

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

OCNUS

Quaderni della Scuola di Specializzazione
in Beni Archeologici

29
2021

ESTRATTO

Ante
Quem

Direttore Responsabile
Elisabetta Govi

Comitato Scientifico

Andrea Augenti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Dominique Briquel (Université Paris-Sorbonne - Paris IV)
Pascal Butterlin (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne)
Paolo Carafa (Università di Roma, La Sapienza)
Andrea Cardarelli (Università di Roma, La Sapienza)
Martin Carver (University of York)
Maurizio Cattani (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Elisabetta Govi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Anne-Marie Guimier-Sorbets (Université de Paris Ouest-Nanterre)
Nicolò Marchetti (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)
Emanuele Papi (Scuola Archeologica di Atene)
Mark Pearce (University of Nottingham)
Giuseppe Sassatelli (Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici)
Frank Vermeulen (University of Ghent)

Il logo di Ocnus si ispira a un bronzetto del VI sec. a.C. dalla fonderia lungo la plateia A, Marzabotto (Museo Nazionale Etrusco "P. Aria", disegno di Giacomo Benati).

Editore e abbonamenti

Ante Quem
Via Senzanome 10, 40123 Bologna
tel. e fax + 39 051 4211109
www.antequem.it

Abbonamento

□40,00

Sito web

www.ocnus.unibo.it

Richiesta di scambi

Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Piazza San Giovanni in Monte 2, 40124 Bologna
tel. +39 051 2097700; fax +39 051 2097802; federica.rossi@unibo.it

Le sigle utilizzate per i titoli dei periodici sono quelle indicate
nella «Archäologische Bibliographie» edita a cura
del Deutsches Archäologisches Institut.

Autorizzazione tribunale di Bologna nr. 6803 del 17.4.1988

Senza adeguata autorizzazione scritta, è vietata la riproduzione
della presente opera e di ogni sua parte, anche parziale, con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

ISSN 1122-6315
ISBN 978-88-7849-175-5
© 2021 Ante Quem S.r.l.

Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici adotta un processo di double blind peer review.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 da A.G.E. srl, Urbino.

INDICE

Elisabetta Govi <i>Presentazione</i>	7
Monia Barbieri, Nicla Branchesi, Claudio Cavazzuti, Andrea La Torre, Luca Pellegrini, Federico Scacchetti, Simone Severi <i>Spilloni del Bronzo Medio e Recente in Pianura Padana centrale e nelle aree limitrofe: aspetti tecnologici, del costume e della circolazione</i>	9
Dominique Briquel <i>Sur les faux miroirs étrusques avec enlèvement de Thétis par Pélée</i>	41
L. Bouke van der Meer <i>Odysseus in visual programs</i>	59
Petra Amann <i>Le Tavole di Gubbio e la cd. “lega iguvina”: un documento per la transumanza preromana?</i>	69
Elisa Chiara Portale <i>Dioniso a Centuripe: iconografia “teatrale” e imagerie dionisiaca in contesto funerario</i>	87
Carlo De Mitri, Roberto Goffredo <i>Fine wares in late Roman Apulia: the coastal and inland evidence</i>	119
RECENSIONI	
Giuliano Volpe <i>Riflettendo sulle Lezioni di archeologia</i>	143

DIONISO A CENTURIPPE: ICONOGRAFIA “TEATRALE” E IMAGERIE DIONISIACA IN CONTESTO FUNERARIO

Elisa Chiara Portale

The purpose of the paper is to bring together and to assess some strands of the funerary imagery elaborated in Centuripe (Sicily) in 3rd-1st centuries B.C., that until recently have been viewed in total isolation from each other. Dionysian themes and motifs have been variously identified in the local polychrome pottery, since the discovery, early in 20th century, of two impressive vases representing Dionysos himself in a relaxed pose; as opposed to the prevailing “bacchic-orphic” explanation, however, from the second half of past century the nuptial theme was considered to be the most important of the Centuripan vase inventory; finally, some scholars have argued that the repertory was not so restricted, admitting even mythical and theatrical characters. Terracotta figurines too, abundantly found in the necropolises of Centuripe, testify the success of subjects like ecstatic dancers and, more rarely, Satyrs, Dionysos, and Dionysos-Maenad groups, beside other themes (draped women and dancers, Aphrodites, Erotes and putti, Medusa disks, etc.). Among the coroplastic artifacts, theatrical masks and figurines have been, however, separated from the others and rather examined in the wake of the impressive corpus of 4th-3rd century theatrical terracottas from Lipari; in a similar vein, a “theatrical” key of interpretation has been suggested for some Centuripe vases and, separately, for few figurines. So, neither the “Dionysian” and the alleged “theatrical” vases nor the figurines and masks have been considered as parts of a unitary system. My aim will be, instead, to put in their context such disiecta membra, in order to verify the meaning and the value of Dionysian and theatrical imagery from an internal and all-embracing perspective.

«Passo all'altra classe delle statuette figuline della Sicilia, comprendendo in questa classe qualunque disegno e soggetto, il quale *più di un geniale artista che degli argomenti di divozione ci porge documento, senza escludere per anco qualche statuetta di divinità*, come soprattutto le figurine di Venere che in varj atteggiamenti s'incontrano [...]. Parimenti tra gli oggetti di questa specie si distingue *più d'una figura relativa in generale a cose sacre, ma accomodata dall'artista piuttosto al gusto dei profani: siccome una Vittoria bacchica ossia una Telete in atto di ballare*. [...] Il che (*scil.* le nuove tecniche) soprattutto si rileva da quei singolari monumenti, i quali sopra vasi di ordinaria argilla e vernice ci mostrano una sottile coperta di stucco con sopradipinte figure, *somigliantissime nei loro modi alle pitture di antiche pareti* [...]; ora nell'epoca nostra le scavazioni di Centorbi hanno prodotto un'intiero vaso [...] il quale porta per dipinto *tre donne occupate negli esercizi della musica, e sul coperchio una vaghissima testa femminile* [...]» (Gerhard 1835: 46, 36)¹.

«Da quanto si osserva, frugando in questi antichi sepolcri, si può dedurre, che *molta attenzione usavano gli antichi Centuripini verso i loro defunti, e che con questi molte cose seppellivano, che avevano per lo più riguardo alla loro religione*. Si trovano in fatti ne' sepolcri, situati a fianco dei cadaveri, *delle statuette, quasi*

sempre di argilla rappresentanti le diverse Divinità, che qui si adoravano, ed eroi ed animali; diversi oggetti votivi, che sovente sono immagini di Numi; come ancora *delle maschere similmente d'argilla con corna in fronte, che la immagine di Bacco presentano, ed allusive sono alle feste*, che in suo onore si celebravano: quali tutti si vede essere votivi da due piccoli buchi, che ogn'uno di essi tiene per appendersi. [...] In verità i vasi d'argilla erano dai Centuripini più spesso adoperati per conservare le ceneri degli estinti. Più comuni perciò di tal materia si rinvencono le urne sia semplici, *sia dipinte, o con bassi ed alti rilievi di bellissimo disegno*. [...] Esse hanno la forma d'un vaso ordinariamente con due manichi, e con coperchio sormontato da qualche oggetto similmente d'argilla. Sono qualche volta dipinte, ma quasi sempre si vedono adornate da bassi o alti rilievi indicanti fiori, frutta, genietti e cose simili fra i quali ordinariamente primeggia nel centro la testa di Mercurio, divinità, che fra gli altri incarichi quello aveva di spezzare colla sua verga d'oro i legami, che ai corpi univano le anime, e di guidar queste ai tristi luoghi del tartaro. Sogliono essere dorate, e spesso *allorché un'urna di queste si scopre, si resta sorpresi nel mirarla risplendere come se fosse tutta d'oro*» (Ansaldi, Cacia 1981: 329 (= *Monumenti*: 61); 345-346 (= *Monumenti*: 66-67), *Capitolo X - Sepolcri*)².

¹ Corsivi dell'autrice.

² Corsivi dell'autrice.

Le citazioni in epigrafe, tratte dalle memorie *Intorno i monumenti figulini della Sicilia* (1835) di Odoardo Gerhard e *I monumenti dell'antica Centuripi* (1851) di Filippo Ansaldo, introducono, sull'eco della prima recezione scientifica, i manufatti di destinazione funeraria che prenderemo in esame nell'ottica di sondare e, eventualmente, specificare la connotazione dionisiaca/teatrale di (alcuni di) essi: statuette fittili di corredo e altri "oggetti votivi" figurati, maschere connesse alle feste di Dioniso, vasi policromi a rilievo. Si tratta di categorie ben note (l'ultima pressoché esclusivamente) all'interno della produzione artigianale centuripina, già riferite correttamente alla "maniera franca" ellenistica dall'archeologo tedesco – meno interessato a modalità d'impiego e significato religioso rispetto all'erudito locale che, di contro, ne percepiva solo a grandi linee i caratteri, non senza travisamenti³ –; e poi, a partire dai primi decenni del Novecento, trattate in studi scientifici riservati alla classe⁴ o agli artefatti di maggior risalto⁵, perdendo però di vista la prospettiva contestuale.

Fa in parte eccezione la monografia di Guido Libertini, dedicata a tutti gli aspetti della città antica e alla sua cultura materiale, con la disamina anche degli ambiti d'uso e del quadro culturale e produttivo complessivo (Libertini 1926). Lo studioso riporta alcune notizie di rinvenimento preziose, seppur esigue in ragione della limitata conoscenza archeologica del sito, espone considerazioni generali relative all'inquadratura e alla funzione dei fittili, riconoscendo oggetti di corredo funerario sia nelle statuette che nelle ceramiche figurate, e formula ipotesi sul significato delle iconografie peculiari dei vasi decorati a rilievo e a tempera. Questi ultimi sarebbero stati talvolta trovati in frammenti presso i resti di una sepoltura a incinerazione, o anche «perfettamente composti» all'interno di una fossa-ricettacolo scavata «in vicinanza di sepolcri di inumati, anzi addirittura alla testa di essi»; ma ne sarebbe altresì plausibile la collocazione «entro edicole, in prossimità di tombe [...] degli iniziati ai misteri eleusini od orfi-

ci» (Libertini 1926: 173-174)⁶. Non a caso infatti, all'indomani della scoperta delle pitture della villa pompeiana del Fondo Gargiulo e del rinvenimento a Centuripe stessa di due pissidi effigianti Dioniso, in postura analoga a quella del dio nel celeberrimo dipinto dei Misteri⁷ (figg. 1-2), il significato delle elusive scene dipinte sui vasi policromi viene ricercato nella sfera iniziatico-misterica, anche a costo di qualche mistificazione nell'esegesi di figure e attributi⁸.

Analogamente, si comprende come mai un quarantennio più tardi Paul Wolfgang Deussen abbia virato decisamente verso un'interpretazione della ceramica centuripina in connessione al *mundus muliebris* e alle nozze⁹, prendendo le mosse dalla ricostruzione delle produzioni siceliote tarde a figure rosse e dell'*atelier* liparese specializzato in temi e forme "femminili", operata da Arthur Dale Trendall¹⁰, e procedendo in parallelo con lo studio di Malcolm Bell della coroplastica dai depositi votivi e strati di accumulo nell'area urbana di Morgantina, dov'erano anche emersi vasi policromi imparentati con la serie centuripina¹¹. Dis-

⁶ Vedi *ultra*.

⁷ Orsi 1912; Pace 1926: 170-171, n. 5, fig. II; Libertini 1926: 158-159, n. 27, tav. XLVIII; 165-167, n. 33, tavv. LVII, LVII bis; XLVII, 2, LX; Richter 1930: 196-203, figg. 7-10. Si tratta dei vasi nn. K51 e K50 nel *corpus* di Wintermeyer 1975: 225, figg. 53-54 e 52. Per la relazione tra il celeberrimo dipinto pompeiano e l'*imagerie* centuripina: Kirk 2000.

⁸ Interpretando, per esempio, come maschili – iniziati – i personaggi che solitamente occupano il centro della composizione a tre o quattro figure nei più consueti schemi iconografici dell'omaggio/*kosmesis* della sposa o del corteo femminile (Libertini 1926: 178-182 e *passim*; Portale 2014; Portale *et alii* 2017, con riferimenti); vedi anche *infra*, nota 13. Un clipeo acquisito dall'Allard Pierson Museum di Amsterdam, con una formula orfica iscritta, è di recente venuto a sostanziare il nesso di qualcuno almeno dei manufatti funerari centuripini con questa sfera: Jurriaans-Helle, Ruijgh 2004, fig. 2a-b, esplicano l'iscrizione «hopa ka keirei nei Za» traducendola «whenever Zeus cuts (the thread of life) he spins another»; Biondi, Romano 2018: 120, fig. 26; Patané 2020 b: 236-238.

⁹ A Deussen si deve un'approfondita dissertazione, che ha avuto purtroppo circolazione ristretta e tardiva (Deussen 1970), mentre ha riscosso maggior eco un breve contributo di carattere esegetico (Deussen 1973).

¹⁰ Fu lo stesso Trendall (1955) a evidenziare per primo i nessi tra la produzione centuripina e quella liparese, poi studiata approfonditamente da Madeleine Cavalier. Per la ceramografia siceliota si rinvia alla sintesi in Denoyelle, Iozzo 2009: 166-179, con bibliografia; per il Pittore di Lipari, almeno Cavalier 1976; Bernabò Brea, Cavalier 1986.

¹¹ Bell 1981. Vedi ora Stone 2015: 132-138, 334-337 per la ceramica policroma di Morgantina e altri siti ("East Sicilian ware"), diffuse tuttavia dai veri e propri "vasi centu-

³ Primo dei quali la destinazione a urne (cinerari) dei vasi policromi "centuripini", smentita seccamente dal Libertini (1926: 174): «Per ciò che riguarda il contenuto, mi si assicura che dentro questi vasi, checché possa fare pensare l'Ansaldo, non furono mai ritrovate ossa né ceneri».

⁴ In particolare, ha polarizzato l'attenzione la ceramica policroma: Pace 1926 (ivi riferimenti ai precedenti studi dello stesso autore); Libertini 1932; Deussen 1970; Wintermeyer 1975; Joly 1980; Portale 2011; Baas 2016; Portale *et alii* 2017; Biondi, Romano 2018.

⁵ Vedi, *inter alia*: Richter 1930; Trendall 1955; Simon 1989; Green 1990; Falco 1997.



Fig. 1. Museo “P. Orsi” di Siracusa. Pisside dalla contrada S. Giovanni-Gelso, predio Fiorenza. Riproduzione all'epoca del rinvenimento (da Libertini 1926).

sociandosi dalla lettura “esoterica”, Deussen ravvisa nell'iconografia l'eco di rituali nuziali effettivi e suppone un impiego dei vasi quali doni di nozze, tenuti in casa dalla proprietaria e poi portati nella tomba (anche a grande distanza di tempo dall'uso primario), nondimeno incorrendo in forzature e generalizzazioni¹². Nel lavoro d'insieme sulla classe policroma edito nel 1975, Ulrike Wintermeyer è invece meno assertiva, riconoscendo affinità con il repertorio della bottega liparese e tangenze con altre serie artigianali ellenistiche, e ammettendo (con qualche possibile eccezione) un preminente colorito nuziale e un piccolo novero di temi dionisiaci (Wintermeyer 1975: 149-150; 169-170; 172-173; 176)¹³, reciprocamente congruenti in ragione

ripini” per la minore elaborazione, la datazione più precoce e l'impiego non funerario (Portale 2011: 158-161); per il rapporto fra la classe centuripina e l'artigianato votivo protoellenistico si rinvia a Portale 2020: 119-122.

¹² Vedi le critiche mosse da Elda Joly (Joly 1980).

¹³ A parte le due pissidi in cui il dio è indubitabilmente protagonista, citt. *supra* nota 7 (*ibid.*, nn. K51 e K50: nozze di Dioniso e Arianna), la studiosa accetta l'identificazione di Dioniso fanciullo tra le Ninfe, proposta da Libertini per un *lebes gamikos* e una pisside con scena di corteo nel Museo di Siracusa, solo per il primo esemplare (Libertini 1926: 156-158, nn. 25-26, tavv. L e XLIX = rispettivamente Wintermeyer 1975: 235, 227-228, n. K81, fig. 63, e n. K56, fig. 57-58); anche Deussen ammette la coloritura dionisiaca di tali vasi, assegnandoli al “Dionysos Painter” (Deussen 1970: 161-167; 190-191). Per la pisside siracusana con “Dioniso fanciullo” si veda anche Pace 1926: 171-172, fig. 4, fig. III: «Benché manchino gli elementi particolari più significativi, è nondimeno chiaro il soggetto dionisiaco della rappresentazione, affine, certamente, a quello delle altre – almeno in prevalenza – fin ora ricordate le quali tutte ci riconducono ad un ciclo mistico che possiamo presumere affine a quello che decorava la famosa villa



Fig. 2. New York, Metropolitan Museum. Pisside dalla contrada S. Giovanni-Gelso, riproduzione all'epoca della sua prima apparizione sul mercato, particolare della scena dipinta (da Libertini 1926).

della duplice valenza dei motivi nuziali, connessi sia al matrimonio che alle nozze mistiche e pertanto atti a adombrare, nell'uso funerario, eventuali proiezioni escatologiche.

Tralasciando altri contributi importanti, ma puntuali¹⁴, di recente Giacomo Biondi rileva nella ceramica policroma un'eterogeneità di tematiche e fonti d'ispirazione (Biondi, Romano 2018: 112-124), senza tuttavia porsi l'obiettivo di una lettura unitaria all'interno della cultura funeraria centuripina, sollecitata di contro da Rosario Patané, in modo generico¹⁵, e proposta dalla scrivente per i vasi e le terrecotte di tema musicale-orchestrale¹⁶.

pompeiana del fondo Gargiulo» (corsivo dell'autrice). Un nuovo esemplare dipinto nel Museo Regionale di Centuripe reca una scena di difficile lettura, con un personaggio seduto con tirso sulla destra (Patané 2020 b: 237-238, figg. 4-6). Per la pisside del Louvre con ipotetica scena dell'infanzia di Dioniso vedi *infra* nota 24.

¹⁴ Trendall 1955: 165, rilevando la fragilità delle decorazioni e la pervasività dell'*imagerie* nuziale, riconosce una funzione funeraria dei vasi, possibilmente destinati a persone morte prima delle nozze, in analogia alle *loutrophoroi* ateniesi. Green 1990 ravvisa l'allusione eroizzante insita nelle decorazioni a rilievo applicate nella parte superiore del finto coperchio del *lebes gamikos* di Raleigh (*phialai* e Menadi-Satiri a mo' di telamoni), in aggiunta a quelle consuete nella serie dei lebeti gamici centuripini.

¹⁵ Patané 2016; 2019; 2020a; 2020b.

¹⁶ Portale 2011; 2014; c.s.a; c.s.b.

Sul versante delle figurine fittili, analoga rinuncia ad allargare lo sguardo al di là della classe specifica in esame contrassegna lo studio, peraltro ampio, di Agostina Musumeci sulle terrecotte dagli scavi svolti tra il 1907 e il 1942 nella necropoli di contrada Casino, presentate tuttavia per corredi e non più per tipi, con indubbio progresso (Musumeci 2010)¹⁷.

L'interesse assai tiepido per le associazioni e le modalità d'uso degli oggetti in tomba e i relativi significati¹⁸ dipende in parte dalla depredazione delle necropoli centuripine, denunciata già dall'Ansaldi (Ansaldi, Cacia 1981: 352) e aggravatasi nel XX secolo per la crescente richiesta di reperti da parte di collezionisti e musei, che ha portato alla circolazione massiccia di terrecotte e vasi "centuripini" adespoti e non di rado adulterati¹⁹, e alla distruzione dei dati di contesto. Ciò ha fomentato un approccio meramente tipologico e stilistico ai manufatti, di cui gli stessi esemplari recuperati in scavi regolari e/o in condizioni controllate hanno risentito negativamente. Di fatto anche i corredi funerari noti sono stati, al più, valorizzati per le implicazioni sulla cronologia ma ben poco sul piano semantico, mentre l'interpretazione degli oggetti figurati è stata fondata su comparazioni esterne, senza passare attraverso un vaglio approfondito e una specificazione nel contesto di riferimento. Ciò vale, a maggior ragione, per la coroplastica "teatrale", perfino enucleata come categoria a sé, esclusa dallo studio delle terrecotte funerarie centuripine e considerata invece in rapporto ai materiali tematicamente affini di IV-III secolo dalla necropoli di Lipari, imposti all'attenzione dalle indagini di Luigi Bernabò Brea e Madeleine Cavalier, che hanno definito la fisionomia dell'artigianato locale e presentato dettagliatamente i dati di scavo²⁰. Non stupisce, perciò, che sia stato lo stesso Bernabò Brea, autore di un'influente serie di studi sulla tradizione iconografica del teatro antico e assertore della dipendenza degli esemplari fittili



Fig. 3. Kyoto, Kitazonocho Greek and Roman Museum, pisside centuripina (da Simon 1989).

da repertori scenici connessi alla produzione teatrale ateniese (Menandro *in primis*), a pubblicare le maschere di Centuripe (corredate di indicazioni minimali sulle tombe o siti di provenienza), con l'intento tuttavia di illustrare l'evoluzione della coroplastica e *imagerie* teatrale in generale più che di approfondire il *dossier* centuripino (Bernabò Brea 1971-1974; 1997; 2002)²¹.

¹⁷ Più centrato sull'analisi contestuale, per un caso studio rilevante, il contributo di Musumeci 2012.

¹⁸ In Wintermeyer 1981 viene trattato unitariamente un corredo (?) acquisito sul mercato antiquario dalla collezione Dierichs e confluito nel museo di Kassel; i vasi sono riconsiderati da Baas 2016.

¹⁹ Su questi temi si è recentemente concentrato Biondi, anche sulla base dello spoglio di materiali d'archivio inediti, in specie per la coroplastica e i reperti della Collezione Libertini nel Museo dell'Università di Catania (Biondi 2014); per la ceramica policroma, Biondi, Romano 2018; Portale *et alii* 2017; Portale c.s.c.

²⁰ Bernabò Brea 1981; Bernabò Brea 2001; Mastelloni 2015, con altri riferimenti.

²¹ Webster, Green, Seeberg 1995, 1: 63 osservano giustamente: «Not only is very hard to distinguish the properly dramatic from the non-dramatic, but all give the impression of having had more importance for their Dionysiac



Fig. 4a-b. Già collezione privata catanese, attuale collocazione ignota. *Lebes gamikos* centuripino, foto (da Libertini 1932) e prova di stampa fatta eseguire da G. Libertini (da Biondi, Romano 2018).

Sulla scia dell'esegesi di Bernabò Brea delle terrecotte liparesi ricollegate al teatro attico (maschere, ma anche figurine e presunti ritratti di commediografi)²², una chiave di lettura “menandrea” è stata proposta anche per altri artefatti centuripini. Un certo apprezzamento ha riscosso un dotto contributo di Erika Simon (Simon 1989)²³, nel quale due iconografie ricorrenti nella ceramica policroma centuripina sono spiegate come illustrazione della scena *clou* della *Theophoroumene* (con l’“invasata” in atto di vacillare, nel contesto di una processione del culto di Cibebe) (fig. 3) e del relativo finale (con la protagonista pronta a convolare a nozze) (fig. 4), e, ancora, vengono ricondotte alla stessa *pièce* la scena di allattamento su una pisside nel Museo del Louvre, per cui già Herbert Cahn aveva ventilato la possibilità di una scena teatrale, ma che la Wintermeyer riferiva, in forma dubitativa, al tema dell'infanzia di Dioniso tra le Ninfe di Nysa (fig. 5)²⁴. Da ultimo, si è accodato a questo

filone Philipp Baas, che identifica altresì come attori in costume scenico i personaggi di una pisside nel Museo di Kassel con uno schema inusuale di *kosmesis*/omaggio alla sposa, da lui inteso invece come un possibile *excerptum* dalla *Perikeiromene* di Menandro (fig. 6)²⁵. Va però ribadito che gli esemplari su cui si basano le suddette ipotesi appartengono al circuito grigio degli scavi clandestini-restauri/contraffazioni-smercio di antichità, di cui occorre ponderare i potenziali effetti fuorvianti prima di fare di tali oggetti “ambigui” i caposaldi di nuove interpretazioni²⁶: ciò non solo perché la distruzione dei contesti ci priva di elementi fondamentali di giudizio, ma per la seria possibilità che le pitture a tempera, spesso in cattivo stato, siano state “migliorate” da “restauratori-falsari” anche con l’aggiunta di dettagli alieni alla figurazione originaria²⁷. Per tacere di altre incongruità,

connotations, and therefore, in this case, the afterlife (as with much other Centuripan grave material) than direct relevance for the theater».

²² Vedi ad esempio Falco 1997.

²³ In verità il primo vaso “centuripino” in cui sia stata ravvisata una scena teatrale è la pisside del Louvre citata alla nota seguente.

²⁴ *Münzen und Medaillen, Auktion Basel XXVI*, 1963: 89, n. 168 (H. Cahn); Wintermeyer 1975: 176-177, 221, n. K41, figg. 38-40; Simon 1989: 58-60, tavv. 10-11; da ultimo Biondi, Romano 2018: 116, 119 con nota 127, fig. 20.

Come scena teatrale il vaso viene presentato nel sito web del Museo (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/c1010261360>); ivi altra bibliografia.

²⁵ Baas 2016: 92, 98-100, fig. 6 (il vaso fa parte del “Grabfund” confluito nella Collezione Dierichs, trattato da Wintermeyer 1981); *contra*, Portale *et alii* 2017: 80.

²⁶ Le stesse riserve valgono per i pochi altri vasi con riferimenti mitologici o iconografie “puntuali” che esulano dagli schemi collaudati della ceramografia centuripina, i cui dettagli “anomali” non reggono però a un’indagine approfondita. Portale *et alii* 2017; Portale c.s.a; Portale c.s.c.

²⁷ Un caso emblematico è quello trattato da Mirjam Jost di una pisside conservata a Berna, rielaborata sulla falsariga delle “Nozze Aldobrandine” (Jost 1997).



Fig. 5. Parigi, Museo del Louvre, inv. CA 4195. Pisside con presunta scena dell'infanzia di Dioniso (da Wintermeyer 1975).



Fig. 6. Kassel, Museumslandschaft Hessen, pisside già nella Collezione Dierichs (da Baas 2016).



esito di un “ritocco” moderno potrebbe essere la stessa stilizzazione dei volti che ha fatto riconoscere maschere e suggerito l'esegesi teatrale (figg. 3, 6), contraddetta dai vasi genuini e/o più raffinati di identico tema, con resa naturalistica delle fisionomie (fig. 15b); anche certe “stranezze” nella pisside del Louvre (fig. 5) destano perplessità e impongono la massima cautela tanto per l'esegesi mitologica quanto per quella teatrale²⁸. Di contro, proprio per le presunte iconografie “menandree” l'analisi contestuale sostanzia una lettura alternativa, che rende conto dei tratti singoli come della logica d'insieme: la supposta invasata è un personaggio maschile in abiti efebici²⁹, un rapitore, fis-

sato nell'atto in cui strappa dal *choros* di fanciulle (introdotto da una timpanista e concluso da una figura retrospiciente con un fiore), una giovane con fiaccola nuziale, la cui posa frontale, bloccata, dà forza visiva al parallelo morte-nozze istituito dall'intero costruito figurativo (figg. 3, 15b); a sua volta, la scena del corteo femminile sui lebeti gamici, attestata in associazione, costituisce il corollario della precedente, ribadendo la dimensione rituale del passaggio nuziale-funerario immaginato per la defunta, di nuovo protagonista di un gruppo corale (fig. 4)³⁰.

Malgrado le menomazioni del *record* documentario, pare infatti dirimente, o quantomeno utile a reindirizzare l'interpretazione entro coordinate stabilite dall'evidenza interna, l'esame contestuale delle iconografie centuripine, inteso sia in senso proprio – nei pochi, ma non trascurabili, casi in cui si disponga almeno del corredo o di uno o più

²⁸ Vedi *supra* nota 24. Per esempio, contrariamente all'affermazione della Simon, la foggia dell'abito della nutrice non si presta all'allattamento, mentre la figurina di Erote in volo accanto fa sospettare che sia stata rielaborata una scena di *kosmesis*/omaggio alla sposa: si veda una pisside appartenente allo stesso circuito antiquario e quasi identica nella resa pittorica, che ripropone anche l'elemento d'inquadramento inteso dalla Simon come parte di una scenografia (Wintermeyer 1975: 220-221, n. K40, fig. 37; *Christie's Auction June 12, 2000, Ancient Greek Vases Formerly in the Private Collection of Dr. Elie Borowski*, Sale 9448, lot 129). Lo scetticismo verso l'esegesi “teatrale” dei vasi di Centuripe non toglie che i vasi di (effettiva) ispirazione teatrale, in produzioni e contesti diversi, potessero prestarsi a veicolare concetti in parte in linea con quelli dei prodotti centuripini: per i vasi “teatrali” di Lipari, vedi de Cesare, Portale 2018: 104-116 e *passim*.

²⁹ La veste fa pensare a un cacciatore, o secondo Wintermeyer 1975: 146-147, 171-172 un pastore, eventualmente riconducibile al mito di Dioniso e Arianna o a una saga locale; Biondi, Romano 2018: 115, 117. Gli studiosi ricordano anche la denominazione “pastori” (*boukoloi*) data

ai *mystai* (vedi Graepler 1997: 184, a proposito della tradizione letteraria sull’“affare dei Baccanali”). Nell'edizione dell'esemplare a New York, Gisela Richter contempla la possibilità di un rito dionisiaco, nel caso in cui l'attributo della protagonista in posa frontale fosse un tirso anziché un fiore o una torcia (Richter 1930: 188-193, in particolare 192, figg. 1-3, tav. a colori): «If the woman in the center really holds a thyrsus, the subject is Dionysiac. The dancing girl with the tambourine would be appropriate in such a milieu; the other two women in their dignified, quiet attitudes are evidently not maenads but possibly women practicing mystic Dionysiac rites».

³⁰ Portale 2011: 161, 174-176 e *passim* per le associazioni in corredo rintracciabili; Portale 2014: 292-294; anche Portale 2020: 120-122; ivi riferimenti sui singoli esemplari e bibliografia.

reperiti associati – sia quale analisi di tutte le componenti di ogni manufatto e delle rispettive relazioni³¹. Da tale prospettiva soltanto può scaturire una chiave di decodifica pertinente, che consideri sia i vasi sia le figurine sia gli altri elementi del contesto³² come parte integrante di un sistema di segni coeso, ovviamente con accenti specifici e con slittamenti di enfasi tra terrecotte e ceramiche policrome, spicanti per la maggior complessità e per il cifrario eroizzante³³. Mette conto, pertanto, di approfondire insieme il ruolo e il significato (o i significati) dell'*imagerie* dionisiaca e teatrale, considerando statuette, maschere, vasi plastici e vasi figurati policromi connessi al mondo di Dioniso *in contesto*, e affrontando l'onere di vagliare criticamente la stessa coroplastica “teatrale”.

Il problema esegetico concernente quest'ultima categoria è stato risolto per lo più, come detto, con il richiamo alle terrecotte liparesi, e quindi da un lato, per l'identificazione dei soggetti, al repertorio di derivazione scenica delle maschere, dall'altro, per la questione ermeneutica, al dionisismo e alle ideologie soteriologiche che sarebbero alla base, secondo Bernabò Brea e Cavalier, della predilezione nelle tombe liparesi medesime per i soggetti teatrali e per le iconografie “femminili” delle ceramiche, riferite all'unione mistica dell'anima del defunto (*Psyche*, rappresentata come figura muliebre, indipendentemente dal genere) con la divinità – prospettiva, questa, estesa dal Patané agli stessi vasi policromi centuripini³⁴. Risente di tale modello anche l'idea della Musumeci che ravvisa nelle tombe di Centuripe con «oggetti di coroplastica riconducibili al mondo del teatro [...] l'intenzione di affidare il defunto, nella maggior parte dei

casi una fanciulla, ma spesso anche un bambino, a Dioniso, il dio che prometteva la vita oltre la morte, e quindi, la beatitudine ultraterrena» (Musumeci 2010: 92).

All'inclinazione verso l'escatologia si è invece opposto Daniel Graepler che, tramite l'esame contestuale e statistico dell'ingente documentazione materiale tarantina, ha argomentato la valenza delle terrecotte funerarie in relazione al ruolo sociale (rivestito o auspicato) del defunto. In tale ottica, gli oggetti (vasi potori e simposiali, corone..) e le figurine connotate da attributi dionisiaci (corone d'edera, situle, pelli ferine ecc.) varrebbero da indicatori del ruolo sociale di “membro di un *thiasos*” o, in maniera più blanda, qualificherebbero i soggetti femminili e infantili come partecipanti a una festa dionisiaca³⁵. A sua volta, l'*imagerie* teatrale (maschere, figurine di attori) viene ricondotta dallo studioso all'eminente valore culturale e formativo del teatro nell'educazione dei fanciulli, e perciò intesa come segno del ruolo di “scolaro” del defunto immaturo (Graepler 1997: 230-234). In parte coincidente con la prospettiva “non escatologica”, ma maggiormente ancorata alla valenza religiosa delle figurine fittili e alle corrispondenze con la coroplastica votiva *tout court*, è la spiegazione che collega le figurine teatrali e simili a Dioniso, in qualità di protettore della crescita dei più piccoli e dei passaggi della vita (e della morte)³⁶ – una tesi cui sembra aderire in parte la Musumeci per gli stessi reperti centuripini.

Più di recente, la relazione fra le maschere e Dioniso, proprio per il caso “principe” di Lipari, è stata piuttosto riportata da Agnès Schwarzmaier all'ambito concettuale del banchetto, evocato tramite tali oggetti simbolici nel rito conclusivo delle sepolture: le maschere fittili si trovavano infatti, di norma, nel corredo esterno delle tombe, entro un set di vasellame (privo di tracce d'uso) riferito dalla studiosa al banchetto del/per il defunto (Schwarzmaier 2011³⁷). Tuttavia, estendendo l'analisi ai vasi e alle statuette d'ispirazione teatrale e indagando la *ratio* delle tangenze/differenze fra impiego nella sfera funeraria e uso votivo nell'attiguo santuario “di Demetra”, la scrivente e Monica

³¹ È quanto si è proposto per le *lekanides* centuripine in Portale c.s.a.

³² In verità anche per gli scavi controllati sono assai limitate le possibilità di valutare aspetti importanti del contesto, a parte la composizione del corredo, riportata da Musumeci 2010 per le tombe con terrecotte della necropoli di contrada Casino. Un'eccezione parziale, data la vetustà delle indagini, costituisce l'unico lembo di cui sono noti i dati di scavo, indagato nel 1942 e pubblicato prontamente dal Libertini (Libertini 1947): la documentazione inerente l'uso in tomba delle figurine fittili viene riesaminata in Portale c.s.b. Per una storia delle ricerche nella necropoli, vedi Musumeci 2010: 40-41.

³³ Come emerso per gli esempi finora sondati di contestualità e/o di affinità tematica, relativamente alle statuette di tema musicale-orchestico e alle scene/motivi inerenti a musica e danza sulla ceramica policroma (vedi Portale 2014).

³⁴ Bernabò Brea, Cavalier 1986: 41-48; vedi da ultimo, più in generale, Modeo 2018: 81-105, in particolare 97. Per la ceramica centuripina: Patané 2016; 2019; 2020a, in particolare: 353.

³⁵ Graepler 1997: 178-186 e 205-212, in particolare 182, 212: «Man könnte sich die mit Efeukranz und Tympanon ausgestatteten Frauen- und Knabenfiguren als Teilnehmer an einem dionysischen Fest vorstellen. In den mit Situla, Bocksfell und Fackel ausgestatteten Mänaden, in den Satyrn und in den Silenen könnte man mythische Leitbilder für die Mitglieder eines Mysterienvereins sehen».

³⁶ Per la coroplastica votiva: Lucchese 2005, in particolare: 453; Todisco 2005, *passim*; ivi altri riferimenti.

³⁷ In particolare: 173 ss., 209 ss.

de Cesare hanno rimesso in causa la connessione col banchetto (de Cesare, Portale 2018): risulta, piuttosto, ricorrente e significativa l'associazione dell'*imagerie* teatrale e delle maschere con i defunti immaturi e con il genere femminile, che giustifica anche l'asse di corrispondenze con le pratiche del santuario legate al medesimo gruppo sociale. La deposizione dell'oggetto "teatrale" a chiusura della tomba intendeva, con ogni probabilità, favorire e risarcire la transizione all'adulità, proprio in ragione della valenza della maschera come strumento per eccellenza dell'acquisizione di una (nuova) identità, nel segno di Dioniso.

Va subito evidenziato come, nonostante le probabili analogie semantiche fra le terrecotte "teatrali" dei due centri, a Centuripe non sembri documentata, per quanto finora noto, la pratica dell'offerta della maschera o figurina teatrale nel rito di chiusura tipo "corredo esterno", così importante nel codice funerario liparese di IV-III secolo, e come d'altro canto il *dossier* centuripino, pur non esiguo, sia ben lungi dal riprodurre il rilievo speciale dell'oggetto "teatrale" percepibile nella necropoli di Lipari. Le terrecotte ispirate al teatro costituiscono infatti, in generale, solo una delle cifre del "discorso" costruito intorno al defunto, componendosi con altre iconografie che veicolano un significato simbolico parzialmente sovrapponibile, spesso cosparso di accenti "afrodisio-ninfali", e sovente accompagnandosi o venendo sostituite da immagini del *thiasos* dionisiaco, con varie sfumature che cercheremo di evidenziare considerando i fittili e le relative associazioni.

Spostiamoci quindi sulle testimonianze materiali – limitandoci, in ragione dell'approccio adottato, agli esempi per cui disponiamo di dati di contesto –, a partire dalla prima delle sepolture con terrecotte indagate da Paolo Orsi nella necropoli di contrada Casino, la tomba n. 1 (Musumeci 2010: 44, nn. 1-3, fig. 1) (seconda metà del III secolo). Nella fattispecie, una statuette di fanciulla corrente in chitonisco (fig. 7c), sebbene priva di tratti "scenici", è stata per l'appunto accostata a uno dei supposti caratteri della *Theophoroumene* menandrea sulle locali pissidi policrome (Musumeci 2010: 44, 92, 94, n. 3, fig. 1). Caduto però, come visto, l'aggancio "menandreo", sembra più plausibile un inquadramento fra i soggetti allusivi a riti "di passaggio"³⁸, cui rimanda l'iconografia

³⁸ Anche in contesti differenti e per iconografie di diverso genere è stata rilevata la tendenza a tematizzare attraverso le figurine e gli oggetti di corredo la scansione in tappe e i tratti salienti di una transizione immaginata del defunto, talora proprio con allusioni a "riti di passaggio":

della figurina medesima – età molto giovane, abito corto, corsa – insieme all'assortimento complessivo degli oggetti associati nel corredo. A parte i comuni vasi di rito (unguentari, brocchetta), una lucerna e una moneta, e per quanto nel taccuino di scavo si parli di «una fossa rettangolare con uno scheletro di adulto», questi tratteggiano infatti il profilo di una defunta *aoros* e ne evocano la transizione alla femminilità matura, forse proprio a sopperirne il mancato compimento nella realtà. Si tratta di «una pateretta d'argento in frantumi» sul petto, forse con valenza apotropaica³⁹, vasetti miniaturistici (craterischi, piedistallo, *chytra*)⁴⁰ e due ulteriori figurine, rispettivamente una giovane donna in atto di allattare un bimbo e un attore seduto sull'altare. La prima (fig. 7b) difficilmente può rappresentare una nutrice della Commedia, dati l'età e i tratti delicati, e piuttosto, a giudicare dal sedile di roccia, dovrebbe intendersi come una Ninfa⁴¹ di cui si tematizza l'aspetto curotrofico ossia, con riferimento alla defunta, la maternità. Il secondo (fig. 7a) (Musumeci 2010: 44, n. 1, fig. 1; Bernabò Brea 2002: 153, fig. 139) restituisce una tra le tante versioni note di un tema prediletto sia

Pisani 2018 (Tebe); Portale c.s.b (Siracusa). Per la Sicilia, il concetto di "passaggio" o "viaggio" del defunto, specie se in tenera età, trova espressione, con sfumature dionisiache talora più accentuate, nella tipologia dei modellini di imbarcazioni; eclatante il caso di un'inumazione infantile di Messina (via degli Orti tomba n. 122, III secolo) corredata all'esterno di quattro modelli di imbarcazioni con nove rematori dalle fisionomie sileniche o scimmiesche, mentre all'interno, su un lato e sul volto dello scheletro, erano depositi due vasi plastici della *Magenta class* con palese intonazione "dionisiaca", in forma di attore ebbro banchettante e di pantera accosciata: vedi Tigano 2017a: 110, 159-160; Ravesi 2017; ivi riferimenti e bibliografia sulle altre occorrenze di questo genere di oggetti, documentati anche a Centuripe, ma decontestualizzati e quindi non presi in considerazione in questa sede.

³⁹ Ci si chiede se non potesse trattarsi di un tondo-amuleto, magari cucito su un abito o fissato a una cordicella come spesso raffigurati in rappresentazioni infantili, di Eroti e di Afroditì, fanciulle al bagno e statuette in nudità tipo "pupa", per cui si è pensato a una possibile valenza propiziatrice del parto (Huysecom-Haxhi, Papaikonomou, Papadopoulos 2012: 346, 354, figg. 14 e 2-6; Dubois 2014: 107-110). Per un altro esempio centuripino: Libertini 1947: 276-277 (tomba n. 30/1942).

⁴⁰ Per la connessione, tuttavia non "automatica", dei vasi e oggetti miniaturistici con tombe infantili: Graepler 1997: 174-175; Hasselin Rous, Huguenot 2017.

⁴¹ A differenza della figurina dalla tomba n. 20/1942, con le braccia aperte e il volto maturo, riproducente un soggetto di repertorio noto anche dall'esemplare edito da De Witte 1857: 6, tav. XV,3 ("Ecuba"). Per la tomba in questione vedi Libertini 1947: 271-272; Musumeci 2010: 73, nn. 153-158, figg. 17-18, in particolare n. 153 la nutrice (seconda metà del III secolo).



Fig. 7a-c. Museo “P. Orsi” di Siracusa: figurine dal corredo della tomba n. 1 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

nella *Mese* che nella *Nea* e rientra quindi senz’altro nell’*imagerie* teatrale; ma il suo ruolo nell’insieme delineato non attiene, con ogni probabilità, all’illustrazione/richiamo di una commedia o di un carattere comico popolare, bensì all’evocazione del potere metamorfico di Dioniso, attraverso l’indicazione della maschera, emblema e strumento del “cambiamento di identità” innescato dal dio, e il riferimento al teatro come metafora della trasformazione.

La stessa connotazione potrebbero avere le due mascherine miniaturistiche di schiavo, dubitativamente riferite a statuette (di cui costituirebbero la sola parte superstite)⁴², dalla tomba n. 75bis (Musumeci 2010: 50, nn. 44-47, fig. 6)⁴³ coeva alla precedente, giusta l’associazione con una farfalla, simbolo antonomastico di metamorfosi⁴⁴, con un

tondo con testa femminile generica con possibile funzione di amuleto⁴⁵ nonché con una figurina di Afrodite semipanneggiata (modello di riferimento per la maturità sessuale) e una statuetta di fanciullino seduto sul dorso di un gallo, rinviante alla condizione preadulta del defunto.

Una “trasformazione” nel senso dell’acquisizione della sessualità, insita nello schema della

che però è catalogato dalla Musumeci tra gli oggetti dalla tomba n. 75bis: forse non pertinente al corredo interno?

⁴⁵ La protome, limitata al volto, non è caratterizzata esplicitamente come Medusa, il soggetto più ricorrente per tali tondi con funzione, presumibilmente, di amuleto (si vedano l’esemplare in avorio dalla tomba n. 20/1942, Musumeci 2010: 73, fig. 17; e i numerosi tondi con testa di Medusa o di *Athena Parthenos* da tombe infantili della Grecia, Hasselin Rous, Huguenot 2017: 28-29, fig. 22, con altri riferimenti), come anche per le protomi (comprendenti il collo) applicate al centro dei *peopled scrolls* a rilievo che decorano le locali *lekanides* policrome (Portale c.s.a). Tra queste, tuttavia, è nota anche una variante minoritaria priva dei caratteri “gorgonici” (alette, serpente): Deussen 1970: 65-69, tavv. X-XI, in particolare “Aphrodite type”, tav. XI, fig. 4. Un altro soggetto attestato a Centuripe per tondi, in questo caso argentei, di probabile valore profilattico, forniti di fori per sospensione, è il busto di Artemide tra cervi o capri rampanti, restituito dalla tomba n. 22/1942 (Libertini 1947: 272-275, fig. 7; Biondi, Romano: 122-123, fig. 27) e da un sepolcro in cassa di piombo rinvenuto nel XIX secolo in contrada Grotta dell’acqua (Ansaldi, Cacia 1981: 330).

⁴² Mascherine di schiavo di formato miniaturistico sono attestate come *applique*, in alternanza con protomi di Erote, su una *lekanis* centuripina nel Museo di Villa Giulia, ma la genuinità di tale dettaglio resta *sub iudice*: Wintermeyer 1975: 213, n. K17, fig. 21; Portale 2011: 175, nota 58; Portale c.s.a: 169, nota 38.

⁴³ In particolare n. 46 le mascherine (seconda metà del III secolo).

⁴⁴ Donde la connessione fra le farfalle e le *Psychai* (Aristotele, *Historia Animalium* 551a14). Non è chiara l’indicazione “sporadico” riportata in didascalia per il reperto,

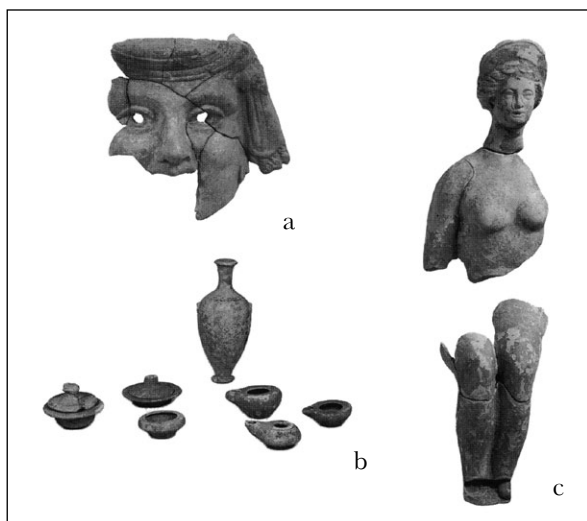


Fig. 8a-c. Museo “P. Orsi” di Siracusa: terrecotte e vasi dal corredo della tomba n. 119 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

fanciulla seduta in nudità a gambe e braccia unite (cd. pupa)⁴⁶, pare altresì sottesa all’abbinamento fra una “pupa” diademata e una generica maschera giovanile con benda, reputata femminile e riferita alla Tragedia, nel corredo della sepoltura n. 119, di nuovo contrassegnato dalla dedica di vasellame miniaturistico (fig. 8) (Musumeci 2010: 57, nn. 74-75, fig. 9)⁴⁷.

I vasetti e altri oggetti di formato miniaturistico, tra cui in particolare un’arula⁴⁸, connotano come infantile la prima (n. 91) (Musumeci 2010: 50, 57, 103, nn. 52-63, fig. 7)⁴⁹ in ordine numerico (cronologicamente, invece, si tratta della più recente, tardoellenistica) di un esiguo gruppo di tombe a incinerazione primaria (definite impropriamente “ustrini”) corredate di un gran numero di oggetti coroplastici ispirati al teatro, che gli scarsi dati a disposizione suggeriscono di riferire a individui

morti prematuramente, bambini o giovani donne. Non è in contraddizione con tale deduzione la notizia della presenza nella deposizione n. 169 di «poche ossa di adulto combuste» nella «macchia di bruciato» sovrapposta a un “ustrino” infantile (n. 170), circostanza interpretata dalla Musumeci come associazione della sepoltura di una giovane madre all’infante premorto – per quanto il rito incineratorio della tomba n. 170 sembri *prima facie* incongruo per un bimbo di pochi mesi o appena nato (nell’ipotesi di una morte per parto) (Musumeci 2010: 91-92)⁵⁰.

Nel caso della tomba n. 91, battezzata per la sua particolarità “ustrino delle maschere”, i ben dodici *prosopa* rinvenuti rimarkano, attraverso la ridondanza e la ripetizione, la protezione del dio delle trasformazioni e dei passaggi su un piccolo defunto: per l’età infantile di costui sembrano infatti indicative, oltre alle miniature, la statuetta lacunosa di un Sileno con bimbo in braccio (fig. 9b) e quella di un fanciullino cavaliere (che potrebbe alludere a una categoria nota di riti di passaggio con esibizioni equestri) (Graepler 1997: 230-231), mentre non è facile precisare sesso ed età di una figurina vestita di chitone e *himation*, con oggetto circolare nella destra⁵¹, che tuttavia pettinatura, resa del petto e proporzioni farebbero riferire a un soggetto non maturo. Le maschere riproducono tipi piuttosto generici (“etere”, schiavo, un carattere virile tragico? e una supposta schiava *diphtheritis* “quella col copricapo di pelle”, “menadi”) (fig. 9a, c-o), anche ripetuti con più repliche nel caso dell’etera con ciocche rialzate sopra le orecchie (due esemplari) e specialmente del tipo femminile connotato da una coroncina d’edera con due piccole pigne (quattro esemplari, più uno simile), di cui è stato posto in dubbio il carattere “teatrale”, a fronte dell’insistita aura dionisiaca⁵².

⁴⁶ Dell’ampia bibliografia su questo schema, si rinvia a Huysecom-Haxhi, Papaikonomou, Papadopoulos 2012 per l’impiego in tombe infantili.

⁴⁷ Fine III-II secolo. In particolare n. 74 per la maschera, la cui interpretazione lascia tuttavia perplessi; la «benda ritorta con corona di piccoli fiori», riscontrata anche per le due maschere comiche di schiavi dalla tomba n. 169 (vedi *infra*), può tutt’al più valere da marcatore “dionisiaco” dell’iconografia, nel nostro caso genericamente giovanile. A evidenziare l’arbitrarietà di classificazioni rigide di questi materiali (per cui, evidentemente, non veniva avvertita la necessità di una tipizzazione rigorosa secondo i parametri riportati nell’*Onomastikon* di Polluce), una maschera simile, con orecchini, viene intesa come *panchrestos neaniskos* della Tragedia da Bernabò Brea 1998: 53, fig. 43.

⁴⁸ Si confronti il *dossier* locrese: Meirano 2012: 119-120.

⁴⁹ II-I secolo o metà I secolo a.C.?

⁵⁰ Stranamente, nella datazione dei due corredi riportata nel catalogo, risulterebbe più antica la tomba soprastante (seconda metà del III secolo) rispetto a quella inferiore (fine III-II secolo): contraddizione, sembrerebbe, causata dalla convinzione dell’A. che le maschere riferibili alla Commedia nuova siano databili *ipso facto* al III secolo.

⁵¹ Portale (2014: 289) considera dubitativamente l’interpretazione come strumento musicale (tamburello o cimbalo) proposta da Musumeci 2010: 101; tuttavia l’identificazione è realmente difficoltosa.

⁵² Bernabò Brea 1998: 68, fig. 82 (“*diphtheritis*”?); Bernabò Brea 2002: 114, 124-134, 148, 155-156, 159, 168, figg. 102, 112, 114-118, 120, 134, 140, 143, 152; Musumeci 2010: 50, 57, nn. 52-59, 61, fig. 7. Webster, Green, Seberg (1995: 251) escludono dal novero delle maschere sceniche tutte le maschere femminili con la bocca chiusa, come le nostre.

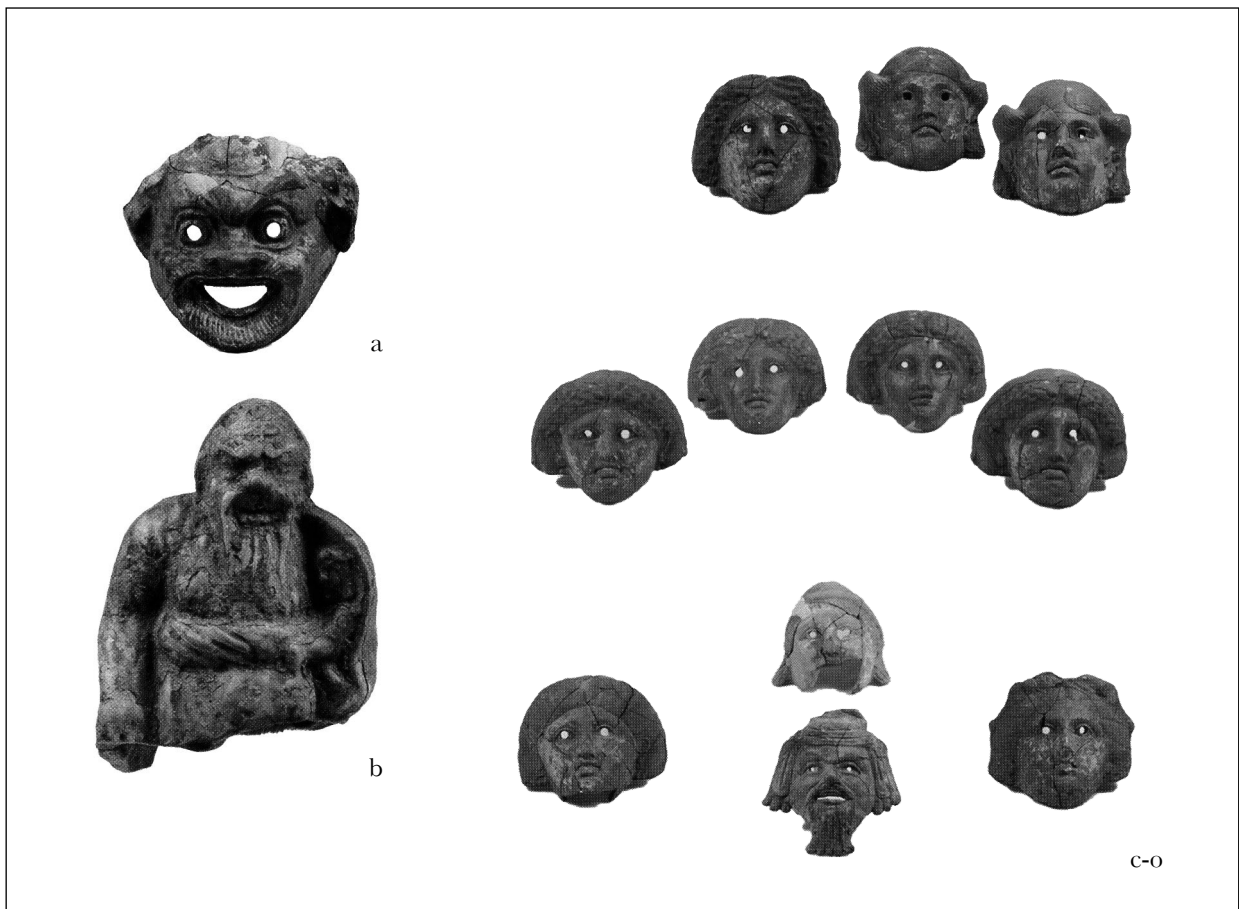


Fig. 9a-o. Museo “P. Orsi” di Siracusa: terrecotte dal corredo della tomba n. 91 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

La tomba successiva(?) n. 92 (Musumeci 2010: 55, nn. 64-66, fig. 8, tav. V)⁵³ deve il nome moderno “ustrino del putto” alla grande statuetta di bambino in corsa rinvenuta (fig. 10c), buon esempio di un efficace “genere” della coroplastica centuripina su cui si tornerà più avanti, che conferisce di per sé al corredo una spiccata connotazione infantile. Le due maschere associate (fig. 10a-b), solo una delle quali *strictu sensu* “teatrale”⁵⁴, sono a mio parere chiarificatrici della valenza simbolica del *prosopon*, indipendentemente dall’aderenza effettiva o presunta a un repertorio scenico. Non si tratta soltanto della tendenza verso schemi vieppiù uniformati, accentuati in senso decorativo e disco-

sti dai prototipi reali, che Bernabò Brea ha ben rilevato nei modellini e in particolare nella serie centuripina (Bernabò Brea 1971-1974)⁵⁵. Ancor più che nell’“ustrino delle maschere”, vediamo infatti qui l’abbinamento, in coerenza di significato, fra soggetti afferenti a categorie diverse, accoppiati secondo un criterio di analogia/opposizione: la maschera di schiavo della Commedia e il *prosopon* di Medusa (di pari formato e qualità), a corollario dell’impressiva statua infantile, sintetizzano e alludono alla metamorfosi e all’alterità, al riso e alla morte, alla trasformazione e all’eternità, come “le due facce della medaglia” di un ciclo biotico precocemente interrotto.

Le due tombe sovrapposte nn. 169 e 170, cui si è già fatto cenno, consentono a loro volta di cogliere l’articolazione delle valenze simboliche degli oggetti teatrali attraverso una serie di sfumature

⁵³ Non sappiamo però se la numerazione contigua indichi la vicinanza della tomba alla sepoltura n. 91.

⁵⁴ Musumeci 2010: 55, nn. 65-66, fig. 8, in particolare n. 66 la maschera comica (fine III-II secolo), l’unica inclusa nel *corpus* di Webster, Green, Seeberg 1995: 324, n. 4 ST 5 (tipo n. 25, *Maison*?); anche Bernabò Brea 2002: 145-147, fig. 132; 175-177, figg. 160-161.

⁵⁵ Sintomatica anche, sul piano morfologico, l’adozione del taglio ampio “ad antefissa”, più decorativo.



Fig. 10a-c. Museo "P. Orsi" di Siracusa: le due maschere e il putto dal corredo della tomba n. 92 di contrada Casino (da Musumeci 2010).



Fig. 11a-f. Museo "P. Orsi" di Siracusa: protome-busto e maschere dal corredo della tomba n. 169 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

complementari, grazie alla ricchezza del corredo, specie della seconda. L'incinerazione superiore n. 169 (Musumeci 2010: 60, nn. 91-92, fig. 11⁵⁶) associa un lotto di cinque maschere (fig. 11b-f) – due riferite alla Commedia (schiavi con benda conviviale) e tre alla Tragedia, ma da ricondurre piuttosto all'iconografia satiresca – a un busto a protome effigiente Afrodite, diademata e con piccolo Erote sulla spalla, nel gesto dell'*anakalypsis* (fig. 11a). Questo esprime icasticamente l'ideale di genere associato alla defunta suggerendo al contempo, con la rappresentazione parziale della figura, una sua condizione transeunte (Portale 2020: 115-118, con riferimenti e bibliografia) che ben si sposa con il simbolismo delle maschere.

Quanto all'incinerazione infantile n. 170, anche qui ritroviamo l'abbinamento tra maschere e busti a protome (tre esemplari "di Bendis") (fig. 12a-c), ma in un insieme più complesso nel quale due figurine di Ereti (rispettivamente in groppa a un ariete e sdraiato sul dorso di un'oca) e quel-

la di un fanciullo con cigno (fig. 12d-e) rinviano, verosimilmente, alla condizione del piccolo defunto, così come la palla lapidea pure offerta nel corredo (Musumeci 2010: 60, 63, 97, nn. 93-107, figg. 11-12, tav. VII)⁵⁷. Le cinque maschere, di cui quattro femminili (una assegnata alla Tragedia, le altre alla Commedia) e una "di Attis" (fig. 12g-m), consentono una riflessione sulla possibile *ratio* nella selezione e combinazione dei tipi – colta in filigrana anche in alcuni corredi liparesi (de Cesare, Portale 2018: 125)⁵⁸ – e sulle assonanze che i dettagli dell'acconciatura o dell'ornato creano fra maschere, protomi e figurine, orientando, *sub diversa specie*, la percezione delle tappe attraverso le quali si (sarebbe) articola(ta) la transizione del piccolo defunto. Infatti, a prescindere dal rispettivo genere (neppure facilmente determinabile) e fer-

⁵⁶ Tardo III-II secolo.

⁵⁷ Tardo III-II secolo. I due esemplari nn. 104-105 sono dubitativamente riconosciuti come *Pseudokore* da Webster, Green, Seeberg 1995: 253, nn. 3 ST 16-17.

⁵⁸ Del resto, il criterio classificatorio ripreso nell'*Onomastikon* di Polluce riflette l'importanza delle classi di età e dei ruoli sociali connessi.



Fig. 12a-p. Museo “P. Orsi” di Siracusa: maschere e figurine dal corredo della tomba n. 170 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

mi restando i tratti peculiari di questa categoria di manufatti – come l’artificiosa conformazione boccoliforme delle chiome ai lati del volto (dall’altezza degli occhi al mento) atta ad assecondare il taglio ampio “ad antifissa” –, le maschere mostrano una differenziazione corrispondente a una classificazione per fasce d’età: tipo infantile contrassegnato dalla treccia o mandorla assiale (“cercine centrale”) sul capo (due esemplari) (fig. 12l-m); tipo giovanile con chiome bipartite ravviate verso i lati e due trecce raccolte in un nodo sommitale a fiocco (un esemplare) (fig. 12i); tipo coi boccoli a mo’ di parrucca e alto diadema semilunato (un esemplare) (fig. 12g) (Bernabò Brea 1998: 71, fig. 87⁵⁹). Accanto a questi caratteri femminili è il tipo “At-

tis”, distinto dal berretto frigio che fa percepire il rigonfiamento a rotolo dei capelli sulla fronte (fig. 12h), interpretato da Bernabò Brea come «*panchrestos* <il perfetto> caratterizzato come giovane troiano» (Bernabò Brea 1998: 54, fig. 44).

Orbene, ciascuno di questi “tipi” ha riscontro tra le figurine di corredo, che aggiungono ulteriori notazioni tramite le rispettive iconografie. Lo schema infantile ricompare nelle due statuette di Erote già ricordate con il medesimo dettaglio della doppia treccia assiale rigirata sul capo (fig. 12d)⁶⁰. L’acconciatura a fiocco da cui si sciolgono sul collo lunghe ciocche morbide è riproposta da un altro soggetto con connotazioni “afrodisie” e diadema (-cercine): una figurina foggia “ad *ap-plyque*”, semipanneggiata e seduta su roccia (fig. 12o), che può indicare, per così dire, l’altro polo dello spettro da *pais a nymphe*, evocato dai fittili nel loro insieme. Un’altra statuette, vestita di chitone con *apophygya* – abito generalmente associato a soggetti in giovane età, come una fanciulla con cagnolino dalla tomba n. 49/1942 (Libertini 1947: 291-295, figg. 15, 16c-d; Musumeci 2010: 80, nn.

⁵⁹ Bernabò Brea classifica invece la nostra come maschera della Tragedia, “*Katakomos* accigliata” (“dalla grande chioma”), nonostante «la espressione calma, distesa. In essa la parte superiore dell’*onkos* è liscia, senza dubbio coperta da un velo e sotto il margine di questo scendono le chiome stilizzate in boccoli paralleli che cadono ai lati del volto». Si tratterebbe di una maschera aggiuntiva rispetto al repertorio di Polluce, il cui carattere sarebbe «l’aspetto duro, talvolta accigliato, altre volte arrogante, dato dalle sopracciglia corrugate ad accento circonflesso [...]; potrebbe essere una donna di mezza età, non ancora vecchia». Ho riportato per esteso la descrizione dello studioso per evidenziare l’alto grado di soggettività dell’identificazione; ad ogni modo essa non giustifica, proprio per il nostro esemplare, la corrispondenza con le maschere ad alto *onkos* ivi raggruppate, note da dipinti pompeiani (*ibid.*, figg. 84-86).

⁶⁰ Un esempio di quest’acconciatura è sul “ritratto” dipinto sul coperchio di una pisside policroma con scena di rapimento (la scena della presunta “invasata”) nel Museo di Siracusa: Libertini 1932: 12-13, n. 5, tav. V; Wintermeyer 1975: 224-225, n. K49; Portale 2011: 176-177, fig. 67b. Vedi anche *infra*, nota 106.



Fig. 13. Museo “P. Orsi” di Siracusa: statuetta di grande formato di Dioniso dal corredo della tomba n. 127 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

189-197, fig. 21, tav. XII⁶¹) – e reggente un vasetto sferico (fig. 12p), pare a sua volta riprendere l’acconciatura con “rotolo” di capelli sulla fronte e berretto frigio, richiamando le tre protomi “di Bendis” (fig. 12a-c), confrontabili anche per le ciocche ricadenti sulle spalle (a differenza della maschera di “Attis”). Le tre protomi “di Bendis” fungono, pertanto, da riferimento per la classe di età che prelude alla piena maturazione sessuale, rappresentata dalla statuina di fanciulla col vasetto in mano (impegnata in un’azione rituale?), mentre la fase ulteriore “afrodisia” è visualizzata dalla *nymphe* seduta su roccia. In proposito, può richiamarsi di nuovo la tomba n. 49/1942 per un criterio associativo abbastanza simile fra figurine emblematiche degli stadi dalla fanciullezza alla

femminilità “afrodisia” (testina infantile, fanciulla col cagnolino, Afrodite in nudità con Erote) e protomi-busto analogamente articolate, dalla “selvatica” Medusa a “Bendis” ad “Afrodite” (diadematata e vestita), seppure il corredo in questione non avesse maschere, bensì soltanto un vaso plastico in foggia di elefante a rinviare, in senso lato, alla sfera di Dioniso (Musumeci 2010: 80, n. 197, fig. 21, tav. XII; Granata 2015: 106, fig. 6)⁶².

Le ultime due terrecotte della tomba n. 170 suggellano con coerenza l’insieme, riannodandone le diverse componenti ed esplicitando la connessione con Dioniso: se infatti una lepre in atto di divorare un grappolo d’uva (fig. 12n)⁶³ evoca concetti di erotismo, fertilità e trasformazione, una figura efebica semipanneggiata, stante a gambe incrociate presso un sostegno con uno *stamnos* (fig. 12f), è con ogni verosimiglianza il dio medesimo, come ventilato dalla Musumeci (Musumeci 2010: 63, 94, n. 101, fig. 12).

Una grande statuetta (di quasi mezzo metro di altezza) con tale ponderazione dall’“ustrino” n. 127 (fig. 13), ma con diverso e più ricercato *ductus* del panneggio e fisico quasi femminile, è stata interpretata dalla stessa studiosa come Dioniso, soggetto cui effettivamente rinviano gli *embades* calzati (Musumeci 2010: 57, 99, nn. 76-79, fig. 9, tav. V)⁶⁴. L’abbinamento nel corredo con un’altra statuetta di putto o efebo, di cui rimane un torso ignudo in attitudine dinamica, si spiegherebbe per la Musumeci «a livello rituale», rinviando ai percorsi iniziatici cui erano sottoposti gli efebi e che erano presidiati altresì da Artemide; in proposito viene richiamata la possibile compresenza di quest’ultima divinità con un Dioniso “languido” (fig. 14b)

⁶² Per la rilettura del contesto: Portale c.s.b.

⁶³ Il tema compare anche nel corredo della tomba n. 20/1942 (Libertini 1947: 271-272; Musumeci 2010: 73, nn. 153-158, figg. 17-18, in particolare n. 158 per la figurina di lepre; Portale c.s.b.: seconda metà del III secolo), ma con un tipo diverso in cui la lepre, accucciata sul grappolo, non mangia gli acini. Per paralleli in matrici di età tardoellenistica da Delo e Alessandria, vedi Marcadé 2001: 92-94, figg. 2-3, che discute il motivo in relazione a una statua di Bacco infantile da Narbona, di II secolo d.C. (*ibid.*: 91-96); sulle valenze del grappolo d’uva in relazione alle figurine infantili, Mathieux 2015.

⁶⁴ In particolare n. 79 (seconda metà del III secolo). Il corredo conteneva altresì una moneta, una “pateretta” di bronzo (tondo-amuleto?) e delle laminette con fori per chiodi di innesto, forse per una cassetina (ciò suggerirebbe un defunto di sesso femminile). Un esemplare analogo, più dozzinale nella resa della testa e del panneggio, è comparso sul mercato antiquario tedesco negli anni Settanta: *Galerie Günter Puhze- Kunst der Antike. Katalog* 1977: 11, n. 68 (“Ermafrodito”) con indicazione generica di provenienza dalla Sicilia.

⁶¹ In particolare n. 189 la fanciulla col cagnolino (fine III-II secolo).

nella tomba n. 33/1942⁶⁵, del cui ricchissimo corredo facevano parte anche due statuette di grande formato (di tipo diverso) (fig. 14a) del genere già richiamato per l’“ustri- no del putto”. In ambedue i casi, tuttavia, un’interpretazione in relazione alla condizione dell’efebo sembra riduttiva. Nel corredo della tomba n. 127 una figura di Afrodite diademata e una statuetta muliebre panneggiata presso un pilastrino facevano da contrappunto a quella di Dioniso, rendendo meno perspicua un’eventuale chiave di lettura incentrata sul nesso tra il dio e l’efebo (anche a trascurare il fisico prepubere di quest’ultimo).

Non un efebo, ma un bambino di età scolare è effigiato dalla meglio conservata fra le grandi statuette fittili restituite dalla tomba n. 33/1942, connotata da doppia treccia assiale e pannello arrotolato e appuntato a festone sui fianchi (analogamente a figurine di Eroti) (fig. 14a), mentre la seconda (ridotta a pochi frustuli) pare ancor più infantile. Ridondanza e accumulo di stimoli visivi sono le cifre del corredo di questa sepoltura, che Deussen riferiva a più individui, forse in ragione delle «molte ossa di adulto cremate *in situ*» citate nel resoconto di scavo⁶⁶. Un effetto espressivo era dato dal lotto di vasi d’apparato decorati a rilievo e a tempera, caratterizzati dal tipico intreccio tra motivi nuziali e sfumature eroizzanti: un tondo/ piatto forse fornito di *applique* plastica, con motivo



Fig. 14a-d. Museo “P. Orsi” di Siracusa: terrecotte dal corredo della tomba n. 33/1942 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

a reticolo e delfini dipinti (perduto); due clipei di cui uno con tracce di fogliami, da completare probabilmente con una rappresentazione idealizzata “*im Blätterkelch*” del defunto, come quella superstite sul coperchio di una delle pissidi (fig. 15a); un *lebes gamikos* con figure femminili assai danneggiate; due *lekanides*; e due pissidi rispettivamente con schema dell’“omaggio alla sposa” e con l’iconografia del ratto considerata in precedenza a proposito della lettura “menandrea” proposta dalla Simon (fig. 3). Sebbene la costruzione figurativa di quest’ultima pisside integri l’efebo-rapitore nel percorso “nuziale” ritualizzato della protagonista (Portale 2014: 292-294 e *passim*; Portale c.s.b), il “flusso di immagini” complessivo lascia, a mio parere, poco spazio per attribuire a un efebo la sepoltura, forse semmai evocando, attraverso la fisionomia quasi satiresca di tale personaggio maschile (fig. 15b) isolato nell’universo “rosa” dei grandi vasi, una possibile mediazione dionisiaca per il passaggio nozze/morte (eroizzazione?) della defunta *aoros*⁶⁷.

⁶⁵ «L’allusione è al mondo della caccia e all’efebo cacciatore, per cui si pensa che l’incontro tra i giovani e Dioniso avvenga in conclusione del periodo trascorso nel mondo selvatico della caccia. Non sorprende, dunque, che il sepolcro 33 abbia restituito pure una statuina [...] di Artemide [...], che a buon diritto si circonda di efebi cacciatori. La dea è vicina agli efebi attraverso il mondo della caccia; la caccia li mette a confronto con la morte e Dioniso, garante dei passaggi di età che egli riveste sia nella vita maschile sia in quella femminile, si pone al traguardo di un percorso iniziato nel mondo selvatico, completando, per così dire, l’azione di Artemide»: Musumeci 2010: 99; per la figurina del dio e la supposta Artemide con fiaccola dalla tomba n. 33: *ibid.*: 76, nn. 163, 166bis, fig. 18, e n. 162, tav. X la statua integra di putto (la seconda, ridotta a un polpaccio e un piede, non viene citata).

⁶⁶ Libertini 1947: 278-282, figg. 9-11, 16a; Musumeci 2010: 76, nn. 162-166bis, figg. 18-19, tavv. X-XII; Portale 2011: 171-176, figg. 65-67a; Portale 2014: 292-294; Portale c.s.b (fine III- primo venticinquennio del II secolo). Per il riferimento a più defunti, vedi Deussen 1970: 258.

⁶⁷ Vedi *supra*, nota 29 per l’ipotesi che l’iconografia si riferisse al mito di Dioniso e Arianna e che le fanciulle fossero impegnate in riti dionisiaci. Rispetto a tali letture si vuole rimarcare la duttilità dello schema iconografico, che nel suo carattere nuziale-rituale fa riferimento al momento-chiave del rapimento della fanciulla (la defunta) dal *choros*, secondo un modello radicato nella cultura greca e nell’immaginario siceliota (Portale 2020: 120-122), non necessariamente da collegare all’iniziazione dionisiaca,



Fig. 15a-b. Museo "P. Orsi" di Siracusa: particolare dell'effigie dipinta sul coperchio di una pisside e particolare della coppia rapitore-fanciulla su un'altra pisside policroma dal corredo della tomba n. 33/1942 di contrada Casino (foto A.).



Fig. 16a-c. Museo "P. Orsi" di Siracusa: terrecotte dal corredo della tomba n. 63bis di contrada Casino (da Musumeci 2010).

In tal senso potrebbe deporre la lacunosa figurina di Dioniso, in attitudine rilassata e con ricca corona vegetale (fig. 14b), cui si è già fatto riferimento poc'anzi insieme a quella muliebre ammantata (intesa dalla Musumeci come Artemide, ma senza appigli sufficienti) e ai due grandi putti (fig. 14a), e ancora una fanciulla con cagnolino saltellante (fig. 14d), una colomba (fig. 14c) e un cigno, che paiono confermare, anche in assenza degli elementi "teatrali" finora considerati, un nesso significativo tra

ancorché possa caricarsi di questo significato aggiuntivo – come forse nel nostro caso.

Dioniso, la fascia di età preadulta⁶⁸ e la transizione femminile.

E in verità Dioniso, ove ne sia tematizzata l'attitudine in relazione a un personaggio umano associatogli, nei due gruppi presenti nelle tombe nn. 63bis e 133 (figg. 16a, 17a) (Musumeci 2010:

⁶⁸ Purtroppo, in assenza di dati espliciti nel resoconto di scavo, non si può asserire se le ossa di adulto menzionate appartenessero a una giovane defunta magari seppellita col suo bambino, a cui pertanto potrebbero fare riferimento le figure infantili, o se l'allusione all'infanzia valga in senso più generale in relazione al mancato compimento del ciclo biotico fino alla maturità (e alla maternità che lo suggera).



Fig. 17a-f. Museo “P. Orsi” di Siracusa: terrecotte dal corredo della tomba n. 133 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

49-50, n. 40, fig. 6; 57, n. 82, fig. 10, tav. V; 94)⁶⁹, è accoppiato a una fanciulla di dimensioni inferiori, connotata come Menade dalla corona vegeta-

⁶⁹ «Il tipo si spiega come se il coroplasta avesse voluto rappresentare il dio che accompagna la fanciulla nel regno dell’eterna felicità». Il tema era già noto da gruppi decontestualizzati, come Libertini 1926: 127, tav. XXXV,4 (Museo di Siracusa), da ricondurre, piuttosto che alla coppia mitologica Dioniso-Arianna, a quella rituale Dioniso-Menade, per le proporzioni inferiori e le sembianze quasi infantili del personaggio femminile, sulla cui spalla il dio poggia un braccio con atteggiamento protettivo. È aliena la testa tipo Erote ricomposta con la figura maschile nel gruppo del British Museum acquistato nel 1867 a Girgenti, per ciò dapprima interpretato come Eros e Psiche (per l’identificazione come Dioniso e Menade e la conformità a terrecotte centuripine vedi già Kekulé 1884: 77, tav. XLVIII,1; https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0205-19-a-b); il manufatto è cavo posteriormente, come la versione in forma di “protome” nel Museo Civico del Castello Ursino, che si differenzia per la posizione invertita e le proporzioni omogenee dei due personaggi: vedi Libertini 1930: 254, n. 1184.

le con foglie d’edera e pampini e/o dalla nebride disposta di traverso sul chitone, che lascia il seno sinistro scoperto; il dio (caratterizzato nel primo gruppo anche da corona di foglie d’edera e pigne) si presenta stante a gambe incrociate e calza *embades*, analogamente alle statuette singole sopracitate, ma in nudità e in atto di appoggiarsi, abbracciandola con il braccio sinistro, alla compagna. Nel secondo esemplare, più fine, l’abito di costei riproduce la foggia con *apophytigma* precedentemente riscontrata per soggetti fanciulleschi (tombe nn. 170 e 49/1942) (fig. 12p); la giovane donna e il dio si guardano l’un l’altro (fig. 17a), a differenza della più banale inclinazione delle teste nel primo gruppo (fig. 16a).

Pur assai più modesto anche nella composizione, il corredo di pertinenza di quest’ultimo (tomba n. 63bis) (Musumeci 2010: 49-50, nn. 40-42, fig. 6)⁷⁰ rivela lampante coerenza nell’associazio-

⁷⁰ Tardo III-II secolo.

ne di una conchiglia bivalve, una “pupa” in nudità e una figurina semipanneggiata seduta su roccia, con coroncina floreale sul capo (fig. 16c, 16b): oggetti e soggetti tutti riferibili all’ambito “ninfale” (ovvero alla sfera della maturazione sessuale femminile) cui, pertanto, si rapportava lo stesso gruppo dionisiaco. L’altra tomba (n. 133) (Musumeci 2010: 57, 60, 94, nn. 80-84, fig. 10, tav. V)⁷¹ era corredata di una piccola idria acroma (fig. 17f) e di un fine set coroplastico: un clipeo/piatto con busto a tutto tondo applicato sulla faccia concava, effigiante un bimbo sorridente con clamide sul torso (fig. 17e); una figurina di fanciulla con acconciatura a fiocco sommitale e ciocche sciolte sul collo, chitone altocinto, armilla, reggente nella sinistra un *kalathos* pieno⁷² (fig. 17c); una statuetta femminile altocinta con acconciatura “a melone” e mantello arrotolato sui fianchi (fig. 17d); una coppia di colombe fittili (fig. 17b). Oltre al solito *excursus* dallo stadio infantile alla femminilità feconda, evocato dalla combinazione delle suddette iconografie, la presentazione più enfatica del busto infantile “emergente” dal piatto/clipeo si spiega bene in ragione della circostanza, riferita nel taccuino dello scopritore, che si trattava di una «fossa con scheletro di bambino».

Data la conservazione lacunosa (mancano le teste e parte del torso muliebre), resta invece non del tutto certa l’identificazione con Dioniso del soggetto maschile in un gruppo fittile (fig. 18) restituito dalla tomba n. 7 (Musumeci 2010: 45, 94, n. 14, fig. 2; Musumeci 2012: 268, 275, n. 11, tav. XIV,6), caratterizzato dalla nebride e dal mantello avvolto attorno alle gambe e unito a una fanciulla vestita di chitone altocinto e *himation*⁷³. Il cospicuo corredo di tale sepoltura, a cremazione

entro fossa rettangolare, è stato trattato approfonditamente dalla Musumeci e riferito a una giovane defunta (Musumeci 2010: 44-45, 94, nn. 4-15, figg. 1-2; Musumeci 2012⁷⁴): oltre a taluni indicatori di genere femminile (specchio, cassetina con fermature in bronzo, *lebes gamikos* miniaturistico) e a un unguentario, predominano le figurine che di nuovo, nella loro combinazione, paiono elaborare il tema della transizione all’età adulta e alle nozze, specie con i gruppi di due fanciulle *astragalizousai* e di *ephedrismos* con Eros in trionfo portato sul dorso da una giovane, insieme a un’Afrodite semipanneggiata, una testa velata, un uovo fittile, una figura femminile altocinta, tre danzatrici e una quarta (su cui si tornerà a breve) richiamante per la nebride a tracolla il possibile Dioniso della nostra coppia (fig. 18).

La stessa coppia è nota sin dall’Ottocento tramite un esemplare del Cabinet des Médailles parigino, cui se ne sono aggiunti altri privi di dati di provenienza⁷⁵ (fig. 19) i quali, pur differenziandosi per l’abbigliamento della figura femminile privo di mantello, riproducono il soggetto in forma più completa. Per il personaggio maschile, può essere però fuorviante la testa tipo Erote ricomposta nel gruppo fittile di Parigi, mentre il tipo dalla complessa acconciatura con corona vegetale, capelli rialzati a “diadema” e boccoli ricadenti a parrucca ai lati del volto pieno e liscio, a mo’ di masche-

⁷¹ Fine III secolo.

⁷² La presunta figura di Dioniso fanciullo tra le Ninfe nel *lebes gamikos* del Museo di Siracusa (Wintermeyer 1975: 235, n. K81, fig. 63; *supra*, nota 13) è una fanciulla similmente abbigliata, con *kalathos* tenuto davanti al corpo (per Deussen 1970: 163 si tratterebbe invece di una siringa), in una scena di corteo femminile. Nelle riproduzioni edite, sembra che il tirso descritto come retto dal “fanciullo” con la destra sia in verità alle sue spalle, ciò che lascia perplessi, in mancanza di autopsia, anche per la sproporzione con lo *skiadeion* che la Wintermeyer riconosce al di sopra di personaggio (retto dalla figura femminile a fianco).

⁷³ Il mantello di costei è arrotolato sui fianchi e disposto diagonalmente sulle gambe come nella figurina femminile poc’anzi citata dalla tomba n. 133 (Musumeci 2010: 57, n. 81, fig. 10). Tale dettaglio non compare invece nell’abbigliamento della fanciulla noto nelle altre versioni del gruppo, considerate di seguito, che utilizzano lo stesso tipo maschile dell’esemplare dalla tomba n. 7 (vedi *infra*).

⁷⁴ Ultimo quarto del III secolo.

⁷⁵ Parigi, Cabinet des Médailles: De Witte 1857: 6, tav. XV,2, esemplare di scala inferiore (alt. 14 cm), con la figura maschile integrata(?) con testa di Erote probabilmente aliena, spiegato come «Electre et Chrysothémis». Mercato antiquario, collocazione attuale ignota: *Sotheby’s Sale* 17/07/1985, n. 300, integro (alt. 24,5 cm) («A Hellenistic Terracotta Group, Centuripe, circa 3rd Century B.C., of a standing Maenad and a Girl»), con la testa femminile con foglie e pigne(?), la maschile del medesimo tipo del frammento dalla tomba n. 1 di Monte Porcello (vedi *infra*); probabilmente è lo stesso pezzo venduto, senza più riferimento a Centuripe, dalla casa d’aste Christie’s nel 2002 («property of professor and mrs. Sid Port»: https://www.christies.com/lot/lot-3923752?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=3923752&from=salesummary&lid=1) e quindi dalla Christoph Baker Gallery (<https://www.cb-gallery.com/en/produkt/dionysos-und-maenade/>); vedi anche l’esemplare detto dalla Sicilia in Franco Semenzato *S.P.A.*, Roma, marzo 1990, n. 63 (alt. 20 cm). Nella celebre opera sulle terrecotte funerarie, Prosper Biardot esplica un gruppo affine di provenienza apula, di tipo diverso (qui è piuttosto “Arianna” a cingere la spalla di “Dioniso”), come «l’hymen mystique de Dionysos et de Proserpine [...], c’est-à-dire l’union de l’âme et du corps d’après les idées orphiques. [...] l’attitude paisible et confiante des divins époux semble indiquer la quiétude et le contentement satisfait qui succèdent aux transports et à l’ivresse du bonheur» (Biardot 1872: 357-358, tav. XXVI,1).



Fig. 18. Museo “P. Orsi” di Siracusa: gruppo fittile Dioniso o attore-Menade dal corredo della tomba n. 7 di contrada Casino (da Musumeci 2010).



Fig. 19. Collezione privata, già mercato antiquario: gruppo fittile Dioniso o attore-Menade (da <https://www.cb-gallery.com/en/produkt/dionysos-und-maenade/>).

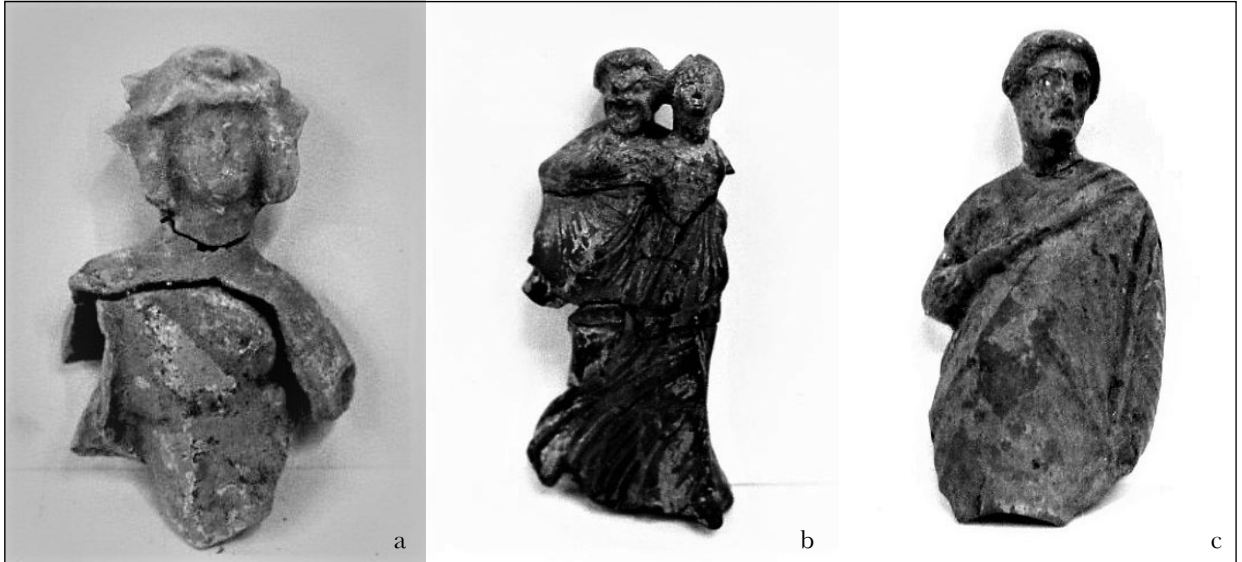


Fig. 20a-c. Museo “P. Orsi” di Siracusa: statuette dal corredo della tomba n. 1 di Monte Porcello (foto A.).

ra (fig. 19), trova conferma in un esemplare frammentario dalla tomba n. 1 di *Monte Porcello* (necropoli nord, scavi 1942) (Libertini 1947: 308-310⁷⁶)

⁷⁶ In particolare n. 6 il nostro frammento, preservante il solo torso e molto danneggiato (alt. max. 10,2 cm). Vedi anche

Portale 2011: 169-170, nota 41 sul corredo (tardo III secolo), da me visionato nel 1992, ad eccezione dei «vasetti a fuso» risultati irreperibili; Deussen parla di «transitional unguentaria» del 230 circa (Deussen 1970: 261), ma citando solo in maniera generica i reperti della tomba, forse non esaminati direttamente.

(fig. 20a). Quest'ultima era un grande "ustrino" (m 2,30 x 2) sulla «superficie (del quale) erano delle ossa umane appartenenti ad uno scheletro di adulto che era stato cremato in quel luogo», e una quantità davvero ragguardevole di fittili, per lo più molto frammentari, recuperati «tra le ceneri e le ossa». Si trattava di unguentari, piatti, due(?) clipei e forse un coperchio e un elemento di finale della classe policroma, un astuccio, un pesetto e una moneta in bronzo, e frammenti relativi a oltre venticinque terrecotte: otto figure femminili panneggiate (di cui una infantile e una in peplo), cinque *Manteltänzerinnen* di tipi differenti, due gruppi di *ephedrismos* con Eros vincitore portato sul dorso da una fanciulla, due Eroti, una "scioglitrice di sandalo" vestita, due Afroditi, una colomba, un tondo con Medusa a rilievo su egida foliata e forse un secondo, nonché quattro o cinque esemplari di tema "dionisiaco-teatrale". Oltre alla coppia cui apparteneva il frammento di figura maschile (Dioniso o attore?) sopracitato (fig. 20a), afferiscono difatti a quest'ambito: un secondo gruppo in cui il personaggio maschile è un attore in costume scenico e con maschera comica (lo schiavo "principale dalle chiome ondegianti", *Hegemon episeistos*), in passo di danza con una fanciulla vestita di chitone altocinto con *apoptygma* (Libertini 1947: 309, n. 9; Bernabò Brea 2002: 150-152, fig. 138; Patané 2019: 79, fig. 4⁷⁷) (fig. 20b), replicante – salvo l'omissione della spessa corona sul capo dello "schiavo" – un tipo già noto da un esemplare centuripino nel Museo di Karlsruhe, e da altri di provenienza incerta⁷⁸; un'ulteriore statuetta di fine esecuzione, lacunosa, effigante un *panchrestos neaniskos* nell'attitudine del cittadino "palliato" (Libertini 1947: 309, n. 2⁷⁹) (fig. 20c); un frustulo

ipoteticamente riferibile a una figura di Dioniso (polpaccio calzante *embades*); infine, una fanciulla con nebride che richiama la partner di Dioniso nei due gruppi dalle tombe nn. 63bis e 133, ma si presenta in versione dinamica, impegnata in un movimento di danza. Il suddetto tipo di danzatrice dionisiaca, assai fortunato a Centuripe⁸⁰ (figg. 21, 23a) e già riscontrato nella tomba n. 7 "di giovane centuripina", viene definito dalla Musumeci «tipo della danzatrice di pieno prospetto» o «danzatrice stante nello schema della Nike»: è facile riconoscerla la «Vittoria bacchica ossia una Telete in atto di ballare» ricordata da Gerhard nel passo più volte richiamato. Lo schema compare nella necropoli di contrada Casino in diversi corredi ricchi di statuette, ma anche come unica terracotta figurata nel caso della tomba n. 17 (Musumeci 2010: 47, n. 16, fig. 3⁸¹) – dove si accompagnava ad alcuni vasi (specie unguentari), un clipeo policromo e oggetti indicanti un morto prematuro di genere femminile (*guttus*, palla fittile, conchiglia bivalve, cassetina)⁸². L'insieme di immagini fittili in cui di volta in volta s'integra la nostra Menade danzante mostra tangenze con le più assortite tombe n. 7 e n. 1 di *Monte Porcello* appena considerate, ma con selezioni o aggiunte sempre diverse. Possiamo citare la tomba n. 20 (Musumeci 2010: 47, nn. 17-23, figg. 3-4⁸³), con *Sandalenlöserin* ed *ephedrismos*, due danzatrici (una con alto diadema), una figura femminile altocinta seduta su roccia, una "Ta-

rante il medesimo personaggio (Webster, Green, Seeberg 1995, 2: 195, n. 3 DT 5, 150-50 a.C., maschera 10).

⁸⁰ Oltre agli esemplari da scavi regolari di seguito citati (da ultimo Piccioni 2018: 346-347, in particolare figg. 8, 11, 14), il tipo della Menade danzante è noto fin dal secolo scorso (oltre a Gerhard 1835: 46, vedi ad esempio le figurine confluite nel Museo di Karlsruhe, Kekulé 1884: 75, tav. XLV, 5-6; Schürmann 1989: 217-218, nn. 791-794, tavv. 132-133; e la statuette del Cabinet des Médailles edita da De Witte 1857: 7, tav. XXIV, «Bacchante dansant»; Biardot 1872: 289, tav. XXXIV, 2) e tuttora da un ingente numero di figurine circolanti nel mercato antiquario, tra cui mi limito a citare un esemplare da un nucleo verosimilmente unitario (*Sotheby's Sale* 8/07/1993: 64, n. 291, tav. 37, con altre terrecotte di tipi centuripini, tavv. 37-38, tra cui la Musa *ibid.*, n. 293, dello stesso tipo di quella dalla tomba n. 18bis, *infra*).

⁸¹ Ultimo quarto del III secolo.

⁸² L'appropriatezza del tema per defunti in tenera età è confermata da una tomba a inumazione di una bambina di 3-4 anni, scoperta di recente a Messina (via Cesare Battisti, n. 225), in cui la Menade danzante era deposta sulla spalla destra e un'altra Menade, stante, sul fianco, mentre sulla spalla sinistra era deposto un Eros "punito", e presso i piedi oggetti per la cosmesi (strigili, paletta, cassetina?): vedi Spagnolo 2017 (prima metà del II secolo).

⁸³ In particolare n. 21 la Menade danzante (incinerazione, tardo III-II secolo).

⁷⁷ Alt. 16,2 cm.

⁷⁸ Kekulé 1884: 74, tav. XLIV, 1 (citato, con falsa indicazione di provenienza da Myrina, da Libertini 1947: 309; Schürmann 1989: 227, n. 824, tav. 139; alt. 17,7 cm), e un esemplare dalla stessa matrice comparso sul mercato antiquario (*Galerie Arete, Zürich*, Liste 19, 1981, n. 1), rispettivamente Webster, Green, Seeberg 1995: 289, nn. 2 ST 1b, 1c; solo generico il richiamo al gruppo più statico a Monaco, *ibid.*, n. 2 ST 1a; Bieber 1961: 99, fig. 368b. Green e Seeberg dubitano della connessione del tipo con Centuripe, che però la testimonianza del nostro esemplare e i numerosi riscontri iconografici per la figura femminile con materiale centuripino rendono assolutamente certa.

⁷⁹ Conservata fino a poco sotto i fianchi (alt. max. 13,2 cm). Riconoscibile per i capelli formanti un "rotolo" unito (*speira*) sulla fronte, il volto piuttosto affilato caratterizzato da sopracciglia rialzate, occhi tondeggianti e grandi, naso a dorso sottile, labbra stirate e semiaperte. Il tipo della figura trova generico riscontro in rappresentazioni di giovani caratteri della Commedia da Myrina, specie una raffigu-



Fig. 21. Museo “P. Orsi” di Siracusa: statuetta di Menade danzante dal corredo della tomba n. 185 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

nagrina” col seno destro scoperto (tipo Winter II 30,4), un piatto; e la tomba n. 185 (fig. 21), con numerosi oggetti anche ceramici, dove un forbito gruppo di statuette concorre alla costruzione simbolica di un’identità femminile (Musumeci 2010: 65, nn. 111-118bis, fig. 13, tavv. VI-VII⁸⁴): una grande “Tanagrina” diademata, sempre col tocco “afrodisio” del seno scoperto (tipo Winter II 18,7), un’Afrodite seminuda, un’Artemide con fiaccola e cerbiattino, un’altra figura diademata con chitone altocinto con *kolpos* e *himation* arrotolato a festone, una danzatrice, una piccola cetra, un Erote seminudo su cigno, un clipeo con protome dalle chiome incolte con piccole corna, infine un tondo con la testa di Medusa emergente dall’egida.

Con speciale insistenza, però, il tema della Menade danzante è declinato in una delle tombe più note della contrada Casino, la n. 40bis/1942, che spicca, insieme alla n. 18bis dello stesso scavo, per il maggior risalto della tematica dionisiaca nel “flusso di immagini” associate al defunto e per la particolarità, forse correlata, della sepoltura “doppia”⁸⁵; entrambe hanno più volte richiama-



Fig. 22. Museo “P. Orsi” di Siracusa: particolare di *lekanis* policroma dal corredo della tomba n. 40bis/1942 di contrada Casino (foto A.).

to l’attenzione per la presenza di vasi policromi, purtroppo solo parzialmente ricostruibili, e per la ricchezza di figurine⁸⁶.

Il corredo della nostra (n. 40bis/1942) esplicita la pregnanza del tema “*thiasos*” nell’oggetto più rappresentativo, la grande *lekanis* policroma deposta presso i piedi dello scheletro: il tondo-*applique* centrale, da cui si sviluppano i *peopled scrolls* con fiori e amorini che cingono la porzione superiore della vasca, presenta infatti, al posto della solita protome di Medusa, la coppia festante di un Satirello/Panisco (identificato dalle piccole corna caprine e dalla siringa) e di una Menade con nebride e tirso(?) abbracciati (tagliati a mezza figura) (fig. 22). Il motivo della festa dionisiaca è ribadito dalle tre statuette di danzatrice estatica del tipo “della Nike” sopracitato (di formato diverso e da matrici differenti) (fig. 23a), cui si aggiunge un quarto esemplare privo di nebride e diademato (Musumeci 2010: 76-77, 97⁸⁷), e da una figura seduta

40, che ingloba la sottostante entro una fossa più ampia (m 3 x 1,35) sormontata da un *epitymbion* a massicciata con stele, ha ingenerato vari equivoci tra gli studiosi, che sono giunti talvolta a modificare la sequenza dei due corredi, o, fin dallo stesso Libertini (1947: 301), hanno parlato di una sovrapposizione della seconda con danno della prima. In realtà quanto descritto della tomba inferiore (n. 40bis) denota un atteggiamento rispettoso dei fossori della sepoltura soprastante, forse ravvicinata nel tempo e relativa, presumibilmente, a un congiunto o sodale. Sul problema si rinvia a Portale c.s.b.

⁸⁴ In particolare n. 114 la Menade. Sul corredo vedi anche Portale 2014: 290 (fine III-II secolo).

⁸⁵ Il caso della tomba n. 40bis/1942 e della sovrapposta n.

⁸⁶ Per la tomba n. 40bis/1942 (databile entro la prima metà del II secolo): Libertini 1947: 285-290, figg. 13-14, 16b; Musumeci 2010: 76-80, nn. 167-188, figg. 19-21, tavv. XII-XIII; Portale 2011: 166-167, fig. 63b; Portale 2014: 291-292, fig. 7; Portale c.s.a; Portale c.s.b.

⁸⁷ Rispettivamente nn. 168-170 e n. 171, fig. 19, tav. XII.



Fig. 23a-d. Museo “P. Orsi” di Siracusa: statuette di Menadi e tondi con protome di Medusa dal corredo della tomba n. 40bis/1942 di contrada Casino (foto A.).

su roccia vestita di chitone altocinto e mantello, caratterizzata come seguace di Dioniso dalla situla e dalla coroncina di foglie d’edera (fig. 23b), al pari di «una figurina muliebre seduta (di Baccante o Musa?)» più piccola, oggi irreperibile⁸⁸.

Diversa invece la connotazione, relativa più specificamente alla sfera erotico-nuziale, delle due *Sandalenlöserinnen* panneggiate, di una fanciulla altocinta con ventaglio e cigno(?) al fianco⁸⁹ e di un Erote, nonché della *Manteltänzerin* “tipo Baker” deposta presso la gamba destra della defunta (oggi

dispersa). In merito, va ribadito che la presenza di uno strigile con due unguentari alla mano sinistra non costituisce un indicatore di genere maschile, come ritenuto in passato; in coerenza con il restante corredo, l’attributo allude con ogni verosimiglianza alla preparazione della sposa (indicativa in tal senso anche la cassetina in legno con guarnizioni bronzee di cui furono trovati resti sul fondo, con una moneta di Ierone II).

A esclusione della danzatrice “Baker” e di qualche altro esemplare di cui non è riferita la posizione⁹⁰, l’enumerazione nel resoconto di scavo fa dedurre che le terrecotte si addensassero vicino ai piedi della defunta, come la *lekanis*. Oltre ai reperti già ricordati, vanno tra essi menzionate una mascherina comica di schiavo (*hegemon therapon*), di

Non è chiaro a quali altri esemplari faccia riferimento l’A., che porterebbero a sei il numero delle figurine di questo genere dalla tomba.

⁸⁸ Rispettivamente Libertini 1947: 287, n. 4, fig. 16b (“Demetra”) e 288. Musumeci 2010: 77, 98, n. 173, fig. 19, considera solo la prima, fraintesa però come Musa sulla falsariga di una tale figurina dalla tomba n. 18bis/1942, di cui si tratterà appresso (*ibid.*: 72, n. 144, fig. 16).

⁸⁹ La statuetta frammentaria di bambina panneggiata in un ampio chitone con *kolpos* (probabilmente cinto sia sotto il seno sia sui fianchi), edita da Musumeci 2010: 77, n. 175, fig. 20 tra gli oggetti della tomba n. 40bis/1942 mi fu sottoposta, nel 1992, tra i reperti della tomba n. 1 di Monte Porcello e tra questi l’ho computata *supra*. L’assenza di un numero di inventario non aiuta a dirimere la questione dell’effettiva pertinenza.

⁹⁰ Si tratta di due tondi con *gorgoneion* “patetico” ad altorilievo e due clipei “centuripini” in frammenti, nonché di un’altra statuette di Erote, una di Sileno “socratico”, sei testine femminili e cinque basette circolari non menzionate da Libertini. Per la figurina di Sileno, interamente avvolto nel mantello, vedi Musumeci 2010: 77, n. 176, fig. 20 (alt. max. 12 cm): da notare che sia questa figurina che la testina femminile *ibid.*, n. 180, presentano tracce di bruciato, considerato che si trattava di un’inumazione.

formato miniaturistico (Bernabò Brea 2002: 145, fig. 131; Musumeci 2010: 77, n. 177, fig. 20⁹¹), che si aggiunge a una figurina di Sileno “socratico” come “cifra” del mondo del teatro e – la seconda – dell’infanzia, nonché un tondo con protome di Medusa emergente ad altorilievo sull’egida (Libertini 1947: 288, n. 7, fig. 14a)⁹².

La reiterazione di quest’ultimo oggetto, presente nella tomba con ben tre esemplari di tipi diversi caratterizzati dall’aspetto ora decisamente infantile ora “selvatico” ora patetico di Medusa (fig. 23c-d) e la reduplicazione del clipeo dipinto a tempera – presumibilmente effigiante in forma idealizzata la defunta, come i pochi esempi che preservano il busto muliebre originario – contribuivano a conferire un tono eroizzante alla sepoltura, enfatizzando il “messaggio” della sontuosa *lekanis*⁹³.

Una coloritura dionisiaca altrettanto pervasiva, ma con immagini diverse e in relazione a una ritualità funeraria differente, qualifica il corredo della tomba n. 18bis/1942⁹⁴. Come nel caso della tomba n. 1 di *Monte Porcello*, si trattava infatti di un “ustrino” di ampia estensione (anche qui 2,30 x 2 m) da cui fu raccolta «in mezzo ad una massa di carbone [...] una suppellettile funebre assai ricca»; il nostro però era sovrapposto «ad una tomba perfettamente conservata» (n. 18/1942) e probabilmente (date le sue dimensioni) a una seconda fossa parallela, parimenti priva di copertura, cui dovevano corrispondere i due *epitymbia* gemelli con colonna eretti subito a Est, in ragione presumibilmente di una connessione familiare o di altro genere dei defunti⁹⁵. La presenza di tale fossa appaiata alla n. 18/1942 e la mancata menzione di resti umani per la n. 18bis potrebbero perfino far sorgere il dubbio che quest’ultima fosse un’area sacrificale anziché una sepoltura a incinerazione primaria. Potrebbe anche essere significativa, ma ne sfugge la *ratio*, la vicinanza a una struttura circolare di circa 6,5

metri di diametro, rimasta pressoché inesplorata e solo in via d’ipotesi esplicitata da Libertini come resto di un mausoleo o di un altare delle divinità inferi (Libertini 1947: 299-301)⁹⁶.

Se si prescinde da un paio di piatti e una lucerna (non registrati dall’editore), i rinvenimenti ceramici dall’area dell’“ustrino” comprendevano solo vasi della classe policroma: «pochi frammenti di vasi biconici o campaniformi con rilievi dorati e sparute tracce di pittura a tempera», pertinenti a una *lekanis* e a due pissidi (o una pisside e un *lebes gamikos*), nonché una bottiglia pressoché integra, con figura femminile di profilo in atto di suonare un flauto (fig. 24o) (Deussen 1970: 256, 303, 305, nn. 98, 145-146; Portale 2011: 168-169, note 36, 39, con altra bibliografia). La dimensione festiva era amplificata dalle figurine fittili di corredo, impegnate in una *performance* musicale ovvero, più numerose, nella danza. Fra le prime è una statuetta di fanciulla con acconciatura bipartita e pigna(?) sulla fronte, vestita di un abbondante chitone altocinto con *kolpos* e mantello arrotolato pendente a festone sui fianchi (fig. 24d), probabilmente in atto di suonare la piccola cetra rinvenuta sì da richiamare il modello della Musa, esemplato dalla fine statuetta panneggiata seduta su roccia, antesignana di uno degli schemi “di Filisco” (Musumeci 2010: 72, 98, n. 144, fig. 16; Portale 2014: 290-291)⁹⁷ (fig. 24b). Fra le seconde, maggioritarie, può citarsi una danzatrice vista da tergo, con lunghi riccioli ricadenti sulle spalle e le braccia sollevate⁹⁸ (fig. 24e) che costituisce come la versione dinamica, estatica, della citareda di cui ripropone l’abbigliamento; e soprattutto tre Satiri in diverse movenze di danza, tra cui spicca per finezza uno dal ritmo particolarmente complesso, connotato dal perizoma di pelle villosa e dalla capigliatura

⁹¹ Alt. 4,6 cm.

⁹² Musumeci 2010: 80, nn. 187-188, fig. 20 inserisce solo due dei tondi pubblicati dal Libertini come rinvenuti nella tomba (*loc. cit.*, fig. 14a-b), reputando alieno il terzo (*ibid.*, fig. 14c), che però non sembra lecito disgiungere dagli altri due in base alla relazione di scavo.

⁹³ Per il cifrario delle *lekanides*, intessuto di allusioni eroizzanti (*tholos*, Medusa-egida, *peopled scrolls*, *Blätterkelch*, porpora e oro), come nelle altre due forme principali (pisside e *lebes gamikos*), si rinvia a Portale c.s.a.

⁹⁴ Libertini 1947: 267-270, figg. 4b, 5, 6a; Musumeci 2010: 72-73, nn. 141-152, figg. 16-17, tav. IX; Portale 2011: 167-168, fig. 64a; Portale 2014: 290-291; Portale c.s.b (fine III secolo).

⁹⁵ La tomba “gemella” non è citata nel resoconto di scavo, ma riportata nella documentazione grafica: Libertini 1947: 301, fig. 18. Sulla questione, vedi Portale c.s.b.

⁹⁶ Intermedia un’altra tomba (n. 25) fornita di *epitymbion* (*ibid.*:275) che a sua volta era sovrapposto alla cosiddetta “tomba 35” (*ibid.*: 282-284), in effetti uno strato di accumulo con resti umani di 12-14 individui e oggetti di corredo, provenienti presumibilmente da una tomba sicula sgomberata nella risistemazione ellenistica dell’area.

⁹⁷ Si è già riscontrata nella tomba n. 185 l’associazione tra il suddetto tipo femminile, ma con diversa posa delle braccia (vedi anche l’esemplare cit. alla nota seguente), e lo strumento musicale (vedi *supra*).

⁹⁸ Una figurina analoga di danzatrice, di qualità più corrente, nel Museo “Pepoli” di Trapani conserva la testa qualificata come Menade dalla spessa corona vegetale con foglie d’edera; nello stesso lotto, acquisito sul mercato antiquario, è anche una statuetta che riprende lo schema della fanciulla stante della tomba n. 18bis (con diversa posizione delle braccia), riproponendo probabilmente la *variatio* tra i due soggetti entro uno stesso corredo (Barresi 1996: 156-157, secondo quarto del II secolo).



Fig. 24a-o. Museo “P. Orsi” di Siracusa: statuette e bottiglia policroma dal corredo della tomba n. 18bis/1942 di contrada Casino (da Musumeci 2010).

arruffata con corona vegetale, piccole corna sul capo e minuscole orecchie equine, e dal volto sorridente (Musumeci 2010: 72-73, 100, n. 146-147, fig. 17⁹⁹) (fig. 24f-g). Le figure del *thiasos*, insieme a una testina coronata di foglie, pampini e pigne – notevole anche per il formato – che potrebbe rappresentare il dio (fig. 24a), e due più correnti

coronate di edera (Musumeci 2010: 72-73)¹⁰⁰ (fig. 24l-m), conferiscono un’aura “dionisiaca” peculiare al contesto, cui contribuisce altresì la statuetta “teatrale” di un personaggio vivacemente gesticolante vestito di *exomis*, possibile soggetto di un mimo¹⁰¹ (fig. 24h). Quest’ultimo potrebbe anche

⁹⁹ In particolare n. 146, tav. IX l’esemplare più raffinato e più noto.

¹⁰⁰ Rispettivamente nn. 146-147, nn. 150-151, figg. 16-17, tav. IX.

¹⁰¹ Musumeci 2010: 73, 100-101, n. 148, fig. 17, propone di identificarvi la maschera comica del “cuoco” (*Maison*)



Fig. 25a-b. Museo “P. Orsi” di Siracusa. Pisside dalla contrada S. Giovanni-Gelso, *predio Fiorenza* (vedi fig. 1), particolari della scena figurata (foto A.).

evocare la giovane età del defunto, come la figurina di un galletto (fig. 24n)¹⁰².

Aggiunge una più palese nota “afrodisio-ninfale” la protome diadematata a mezza figura (fig. 24c), di proporzioni analoghe all’effigie di Dioniso (fig. 24a), caratterizzata dai lunghi riccioli ricadenti sulle spalle e dal chitone altocinto che scivola denudando il seno destro, mentre il mantello, appuntato sull’altro braccio, crea uno spesso rotolo sui fianchi: dettagli che paiono creare un *trait-d’union* con le figurine della danzatrice estatica e della “citareda” (più composta e dall’acconciatura più raccolta) (fig. 24d-e), quasi a indicare un modello divino di riferimento per la fanciulla, che per alcuni tratti (la danza vorticoso della prima, la pigna della seconda) sembra altresì affiliata alla sfera di Dioniso.

Non è purtroppo possibile ricostruire l’iconografia dei grandi vasi policromi (solo un frammento conserva la parte inferiore di un personaggio femminile stante) né appurare se l’intreccio tra elementi erotico-nuziali, insiti già nelle forme

vascolari sovradimensionate, e dionisiaci si sviluppasse anche nelle figurazioni di questi oggetti d’apparato; in ogni caso il *thiasos* fittile inscenato implica la presenza protettrice ed esaltante di Dioniso nel magniloquente “discorso” dispiegato, con ogni verosimiglianza, per una defunta *aoros*.

Una situazione per certi versi speculare – nella fattispecie sono andate perdute le statuette fittili, mentre si conservano le figurazioni delle ceramiche dipinte a tempera – può ravvisarsi per l’eccezionale rinvenimento del *predio Fiorenza*, nella necropoli settentrionale di contrada S. Giovanni-Gelso. Qui a inizi Novecento venne in luce un vaso della classe policroma con l’immagine di Dioniso¹⁰³ (figg. 1, 25), il primo da uno scavo controllato (e l’unico con la rappresentazione del dio), anche se lo scasso dei tombaroli aveva già danneggiato l’“ustrino” di pertinenza, parimenti di grandi dimensioni e con oggetti estremamente frammentari. In questo caso il dio stesso è integrato nella scena rituale immaginata sulle superfici pittoriche della sontuosa pisside “a *tholos*”, cui dovevano corrispondere le figurine del corredo con una trama di rimandi articolata, non più ricostruibile.

Persi i dati più puntuali, sembra almeno plausibile, per l’identità del numero di inventario, che appartenessero allo stesso contesto un gruppo di frammenti dai quali fu parzialmente ricomposta una *lekanis* col coperchio dipinto¹⁰⁴ (fig. 26). Le due figure femminili superstiti, agli estremi di quest’ultimo, paiono impegnate in un’azione rituale che

seguendo lo spunto di Libertini 1947: 269-270, n. 7, fig. 6a, tuttavia la pertinenza al genere della Commedia nuova è dubbia: e difatti la figurina – ammessa come n. ST 9 nella precedente edizione dei *Monuments illustrating New Comedy* – è stata espunta dal corpus revisionato di Webster, Green, Seeborg 1995 (cfr. vol. 1: 209). Un soggetto analogo era noto da un esemplare rinvenuto in uno scavo clandestino nella contrada Acquanuova (Libertini 1926: 115, tav. XXXII,2).

¹⁰² Pisani 2018: 77-78 richiama l’uso di offrire una ciocca di capelli con un galletto e dei dolci in occasione del primo taglio di capelli. Per l’associazione con tombe infantili, si veda ad es. il caso della tomba n. 218 della necropoli siracusana di Tor di Conte, corredata di vasi plastici della *Magenta class* in forma di gallo e di cagnolino maltese (Granata 2015: 107, fig. 9).

¹⁰³ Orsi 1912: «una fossa grandiosa a cremazione, circondata da un ricco corredo fittile di figurine e vasi, ridotti però in condizioni disperate». Vedi *supra*, nota 7.

¹⁰⁴ Libertini 1926: 167, tavv. XLV,5, LXI; Deussen 1970: 277, n. 49; Wintermeyer 1975: 212, n. K12; Portale c.s.a: 175-177, fig. 11a-b.

si svolge presso un oggetto ovoidale, dipinto a fasce rosa o avvolto da bende e con terminazione a pennacchio/fiocco(?), per cui non si è trovata una spiegazione convincente (si è parlato di un *omphalos* o di un *phallos*, o magari di una pisside “in contesto” religioso). Per quanto elusiva l'azione compiuta e l'ambientazione, la scena di carattere performativo-rituale (in linea con l'iconografia di questa forma della ceramica centuripina) effigiata su un oggetto offerto a conclusione della cerimonia dell'incinerazione primaria, come la pisside di Dioniso, “completa” in un certo senso quest'ultima, confermando quell'intreccio tra dimensione rituale, simbolica e (in senso molto limitato) narrativa che caratterizza la ceramografia ma, come si è visto, anche l'iconografia funeraria centuripina in senso più ampio.

La grande figura del dio, che campeggia al centro del corpo della pisside (figg. 1, 25), semi-sdraiata col braccio destro sollevato e portato al capo in posa rilassata, è a sua volta inquadrata da un gruppo di donne coronate di foglie, in atto di brandire tirso e timpano le due alla sinistra (una col capo velato), mentre a destra, alle spalle del dio, è un terzo personaggio interamente ammantato inchinato verso di lui e al quale Dioniso stesso accenna a volgere lo sguardo. Merita menzione un dettaglio (poi trascurato) che deve aver suggerito a Biagio Pace l'identificazione di questa figura col fanciullo *Ampelos*¹⁰⁵ (fig. 25b): i riccioletti che sfuggono sulla fronte da un motivo centrale rilevato a “mandorla” o a doppia treccia sulla chioma lunga fin sotto le orecchie (con orecchini), e il volto pieno ripropongono, difatti, un tipo fanciullesco-infantile già riscontrato non solo tra le terrecotte ma nella stessa ceramografia centuripina, nei busti effigiati di fronte/tre quarti sui coperchi di pissidi con scene di rapimento o “omaggio alla sposa”, in asse con la protagonista delle stesse, che danno una rappresentazione idealizzata della defunta *aorros*, inquadrata da fogliami acantini in prospettiva eroizzante¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Pace 1926: 170-171, fig. II, con altri riferimenti. Già Libertini reputava dubbia l'identificazione, accogliendo invece l'idea che l'altra figura femminile meglio conservata fosse una Menade: Libertini 1926: 158-159, n. 27, tav. XLVIII; vedi inoltre Orsi 1912; Deussen 1970: 297, n. 35; Wintermeyer 1975: 225-226, n. K51, figg. 53-53; Biondi, Romano 2018: 113, con ricostruzione erronea del disegno alla fig. 15 per quanto riguarda la posa del braccio destro del dio e quindi la sua relazione con la donna alla sua destra (di cui non è rilevato il timpano, né l'ulteriore personaggio a destra di essa); ivi altra bibliografia.

¹⁰⁶ Portale 2011: 173, 177-178, fig. 67b (Siracusa, ex Collezione Libertini: vedi anche Biondi, Romano 2018: 112, fig.

La grave lacunosità inibisce, tuttavia, ulteriori considerazioni su questo vaso, mirabile pure per l'ornamentazione accessoria, che riveste anche la parte inferiore della vasca di girali rigogliosi e persino il piede di figurine di Eroti tra tralci(?) d'edera, e per l'abbondante uso di dorature, richiamando alla memoria lo stupore dei primi scopritori davanti alle “urne” risplendenti come oro.

È risultata, comunque, immediatamente palese l'affinità – pur con significative differenze – con l'altra pisside rinvenuta qualche anno dopo nella stessa area della *contrada S. Giovanni-Gelso* (figg. 2, 27), purtroppo in scavi illegali, confluita nel Metropolitan Museum insieme a un finale di *lebes gamikos* con un busto femminile con coroncina di foglie d'edera e collana (fig. 28)¹⁰⁷.

Stando alla notizia riferita a Libertini dallo scopritore-ricettatore, altri due vasi di speciale pregio sarebbero stati recuperati nelle stesse circostanze e venduti al Museo di Palermo: una grandiosa pisside con “omaggio alla sposa” e ricco ornato accessorio con figurine del *thiasos* marittimo ed Eroti, e un *lebes gamikos* con un'originale versione del corteo femminile (fig. 29). In esso infatti la “sposina” è guidata da una smagliante figura enfaticizzata da tratti che rimandano probabilmente alla sfera culturale – il *polos* e il mantello rosso vermiglione, disposto trasversalmente nello schema “Kore” – (fig. 29b), indicando un'adepta (?) di Kore/Persefone e così qualificando il percorso rituale che consentirà alla protagonista di accedere a un destino privilegiato¹⁰⁸.

13), e fig. 66b (dalla tomba n. 33/1942, vedi *supra*; anche Musumeci 2010, tav. XIb), coperchi di pissidi con scena di omaggio alla sposa e/o ratto (ivi bibliografia precedente); Libertini 1926: 163-164, n. 32, tav. LVIII, e Wintermeyer 1975: 238, cat. n. K97, la pisside Pisani con “accademia di musica”, ora dispersa, rimembrata da Gerhard nel passo citato in epigrafe (Portale 2014: 287, fig. 1; 298 per le valenze del busto; vedi anche Patané 2020 a: 351, figg. 1-2).

¹⁰⁷ *Supra*, nota 7. Il finale, con busto femminile dipinto, corrisponde a Wintermeyer 1975: 237, n. K90 (ivi bibliografia precedente); vedi Libertini 1926: 165-167, nn. 33-34, tavv. LVII, LVI bis; XLVII,2, LX; Richter 1930: 196-198, figg. 7, 9-10; Deussen 1970: 282, 297, nn. 34, 69; Wintermeyer 1975: 225, 237, nn. K50, K90, fig. 52.

¹⁰⁸ Portale *et alii* 2017: 82-97, fig. 17, tavv. 17-23 i due esemplari a Palermo e in particolare: 94 per l'interpretazione del lebe. Vedi Libertini 1926: 162-163, nn. 30-31, tavv. XLV,6; LIII; Deussen 1970: 299, 279, nn. 81, 71; Wintermeyer 1975: 228, 235, nn. K57, K82, figg. 26, 64. L'associazione tra i quattro reperti è stata rimarcata da Deussen 1970: 261-262, “grave 8”, che suggerisce altresì la pertinenza del finale di New York al lebe di Palermo. In realtà, date le modalità dello “scavo” e la vaghezza dell'indicazione di Libertini (1926: 165la) la pertinenza allo stesso corredo è solo un'ipotesi. I vasi sono accomunati dall'elevato pregio (purtroppo parzialmente compromesso da interventi moderni di “restauro” specie in uno dei due



Fig. 26. Museo “P. Orsi” di Siracusa. Coperchio di *lekanis* policroma probabilmente dal medesimo contesto della pisside di Dioniso fig. 25 (contrada S. Giovanni-Gelso, predio Fiorenza) (foto A.).



Fig. 27. New York, Metropolitan Museum. Pisside dalla contrada S. Giovanni-Gelso (vedi fig. 2) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253006>).



Fig. 28. New York, Metropolitan Museum. *Lebes gamikos* miniaturistico, fungente da finale di un *lebes gamikos* monumentale, probabilmente dal medesimo contesto della pisside di Dioniso fig. 27 (contrada S. Giovanni-Gelso) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251547>).



Fig. 29a-b. Museo “A. Salinas” di Palermo. *Lebes gamikos* policromo probabilmente dal medesimo contesto della pisside di Dioniso fig. 27, e particolare della scena dipinta (contrada S. Giovanni-Gelso) (foto A.).



Nella pisside dionisiaca di New York (figg. 2, 27) rinviano parimenti al rito il timpano e il tirso, rispettivamente deposto ai piedi e retto da Dioniso in persona, che campeggia rilassato nella metà

esemplari a Palermo), ma non sembra possibile riferirli a uno stesso artigiano. Vedi anche Biondi 2014: 68-69.

destra superstite del campo figurato, semisdraiato e appoggiato alla testata di una *kline*. Il dio è cinto da un gruppo di donne, fra cui la partner alla sua sinistra appare in più intima relazione: Dioniso le tocca il palmo della mano, pur guardando nell'altra direzione, mentre la donna si volge verso il margine destro della scena, sottolineato da un elemento verticale d'inquadratura che richiama – se valida la notizia di un recupero congiunto dei vasi in questione – il corteo effigiato sul *lebes gamikos* di Palermo (fig. 29a) procedente verso sinistra in direzione di un “margine” analogo.

Seppure non possa risolvere la questione della pertinenza, è di considerevole interesse una notizia rintracciata di recente da Biondi¹⁰⁹ che attesterebbe il rinvenimento di questi vasi “speciali” in corrispondenza (nelle vicinanze?) di una parete di roccia con nicchie per deposizioni o *pinakes* votivi, insieme a un gran numero di (frammenti?) di “urne dipinte”. Ancorché da gestire con cautela, vista la fonte non proprio cristallina dell’informazione, fornita dallo stesso “tombarolo”, l’indicazione topografica parrebbe sostanziare la vecchia suggestione di Libertini, accennata a suo tempo, sulle modalità di fruizione di alcuni vasi, che avrebbero potuto essere esposti in nicchie con la sola parte anteriore visibile (il retro, in effetti, non è mai decorato); si tratta di un’ipotesi, comunque, non accettabile nei termini in cui è stata formulata, dal momento che non sono note sepolture fornite di edicole-nicchie per l’esposizione dei vasi policromi, come quelle a cui pensava l’archeologo catanese, e che i fragili dipinti a tempera avrebbero richiesto nicchie alquanto profonde, schermate dagli agenti atmosferici.

La testimonianza autoptica di Giovanni Rizza fa pensare piuttosto a un’area santuariale rupestre, che potrebbe magari aver costituito il polo “attrattore” di tombe e/o offerte di manufatti così fortemente connotati in senso dionisiaco ed “eroico”, quali quelli appena considerati. L’installazione rupestre sommariamente citata può essere infatti ricondotta ad tipologia ricorrente in diverse località della Sicilia, in contesti periurbani e necropoliari, e legata eminentemente alla venerazione di eroi, Ninfe e *daimones* locali, nonché di antenati e defunti eroizzati¹¹⁰.

Purtroppo non è dato sapere quanti e quali oggetti fossero collocati nelle nicchie e se davvero fra questi vi fossero le fragili “urne” policrome, e quali di contro fossero stati depositi nei pressi; né se si trovassero nell’area sepolture a incinerazione – come appurato almeno per la tomba del *predio Fiorenza* intercettata da Orsi, di cui non conosciamo però la relazione con il “santuario rupestre” –, e in che stato fossero i vasi (frammenti “in condizioni disperate”, come nella tomba del *predio Fiorenza* e

nella tomba *n. 18bis/1942* di contrada Casino?) e le eventuali altre offerte.

Resta il fatto che le immagini, eccezionali nel *corpus* dei vasi di Centuripe, di Dioniso circondato da personaggi femminili, affini – qualche dettaglio a parte – a quelli che su altri dipinti vascolari centuripini svolgono sacrifici o cortei o elogiano una “sposa”, e richiamanti per le fisionomie gli stessi “busti-ritratto” di coperchi, clipei e finali, danno un più esplicito e pregnante segno della volontà di esaltare il defunto attraverso la connessione, si direbbe l’intimità, con il dio e, nel contesto della necropoli, attraverso l’annessione della sepoltura a spazi culturali veri e propri¹¹¹.

Se dunque Dioniso può essere evocato tramite il simbolo più rappresentativo del suo potere metamorfico – la maschera¹¹² –, è la dimensione del “passaggio di identità” e dei riti che ne accompagnano e ne certificano il compimento a orientare la pratica, in un novero davvero esiguo di sepolture¹¹³ e principalmente nel caso di defunti prematuri, dell’offerta di statuine che integrano la figura protettiva del dio tra altri temi evocanti gli stadi, i ruoli sociali e i modelli ovvero le tappe della maturazione del soggetto, o più spesso inseriscono in un *thiasos* immaginario il defunto medesimo (o meglio, la defunta, data la caratterizzazione di genere femminile, per i defunti di età infantile forse a prescindere dal sesso effettivo)¹¹⁴.

¹⁰⁹ Biondi, Romano 2018: 105, 120 e nota 5, con riferimento a una notizia inedita riportata in un taccuino dell’archeologo Giovanni Rizza, che in un sopralluogo nella necropoli nord di contrada Gelso, davanti a una parete di roccia con scavate sedici nicchie, avrebbe ricevuto la confidenza del “tombarolo” Antonino Biondi che lì egli aveva rinvenuto «i due grandi vasi che ora sono a Palermo [...], il vaso con Dioniso [...] e una cinquantina di urne dipinte».

¹¹⁰ Su questa tipologia di aree sacre, vedi Portale 2019.

¹¹¹ Forse potrebbe deporre in tal senso anche la vicinanza della tomba *n. 18bis/1942* alla “*tholos*” di contrada Casino. In forme differenti, analoga associazione tra tombe(?), luoghi di commemorazione e venerazione individuale dei defunti, aree sacre rupestri si determina, ad esempio, a Lilibeo per le note edicole dipinte con rappresentazione del “defunto a banchetto”, con connotazione eroica (Portale 2019: 167-177, con altra bibliografia). A Centuripe, la “tomba dei rilievi”, una cameretta/nicchione rupestre decorata per l’appunto da una scena di “*Totenmahl*” fittile ad altorilievo, parrebbe aver restituito qualche frammento policromo, andato però disperso (*ibid.*: 173, nota 102, con riferimenti; da ultimo Patané 2020 a: 359, fig. 14).

¹¹² Come si è visto nelle tombe *nn. 91, 92, 119, 169-170* con modellini di maschere; nelle tombe *nn. 1, 75bis, 20/1942*, con maschere relative a statuette di tipi comici; in associazioni più complesse, comprendenti anche altri “indicatori” dionisiaci, nelle tombe *n. 1* di *Monte Porcello* (statuette con maschere e gruppi), *n. 40bis* (mascherina miniaturistica, Sileno) e in maniera più generale con una statuette di soggetto teatrale (mimo?) nella tomba *n. 18bis* degli scavi 1942.

¹¹³ Si tratta di una quota comunque inferiore al 3% delle tombe di contrada Casino e Monte Porcello oggetto di scavi noti.

¹¹⁴ Oltre alle succitate tombe *Monte Porcello n. 1, nn. 40bis e 18bis* dagli scavi del 1942, le *nn. 7, 17, 20, 185*; il dio stesso compare nelle tombe *nn. 63bis, 127, 133, 170* e forse *n. 7* e *Monte Porcello n. 1* già citate, nonché nelle *nn. 33/1942*

Ed è ancora all'interno di una dimensione rituale simbolica, quella dei riti (pre)nuziali cristallizzati ed elevati *ultra mortem* in funzione consolatoria e con intento eroizzante, che i grandi vasi policromi aggiungono enfasi alle cerimonie funebri, per lo più (ma non necessariamente) relative a incinerazioni primarie in fosse di grande formato, intrecciando con le numerose terrecotte associate un'eulogia intessuta di motivi “afrodisio-nuziali” e “dionisiaci”, in un nucleo ancor più circoscritto di tombe¹¹⁵. Infine, è sempre il rito, ma con maggior pregnanza e probabilmente anche con il concorso di una collocazione “speciale” della sepoltura in prossimità di aree o marcatori sacri, a consentire, nei due casi invero eccezionali della necropoli di contrada S. Giovanni-Gelso, una relazione diretta e avvincente tra le donne e fanciulle adepte del dio – nelle cui vesti è da supporre sia immaginata la stessa defunta – e Dioniso, che si manifesta nel suo splendore e assicura col suo sguardo e il suo tocco la partecipazione a un mondo di felicità.

Bibliografia

Ansaldi, F., Cacia, P., 1981. *F. Ansaldi, Memorie storiche di Centuripe. Presentazione, note, fotografie, tavole e prospetti a cura di Prospero Cacia*, Catania: Edigraf.

Baas, P., 2016. Zu den Vasenbildern aus Centuripe, *ÖJh* 85: 83-106.

Barresi, P., 1996. Cinque figurine di terracotta ellenistiche nel Museo “Pepoli” di Trapani, *Sicilia Archeologica* 90-92: 153-165.

Bell, M., 1981. *Morgantina Studies I, The Terracottas*, Ann Arbor: Princeton University Press.

Bernabò Brea, L., 1971-1974. Maschere della commedia nuova di Lipari e Centuripe, *Dioniso* 45: 167-180.

Bernabò Brea, L., 1981. *Menandro e il teatro greco*

nelle terrecotte liparesi (con *Appendice* di M. Cavalier), Genova: SAGEP.

Bernabò Brea, L., 1998. *Le maschere ellenistiche della tragedia greca* (Cahiers du Centre Jean Bérard, 19), Napoli: Publications du Centre Jean Bérard.

Bernabò Brea, L., 2001. *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terrecotte liparesi*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

Bernabò Brea, L., 2002. *Terracotte teatrali buffonesche della Sicilia orientale e centrale* (con la collaborazione di M. Cavalier), Palermo: M. Grispo.

Bernabò Brea, L., Cavalier, M., 1986. *La ceramica policroma liparese di età ellenistica*, Muggiò: Oreste Ragusi Editore.

Biardot, E.P., 1872. *Les terres-cuites grecques-funébres dans leur rapport avec les Mystères de Bacchus*, Paris: Firmin-Didot.

Bieber, M., 1961². *The History of Greek and Roman Theater*, Ann Arbor: Princeton University Press.

Biondi, G., 2014. Autentici falsi. La Collezione Libertini tra pitture ritoccate, falsificazioni e protagonisti non ufficiali dell'archeologia di Centuripe, in G. Biondi, G. Buscemi Felici, E. Tortorici, *Il Museo di Archeologia dell'Università di Catania. Collezioni Libertini*, Acireale-Roma: Bonanno: 51-84.

Biondi, G., Romano, F.P., 2018. Un nuovo vaso policromo e riflessioni sull'iconografia delle scene sui vasi di Centuripe, *BABesch* 93: 105-129.

Cavalier, M., 1976. *Nouveaux documents sur l'art du Peintre de Lipari* (Collection du Centre Jean Bérard, 3), Napoli: Publications du Centre Jean Bérard.

de Cesare, M., Portale, E.C., 2018. Maschere e *imagerie* teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto, *ScAnt* 24,3: 99-139.

Denoyelle, M., Iozzo, M., 2009. *La céramique grecque d'Italie meridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII^e au III^e siècle av. J.-C.*, Paris: Picard.

Deussen, P.W., 1970. *The polychromatic ceramics of Centuripe* (Dissertation), Ann Arbor: Princeton University Press.

Deussen, P.W., 1973. The Nuptial Theme of Centuripe Vases, *OpRom* 9: 125-133.

Dubois, C., 2014. Petites filles ou petits garçons? Discours et interprétations du mobilier funéraire des tombes d'enfants en bas âge dans les nécropoles grecques classiques, *Pallas* 97: 97-120.

Falco, G., 1997. Due gruppi fittili di soggetto teatrale da Centuripe e da Adrano e una maschera marmorea da Tindari: ipotesi per l'identificazione delle maschere di Tiresia, Edipo e Fineo, *MEFRA* 109: 813-832.

Gerhard, O., 1835. Intorno i monumenti figurati della Sicilia, *AdI* 7: 26-47.

e 18bis/1942; un vaso plastico in forma di elefante nella tomba n. 49/1942. In percentuale (computando nuovamente le tombe già menzionate nella nota precedente per la presenza di maschere), si arriva al 4-5% circa del totale.

¹¹⁵ Ancora nelle tombe nn. 18bis, 40bis e 33 nonché forse *Monte Porcello* n. 1, in misura più limitata (clipei, finale di un vaso, coperchio?), degli scavi 1942. La percentuale, ammesso che il calcolo abbia un senso, si aggira intorno all'1%. Costituiscono un caso a parte, per l'esplicita iconografia dionisiaca e la collocazione, la tomba del *Predio Fiorenza* e il nucleo di incerta origine dalla *contrada* S. Giovanni-Gelso. Bisogna, tuttavia, considerare che anche negli altri casi sopradetti le iconografie dei vasi, oggi meglio note per la sola tomba n. 33 (ma sempre in forma incompleta), potevano veicolare “messaggi” e temi dionisiaci in forme che non possiamo più percepire a causa del degrado dei dipinti.

Graepler, D., 1997. *Tonfiguren im Grab. Fundkon-
texte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Ta-
rent*, München: Biering & Brinkmann.

Granata, A., 2015. Magenta ware from Sicilian funerary contexts, in R.G. Gurtekin-Demir, H. Cevizoglu, Y. Polat, G., Polat, Y. (eds.), *Keramos Ceramics: A Cultural Approach* (Proceedings of the First International Conference at Ege University. Izmir 9-13 May 2011,), Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayinlari: 104-114.

Green, J.R., 1990. The Iconography of Marriage and Death in Ancient Italy: A Funerary Vase from Centuripe, *North Carolina Museum of Art Bulletin* 14: 50-58.

Hasselin Rous, I., Huguenot, C., 2017. Of-
frandes hellénistiques en miniature: le mobilier
d'une tombe d'enfant d'Érétrie conservé au mu-
sée du Louvre, *RA*: 3-63.

Huysecom-Haxhi, St., Papaikonomou, I.-D.,
Papadopoulos, S., 2012. Les figurines en terre cuite
dans les sépultures d'enfants en Grèce ancienne: le
cas des jeunes filles nues assises, in A. Hermary, C.
Dubois (éds.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité III. Le
matériel associé aux tombes d'enfants* (Actes de la table
ronde internationale organisée à la Maison médi-
térannéenne des sciences de l'homme. Aix-en-Pro-
vence, 20-22 janvier 2011), Arles: Publications du
Centre Camille Jullian: 343-365.

Joly, E., 1980. Teorie vecchie e nuove sulla ce-
ramica policroma di Centuripe, in *Φιλίας χάριν. Mis-
cellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni*,
Roma: Giorgio Bretschneider: 1243-1254.

Jost, M., 1997. Eine Centuripe-Pyxis in der
Antikensammlung Bern - Untersuchungen zu ei-
nem 'Problemkind', *HASB* 16: 27-40.

Jurriaans-Helle, G., Ruijgh, C.J., 2004. Aph-
rodite en Zeus, twee inscripties, *VerAmstMeded* 87:
10-11.

Kekulé, R., 1884. *Die Terracotten von Sicilien (Die
antiken Terrakotten, II)*, Berlin-Stuttgart: W. Spe-
mann.

Kirk, S.S., 2000. Nuptial Imagery in the Villa
of the Mysteries Frieze: South Italian and Sicil-
ian Precedents, in E.K. Gazda (ed.), *The Villa of
the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual, Modern Muse*,
Ann Arbor: Kelsey Museum of Archaeology: 98-
115, 207-208.

Libertini, G., 1926. *Centuripe*, Catania: Libreria
Tirelli.

Libertini, G., 1930, *Il Museo Biscari*, Milano:
Bestetti e Tumminelli.

Libertini, G., 1932. Nuove ceramiche dipinte
di Centuripe, *AttiMemMagnaGr*: 182-212 (estratto
edito a cura della Società Magna Grecia, Roma
1934).

Libertini, G., 1947. Centuripe – Scavi nella ne-
cropoli di Contrada Casino, *NSc*: 259-311.

Lucchese, C., 2005. Statuette teatrali e riti di
passaggio. I contesti di Atene, *ASAtene* 83: 437-462.

Marcadé, J., 2001. Deux animaux amateurs de
raisins, *RANarb* 34: 91-103.

Mastelloni, M.A. (a cura di), 2015. *Lipára ed il
teatro in età tardoclassica ed ellenistica*, Palermo: Regio-
ne siciliana.

Mathieux, N., 2015. Jouet, attribut ou sym-
bole? Le motif du raisin dans les figurines des
tombes de Myrina, in S. Huysecom-Haxhi, A.
Muller (éds.), *Figurines grecques en context. Présence
muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison*, Ville-
neuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septen-
trion: 245-263.

Meirano, V., 2012. Les terres cuites dans les sé-
pultures d'individus immatures en Grèce d'Occi-
dent, de l'époque archaïque au milieu du IV^e s. av.
J.-C.: types, contextes, significations, in A. Hermar-
y, C. Dubois (éds.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité
III. Le matériel associé aux tombes d'enfants* (Actes de
la table ronde internationale organisée à la Mai-
son méditerranéenne des sciences de l'homme
(MMSH) d'Aix-en-Provence, 20-22 janvier 2011)
Arles: 111-130.

Modeo, S., 2018. *Dioniso in Sicilia. Mythos,
Symposion, Hades, Theatron, Mysteria*, Caltanissetta:
Edizioni Lussografica.

Musumeci, A., 2010. Le terrecotte figurate del-
la necropoli di contrada Casino a Centuripe, in G.
Biondi (a cura di), *Centuripe. Indagini archeologiche e
prospettive di ricerca*, Catania: IBAM: 39-114.

Musumeci, A., 2012. Il sepolcro di una giova-
ne centuripina al Museo "Paolo Orsi" di Siracusa,
in M. Albertocchi, A. Pautasso (a cura di), *Philo-
technia. Studi sulla coroplastica della Sicilia greca* (Mo-
nografie dell'IBAM, 5), Catania: IBAM: 265-279.

Orsi, P., 1912. Centuripe. Nuove indagini nella
necropoli, *NSc*: 419-420.

Pace, B., 1926. Ceramiche ellenistiche sicelio-
te, in B. Pace, *Studi siciliani*, Palermo: Tipografia
G. Priulla: 163-184.

Patané, R.P.A., 2016. "Ceramica centuripina"
e terracotte teatrali. Per le credenze sull'aldilà nel-
la Sicilia romana, in *ReiCretActa* 44: 255-265.

Patané, R., 2019. Maschere e terracotte tea-
trali nella Centuripe ellenistica. Teatro, società e
credenze sull'aldilà, in V. Caminneci, M.C. Parel-
lo, M.S. Rizzo (a cura di), *Theaomai. Teatro e società
in età ellenistica* (Atti delle XI Giornate Gregoriane.
Agrigento, 2-3 dicembre 2017), Firenze: All'Inse-
gna del Giglio: 77-81.

Patané, R., 2020a. Danzando nell'aldilà. Un
contributo alla conoscenza della cultura ellenisti-

ca, in L. Grasso, F. Caruso, R. Gigli Patané (a cura di), *Sikelikà Hierà. Approcci multidisciplinari allo studio del sacro nella Sicilia* (Convegno di Studi. Catania, 11-12 giugno 2010), Catania: CNR: 351-365.

Patané, R., 2020b. Maschere teatrali, danzatrici, vasi figurati per le credenze sull'aldilà nella Centuripe ellenistica, in M. Congiu, C. Micciché, S. Modeo (a cura di), *Teatro, musica e danza nella Sicilia Antica*, Caltanissetta: Edizioni Lussografica: 233-251.

Piccioni, A., 2018. *Mimēsis for a Cult: The Case of Western Greek Clay Figurines of Female Dancers*, in H.L. Reid, J.C. DeLong (eds.), *The Many Faces of Mimesis: Selected Essays from the Third Symposium on the Heritage of Western Greece*, Sioux City: Parnassos Press: 339-356.

Pisani, M., 2018. Gender Identity and Gender Representation. Approccio interdisciplinare e indicatori archeologici nello studio di una necropoli greca. Il caso di Tebe (Beozia), in M. Albertocchi, N. Cucuzza, B.M. Giannattasio (a cura di), *Simbolo e gesto. La determinazione di genere nelle statuette fittili del mondo greco* (Quaderni di Archeologia - Genova, 2) Roma: Aracne editrice: 75-88.

Portale, E.C., 2011. Un «fenomeno strano e inatteso»: riflessioni sulla ceramica di Centuripe, in G.F. La Torre, M. Torelli (a cura di), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia: linguaggi e tradizioni* (Atti del Convegno di Studi. Messina, 2009), Roma: Giorgio Bretschneider: 157-182.

Portale, E.C., 2014. Musica e danza nell'iconografia funeraria centuripina, in A. Bellia (a cura di), *Musica, culti e riti nell'Occidente greco* (Telestes, 1), Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 287-303.

Portale, E.C., 2019. Πλησίον τοῦ τεύχους. Aree di culto rupestri e 'vie sacre' presso le mura nella Sicilia di età classica ed ellenistica, *Analysis Archaeologica* 5: 143-183.

Portale, E.C., 2020. Iconografia votiva e performances rituali: qualche esempio dalla Sicilia greca, in L. Grasso, F. Caruso, R. Gigli Patané (a cura di), *Sikelikà Hierà. Approcci multidisciplinari allo studio del sacro nella Sicilia* (Convegno di Studi. Catania, 11-12 giugno 2010), Catania: CNR: 111-124.

Portale, E.C., c.s.a. Forma e immagine. Il caso delle lekanides centuripine, in M. Salvadori, M. Baggio (a cura di), *Forma e immagine* (Atti del Convegno Internazionale. Castelfranco Veneto, 4-6 dicembre) (Antenor Quaderni, 91), in corso di stampa.

Portale, E.C., c.s.b. Terrecotte in ambito funerario - l'età ellenistica, in M. Albertocchi, A. Pautasso, E.C. Portale (a cura di), *Philotechnia 2. Terrecotte in contesto nella Sicilia greca*, in corso di stampa.

Portale, E.C., c.s.c. Old Controversies and New Data. Assessing Again the Polychrome Vases from Centuripe, in M. Salvadori, E. Bernard, L. Zamparo, M. Baggio (eds.), *Anthropology of Forgery. Art Collecting, Authentication and Innovative Tools for a Culture of Legality in Cultural Heritage*, in corso di stampa.

Portale, E.C., Chillura Martino, D., Saladino, M.L., Caponetti, E., Chirco, G., 2017. I 'vasi di Centuripe': per un approccio integrato, in E.C. Portale, G. Galioto (a cura di), *Scienza e archeologia. Un efficace connubio per la divulgazione della cultura scientifica*, Pisa: Edizioni ETS: 75-99.

Ravesi, M., 2017. Il corredo della sepoltura 122 della necropoli meridionale. Prime riflessioni, in Tigano 2017a: 127-133.

Richter, G.M.A., 1930. Polychrome Vases from Centuripe in the Metropolitan Museum, *MetrMusSt* 2,2: 187-205.

Schürmann, W., 1989. *Katalog der antiken Terrakotten im Badischen Landesmuseum Karlsruhe* (Studies in Mediterranean Archaeology, 84), Göteborg: P. Åström.

Schwarzmaier, A., 2011. *Die Masken aus der Nekropole von Lipari* (Palilia, 21), Wiesbaden.

Simon, E., 1989. Menander in Centuripe, in *Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main Sitzungsberichte* 25.2, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Spagnolo, G., 2017. Una sepoltura infantile della necropoli meridionale: considerazioni sul corredo, in Tigano 2017a: 135-146.

Stone, S.C., 2015. *The Hellenistic and Roman Fine Pottery* (Morgantina Studies - Volume VI), Ann Arbor: Princeton University Press.

Tigano, G. (a cura di), 2017a. *Da Zancle a Messina: nuovi dati di archeologia urbana* (Catalogo della Mostra, Messina, 5 febbraio-31 marzo 2016), Palermo: Regione siciliana.

Tigano, G., 2017b. Riti e ideologia funeraria, in Tigano 2017a: 105-114.

Todisco, L., 2005. Bambini, fanciulli e dediche votive in Italia meridionale, in A. Comella, S. Mele (a cura di), *Depositi votivi e culti dell'Italia antica dall'età arcaica a quella tardo repubblicana* (Atti del Convegno di Studi. Perugia, 2000), Bari: Edipuglia: 713-724.

Trendall, A.D., 1955. A New Polychrome Vase from Centuripe, *BMetrMus* 13, 5: 161-166.

Webster, T.B.L., Green, J.R., Seeberg, A., 1995. *Monuments illustrating New Comedy* (BICS Supplement 50), London: Institute of Classical Studies.

Wintermeyer, U., 1975. Die polychrome Reliefkeraamik aus Centuripe, *JdI* 90: 136-241.

Wintermeyer, U., 1981. Eine Grabfund aus

Centuripe, in P. Gercke (Hrsg.), *Funde der Antike. Sammlung Paul Dierichs, Kassel*, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel: P. Dierichs: 129-149.

De Witte, M.J., 1857. *Choix de terres cuites antiques du Cabinet de M. le Vicomte H. De Janzé*, Paris: Imprimerie de Firmin Didot Frères.