

CONTRIBUTI



PENSIERI SUL «GIOVANE DI MOZIA»

Il ritrovamento del 'giovane di Mozia' costituisce per l'archeologia punica, a mio parere, la scoperta più importante da molti anni a questa parte. Una scoperta piuttosto inaspettata ma che molti indizi potevano far prevedere: con una Sicilia e la stessa Mozia piene di greci e dei loro prodotti non si vede perché in questa città fenicia non dovessero esserci sculture greche.

Certo, affrontare l'argomento del 'giovane di Mozia' oggi è un compito pieno di pericoli, se lo si fa con l'idea di risolvere i vari problemi mediante l'approccio 'scientifico' garantito dalla bibliografia e dai confronti puntuali. A giudicare dal numero dei contributi finora apparsi, non è da dire che sia mancato il coraggio: è che sul terreno giacciono molti caduti, mentre la statua se ne sta là, più enigmatica che mai. Tanto vale, perciò, se proprio non si può stare zitti come consiglierebbe la prudenza, fare un discorso poco 'serio', sulle generali. Mi limiterò dunque a una chiacchierata alla buona e senza pretese, sollecitato dall'amico Vincenzo Tusa con il quale la chiacchierata ebbe inizio durante una serale passeggiata romana.

La prima cosa che direi è che il 'giovane di Mozia' è una statua greca, sotto ogni punto di vista; ma che è stato trovato a Mozia, in una città fenicia. Il nocciolo del problema mi pare che stia tutto qui: bisogna individuare il particolare clima culturale che ha reso possibile questo duplice incontrovertibile dato. Se si incomincia a cercare il dato iconografico 'fenicio' nella statua (devo confessare che non sono riuscito a convincermi che il 'giovane' indossi un abito rituale fenicio ovvero la «zona» sagacemente ricordata da Vincenzo Tusa) o se si trascura il fatto che trovare una statua greca a Mozia non è la stessa cosa

che trovarla a Selinunte o ad Agrigento, ho l'impressione che la strada presa non porti lontano. La statua di Mozia appartiene alla *cultura punica*, anche se deve essere studiata come *arte greca*: nessuno nega che la Cappella Palatina sia arte arabo-islamica, ma tale monumento sarebbe impensabile senza la Sicilia di Ruggero, come questa non sarebbe completa senza quella Cappella. Che sia difficile definire la cultura punica è un altro discorso, che un giorno bisognerà pur fare; perché non si può far passare sotto silenzio il singolare atteggiamento assunto da tutti, o quasi, gli specialisti: i cultori dell'arte greca, che si sono precipitati a impadronirsi del 'giovane di Mozia' dopo aver sistematicamente ignorato per decenni i prodotti greci restituiti dagli scavi in zone puniche; e gli studiosi della civiltà punica, che si sono completamente disinteressati (con l'eccezione quasi unica di Vincenzo Tusa) di questo monumento pur avendo dato nelle loro opere largo spazio ai prodotti dell'artigianato greco di provenienza punica.

Quando si guarda il 'giovane di Mozia', si resta colpiti dal suo stato di conservazione, relativamente buono: certe fratture, come quelle che hanno provocato la perdita delle braccia e dei piedi, erano praticamente inevitabili, una volta che la statua fosse stata asportata in malo modo dalla sua sede originaria. Ma per il resto, la scultura può essere considerata in ottime condizioni: essa non ha certamente subito i danni di un monumento collocato in un luogo all'aperto dove si sia svolta una sanguinosa battaglia. Voglio dire, con ciò, che la statua di Mozia non ha sofferto durante l'assalto finale portato alla città, e questo significa che essa si trovava in un luogo riparato; ma durante la conquista di Mozia i soli luoghi rispettati dagli attac-

canti greci furono i templi. All'interno di uno di questi doveva dunque trovarsi il 'giovane di Mozia'; dato che a poca distanza dal luogo di ritrovamento della statua sorgeva il più importante tempio della città, quello del 'Cappiddazzu', sarebbe per ora solo una complicazione inutile andare a cercare una collocazione diversa.

Nei templi fenici si trovavano solo due tipi di statue: quelle di culto e quelle votive. A uno di questi appartiene certamente il torso maschile egittizzante ritrovato nello Stagnone; poiché il tipo iconografico è comune a divinità ed esseri umani, soltanto la testa, purtroppo perduta, avrebbe potuto farci identificare il personaggio raffigurato. La stessa incertezza è inerente al 'giovane di Mozia', che potrebbe raffigurare un essere umano (statua votiva) o un essere divino (statua di culto); in questo secondo caso avremmo con molta verosimiglianza l'immagine del dio venerato nel tempio del 'Cappiddazzu'. Se l'incertezza è per il momento destinata a permanere, possiamo tuttavia fare qualche considerazione che ci porterà a favorire una delle due possibilità.

Acquisita la totale greicità della statua, mi pare difficile negare che questa raffiguri un auriga, come da più parti è stato proposto. Se si tratta di una statua votiva raffigurante un essere umano, dobbiamo ammettere che un cittadino moziense (non ha alcuna importanza se di origine fenicia o greca) sia stato il vincitore di una gara svoltasi in ambiente greco e abbia manifestato la sua riconoscenza verso la divinità collocando in un tempio della sua città una propria immagine, idealizzata. Che a Mozia potesse esistere un tale personaggio non si può escludere, ma mi sembra tutto sommato poco probabile: Mozia appare una città concentrata sulle sue industrie e i suoi commerci, aperta sì alle inevitabili influenze greche ma sostanzialmente fedele alla sua tradizione culturale fenicia. D'altra parte è poco verosimile che un personaggio che non fosse vincitore di corse si sia fatto raffigurare come un auriga, vale a dire come amavano farsi raffigurare sulle loro monete i tiranni sicelioti del V secolo a.C.; a meno che non si fosse trattato proprio di uno di costoro - ma per spiegarne la presenza a Mozia bisognerebbe fare tante e tali ipotesi di ordine storico che appare preferibile lasciare da parte questa even-

tualità. In definitiva, la possibilità che il 'giovane di Mozia' sia una statua votiva raffigurante un personaggio concreto non può venire esclusa del tutto, ma per conto mio la ritengo assai improbabile.

Resta perciò l'altra, quella di un'immagine cultuale. E' possibile supporre che il giovane auriga rappresenti un dio fenicio? Noi non sappiamo quali furono le conseguenze politiche, sociali, culturali delle vicende del 480 a.C. e quali riflessi abbia avuto nella piccola città siciliana la disfatta cartaginese in Sicilia. Quello che è certo è che nel V secolo a.C. diventano frequenti a Mozia gli arredi religiosi di fattura greca. Perfino nel *tofet*, dove si svolgeva il più tipicamente fenicio dei riti religiosi, quello dell'uccisione e successiva cremazione dei bambini, sono stati trovati per questo periodo diversi oggetti iconograficamente greci: da statuette femminili in terracotta alle numerose protomi fittili raffiguranti una divinità femminile. Tanto che occorre riproporsi il problema dei motivi iconografici greci, imitati sia pur rozzamente, sulle stele del *tofet*: motivi inizialmente individuati come greci e successivamente attribuiti ad una matrice esclusivamente orientale (non senza qualche incomprendimento, come nel caso di un lungo mantello femminile diventato un poco convincente paio d'ali). Con una così evidente intrusione del repertorio figurativo greco nel settore più esclusivo della religione fenicia, non dovremo meravigliarci se a un certo momento gli abitanti di Mozia pensarono di adeguare anche qualcuna delle loro immagini cultuali al gusto 'moderno', di ispirazione greca.

E' chiaro che un dio fenicio come Baal, Melqart o Reshef non poteva essere sostituito pari pari da uno Zeus, un Eracle o un Apollo, con le loro tipiche iconografie greche che presupponevano determinati riferimenti mitologici o certe caratteristiche. L'operazione culturale effettuata a Mozia non era quella di dar vita a un culto sincretistico, con una sostanziale identificazione di figure divine diverse (ad esempio, Reshef visto come Apollo), ma semplicemente quella di dare un aspetto esteriore nuovo, consono alla nuova sensibilità formale plasmata dal contatto con la greicità, ad una loro tradizionale, antica e ancor pienamente vitale divinità; esattamente come le Madonne rinascimentali abbandonarono i paludamenti bizantini per

vestirsi all'ultima moda di Firenze o delle Fiandre. Il giovane auriga di Mozia non può essere un Apollo, sia pure sentito come equivalente di Reshef; semmai si potrebbe pensare a Helios, ma siamo cronologicamente ancora lontani dai monumenti scultorei di Rodi e iconograficamente remoti dalle raffigurazioni più antiche di questa divinità conduttrice di cavalli.

L'iconografia divina nel mondo fenicio è ancora assai poco nota; ove non soccorrano iconografie egiziane o palesi attributi divini (non sempre perspicui nemmeno questi) è difficile dire se una certa immagine rappresenti una divinità o meno. Praticamente impossibile è comunque dare un nome a un'immagine divina: quello che fu chiamato inizialmente 'Melqart di Sciacca' insegna qualcosa. Questa difficoltà d'identificazione di un dio fenicio nasce non solo dalla nostra quasi totale ignoranza della mitologia fenicia ma anche dalla situazione storico-religiosa creatasi nel I millennio a.C., quando il 'giovane' Baal, il dio della tempesta destinato a morire, riunì in sé anche i caratteri del 'vecchio' El, creatore e signore del mondo; un processo di evoluzione religiosa che trova un esatto parallelo nella figura dell'ebraico Yahweh. Del resto, molte figure divine fenicie sono state chiamate,

almeno in certi contesti, 'Baal'.

E' possibile vedere un Baal nel 'giovane di Mozia'? Secondo me la risposta è affermativa, anche se nessun dio fenicio, fuori di Mozia, è stato probabilmente mai raffigurato come il nostro 'giovane'. Un artista greco, che era solito raffigurare l'arcaico dio del sole come un giovane efebo nudo, poteva ben immaginare come un aitante auriga un severo dio semitico che veniva invocato nelle preghiere come auriga divino. Questo appellativo già presente nella poesia di Canaan nel II millennio a.C. e fatto proprio anche dagli ebrei (che non ebbero timore di rivolgersi al loro Yahweh con le stesse parole con cui sentivano i fenici, loro maestri di cultura, pregare il loro Baal) svelava un dio che si muoveva nel cielo col suo carro (*rukev bashamem*, pronunciavano i cartaginesi), un carro fatto di nuvole (*'avim rekuvo*), un dio 'cavalcatore delle nuvole' (*rukev ba'aravut*), secondo le suggestive immagini conservate nei Salmi 68 e 104. Vi era persino un dio di nome 'Auriga (di) El' (RKB 'L), come il mitico lolao auriga di Eracle. Il 'giovane di Mozia' mi piace pensarlo così, Baal auriga celeste.

Giovanni Garbini

LA STATUA DI MOZIA

(Il giovane di Mozia)

Com'è ormai noto, essendone stata data notizia sia su quotidiani che periodici e riviste scientifiche (1), è stata scoperta a Mozia, nel 1979, la statua ormai famosa denominata «il Giovane di Mozia».

Se ne dà ora in questa rivista una notizia riassuntiva segnalando le varie pubblicazioni finora note.

La statua fu rinvenuta nei pressi del santuario di «Cappiddazzu»: giaceva in un contesto formato da varie fornaci insieme a blocchi sporadici, cumuli di pietre, detriti di mattoni crudi e di altra natura, scariichi di rifiuti, su pavimento in battuto di uno spazio aperto a nord del santuario sopra indicato. Al momento del rinvenimento la statua era adagiata sulla parte posteriore del corpo: la testa, staccata dal corpo, giaceva lì vicino; si vide subito però che combaciava esattamente con il collo, come del resto si può osservare ancora oggi.

Si tratta di una statua raffigurante un giovane uomo alta, allo stato attuale, m. 1.81, di marmo proveniente dalla regione anatolica (Aphrodisias, Ephesos) la qual cosa costituisce una ulteriore testimonianza della continuità di rapporti tra la Sicilia Occidentale e il Mediterraneo Orientale. Manca dei piedi (era quindi più alta del normale) e delle braccia: di queste ultime si può ricostruire facilmente, in base ai tronconi rimasti, con certezza quasi assoluta, il movimento: il destro alzato teneva forse una lancia o un'asta, oppure, portato in alto, teneva una corona di fiori o di alloro, o qualche altro attributo; il sinistro era invece piegato su sè stesso, e la mano, con le dita divaricate, sprofondava nel fianco incidendo anche sull'andamento della veste con una piega: in questo particolare l'artista dimostra un senso plastico non comune. La testa è volta leggermente a sinistra, la fronte è incorniciata

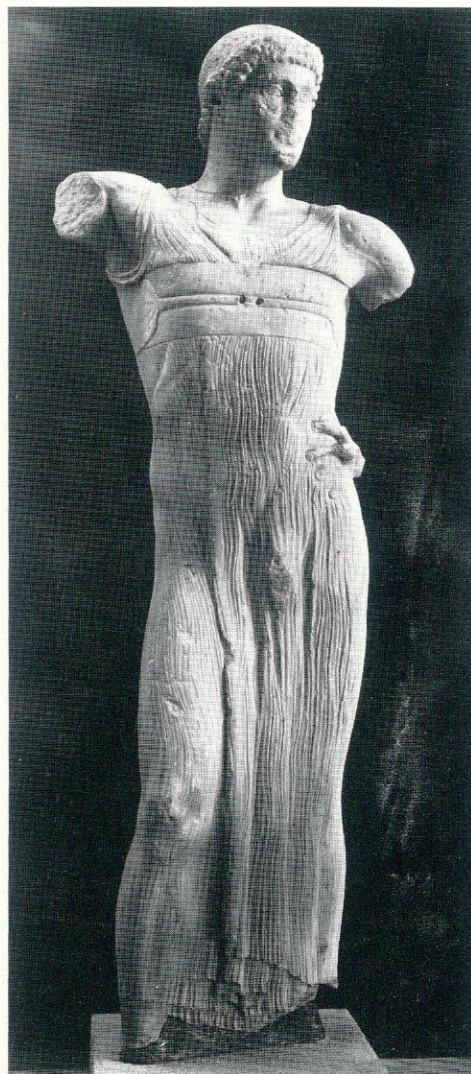


Fig. 1

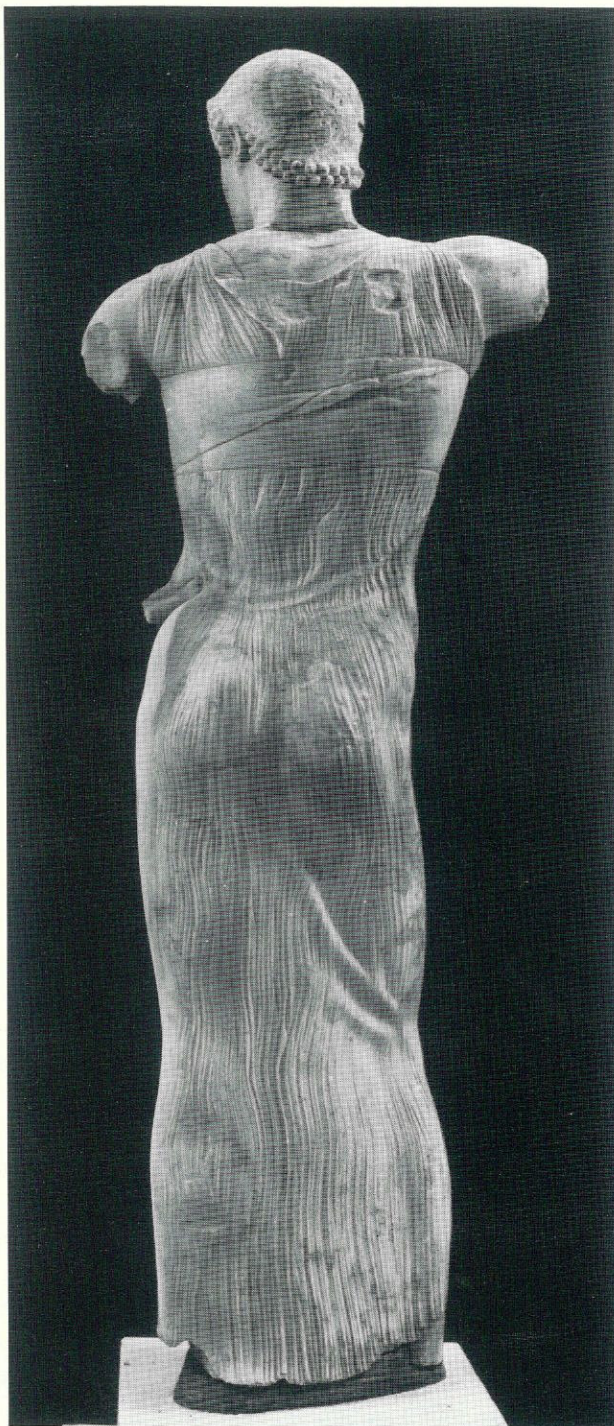


Fig. 2

da una triplice fila di capelli resi a riccioli rotondi (c.d. «a lumachella»), che continuano allo stesso modo, ma in duplice fila, nella parte bassa della nuca lasciando libere solo le orecchie che si presentano ben sagomate, come possiamo rilevare dall'orecchio sinistro meglio conservato di quello destro. Le scheggiature che purtroppo hanno, forse per le molte pietre che vi erano intorno e sopra, rovinato il viso un pò dappertutto, specialmente nel naso, negli zigomi, nel labbro e nel mento, non impediscono di valutare e di apprezzare l'altissima qualità del manufatto: la dolcezza e la delicatezza con cui sono trattati i vari piani facciali, l'armonia delle proporzioni dei vari elementi del viso, il pathos di cui è pervasa la figura, che si coglie a prima vista ma che si comprende e si apprezza sempre più ad una osservazione attenta, accurata e continua: queste le qualità principali che, a mio giudizio, fanno di questa statua una delle più alte espressioni della cultura greca più in generale. Ma continuiamo nella descrizione. La calotta cranica è appena scalpellata e fa stridente contrasto con la raffinatezza di esecuzione di tutto il resto: cinque perni di bronzo, di cui sono conservati i due posteriori (degli altri tre restano i buchi, uno al centro e due rispettivamente a destra e a sinistra), ci forniscono la prova che il capo era coperto da una corona (di alloro?) o, comunque, da un copricapo che molto probabilmente stava in relazione con quella che era la funzione del giovane rappresentato.

L'elemento che risalta subito agli occhi è però la veste che lo ricopre interamente, tranne le braccia e una piccola parte del petto, fin quasi ai malleoli e alle caviglie; i piedi che, come s'è detto, mancano, erano a vista, forse nudi, essendo la veste definita nel suo limite più basso: potevano avere però un paio di calzari. La veste è molto pesante con foltissime pieghe che si addensano soprattutto nella parte anteriore, specialmente verso il basso, sì da formare una massa lievemente mossata: l'obiettivo pesantezza però, per merito dell'artista, non si nota affatto, per la maniera in cui è resa, per le pieghe finissime e sottilissime che la caratterizzano e movimentano tutta, sagomando il corpo nel suo atteggiamento straordinariamente sinuoso. Queste qualità si possono notare ancora di più nella parte posteriore, essendo la superficie della ve-

ste quasi integra, interrotta solo, in alto, dalla fascia che cinge al petto la figura e da qualche piega causata dal movimento degli arti e del corpo stesso. In alto, all'altezza della spalla destra si nota una piccola depressione rettangolare, come fosse uno stampo, reso alcuni millimetri più basso della superficie circostante: un segno particolare? Un motivo firma dell'autore?

La gamba destra è mollemente portata in avanti e dal ginocchio in giù lievemente riportata indietro, mentre la sinistra, sulla quale si scarica maggiormente il peso del corpo è diretta e lievemente spostata all'indietro.

I vari elementi del corpo risultano chiaramente, sagomati come sono dalla veste morbida e quasi fluttuante: dai glutei molto pronunziati agli organi genitali, dalle ginocchia ai polpacci, la veste fa quasi vibrare maggiormente, per la maniera come sono evidenziate le varie parti del corpo, la vitalità di questo giovane, più che se fosse nudo.

Ma forse, più che la veste (o insieme alla veste) un altro elemento attrae l'attenzione dell'osservatore: è l'ampia fascia, forse di cuoio nell'originale, o forse anche di porpora, che cinge questo giovane al petto con due tiranti che si incrociano nella parte posteriore e che si annodano sul davanti, proprio al centro del petto, trattenuti da una borchia di metallo, oggi purtroppo scomparsa, ma di cui restano, sicura testimonianza, due buchi grossi e profondi che servivano a fissarla al marmo.

I problemi principali che si presentano per la prima comprensione di questa statua riguardano la sua interpretazione, il contesto storico-critico cui appartiene, e quindi la cronologia, il luogo dove era posta e quindi il simbolo e la figura che rappresenta.

Alla base di questi problemi, quasi come un minimo comune denominatore, bisogna sempre tenere presente il luogo dove è stata rinvenuta, Mozia cioè: parte, come si suol dire, col piede sbagliato, a mio giudizio, chi trascura, o addirittura non ne tiene conto, come finora spesso è avvenuto, questo elemento che io ritengo essenziale e determinante per la comprensione di questa statua che riguarda anzitutto la conoscenza del «gusto» di chi l'ha voluto a Mozia,

cioè una statua di tipo greco in un ambiente non greco.

Ad una osservazione attenta della statua nella sua globalità risalta chiaramente un certo eclettismo nel rendimento delle sue varie parti: ad una testa certamente di stile severo, cui si accompagnerebbe, secondo i canoni noti e tradizionali, un corpo nudo in posizione eroica, nella nostra statua invece si accompagna un corpo in posizione dinamica, dai tratti molto pronunziati (in special modo i glutei), coperto da un'ampia veste, una tunica che, aperta nella sinistra e ripiegata sul davanti, lo copre fin quasi ai piedi che restano scoperti.

Sulla datazione della statua alla prima metà del V sec. a.C., cioè al periodo «severo», non dovrebbe esistere più dubbi (2); la maniera con cui sono resi i capelli, l'impostazione tettonica della testa ed il modo con cui è resa ce lo dimostrano in maniera che a me sembra chiara: direi che sta tra Egina ed Olimpia.

E' noto come il periodo «severo» sia stato un periodo di trasformazione, di sperimentazione e anche di consistenti rapporti internazionali; in quell'epoca infatti «*gli artisti greci viaggiavano per soddisfare le richieste di atleti*» (3).

Era l'epoca in cui, «*alla fine del periodo arcaico lo scultore greco, dopo circa due secoli di uno sforzo di concentrazione, ha raggiunto la conoscenza della struttura del corpo umano. Egli era così in grado di applicare la sua nuova conoscenza in varie direzioni, specialmente nel rendere il movimento. Questa conoscenza ora acquisita fu veramente un evento nella storia dell'arte*» (4).

Per questa statua il pensiero corre subito a Selinunte, la vicina prestigiosa città che fu l'unica tra le città greche dell'Occidente ad adornare i propri templi con sculture per tutto il periodo della sua esistenza, dalla fine del VII° sec. a.C. cioè fino alla fine del V° e anche oltre (5); in particolare per la testa ci si riferisce ad Eracle nella nota metopa che raffigura l'eroe che lotta con l'Amazzone. A questa metopa ci si riferisce anche per un particolare di straordinario valore plastico, quello per cui il piede sinistro di Eracle schiaccia il destro dell'Amazzone, che richiama chiaramente la mano sinistra della nostra statua che «af-

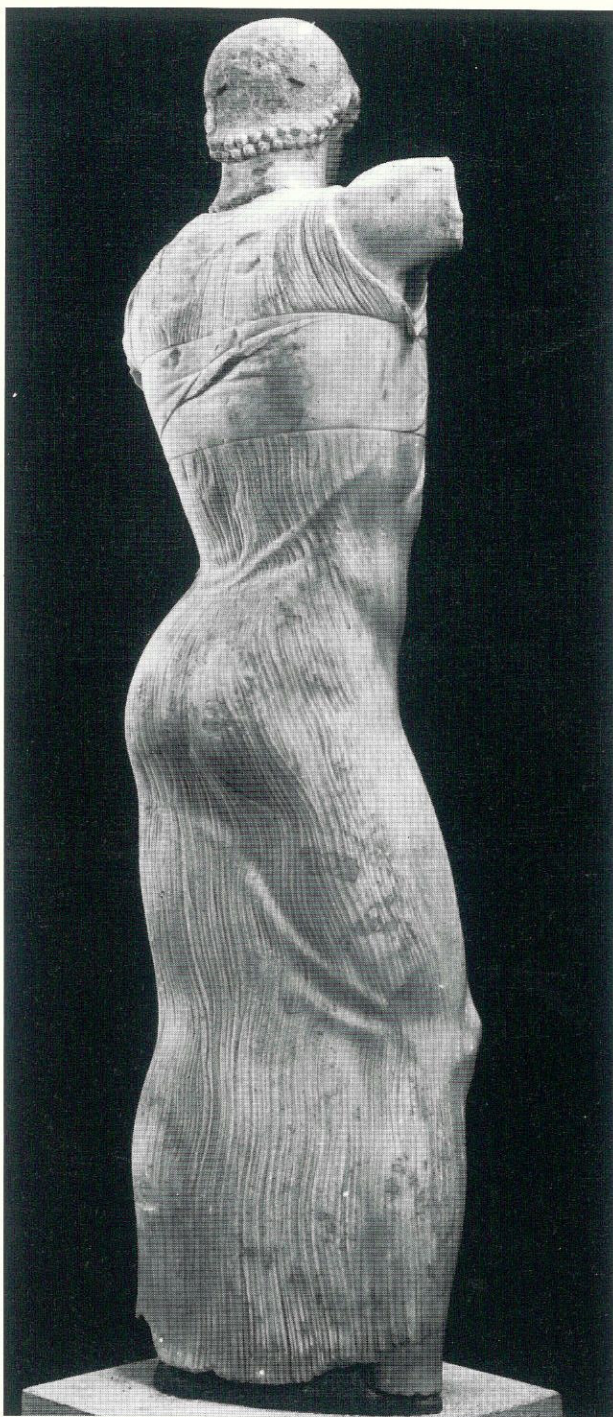


Fig. 3

fonda» nel fianco sinistro: si direbbe quasi, in entrambi i casi, di un motivo-firma; anche cronologicamente la nostra statua si può avvicinare al gruppo di metope del tempio E cui appartiene questa di Eracle con l'Amazzone, cioè il 470-460 a.C.. A prescindere però da qualche aspetto esteriore di confronto, che comunque riguarda qualche particolare e non la statua nella sua globalità, io escludo che essa sia un prodotto di Selinunte dove pure, come si è detto sopra e com'è noto, si produsse scultura dall'inizio alla fine di questa prestigiosa città: a Selinunte non c'era marmo, se si fa eccezione per quel poco, importato dall'Asia Minore, com'è stato provato da una recente indagine mineralogica, adoperato per le parti nude femminili solo nel tempio di Hera, cioè vicino alla metà del V° sec. a.C.. Da Selinunte inoltre non proviene alcuna statua a tutto tondo se non il noto efebo di bronzo, peraltro assolutamente diverso, come diversa si può considerare, nel suo complesso, tutta la scultura selinuntina.

Per una sicura e pacifica datazione che abbiamo proposto c'è un ostacolo rappresentato dalla maniera con cui è reso il corpo e dalla veste che lo ricopre: da parte di qualcuno tra quelli che finora hanno avuto modo di osservare la statua si è fatto notare, con una certa fondatezza, che questa maniera di rendere il corpo, così tortuosamente sinuoso, e la veste stessa che lo ricopre, mal si accordano con la testa, chiaramente di stile severo; si è detto anche, e questo è vero, che in ambiente greco, in quest'epoca, la figura maschile veniva raffigurata nuda mentre una veste, più o meno larga, pesante, a pieghe, copriva la figura femminile. Per questi motivi si propenderebbe, da parte di qualcuno, a datare la statua ad epoca più tarda, addirittura ad epoca ellenistica. Non condivido affatto questa posizione, sia per motivi intrinseci alla statua, sia per motivi esterni, motivi questi ultimi, come vedremo, che si possono considerare pertinenti, e anche più probanti, forse, dei motivi stilistici, soggettivi e mutevoli. Questo a prescindere dai confronti che, sempre in ambiente greco, si possono stabilire con particolari vari della produzione scultorea di questo periodo in cui le figure maschili, sia pure nude, sono trattate in maniera simile alla statua di Mozia mentre le figure femminili sono coperte da vesti simili alla

nostra, se non proprio eguali, il che significa che le tecniche erano abbastanza note (è imprescindibile, a questo punto, il richiamo al trono Ludovisi): nella nostra statua queste tecniche coesistono.

Qualche statua maschile vestita, contemporanea alla nostra, era comunque presente in ambiente greco (6).

Un riferimento al mondo punico, che può aiutarci nella comprensione della nostra statua, troviamo in una moneta (7).

«Su alcune monete selinuntine, nel corso del V^o sec., si assiste ad alcune variazioni del tipo originario dell'efebo e al passaggio del tipo stesso su una emissione monetale di Panormos». Il personaggio, nudo nelle più antiche monete di Selinunte, sull'es. di Panormos appare avvolto in un veste stretta ai fianchi, con un lembo riportato sul braccio sinistro, che gli lascia scoperto il petto; il giovane è raffigurato in un atteggiamento simile a quello della nostra statua, con la mano poggiata sul fianco e la destra portata avanti in atto di compiere un sacrificio sull'ara che gli sta dinanzi. Su questa moneta di Panormos, di cui si conosce un solo esemplare esistente in una collezione privata, la figura, accompagnata sui prototipi selinuntini da quella di un toro, appare affiancata da un ariete e da una palma, simboli certamente riferibili alla cultura fenicio-punica (8).

Altri particolari della statua ci indirizzano al mondo fenicio-punico: intanto la veste lunga fino ai piedi e spessa (9). Riporto a questo proposito quello che dice al riguardo S. Gsell (10): «*Cartaginesi conservano il costume orientale che, in Italia e in Grecia, li rendeva subito riconoscibili. Come le genti di Fenicia essi erano vestiti di un'ampia tunica che ordinariamente scendeva fino ai piedi. Talora essa fluttuava liberamente, talora era stretta da una cintura che spesso era nascosta sotto la tunica che sporgeva su di essa*». Ancora S. Moscati (*I Fenici e Cartagine*, cit., p. 34): «*Il costume nazionale cartaginese, di origine fenicia, che non conosceva né toga né mantello, consisteva in una tunica dritta, lunga fino ai piedi, ampia ...*». L'ampia fascia, che cinge il giovane al petto al di sopra della tunica, era altresì un'altra caratteristica dell'abbigliamento punico ed in particolare, si ritiene da alcuni, dei sacerdoti di Melkart, ma non solo di costo-



Fig. 4

ro - Nel «*Poenulus*» di Plauto, scritto probabilmente intorno al 191 a.C. subito dopo la seconda guerra punica, un'opera questa molto interessante per la conoscenza del mondo cartaginese, al v. 1008, il servo Milfione apostrofa il cartaginese Annone con questa espressione: «*Tu qui zonam non habes. Quid in hanc venistis urbem aut quid quaeritis?*» - Da questo accenno si deduce che la cintura doveva assumere un significato particolare nell'abbigliamento cartaginese. Non ignoro che «zona» - cintura - si riferisce alla fascia che, in genere, stava all'altezza della vita, ma, nel nostro caso, potrebbe anche rifarsi alla fascia che intorno al petto cinge la statua e, nello stesso tempo, ferma la tunica (11).

Chi rappresenta questa statua? Da alcuni, com'è noto, si è pensato che potesse raffigurare un auriga,

forse pensando all'auriga di Delfi per una apparente somiglianza con la veste di quella statua. A prescindere dal fatto che le due vesti sono trattate in maniera assolutamente diversa, sono le figure stesse ad essere diverse: statico e quasi immobile l'auriga di Delfi, dinamico e quasi in movimento il giovane di Mozia. E' impossibile poi che si tratti di un auriga nell'esercizio delle sue funzioni data la posizione del suo corpo e, soprattutto, delle braccia: non si guida un cocchio con un braccio alzato e l'altro ai fianchi.

Si è pensato da parte di qualcuno che potesse trattarsi di un sacerdote o, comunque, di un personaggio connesso col culto: in effetti, come rileviamo dalle rappresentazioni figurate fenicio-puniche, questi personaggi indossavano una lunga veste che li copriva fino ai piedi, avevano però quasi sempre dei copricapi, alle volte anche di forma strana; ma è la giovane età del personaggio raffigurato, e il rendimento stesso della figura, a renderci dubbiosi circa questa identificazione, pur non escludendola del tutto, specialmente se la statua era posta originariamente vicino al luogo dove è stata rinvenuta, cioè nei pressi del grande santuario di «Cappiddazzu». Lo stesso dicasi per un'altra ipotesi secondo la quale la scultura potrebbe rappresentare un magistrato o, comunque, un personaggio pubblico per il quale, peraltro, non abbiamo alcun riferimento preciso, se non il posto dove è stata rinvenuta *«nello spazio aperto che doveva far parte di una grande via urbana o piazza...»*.

Alla base di queste proposte di identificazione esiste, a mio giudizio, un equivoco di fondo: il volto di questa statua non esprime il volto di una data persona o di un dato personaggio, ma piuttosto della figura idealizzata di una persona in un atteggiamento ed in un aspetto tipico: per questa considerazione e per la posizione del corpo e delle braccia io ritengo che si tratti della figura idealizzata del giovane (il committente o anche il figlio?) che accompagnava l'auriga sul carro e che, dopo la vittoria nella corsa, compiva il giro d'onore nella pista tenendo con la mano destra alzata una corona di alloro o un altro attributo simile: vuole essere solo un'ipotesi questa, ma a me sembra la più probante; per essa avremmo una testimonianza di Pausania (VI^o, 4^o, 10), sia pure per l'ambiente greco: non è però da scartare, anche in

questo caso, una interferenza greca nel mondo punico come del resto la statua stessa dimostra.

Con quanto ho detto finora ho inteso dare soltanto alcuni punti di riferimento da servire come base di discussione per la comprensione di questa statua nei suoi vari spetti, sia in ambiente greco che in quello fenicio-punico: sono convinto però che questo non è sufficiente per la comprensione totale di questo straordinario monumento per il quale, unitamente all'evidente e predominante componente greca, bisogna tener presente, ripeto, la componente fenicio-punica, cioè Mozia e il suo ambiente culturale.

Le manifestazioni scultoree erano presenti a Mozia: nell'isola si produssero, o, comunque si trovarono sculture di grandi dimensioni più che in altre città fenicio-puniche, non solo della Sicilia ma di tutto il Mediterraneo interessato alla presenza fenicio-punica, Cartagine compresa, se si fa eccezione per qualche pezzo della Sardegna. Si pensi al gruppo scultoreo riprodotto due leoni che azzannano un toro, motivo caro all'arte del Medio e Vicino Oriente e che ritroviamo, com'è noto, anche nella Grecia antica; e ancora al noto «Torso dello Stagnone», una grande statua in pietra basaltica nera rinvenuta tempo fa nello Stagnone di Marsala, proveniente da Mozia, priva della testa e delle gambe (12), riconducibile anch'essa alla concezione medio-orientale della figura umana, da cui però non è assente una notevole componente cipriota.

Come si vede la grande scultura non era assente a Mozia nel VI^o e V^o sec. a.C., epoca alla quale si riferiscono le due sculture ora menzionate. Da aggiungere che il gusto e l'interesse per la scultura, anche nella forma del rilievo, erano parimenti vivi e presenti a Mozia, sempre in questo periodo e non oltre: nel *tophet* sono state rinvenute circa mille stele, in gran parte figurate, che costituiscono, nel loro complesso, uno straordinario campionario, vasto ed eclettico, di tutte le componenti artistiche presenti nel Mediterraneo nel VI^o e V^o sec. a.C., dai lontani echi assiri a quelli, più vicini nel tempo e nello spazio, sirio-palestinesi, alla componente egizia e, sia pure molto limitata, a quella greca (13).

Ritengo che questa statua sia stata commissionata ad un artista di cultura greca e voluta da un mo-

ziese cui non doveva essere ignota la scultura greca, che avrà visto a Selinunte e altrove nei suoi viaggi commerciali intorno al Mediterraneo: che la statua sia stata eseguita nel luogo dove è stato estratto il marmo, cioè in Asia Minore, oppure a Mozia stessa dopo aver importato il marmo, non ha molta importanza ai fini della comprensione della statua, è un aspetto marginale. Al committente, forse un ricco mercante moziese, non sarà certo mancato il denaro per pagare un artista di tanto valore, che tale certamente dovette essere l'autore della statua e di cui non conosciamo il nome (14): a lui ordinò di apporre quei segni caratteristici, quei particolari cioè che un artista greco non avrebbe mai impiegato, cioè quella fascia intorno al petto e quella veste, una tunica, resa in quel modo, quasi a voler dimostrare ricchezza e fasto, qualità queste che sicuramente non saranno mancate al ricco moziese.

Insieme alla volontà e alle esigenze del committente bisogna concedere all'artista, che doveva essere certamente di notevoli capacità, una buona dose di inventiva nel suo lavoro, cosa di cui poco o niente si tiene conto quando si vuole, a qualsiasi costo, trovare precedenti e confronti precisi.

Dov'era posta la statua? A questo interrogativo non sono in grado di dare una risposta probante. Se nel giovane si dovesse identificare il personaggio da me proposto, cioè l'uomo che accompagnava l'auriga nel carro, vedrei questa statua in una piazza o in un edificio pubblico o in quello spazio aperto dove fu rinvenuta, se veramente si trattava di una grande via urbana o di una piazza; se invece vi si identificasse un personaggio avente comunque qualche attinenza con il culto, è verosimile che essa fosse collocata vicino al santuario. In ogni caso la sua collocazione originaria non sarà stata esattamente quella dove è stata rinvenuta; vi fu trasportata per imbarcarla e portarla altrove, forse da Dionisio come preda di guerra a seguito della battaglia del 397 a.C., o forse, più verosimilmente, data la vicinanza delle fornaci, per farne calce come si usò in epoca romana per le statue greche, e come forse avvenne per le braccia e per i piedi?

Con questi interrogativi, che peraltro non sono i soli che gravano su questa statua, pongo termine a queste note, che non hanno affatto la pretesa di dire



Fig. 5

l'ultima parola su questa straordinaria manifestazione d'arte, ma solo quella di offrire elementi e spunti per ulteriori studi su questa scultura veramente eccezionale, non solo per il suo grande valore artistico ma anche per l'alto messaggio storico e umano che ci ha trasmesso.

Vincenzo Tusa

NOTE

(1). La prima notizia sul rinvenimento di questa statua fu data da M. Torelli su *Il Messaggero*, qualche anno dopo la scoperta. Altra notizia fu data da G. Falzone su *Il Messaggero*, qualche anno dopo la scoperta. Altra notizia fu data da G. Falzone su *KOKALOS*, XXVI-XXVII, 1980-81, tomo II, pp. 881-882, tav. CCXXXIX e, dallo stesso, in *BCA* in Sicilia, anno I, 1-4, 1980, p. 99 ss. Una breve presentazione in V. TUSA, *Il giovane di Mozia*, in *PdP* CCXIII, 1983, pp. 445-456. A queste notizie e presentazioni sono seguiti i seguenti studi:

R. ALAIMO-S. CALDERONE, *Determinazione della provenienza dei marmi di Selinunte: analisi di alcuni elementi in tracce e degli isotopi del carbonio e dell'ossigeno*, *Sic. Arch.*, XVII, 1984, n. 56, p. 53 ss. Per i marmi di Selinunte i due studiosi dell'Istituto di Geochimica dell'Università di Palermo, diretto allora dal compianto amico M. Carapezza, alla cui memoria mi è grato dedicare questa mia nota, hanno accertato provenienze dalla regione anatolica (Aphrodisias, Ephesos). Da una relazione fattami pervenire dagli stessi studiosi si afferma che «*basandoci sulle stesse considerazioni e sulle esclusive determinazioni isotopiche, anche al marmo dell'Auriga di Mozia potrebbe essere attribuita la medesima origine*».

P. ZANCANI MONTUORO, *Ἡρώου*, *PdP* 1984, CCXVI, p. 221 ss..

A. SPANÒ GIAMMELLARO, *Eine Marmostatue aus Mozia (Sizilien)*, in *Antike Welt*, 1985, 16, 4, p. 16 ss.

J. FREL, *L'auriga di Mozia: un'opera di Pitagora di Reggio*, in *PdP*, 1985, CCXX, p. 64 ss:

E. LA ROCCA, *Il giovane di Mozia come auriga: una testimonianza a favore*, in *PdP* 1985, CCXXV, p. 452 ss.

V. TUSA, *Il giovane di Mozia*, in *Archaische und klassische griechische Plastik*, Mainz 1986, II, p. 1 ss.

V. TUSA, *Il giovane di Mozia*, *RSF* XIV, 2, 1986, pp. 143-151.

V. TUSA, *Il giovane di Mozia*, in *Archeo*, 20, 10, 1986, p. 18 ss. Alla statua accenna G. Rizza in *Sikanie*, Milano 1986, pp. 227-228.

V. TUSA, *Il giovane di Mozia*, in *Atti della giornata di studio su*

«*La statua marmorea di Mozia*» tenutasi a Marsala il 1 Giugno 1986 pag. 61 e segg.; note ed articoli sono stati pubblicati inoltre su quotidiani e settimanali italiani e stranieri.

(2) Questa datazione, sia pure con lievi oscillazioni, è stata accettata da tutti coloro che sono intervenuti su questa statua al recente congresso internazionale tenutosi in Atene su «*La plastica greca arcaica e classica*».

(3) Una testa simile, che dagli scavatori viene datata intorno al 480 a. C., appartenente ad un giovane, è stata rinvenuta recentemente nel Ceramico di Atene (da *Ausgrabungen Funde Forschungen*, DAI, Mainz, 1983, p. 76): sono grato al collega Kopke che me l'ha segnalato.

B. SISMONDO - RIDGWAY, *The severe style in Greek Sculpture*, Princeton, 1970, passim.

(4) G.M.A. RICHTER, *Three critical periods in Greek Sculpture*, Oxford, 1951.

(5) V. TUSA, *La scultura in pietra di Selinunte*, Palermo, 1983.

(6) B. SISMONDO - RIDGWAY, *op. cit.*, p.33 e fig. 49 s.

(7) Sono grato a mia moglie, la prof.ssa Aldina Cutroni, per i suggerimenti e i consigli datimi a questo riguardo.

(8) Da un articolo sulla statua di Mozia della dott.ssa A.lla Giamellaro-Spanò su *AW*, cit.

Per la moneta di Panormos v. K. JENKINS, *Coins of Punic Sicily*, parte I, *SNR*, 1971, Tav. 7, n. 3.

(9) A. PARROT, M.H. CHEHAB, S. MOSCATI, *Les Phéniciens*, Paris, 1975, figg. 49, 72, 74, 78, 97, 121, 123, 176, 177; S. MOSCATI, *Cartaginesi*, Milano, 1982, p. 221; Id., *I Fenici e Cartagine*, Torino, 1972, p. 34 e sgg.; V. TUSA, *La civiltà punica*, in «*Popoli e civiltà dell'Italia antica*», Roma, 1974, tav. 95.

(10) S. GSELL, *Historie ancienne de l'Afrique du Nord*, IV, Paris, 1924, pp. 184-5.

(11) Per altri particolari sui costumi cartaginesi v. S. GSELL, *cit.*, pp. 400-1; vi si accenna, tra l'altro, ad una fascia di porpora che decorava, al centro, la lunga tunica.

(12) V. TUSA, *La civiltà punica*, cit. p. 60, tav 51.

G. FALSONE, *La statua fenicio-cipriota dello Stagnone*, in *Sic. Arch.*, III, 10, 1970, p. 54 e sgg.

(13) S. MOSCATI - M.L. UBERTI, *Scavi a Mozia. Le stele*, Roma, 1981.

(14) Si è fatto a tal proposito il nome di Pitagora, ma io ritengo di non poter addentrarmi in quest'altra questione, anzitutto per la mancanza di quelle cognizioni necessarie per affrontare un problema simile, e poi anche perché a me pare che le attribuzioni di sculture a questo artista siano abbastanza aleatorie, almeno per la maggior parte: volergli ora attribuire quest'altra statua rischierebbe quindi di generare quasi una esercitazione letteraria, degna di considerazione, ma che poco o nulla aggiungerebbe alla comprensione della statua stessa. (v. S. LAGONA, *Pitagora di Reggio*, in *CronArchStorArt*, Catania, 6, 1967, p. 7 e sgg.).

GLI EROI DI RIACE SONO SICILIANI ?

E' sempre rimasto un mistero intorno alle due statue di bronzo di dimensioni eroiche rinvenute nel mare al largo di Riace in Calabria nel 1972 (1). Al momento della scoperta un braccio e una parte del cranio di una delle figure sporgeva dalla sabbia del fondo che copriva a malapena il resto della statua e il suo compagno. Il punto del rinvenimento si trovò in acqua non molto profonda (5 metri) e in prossimità ad uno scoglio appena duecento metri dalla spiaggia. Del presunto relitto non vi era traccia, a parte un gruppo di anelli in piombo, interpretabili forse come occhi di vela. Un'ancora in ferro scoperta a 56 m. di distanza dalle statue e un frammento di chiglia non hanno nessun rapporto sicuro con le grandi statue.

L'unica soluzione possibile al mistero sembrava ipotizzare che le statue fossero state scaricate in mare da una nave che si trovava in difficoltà durante una tempesta. La nave sfuggì al pericolo o affondò senza lasciare tracce; sin dal momento della scoperta si è pensato ad una nave romana proveniente da un porto greco.

Dopo un lungo periodo nel laboratorio del restauro, gli «Eroi di Riace», come essi vennero battezzati nell'entusiasmo generale del momento, sono stati riportati a Reggio Calabria nel 1981 dopo i grandissimi successi delle mostre di Firenze e di Roma.

In compagnia coll'Auriga di Delfi, dedica di Polizalo, fratello di Gelone e di Ierone di Siracusa, e collo Zeus di Capo Artemisio, queste magnifiche figure fanno parte del ristretto numero dei capolavori della scultura greca in bronzo della prima metà del quinto secolo a.C. Di statura maggiore del vero e eroicamente nudi essi sono senza dubbio divinità o semidivinità, cioè eroi. Sul braccio sinistro ciascuno portava



Fig. 1 - Eroe B



Fig. 2 - Eroe A, particolare



Fig. 3 - Eroe B, particolare

uno scudo, ora perduto. L'Eroe «B» (fig. 1) portava un elmo, anch'esso disperso. Nella mano destra pare che ciascuno tenesse uno scettro o una spada. Difficile pensare ad una lancia perché tenuta in questa posizione la lancia avrebbe dovuto passare sotto il braccio e dietro la spalla. Gli occhi, di avorio (Eroe «A») (fig. 2) e di marmo (Eroe «B») (fig. 3), aumentano il senso del vivo, che deriva ugualmente dalle labbra rivestite da un bronzo a bassissimo componente di stagno e perciò rosso (come i capezzoli del petto), e, nel caso dell'Eroe «A», dai denti d'argento.

Ci sono studiosi che vogliono attribuire le statue a due maestri diversi, anche con un sensibile distacco di tempo fra di loro(2). Il maestro dell'Eroe «B» si sarebbe servito di una formula più avanzata per l'anatomia del tronco della sua statua, la quale, vista da fronte, ha il lato destro compresso, il sinistro esteso, rispecchiando così la composizione chiasmica di Policleto di Argo. IL petto e l'addome dell'Eroe «A», per contro, rimangono rigidi (fig. 4). Girando le statue, però, non si trovano simili discordanze fra di loro. I profili (figg. 5-6) e le viste dal tergo sono quasi identiche (figg. 7-8). In ambedue le statue le vene sono modellate e, per di più, esse hanno in comune il fatto che i capelli sono resi con una linea incisa sulla massa del ricciolo (figg. 9-10). Pertanto, sembra preferibile attribuire la differenza di prospetto all'intenzione dello stesso maestro per meglio caratterizzare le due figure. A parte la questione dell'autore, molti studiosi, tenendo conto della grandezza identica delle due figure e della compatibilità di composizione, sono d'accordo che si tratta di due figure provenienti dallo stesso monumento. Le statue sarebbero state rimosse da uno dei grandi santuari panellenici, Delfi o Olimpia, dove vari monumenti con più statue sono stati dedicati intorno al 450 a.C.; il periodo indicato per la creazione degli Eroi. Fra questi si è pensato subito al gruppo delfico degli eroi di Atene e dei comandanti ateniesi della battaglia di Maratona, opera di Fidia, o alla dedica degli Achei ad Olimpia con statue di Onata di Egina o, in seguito, ad un monumento agli eroi eponimi di Atene(3).

Ma il mistero che rimane intorno a queste statue, che giacevano isolati nel mare di Riace, apre la via verso altre ipotesi. I nuovi orizzonti di interpretazione

nascono anche da voci in giro ormai da anni che attribuiscono la prima scoperta degli Eroi a sommozzatori operanti in acque siciliane. I primi scopritori cercavano di vendere le statue all'estero, e a queste manovre è dovuto il loro trasferimento via mare. Sempre secondo le stesse voci la prima fase dell'esportazione sarebbe stata già messa in atto quando il viaggio fu interrotto e le statue furono messe al sicuro in un posto facilmente rintracciabile nell'arco dello scoglio di Riace. Quindi la scoperta degli Eroi a Riace non fu la scoperta di un carico antico bensì del nascondiglio di un'operazione clandestina.

Parla a favore di questa lettura delle circostanze della scoperta il fatto che durante il restauro 6 frammenti di ceramica sono stati liberati dall'incrostazione delle statue. Sembra più probabile che i frammenti si siano fissati in una zona più ricca di cocciame che non è quella di Riace. A quanto pare dalla pubblicazione definitiva del ritrovamento, altri frammenti di ceramica non sono stati osservati nelle vicinanze del luogo della scoperta (4).

Se vogliamo esaminare, pur con tutte le dovute riserve, l'ipotesi di una prima scoperta degli Eroi in acque siciliane, ne seguono delle interessanti conseguenze. Anzitutto, dobbiamo tenere presente che i Greci non usavano togliere opere d'arte ai vinti per farne trofei di guerra. Il loro disprezzo verso il patrimonio artistico di una città sconfitta trova un fedele documento archeologico nel carico di frammenti di statue di bronzo proveniente da un naufragio trovato a Porticello poco a nord di Reggio Calabria (5). Grazie alla ceramica a bordo della nave la data del naufragio può essere fissata con precisione all'inizio del quarto secolo a. C.. Non è difficile identificare i bronzi del carico come bottino preso a Reggio Calabria da Dionigi I di Siracusa quando la città cade nelle sue mani nel 387 a.C. (6). Benché si tratti di opere di alta qualità, fra cui la più importante il ritratto di filosofo (forse Caronda), capolavoro della ritrattistica del quinto secolo (7), tutte le figure erano state spezzate e sembra che valessero solamente come metallo grezzo. I Romani, per contra, raccoglievano le opere d'arte dei vinti, le portavano nelle processioni trionfali, e in seguito le conservavano nei luoghi pubblici e sacri di Roma. Ma quando i Romani vennero in Sicilia nel terzo secolo



Fig. 4 - Eroe A



Fig. 5 - Eroe B, profilo

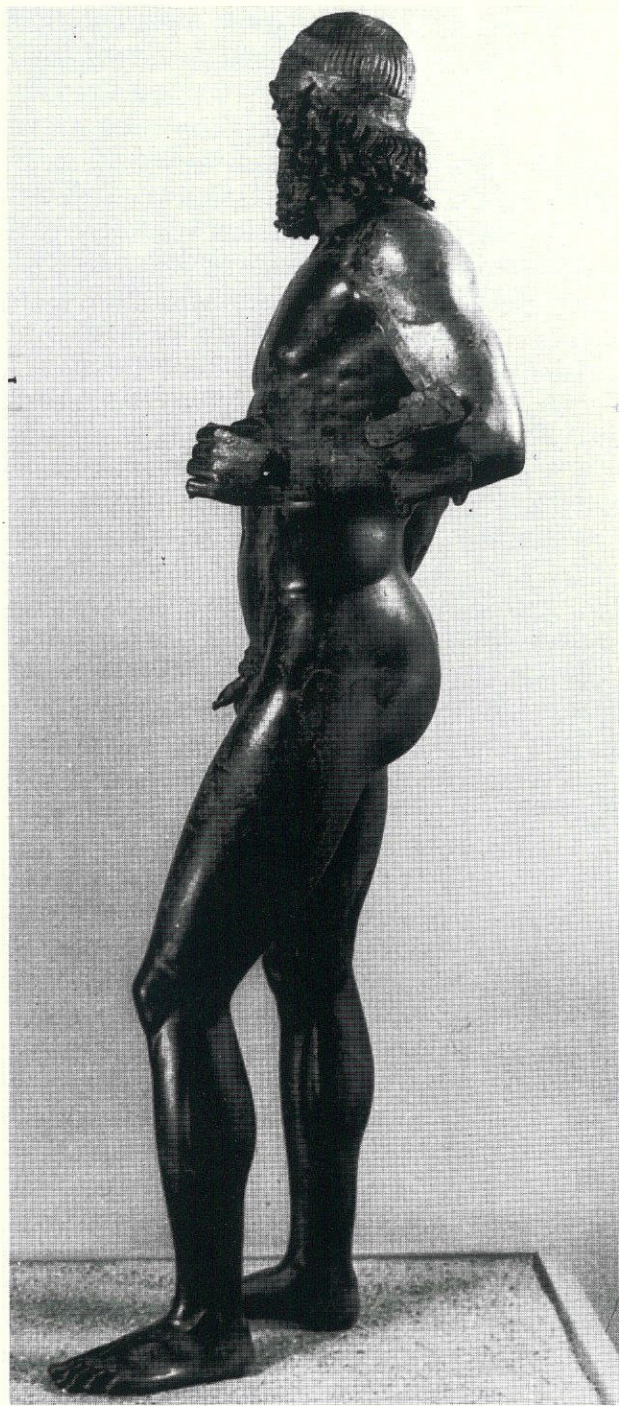


Fig. 6 - Eroe A, profilo

A.C. l'arte della Sicilia greca del quinto secolo sarebbe già largamente scomparsa. Non esisteva nessuna città siceliota, a parte Siracusa, che non era stata distrutta dai Greci o dai Cartaginesi, prima del venire dei romani. I Greci avrebbero lasciato perire le opere d'arte dei loro compatrioti. I Cartaginesi usavano fare come i Romani, saccheggiavano ma raccoglievano pezzi d'arte e li spedivano a casa, oppure, in casi eccezionali, fino a Tiro, la madrepatria di Cartagine.

Se l'esportazione degli Eroi di Riace fosse dovuta ai Romani, una sola città, Siracusa, che rimaneva indenne fino alla presa di Marcello nel 211 a.C., sarebbe stata capace di fornire loro statuaria del quinto secolo. Comunque, se mettiamo in evidenza il carattere del monumento da cui gli Eroi sarebbero provenienti, troveremo un motivo per dubitare dell'ipotesi siracusana. Finora la critica ha voluto considerare gli Eroi come due elementi di una dedica in Grecia, a Delfi, ad Olimpia o ad Atene (8). La dedica sarebbe stata composta da più statue. Ma perché non ammettere l'ipotesi di un monumento con due figure sole? Nel tale caso gli Eroi potrebbero benissimo rappresentare una coppia di ecisti, Entimo e Antifemo di Gela, Aristonoo e Pistilo di Agrigento, Dascon e Menecolo di Camarina (9). Tutte queste città sono state prese e saccheggiate da Imilcone nel 406-405 a.C. e Diodoro ci informa a lungo sul bottino di opere d'arte raccolto dai vincitori e messo a bordo di navi da carico dirette in Africa o a Tiro (10). Dall'ultima destinazione Alessandro Magno restituì un Apollo ai Geloi come egli fece tornare ad Atene i Tirannicidi di Antenore tolti dall'agora nel 480 a.C. (11). Forse una delle navi cartaginesi affondò al largo della Sicilia lasciando in acqua le figure di due ecisti di una città greca. E sono rimaste lì finché il destino non assegnò loro un secondo viaggio fino a Riace.

Parlare dello scultore e degli Eroi è difficile. C'è chi lo vuole attico, chi egineo. In Sicilia la famosa statuetta di un efebo proveniente da Adrano (fig.11) è un testimone in miniatura della scultura siceliota del secondo quarto del quinto secolo.

C'è un'aria di famiglia fra l'efebo e gli Eroi, soprattutto nella struttura del torso. Come autore del prototipo dell'efebo è stato proposto lo scultore magnogreco Pitagora di Reggio (12), ma un'ipotesi che

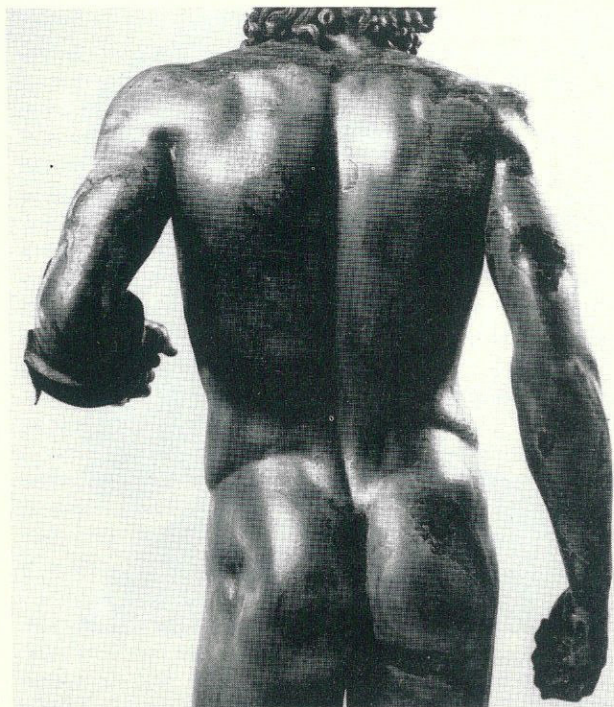


Fig. 7 - Eroe A, visto da tergo



Fig. 8 - Eroe B, visto da tergo

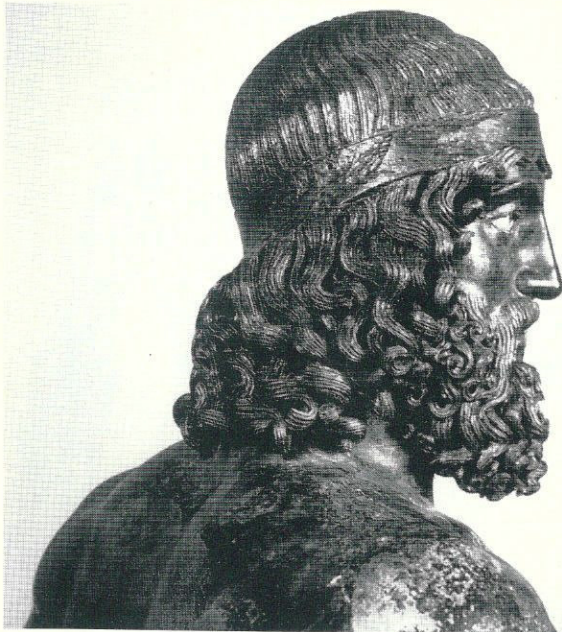


Fig. 9 - Eroe A, particolare



Fig. 10 - Eroe B, particolare

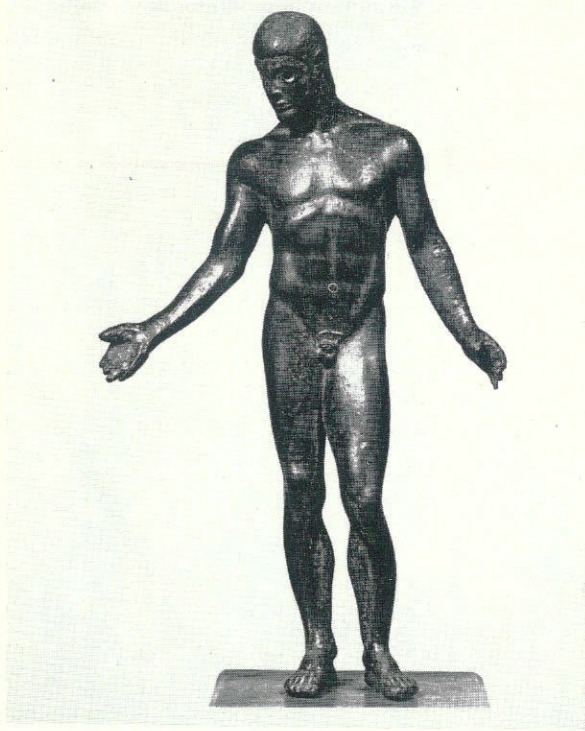


Fig. 11 - Efebo di Adrano

metterebbe gli Eroi di Riace nel dell'attività di Pitagora non può essere che tenue. Anche la teoria di un'origine siciliana delle statue si basa su delle voci non controllabili.

Sono voci, però, che permettono una ricostruzione della storia di questo singolare rinvenimento e dell'origine di queste due stupende figure forse non del tutto priva di senso.

R. Ross Holloway

NOTE

(1). *Due bronzi da Riace*, BdA, Serie Speciale, III, 1-2, 1984, con la bibliografia precedente. Aggiornamento bibliografico, J. MARCADÉ, *Rapports techniques et publications archéologiques: A propos des bronzes de Riace* in *RevArch.*, 1986, p. 89-100.

(2). C.O. PAVESE, *Interpretazione dei bronzi di Riace* in *Studi classici ed orientali*, XXXII, 1982, p. 13 ss., H. P. ISLER, *Die Bronzekrieger von Riace* in *AW*, XIV, 1983, p. 3ss., C. HOUSER, *The Riace Marina Bronze Statues, Classical or Classicizing?* in *SOURCE, Notes in the History of Art*, I, 3, 1982, p. 5ss., E. Paribene, M. Torelli, e P. E. Arias nel *Convegno sui Bronzi di*

Riace, riassunto in *Due bronzi da Riace*, cit. p. 337. Non è fuori discussione l'ipotesi di F. GIOGETTI, M. MICCIO, M. RONCHI, *Relazione sulle analisi in Due Bronzi da Riace*, cit., p. 85ss. e di E. FORMIGLI, *La tecnica di costruzione delle statue di Riace in Due Bronzi da Riace*, cit., p. 107ss., che le braccia dell'Eroe «B» sono una riparazione antica eseguita dopo qualche disgrazia. E' vero che la composizione della lega di bronzo nelle braccia è diversa da quella trovata nel resto della statua. Ma come possiamo escludere l'uso di varie qualità di bronzo nella stessa officina, soprattutto per arti fusi a parte e poi aggiunti meccanicamente agli altri elementi della statua? Si veda a proposito C.C. MATTUSCH, *Greek Bronze Statuary*, Ithaca and London, 1988, cap. 5. Per la stretta affinità tecnica della fabbricazione delle due statue di veda HOUSER, cit., La tecnica è illustrata benissimo nelle scene della famosa coppa di Berlino, per cui si veda ultimamente C.C. MATTUSCH, *The Berlin Foundry Cup: The Casting of Greek Bronze Statuary in the Early Fifth Century B.C. in AJA*, LXXXIV, 1980, p. 435 ss., B.S. Ridgway, ipercriticamente, ritiene gli Eroi opere tardive di maniera severa, *The Riace Bronzes: a minority viewpoint in Due Bronzi da Riace*, cit., p. 307 ss.

(3). W. FUCHS, *Zu den Grossbronzen von Riace in Boreas*, IV, 1981, p. 25 ss., A. GIULIANO, *I grandi bronzi di Riace, Fidia e la sua officina in Due bronzi da Riace*, p. 297 ss. (Delfi, dedica ateniese per la vittoria di Maratona), P.C. BOL, *Ipotesi di identificazione delle statue in Convegno sui bronzi di Riace*, riassunto in *Due Bronzi da Riace*, cit., p. 337, E.B. HARRISON, *Early Classical Sculpture, the Bold Style*, in C.G. BOULTER, ed., *Greek Art Archaic into Classical* (Cincinnati Classical Studies, VI), 1985, p. 40 ss. (Olimpia, dedica degli Achei), G. DONTAS, *Considerazioni sui bronzi di Riace: proposte sui maestri e sulla provenienza delle statue in Due bronzi da Riace*, cit., p. 227 ss. (Atene, eroi eponimi dell'agora, scuola di Fidia).

(4). C. PANNELLA, *Frammenti ceramici: analisi tipologia e ipo*

tesi di provenienza in Due bronzi da Riace, cit., v. 1, pp. 31-35, con altri 5 frammenti «dalle acque di Riace Marina». L'autore cerca di associare i frammenti con anfore di tipi tardo ellenistici o romani. Ma questi non hanno caratteristiche che permettono identificazioni sicure e, per di più, la discussione sembra condizionata dai presupposti degli archeologi sull'origine e sulla data del presunto relitto. Non prende in considerazione, per esempio, le anfore puniche. In un secondo momento la Prof.ssa Pannella ha cambiato posizione rialzando la datazione all'epoca ellenistica iniziale, citazione da S. STUCCHI, *Le due statue di bronzo dal mare di Riace: una revisione, RendLincei* ser 8:14, XLI, fasc. 3-4, 1987, p. 111-135. Lo Stucchi avanza l'ipotesi che le due statue fossero *sagomata* locresi rubati da Pirro.

(5). C.J. EISMAN e B.S. RIDGWAY, *The Porticello Shipwreck*, College Station, Texas, 1988.

(6). Diod., XIV, 108, 111. Per una proposta di datazione del relitto nell'ultimo quarto del quinto secolo, che rimane tuttavia un *terminus post quem*, D. W. GILL, *The Date of the Portocello Shipwreck. Some Observations on Attic Bolsals in Nautical Archaeology*, XVI, 1987, pp. 31-33.

(7). La Ridgway lo vuole un centauro, *The Porticello Shipwreck*, cit., e in H. KYRIELEIS, ed., *Archaische und Klassische Griechische Plastik*, Mainz, 1986. E. PARIBENI, *Le statue in bronzo di Porticello in BdA.*, LXIX, 1984, p. 1 ss., rifiuta di accettare la datazione al quinto secolo a.C., R.R. Holloway identificò il ritratto di Caronda, maturo e barbuto, sulle monete di Reggio, *Art and Coinage in Magna Graecia*, Bellinzona, 1978, p. 40.

(8). Cit. nella nota 3.

(9). Tucidide, VI, 4-5.

(10). Diod., XIII, 89-96, 108.

(11). Diod., XIII, 96.

(12). S. LAGONA, *Pitagora di Reggio in CronStrArt*, VI, 1967, p. 7 ss.