

LA STATUA MARMOREA DI MOZIA: UN AGGIORNAMENTO DELLA QUESTIONE *

A Mozia, una delle più antiche colonie fenicie di Sicilia, la Cattedra di Antichità puniche dell'Università di Palermo conduce dal 1977 sistematiche campagne di scavo nel settore nord-orientale dell'isola, in una zona compresa fra il santuario di «Cappiddazzu» e la cinta muraria (1).

In questa zona, a nord di un ampio spazio aperto, forse una piazza, si sviluppa un complesso destinato all'attività di ceramisti del quale elementi principali sono un edificio a pianta rettangolare e due forni per ceramica.

Dell'edificio, delimitato da un muro a L realizzato a telaio si sono finora individuati due ambienti, uno dei quali conteneva un piccolo forno per ceramica del tipo a pianta bilobata, di tradizione orientale (2).

Un altro forno analogo a quello sopra menzionato, ma più grande si trova a sud-est di questo edificio, e altre installazioni quali due pozzi, depositi di argilla, ceramica ancora cruda, file di anfore, costituiscono ulteriori testimonianze dell'attività svolta nel quartiere (3).

Il settore meridionale dell'area K, come si è det-

to, consiste in un ampio spazio aperto in uso nel corso del V sec. a.C.: lungo il margine settentrionale sorge una sorta di piattaforma costituita da sette blocchi squadri giustapposti; la zona meridionale è invece occupata da numerosi elementi architettonici sparsi fra i quali, al di sotto della massa di detriti che caratterizzava i livelli superiori dell'intera zona, si rinvenne la statua marmorea che qui presentiamo, adagiata sul dorso e con la testa staccata di netto dal corpo, ma giustapposta ad esso.

La statua che raffigura un personaggio virile panneggiato, stante, è alta, allo stato attuale, m. 1,81. Il marmo, bianco e a grana grossa, cristallina, è stato sottoposto ad analisi isotopiche presso l'Istituto di Mineralogia, Petrografia e Geochimica dell'Università di Palermo: i valori rilevati «*cadono nello stesso intorno di alcuni massi campionati su reperti della zona archeologica di Selinunte. Per i marmi di Selinunte sono state ipotizzate, anche in base a considerazioni sugli elementi in tracce e sulle epoche di utilizzazione dei materiali, provenienze dalla regione anatolica (Aphrodisias, Ephesos). Basandoci quindi sulle stesse considerazioni e sulle esclusive determinazioni isotopiche, anche al marmo della statua di Mozia potrebbe essere attribuita la medesima origine*». (4)

La statua è priva degli arti superiori, staccati poco al di sotto dei deltoidi; della mano sinistra, appoggiata sul fianco, restano un piccolo tratto del dorso, il pollice, l'indice e parte del medio; delle altre dita si conservano le impronte dei polpastrelli.

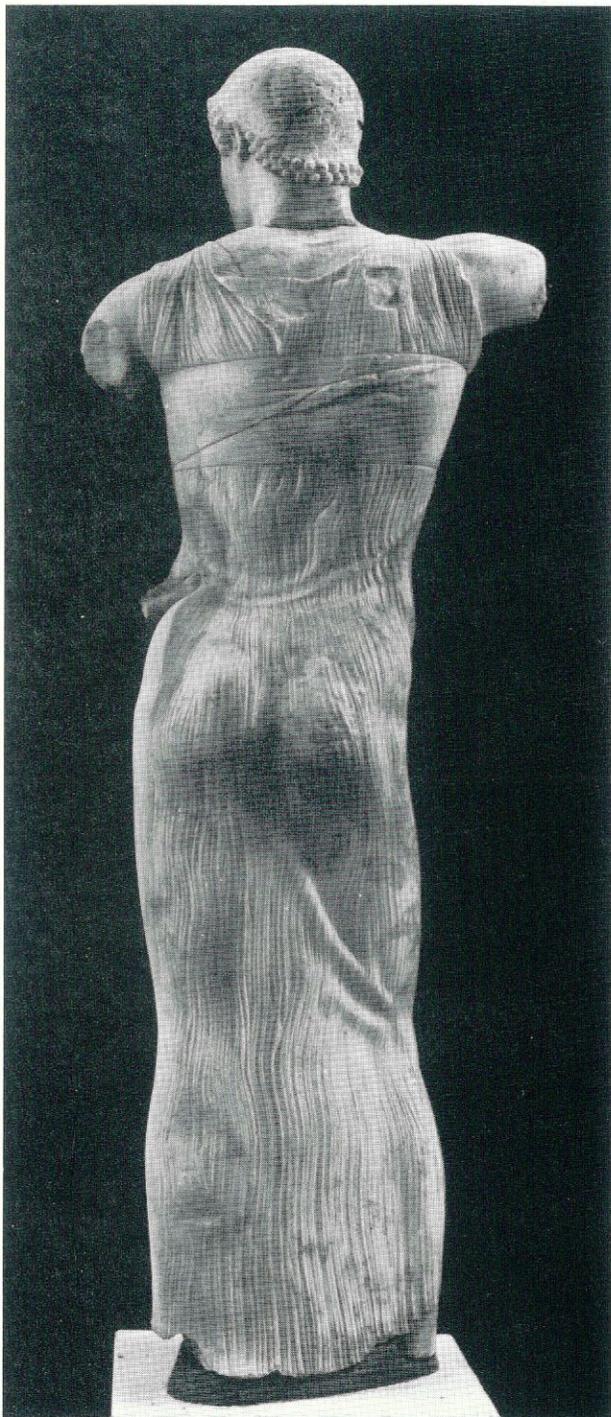
Mancano anche i piedi, spezzati poco al di sopra dei malleoli.

Grosse scheggiature interessano il naso, la bocca e il mento; alcune scheggiature minori si notano

* Il presente lavoro riprende il testo di una conferenza tenuta a Roma da chi scrive presso l'Istituto di cultura di Norvegia il 23 Aprile 1987.

Da allora, agli *Atti del Colloquio Internazionale sulla plastica arcaica e classica* tenutosi ad Atene nel 1985 e pubblicati nel 1986 e agli *Atti della Giornata di studio su «La statua marmorea di Mozia»* tenutasi a Marsala il 1° Giugno 1986, pubblicati nel 1988, si sono aggiunti numerosi altri contributi sull'argomento.

Si è ritenuto necessario pertanto fornire in appendice un aggiornamento della bibliografia mentre si riportano nelle note i dati bibliografici relativi alle comunicazioni e alle relazioni, cui si fa riferimento nel testo, presentati alla Giornata di studio di Marsala.



alle sopracciglia, alle palpebre e alla guancia destra, in corrispondenza dello zigomo; manca il lobo dell'orecchio destro, mentre alcuni riccioli appaiono abrasati.

Un'ampia scheggiatura è dietro, alla base del collo. Sul corpo, scheggiature evidenti al ginocchio destro, al sesso, nella zona inferiore della veste.

Segni di scalpello si notano sul retro della figura: due, più evidenti, sotto il bordo superiore della veste; altri due, corrispondenti ai precedenti, ma meno marcati, nella zona più alta della fascia che cinge il petto. Altre lievi scappellature sono presenti sul gluteo destro e una più profonda sul polpaccio sinistro.

La figura è costruita secondo lo schema del «contrapposto»: la gamba sinistra, sulla quale si scarica maggiormente il peso del corpo, è diritta e lievemente spostata all'indietro, la destra è flessa lateralmente in avanti.

La testa è lievemente inclinata; la mandibola piuttosto larga e le ossa zigomatiche pronunziate fanno da impalcatura al vigoroso modellato del volto: piana la fronte, per buona parte ricoperta dai capelli, ampie e pronunziate le arcate sopraciliari. Le palpebre inferiori e superiori dovevano essere spesse ed evidenziate dal profondo solco che disegna i bulbi oculari. Il taglio degli occhi è amigdaloidale e piuttosto allungato. Il rilievo del punto nasale e la rima buccale pronunziata fanno intuire un naso e una bocca carnossi. Le orecchie, impostate piuttosto in alto hanno il padiglione pressochè circolare ed il lobo stretto ed allungato.

I capelli sono acconciati sulla fronte in tre compatte file di riccioli a perline, due delle quali continuano sulla nuca, dietro le orecchie. L'andamento pressochè rettilineo delle file di riccioli che incorniciano la fronte e, simmetricamente le tempie, accresce l'impressione di «quadrangolarità» già conferita al volto dalle larghe mascelle.

Al centro del cranio non lisciato, approssimativamente all'altezza del bregma, si apre una stretta cavità circolare, profonda 8,5 centimetri, dalla quale erano equidistanti due perni metallici, fissati in corrispondenza delle bozze temporali, dei quali restano gli attacchi; altri due perni metallici sono ben conservati nella zona occipitale.

Chiara e accurata è la resa dei fasci muscolari del

collo evidenziati dalla torsione del corpo verso sinistra.

Particolarmente accentuate la depressione retro-clavicolare e le clavicole stesse in armonia con il movimento di abduzione degli arti; profondamente incavata la fossetta giugolare.

Modellati con precisione i fasci muscolari dei deltoidi, sui quali è segnata la vena cefalica, che con il loro volume conferiscono alle spalle la caratteristica rotondità.

La posizione dei monconi delle braccia - disteso lateralmente verso l'alto il destro, rotato e spinto all'indietro il sinistro - mette in risalto il cavo ascellare con i suoi pilastri anteriore e posteriore.

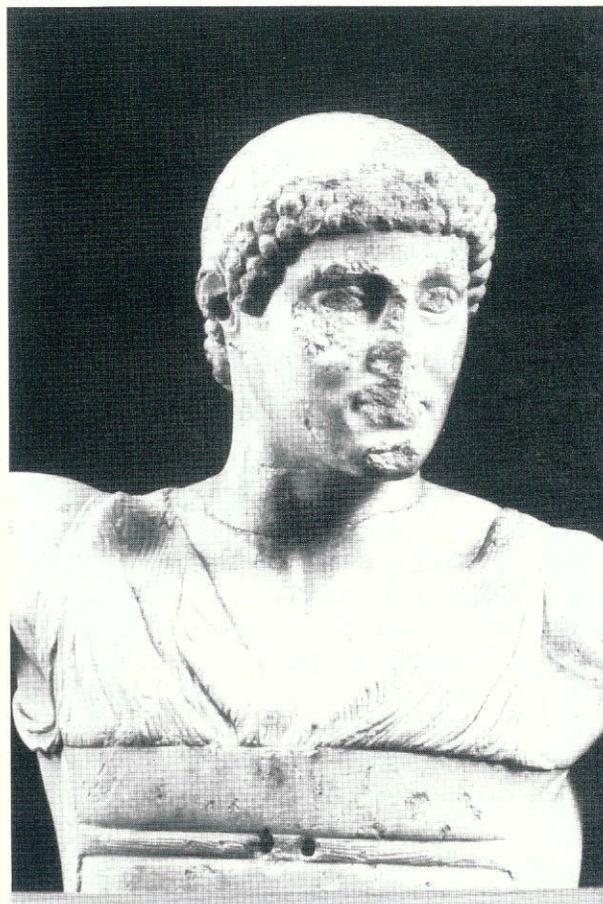
Con vigoroso rilievo plastico sono modellati anche i fasci muscolari del dorso e altrettanta cura è stata usata nel rendimento della muscolatura degli arti inferiori, al di sotto della leggera veste, sia nella veduta frontale che in quelle posteriori e laterali: i glutei sono sodi e tondeggianti con i singoli fasci muscolari scanditi da infossature; evidenti i ventri del sartorio e del gastrocnemio della gamba flessa, dalla robusta rotula.

Un lieve risalto verticale nella parte nuda conservata indica la safena.

Minuzioso, quasi calligrafico, il rendimento di quel che resta della mano sinistra: il pollice in abduzione evidenzia l'ampia apertura del primo spazio interdigitale; il dito, dall'unghia rotonda, appare appiattito per la pressione esercitata sul fianco e le pieghe interfalangee sono attentamente disegnate.

La veste è costituita da una lunga tunica smanicata il cui fitto *plissé* è reso mediante sottili incisioni verticali; il tessuto sottilissimo, quasi garzato, fascia il corpo con un sorprendente effetto di trasparenza che scopre le forme anatomiche; anche sul retro esso scandisce con increspature oblique ed ondulate il ritmo sinuoso della figura e lungo l'ampia scollatura si dispone in morbidi risvolti contrapposti.

La stoffa, raccolta all'altezza degli omeri con un motivo a nido d'ape, si ripiega sul davanti in due ampi lembi che partendo dallo scollo delle maniche confluiscono incrociandosi quasi a «vestaglia» nella zona mediana della figura. Qui il tessuto si stratifica, ripiegandosi più volte su se stesso e dà luogo ad un vilup-



po di pieghe dal margine diritto e piuttosto rilevato sul lato destro che solo in basso si distende con gli orli disposti in zigzag simmetrici e convergenti.

Di tessuto più pesante e liscio è da intendersi la larga fascia che cinge la veste all'altezza del petto e che dopo un intricato giro attorno al tronco, è fermata sul davanti, rifinita ai due capi da cordoni. Due attacchi metallici al centro del petto sono ulteriori indizi dell'esistenza di accessori andati perduti.

Numerosi sono i problemi che la statua pone sia sul piano iconografico che su quello storico-stilistico e cronologico (5); numerose e diverse sono state le

letture e le interpretazioni della scultura da parte di autorevoli studiosi italiani e stranieri i quali, con articoli su riviste specialistiche e con relazioni e interventi nel corso di convegni e, soprattutto, in occasione della *Giornata di studio* tenutasi a Marsala il 1° giugno 1986, hanno tentato di chiarire gli interrogativi che l'opera pone.

V. Tusa (6), primo editore della statua, ritiene di doverla assegnare al periodo severo e la confronta con le sculture di Selinunte pur escludendone la provenienza e pur ritenendola di qualche decennio anteriore (tra il 480 e il 460 a.C.).

Nulla osta, secondo lo studioso, a questa datazione, neppure le dissonanze da più parti notate fra la testa e il corpo «*così tortuosamente sinuoso*», se si tiene conto del luogo di rinvenimento della statua, Mozia cioè, del suo ambiente culturale e delle manifestazioni scultoree presenti nell'isola sia per quanto riguarda la scultura monumentale sia per quanto riguarda il rilievo sulle stele.

La statua sarebbe stata eseguita quindi da un artista di cultura greca su committenza moziese e posta in una zona pubblica e potrebbe secondo V. Tusa raffigurare il personaggio che accompagna l'auriga vincitore sul carro alla fine della corsa, oppure un sacerdote.

P. Zancani Montuoro (7) riconosce nel personaggio raffigurato un vincitore nella gara delle quadrighe che tira le redini al momento finale della corsa e basandosi sia su criteri antiquari sia sull'osservazione delle dissonanze formali che la scultura presenta, ritiene di doverla datare al pieno ellenismo.

J. Frel (8) considera invece la statua come elemento di un gruppo cui sarebbe pertinente anche una coda di cavallo rinvenuta a Selinunte.

L'Auriga, esposto forse originariamente sull'Acropoli di Selinunte, sarebbe stato portato a Mozia dopo il 409 come bottino di guerra.

Lo studioso pone l'accento sugli elementi di confronto con le metope del tempio E, offerti da vari dettagli della scultura come le proporzioni e la resa di alcune parti anatomiche o il trattamento del tessuto.

Lo studio dell'anatomia resa più con effetto drammatico che con rispetto per le forme organiche

ricondurrebbe l'opera all'officina di Pitagora di Reggio.

Il nome di Pitagora viene chiamato in causa ancora da altri studiosi fra cui G. Rizza (9) il quale riconosce da un lato la difficoltà di conciliare dal punto di vista cronologico la testa con la struttura del corpo che pare avvitarci nello spazio con una proiezione centrifuga inusitata prima di Fidia e Policleteo; e tuttavia, facendo riferimento a Senocrate di Atene, nota che nella sequenza dei più importanti scultori greci da lui tracciata, Pitagora viene posto vicino a Lisippo evidentemente come anticipatore delle conquiste dello scultore siciliano.

Senza volere necessariamente attribuire a Pitagora la statua di Mozia, lo studioso propone però di ascriverla ad un ambiente influenzato da questa grande personalità artistica e permeato delle nuove ricerche formali che improntano il periodo intorno alla metà del V sec. (10).

Ad uno scultore di ambiente siceliota, più che a Pitagora, S. Lagona (11) attribuisce la statua - di committenza moziese - anche se per le caratteristiche principali essa sembra doversi riportare alla scuola dell'artista samio-reggino.

La struttura stessa della scultura, poi, oltre a risolvere le apparenti incongruenze che essa mostra, consentirebbe di collocarla intorno al 440 a.C.

Del tutto contrario alla attribuzione della scultura a Pitagora è invece G. Dontas (12) sia perchè sulla base di criteri stilistici ritiene di doverla datare al 440-30 sia perchè la costruzione non sempre coerente della figura denota da parte dello scultore una non perfetta conoscenza della struttura anatomica umana, senza nulla togliere tuttavia all'abilità tecnica e alla grande sensibilità nel trattamento del panneggio e delle parti nude.

La posizione della figura nello spazio e il ritmo centrifugo nella sua costruzione che distinguono la nostra scultura dalle opere della Grecia metropolitana, nonchè la giustapposizione di elementi formali e stilistici diversi, qualificano la statua come opera di un artista siceliota forse, secondo Dontas, lo stesso cui si deve il guerriero di Agrigento.

La scultura, nella quale egli riconosce un auriga, sarebbe stata destinata ad uno dei grandi santuari si-

celiotti, più probabilmente Agrigento ma forse anche Selinunte o Himera.

Per una destinazione ad un luogo di culto punico propendono invece altri studiosi: W. Fuchs (13) per esempio spiega le dissonanze fra la testa arcaizzante e il corpo dallo stile più maturo e avanzato con la volontà di raffigurare un eroe del pantheon punico.

Motivi religiosi dunque starebbero alla base della realizzazione di questa scultura nella quale, per l'atteggiamento del corpo Fuchs ritiene potrebbe riconoscersi un fromboliere.

Quanto alla datazione, mentre per la testa potrebbe fissarsi intorno al 480, la sensibilità per il trattamento del nudo sotto la veste - per il quale lo studioso ritiene evidenti i richiami al trono Ludovisi o al rilievo di Leucotea - e in particolare il rendimento del ginocchio che ricorda certi particolari delle metope del Partenone, ci porterebbero al 450/440.

Ancora sul contrasto fra testa e corpo insiste H.P. Isler (14). La testa, di tipo attico per quanto riguarda l'acconciatura gli sembra rispondere all'utilizzazione di una formula arcaica, mentre il vero interesse dello scultore ricade sul problema del rapporto fra corpo e panneggio.

Propendendo per una datazione intorno al 460, lo studioso esclude la possibilità che si tratti di un auriga sia perchè il tipo di veste non corrisponde alla tradizionale *xistis*, sia perchè essendo l'auriga un semplice conduttore di carri, non gli si confà un'atteggiamento così orgoglioso come quello espresso dalla statua. Questa, dunque, sarebbe stata eseguita su commissione di un personaggio non greco.

L'interpretazione del soggetto della scultura come auriga non convince neppure M. Caltabiano (15) la quale ravvisa nella veste degli aurighi riprodotta su alcune monete siceliote, più volte menzionate a confronto, un *chitone poderes* di tessuto non molto leggero e mai aderente al corpo, trattenuto in vita da una cintura.

Ponendo l'accento sulla femminile ricercatezza e mollezza dell'abito la studiosa propone come chiave di lettura un'ideologia religiosa che contempra fra le connotazioni del dio e dei suoi sacerdoti una sorta di «travestimento rituale».

L'ipotesi dell'abito rituale viene presa in conside-



razione anche da I. Tamburello (16) la quale attraverso un'attenta analisi della simbologia che rileva graffita sulla scultura (una colomba, un caduceo, alcune stele, una figura femminile in atteggiamento di preghiera), e attraverso il raffronto con altri monumenti che recano i «*simboli Molok*», arriva alla formulazione dell'ipotesi che possa trattarsi della raffigurazione di un addetto al culto.

Quanto all'ambiente artistico in cui nasce la statua la Tamburello, considerando l'«unicità» di certe opere di scultura della Sicilia punica, si chiede se «il giovane» moziense non possa considerarsi frutto dell'acquisizione da parte di uno scultore punico di tratti, motivi, modelli propri dell'arte siceliota.

Anche G. Caputo (17) ritiene improbabile che il

soggetto raffigurato sia un'auriga vittorioso sia perchè gli sembra inconciliabile la greicità della scultura con la sua collocazione in una città punica, sia perchè il tipo iconografico sarebbe più consono alla raffigurazione di un principe.

Per i caratteri di realismo e idealismo fusi nel volto della statua lo studioso ritiene pertinente, anche dal punto di vista cronologico, il richiamo al ritratto di Pericle.

L'ipotesi dell'auriga è ritenuta convincente da P.E. Arias (18) il quale proponendo per una datazione della scultura alla fine del V sec. a.C., si sofferma sugli elementi che ne consentirebbero l'inserimento in questo ambito cronologico: l'espressività della mano affondata nel fianco, per es., o il senso della profondità nel rendimento delle pieghe, elementi ignoti allo stile severo, sarebbero concepibili solo dopo le esperienze fidiaca e policletea.

Non solo ad una committenza, ma anche ad un ambiente artistico non greco si rifà poi A. Di Vita (19) il quale riconosce nella scultura un *anathema* punico posteriore al 409 a.C.

Richiamando le sculture di Selinunte, lo studioso sottolinea la novità e la diversità della statua di Mozia rispetto ad esse per la volontà artistica diversa, in quanto opera di un artista greco-punico, di uno scultore siceliota che lavora in un ambiente anellenico adattandosi ad esso; non si spiegherebbe diversamente questo gusto arcaizzante della testa, ripresa da modelli ben noti in Sicilia, e questo gusto per l'espressione della virilità e della forza interiore del maschio attraverso canoni stilistici arcaici e severi. Tutto ciò insieme con una precisa volontà di mostrare il corpo nudo attraverso una lunga veste in un modo che Di Vita non riconosce al mondo greco se non dopo l'esperienza fidiaca.

D'altra parte l'impianto del corpo, la sua forte torsione non sarebbero possibili prima del 420 a.C.

Attraverso richiami stilistici ai rilievi di Xanthos e alla tribuna di Eschmoun da un lato, ed alle sculture del Mausoleo di Alicarnasso dall'altro, lo studioso pone l'accento sulla volontà degli artisti greci che operano in ambito non greco di adattarsi all'ambiente della committenza rispettandone la tendenza al conserva-

torismo e agli adattamenti entro schemi e formule tradizionali.

Ancora sulla scuola selinuntina, della quale la statua moziese sarebbe espressione, pone l'accento P. Moreno (20) il quale sottolinea l'autonomia della scultura rispetto alle opere coeve della Grecia: a tale proposito, decisivo sembrerebbe il confronto della testa con quelle del tipo del ceramico di Atene.

L'immediatezza nella resa del movimento del corpo, l'audacia nella realizzazione degli scorci, l'atteggiamento, il panneggio suggerirebbero poi una libertà di progettazione «*che solo una committenza esterna poteva consentire all'artista*».

Quanto alla identificazione del personaggio raffigurato, più che ad un auriga lo studioso penserebbe ad un Eracle-Melqart.

Per G. Ortiz (21) la statua di Mozia si ricollega alla tradizione della piccola plastica locrese in bronzo degli inizi del V sec. a.C. e si potrebbe considerare l'opera di un artista formatosi in ambiente magno-greco peninsulare, poi trasferitosi in Sicilia. Il corpo che sembra scolpito in tre segmenti giustapposti ci riporterebbe alle metope di Selinunte rispetto alle quali la scultura moziese sarebbe di poco più antica, mentre l'incongruenza fra la testa e il corpo - più apparente che reale - si potrebbe spiegare con la volontà da parte di un artista geniale e innovatore di conferire un atteggiamento orgoglioso ad un personaggio quale un auriga o un eroe.

Ancora all'ambiente magno-greco ci riporta l'analisi di U. Spigo (22) il quale considera la scultura «*geniale elaborazione di quelle complesse tensioni ritmico-strutturali proprie dello stile severo particolarmente sentite in Occidente*».

L'opera dunque si deve certamente ad un artista magno-greco; tuttavia riesce difficile secondo lo studioso determinarne l'attribuzione esatta all'ambiente italiota o a quello siceliota; così richiede prudenza il richiamo ad opere quali certi *pinakes* locresi o il trono Ludovisi, mentre più pertinente sembrerebbe l'accostamento al *pinax* fittile di Francavilla di Sicilia per la fusione equilibrata di caratteri stilistici compositi.

A favore dell'identificazione con un personaggio punico e quindi di una committenza di stato moziese sono B. Servais-Soyez e G.C. Picard.

B. Servais-Soyez (23) ritiene che la scultura moziese possa raffigurare Amilcare, il condottiero cartaginese sconfitto ad Himera ed immolatosi sul rogo, assunto al ruolo di eroe nazionale per il suo gesto, cui secondo Erodoto furono eretti diversi monumenti in tutte le colonie puniche oltre che a Cartagine.

«*Concepita nello spazio di una generazione dopo l'avvenimento*» la statua sarebbe opera di Pitagora di Reggio nonostante all'artista sia attribuita l'etichetta di scultore bronzista.

Frutto dell'incontro fra due civiltà, vicine e nemiche al contempo, quest'opera greca di stile severo del secondo quarto del V sec. a.C., raffigura secondo G.C. Picard (24) un personaggio punico della cui dignità è indicativa la veste - distintiva forse di una particolare funzione - nel quale anche questo studioso riconosce Amilcare, lo sconfitto di Himera.

Perplessità sull'ipotesi della punicità del personaggio raffigurato vengono invece espresse da A.M. Bisi (25) la quale con il consueto rigore metodologico esamina la statua di Mozia nella prospettiva della scultura fenicio-punica, sottolineandone l'assoluta unicità.

Constatando la scarsità di documentazione della scultura fenicio-punica in Occidente, la studiosa fa notare come l'unico criterio di comprensione risulti quello dell'inserimento di tali rari documenti nel più vasto quadro delle interrelazioni culturali fra l'elemento greco e quello punico che si risolvono comunque prevalentemente in fenomeni di giustapposizione piuttosto che di compenetrazione.

La statua di Mozia non pare alla Bisi frutto della fusione di elementi di diversa origine, ma piuttosto opera di cultura greca, giunta a Mozia da un centro siceliota, forse come preda di guerra.

P.G. Guzzo (26) considera il rinvenimento di questa scultura a Mozia come conferma dell'esistenza in centri anellenici di prodotti artistici riferibili alla cultura greca e non trova difficoltà a riconoscere nella statua il simulacro di una divinità non greca o di un personaggio pubblico raffigurato alla maniera greca.

Sulla grecità della scultura insiste pure L. Polacco (27) ponendo l'accento sulla vitalità dell'arte magno-greca e sulla sua originalità non etichettabile secondo la terminologia convenzionale.

Come abbiamo visto, le proposte di identificazione del personaggio raffigurato si riferiscono prevalentemente ad un auriga, ad un personaggio pubblico, ad una divinità.

Ma l'ipotesi che riporto per ultima, «*last but not least*», certamente la più suggestiva e seducente, è quella avanzata da S. Stucchi (28) il quale attraverso un'attenta e minuziosa analisi del monumento e attraverso un'ampia serie di confronti cerca di dimostrare che nel giovane di Mozia sia da riconoscere Dedalo il quale, toccata terra, si libera delle ali.

Non ritenendo possibile un inquadramento della scultura in ambito punico, Stucchi la attribuisce ad un'officina siceliota, forse la stessa cui si devono le metope del tempio E di Selinunte. Proprio in questa città egli ritiene fosse collocata originariamente, ad esaltazione della cultura greca in Sicilia, e da qui sarebbe giunta a Mozia come bottino di guerra dopo il 409.

Mi sia consentita infine qualche breve notazione sulla nostra statua.

Come abbiamo visto, ad una prima, sommaria osservazione della scultura, quello che più colpisce è il contrasto fra la testa massiccia, arcaizzante, con un effetto generale di grande concentrazione e tensione interiore, ed il corpo avvolto in questo pannello trasparente.

Se si osserva attentamente, però, ci si accorge che l'eleganza della linea di contorno e le ricche e articolate notazioni anatomiche nulla tolgono alla solidità della struttura plastica del corpo, che pare quasi proteso all'azione, nonostante che la mano poggiata sul fianco stia ad indicare un momento di stasi.

Questo senso di «instabilità», anzi, viene accentuato dall'apertura delle gambe, fra le quali con manierata pesantezza scende un ampio gruppo di pieghe.

Una grande virilità contenuta si sprigiona al di sotto del tessuto trasparente, sì da far pensare che l'artista abbia concepito la figura nuda e, dovendola rivestire, abbia cercato di utilizzare il pannello non come elemento accessorio nella modellazione della figura stessa, ma quasi come una seconda pelle che le facesse da complemento.

Ci troviamo, insomma, davanti ad un artista ca-

pace di fondere ed elaborare stili e tendenze formali differenti: uno scultore che se da un lato risente del gusto decorativo ionico non è ignaro della concezione plastica peloponnesiaca e che d'altra parte opera in un ambiente ricettivo, quale quello siceliota, nel quale le più svariate esperienze artistiche si fondono sì da dar luogo ad uno «stile» autonomo, originale (29) e talvolta anticipatore rispetto alla Grecia Continentale.

Non a caso, osservando la nostra statua, il pensiero corre a Selinunte, alle metope del tempio E ed agli altri rilievi, e la testa sia per la struttura che per la resa di certi particolari ci ricorda così da vicino certe teste femminili; mentre la mano che si affonda nel fianco ci riporta al particolare, quasi veristico, del piede di Eracle che fa presa su quello dell'Amazzone (30).

Non a caso il ritmo dinamico della nostra figura e l'impostazione dell'anatomia sembrano trovare, pur con soluzioni diverse, i loro antecedenti nel noto bronzo di Adrano (31).

Contemporaneamente, l'artista della scultura moziese sembra in qualche modo superare i limiti dell'ambito insulare, almeno nel senso che come abbiamo già detto gli pervengono echi delle esperienze di ambienti artistici diversi quali per esempio quello corinzio che avrebbe prodotto l'efebro bronzeo di Mount Holyoke (32), o quello eginetico dal quale sarebbe uscito il tipo del c.d. Apollo dell'Omphalos (33).

Si tratta, insomma, di un artista che vive ed opera nella fase di transizione dal periodo dello «stile severo» all'età «classica», ma piuttosto proiettato verso la seconda, nonostante certi attardamenti.

Quanto allo schema della figura con una mano al fianco e l'altra protesa a reggere un attributo (lancia, patera, etc.), mentre appare del tutto estraneo all'arte fenicio-punica che predilige per tradizione pose più rigide, esso è invece abbastanza comune nell'arte greca.

Sin dall'età arcaica nella pittura vascolare si ritrovano figure costruite secondo questo schema, ma esso si afferma e si diffonde soprattutto nel corso del V sec. (34). Pure tra i tipi monetali esistono figure nel medesimo atteggiamento sin dall'inizio del V sec. (35).

Con l'inizio dello «stile severo», anche la scultura comincia a servirsi di questa posa, dando vita ad opere quali l'Atena di Euainor e l'Oinomao del frontone orientale del tempio di Zeus ad Olimpia (36); più tardi, nel corso della seconda metà del V sec., l'interesse degli scultori verso questo schema continuerà, ma proiettato nell'ambito di nuove concezioni ritmiche e formali.

Per quanto riguarda, poi, l'identificazione del soggetto e quindi la funzione della statua stessa, gli indizi principali ci vengono dall'abbigliamento e dall'atteggiamento della figura, nonché dal luogo di rinvenimento.

Bisogna tenere presente, infatti, il sito nel quale essa è stata ritrovata, una città fenicio-punica, cioè: non sappiamo se la statua fosse collocata fin dall'origine a Mozia o provenisse da una città greca di Sicilia, come per es. Himera, o Agrigento, o Selinunte (37); ipotesi questa da non scartare se si tiene presente che, come si è evidenziato, la scultura è opera di un artista non punico o, comunque, formatosi presso una scuola certamente non punica.

Se consideriamo la possibilità che la statua stesse sin dall'origine a Mozia, ci si pone il problema se volesse raffigurare un personaggio punico o greco, se fosse cioè destinata ad un luogo pubblico, civile o di culto, greco o punico: non va dimenticata, infatti, la presenza a Mozia di un consistente nucleo di Greci, anche se non sappiamo sotto quale veste giuridica essi abitassero l'isola. Secondo Diodoro esistevano, nella città punica, luoghi di culto loro destinati, nei quali lo stesso tiranno di Siracusa, durante l'assedio del 397, consigliò ai Moziesi di rifugiarsi per sottrarsi alla efferatezza dei suoi soldati (38).

Volendo pertanto tentare di proporre qualcuna delle possibili identificazioni, occorrerebbe muoversi su due piste parallele, considerando da un lato l'ipotesi della committenza punica, dall'altro l'ipotesi della committenza greca e svolgendo nel contempo una accurata indagine nell'ambito delle attuali conoscenze sull'abbigliamento maschile punico e greco.

Il costume fenicio e punico, che presenta grande conservatorismo attraverso i secoli, consisteva di una tunica diritta, lunga fino ai piedi, molto ampia, con maniche più o meno lunghe, come si evince sia dal-

l'evidenza archeologica che dalle fonti storiche.

E' significativa, a questo proposito, la definizione di «*tunicata iuventus*» che Ennio dà dei giovani cartaginesi (39).

Raffigurazioni di personaggi maschili che indossano lunghe vesti di tradizione orientale sono attestate nel rilievo su stele, nella coroplastica o sui rasoi bronzei: si tratta, in genere, di tuniche non fermate da alcuna cintura o fascia, oppure cinte in vita (40). Tuttavia ancora le fonti ci informano dell'uso di bende sugli abiti sacerdotali o su quelli indossati da personaggi di rango elevato, anche se non ci forniscono particolari sul modo in cui tali bende andavano portate (41). Conosciamo inoltre un esempio di tunica cinta al petto, indossata da un cavaliere riprodotto su una matrice fittile da Cartagine (42).

Per quanto riguarda, poi, l'abbigliamento maschile greco (43), non mancano le raffigurazioni di personaggi virili panneggiati sia nella statuaria, a partire dai *kouroi* arcaici (44), sia nella pittura vascolare (45).

In particolare lunghe vesti di foggia genericamente simile a quella della scultura moziese appaiono indossate da citaredi, da flautisti o da Apollo musagete (46), o portate da aurighi.

Su numerose anfore a f.n. e a f.r. della seconda metà del VI e della prima metà del V sec. a.C., per es., sono raffigurati guidatori di carro che indossano il lungo chitone smanicato, la c.d. *xystis* (47); altrettanto dicasi per alcune monete siceliote con il tipo della quadriga (48).

Quanto alla statua l'attestazione principale è costituita dalla ben nota scultura bronzea di Delfi (49); possiamo ricordare poi due statue frammentarie rinvenute a Cirene e un torso da Priene al British Museum (50); tutti gli esemplari portano la lunga veste tipica.

Il tipo più comune di *xystis* ha la caratteristica di essere fermata in vita da una cintura e talvolta sul busto, da una cordicella incrociata; più raramente presenta la *nebris*, una larga pelle cioè che, ricoprendo il petto e la vita, doveva avere una funzione protettiva, oltre a quella di tenere il vestito ben fermo durante la corsa del carro.

Su alcuni tetradrammi del V sec. a.C. di Siracu-

sa, Katane e Leontinoi, però, troviamo un auriga che indossa la lunga veste trasparente sulla quale è possibile distinguere una cintura o fascia all'altezza del petto, non dissimile, dunque, da quella della nostra statua (51).

Quanto, poi, agli elementi metallici sulla testa e sul petto, nella statua, si potrebbe pensare rispettivamente ad un copricapo o ad una corona, e ad un ornamento o ad un semplice nodo di chiusura dei cordoni della fascia.

Tutto ciò premesso, appare chiaro che la formulazione di ipotesi circa l'identità del soggetto raffigurato non può basarsi su alcun dato concretamente certo.

Le ipotesi più plausibili sembrerebbero, alla luce delle nostre conoscenze sul modo di vestire punico o greco, quelle relative alla raffigurazione di una divinità, o di un eminente personaggio pubblico o di un auriga vittorioso.

Se presupponiamo la possibilità di una committenza punica e consideriamo, nel contempo, la prima ipotesi, i nomi di divinità che ci vengono alla mente sono quelli di Baal, cui è dedicato il tofet di Mozia e Melqart il cui nome ricorre come teoforo nell'onomastica moziese.

Anche se la nostra statua non corrisponde all'iconografia tradizionale di Baal (52), si potrebbe pensare che l'artista l'abbia scolpita seguendo tradizioni stilistiche riferibili all'ambiente artistico greco siceliota, ma «rivestendola» con un costume non tipicamente greco. In tal caso la fascia sul petto potrebbe essere una benda di porpora; il copricapo una tiara; l'elemento retto della mano destra uno scettro o un caduceo.

Su alcune monete selinuntine, nel corso del V sec., si assiste ad alcune curiose, progressive variazioni del tipo originario dell'efebo e al passaggio del tipo stesso ad un'emissione monetale di Panormo (53).

Questo personaggio (dio fluviale?), nudo nelle più antiche monete, appare poi avvolto in un mantello che gli lascia scoperto il petto e in un atteggiamento non del tutto dissimile da quello della nostra statua (54); la figura appare ad un certo momento affiancata da un ariete. Lo stesso tipo vediamo comparire su

una moneta di Panormo, della quale si conosce un solo esemplare, con i due simboli dell'ariete e della palma, certamente riferibili alla cultura fenicio-punica (55).

Dovremmo dunque pensare ad una integrazione o sostituzione del «dio» delle monete selinuntine con Baal Hammon (tanto che la tipologia venne adottata da una città di tradizione punica come Panormo) e quindi ad eventuali relazioni tra la scultura moziese e il tipo monetale selinuntino?

E' difficile rispondere, ma nulla possiamo escludere *a priori* se consideriamo che ancora troppo scarse sono le nostre conoscenze sui rapporti tra Mozia e la città di Selinunte, così vicina, e non solo geograficamente, alla Sicilia punica, così come troppo poco sappiamo sul sincretismo religioso greco-punico.

Proprio tenendo presente l'integrazione culturale fra Greci e Punici di Sicilia che doveva essere pienamente in atto nel corso del V sec. e riferendoci in particolare a Mozia, potrebbe essere presa in considerazione la possibilità che la nostra statua volesse raffigurare Melqart, il dio fenicio assimilato ad Eracle, anche se nella città punica il suo culto è testimoniato finora solo da nomi imposti ad alcuni cittadini oltre che da un frammento di matrice fittile, rinvenuto nella «zona K» nel corso della campagna di scavo 1981, riprodotte la mitica scena di Eracle che combatte con l'idra. Il mito dell'eroe greco, comunque, interessava, secondo la tradizione di Ecateo, anche Mozia, dove l'eroina locale gli avrebbe prestato aiuto per le sue imprese (56).

Anche in questo caso l'abbigliamento sarebbe del tutto estraneo a quello dell'iconografia tradizionale di Eracle in ambiente greco (57), dove non mancano però raffigurazioni dell'eroe con una mano al fianco e l'altra protesa lateralmente a reggere la mazza (58).

Si potrebbe allora riconoscere nella nostra statua un'immagine divina per così dire «ambivalente» destinata cioè ad essere venerata da Greci e Punici di Mozia?

Anche in questo caso l'interrogativo resta aperto.

Il terzo nome di divinità che viene in mente è quello di Apollo, se non altro perchè spesso il dio vie-

ne raffigurato avvolto in una lunga veste (59): in questo caso dovremmo considerare la committenza greca e la destinazione della scultura riservata ad un luogo di culto greco. La fascia avrebbe la funzione di fermare, in modo femminile, l'ampia veste e la mano destra potrebbe reggere un ramo di alloro, così come laureata potrebbe essere la testa.

Passando alla seconda ipotesi di identificazione, si potrebbe pensare alla raffigurazione, su committenza moziese, di un eminente personaggio pubblico: uomo politico o condottiero o eroe nazionale.

Nulla di preciso conosciamo sulla storia di Mozia nel corso della prima metà del V sec., nè sul suo ruolo nell'ambito dell'*epicrateia* cartaginese, per poter proporre nomi precisi.

Sappiamo che a Cartagine, in quel periodo, malgrado la sconfitta subita a Himera, la famiglia dei Magonidi conservava ancora una posizione di supremazia. Proprio un magonide, Annone, sarebbe stato a capo del movimento di espansione cartaginese nell'entroterra africano e avrebbe condotto una spedizione esplorativa lungo la costa occidentale dell'Africa.

Un altro magonide, Imilcone, avrebbe guidato un'altrettanto importante spedizione commerciale lungo le coste della Spagna (60).

Si dovrebbe pensare allora che i Punici di Sicilia fossero così legati a Cartagine da volere tributare ad uno dei due, considerati nella metropoli africana «eroi nazionali», l'onore di essere immortalato con una statua?

L'ipotesi non ci pare molto plausibile anche se, ancora una volta, non possiamo escluderla categoricamente.

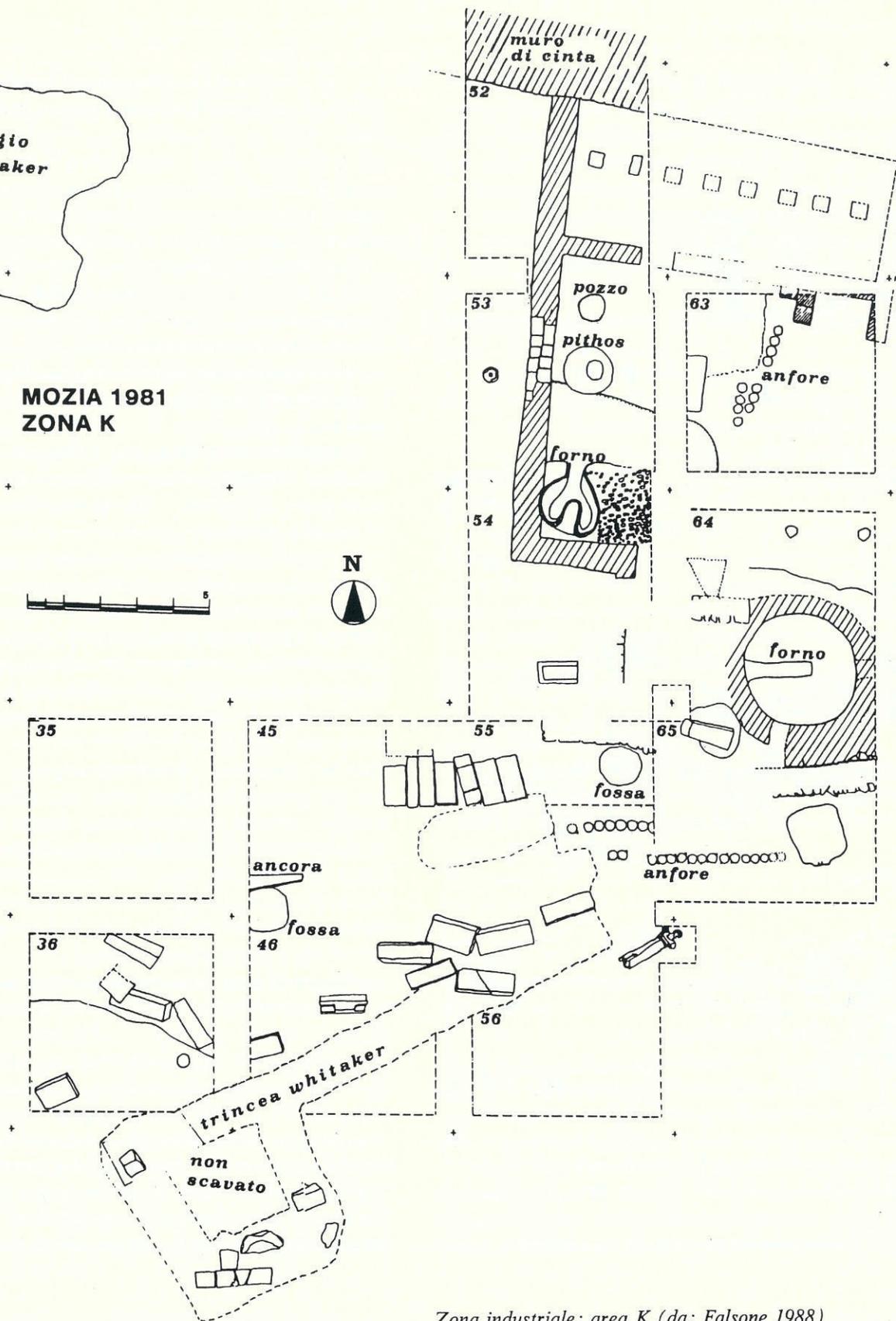
Resta, infine, da prendere in considerazione la terza ipotesi, la più convincente a nostro avviso, quella cioè della raffigurazione di un auriga vittorioso, per la quale si potrebbe pensare sia ad una committenza punica che ad una committenza greca.

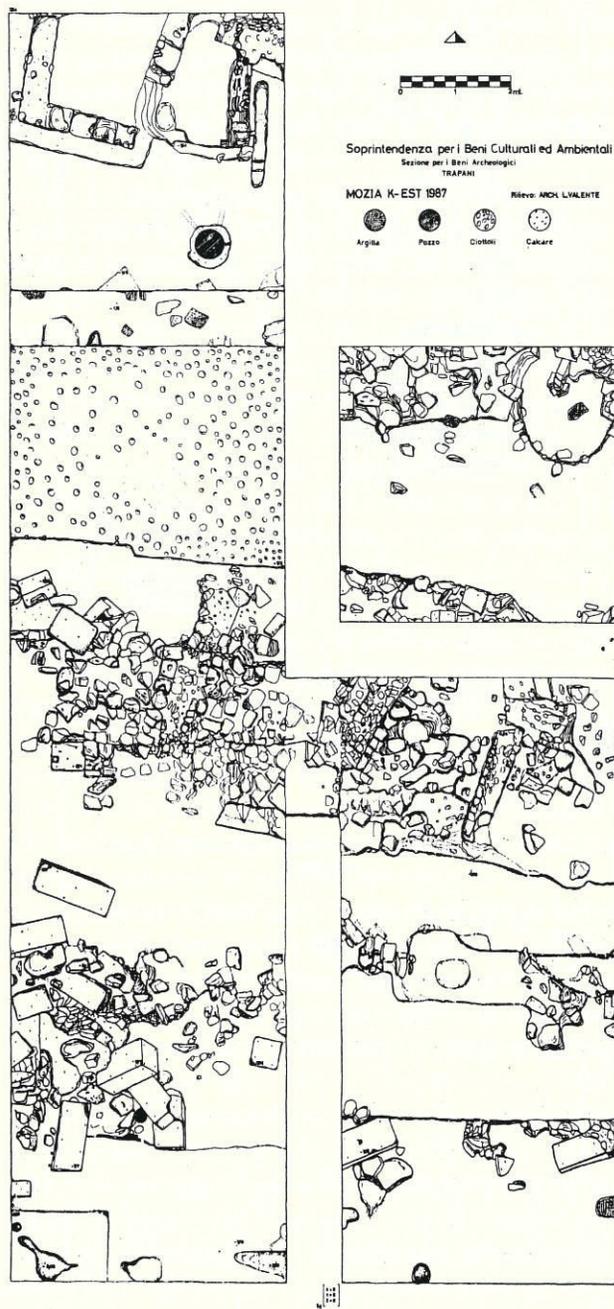
La corsa con il carro era infatti uno sport molto praticato nell'antichità e non solo dai Greci (61).

Documenti di Ugarit e Megiddo del II millennio a.C. indicano che i Fenici avevano una grande passione per i cavalli ed erano abili costruttori di carri e ottimi aurighi.



MOZIA 1981
ZONA K





Zona industriale: area K est (da: Spanò 1989)

Tiro, poi, sarebbe stata sede di Giochi in onore di Melqart, durante i quali si svolgevano gare equestri (62).

L'interesse verso questi sports è documentato anche a Cartagine, dove - lo sappiamo per certo almeno per l'età romana - i cittadini appaiono fanatici spettatori delle corse con i carri (63).

La vittoriosa partecipazione di carri da competizione di principi o ricchi signori sicelioti alle gare di Olimpia e Delfi è, d'altra parte, testimoniata per il V e IV sec. dalle fonti letterarie (64).

Nè va trascurata la presenza di quadrighe al passo o al galoppo, nelle tipologie monetali di molte città della Sicilia (65).

Proprio su alcune di queste monete, come abbiamo prima ricordato, troviamo raffigurati aurighi dalla lunga veste, plissettata, trasparente, fermata, in modo insolito, all'altezza del petto.

Ci si chiede allora se non si possa pensare ad una «moda», magari nata in ambiente non greco (africano?) (66) che si sia diffusa in Sicilia forse attraverso i centri punici nel corso del V secolo o se la larga fascia al petto non potesse essere, almeno all'origine, distintiva degli aurighi di nazionalità non greca.

L'atteggiamento della figura sembrerebbe insolito per un auriga; ma le fonti ci forniscono utili notizie circa le raffigurazioni di quadrighe agonistiche e dei loro conducenti: talvolta l'auriga era raffigurato da solo (67); talvolta presso di lui o al fianco del carro, veniva raffigurato il proprietario del carro stesso (68). Capitava anche che fosse lo stesso proprietario, o un membro della sua famiglia a condurre il carro, come per es. nel caso di Trasibulo, figlio di Xenocrate e nipote di Terone di Agrigento (69).

La nostra scultura potrebbe, dunque, essere stata eretta a ricordo di un'importante vittoria agonistica, con l'intento di raffigurare l'auriga-proprietario (greco o punico?) appoggiato al tipico, lungo frustino, il *kentron* (che, per l'appunto, si reggeva con la mano destra), o addirittura al carro.

I ganci metallici sulla testa, in tal caso, sarebbero serviti da supporti per una benda che avrebbe riprodotto quella di lana (*tainia*) che in Grecia si dava al vincitore, o per una corona, o addirittura per una semplice calottina che ricopriasse quella di pelle che

ricopriva spesso il capo dell'auriga.

Un breve cenno, infine, al problema relativo alla presenza della scultura nell'area in cui è stata rinvenuta.

Ci troviamo infatti nei pressi di un importante luogo di culto, il Cappiddazzu, e vicino alla porta Nord, accesso principale della città; non possiamo quindi scartare la possibilità che la statua fosse eretta in una zona «pubblica» limitrofa.

D'altra parte, non ci sembra casuale che durante la campagna di scavo condotta nel 1985 nella «zona K Est» lungo il margine orientale del campo K, si siano messi in luce numerosi elementi architettonici, fra i quali un capitello di tipo c.d. protoeolico, che fanno presumere l'esistenza nella zona di edifici monumentali collegabili verosimilmente al complesso architettonico di Cappiddazzu (70).

Ci si chiede allora perchè la statua giaceva in quello spiazzo, sotto e tra i detriti.

G. Falsone (71) ritiene che essa sia stata abbattuta durante il saccheggio della città da parte dei Siracusani di Dionisio e deposta l'anno dopo, dai Moziesi tornati al seguito di Imilcone, sotto il cumulo di detriti.

Diversa è la nostra ipotesi di interpretazione, soprattutto alla luce dei dati emersi nel corso delle ricerche nella zona K Est che hanno evidenziato la continuità topografica oltrechè funzionale esistente fra le due zone (72). Nell'area K Est si è individuato infatti un tratto di una grossolana cortina muraria - che corre pressocchè parallelamente al muro di cinta

- costituita da pietre aggregate fra di loro con argilla e inglobante tratti di strutture preesistenti nella quale sembra potersi riconoscere uno degli «sbarramenti» eretti dai moziesi durante l'assedio del 397 a.C., in corrispondenza delle possibili vie di accesso alla città.

Questa installazione corre pressocchè in asse con i cumuli di pietre e quella sorta di piattaforma costituita da sette blocchi squadrati giustapposti, individuata nella «zona K», che occupavano la parte settentrionale del grande spiazzo sul quale giaceva la statua (73).

Inoltre, 2-3 metri a Sud dello «sbarramento» e distribuiti secondo lo stesso orientamento giacevano pietre ed elementi architettonici sparsi, fra i quali si rinvenne il capitello di cui sopra, e che potrebbero rappresentare una sorta di barricata eretta per arretrare ulteriormente la linea di difesa.

Anche questi materiali stanno in asse con gli analoghi elementi architettonici e i blocchi squadrati i quali insieme con la statua occupavano il settore meridionale della piazza messa in luce nell'«area K.»

E' possibile ipotizzare dunque che la scultura, ormai privata degli ornamenti e degli accessori metallici abbia subito la stessa sorte degli altri materiali e sia stata utilizzata per accrescere il volume di una barricata in un ultimo disperato tentativo di difesa.

La questione tuttavia resta aperta così come in attesa di chiarimenti restano i molti quesiti fin qui elencati sebbene numerose e varie siano, come abbiamo visto, le soluzioni proposte.

APPENDICE

Dal 1986 l'interesse per la scultura, ha dato vita ad altri contributi e studi che qui di seguito elenchiamo.

Sono apparsi, innanzi tutto gli «Atti del colloquio internazionale sulla plastica arcaica e classica» tenutosi ad Atene nell'aprile 1985 (74).

In quell'occasione numerosi furono gli interventi sulla relazione presentata da V. Tusa (75).

J. Dörig riconosceva nel personaggio raffigurato un sacerdote di Melqart riprendendo l'interpretazione di Van Berchem dei versi di Silio Italico a proposito

del *latus clavus* portato dai ministri del culto di Melqart a Cadice. Quanto all'ambito artistico in cui nasce la scultura, i confronti con la ben nota testa di Agrigento, soprattutto per il trattamento del contorno degli occhi, riporterebbero ad ambiente siceliota.

E. Berger di contro, riteneva l'atteggiamento della figura piuttosto inconsueto per un sacerdote.

A. Di Vita tralasciando l'interpretazione del personaggio raffigurato si soffermava di più sul dato cronologico, ritenendo che alla scultura non potesse essere attribuita una datazione anteriore al 420 a.C.,

per il ritmo e il rendimento del corpo e del panneggio. Il contrasto fra lo stile del corpo e quello della testa poi non può stupire se si considera l'ambiente culturale, quello fenicio-punico, in cui la scultura fu prodotta.

H. Kyrieleis sottolineava ancora la discordanza fra la testa severa e il corpo più evoluto. Il rendimento delle pieghe e il ritmo della figura sarebbero difficilmente immaginabili prima della metà del V sec. a.C. e probante sembrerebbe il confronto con alcune statuette di Delfi.

B. Sismondo Ridgway concordava con H. Kyrieleis e A. Di Vita sulla cronologia della scultura, sebbene in essa siano ancora riconoscibili tratti dello stile severo.

U. Knigge non condivideva incondizionatamente una datazione così bassa basandosi soprattutto sul confronto con un frammento della parte inferiore di una figura dell'Acropoli attribuito all'efebo biondo e con una testa del ceramico.

Propendendo per una datazione intorno al 470 a.C., la studiosa attribuiva la statua di Mozia, certamente un originale greco, ad un grande artista, non escludendo la possibilità che si trattasse di Pitagora di Reggio.

S. Schröder ritenendo la scultura opera di un artista magno-greco rilevava come il panneggio trasparente sia inconsueto in età protoclassica, nonostante l'esempio del «Trono Ludovisi».

E. Ostby poneva l'accento sulle analogie con le metope del tempio E di Selinunte anche se alcuni particolari denunciano una certa seriorità rispetto a quelle.

Lo scultore della statua di Mozia che conosceva già lo schema del contrapposto policleteo dovette realizzare l'opera dopo il 450 a.C., a meno che non si tratti di un'opera inconsueta e strana di stile severo.

W. Fuchs la datava al 440/430 a.C., o anche più tardi e riconosceva già nel ritmo della figura assonanze con le sculture frontonali del Partenone.

H.P. Isler nell'ascrivere la scultura ad ambiente artistico anellenico, e propendendo per una datazione alta, faceva notare la mancanza di una tradizione di scultura in marmo nella Sicilia greca: la statua infatti

insieme con due pezzi di Agrigento e poche teste del tempio E di Selinunte, costituisce un rarissimo esempio in Sicilia di scultura marmorea della prima metà del V sec. a.C.

Va segnalata poi la definizione di «*pastiche tardif*» che della statua moziense dà B. Holtzmann, in un rendiconto del Colloquio di Atene apparso su «*Revue Archèologique*» (76); la scultura non potrebbe essere attribuita allo stile severo anche se di questo presenta alcuni motivi.

E. La Rocca (77) in un articolo apparso nella «*Parola del Passato*» del 1985 riprende invece il raffronto con alcune monete siceliote del secondo venticinquennio del V sec. a.C. come testimonianza a favore dell'identificazione del personaggio raffigurato come un auriga nel quale si potrebbe riconoscere un tiranno siceliota vincitore in una gara di corse equestri.

Quanto alla cronologia, essa non dovrebbe scendere oltre il 470 a.C. sia per la struttura della testa sia per il confronto con una testa giovanile del ceramico datata al 480 a.C. circa. Altrettanto stringente sarebbe il confronto, per il trattamento del panneggio, con una stele dell'Esquilino conservata nel Palazzo dei Conservatori.

A V. Tusa si devono due lavori, uno pubblicato in «*Archeo*» (78), l'altro in «*Rivista di studi fenici*» (79) che riprendono sostanzialmente le relazioni presentate al Congresso di Atene e alla Giornata di studio di Marsala.

In un articolo apparso su «*Magna Graecia*», L. Polacco (80), dopo aver sottolineato le profonde differenze formali e concettuali fra i bronzi di Riace e l'efebo di Mozia, si sofferma sull'accostamento nella scultura moziense di elementi arcaici e classici che la qualificano come opera magno-greca.

Convincente, per L. Polacco, è poi l'ipotesi che la statua, che doveva far parte di un gruppo, raffiguri un auriga e che sia giunta a Mozia come bottino di guerra.

Del tutto contrario a questa identificazione è E. Paribeni (81) il quale riconosce in questa *inquieta e sdegnosa creatura* un giovane dio che indossa una veste femminile per motivi rituali, una figura nella quale l'artista è riuscito sapientemente a conciliare la solidità della struttura corporea con la mollezza e la

preziosa inconsistenza della veste.

In un contributo presentato nel volume di «*Studi in onore di J. Labarbe*», G. Falsone (82) ripropone invece l'ipotesi della committenza di stato moziense, riconoscendo nella veste un abito rituale di origine orientale da collegare con il culto di Melqart. Attraverso l'attento esame sia delle fonti letterarie che del repertorio figurativo attinente al culto di Eracle, notoriamente assimilato al Melqart fenicio, G. Falsone giunge alla conclusione che potrebbe trattarsi di una statua di culto destinata al santuario di Cappiddazu.

Opera di un artista magno-greco che conosceva assai bene le esperienze scultoree della Madre Patria, capace di fondere mirabilmente stili diversi, la statua potrebbe datarsi tra il 460 e il 450 a.C.

In un articolo del 1987 C. Beer (83) riesamina la statua nell'ambito del contesto topografico e culturale di provenienza e facendo il punto sulle varie ipotesi emesse si sofferma ancora sul problema dell'identificazione del personaggio raffigurato.

Ancora del 1987 è l'«ipotesi di lettura» della statua proposta da G.P. Guzzo (84). Lo studioso sottolinea l'autonomia della scultura, certamente greca, rispetto alla produzione plastica, finora nota a Mozia, di chiara matrice anellenica, segnalando tuttavia un gruppo di terracotte che insieme con altre categorie della cultura materiale moziense testimoniano la sensibilità e ricettività degli artigiani moziesi rispetto agli stimoli che loro pervenivano dalla vicina cultura siceliota e che indicano come i rapporti fra Punici e Greci non furono certamente sempre di conflittualità e concorrenza.

Dopo aver proposto una attribuzione della scultura alla scuola selinuntina ed essersi soffermato sulle analogie con le metope dal tempio E oltre che con l'acrolito Ludovisi, anch'esso opera siceliota, G.P. Guzzo affronta il problema relativo alla sua installazione in un centro punico come Mozia. L'identificazione del personaggio raffigurato come divinità o eroe e la scelta - da parte della committenza moziense - consapevole e mirata all'acquisizione di un'opera che emergesse qualitativamente sulla produzione plastica corrente dell'isola appaiono allo studioso aspetti strettamente correlati ai fini di una ragionata proposta

di soluzione.

La utilizzazione poi di forme elleniche per contenuti e significati non greci non dovrebbe stupire alla luce delle notizie forniteci dagli storici antichi circa l'esistenza nella Sicilia anellenica di *agal mata* divini di forma greca che potevano forse anche assolvere alla funzione di un culto per così dire ambivalente, nell'ambito dei complessi ed ancora per gran parte oscuri rapporti fra i diversi gruppi etnici dell'isola.

E' possibile ipotizzare infine che la statua, forse originariamente collocata nel santuario di Cappiddazu, una volta abbattuta dal suo piedistallo fosse trascinata (come dimostrerebbero le scheggiature e le profonde abrasioni) fino al luogo in cui fu ritrovata.

In una nota apparsa su «*Magna Grecia*» nel 1988 M.L. La Lomia, riprendendo l'esame stilistico della scultura riconosce in essa «*un prodotto del tardo arcaismo greco*» nato in un ambiente ricettivo come quello della Magna Grecia degli inizi del V sec. a.C., che sa fondere con equilibrio correnti stilistiche diverse.

Chiave per una corretta lettura stilistica e iconografica dell'opera è secondo la studiosa l'individuazione del «*punto di vista principale*» che ella ravvisa in quello «*dal quale cogliamo il personaggio di pieno prospetto*».

Sia per l'atteggiamento spavaldo, quasi sfrontato, sia per l'abbigliamento si potrebbe riconoscere nel giovane di Mozia un personaggio del mondo dello spettacolo.

La veste in questo caso potrebbe essere un «*diaphanès tarantinon*», l'abito indossato appunto da ballerini o citaredi e la fascia pettorale potrebbe essere il «*maschalistér*» portato dagli attori.

Opera non punica, nè per l'esecuzione nè per la committenza, la statua sarebbe giunta a Mozia forse come bottino di guerra, alla fine del V sec. a.C.

Dal 1989 sono tre i contributi sulla statua a cura di G. Garbini (86), V. Tusa (87) e A.M. Precopi Lombardo (88) pubblicati in *Sicilia Archeologica*.

Il primo pur considerando la scultura un prodotto artistico greco ne sottolinea la sua pertinenza alla cultura punica e ne ipotizza la collocazione in un luogo di culto di Mozia, forse lo stesso santuario di Cappiddazu presso cui è stata rinvenuta.

Pur condividendo l'ipotesi da più parti espressa che la scultura raffiguri un auriga, G. Garbini ritiene improbabile che possa trattarsi di un personaggio reale e propende piuttosto per la rappresentazione sotto forme greche di una figura divina semitica nella quale ritiene di potere individuare Baal cui era attribuito, fra gli altri, anche l'appellativo di auriga divino.

V. Tusa fornisce invece una nota riassuntiva sulla scultura segnalando le varie ipotesi di soluzione dei problemi di ordine cronologico, stilistico e iconografico che essa pone.

Ribadendo ancora la propria convinzione circa l'appartenenza della statua al mondo fenicio-punico V. Tusa esclude la possibilità che si tratti di un'opera selinuntina, anche se certamente greco e di grande levatura dovette esserne lo scultore.

Non immagine di un personaggio reale ma piuttosto «*figura idealizzata di una persona in un atteggiamento ed in un aspetto tipico*», la statua rappresenterebbe il giovane che accompagna l'auriga sul carro.

Una esegesi più propriamente storica della scultura, attraverso la riconsiderazione della temperie politica e culturale in cui essa è stata concepita e realizzata, si deve ad AM. Precopi Lombardo.

Emerge, nel quadro storico che si delinea dalle testimonianze delle fonti, la figura di Gelone il quale, grazie alla sua spregiudicata strategia divenne arbitro degli equilibri politici della Sicilia.

Proprio il tiranno potrebbe riconoscersi, secondo la Precopi Lombardo, nel personaggio raffigurato dalla scultura moziese. Gli storici antichi, del resto, ci tramandano la notizia dell'esistenza di una statua di Gelone e più specificatamente di «Gelone disarmato», in riferimento ad un episodio della vita del tiranno.

Egli infatti, in un momento incerto della sua politica, dopo la battaglia di Himera, si sarebbe presentato disarmato all'assemblea dei soldati in armi, volendo offrire di sé non l'immagine del guerriero, ma quella del rappresentante della grecità di Sicilia trionfatrice sulla «barbarie».

Il tiranno, vincitore con la quadriglia ad Olimpia e custode del culto di Demetra e Kore a Gela non avrebbe potuto indossare, allo scopo, secondo la studiosa, altra veste se non la lunga tunica di tipo ionico,

simbolo della dignità sacerdotale o della gloria agonistica.

Quanto al motivo della presenza di una statua di Gelone a Mozia, esso potesse intendersi nell'ambito dei rapporti diplomatici intercorrenti fra Greci e Punici dopo la battaglia di Himera. La scultura infatti potrebbe essere stata destinata, secondo la Precopi Lombardo ad uno dei due luoghi di culto eretti dai Cartaginesi, per imposizione di Gelone, nei quali furono conservate le tavole dei trattati stipulati fra i due popoli dopo il 480.

Ipotizzando che i due templi fossero edificati uno in territorio greco, l'altro in territorio punico, il secondo potrebbe essere localizzabile a Mozia.

Inoltre se la statua è l'ideale esaltazione della figura di Gelone, non è da escludere, secondo AM. Precopi Lombardo che il tipo scultoreo, probabilmente ripreso in più esemplari, abbia influenzato anche il tipo monetale con la quadriga e auriga con lunga tunica e fascia al petto, diffuso a Siracusa e nelle altre città greche di Sicilia in età dinomenide.

M.R. La Lomia, in un articolo apparso su «*Parola del Passato*» del 1989 (89) riprende sostanzialmente, ampliandolo, l'esame stilistico della scultura, già precedentemente avviato (90), soffermandosi in particolare sulla posa del personaggio e sul tipo di abbigliamento che esso indossa.

L'A. parte infatti da tre tesi fondamentali che nel corso della trattazione sviluppa, motivandole e documentandole ampiamente:

- 1) la statua è opera tardo-arcaica, databile fra il 480 e il 470 e va guardata dal suo giusto punto di vista, cioè con il volto di pieno prospetto;
- 2) la veste non è un *chitone podéres* in quanto è aperta sul lato destro, rifinito da una striscia di stoffa liscia e pesante, bensì un *diaphanés tarantinon*;
- 3) l'alta cintura passante sotto le ascelle è un *maskalistér*. L'esame dell'abbigliamento e dell'atteggiamento di «*compiaciuta esibizione*» conducono M.R. La Lomia alla conclusione che nella statua di Mozia debba riconoscersi un danzatore «*ritratto nel momento di presentarsi al pubblico come vincitore di un agone musicale*».

«*Opera elegante ed equilibrata, rara sia per il soggetto che per l'esecuzione*» la scultura sarebbe

«pensata e realizzata nell'ambiente artistico e culturale della Magna Grecia».

Ancora ad un danzatore, ma di *pyrrhica*, cioè della danza di guerra divinamente ispirata, ha fatto riferimento N. Yalouris nel corso del colloquio scientifico tenutosi a Palermo in occasione della inaugurazione della Mostra su *Lo Stile Severo in Sicilia* (91).

La scultura rappresenterebbe un uomo armato di lancia, elmo e scudo e nella veste potrebbe riconoscersi la *phoinikis* indossata appunto dai danzatori di *pyrrhica*.

Gli autori classici (Luciano, Ateneo) ci danno no-

zia di monumenti eretti in onore di tali danzatori; pertanto la statua di Mozia potrebbe raffigurare un eminente personaggio greco che abbia avuto un importante ruolo nella lotta contro i Punici di Sicilia e potrebbe essere giunta a Mozia come bottino di guerra.

Va appena segnalata infine, per dovere di completezza documentaria, una scheda del monumento redatta da chi scrive per il *Catalogo* (92) della Mostra su «*Lo Stile Severo in Sicilia*», allestita e tuttora in corso presso il Museo Archeologico Regionale di Palermo.

A. Spanò Giammellaro

NOTE

(1) cfr. G. FALSONE, *I nuovi scavi di Mozia: BCA Sicilia*, I (1980), pp. 98-103; G. FALSONE-F. SPATAFORA-A. GIAMMELLARO SPANO'-M.L. FAMA', *Gli scavi della «Zona K» a Mozia e il caso stratigrafico del Locus 5615: Kokalos XXVI-XXVII (1980-81)*, tomo II, 2, 1982, pp. 877-930; G. FALSONE, *La scoperta, lo scavo e il contesto archeologico: La statua marmorea di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia - Atti della giornata di studio, Marsala 1° Giugno 1986*, Roma 1988, pp. 9-4.

(2) G. FALSONE, *Struttura e origine orientale dei forni da vasaio di Mozia*, Palermo 1981.

(3) Un altro settore di questo atelier ceramico è stato individuato nel corso dei recenti scavi nella limitrofa area K EST. Cfr. A. SPANO' GIAMMELLARO, *Mozia: Scavi nell'area «K EST» - Campagna 1985 - (Notizie preliminari): SicArch 69-70 (1989) pp. 38-48.*

(4) R. ALAIMO-M. CARAPEZZA, *Il marmo della statua di Mozia: caratteri geochimici e possibili aree di provenienza: La statua marmorea di Mozia*, cit. pp. 29-37.

(5) Tali problemi abbiamo già cercato di mettere a fuoco in un lavoro del 1983 pubblicato nel 1985. Cfr. A. SPANO' GIAMMELLARO, *Eine Marmorstatue aus Mozia: AW 16 (1985); pp. 16-22.*

(6) V. TUSA, *La statua di Mozia: PdP*, 213 (1983), pp. 445-56. ID.: *La statua marmorea di Mozia*, cit. 53-60.

(7) P. ZANCANI MONTUORO, *Hnioxoi: PdP*, 216 (1984), pp. 221-29.

(8) J. FRELL, *L'Auriga di Mozia. Un'opera di Pitagora di Reggio: PdP*, 220 (1985), pp. 64-68. ID.: *La statua marmorea di Mozia*, cit., pp. 113-15.

(9) G. RIZZA, *Le arti figurative dalle origini al V sec. a.C.: Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1985, pp. 227-28, tavv. 239-42.

(10) ID.: *La statua marmorea di Mozia* cit. pag. 133.

(11) S. LAGONA: *ibid.* pag. 111.

(12) G. DONTAS: *ibid.* pp. 61-68.

(13) W. FUCHS: *ibid.* pp. 79-81.

(14) H.P. ISLER: *ibid.* pp. 139-40.

(15) M. CALTABIANO: *ibid.* pp. 131-32.

(16) I. TAMBURELLO: *ibid.* pp. 123-26.

(17) G. CAPUTO: *ibid.* pp. 117-18.

(18) P.E. ARIAS: *ibid.* pp. 143-48.

(19) A. DI VITA: *ibid.* pp. 39-52.

(20) P. MORENO: *ibid.* pp. 135-37.

(21) G. ORTIZ: *ibid.* pp. 107-108.

(22) U. SPIGO: *ibid.* pp. 119-21.

(23) B. SERVAIS-SOYEZ: *ibid.* pp. 127-30.

(24) G.C. PICARD: *ibid.* pp. 99-102.

(25) A.M. BISI: *ibid.* pp. 68-78.

(26) P.G. GUZZO: *ibid.* pp. 103-105.

(27) L. POLACCO: *ibid.* pp. 109-10.

(28) S. STUCCHI: *ibid.* pp. 83-96.

(29) Per i problemi relativi alla scultura siceliota tardo-arcaica e protoclassica, cfr.: R.R. HOLLOWAY, *Influences and styles in the late archaic and early classical Greek sculpture of Sicily and Magna Graecia*, Louvain 1975.

(30) V. TUSA, *La scultura in pietra di Selinunte*, Palermo 1984, pp. 119-120, pp. 135-36; tavv. II, 35.

(31) Cfr. E. DE MIRO, *I bronzi figurati della Sicilia greca*, Palermo 1976, pp. 50-51, p. 81; tavv. g, LII-LIII.

(32) P.E. ARIAS, *Scultura greca*, Milano 1969, p. 98, figg. 132-33.

(33) Cfr. da ultimo W. FUCHS, *Scultura greca*, Milano 1982, p. 57, figg. 59-60.

(34) Sull'origine e lo sviluppo di questo schema figurativo cfr.: PH. OLIVER-SMITH, *The Huston bronze spearbearer: Antike Plastik XV*, Berlin 1975, pp. 95-108. Per quanto riguarda in particolare la nostra statua, esiste presso il Museo archeologico di Siracusa un bronzo che ne riproduce esattamente l'atteggia-

mento; cfr.: E. DE MIRO, *op. cit.*, pp. 42-43, tav. XXXVII.

(35) Cfr. per es. P.R. FRANKE-M. HIRMER, *Die Griechische Münze*, München 1964, p. 72, n. 231, tav. 82.

(36) Cfr.: B. SISMONDO RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1970, p. 29 sgg.; figg. 16, 39.

(37) Abbiamo per es. notizia (CICERONE, *Verrine* II 35, 869) del trafugamento da parte dei Punici di opere d'arte umeresi durante la distruzione della città nel 409 a.C., alcune delle quali furono portate a Cartagine.

(38) DIODORO XIV 53, 2.

(39) ENNIO, *Annales* 9, 325.

(40) Sull'abbigliamento maschile punico cfr. S. MOSCATI, *I Fenici e Cartagine*, Torino 1972, pp. 34-44.

(41) S. MOSCATI, *op. cit.* fig. a p. 342.

(42) GIUSTINO 18, 7, 9; SILIO ITALICO 3, 236.

(43) Sull'abbigliamento maschile greco cfr.: E. ABRAHAMS-M. EVANS, *Ancient Greek Dress*, Chicago 1964; I parte: pp. 15-28; pp. 57-72; II parte: pp. 48-56.

(44) Cfr. per es. B. SISMONDO-RIDGWAY, *Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton 1977, pp. 75-76. Inoltre, per un *kouros* vestito da Cipro cfr. S. CAROUZOU, *Musée archeologique national - Collection de sculptures*, Athènes 1968, p. 10 n. 4505.

(45) Cfr. per es.: P.E. ARIAS, *Storia della ceramica in età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica: Enciclopedia classica*, sez. III, vol. XI, tomo V, Torino 1963, tavv. XLVIII, XLIX, LXI e C., CXXI. E. ABRAHAMS-M.M. EVANS, *op. cit.*, I parte: tav. E, fig. 20; tav. I, fig. 7; tav. L, fig. 14; tav. DD, fig. V; fig. XXXVIII; II parte: fig. 55.

(46) Cfr. per es.: F. GERKE, *Griechische Plastik*, Zurich 1938, p. 232, tav. 95, 1; P.E. ARIAS, *op. cit.*, tav. LIX B, LXXVI, XCIV, CIII; E. ABRAHAMS-M.M. EVANS, *op. cit.*, I parte: tav. EE, fig. VII; II parte: figg. 1 b-c; W.FUCHS, *op. cit.*; p. 28, figg. 18-19 e p. 449, fig. 591.

(47) Cfr. per es.: E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen* III, München 1923 fig. 4; 18, n. 84; 42; 48; 49; 51; 66. C. ISLER KERENYI, *Stamnoi*, Lugano 1977, pp. 18-23. E. BERGER-R. LULLIES, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig I*, Basel 1979, pp. 40-41, n. 14; pp. 78-80, n. 28 b; W.G. MOON ed ALTRI, *Greek vase-painting in Midwestern collections*, Chicago 1979, pp. 94-95, n. 55; pp. 114-115, n. 65.

(48) Cfr.: G.E. RIZZO, *Monete greche della Sicilia*, Roma 1946, tavv. X, XI, XVIII, XXXVII, XXXVIII, XL.

(49) F. CHAMOIX, *L'Aurige - Feuilles de Delphes IV*, Paris 1955.

(50) Cfr.: E. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene*, Roma 1959, p. 157, n. 160 tav. 198; S. STUCCHI, *Cirene 1957 - 1966*, Tripoli 1967, pp. 119-120, figg. 92-93.

(51) Cfr.: G.E. RIZZO, *op. cit.*, tav. X, nn. 2, 4, 6; tav. XI, nn. 2, 4; tav. XIII, n. 1; tav. XXXVII, nn. 14, 17, 19, 20; tav. XL, nn. 1, 2, 7, 11; fig. 12 a pag. 27.

(52) Baal Hammon viene di solito raffigurato come un personaggio anziano, barbato, vestito di una lunga tunica e assiso su un trono fiancheggiato da arieti, leoni o sfingi.

(53) Sono molto grata all'amica Prof. A. Cutroni Tusa per avermi segnalato queste variazioni nei tipi monetali ed avermi suggerito

la possibilità di un legame con il tipo iconografico della scultura moziense.

(54) Cfr. G.E. RIZZO, *op. cit.*, tav. XXXII, n. 7; tav. XXXIII, n. 4; tav. LXIV, n. 23. P.R. FRANKE-M. HIRMER, *op. cit.*, tav. 67, nn. 187, 188.

(55) J.K. JENKINS, *Coins in Punic Sicily*, parte I - SNG 1971, tav. 7, n. 3.

(56) E. MANNI, *Sicilia pagana*, Palermo 1963, pp. 42-43.

(57) L'eroe, com'è noto, viene di solito raffigurato come un giovane imberbe o barbato, nudo, o ricoperto della sola *leontè*, o con una corta tunica.

(58) Su uno statere da Metaponto è raffigurato Eracle nudo, ma in questa stessa posa; cfr. nota (35).

(59) Cfr.: nota 46.

(60) Cfr.: B.H. WARMINGTON, *Storia di Cartagine*, Torino 1968, pp. 82-94.

(61) Cfr.: H.A. HARRIS, *Sport in Greece and Rome*, London 1972, pp. 151-183.

(62) Cfr.: L. BOUTROS, *Phoenician Sport*, Amsterdam 1981, pp. 103-105.

(63) Cfr.: per es. K.M.D. DUNBABIN, *The Victorious Charioteer on Mosaics and related Monuments*: AJA 86 (1982), p. 75; p. 87; tav. 5, fig. 2; tav. 8, figg. 18-19.

(64) PINDARO, *Pythica* VI, *schol. Inscr. DRACHMANN, Scholia Pindarica* II, p. 192. PAUSANIA VI, 12, 1; VIII, 42, 9. DIODORO XIV, 109, i; XV, 7, 2.

(65) Cfr. nota 48.

(66) Su mosaici romani del Nord Africa sono raffiguranti aurighi con una fascia così alta; cfr. per es.: K.M. DUNBABIN, *cit.*, tav. 6, 8;

(67) PAUSANIA VI, 12, 1.

(68) PAUSANIA VI, 4, 10.

(69) PINDARO, *Pythica*. VI, *passim*.

(70) Cfr.: A. SPANO' GIAMMELLARO, *Un nuovo elemento architettonico da Mozia: nota preliminare: «Atti del II Congresso Int.le di Studi fenici e punici»* (Roma 1987), in stampa.

(71) Cfr.: G. FALSONE: *La statua marmorea di Mozia*, *cit.*, pp. 22-24.

(72) Cfr. nota 3.

(73) Cfr. nota 1.

(74) Cfr. *Archaische und klassische Griechische Plastik, Akten des Internationalen Kolloquiums von 22-25 April 1985 in Athen*, Mainz 1986.

(75) V. TUSA, *ibid.*, pp. 1-10, tavv. 82-85; interventi alle pp. 10-11.

(76) B. HOLTZMANN, *Colloque international sur la sculpture grecque archaïque et classique*: RA 1985, fasc. 2, p. 305, fig. 1.

(77) E. LA ROCCA, *Il giovane di Mozia come auriga - Una testimonianza a favore*: PdP 225 (1985), pp. 452-63.

(78) V. TUSA, *Il giovane di Mozia: Archeo* 20 (1986), pp. 18-23.

(79) ID., *Il giovane di Mozia: RSF* 14 (1986), pp. 143-52, tavv. XX-XXIV.

(80) L. POLACCO, *L'efebò di Mozia e l'arte della Magna Grecia: Magna Graecia* 21, fasc. 7-8, (Luglio-Agosto 1986), pp. 1-4.

(81) E. PARIBENI, *Di alcuni chiarimenti e di un quiz non risolto: Quaderni Ticinesi - Numismatica e Antichità Classiche XV* (1986), pp. 43-59.

(82) G. FALSONE, *La statue de Motyè. Aurige ou pretre de Melqart?: Stemmata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offert à Jules Labarbe, Liege - Louvain - la - Neuve* 1987, pp. 407-27.

(83) C. BEER, *Statyn fran Motya: Körsven eller präst?: Medusa 8* (1987), pp. 18-24.

(84) G.P. GUZZO, *Ipotesi di lettura di una statua da Mozia: Prospettiva 50* (Luglio 1987), pp. 36-41.

(85) M.R. LA LOMIA, *Musico o danzatore il «Giovane di Mozia»: Magna Graecia XXIII*, fasc. 3/4 - 5/8 (Marzo-Giugno 1988), pp. 11-12.

(86) G. GARBINI, *Pensieri sul «Giovane di Mozia»: Sic.Arch.* 66-67-68 (1988), pp. 11-13.

(87) V. TUSA, *La statua di Mozia (Il giovane di Mozia): Ibid.*, pp. 15-22.

(88) AM. Precopi Lombardo *Rappresenta «Gelone disarmato» la statua di Mozia?: Sic.Arch.* 71 (1989), pp. 73-80

(89) M.R. LA LOMIA, *Il giovane di Mozia è un danzatore? : PdP* 248 (1989), pp. 377-396.

(90) Cfr. nota 85.

(91) Gli Atti di questo Colloquio sono in corso di stampa.

(92) A. SPANO' GIAMMELLARO: *Lo Stile Severo in Sicilia - Dall'apogeo della tirannide alla prima democrazia (Catalogo della Mostra Museo Archeologico Regionale - Palermo, 10 febbraio - 30 settembre 1990)*, Palermo 1990, pp. 232-233.



Tetradrammo d'argento di Sicarusa. Collezione privata. (da Franke-Hirmer 1964)

