

L'arte in Magna Grecia e in Sicilia. Aspetti e problemi

Piero Orlandini

Citer ce document / Cite this document :

Orlandini Piero. L'arte in Magna Grecia e in Sicilia. Aspetti e problemi. In: Les Grecs et l'Occident. Actes du colloque de la Villa «Kérylos» (1991) Rome : École Française de Rome, 1995. pp. 123-140. (Publications de l'École française de Rome, 208);

https://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_1995_act_208_1_6039

Fichier pdf généré le 30/03/2018

L'ARTE IN MAGNA GRECIA E IN SICILIA

ASPETTI E PROBLEMI

Il mio tema è l'arte e non vorrei ripercorrere un cammino già noto e consolidato ma solo riproporre alcuni temi e problemi dell'arte siceliota e italiota, cominciando dal carattere particolare di quest'arte che, come ho scritto nel mio saggio del 1983 su *Megàle Hellàs*, «... è stata definita in tempi diversi, con formule errate, riduttive o generiche come arte anticlassica, coloniale, provinciale o periferica» sottolineando che «sul piano del giudizio estetico è essenziale valutare l'arte della Magna Grecia nella sua realtà effettiva, come espressione di una determinata vicenda storica, senza ricorrere a confronti astratti e paradigmatici con l'arte della madrepatria, per evitare che quanto nell'arte magnogreca è *diverso*, e quindi originale, sia invece interpretato e definito come *coloniale* o *provinciale*, una definizione che inevitabilmente finisce col sottintendere un giudizio limitativo e sottilmente negativo»¹. Vorrei fare un esempio, di errata interpretazione, che mi sembra significativo.

Nella sua opera *Die Skulptur der Griechen* Werner Fuchs afferma, a proposito della nota metopa di Selinunte con Eracle e i Cercopi, che l'eroe in questa raffigurazione ... «... volge la testa frontalmente per sfuggire al puzzo infernale profuso dai due ribaldi»². È evidente che l'autore non tiene conto del fatto che questa frontalità è un elemento comune a tutto il gruppo delle metope arcaiche di Selinunte, caratterizzato appunto da una possente, magica frontalità delle figure e da una severa religiosità che non ha niente di comico, di episodico o di grottesco. Comicità e umorismo saranno indubbiamente, soprattutto nel IV secolo a.C., un carattere spiccato dell'arte magnogreca, ma riferire tale carattere alla metopa selinuntina con Eracle e i Cercopi significa voler spogliare questa raffigura-

1. P. ORLANDINI, *Le arti figurative*, in *Megàle Hellàs*, Milano, 1983, p. 542 (ivi la bibliografia precedente). Dopo il 1983 il contributo più significativo è indubbiamente la relazione di S. SETTIS, *Idea dell'arte greca d'occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia*, in occasione del XXVIII Convegno di Taranto (cfr. *Atti del XXVIII Convegno di studi sulla Magna Grecia*, Taranto 1988, p. 135-176. Per l'arte siceliota si vedano i saggi di G. RIZZA, E. DE MIRO, N. BONACASA e S. GARRAFFO, in *Sikanie*, Milano, 1985.

2. W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, 2ª ed., Monaco di Baviera, 1979, p. 405.

zione della sua rude forza e possente espressività per attribuirle, sottilmente ed erratamente, un tono «provinciale».

Se vogliamo trovare toni più distesi e una narrazione più scorrevole, non priva di qualche tratto umoristico, dobbiamo piuttosto rivolgerci al ciclo di metope arcaiche dello Heraion del Sele, e lo ha già fatto, egregiamente, Paola Zancani Montuoro³. Anche in questo caso, tuttavia, non dobbiamo alterare con interpretazioni di gusto moderno il significato profondo di questo racconto epico-mitico che vuole esaltare, seriamente e non scherzosamente, le gesta e il destino degli eroi e l'inesorabile vendetta degli dei contro ogni forma di *hýbris*. Non dimentichiamo poi, a proposito di originalità, che i fregi arcaici del Sele e di Selinunte sono i primi, grandi cicli di metope figurate a rilievo dell'architettura greca, realizzati, non a caso, in città che confinavano con territori controllati da Etruschi e Cartaginesi, cosa che conferisce loro una funzione non solo devozionale ma anche apotropaica e politica di ammonimento e dissuasione nei riguardi dei nemici esterni.

Queste osservazioni portano a un'altra considerazione: che i giudizi incerti e la tendenza a velare l'originalità dell'arte magnogreca con termini ambigui e riduttivi si esercita in modo particolare sulla scultura, sulla plastica, che certamente si presta, per la sua varietà, per i diversi livelli qualitativi, per la coesistenza di attardamento e innovazione, a generare equivoci. Non è un caso che un libro come quello di Langlotz, pur avendo come titolo «Die Kunst der Westgriechen», tratti poi, di fatto, solo di scultura e coroplastica⁴. Per ristabilire l'equilibrio e partire col piede giusto è forse opportuno ritornare al secolo diciottesimo, e al primo incontro di Wolfango Goethe con il mondo della Magna Grecia e della Sicilia.

Già nel 1758 Winckelmann aveva visitato Paestum e ammirato, nel paesaggio deserto, «... I tre templi quasi intieri di stupenda architettura dorica»⁵. Trent'anni dopo, nel 1787, sarà Goethe a visitare gli stessi templi e il suo ideale di un'architettura snella e leggiera, è turbato, al primo sguardo, da quelle colonne massicce, coniche, serrate, che gli paiono «opprimenti e quasi terrificanti». Subito però Goethe rinuncia al paradigma ideale e classicheggiante e si pone sul piano storico: «... ripensai alla storia dell'arte, ripensai all'epoca il cui spirito si confaceva a tali costruzioni, ricordai lo stile austero della scultura e in meno di un'ora mi sentii familiarizzato»⁶.

Un mese più tardi, ad Agrigento, Goethe vede il tempio della Con-

3. P. ZANCANI MONTUORO, *Heraion alla foce del Sele*, II, Roma, 1954, *passim*.

4. E. LANGLOTZ, *Die Kunst der Westgriechen*, Monaco di Baviera, 1963.

5. Lettera a Maurizio Bianconi del maggio 1758.

6. Dal *Viaggio in Italia*, Milano, 1985 (traduzione di Emilio Castellani), p. 244.

cordia e annota⁷ : «... A paragone dei templi di Paestum lo si direbbe la figura di un dio di fronte all'apparizione di un gigante». Non una scala di valori dunque, anche se, dice Goethe, il tempio della Concordia «... sembra approssimarsi maggiormente al nostro concetto del bello e del gradevole», ma un poetico confronto che illumina i diversi valori di queste architetture distribuite in un arco di tempo che va dalla severità e solennità arcaica all'aerea leggerezza e simmetria dell'età classica.

Il mondo greco dell'Italia meridionale e della Sicilia si rivela a Goethe non solo attraverso l'architettura dei templi di Paestum, Agrigento e Segesta ma anche attraverso la contemplazione delle monete antiche. Dopo la visita alla collezione numismatica del principe di Torremuzza, a Palermo, Goethe annota : «Com'è edificante il constatare, sia pure attraverso un fugace esame, come le città di cui era disseminato il mondo antico, dalla più grande alla più piccola, ci abbiano trasmesso con le loro bellissime monete un panorama, se non dell'intera storia dell'arte, almeno di alcune sue epoche! Da quei tiriti ci sorride un'intera primavera di fiori e frutti dell'arte, un'industria altamente ispirata, e mille altre testimonianze. Lo splendore delle città sicule, oggi ottenebrato, rinasce fulgido dal conio di questi metalli ...»⁸.

Architettura e monete : ecco le chiavi che aprono a Goethe le porte della Magna Grecia e che dovrebbero costituire anche per noi la più alta e autentica manifestazione dell'arte dei Greci d'Occidente, quasi un primato, in molti casi, rispetto alla madrepatria.

Nelle impressioni di Goethe possiamo già cogliere due aspetti e momenti fondamentali dell'architettura magnogreca : in primo luogo l'imponenza e l'originalità dei templi arcaici dei quali l'esegesi moderna ha messo in evidenza la ricerca di nuove soluzioni, quali ad esempio, come ha sottolineato D. Mertens, la precoce monumentalizzazione e costruzione interamente in pietra, l'ampia e spaziosa peristasi e soprattutto la nuova «concezione del tempio orientato visivamente verso un solo lato, quello d'ingresso», grazie alla nuova struttura della cella chiusa dall'adyton e preceduta dal profondo pronaos colonnato; una concezione che rispecchia, con ogni probabilità, nuove esigenze di culto e un diverso rapporto tra i fedeli e il tempio nell'ambito della religiosità magnogreca⁹.

In secondo luogo poi le considerazioni di Goethe sul tempio della Concordia ci richiamano a quel processo di omologazione dell'architettura magnogreca a quella della madrepatria che si svilupperà nel corso del V secolo, quando anche i templi magnogreci, per dirla con Goethe, saranno dei e non più giganti. Modello di questa consonanza, di questa unità arti-

7. O.c., p. 305.

8. O.c., p. 277.

9. D. MERTENS, *I templi greci, in Paestum: la città e il territorio*, Roma, 1990, p. 101-125.

stica e spirituale, è certamente, prima ancora dei templi di Agrigento, il tempio cosiddetto di Nettuno a Paestum, definito da Mertens «una delle più alte manifestazioni architettoniche in assoluto di tutto il mondo greco»¹⁰.

Non siamo quindi in provincia o in periferia perché non esiste un centro; esiste solo la Hellàs, il macrocosmo culturale greco che si riflette, con diverse sfaccettature, nel microcosmo delle singole pòleis, ognuna a suo modo originale e autonoma, sul piano politico e su quello artistico.

Accanto all'architettura l'incisione monetale rappresenta forse il punto più alto della creatività magnogreca e siceliota. In poche righe il genio e la sensibilità di Goethe ne colgono, come si è visto, gli aspetti essenziali. In primo luogo l'importanza di queste monete sul piano artistico... «un'intera primavera di fiori e frutti dell'arte ... un'industria altamente ispirata ... un panorama se non dell'intera storia dell'arte almeno di alcune sue epoche». L'altro aspetto che colpisce Goethe è la varietà dei tipi («... mille altre testimonianze ...») quale riflesso della grandezza, creatività e autonomia «delle città di cui era disseminato il mondo antico, dalle più grandi alle più piccole», per concludere che «... lo splendore delle città sicule, oggi ottenebrato, rifulge dal conio di questi metalli ...». Subito dopo Goethe fa qualche malinconica riflessione sulla mediocrità delle monete del suo tempo, con la piatta e monotona ripetizione dei profili dei vari regnanti: ma la contemplazione delle monete siceliote lo riconduce presto a uno stato di serenità e di ottimismo: «... dalla Sicilia e dalla Magna Grecia mi arride oggi la speranza di rinnovate possibilità di vita».

L'importanza della monetazione magnogreca e siceliota quale documento d'arte è stata più volte messa in risalto dagli studiosi moderni, da G. E. Rizzo a Laura Breglia, da Ph. Lehmann a Ross Holloway, a S. Garraffo, e si è messo in risalto lo stretto, costante rapporto tra le raffigurazioni monetali e le creazioni della scultura, della coroplastica, della pittura vascolare¹¹. Oltretutto le firme dei grandi maestri della monetazione (Euainetos, Kimon, Eukleides, Herakleides ecc.) compensano la mancanza di nomi di scultori e architetti e sottolineano l'importanza di questa produzione artistica per la quale, se dovessimo aderire all'errato concetto di centro e periferia, la Magna Grecia e la Sicilia sarebbero il centro e la Grecia una periferia, una provincia.

10. *L.c.*, p. 118-119.

11. G. E. RIZZO, *Monete greche della Sicilia antica*, Roma, 1946; L. BREGLIA, *Correnti d'arte e riflessi d'ambiente su monete greche*, in *La critica d'arte*, 1940, p. 38-71; Ph. LEHMANN, *Statues on coins of Southern Italy and Sicily in the classical period*, New York, 1916; L. BREGLIA, *Monete e arte*, in *Numismatica antica. Storia e metodologia*, Milano, 1964, p. 71-113; R. ROSS HOLLOWAY, *Art and Coinage in Magna Graecia*, Bellinzona, 1978; S. GARAFFO, *Il rilievo monetale tra il VI e IV secolo*, in *Sikanie*, Milano, 1985, p. 261-276.

Purtroppo la straordinaria «imagerie» delle monete magnogreche e siceliote, dagli dei alle ninfe, dalle divinità fluviali alle quadrighe vittoriose, al mondo animale, ai frutti rigogliosi della terra e del mare, non ha ancora pienamente il posto che le compete nella storia dell'arte greca, forse perché c'è ancora qualche difficoltà a collocare sullo stesso piano una piccola moneta e una statua, una serie monetale e un ciclo di sculture, oggetti che all'occhio dello storico dell'arte dovrebbero avere lo stesso valore se è la sostanza artistica dell'opera, e non la dimensione, quella che conta.

Riaffermato dunque il primato dell'architettura e della monetazione quale punto di riferimento essenziale per definire i valori dell'arte magnogreca nel quadro della comune tradizione ellenica, torniamo alla scultura e ai suoi problemi.

A questo proposito un aspetto dell'arte magnogreca che va riconsiderato è quello della produzione di sculture in marmo. Secondo Langlotz¹² le sculture in marmo rinvenute nell'Italia meridionale e in Sicilia sarebbero quasi tutte importate, in primo luogo perché era più facile importare statue finite o semilavorate piuttosto che grandi e pesanti blocchi di marmo da lavorare sul posto; in secondo luogo perché la scultura in marmo richiede una tecnica che non si improvvisa e infine perché la scarsità di queste sculture non giustificerebbe l'esistenza di scuole locali.

Ritengo che proprio quest'ultima affermazione debba essere riesaminata e corretta, sia perché dal 1963 a oggi il numero delle sculture in marmo è aumentato (pensiamo al guerriero di Agrigento, alla statua di Mozia, alle sculture di Metaponto) sia perché un'affermazione del genere è contraddetta da una documentazione di carattere statistico che tenga conto non solo delle sculture più o meno complete e presentabili sui manuali d'arte greca, ma anche delle migliaia di frammenti di sculture in marmo che giacciono nei depositi dei musei e che solo in anni recenti cominciano ad essere pubblicati o comunque registrati ed elencati.

Vorrei fare qualche esempio cominciando da Selinunte che può fornirci dati significativi grazie al benemerito e minuzioso catalogo delle sculture selinuntine, pubblicato nel 1983 da V. Tusa¹³, catalogo che comprende non solo le sculture più note e conservate ma anche tutti i frammenti di sculture in pietra locale o in marmo rinvenuti finora a Selinunte, cosa questa essenziale ai fini statistici dato che, ovviamente, anche solo una mano, un piede o un frammento di panneggio corrispondono a una o più statue. Vediamo allora che dei 300 numeri del catalogo, 80 si riferiscono a sculture in marmo, vale a dire il 27% del totale, più di un quarto

12. O.c., p. 30 sg.

13. V. TUSA, *La scultura in pietra di Selinunte*, Palermo, 1983.

delle sculture elencate da Tusa. Se poi consideriamo che i frammenti di marmo (volti, teste, torsi, mani, piedi, panneggi, animali ecc.) appartengono tutti a sculture diverse, se ne deduce che le opere in marmo dovevano costituire una parte significativa del patrimonio scultoreo di Selinunte.

Un altro recente studio, quello dedicato da Madeleine Mertens Horn alle grondaie leonine dell'Occidente greco nel VI e V sec. a.C.¹⁴, permette di constatare, grazie all'esauriente catalogo, che accanto alle grondaie in pietra locale e in terracotta, anche quelle di marmo, indubbiamente più costose, erano diffuse su tutto il territorio magnogreco e siceliota, come dimostrano, accanto ai noti esemplari di Siracusa, Agrigento e Megara Iblea, i frammenti di grondaie leonine in marmo rinvenuti a Selinunte, Crotone, Metaponto, Paestum e Nocera.

Un caso esemplare, legato alle scoperte archeologiche dell'ultimo ventennio, è quello di Metaponto. Quando Langlotz pubblicò «Die Kunst der Westgriechen», di Metaponto si conosceva solo, come scultura in marmo, il noto torso di kouros tardoarcaico conservato nel museo di Potenza¹⁵. Ma gli scavi sistematici di D. Adamesteanu a Metaponto e nel vicino santuario di S. Biagio hanno fatto emergere, come ha detto E. Paribeni al XIII Convegno di Taranto (1973) «un fatto nuovo e di eccezionale importanza, vale a dire la documentazione sempre più ricca e omogenea di una grande plastica marmorea», inquadrabile in massima parte tra la fine del VI e la metà del V sec. a.C. Manca per ora un catalogo sistematico di queste sculture e di tutti i frammenti, ma la breve, efficace sintesi di Paribeni e i pezzi che ho avuto la possibilità di aggiungere nel 1983 nel saggio su Megale Hellàs, offrono un quadro abbastanza significativo. Oltre al torso di Potenza abbiamo ora cinque teste (tre femminili e due maschili) e (cito Paribeni) «i frammenti di due guerrieri e di una mezza dozzina di statue virili», oltre a un torso di Apollo, un grande piede, frammenti di panneggio femminile e, da S. Biagio, i frammenti in marmo di una grande statua acrolitica. Possiamo quindi immaginare, anche in previsione di nuove scoperte, delle aree sacre metapontine ricche di statue in marmo, isolate o a gruppi, accanto alle sculture in pietra locale o terracotta¹⁶.

Anche un altro santuario della costa ionica, quello di Hera Lacinia presso Crotone, doveva essere ornato da sculture in marmo a giudicare

14. M. MERTENS-HORN, *Die Loewenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, Magonza, 1988.

15. G. M. RICHTER, *Kouroi*, Londra, 1960, n. 187; G. DE LUCA, in *Antike Plastik*, 1964, p. 47 sg.; E. PARIBENI, in *Atti dell'XIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto, 1973), p. 147.

16. E. PARIBENI, *l.c.*, p. 47 e seg.

dai numerosi frammenti di figure femminili e animali pubblicati dalla dott.ssa G. Spadea in *Klearchos* nel 1972 e riferibili forse, almeno in parte, a una decorazione frontonale¹⁷. La testa femminile più leggibile, per quanto corrosa, sembra quasi opera dello stesso scultore della più bella fra le teste femminili di Metaponto, quella caratterizzata da una complessa acconciatura, molto raffinata, e dagli occhi con bulbo marmoreo inserito a parte e orlato da ciglia in lamina di bronzo.

Anche Agrigento ha visto aumentare, dopo il 1963, il suo patrimonio di sculture in marmo. Ai pezzi già noti si sono aggiunti una testa di kouros arcaico¹⁸, una testa di divinità femminile velata della fine del V secolo¹⁹ e soprattutto la nota statua di guerriero combattente, secondo la ricostruzione proposta da E. De Miro, splendida scultura di stile severo recuperata in vari frammenti e in tempi diversi fra il tempio di Zeus e quello di Eracle²⁰. Abbiamo dunque una presenza di sculture in marmo dalla prima metà del VI secolo, poco dopo la fondazione della città, fino a tutto il V secolo e oltre. E non dimentichiamo la famosa e discussa statua di Mozia, su cui tornerò più avanti, che considero, come molti altri colleghi, l'auriga di un gruppo celebrativo sottratto a una delle città siceliote distrutte dai Cartaginesi, forse proprio Agrigento.

Altre statue in marmo di età classica o ellenistica presenti nelle città siciliane della costa o dell'interno sono poi ricordate e descritte da Cicerone nelle Verrine: basta ricordare l'Eros prassitelico di Messina, la Persefone di Siracusa, le statue di Demetra e Persefone a Enna, la statua del fiume Chrysas ad Assoro.

Dobbiamo infine ricordare che in Italia, con la fine del mondo antico, il marmo ha fatto spesso la stessa fine del bronzo; è stato riadoperato e polverizzato per farne calce fina. Gran parte delle sculture in marmo superstiti dell'Italia meridionale e della Sicilia si sono salvate solo perché riutilizzate già in antico come materiale di costruzione, o gettate sul fondo di pozzi e cisterne o nascoste sotterra per sottrarle ai saccheggi.

La conclusione di questo pedante ma necessario discorso è che l'argomento della scarsità di sculture in marmo non regge. Basta insistere nello scavo delle aree urbane e sacre o riesaminare attentamente i depositi dei musei e le sculture in marmo si trovano; e non importa che si tratti di sculture complete (o almeno leggibili) o di semplici frammenti. Come ho

17. G. SPADEA, *Sculture da Capo Colonna*, in *Klearchos*, 61/64, 1974, p. 5-42.

18. R. ROSS HOLLOWAY, *Influences and styles in the late archaic and early classical greek sculpture of Sicily and Magna Graecia*, Louvain, 1975, p. 27, fig. 153; cfr. *Sikanie*, Milano, 1985, p. 171, fig. 163.

19. E. DE MIRO, *Sculture agrigentine degli ultimi decenni del V secolo a.C.*, in *Archeologia classica*, XVIII, 1966, p. 191-198 tav. LXVIII-LXX.

20. E. DE MIRO, *Il guerriero di Agrigento e la scultura di stile severo in Sicilia*, in *Cronache di archeologia e storia dell'arte*, 1968, p. 143-156 tav. XXXI-XLI; R. ROSS HOLLOWAY, o.c., p. 28-29, fig. 158-162.

già detto, ai fini statistici venti frammenti di braccia o gambe, diversi tra loro, equivalgono a venti statue e un frammento di grondaia a testa leonina sottintende l'intera decorazione marmorea del tetto di un tempio.

Se dunque la presenza di sculture in marmo (architettoniche, votive o celebrative) sembra essere una costante, e non un fatto sporadico, nell'ambito delle città italiote e siceliote, non possiamo pensare solo all'importazione ma dobbiamo ipotizzare, soprattutto a partire dalla fine del VI secolo, l'esistenza di officine locali e di maestranze locali formate e dirette, almeno inizialmente, da scultori provenienti dalla Grecia. Ciò a prescindere dai caratteri stilistici di queste sculture che rivelano spesso un gusto, una maniera che confermano l'ipotesi delle maestranze locali ma sui quali non intendo ora soffermarmi essendo un argomento già più volte trattato e analizzato da vari studiosi.

Si può tuttavia notare, come fatto curioso e indicativo, che proprio la prima e più antica scultura in marmo analizzata da Langlotz e cioè la nota lucerna con protome femminile da Selinunte, poteva già prestarsi a considerazioni significative sulla questione²¹. Sarebbe bastato confrontare questa lucerna, che è indubbiamente un prodotto importato di stile dedalico-insulare, con le altre lucerne in marmo di Selinunte (i nn. 41, 43, 44 del catalogo Tusa)²² che sono indubbiamente opera di scultori locali, come indicano le teste femminili rese con lo stile rude e inconfondibile dell'arte selinuntina arcaica, molto vicino a quello delle metope più antiche (le c.d. metope Salinas), per dimostrare che a Selinunte già alla fine del VII sec. a.C. esistevano degli scultori locali in grado di lavorare il marmo per riprodurre, secondo il proprio gusto, dei modelli importati dalla Grecia. Questo gusto locale si manifesta non solo nello stile delle teste ma anche nell'arricchimento del modello. Le tre lucerne in marmo di fabbrica selinuntina, infatti, a differenza di quella importata che è monolychne, avevano tre teste femminili e tre luci alimentate da tre serbatoi distinti. Nello stesso periodo la docilità dell'argilla permetterà ai coroplasti soluzioni ancor più sofisticate e complesse: basta citare la nota lucerna fittile di Gela con sei serbatoi disposti su due livelli e corrispondenti a sei protomi di stile dedalico (tre teste maschili e tre di ariete), massimo arricchimento siceliota delle semplici lucerne in marmo di produzione cicladica²³.

Tornando alla scultura in marmo vorrei porre in evidenza il fatto che anche in questo campo la libertà espressiva dell'arte siceliota e italiota provoca spesso giudizi contrastanti e un certo disorientamento dovuto al fatto che il guardare sempre, con un occhio, all'arte della madrepatria, e

21. E. LANGLOTZ, *o.c.*, fig. 2; V. TUSA, *o.c.*, p. 133, n. 42 e tav. 45.

22. V. TUSA, *o.c.*, p. 132-133, n. 41, 43, 44 e tav. 46.

23. P. ORLANDINI, *Gela. La stipe votiva del predio Sola*, in *Mon. Ant. Lincei*, 1962, col. 34-41 fig. 14-16.

ad Atene in particolare, può provocare delle forme di strabismo che non giovano alla comprensione dell'arte magnogreca.

Un caso tipico è quello della famosa statua di Mozia, oggetto di un acceso e prolungato dibattito, sia per l'identificazione del soggetto sia per l'inquadramento stilistico e cronologico²⁴. Non ho intenzione di discutere la questione del soggetto; ho già detto che, come ipotesi, sono d'accordo con quanti lo ritengono un'auriga, parte di un gruppo celebrativo sottratto dai Cartaginesi a una delle città siceliote distrutte alla fine del V secolo. Aggiungo, sempre in via del tutto ipotetica, che la città potrebbe essere Agrigento con la quale i punici avevano un conto aperto se consideriamo che proprio con il bottino e le prede di una guerra contro Mozia gli Agrigentini dedicarono a Olimpia un gruppo di fanciulli oranti in bronzo, opera dello scultore Kalamis²⁵. Più interessante e significativo mi sembra tuttavia il disorientamento provocato dai caratteri stilistici della statua, apparentemente contraddittori ma sostanzialmente tipici dell'arte magnogreca e comprensibili solo all'interno di quest'arte, senza riferimenti alla scultura attica del V secolo. Il movimento aperto e libero della statua, la posa baldanzosa con la mano appoggiata al fianco sinistro, l'evidenza delle forme del corpo che traspaiono sotto le fitte pieghe del chitone, l'acconciatura arcaizzante che inquadra il volto massiccio, sono tutti elementi che trovano adeguati confronti nell'arte magnogreca di stile severo, isolatamente o in combinazione.

La posa aperta e orgogliosa, con la mano premuta sul fianco, caratterizza alcuni bronzetti sicelioti di stile severo, in particolare un manico di specchio del museo di Siracusa, proveniente dal territorio agrigentino, che ripete quasi alla lettera la ponderazione e il gesto della statua di Mozia²⁶.

24. V. TUSA, in *Parola del passato*, 1983, p. 445-456; P. ZANCANI MONTUORO, in *Parola del passato*, 1984, p. 221-225; J. FREL, in *Parola del passato*, 1985, p. 64-68; E. LA ROCCA, in *Parola del passato*, 1985, p. 442-463; G. RIZZA, in *Sikanie*, Milano, 1985, p. 227-228; A. SPANÒ GIAMMELLARO, in *Antike Welt*, 1985, 4, p. 16-22; E. PARIBENI, in *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche*, XV, 1986, p. 43-59; L. POLACCO, in *Magna Grecia*, 21, luglio-agosto 1986, p. 1-4; V. TUSA, in *Archaische und klassische griechische Plastik. Atti del Colloquio internazionale di Atene 1985*, Magonza, 1986, II, p. 1-10; V. TUSA, in *Rivista di studi fenici*, 14, 1986, p. 142-152; G. FALZONE, in *Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offerts à Jules Labarbe*, 1987, p. 407-427; P. GUZZO, in *Prospettiva*, 50, 1987, p. 36-41; S. STUCCHI, in *Rendiconti dell'Accademia Pontificia*, 1987, p. 1-77; AA.VV., *La statua marmorea di Mozia*, in *Atti della giornata di studio, Marsala, 1 giugno 1986*, Roma, 1988: con relazioni di G. Falzone, R. Alaino e M. Carapezza, A. Di Vita, V. Tusa, G. Dontas, A. M. Bisi, W. Fuchs, S. Stucchi; V. TUSA, in *I Fenici. Catalogo della mostra di Venezia*, Milano, 1988, p. 538-541; A. PRECOPI, in *Sicilia archeologica*, 22, 1989, p. 73-80; S. STUCCHI, in *Archeologia classica*, XLI, 1989, p. 391-396; E. DE MIRO e M. R. LA LOMIA, in *Lo stile severo in Sicilia*, in *Catalogo della mostra*, Palermo, 1990, p. 114-115 e 232-233.

25. PAUSANIA, V. 25. 5; P. ORLANDINI, *Calamide*, Bologna, 1950, p. 68 sg.

26. E. DE MIRO, *I bronzi figurati della Sicilia greca*, Palermo, 1976, p. 42, n. 26, tav. XXXVIII (ivi la bibl. precedente).

L'ovale massiccio del volto e la pettinatura con la triplice corona di riccioli rimandano ai busti di Medma, alle terracotte di Locri, all'acrolito Ludovisi²⁷. Il panneggio trasparente, che rivela le forme, non rimanda alle sculture del Partenone ma ai panneggi raffinati dello stile ionico-severo, dal trono Ludovisi ai pinakes locresi e sicelioti. Come la statua di Mozia anche la figura di Hades in alcuni pinakes locresi ha la triplice corona di riccioli e veste il lungo chitone pieghettato²⁸, e nelle Horai che sollevano Afrodite sul trono Ludovisi le vesti trasparenti rivelano le forme delle cosce e dei glutei in maniera del tutto simile a quella della statua di Mozia²⁹. Non mi sembrano pertanto accettabili le proposte di datare questa statua nella seconda metà o alla fine del V secolo sulla base del confronto con opere fidiache o policletee (Arias, Di Vita, Dontas, Fuchs, ecc.). È indubbiamente preferibile la collocazione nel secondo venticinquennio del V secolo (Schroeder, Knigge, La Rocca ecc.), verso il 470/460 a.C., e l'ambito stilistico è quello dello stile ionico-severo, particolarmente diffuso in Magna Grecia. L'auriga di Mozia non ha la coerenza stilistica, la concentrazione, il rigore compositivo, la calma interiore dell'auriga di Delfi : è mosso, pittorico, eclettico, sensuale. W. Fuchs ha detto che questa scultura dovrebbe collocarsi, per la ponderazione, dopo il 450 a.C. : ma, aggiunge «potrebbe anche trattarsi di un'opera inconsueta e strana di stile severo»³⁰ : a me sembra che una statua del genere potevamo invece aspettarcela considerando le caratteristiche dell'arte magno-greca, la sua estrosità e originalità, il suo eclettismo, il continuo oscillare tra conservatorismo e innovazione.

Alla proposta di inquadrare la statua di Mozia nell'ambito dello stile severo si è però accompagnata in alcuni casi, com'era prevedibile, la proposta di attribuirle a Pitagora di Reggio. A questo punto vorrei fare un appello che potrebbe intitolarsi, scherzosamente, «Dimenticare Pitagora» o, se preferite, «Pietà per Pitagora!».

I primi concreti tentativi di dare corpo a questo fantasma (con particolare riferimento al «Fruehgrichische Bildhauerschulen» di Langlotz – 1927) avevano, se non altro, il merito di riunire sotto il nome Pitagora un gruppo di sculture stilisticamente coerenti quali l'atleta di Adrano, il discobolo Ludovisi, il torso Valentini, l'acrolito Vaticano, il discobolo di N. York e via dicendo. Ora però le attribuzioni a Pitagora hanno assunto un ritmo vertiginoso e incoerente : si va dall'auriga di Delfi ai frontoni di Olimpia, dalle metope del tempio E di Selinunte all'ex Apollo saettante

27. R. ROSS HOLLOWAY, *o.c.* (vedi n. 18), fig. 35, 37, 163.

28. Cfr. *Megale Hellas*, Milano, 1983, fig. 462.

29. Cfr. *Megale Hellas*, Milano, 1985, fig. 444.

30. Intervento sulla citata relazione di V. Tusa al Convegno di Atene 1985, p. 11 (cfr. n. 24).

dei Musei Capitolini, dal guerriero di Agrigento ai bronzi di Riace, per finire, appunto, con la statua di Mozia.

Questo attribuzionismo incalzante vanifica completamente la già evanescente figura di Pitagora. Sarebbe quindi opportuna una tregua, in attesa di qualche nuova, fortunata scoperta che permetta un reale, concreto aggancio con almeno una delle sculture di Pitagora ricordate dalle fonti. Senza un caposaldo del genere tutte le attribuzioni sono possibili, ma il risultato è sempre zero.

Altra opera problematica in ambito magnogreco è il famoso Marsia di Paestum, singolare statua di bronzo realizzata con l'assemblaggio di otto pezzi staccati e raffigurante, in origine, il Sileno Marsia con il braccio destro sollevato e il sinistro abbassato per reggere, probabilmente, un otre³¹.

Non desidero entrare, in questa sede, nella questione di un eventuale rapporto tra questa statua, il Marsia del Foro Romano e la fondazione della colonia romana di Paestum nel 273 a.C. Mi interessa la definizione stilistica di questo bronzo che, per il corpo rigonfio e la sproporzione delle membra, è stato per lo più classificato come un prodotto di arte italica, una goffa interpretazione locale della tipologia greca del Sileno. Ho però l'impressione che in questo caso si confondano due concetti diversi, quello di sproporzione e quello di disorganicità. Una statua può essere proporzionata e tuttavia disorganica se il suo autore trascura quegli elementi di raccordo tra le varie parti che conferiscono organicità all'insieme. Al contrario la sproporzione delle membra può essere voluta, perché inerente al soggetto, senza tuttavia compromettere l'organicità della figura, qualora le varie parti siano opportunamente collegate tra loro in una visione unitaria.

Nel Marsia di Paestum l'enfietà, la sproporzione delle membra, la goffaggine sono chiaramente volute e calcolate, come in tante figure di sileni della pittura vascolare magnogreca. La testa del Marsia, poi, è un

31. A. MARZULLO, in *Atti della Società italiana per il progresso delle scienze*, V, 1932, p. 193-219; O. J. BRENDL, in *Arch. Anz.*, 48, 1933, col. 640; S. MOLLARD BESQUES, in *Revue archéologique*, 1935, 2, p. 176 e 177; A. PIGANIOL, *ibidem*, 1944, p. 121; C. GIOFFREDI, in *S.D.H.I.*, IX, 1943, p. 276 e 277; V. PANEBIANCO, *Paestum: colonia latina, municipium, colonia civium: introduzione allo studio di Pesto romana*, Salerno, 1961, p. 14 e 15; G. COLONNA, in *Enciclopedia dell'arte antica*, alla voce *Italica arte* (1961), p. 269; E. LANGLOTZ, *Die Kunst der Westgriechen*, Monaco di B., 1963, p. 10, n. 166; P. ZANCANI MONTUORO, in *Enciclopedia dell'arte antica*, alla voce *Paestum*, 1963, p. 829 sg.; R. BIANCHI BANDINELLI e A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano, 1972, p. 246; G. PUGLIESE CARRATELLI, in *Atti del III Convegno del Centro internazionale di studi numismatici*, Roma, 1973, p. 3-10; P. E. ARIAS, *L'arte della Grecia*, Torino, 1967, p. 857; M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor, 1982, p. 105; F. COARELLI, *Il foro romano, II. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma, 1985, p. 96; J. G. PEDLY, *Paestum. Greeks and Romans in Southern Italy*, Londra, 1990, p. 119-120; P. ORLANDINI, *Il Museo archeologico*, in *Paestum. La città e il territorio*, Roma, 1990, p. 201.

piccolo capolavoro di finezza tecnica, deliberatamente arcaizzante, con precisi richiami a modelli della prima metà del V secolo. A mio parere, e l'ho scritto anche recentemente, il Marsia di Paestum non è un bronzo italico ma un prodotto raffinato e intellettualistico dell'arte magnogreca di età ellenistica, non sappiamo se anteriore o posteriore alla fondazione della colonia romana³².

All'arte magnogreca, non a quella etrusca, va infine ricondotto un altro celebre bronzo, la Chimera di Arezzo. Nel mio saggio su Megale Hellàs ho cercato di portare nuovi elementi a favore di questa attribuzione, già proposta da altri studiosi, confrontando la testa della Chimera con le teste leonine delle grondaie fittili della Magna Grecia (Caulonia, Metaponto)³³, così come Ross Holloway ha accostato il corpo, la muscolatura e lo slancio della Chimera a quello delle figure leonine incise sulle monete di Velia³⁴. La creazione del modello della Chimera da parte di un artista magnogreco non contrasta, ovviamente, con la committenza etrusca quale risulta dalla nota dedica a Tinia incisa prima della fusione sulla gamba destra dell'animale. Può anche darsi che la fusione in bronzo sia stata effettuata in un'officina etrusca: ma il modello, ed è questo che conta, resta sempre magnogreco. La fusione è un fatto puramente tecnico che non va confuso con la creazione del modello, e d'altra parte anche degli artigiani magnogreci attivi in Etruria avrebbero potuto, teoricamente, realizzare la fusione aggiungendo al modello la dedica votiva del committente etrusco. Ribadisco concetti così ovvii per ogni storico dell'arte perché qualche etruscologo, non distinguendo tra creazione del modello, committenza e fusione in bronzo, insiste nel considerare la Chimera una creazione etrusca, senza peraltro specificare quali siano gli aspetti iconografici e stilistici propriamente etruschi di questo celebre bronzo che trova invece precisi confronti, sia nell'insieme che nei dettagli, nell'ambito dell'arte greca in generale e di quella magnogreca in particolare.

I problemi di inquadramento stilistico e cronologico non riguardano solo le sculture o i bronzi ma si pongono spesso anche in relazione all'aspetto più noto e documentato della produzione artistica magnogreca, quello delle terracotte. Quando si parla di plastica italiota o siceliota il pensiero corre infatti abitualmente, più che alle sculture o ai bronzi, alla coroplastica, al vasto patrimonio di terracotte votive e architettoniche che costituiscono, assieme alle monete, la testimonianza più diffusa e omogenea dello spirito, del costume, della religiosità e dell'arte delle varie pòleis coloniali. È infatti alla coroplastica che ci riferiamo, in primo

32. Tutti i problemi relativi al Marsia di Paestum sono ripresi in uno studio di M. Denti, in corso di stampa negli *Annali dell'Istituto orientale di Napoli*.

33. P. ORLANDINI, in *Megale Hellas*, Milano, 1983, p. 457, 458 (ivi la bibl. precedente).

34. R. ROSS HOLLOWAY, *Art and coinage in Magna Graecia*, Bellinzona, 1978, p. 65, tav. 156, 157.

luogo, quando vogliamo sottolineare i caratteri dell'arte di Poseidonia, Taranto, Locri, Medma, Siracusa, Gela, Agrigento, Himera o Selinunte.

Per la sua stessa natura e destinazione la coroplastica può infatti assumere i caratteri ripetitivi, ma significativi, della produzione di massa e nello stesso tempo attingere il livello qualitativo di «un'industria altamente ispirata», come certamente l'avrebbe definita Goethe.

In entrambi i casi esistono, come si è detto, dei problemi di inquadramento cronologico e stilistico che possono essere risolti più sulla base dei dati di scavo, dei contesti di appartenenza o dei confronti interni che non attraverso il generico richiamo all'evoluzione stilistica dell'arte greca astrattamente considerata.

Vorrei fare qualche esempio. Prima degli scavi posteriori al 1950 le terracotte di stile classico e postfidiaco di Gela e Agrigento, in particolare i noti busti di Demetra e Persefone, erano concordemente datati alla seconda metà del V secolo a.C.³⁵. I nuovi scavi sistematici hanno invece dimostrato che gran parte di queste terracotte va assegnata alla seconda metà del IV secolo, nell'ambito di quella vera e propria restaurazione classicheggiante che si accompagna alla ricolonizzazione e ricostruzione delle due città ad opera del corinzio Timoleonte. Lo scavo di quartieri, botteghe e fornaci di questo periodo a Gela, Agrigento e nel grande kera-meikòs di Scornavacche, presso Ragusa, ha messo in evidenza questo gusto classicheggiante che, alla vigilia della rivoluzione formale del primo ellenismo, si rivolge nostalgicamente ai modelli del V secolo riutilizzando, a questo scopo, anche antiche matrici³⁶.

In altri casi, invece, la cronologia deve essere rialzata. Le bellissime e famose teste di cavallo in terracotta degli acroteri equestri di Gela non possono avere, come punto di riferimento, i cavalli fidiaci del Partenone ed essere datate al 450/440 a.C., come hanno proposto a suo tempo Langlotz e Neutsch. Vanno invece confrontate con le teste dei cavalli al galoppo incisi sui didrammi di Gela e datate verso il 480 a.C., o poco dopo, anche in relazione all'impasto della terracotta che è ancora di tipo arcaico, ricco di inclusi e tritumi lavici³⁷.

Un terzo esempio è offerto dai busti e dalle statue fittili rinvenute nella stipe votiva di Ariccia, sui colli albani, e mi riferisco in particolare alla statua di Demetra in trono e ai due busti di Demetra e Kore coronati

35. G. E. RIZZO, *Busti fittili agrigentini*, in *Jahreshefte des Oesterreichischen Arch. Instituts*, XIII, 1910, p. 66 sg.; B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, II, p. 82.

36. A. DI VITA, in *Kokalos*, IV, 1958, p. 94 sg.; P. ORLANDINI, in *Archeologia classica*, XII, 1960, p. 62 sg., 69 sg.; M. KILMER, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy*, Göteborg, 1977; E. DE MIRO, in *Sikanie*, Milano, 1985, p. 239.

37. B. NEUTSCH, in *Arch. Anz.*, 1954, col. 617, fig. 79; P. ORLANDINI, in *Miscellanea G. Libertini*, Firenze, 1957, p. 119-128, tav. III; Id., in *Notizie scavi*, 1960, p. 76, fig. 5 e 6; E. LANGLOTZ, *Die Kunst der Westgriechen*, Monaco di B., 1963, p. 85, n. 121; G. RIZZA, in *Sikanie*, Milano, 1983, p. 229, fig. 251.

di spighe³⁸. La datazione al II-I secolo a.C. proposta da R. Paribeni e accolta da R. Bianchi Bandinelli (metà del II° secolo a.C.) è stata opportunamente corretta nel 1975 da Anna Zevi Gallina che riconsiderando i termini cronologici offerti dal contesto della stipe di Ariccia, ha rialzato la cronologia di questi pezzi datandoli al 300 circa a.C. Si può aggiungere che queste terracotte sono chiaramente opera di un artista magnogreco (o derivate da un modello magnogreco) e che la loro impronta non è siceliota, come si dice comunemente, ma decisamente tarantina, sia per lo stile che per i dettagli del costume e della decorazione.

Non ci sono invece problemi di cronologia per uno straordinario monumento della coroplastica magnogreca del pieno VII sec. a.C.; mi riferisco al grande perirrhanterion decorato a rilievo scoperto nel 1977 sulla collina dell'Incoronata, presso Metaponto, nell'ambito di un insediamento greco di tipo emporico distrutto verso il 640 a.C.³⁹. Singolare è però la decorazione a rilievo di questo oggetto che, pur derivando da modelli corinzi, ostenta un'esuberanza che, per ora, non ha confronti nella madrepatria e sembra invece riflettere le nuove esigenze di una produzione di oggetti lussuosi, appariscenti, di prestigio, destinati ai ceti aristocratici delle popolazioni indigene dell'entroterra, nell'ambito di quei contatti commerciali fra Greci ed Enotri che precedono la fondazione delle poleis di Metaponto e Siris, sulla costa ionica.

Quello che colpisce in questo perirrhanterion non è solo la ricchezza della decorazione a rilievo, che ricopre quasi interamente l'oggetto, quanto il modo con cui l'ignoto artista ha cercato di raggiungere un effetto d'assieme. Solo la prima fascia del sostegno cilindrico è decorata da scene mitiche impresse con matrici diverse (Eracle e il centauro, Peleo e Atalanta, Menelao ed Elena, le Gorgoni in fuga). Nelle due fasce superiori è invece ripetuto, per sei volte e otto volte, uno stesso motivo: la battaglia sul corpo di un guerriero caduto nella seconda fascia e la coppia divina Zeus ed Hera su una biga con cavalli alati nella terza. L'effetto di questa ripetizione è quello di un grande, unico combattimento, nel primo caso, e di un corteo di divinità su carri nel secondo.

I criteri di semplicità e chiarezza sono quindi messi da parte a vantaggio della molteplicità delle immagini, dell'effetto d'assieme. È un pro-

38. R. PARIBENI, in *Notizie scavi*, 1930, p. 373 seg.; R. BIANCHI BANDINELLI, *L'arte romana nel centro del potere*, Milano, 1968, p. 32, tav. 38; A. ZEVİ GALLINA, in *Roma medio repubblicana. Catalogo della mostra*, Roma, 1973, p. 321-327, tav. LXII-LXIX; P. ORLANDINI, in *Megale Hellas*, Milano, 1983, p. 502, fig. 550-553.

39. P. ORLANDINI, *Perirrhanterion fittile arcaico con decorazione a rilievo dagli scavi dell'Incoronata*, in *Attività archeologica in Basilicata 1964-1977. Studi in onore di Dinu Adamesteanu*, Matera, 1980, p. 175-210, tav. II-XII; Id., in *Megale Hellas*, Milano, 1983, p. 353, fig. 318-322.

cedimento che ritroviamo, ad es., in un altro famoso oggetto di ambito coloniale, il *rythôn* d'oro e d'argento a forma di cavallo alato e decorato a sbalzo rinvenuto in un tumulo della Crimea settentrionale ed esposto quest'anno a Torino nella mostra sui tesori dei kurgani⁴⁰. Su questo prezioso oggetto del primo quarto del V sec. a.C. è raffigurata una gigantomachia nella quale lo stesso gruppo di Hermes in lotta con un gigante è ripetuto due volte. La mancanza di punzoni non ha impedito al toreuta di decorare lo spazio disponibile, calcolando sul fatto che ai destinatari non greci dell'oggetto interessava non tanto la verità del dettaglio quanto l'effetto complessivo dell'oggetto e della scena raffigurata.

Questi processi di manipolazione e rielaborazione dei modelli della madrepatria si riscontrano, nel VII secolo a.C., soprattutto nella ceramica dipinta di fabbrica coloniale, e possiamo rendercene conto grazie al progredire delle scoperte e degli studi che hanno modificato e allargato notevolmente il quadro delle nostre conoscenze su questo particolare aspetto della produzione artistica magnogreca. Mi limiterò a osservare che ancora nel 1948 il Dunbabin, nella sua opera sui Greci d'occidente, poteva affermare l'inesistenza, in età arcaica, di una produzione coloniale di ceramica dipinta⁴¹. Proprio in quegli anni, tuttavia, iniziava una serie di scavi sistematici che hanno rivelato, e continuano a rivelare, l'esistenza di una ricca produzione di ceramica dipinta tardogeometrica, subgeometrica e figurata di stile orientalizzante legata a vari insediamenti greci dell'Italia meridionale e della Sicilia di VIII e VII secolo, da Pitecusa all'Incoronata di Metaponto, dalla Sibaritide a Naxos, Leontini, Siracusa, Gela e Megara Iblea.

Non disponiamo ancora di un lavoro di sintesi su questo nuovo aspetto della produzione artistica coloniale, impresa forse prematura dato il costante apporto di nuove scoperte. Esistono però varie pubblicazioni relative ai singoli centri o alle singole classi di ceramica che permettono di cogliere gli elementi comuni e la varietà di ispirazione nelle forme e nella decorazione di questi vasi dipinti⁴².

40. A. LESKOV, in *I tesori dei Kurgani del Caucaso settentrionale. Catalogo della mostra*, Torino, 1991, p. 27-31, fig. a p. 28-29 e tav. n. cat. 110.

41. Th. J. DUBABIN, *The Western Greeks*, Oxford, 1948, cap. IX.

42. Per Pitecusa cfr. G. BUCHNER, in *Roem. Mitt.*, 60/61, 1953/54, p. 42 sg.; ID., in *Atti Taranto, III*, 1963, p. 263 seg.; ID., in *Arch. Reports*, 1970/71, p. 63 sg.; D. RIDGWAY, in *Atti del colloquio «La céramique grecque ou de tradition grecque au VIII^e siècle en Italie centrale et méridionale*, (Cahiers du Centre Jean-Bérard, 3), Naples 1976, p. 69 sg.; per l'Incoronata e Siris cfr. P. PANZERI, in *Festschrift B. Neutsch*, Innsbruck, 1980, p. 335-341; ID., in *I Greci sul Basento. Catalogo della mostra*, Milano, 1986, p. 144-168; P. ORLANDINI, in *Megale Hellas*, Milano, 1983, p. 333-334; D. CIAFALONI, in *Boll. d'arte*, 1985, n. 30, p. 43-49; P. ORLANDINI, in *Boll. d'arte*, 1988, n. 49, p. 1-16 e 1991 (n. 66), p. 1-8; per la Sibaritide cfr. W. STOOP, in *Atti e memorie della Società Magna Grecia*, 1970/71, p. 52 sg.; per Naxos e Leontini cfr. P. PELAGATTI, in *Boll. d'arte*, 1972 (n. 3-4), p. 218-219; G. RIZZA, in *Cronache di archeologia e storia*

Un carattere comune è l'eclettismo : questi ceramografi non inventano nuove decorazioni o nuove immagini ma combinano, in modo spesso nuovo e originale, i modelli offerti dalle ceramiche della madrepatria, siano esse euboiche o protocorinzie, cicladiche o protoattiche, argive, rodie, cretesi. Non è possibile, nel breve tempo disponibile, fare esempi singoli che richiederebbero l'uso di diapositive. Vorrei solo ricordare alcuni dei procedimenti attraverso cui si realizzano le nuove soluzioni decorative di questa ceramica destinata alle prime generazioni dei coloni greci e alle popolazioni indigene dell'entroterra.

In primo luogo due tendenze opposte ma complementari; quella di disgregare il tessuto decorativo dei modelli e quella di fondere e combinare questi modelli per ottenere nuove combinazioni originali.

In secondo luogo la propensione a isolare e ingrandire figure che nei modelli hanno dimensioni miniaturistiche o fanno parte di decorazioni complesse. Al contrario figure singole dei modelli possono essere sdoppiate o ripetute, come abbiamo già visto, per la coroplastica, nel perirrhanterion dell'Incoronata.

Abbiamo poi frequentemente la trasposizione di raffigurazioni o temi decorativi su forme vascolari diverse da quelle dei modelli. Inoltre un'esecuzione rapida e disinvolta che trascura la precisione o la simmetria a vantaggio dell'effetto d'assieme. Infine una esuberanza coloristica che può assumere caratteri nuovi e quasi sperimentali come nella ceramica policroma di Megara Iblea.

Aumentano anche, su questi vasi, le raffigurazioni epico-mitiche. Alla solitaria raffigurazione dell'accecamento di Polifemo sul noto cratere di Aristonothos si aggiungono ora temi quali Bellerofonte e la Chimera, Eracle e l'idra, la lotta per il tripode delfico, i centauri, Teseo e il Minotauro. Accanto ai rilievi in terracotta anche questa ceramica coloniale del VII secolo rappresenta quindi un mezzo di diffusione del mito e dell'epos greco fra le popolazioni italiche.

Si potrebbe continuare con esempi e problemi ma non mi sembra opportuno prolungare questo discorso più del necessario; desidero rispettare i limiti di tempo, non annoiare gli ascoltatori, e lasciare spazio alla discussione e agli interventi.

dell'arte, I, 1962, p. 20 sg.; ID., in *Sikanie*, Milano, 1985, p. 41; per Siracusa cfr. P. PELAGATTI, in *Annuario della Scuola italiana di Atene*, 1982, p. 138-162 (ivi la bibl. precedente); per Gela cfr. D. Adamesteanu, in *Archeologia classica*, V, 1953, p. 246 sg.; P. ORLANDINI, in *Notizie scavi*, 1956, p. 307-308 e p. 317-318; G. RIZZA, in *Sikanie*, Milano, 1985, p. 152-154; per Megara Iblea cfr. G. VALLET e F. VILLARD, *Mégara Hyblaea 2. La céramique archaïque*, Parigi, 1964; F. VILLARD, in *Kokalos*, X-XI, 1964/65, p. 603 sg.; F. DEVAMBEZ e F. VILLARD, in *Mon. Piot*, LXII, 1979, p. 38-39. Sulla ceramica policroma greca e coloniale cfr. F. VILLARD, in *Annuario della Scuola italiana di Atene*, 1982, p. 133 sg.

Riassumendo dirò che ho cercato, in primo luogo, di richiamare l'attenzione sull'importanza dell'architettura e della monetazione per una corretta e globale valutazione dell'importanza e originalità dell'arte magnogreca e siceliota e contrastare così la crescente e preoccupante tendenza a emarginare e talvolta escludere dai testi e manuali di arte greca il fondamentale apporto della cultura artistica dei Greci d'Occidente.

Ho tentato inoltre di rimuovere qualche pregiudizio, come quello della scarsità o eccezionalità di sculture in marmo nelle colonie di Occidente, richiamandomi alle nuove scoperte, ai dati statistici offerti da recenti pubblicazioni sistematiche dei materiali, alle circostanze storiche che hanno determinato la distruzione e polverizzazione delle opere in marmo nelle colonie dell'Italia meridionale e Sicilia.

In terzo luogo ho cercato, riesaminando alcune opere significative della scultura, della bronzistica, della coroplastica e della pittura vascolare, di mettere in risalto alcuni caratteri della produzione artistica coloniale, sottolineando in particolare le difficoltà di inquadramento stilistico e cronologico che possono derivare da confronti a volte generici e astratti con l'arte della madrepatria senza tener conto del contesto archeologico, storico e artistico propriamente magnogreco.

Concludo dicendo che, in termini musicali, questa mia relazione non è una sinfonia, ma, più semplicemente, un tema con variazioni. Io ne ho proposte alcune; sta a voi, se volete, aggiungerne altre e sviluppare ulteriormente il tema.

Piero ORLANDINI

Intervento di Mario Denti:

La relazione del professor Orlandini, all'interno del prevalente orientamento tematico assunto da questo convegno, offre lo spunto per una breve riflessione di carattere metodologico. Mi sembra di poter affermare che si stia ormai assistendo, nell'ambito della ricerca archeologica sulla grecità occidentale (ma non solo), e in particolare in sede di dibattito (penso a questo stesso incontro, o ai convegni di Taranto...), a un fenomeno non poco preoccupante: mi riferisco alla progressiva divaricazione tra la ricerca storica e archeologica da un lato e quella di tipo storico-artistico dall'altro.

Mentre per un verso si registra un notevole incremento degli studi derivanti da un dialettico confronto tra storia e archeologia – che ha condotto negli ultimi anni a una decisa spinta in avanti delle nostre conoscenze in relazione ai problemi dell'urbanistica delle città magnogreche e siceliote, dell'organizzazione del loro territorio, o della stessa cultura materiale –, nel contempo si assiste, all'interno del dibattito storiografico,

a una diffusa marginalizzazione (e a un'indubbia sottovalutazione, tranne ovvie eccezioni) delle ricerche relative ai fenomeni storico-artistici. Con questo non intendo dire che gli aspetti della produzione artistica non vengano più presi in considerazione come tali (il modo in cui questo avviene costituisce poi un problema tutto da discutere), ma che essi non pervengono a costituire a sufficienza quello strumento di analisi *storica* che dovrebbero invece rappresentare – con almeno pari dignità rispetto ad altre discipline – all'interno di qualunque programma di ricerca in questo settore. È come se i diversi specialisti che operano fianco a fianco in una problematica che percepiscono accomunare storia e archeologia, parlassero invece un linguaggio diverso, *altro*, rispetto a quello impiegato dagli storici dell'arte, confinati in un incerto limbo in cui sono visti occuparsi – applicando metodologie vetero-idealistiche – di problematiche univocamente formalistiche (il che, per molti versi, è pur vero : ma anche qui occorrerebbe ri-discuterne a fondo); dimenticando che l'oggetto degli studi storico-artistici non costituisce che uno – ma uno dei più decisivi – degli strumenti che noi impieghiamo per la comprensione della storia.

Di fatto, rispetto all'approfondimento metodologico a cui sono sottoposte altre discipline dell'antichità, si è oggi sempre meno in grado di utilizzare in questo senso – e proprio nei confronti e in funzione della crescita delle problematiche e delle domande sollecitate dal versante storico-archeologico – i dati che ci provengono dall'immaginario figurativo della cultura classica. Si è in troppi casi verificato, così, un fenomeno rievocante paradossalmente – ma attraverso un percorso opposto – quanto soleva affermare Ranuccio Bianchi Bandinelli intorno all'infelice dicotomia instauratasi in Italia tra storia dell'arte e archeologia.

Due domande, allora : quante competenze in questo settore si stanno perdendo nella formazione dei giovani studiosi? E, insieme : quante conoscenze si stanno perdendo nella comprensione dei fenomeni storici e politici del mondo classico?

Riferendomi solo alle problematiche emerse in questo convegno, ricordiamoci che la nozione di 'frontiera', o quella di 'processi di integrazione culturale', ad esempio, passano all'interno – anche – del modo di concepire (e dunque di eseguire) i volumi della figura umana, o di rendere il sacco lacrimale in un ritratto, o di modellare in maniera più o meno organica le pieghe di un panneggio.