un riparo roccioso o da una grotta. Fondamentali per questa interpretazione della scenografia, che viene a interrompersi bruscamente in corrispondenza della scena successiva, si rivelano i confronti piuttosto persuasivi con analoghe raffigurazioni di antri e di grotte riprodotti sui rilievi dedicati alle Ninfe; per questi ultimi vd. Hausmann 1960, pp. 61-62, n. 31 (fine IV sec. a.C.); Edwards 1985, pp. 419-438, n. 14, pl. 7, pp. 478-488, n. 22, pl. 12; Comella 2002, pp. 117-118, fig. 118 (ca. 330 a.C.), pp. 138-139, fig. 141.

A dispetto, tuttavia, dell'ambientazione eterogenea e discontinua che si è appena rilevata, un piccolo dettaglio figurativo consente di ancorare inequivocabilmente la rappresentazione del rilievo ad un contesto geografico e culturale assai preciso: ai piedi del monte che è riprodotto nella zona centrale della lastra si riesce a scorgere un *omphalòs* in parte coperto dalle irregolari asperità della roccia. È evidente che si tratta di un'implicita puntualizzazione topografica, che impone di localizzare l'intera scena con le Muse e Apollo all'interno dell'ambiente delfico e che induce a identificare senza alcuna esitazione il monte presente sul rilievo con il Monte Parnasso¹⁸.

Per procedere, ora, all'analisi tipologica e iconografica di ogni singola figura attestata sulla lastra, si è deciso di mantenere la scansione interna dell'immagine nei tre gruppi figurati sopra distinti, in modo da rispettare la concatenazione reciproca e la coerenza intrinseca di ciascun modulo compositivo e semantico.

Nel primo quadro da destra si incontrano tre Muse molto vicine l'una all'altra, che sembrano disporsi, come già si è osservato, all'interno di un antro roccioso. La figura femminile in primo piano è seduta a leggere un rotolo appoggiato sulle ginocchia e tenuto con la mano sinistra, mentre il braccio destro si piega verso il capo, quasi a sorreggerlo. Tale iconografia non ha confronti stringenti nella produzione dei rilievi o nella scultura a tutto tondo – fatta eccezione per un altorilievo attico datato al 320 a.C. e proveniente dai dintorni di Maratona¹⁹ –, ma conosce una citazione pressoché puntuale nel cammeo tardoantico che si trova incastonato nella “Croce di Desiderio” e che riproduce un'immagine del *choròs* delle Muse²⁰. Di maggior pregnanza ancora si mostra la somiglianza, pur sfumata e generica, con una figura di Musa appartenente alla base di Alicarnasso²¹, databile, come si vedrà più avanti, ad un orizzonte di poco più recente rispetto a quello della lastra di Lukku. Purtroppo la consunzione del marmo non consente di appurare se anche la Musa della base microasiatica fosse intenta nella lettura di un *volumen* dispiegato sulle ginocchia, ma la vicinanza tra le due figure è supportata dal gesto del braccio destro piegato a toccare la testa. Il dato, oltre a sottolineare l'esistenza di modelli e di cartoni che venivano impiegati nella realizzazione di prodotti artistici di analoga categoria tipologica e di identico soggetto decorativo, induce addirittura a ipotizzare che lo scultore della base di Alicarnasso abbia attinto e derivato proprio dalla raffigurazione di Lukku questa insolita iconografia della Musa seduta con braccio alla testa, talmente eccentrica e impopolare da non comparire in nessun'altra composizione collettiva dedicata a queste divinità.

¹⁸) Di questo parere anche Spyropoulos 2006, p. 79.

¹⁹) Il frammento di stèle, custodito al Louvre, rappresenta un donna assisa, con il braccio sinistro presumibilmente adagiato accanto alla gamba corrispondente e il braccio destro piegato in direzione del viso; cfr. Hamiaux 2001, p. 169, n. 165.

²⁰) Cfr. Cadario 2002, fig. 37 a p. 210 e nt. 246 a p. 203. Si tratta della Musa seduta in primo piano, a sinistra della figura centrale di Urania. Qui, però, oltre ad essere presentato il profilo opposto rispetto a quello della nostra Musa, manca anche il motivo del braccio alzato e portato alla testa.

²¹) Si intende la Musa seduta su un elemento roccioso a cui si accosta da sinistra, sfiorandone il ginocchio, la Musa stante con rotolo; cfr. il disegno ricostruttivo in Ridgway 1990, ill. 32 a p. 258.

Subito alle spalle della Musa seduta che legge si staglia una figura femminile stante, visibile solo parzialmente e rilevata di poco rispetto allo sfondo marmoreo della lastra. L'assenza di una precisa caratterizzazione della figura ne impedisce la trattazione come tipo in sé isolato, ma l'atteggiamento quasi ancillare in rapporto alla Musa che le siede davanti, e che in parte la nasconde, non può non richiamare alla memoria lo schema compositivo che ricorre sulle stele funerarie con immagini femminili di defunte²², quasi sempre raffigurate in posizioni molto simili a quella della Musa seduta con braccio alla testa²³.

La terza Musa che appartiene a questo primo modulo del rilievo è presentata stante e di prospetto, con la gamba destra incrociata a quella sinistra, il peso del corpo gravante sul solo gomito destro che si appoggia alla piccola colonnina di sostegno e il braccio sinistro piegato in corrispondenza dell'anca e velato dal pannello delle vesti. Il tipo di figura maschile o femminile stante con gambe incrociate è ben noto sia nella grande statuaria sia nella scultura a rilievo: accanto al modello originario dell'Afrodite dei Giardini di Alcamene, della fine del V secolo a.C., e al prototipo prassitelico del Satiro in riposo, datato nella seconda metà del IV secolo a.C., numerosissime sono le immagini a tutto tondo di Afrodite che si possono collocare tra il III e il I secolo a.C.²⁴, così come assai di frequente tale iconografia ritorna all'interno dei rilievi votivi, e dei rilievi di Ninfe in particolare²⁵. È probabile che nel corso del tempo la postura a gambe sovrapposte sia poi divenuta prerogativa preferenziale delle figure di Muse, come si può desumere dalla costante presenza del tipo nel repertorio figurativo dei sarcofagi con scene di Muse di età adrianea e antonina²⁶.

Pur inserendosi, dunque, in una tradizione iconografica abbondante e consolidata, la Musa a gambe incrociate riprodotta sulla lastra di Lukku non trova in realtà alcun confronto convincente, forse a motivo del complesso avvitemento a

²²) Il paragone più convincente, anche per la figura dell'ancella che si può accostare alla nostra Musa sullo sfondo, rimanda ad una stele funeraria attica rinvenuta ad Alessandria e datata all'inizio del IV secolo a.C. (il pezzo sarebbe stato importato dall'Attica e avrebbe raggiunto la città egiziana poco dopo la data della sua fondazione); cfr. Clairmont 1993, n. 2.288a e pp. 226-227. Si osservi però anche un esemplare di III secolo a.C.; cfr. Ghisellini 1992, fig. 97 e p. 116.

²³) Sulla valenza funeraria del gesto vd., da ultimo, Franzoni 2006, pp. 107-124.

²⁴) Vale qui la pena di ricordare una statuette in marmo di età ellenistica proveniente da Thera, cfr. Delivorrias 1984, p. 66, n. 563, e alcune "tanagrine" interpretate come Afroditi, databili tra la prima metà del III e la metà del II secolo a.C., cfr. *ivi*, p. 67, nn. 564-568. Si noti tuttavia che negli esemplari nn. 563 e 566 il braccio destro è sempre rigidamente disteso, come se costituisse l'ideale prosecuzione del sostegno verticale a cui la figura si appoggia con il palmo della mano.

²⁵) Ancora per il IV secolo a.C., si può citare un rilievo di Megara su cui compare un personaggio maschile stante, posto di tre quarti e con gamba destra sovrapposta sulla sinistra; cfr. Baumer 1997, Taf. 32, n. R 31. Tra i rilievi con scene di Ninfe in cui torni l'iconografia in esame, si segnala un esemplare proveniente dal santuario del Falero, cfr. Comella 2002, pp. 70-71, fig. 61 (IV sec. a.C.); il già citato rilievo di Agathermos dal Pentelico, cfr. Hausmann 1960, n. 31; e un rilievo da Taso (ca. 340 a.C.) dedicato a Cibele e raffigurante tre ninfe all'interno del corteo della Grande Dea; cfr. Holtzmann 1994, pp. 95-100, n. 25 e pl. XXVIII-XIX.

²⁶) Si veda il tipo S della classificazione tipologica elaborata dalla Faedo (cfr. Faedo 1994b, pp. 1058-1059 e fig. a pp. 1036-1037).

spirale che contraddistingue l'asse della figura o in ragione dell'originale posizione del braccio destro che costituisce, irrealisticamente, il perno di tutto il corpo.

Se si passa ora ad analizzare la seconda scena individuata sul rilievo, non si può fare a meno di notare come questa individui il fuoco compositivo dell'intera raffigurazione: non soltanto, infatti, viene ad occupare l'area centrale della lastra, ma è anche l'unico nucleo figurato che preveda uno sviluppo verticale dello spazio.

La Musa posta in primo piano all'interno del modulo centrale è raffigurata di profilo in atto di salire sull'emergenza montuosa che si è identificata con il Parasso, la gamba sinistra è piegata e alzata a un notevole dislivello di quota rispetto al punto di appoggio della gamba portante, il braccio destro è sollevato a sfiorare la vita della Musa stante che si erge sulla sommità della roccia, mentre il braccio sinistro, in parte rovinato, segue l'andamento della gamba flessa, appoggiandosi sul ginocchio. La posizione statica che prevede l'innalzamento di una gamba sopra un rialzo roccioso è largamente attestata nella scultura a tutto tondo sin dallo scorcio del IV secolo a.C., sia per personaggi femminili che per personaggi maschili²⁷, ma dal III secolo a.C. in avanti sembra essere impiegata di preferenza per la rappresentazione di divinità femminili quali Afrodite o le Ninfe²⁸.

Come iconografia specifica per una delle nove figure di Muse, ricorre nella produzione pittorica ceramografica già a partire dall'età classica²⁹, anche se pare standardizzarsi per il tipo della Melpomene con spada e maschera tragica nei gruppi scultorei di età ellenistica, a noi noti soprattutto attraverso repliche romane³⁰. Il tipo persiste infine anche nel repertorio figurativo delle Muse riprodotte sui sarcofagi del II secolo d.C.³¹. A dispetto di questa ampia gamma di confronti, la Musa del rilievo di Lukku mantiene alcuni caratteri di notevole originalità che non ne permettono un puntuale accostamento agli esemplari noti dalla tradizione: oltre all'inusuale erezione del busto e all'innalzamento della gamba sinistra piuttosto che di quella destra, sono i dettagli costituiti dall'elevazione del braccio destro e dalla considerevole – e sgraziata – divaricazione degli arti inferiori³² che rendono unica tale attestazione iconografica. Ad un'analisi accurata, infatti, la figura sembra pervasa da innegabili incongruenze e da squilibri strutturali che

²⁷) In particolare, si ricordi la statuette romana, copia di un originale datato alla fine del IV - inizi III secolo a.C., che ritrae il sovrano Demetrio Poliorcete in questo atteggiamento; cfr. Stewart 1990, fig. 625.

²⁸) Per Afrodite: cfr. Delivorrias 1984, pp. 74-75, nn. 644-656, ove però il busto è sempre piegato ed entrambe le braccia si appoggiano alla gamba flessa. Le stesse incongruenze rispetto alla Musa di Lukku si rinvencono anche nelle immagini di Ninfe (per queste cfr. Tisserant - Siebert 1994, p. 892, nn. 2-4).

²⁹) Si vedano, nello specifico, un'*hydria* del 440-430, cfr. Queyrel 1992, n. 100; una *lekythos* ariballica dell'*atelier* di Meidias (420-410), cfr. *ivi*, n. 81, e una *lekythos* a figure rosse a rilievo del primo quarto del IV secolo a.C., cfr. *ivi*, n. 119.

³⁰) Cfr. Faedo 1994a, pp. 995-997, nn. 198-209. Merita peculiare attenzione l'esemplare n. 198, contraddistinto dal busto eretto, e l'esemplare n. 201, in cui il busto eretto si associa alla flessione della gamba sinistra piuttosto che a quella – assai più frequente – della gamba destra.

³¹) Tipi P e Q della tipologia della Faedo; cfr. Faedo 1994b, p. 1058 e fig. a p. 1036.

³²) Un'analogia e altrettanto esuberante apertura di gambe si riscontra nella Melpomene del gruppo adrianeo studiato da Türri 1971, pp. 9-13 e taf. 1.

contrappongono la movimentata tensione della parte inferiore del corpo, sottolineata dal panneggio che si tende con forza tra le gambe, al ritmo assai più lento dei gesti compiuti col capo, col tronco e con le braccia. Sembra che l'artista abbia qui voluto proporre e rielaborare il modello di riferimento a cui la Musa si ispirava, per adeguarlo, non senza forzature, alle esigenze compositive e tematiche richieste dalla raffigurazione.

In posizione culminante rispetto alla scena ambientata sul Parnasso, nonché rispetto all'intera immagine scolpita sul rilievo, si colloca la Musa stante con braccio destro velato e adagiato lungo il fianco e con braccio sinistro allargato a sorreggersi sull'elemento roccioso che funge da copertura dell'antro nel primo nucleo figurato. Nonostante l'apparente contraddizione con la fissità ieratica dell'aspetto, non c'è alcun dubbio che la figura si inquadri a pieno titolo nel tipo della Musa che danza, sempre raffigurata con un braccio alzato e con l'altro disteso lungo il corpo a trattenere le pieghe della veste. Le più antiche attestazioni di questa iconografia rimontano ancora alla fine del III secolo a.C.³³ e a partire da questo momento si ritroveranno anche su alcune delle successive composizioni dedicate al soggetto. In particolare, vale la pena di ricordare i raffronti con la Musa danzante della lastra di Archelao³⁴ (*Fig. 1*) e con quella, ancor più simile alla nostra, della base di Alicarnasso³⁵ (*Fig. 2*).

Oltre ad esaminare, però, ogni figura come tipo a sé stante, sembra ancor più significativo, per queste due Muse della scena centrale, prenderne in considerazione l'interazione reciproca e metterne così in luce l'unitarietà di concezione. Lo schema compositivo che lega la Musa in atto di salire sul monte e quella posta sulla sommità dello stesso, sembra infatti riprodurre con grande fedeltà la disposizione spaziale e la struttura interna che si riconoscono in due raffigurazioni, tra loro piuttosto simili, documentate dalla pittura pompeiana: l'affresco di Perseo e Andromeda dalla Casa dei Dioscuri³⁶ e l'affresco di Io e Argo dal Macellum³⁷. Pur senza entrare nel dibattito relativo all'attribuzione più o meno accertata dei prototipi al pittore ateniese Nicia³⁸, si tratta comunque, in entrambi i casi, di copie romane derivate da originali greci del IV secolo a.C. Le stringenti affinità tra le figure maschili di Perseo e di Argo e la figura della Musa con gamba flessa³⁹, la

³³ Una statua con atteggiamento confrontabile a quello della Musa che danza appartiene al rilievo dell'altare del santuario di Atena Poliàs a Priene (datato, secondo le ultime posizioni, al tardo III sec. a.C.); cfr. Carter 1983, pl. XXXI a-b e pp. 207-208. Per la cronologia del santuario, vd. anche Ridgway 1990, pp. 252-253.

³⁴ Si tratta della figura collocata alla sinistra di Mnemosyne.

³⁵ In questa raffigurazione della Musa, il braccio destro è alzato e si appoggia a quello che ogni probabilità deve intendersi un albero.

³⁶ Cfr. Bragantini 1993, p. 975, n. 224; Sampaolo 1998, p. 301, n. 88; Borriello 2004, p. 49, n. 9. Un altro affresco pressoché identico a questo proviene dalla Palestra di Ercolano, cfr. Sampaolo 1998, p. 301, n. 89.

³⁷ Cfr. Tamassia 1960, p. 149, fig. 39b. Per le altre rappresentazioni di Io e Argo, provenienti sia da Pompei sia dalla Casa di Livia sul Palatino, cfr. *ivi*, p. 149, figg. 39 a, c, d.

³⁸ Vd., in generale, Tamassia 1960.

³⁹ Non si può escludere che la posizione faticosa e sgraziata della Musa dipenda proprio dalla difficoltà di trasporre al femminile un modello creato in origine per un personaggio maschile.

sovrapposizione quasi perfetta tra Andromeda e la Musa stante, e la sorprendente corrispondenza tra le strutture compositive delle diverse immagini obbligano a ipotizzare che lo scultore del rilievo di Lukku avesse attinto in maniera consapevole a questi modelli pittorici, al punto da inserirli e declinarli nella realizzazione della scena principale della sua opera.

Per completare ora l'analisi di questo quadro figurativo, occorre concentrare l'attenzione sulla figura di Apollo, seduto sulla roccia e appoggiato con il gomito sinistro ad un parallelepipedo con probabile funzione di altare⁴⁰. Il dio, che è coperto da un *himation* nella sola parte inferiore del corpo, viene presentato in forte torsione verso sinistra, mentre piega entrambe le braccia portandole alla testa. Il gesto di abbandono del braccio destro, che viene alzato al di sopra del capo⁴¹, rimanda con precisione al popolarissimo tipo dell'Apollo Liceo, attestato sia in posizione stante che in posizione seduta⁴². In realtà, l'apertura morbida delle gambe e l'avvitamento a "S" dell'intera figura sembrano piuttosto avvicinare l'Apollo del nostro rilievo a immagini di Dioniso seduto⁴³, tra le quali vale la pena di segnalare, per confronti davvero puntuali, alcune raffigurazioni in cui il dio compare in atto di abbandonarsi sulla spalla della madre Semele. Accanto alle scene riprodotte su una statuetta in terracotta di Mirina (II sec. a.C.)⁴⁴, su una gemma del Kunsthistorisches Museum di Vienna⁴⁵ e su una moneta di Smirne di età antonina⁴⁶, tutte centrate sulla coppia divina di madre e figlio, occorre sottolineare anche l'indubbia parentela iconografica che lega l'Apollo della lastra di Lukku al Dioniso appoggiato a Semele del celeberrimo affresco della Villa dei Misteri di Pompei⁴⁷. Pur in assenza degli attributi caratteristici di Dioniso, quali il tirso o il *kantharos* o la corona d'edera, si ha comunque l'impressione che il tipo adottato per la figura di Apollo voglia porsi come ibrido tra le iconografie delle due divinità delfiche per eccellenza, quasi a sintetizzarne la comune partecipazione alla realtà culturale del santuario e a sancirne così una sorta di sincretismo religioso oltre che figurativo⁴⁸.

⁴⁰ L'oggetto, di incerta interpretazione, potrebbe anche rappresentare un pilastro.

⁴¹ Sul significato e sull'interpretazione di tale iconografia vd. Franzoni 2006, pp. 153-163 e, soprattutto, 161-163.

⁴² Per il tipo stante, cfr. Palagia 1984, pp. 193-194, n. 39; esistono anche attestazioni di Apollo seduto che porta il braccio destro alla testa, secondo il medesimo schema del tipo stante, cfr. *ivi*, p. 197, n. 66a.

⁴³ Si osservino, in particolare, le assonanze con alcune pitture vascolari attiche: un'*oinochoe* a figure rosse del 375 a.C., in cui Dioniso è raffigurato in compagnia di Arianna, cfr. Gasparri 1986, n. 731, e un cratere a calice sempre a figure rosse del 350-340 a.C., cfr. *ivi*, n. 733.

⁴⁴ Cfr. Sauron 1998, fig. 4 e p. 60. Gasparri, invece, ritiene Arianna, e non Semele, la divinità femminile che compare in compagnia di Dioniso, cfr. Gasparri 1986, p. 486, n. 754.

⁴⁵ Cfr. Sauron 1998, fig. 5 e p. 60.

⁴⁶ Cfr. Sauron 1998, fig. 6 e p. 60; cf. anche Boyancé 1942, nt. 3 a p. 202.

⁴⁷ Cfr. Sauron 1998, pp. 59-72, e Boyancé 1942, nt. 3 a p. 202.

⁴⁸ Per il rapporto tra Dioniso e Apollo all'interno del santuario di Delfi, per la successione cronologica, l'interazione e la sovrapposizione dei rispettivi culti, si rimanda a Jeanmarie 1951, pp. 187-198; vd. anche il più recente lavoro di Simon 1998, pp. 451-460. In relazione alla decorazione frontonale del tempio del IV secolo a.C., era già stata rilevata la contaminazione iconografica tra la figura di Dioniso (rappresentato come citaredo) e la figura di Apollo (rap-

Si può ancora proporre, per questa ambigua immagine di Apollo, un confronto forse inaspettato ma di certo molto convincente con la figura di Dirce, così come essa ci è nota nella replica romana del cosiddetto "Toro Farnese". L'originale rodio di questo gruppo colossale, realizzato nel corso del I secolo a.C. da Apollonio e Taurisco⁴⁹, si rifaceva verosimilmente a un prototipo pittorico ancora databile all'inizio del periodo ellenistico⁵⁰, e proprio da questo modello, se non dalla più tarda realizzazione a rilievo presente nel tempio di Apollonide a Cizico (inizi II sec. a.C.)⁵¹, dovette derivare l'iconografia della Dirce a cui lo scultore della lastra di Lukku si ispirò per la femminile figura di Apollo.

La fondatezza del paragone, solo in apparenza estroso, è in realtà convalidata dalla più puntuale corrispondenza che si riscontra tra la struttura piramidale delle raffigurazioni del supplizio di Dirce e lo schema compositivo dell'intera scena centrale del nostro rilievo⁵². Qui, infatti, a parte la sostituzione della figura posta al vertice dello sviluppo narrativo (non più il toro, ma una Musa danzante), la posizione statica di ciascun personaggio e le reciproche relazioni spaziali sembrano rimanere inalterate, attraverso una precisa operazione di sovrapposizione tra Dirce e Apollo e tra Zeto e la Musa che sale sul Parnasso⁵³.

A questo punto, non resta che analizzare il terzo e ultimo quadro presente sulla lastra, contraddistinto, rispetto ai precedenti, da un sensibile mutamento dell'ambientazione scenografica. La Musa seduta con grande cetra, che chiude all'estremità sinistra la raffigurazione e si mostra speculare alla Musa con rotolo da cui il rilievo prende avvio, ripropone un'iconografia codificata ormai da secoli e attestata per le figure di Muse sia nella produzione ceramografica⁵⁴ sia in opere plastiche eseguite a rilievo: tra i più noti antecedenti del tipo, basti infatti ricordare l'attestazione di IV secolo a.C. sulla Base di Mantinea⁵⁵.

presentato come mitreforo); cfr. Villanueva Puig 1988, pp. 38-39, e cfr. Croissant 1986, p. 190. Il dato, archeologicamente più solido delle semplici suggestioni da noi proposte per l'Apollo del rilievo, permette di constatare la tendenza alla sovrapposizione e alla mescolanza dei tratti peculiari delle due divinità, quasi fossero avvertite, in alcuni casi, come entità complementari e al contempo indistinguibili. Sull'importanza religiosa che a Delfi veniva attribuita anche a Semele, la cui apoteosi era commemorata ogni nove anni nel corso della festa chiamata Herois, vd. Boyancé 1942, pp. 205-209, e Villanueva Puig 1988, pp. 34-35.

⁴⁹) Sul gruppo vd. Caprino 1960, pp. 136-138; Vlad Borrelli 1966, pp. 951-952; Heger 1986, pp. 635-644; Andreae 2001, pp. 160-163.

⁵⁰) L'esistenza di una serie di copie non riconducibili allo stesso archetipo ha indotto gli studiosi a ipotizzare che sin dall'ellenismo circolassero versioni dello stesso soggetto differenti, oltre che per struttura compositiva, anche per intensità patetica; Vlad Borrelli 1966, p. 952.

⁵¹) Si tratta, forse, della prima resa plastica di questo soggetto; cfr. Farnel 1890, pp. 196-197; Froning 1981, pp. 43-46.

⁵²) A questo, com'è ovvio, si aggiunga il non trascurabile dettaglio costituito dalla similarità del paesaggio naturalistico.

⁵³) Nonostante l'apertura angolare delle gambe di Zeto si traduca nella figura di Musa in un dislivello di quota tra i piani d'appoggio dei piedi, si può comunque osservare l'analoga posizione del braccio destro, in entrambi i casi alzato in direzione del fuoco ottico e simbolico della composizione.

⁵⁴) A titolo d'esempio, si veda ancora la *lekythos* attica a figure rosse a rilievo datata al primo quarto del IV secolo a.C.; cfr. Queyrel 1992, n. 119.

⁵⁵) Cfr. Ridgway 1990, pl. 123a-c.

Davanti alla Musa con grande cetra si trova, nel rilievo di Lukku, una grossa base quadrangolare sormontata da una sfera, presumibilmente il globo terrestre che è attributo di Urania ⁵⁶. A tale ingombrante struttura si avvicinano, da destra, due Muse stanti e quasi coincidenti, di cui una risulta visibile per intero mentre l'altra, in secondo piano, viene in gran parte nascosta dalla figura della prima, a cui essa si appoggia. In questo caso, piuttosto di esaminare la singola tipologia di ogni Musa – generica nella figura in primo piano e purtroppo illeggibile in quella sullo sfondo –, conviene al contrario soffermarsi su tutto il segmento figurativo che comprende la Musa seduta con cetra, la base con globo e la Musa stante ⁵⁷. Persino ad un'osservatore frettoloso, infatti, non potrebbe sfuggire l'assoluta coincidenza tra la scena del rilievo di Lukku e quella, identica, che si trova nel secondo registro dal basso del rilievo di Archelao di Priene ⁵⁸: siamo dunque di fronte, senza alcun dubbio, ad un'esplicita citazione che mette in dialogo diretto le due composizioni. Per quanto riguarda l'esigenza di stabilire quale sia l'archetipo e quale invece la ripresa successiva, è opportuno osservare che all'interno della lastra di Lukku la base con il globo rappresenta il punto focale su cui convergono gli sguardi, ma non ancora i gesti, di tutti i personaggi coinvolti nella scena, come se questo elemento inanimato e accessorio avesse in realtà un valore a sé stante, allusivo alla sfera culturale e al contempo indipendente dalle figure che lo circondano. Viceversa, nell'opera di Archelao, oltre ed essersi perduta l'atmosfera di rarefatta sacralità avvertita nell'immagine di Lukku, le dimensioni ridotte della base e la posizione subordinata della stessa nell'equilibrio complessivo della scena sembrano indicare, come sottolinea anche il gesto della Musa stante, che il globo costituisca ormai, a tutti gli effetti, solo un mero attributo identificativo del personaggio a cui si accompagna ⁵⁹. È pertanto plausibile che il ridimensionamento figurativo e simbolico di tale oggetto individui nelle due rappresentazioni la linea evolutiva e cronologica (dal rilievo di Lukku alla lastra di Archelao) a cui fu progressivamente sottoposta l'iconografia della sfera appoggiata su base quadrangolare.

L'ultima Musa che compare all'interno del rilievo di Lukku è collocata al di sopra di un elemento architettonico di natura non precisabile e sovrasta dall'alto, pur se in atteggiamento seduto e pacato, la scena appena descritta. Il tipo adottato per questa figura, che scarica il peso del tronco sul braccio sinistro disteso e appoggiato al piano che la regge, è piuttosto frequente nelle raffigurazioni della pittura vascolare ⁶⁰ così come in quelle della scultura a rilievo ⁶¹. Si ritrova anche,

⁵⁶ Il globo come attributo specifico della Musa dell'astrologia non compare mai prima del periodo ellenistico, cfr. Faedo 1994a, p. 1006.

⁵⁷ Come già si è anticipato nelle prime pagine, per opportunità concettuale ed espositiva, le due Muse sovrapposte saranno considerate da qui in avanti come un'unica figura indistinta.

⁵⁸ Il richiamo interno tra le due opere era già stato evidenziato nelle precedenti pubblicazioni dedicate a questo argomento, cfr. Spyropoulos 1998, p. 265, e Spyropoulos 2006, p. 79.

⁵⁹ Per le immagini di Urania su due rilievi di età augustea, cfr. Faedo 1999, pp. 209-217.

⁶⁰ L'iconografia è attestata per le figure di Muse già a partire dalla produzione ceramografica attica della fine del V secolo a.C.: cfr. Queyrel 1992, nn. 100 (ca. 440-430 a.C.) e 119 (primo quarto del IV a.C.)

⁶¹ Si vedano, in particolare, alcuni rilievi con scene di banchetto: cfr. Schmidt 1991, n. P1868, pl. 61 (fine IV - inizi III sec. a.C.), e Clairmont 1993, n. 2.413c (seconda metà del IV a.C.).

pressoché invariato, nella lastra di Archelao, con la sola differenza che qui la Musa è presentata in atto di alzare i flauti con il braccio destro sollevato, mentre nel nostro rilievo i flauti si intravedono appena, abbandonati sotto le gambe della Musa e addossati contro la parete dell'alto seggio.

Se dunque la Musa di Lukku rientra senza difficoltà in una tipologia di lunga tradizione, ciò che colpisce è di certo la sua collocazione marginale e periferica rispetto al baricentro della scena scolpita sul rilievo, quasi vi rientrasse solo come spettatrice esterna, poco partecipe dell'azione⁶².

Dopo aver passato in rassegna tutti e tre i moduli figurativi di cui la lastra si compone, si sente ora la necessità di osservare la raffigurazione nella sua interezza, così da raccogliere e coagulare in modo coerente le suggestioni emerse dall'esame di ogni quadro parziale.

Anzitutto va rilevato che la scansione ternaria dell'immagine non coincide con una ripartizione regolare dello spazio disponibile sulla lastra marmorea: al ritmo dilatato e alla disposizione ariosa delle figure che caratterizzano la scena con il globo e quella centrale, si contrappone infatti l'assemblamento e la compressione dei personaggi del quadro ambientato nell'antro.

Una seconda considerazione, di notevole rilevanza a livello tematico e a livello cronologico, prende spunto dall'analisi degli attributi delle diverse Muse, che si trovano sparpagliati e disseminati all'interno del rilievo senza che sia possibile sancirne un legame fisico e diretto con le divinità di volta in volta corrispondenti. Ai piedi del monte Parnasso, di poco discosti dall'*omphalòs*, si notano infatti una lira e una maschera teatrale comica, così come accanto alla grande cetra sorretta dalla Musa seduta si concentrano le raffigurazioni del globo terrestre e dei flauti. Fatta eccezione per le Muse speculari che incorniciano il rilievo, ritratte l'una con il *volumen* dispiegato e l'altra con la grande cetra sulle ginocchia, nessuna delle restanti è invece rappresentata con il proprio attributo di riferimento, intenta a dedicarsi all'attività artistica e culturale che le compete. Gli stessi oggetti identificativi delle varie arti paiono condensarsi in due soli punti precisi della scena: si ha così la sensazione che, attraverso il loro accumulo, si volesse sintetizzare la generica interpretazione dei personaggi femminili del rilievo come personaggi di un *choròs* di Muse, senza però mostrare alcun interesse alla definizione didascalica e puntuale di ciascuna dea con l'attributo e la sfera di competenza corrispettivi. È questo uno dei motivi di maggior distanza concettuale che intercorre tra il rilievo di Lukku (*Fig. 3*) e le rappresentazioni di Muse riprodotte sulla lastra di Archelao (*Fig. 1*) e sulla Base di Alicarnasso (*Fig. 2*). In queste due opere, infatti, la differenziazione delle singole identità divine e la progressiva canonizzazione dei loro attributi specifici, non soltanto sembrano essere processi ben avviati ma diventano addirittura gli obiettivi essenziali attorno a cui si incardinano le scelte compositive e stilistiche delle raffigurazioni. Questi dati di storia figurativa e culturale non sono esenti da importanti conseguenze sul piano cronologico: se

⁶²) Nella stessa posizione sopraelevata e defilata si trova, ad esempio, Peithò nel famoso rilievo con scena di incontro tra Elena e Paride, datato alla seconda metà del I secolo a.C., cfr. Faedo 1992, pp. 165-171.

si riconoscono infatti i tre rilievi quali tappe successive di un medesimo percorso evolutivo, nel corso del quale andò definendosi con sempre maggior univocità il carattere generale e individuale delle figure appartenenti al *choròs* delle Muse, allora è possibile anche determinare la cronologia relativa e assoluta delle opere in questione.

L'appartenenza del rilievo di Lukku ad un orizzonte di poco più antico (primi decenni del II sec. a.C.), rispetto a quelli supposti per la lastra di Archelao (prima metà del II sec. a.C.) e per la base di Alicarnasso (ca. 120 a.C.), è supportata, oltre che dalle argomentazioni appena esposte, anche da alcune considerazioni di natura stilistica: a differenza delle figure del nostro rilievo, che interagiscono reciprocamente all'interno di uno spazio ancora avvertito come tridimensionale, le altre due opere in esame si caratterizzano per l'impostazione paratattica e statuaria della composizione, i cui personaggi, resi con un trattamento piuttosto secco e linearistico, sono presentati quasi sempre in veduta frontale o in netto profilo, secondo una tendenza stilistica che andò affermandosi durante il periodo tardo-ellenistico⁶³.

Dal confronto con la lastra di Archelao e con la base figurata di Alicarnasso, emerge anche la vera peculiarità che contraddistingue il rilievo di Lukku, unica raffigurazione di Muse finora a noi nota che non abbia un intento descrittivo, quanto piuttosto, come rimarca la sua articolazione interna in tre moduli, dichiaratamente narrativo.

È lecito chiedersi, a questo punto, se sia possibile ricostruire il filo originario di tale narrazione e, soprattutto, se sia possibile intuirne ancora il significato e la valenza sul piano religioso.

Uno dei pochi dati certi su cui si può fondare il nostro tentativo ermeneutico riguarda la collocazione geografica della scena, che come si è visto, per la presenza dell'*omphalòs* deve intendersi ambientata a Delfi. Partendo da tale presupposto, anche gli altri due elementi paesaggistici riprodotti sul rilievo acquisiscono una connotazione più specifica: il monte della scena centrale, infatti, l'abbiamo ribadito più volte, non può che identificare il Parnasso, allo stesso modo in cui l'antro della prima scena sembra potersi identificare con quello Coricio, la grotta sacra a Pan, alle Ninfe e a Dioniso che è situata nelle immediate vicinanze del santuario delfico⁶⁴.

Le tre figure femminili raccolte sotto l'antro e ancor più le due raffigurate in atto di salire o di danzare sulla sommità del Parnasso, in compagnia di una divinità

⁶³) Cfr. Ghisellini 1992, pp. 122-123.

⁶⁴) Sull'Antro Coricio in generale, vd. Amandry 1984, pp. 395-401. Il rapporto tra il culto di Dioniso e l'Antro Coricio è testimoniato da alcune fonti antiche: Eschilo nelle *Eumenidi* menziona Bromios che regna sull'Antro Coricio dopo aver condotto le sue baccanti contro Penteo, cfr. Hesch. *Eumen.* 22-26; Paus. 10.32.5-7, parlando dell'Antro Coricio che è dedicato a Pan e alle Ninfe, ricorda che le Thiadi vi si recano nelle loro cerimonie di estasi e delirio in onore di Dioniso e di Apollo. Più implicitamente, Macrobio, sostenendo l'identità tra Apollo e Dioniso, afferma che sul Monte Parnasso si trovano tanto l'oracolo di Delfi quanto le grotte bacchiche; cfr. Macr. *Sat.* 50.18.3. Per l'analisi approfondita di questi testi, si rimanda a Boyancé 1960-61, p. 126, e a Villanueva Puig 1988, pp. 40-41.

maschile di incerta interpretazione tra Apollo e Dioniso, non possono fare a meno di riportare alla memoria le testimonianze letterarie relative alle Thyadi. Dal quadro che si desume analizzando tutte le fonti antiche dedicate a queste figure, si riesce ad approdare per esse a un profilo meno vago e confuso⁶⁵: le Thyadi rappresentano infatti le donne che sin da epoca molto remota, in stato di eccitazione e di frenesia, compivano riti di tipo estatico sul Parnasso, abbandonandosi in danze notturne e solitarie in onore di Dioniso e di Apollo⁶⁶. Osservando ora con attenzione la scena centrale del nostro rilievo, si ha in effetti l'impressione che l'immagine voglia alludere a qualche danza rituale compiuta da personaggi femminili sulle pendici e sulla sommità del monte della Beozia. La stessa scelta iconografica di adottare schemi compositivi desunti da miti di supplizio con conseguente liberazione, quali ad esempio quelli di Perseo e Andromeda, di Io e Argo o di Dirce⁶⁷, potrebbe forse costituire una spia del carattere estatico e in qualche modo liberatorio di tali riti che, con tutta probabilità, portavano a purificarsi attraverso la perdita parziale della coscienza.

Di certo qui non si vuole forzare l'esegesi dell'immagine presente sulla lastra di Lukku, al punto di sostenere che essa possa interpretarsi come una raffigurazione delle Thyadi e delle loro pratiche religiose: troppo profonda si mostra infatti la diversità iconografica dei frammenti scultorei provenienti dal frontone ovest del Tempio di Apollo del IV secolo a.C., che conservano l'unica riproduzione sicura del gruppo delle Thyadi⁶⁸. Ciò nonostante, non si può negare che le suggestioni raccolte nel corso dell'analisi concordino tutte sul carattere fortemente culturale di questo rilievo e sul suo strettissimo rapporto con l'ambiente topografico e religioso di Delfi. Quand'anche non vi siano raffigurate le Thyadi (o le Ninfe⁶⁹), l'immagine conserva comunque l'eco, per noi ormai poco decriptabile nei dettagli e nelle sfumature, di cerimonie femminili con valenza estatica e liberatoria che venivano celebrate nella zona del santuario in onore delle divinità del luogo.

Non v'è dubbio che agli occhi dello spettatore antico la scena si presentasse del tutto priva di ambiguità: si trattava infatti di un'immagine del *choròs* delle

⁶⁵ L'argomento è trattato diffusamente e con estrema finezza da Villanueva Puig 1988, pp. 31-51.

⁶⁶ Di norma le Thyadi, intese sia come personaggi del mito sia come donne reali, vengono attribuite *tout court* al corteo di Dioniso, in realtà, come ha ben dimostrato la Villanueva Puig, esse possono aver preceduto il dionisismo a Delfi e riferirsi anche al culto di Apollo, secondo quanto ad esempio riportano alcune fonti antiche, cfr. Paus. 10.32.5. Su questo vd. Villanueva Puig 1988, pp. 46-47, e Boyancé 1960-61, p. 126.

⁶⁷ Per quest'ultimo caso, in realtà, non è lecito parlare di liberazione *strictu sensu*, ma vale a pena di ricordare che il supplizio a cui Dirce fu sottoposta si concluse con l'intervento di Hermes, che salvò Lico dalla vendetta di Anfione e Zeto e gettò le ossa di Dirce, ormai morta, nella fontana di Ares a Tebe, che da questo momento in avanti prese il nome di Dirce. È curioso notare come, proprio in seguito a tale metamorfosi, Dirce entri in rapporto diretto con Dioniso: nelle sue acque, infatti, Zeus immerse Dioniso bambino per salvarlo dal fuoco immortale; cfr. Eur. *Bacch.* 519-525.

⁶⁸ Sulla ricostruzione dei frontoni del Tempio del IV secolo vd. in particolare Croissant - Marcadé 1972, pp. 887-895, e Croissant 1986, pp. 187-197.

⁶⁹ È opportuno ricordare che a Delfi erano venerate in antico anche le tre Ninfe nutrici di Apollo (le *Thriai*); cfr. Villanueva Puig 1988, p. 44.

Muse, indiziato dal numero delle divinità (nove) e dal ricorso ad attributi specifici, raffigurato in compagnia di Apollo, a sua volta riconoscibile per la presenza dell'*omphalòs*.

A dispetto, però, dell'inequivocabilità del soggetto, si ha l'impressione che il rilievo sia esito di un montaggio tra cartoni di varia provenienza, al cui interno è possibile distinguere modelli autonomi (la Musa con gambe incrociate), modelli compositi di tradizione funeraria (la Musa seduta che legge e quella stante dietro di essa) e modelli forse in origine adottati per raffigurazioni di tema differente, come sembra suggerire la scena centrale del nostro rilievo, connessa più alla storia culturale e iconografica delle Thyadi che a quella delle Muse.

ALESSANDRA GOBBI
gobbialessandra@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amandry 1984 P. Amandry, *Le culte des Nymphes et de Pan à l'autre coycien*, «Bulletin de correspondance hellénique», suppl. IX (1984).
- Andreae 2001 B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001.
- Baumer 1997 L.E. Baumer, *Vorbilder und Vorlagen. Studien zu klassischen Frauenstatuen und ihre Verwendung für Reliefs und Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus*, «Acta Bernensia» 12 (1997).
- Boyancé 1942 P. Boyancé, *Le disque de Brindisi et l'apothéose de Sémélé*, «Revue des études anciennes» (1942), pp. 191-216.
- Boyancé 1960-61 P. Boyancé, *L'autre dans les mystères de Dionysos*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» 33 (1960-61), pp. 107-127.
- Borriello 2004 M. Borriello, *Affresco: Perseo e Andromeda*, in G. Sena Chiesa - E.A. Arslan (a cura di), *Miti Greci. Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, Milano 2004, p. 49.
- Bragantini 1993 I. Bragantini, *La casa dei Dioscuri (VI, 9, 6)*, in *Pompei. Pitture e Mosaici IV*, Roma 1993, pp. 960-1004.
- Cadario 2002 M. Cadario, *Le nove Muse*, in G. Sena Chiesa (a cura di), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano 2002, pp. 202-203.
- Caprino 1960 C. Caprino, *Dirce*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, III, Roma 1960, pp. 136-137.
- Carter 1983 J.C. Carter, *The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene*, London 1983.
- Clairmont 1993 C.W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg 1993, 6 voll.
- Comella 2002 A. Comella, *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza*, Bari 2002.

- Croissant 1986 F. Croissant, *Les frontons du Temple du IV^e siècle à Delphes: esquisse d'une restitution*, in H. Kyrieleis (Hrsg.), *Archaische und Klassische griechische Plastik: Akten des internationalen Kolloquiums vom 22-25 April 1985 in Athens*, Mainz 1986, pp. 187-197.
- Croissant - Marcadé 1972 F. Croissant - J. Marcadé, *Sculptures des frontons du Temple du IV^e siècle*, «Bulletin de correspondance hellénique» 96 (1972), pp. 887-895.
- Delivorrias 1984 A. Delivorrias, *Aphrodite*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zürich - München 1984, pp. 2-151.
- Edwards 1985 C.M. Edwards, *Greek Votive Reliefs to Pan and the Nymphs*, New York 1985 [1987].
- Faedo 1981 L. Faedo, *I sarcofagi romani con Muse*, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung» II.12.2 (Berlin 1981), pp. 65-155.
- Faedo 1992 L. Faedo, *Le Muse suadenti. Contributi sull'iconografia delle Muse*, «Studi Classici e Orientali» 42 (1992), pp. 165-187.
- Faedo 1994a L. Faedo, *Mousa, Mousai, Le Muse in età ellenistica*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Zürich - München 1994, pp. 991-1013.
- Faedo 1994b L. Faedo, *Mousa, Mousai, II. Le Muse sui sarcofagi*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Zürich - München 1994, pp. 1030-1059.
- Faedo 1999 L. Faedo, *Urania tra astrologia e astronomia. Variazioni di un tema iconografico*, in N. Blanc - A. Buisson (éds.), *Imago Antiquitatis: religions et iconographie du monde romain: mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris 1999, pp. 209-217.
- Farnell 1890 L.R. Farnell, *Various works in the pergamene style*, «The Journal of Hellenic Studies» 11 (1890), pp. 181-209.
- Franzoni 2006 C. Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino 2006.
- Froning 1981 H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr.*, Mainz 1981.
- Gasparri 1986 C. Gasparri, *Dionysos*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Zürich - München 1986, pp. 414-514.
- Ghisellini 1992 E. Ghisellini, *Atene e la corte tolemaica. L'ara con dodektheon nel Museo Greco-Romano di Alessandria*, Roma 1992.
- Hamiaux 2001 M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques. I. Des origines à la fin du IV^e siècle avant J.-C.*, Paris 2001.
- Hausmann 1960 U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs*, Berlin 1960.
- Heger 1986 F. Heger, *Dirke*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, Zürich - München 1986, pp. 635-644.
- Holtzmann 1994 B. Holtzmann, *La sculpture de Thasos. Corpus des reliefs I. Reliefs à thèmes divins. Études thasiennes XV*, Paris 1994.

- Jeanmarie 1951 H. Jeanmarie, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951.
- La Rocca 2006 E. La Rocca, *Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo*, in *Musa Pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 19 febbraio - 20 agosto 2006), Milano 2006, pp. 99-133.
- Moreno 1994 P. Moreno, *Scultura Ellenistica*, Roma 1994.
- Palagia 1984 O. Palagia, *Apollon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, Zürich - München 1984, pp. 183-327.
- Pinkwart 1965 D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die "Musen des Philiskos"*, Kallmünz 1965.
- Queyrel 1992 A. Queyrel, *Mousa, Mousai*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, Zürich - München 1992, pp. 657-681.
- Ridgway 1990 B.S. Ridgway, *Hellenistic sculpture*, I, Bristol 1990, pp. 246-274.
- Sampaolo 1998 V. Sampaolo, *Gli affreschi del Museo Archeologico di Napoli*, in A. Donati (a cura di), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogo della mostra (Rimini - Genova, 1998-1999), Milano 1998, pp. 65-72.
- Sauron 1998 G. Sauron, *La grande fresque de la Villa des Mysterès à Pompéi: memoires d'une dévotée de Dyonisos*, Paris 1998.
- Schmidt 1991 S. Schmidt, *Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen*, Köln - Wien 1991.
- Schneider 1999 C. Schneider, *Die Musengruppe von Milet*, Mainz 1999.
- Sena Chiesa 1995 G. Sena Chiesa, *La "Croce di Desiderio" a Brescia ed il problema del riuso glittico in età tardoantica e altomedievale*, in G. Cavalieri Manasse - E. Roffia (a cura di), *Splendida Civitas Nostra. Studi in onore di Antonio Frova* (Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina, 8), Milano 1995, pp. 429-441.
- Simon 1998 E. Simon, *Apollo und Dionysos*, in *In memoria di Enrico Paribeni*, Roma 1998, pp. 451-460.
- Spyropoulos 2006 G. Spyropoulos, *Hè epàule tou Eròde Attikou stèn Eya / Loukou Kynourias*, Athenai 2006.
- Spyropoulos 1998 T. Spyropoulos, *Néa glyptà apoktémata tou Archaiologhkoù Mouséiou Tripoleos*, in O. Palagia - W. Coulson (eds.), *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Athenai 1998, pp. 257-267.
- Stewart 1990 A. Stewart, *Greek Sculpture*, London 1990.
- Tamassia 1960 A.M. Tamassia, *Sulle orme di un'opera di Nicia*, «Arte Antica e Moderna» 10 (1960), pp. 141-149.
- Tisserant - Siebert 1994 M.Halm Tisserant - G. Siebert, *Nymphai*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII Suppl., Zürich - München 1997, pp. 891-902.
- Türr 1971 K.M. Türr, *Eine Musengruppe Hadrianischer Zeit*, Berlin 1971.

- Villanueva Puig 1988 M. Villanueva Puig, *À propos des Thyiades de Delphes*, in *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes: actes de la Table ronde organisée par l'école française de Rome, Rome 24-25 mai 1984*, Roma 1988, pp. 31-51.
- Vlad Borrelli 1966 L. Vlad Borrelli, *Toro Farnese*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VII, Roma 1966, pp. 951-952.
- Voutiras 1989 E. Voutiras, *Perì tès kratetèiou airéseos sképséis gyro tòu anàglupho tòu Archelàou apò tén Priéne*, «Egnatia» 1 (1989), pp. 129-170.