

Influssi pitagorei su alcuni bronzetti magno greci

5624

CARUSO, J.

1982

Ida Caruso, Rom

Uno degli aspetti più interessanti nel campo dei piccoli bronzi è la relazione che intercorre tra questi stessi e i c. d. grandi bronzi.

In particolare quivi si esamina l'influenza che ha avuto lo stile di Pythagoras di Reggio su di un ristretto gruppo di statuette in bronzo di produzione magno greca e l'elaborazione operata su di esse dalla cultura artigiana.

Il primo esemplare della serie è l'Atleta Warren del Metropolitan Museum di New York¹. Il bronzetto (*tav. 2,1*) gravita sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente piegata ed avanzata rispetto all'altra. Particolare è la cura rivolta alla lavorazione della zona compresa tra torace e ventre, nella resa dell'inguine, nello sviluppo della muscolatura delle spalle e delle braccia. Altrettanto curata è la volumetria del capo, con il cranio »a calotta«, liscio e compatto, in cui sembrano appena accennati i riccioli brevi dalle punte arrotondate. Il volto ha lineamenti dolcissimi, con effetti particolarmente luministici. Slanciate, asciutte, corpose, sono le gambe che rendono, assieme allo scatto delle spalle e delle braccia, la sensazione di un movimento »bloccato«. Il bronzetto sembra influenzato dall'ambiente peloponnesiaco², ma presenta anche una serie di caratteri affini ai prodotti magno greci³. Inoltre, secondo il Paribeni⁴, il sapiente gioco di equilibri tra le due parti del corpo, cioè quella inferiore e quella superiore, la struttura del capo »a calotta«, oltre a quella del fisico, sotto l'aspetto muscolare, fanno considerare il bronzo una probabile produzione magno greca, nata sotto numerose influenze della cultura pitagorea ed è databile al 470 a. C. circa. Resta, certo, ancora qualche arcaismo nel disegno dei pettorali, l'esagerata accentuazione del contorno dell'arcata epigastrica, mentre schematico risulta il collegamento tra zona toracica e addominale, geometricamente articolate.

Simile nella struttura del corpo e nei lineamenti del volto è il bronzetto del Museo di Boston⁵, rappresentato in atto di scattare nella corsa o in un balzo in avanti (*tav. 2,2*). La corporatura è

Alle abbreviazioni comprese nella lista pubblicata sulla Archäologische Bibliographie si aggiungono le seguenti:

Bianchi Bandinelli - Paribeni R. Bianchi Bandinelli - E. Paribeni, *L'arte dell'antichità classica I* (1976).

Comstock-Vermeule, Bronzes M. Comstock - C. Vermeule, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts* (1971).

Jantzen U. Jantzen, *Bronzwerkstätten in Großgriechenland und Sizilien*, 13. *Ergh. JdI* (1937).

Langlotz, Bildhauerschulen E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen* (1927).

Levi, Napoli A. Levi, *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, (1926).

Mollard-Besques, Louvre S. Mollard-Besques, *Musée National du Louvre, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecques, étrusques et romains I* (1954).

Prückner H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* (1969).

Quarles van Ufford L. Quarles van Ufford, *Les Terres-cuites siciliennes* (1940).

Schefold, Meisterwerke K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst*, (Mostra Basel 1960).

¹ New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1908. Inv. 08.25810. Su base antica quadrangolare sagomata; restauri all'attacco del collo; frattura delle dita dei piedi e delle mani; bronzo a fusione piena. Patina verde bruno. Alt. cm. 31,4. Schefold, *Meisterwerke*, 228, fig. 262. Bianchi Bandinelli-Paribeni, scheda 398.

² Langlotz, *Bildhauerschulen*, 30-80, tavv. 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 33, 35, 36, 40, 43.

³ Ad esempio con la kore di Rossano: P. Orsi, *BdA* 13, 1919, 95 sgg.; con la testa del kouros da Locri: A. de Franciscis, *Agalmata* (1960), 23, tav. XI; P. Orsi, *NSc* 1913 Suppl., 39, fig. 49.

⁴ Bianchi Bandinelli - Paribeni, scheda 398.

⁵ Boston Museum, Perkins Collection, Inv. 96.710. Ex-Collezione Kopf, ora Collezione E. P. Warren. Su base moderna sagomata con bordi perlinati. Corrose alcune dita del piede. Patina verde bruno. Alt. cm. 13,6. E. Langlotz, *Atti Taranto 1970*, 225, tav. 1,2. Comstock-Vermeule, *Bronzes*, 50, n. 51.

possente, tesa ed elastica, mentre qualche pesantezza affiora nella lavorazione delle gambe troppo massicce e sviluppate, specie dal ginocchio in giù. L'equilibrio delle dimensioni riaffiora, invece, nei tratti del volto ovale, dalle labbra carnose, dagli occhi gonfi, allungati, dalle ampie arcate sopraccigliari.

Secondo due contrastanti pareri, si vuole porre il bronzo o nell'ambito della scuola peloponnesiaca⁶, o di quella magno greca⁷.

Anche qui la posa apparentemente statica, nasconde tutta la vivacità di una azione svolta o in via di svolgimento, mentre la struttura massiccia, muscolosa dalle forme piene e tondeggianti trova confronto con la corporatura del kouros che sostiene il thymaterion, del Museo di Reggio Calabria⁸. Il volto e la capigliatura sono, inoltre, da confrontare con i lineamenti e la struttura del kouros del candelabro da Locri, attualmente al Museo di Berlino Ovest⁹: occhi gonfi appena allungati, mento e labbra carnose, tutti caratteri riferibili al gusto »indigeno« di alcune testine medmee in terracotta¹⁰. Il bronzetto va datato intorno al 460 a. C. circa.

Il terzo esemplare delle serie è un kouros del Museo di Boston¹¹ (*tav. 2,4*). La struttura del corpo risulta massiccia, ma slanciata, le gambe poggiano saldamente sul piano, mentre le braccia, l'uno piegato, l'altro sollevato, lasciano intravedere una muscolatura tesa e corposa. Meno evidenti sono i muscoli del torace che però risultano pure accennati in modo tale da equilibrare le masse. La posizione che si determina nella pausa tra movimento e stasi, consente un buon confronto con il bronzetto di Cleveland¹². Il volto è piuttosto minuto con il cranio »a calotta«, a pettinatura compatta, ma dai riccioli appena graffiati. La fronte, coperta da una frangia compatta, è stretta e breve, gli occhi mostrano le palpebre gonfie, le guance ed il mento risultano carnosi. I lineamenti del volto ricordano certe testine da Locri e da Medma in terracotta¹³. È databile intorno alla seconda metà del V sec. a. C.

L'esemplare proveniente da Kerch, ora al Museo di Leningrado¹⁴, rappresenta probabilmente un atleta (*tav. 2,3*) con particolari attributi: la benda stretta intorno al capo, il vasetto dell'olio o la palma della vittoria, ora scomparsi, nella mano destra. La figura è in perfetta posizione di equilibrio: spalle bilanciate, in stretta correlazione con le gambe e le braccia. Il momento in cui il giovane è ripreso è successivo e contemporaneamente preparatorio all'azione: non c'è stasi, né rilassamento, ma ancora contrazione e padronanza delle forze che si esprimono nell'equilibrio dei muscoli pettorali, nei forti bicipiti, mentre un accenno all'arcaismo è dato dalla linea inguinale troppo sollevata. Slanciate e asciutte ma sempre solide le gambe, che sottolineano la preparazione al movimento, altrettanto curate le braccia dai bicipiti sviluppati. La zona dei pettorali e la lavorazione del torace sono molto simili a quelle del bronzetto di New York (*tav. 2,1*) ed ad altri due bronzi di produzione magno greca¹⁵. Il volto ovale mostra lineamenti

⁶ Langlotz, *Bildhauerschulen*, tav. 29, C (Argo). Comstock-Vermeule, *Bronzes*, 50 sgg.

⁷ Jantzen, 55, n. 11 (Sicilia); E. Langlotz, *Atti Taranto*, 1970, 225, nota 12: viene corretta la prima teoria argiva ed il bronzetto è posto in ambiente magno greco con stretta relazione alla produzione tarantina in base a confronti con l'Ercole stanco di Amburgo (*ibid.* tav. 1,1).

⁸ U. Zanotti Bianco - L. von Matt, *La Magna Grecia*, (1973), 132, n. 136. P. Orsi, *NSc* 1913 Suppl., 27, fig. 31.

⁹ Jantzen, 5, n. 29.

¹⁰ *NSc* 1913 Suppl., 70 sgg., figg. 77, 78, 80, 84, 85, 89, 90.

¹¹ Boston, Museum of Fine Arts - Inv. 96.706. Purchased by contribution 01.7475, E. P. Warren Collection. Mancano il polso e la mano destra, la caviglia ed il piede sinistro. Abrasioni superficiali. Alt. cm. 10,2 circa. Comstock-Vermeule, *Bronzes*, 47, n. 46.

¹² Jantzen, 44, n. 31, tav. 4, figg. 18-19.

¹³ P. Orsi, *Ausonia* III, 1908, figg. 35 e 84. Levi, Napoli, 3, figg. 1, 10, 14. Quarles van Ufford, figg. 65 e 127. P. Orsi, *NSc* 1913 Suppl., figg. 119, 123, 124, 128 (da Medma).

¹⁴ Leningrado, Museo dell'Hermitage, Inv. GKH 91 (dal 1876); prov. dalla Necropoli di Nymphaeum (Kerch). Frattura delle dita della mano destra. Patina verde bruno. Alt. cm. 10,2. X. Gorbunova - J. Saverkina, *Greek and Roman antiquities in the Hermitage* (1975), fig. 39.

¹⁵ P. Orsi, *NSc* 1913 Suppl., fig. 31; C. Turano, *Klearchos*, III, 1961, 108 sgg. (bruciaprofumi di Reggio Calabria). U. Zanotti Bianco - L. von Matt, *La Magna Grecia*, (1973), 132, nn. 131-132 (sostegno figurato di specchio).

minuti, con il disegno degli occhi e delle labbra particolarmente addolcito e sfumato, che trova relazione con lo ionismo di alcune terracotte locresi o medmee¹⁶. Per la datazione, in base ai confronti precedentemente citati, si può inquadrare il bronzetto intorno alla prima metà del V sec. a. C. Da considerare, nell'ambito dell'influenza ionica, anche la presenza del capitello a volute morbidamente avvolte, che trova un valido confronto col capitellino presente su di un pinax locrese¹⁷, elemento comprovante non solo la relazione col mondo ionico ma anche con la produzione dell'ambiente indigeno della Magna Grecia, in particolare della zona di Locri.

Il quinto esemplare delle serie è l'atleta di Monaco¹⁸ (tav. 3,1.2). Leggera è la torsione del corpo, la gamba sinistra è avanzata, l'equilibrio è sottolineato dall'apertura delle braccia semiprotese in avanti. Il movimento bloccato dell'azione in fase di svolgimento è definito dalla lavorazione dei muscoli: pettorali evidenti, bicipiti tesi, polpaccio sviluppato. Più sommaria risulta invece la lavorazione del torace che è quasi piatto, apparentemente in contrazione, ma in realtà oggetto di scarsa cura nella resa della tensione. Ciò potrebbe costituire un carattere della produzione locale che ha puntato di più sull'evidenza dello sviluppo degli arti, rispetto all'esecuzione del tronco. Il capo è coperto da una capigliatura anche quivi definibile «a calotta», trattenuta a metà nuca da un cercine che lascia scendere sul collo e sulla fronte una massa corposa e bombata a costituire una specie di fascia segnata da ciocche graffite, piuttosto compatte. Il viso ripropone nella morbidezza dei lineamenti quei caratteri ionici già presenti nei due precedenti esemplari. Nella veduta posteriore si accentua, invece, la solidità e la corposità della figura: i glutei sono ben sostenuti e sporgono dopo la concavità della zona lombare fortemente incurvata. Le gambe sono massicce al punto giusto, asciutte ed equilibrate nell'espressione della loro forza; le spalle moderatamente ampie, la spina dorsale chiaramente disegnata. Il movimento esiste, è bloccato, ma continua tutta la vitalità dell'azione in atto di svolgimento. Interessante è il confronto con il kriophoros di Metaponto¹⁹ che pur tipico prodotto «indigeno» o «periferico»²⁰ ha nel volto, nella capigliatura, notevoli caratteri in comune col nostro bronzetto. Ma il confronto più stringente e diretto è il già citato kouros, manico di specchio da Locri²¹, sia per i tratti del volto minuti ma carnosì, sia nella veduta posteriore per la medesima posizione appena ruotante, con l'equilibrio tra masse muscolari superiori ed inferiori.

Ma lo ionismo del bronzetto di Locri così evidente nel gusto di arrotondare i piani fino a rendere quasi sfuggenti le masse muscolari, che restano, invece, qui nel kouros di Monaco, solidamente sostenute e contratte con i glutei non più tendenti ad una forma ovale, ma globosi e tesi, è svanito. Lì c'è un momento di rilassamento nella posizione più statica, quivi il dinamismo contenuto è ben risaltato ed il corpo acquista forza e scatto. Tali caratteri, invece, sfumano nell'esecuzione del volto, del capo e della capigliatura: la serenità come luminosità e dolcezza dei tratti raggiunge la medesima compostezza. Anche per il bronzetto di Monaco resta una cronologia intorno alla metà del V sec. a. C.

Il sesto esemplare del gruppo è esposto al Museo di Amburgo²² (tav. 2,5). Il bronzetto rappresenta un atleta o un eroe nudo, in riposo. Il corpo è leggermente piegato in avanti, sulla

¹⁶ H. Herdejürgen, *Götter, Menschen und Dämonen. Sonderausstellung Basel 1978*, B3, B5, B11, B12, B14, B16. Vedi anche le testine sui pinakes locresi: *Brit. Mus. Cat., Higgins, Terracottas*, tav. 40, fig. E; *Mollard-Besques, Louvre*, tav. XLIV, fig. B449, B464, B467. P. Orsi, *Ausonia III*, 1908, figg. 9, 23, 35, 53, 84.

¹⁷ Prückner, tav. 11, fig. 4. Interessante è la linea di curvatura della parte centrale del capitello nel disegno della voluta a forma di «Sattelspirale»: P. Oberländer, *Griechische Handspiegel* (1967), 107 in fondo.

¹⁸ München, *Antikensammlung Inv. Br 84 Waf.* Dalla Collezione Lipona (Pompei). Frattura delle braccia all'altezza dell'avambraccio. Piedi corrosi. Patina verde bruno. Alt. cm. 9,8. Langlotz, *Bildhauerschulen*, 190, Jantzen, 35, n. 12.

¹⁹ D. Adamesteanu, *La Basilicata antica* (1974), 25.

²⁰ Sul concetto di periferico: S. Settis, *ACL*, 25, 1973, 72, nota 53.

²¹ U. Zanotti Bianco - L. von Matt, *La Magna Grecia* (1973), 132, nn. 131-133.

²² Hamburg, *Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1969, 200/St 275*. Ex-Collezione Barone Sarazar, detto proveniente da Taranto. Fusione piena. Restauro chimico. Manca il sostegno antico. Alt. cm. 8,7 (min.); cm. 12,6 (max.). E. Langlotz, *Atti Taranto 1970*, 225. H. Hoffmann, *AA* 1974, 55, n. 5, fig. 5 a-c. W. Hornbostel, *Jb. d. Hamburg. Kunstslg.* 19, 1974, 145 sgg.

destra; la testa, china, appoggia sulla mano destra, chiusa in un pugno, e sul braccio piegato. Il torace nel piegamento, si flette anch'esso in avanti e a destra, formando due segni profondi sul torace e sul ventre. Le gambe sono divaricate e la destra è sollevata da terra, mentre la sinistra poggia pesantemente al suolo, sopportando il peso del corpo. Nonostante la posa di rilassamento, quasi di meditando abbandono, la figura risulta raccolta in una tensione che sostiene l'intera struttura corporea. Sfugge, dunque, all'artista la mollezza della posa nella lavorazione accurata delle masse muscolose che si concentrano nei polpacci fortemente evidenziati, nei bicipiti, nei pettorali particolarmente sviluppati. In solchi all'inguine, al torace, al ventre disegnano la struttura asciutta del tronco del bronzetto. Il capo ha forma »a calotta«, con una capigliatura gonfia a ciocche lisce e compatte, graffite. I tratti del volto riprendono la compostezza delle membra: i lineamenti sono minuti, ben lontani dallo ionismo presente nei precedenti esemplari. Secondo il Langlotz²³ il bronzetto rappresenterebbe Eracle in riposo, probabilmente dopo l'uccisione del leone di Nemea. La presunta provenienza da Taranto ne attesterebbe la relazione con il culto dell'eroe nella città magno greca. Un confronto diretto è dato dall'Eracle presente sulle metope del fregio occidentale sulla porta dell'opisthodomos di Olimpia²⁴.

Quei caratteri che, però secondo il Langlotz, potrebbero definirsi peloponnesiaci - calotta del capo, lineamenti del volto, etc. - sembrano, invece, a mio parere rientrare nell'ambito di una produzione strettamente magno greca, che si concreta anche in alcune dissonanze, quali i piedi esageratamente lunghi con le piante molto larghe, l'eccessiva massa muscolosa dei polpacci in confronto alle cosce più sfinite, lo sviluppo disorganico dell'avambraccio rispetto al braccio. Il corpo ha molte affinità con la testina del bronzetto dell'Ermitage (*tav. 2,3*) così come la carnosità dei tratti del volto, le labbra, il mento, il taglio allungato degli occhi ci riconduce al mondo culturale-artistico locrese, con naturale riferimento ai pinakes²⁵.

Rispetto a tutti i bronzi già esaminati, senza dubbio, questo risulta, sia nella struttura anatomica, sia nella disinvoltura della posizione, molto più evoluto. Non è improbabile che questo bronzetto sia una ripetizione in piccolo di un bronzo ben più grande, così come lo dimostrerebbe il motivo abbastanza diffuso dell'eroe stanco in riposo²⁶. Secondo lo Schumacher²⁷ si può ipotizzare che il bronzetto sia copia di un più grande bronzo, opera di Pythagoras di Reggio. La statuetta va ascritta agli inizi della seconda metà del V sec. a. C.

L'ultimo esemplare è il bronzo conservato al Museo Archeologico di Bari²⁸ (*tav. 3,3.4*) che rappresenta un kouros identificato dal Gervasio²⁹ quale dio Apollo nell'atto di stendere in avanti il braccio sinistro, mentre il destro è lasciato cadere lungo il corpo, dal quale resta appena staccato. Il dio avanzerebbe con la gamba sinistra leggermente piegata mentre la gamba destra è lasciata indietro: il piede mancante doveva avere il tallone sollevato e sfiorare appena il terreno con la punta delle dita. La testa è volta verso sinistra, ma in un movimento appena percettibile; la chioma è corta, raccolta in una calotta da cui escono due serie di riccioli sulla fronte e sul retro sopra il collo. La fonte è bassa e stretta, gli occhi hanno le palpebre gonfie, quasi a forma amigdaloidale, il volto è particolarmente allungato con le guance scarnie, il naso è affilato e sottile, le labbra particolarmente carnose e turgide. Il collo è lungo e robusto; il corpo

²³ Atti Taranto, 1970, 225.

²⁴ In particolare la metopa con Herakles ed il leone Nemeo, per i tratti del volto, la compostezza e l'equilibrio dei lineamenti: M. Santangelo, *Il Santuario dei giuochi Olimpici*, (1960), 28, figg. 28, 31. G. Becatti, *Il maestro di Olimpia*, (1943), *tav. XXII*, fig. 68, I, B.

²⁵ Prückner, *tav. 4*, fig. 4; *tav. 10*, figg. 3-5; *tav. 11*, figg. 1-4; *tav. 20*, figg. 1-2; *tav. 22*, fig. 2. Confronto diretto per la carnosità dei lineamenti, il gonfiore particolare delle palpebre, la struttura generale del volto.

²⁶ Beazley, ARV², 613, n. 4. E. Langlotz, *Jdl* 49, 1934, 42, fig. 17.

²⁷ AA 1974, 55, n. 5 (figg. 5 a-c).

²⁸ Bari. Museo Archeologico. Provenienza Ceglie del Campo (Bari). Acquisto. Tracce dei canali di fusione. Manca il piede sinistro. Fusione piena. Alt. cm. 20,5. MAL XVI, 1906, col. 494 sgg.

²⁹ M. Gervasio, *Japigia* I, 1930, 364 sgg. *tavv. I-II*.

è asciutto con il torace slanciato e ben disegnato: evidenti le clavicole, definiti i pettorali, distinte le punte mammillari. L'arcata gastrica non è propriamente curva ma spezzata a metà, ad angolo acuto e piuttosto sollevata, così come nelle sculture arcaiche³⁰. I muscoli delle braccia sono sviluppati e così anche quelli delle gambe. La medesima cura ritorna nella lavorazione della parte posteriore: risaltano le scapole ed il solco della colonna vertebrale; i glutei sono quasi squadrati, sodi con una fossetta evidenziata che segna la depressione dell'osso sacro presso la sinfisi con l'osso iliaco. Secondo il Gervasio³¹, inoltre, la presenza del canale di fusione sulla sommità della nuca è da intendersi quale appendice, *μηρίσκος*, che doveva impedire agli uccelli di posarsi sulla statua e sporcarla. Invece tale appendice sulla spalla destra è indice di incompletezza del lavoro, e non, come supposto dal Gervasio, un frammento dell'arco scomparso, attribuito di Apollo³². Né è convincente la datazione data dal Gervasio al bronzetto (fine del VI sec. a. C.), mentre è più valida una cronologia intorno alla prima metà del V sec. a. C., anche sulla base dei confronti precedentemente citati. La struttura anatomica ricalca bronzi del primo quarto del V. sec. a. C.³³ e trova stretti confronti per la lavorazione con l'efebo di Adernò³⁴. Per quanto riguarda il volto, notevoli sono le relazioni con le terracotte medmee, nei tratti del viso carnosì e quasi gonfi³⁵, mentre diversa risulta la struttura del capo che quivi è decisamente ovale. Evidenti gli squilibri anatomici sul torace allungato; i muscoli delle braccia sono molto sottili, i piedi e le mani troppo lunghe, il pene sporgente ed appuntito, gli orecchi appena accennati. Sono questi tutti elementi che sottolineano la presenza di uno certo gusto artistico di derivazione italiota anche su di una produzione che può far presupporre influenze della grande plastica.

Tutti i bronzetti analizzati risultano strettamente legati l'uno all'altro da caratteri strutturali, soprattutto nella costruzione del corpo, da elementi di confronto che attingono al repertorio italiota nella classe artistica della coroplastica. Accanto a questi elementi derivanti da un particolare artigianato culturalmente circoscrivibile, sono interessanti da valutare altri caratteri che ci consentono di intravedere una buona influenza dalla grande scultura, con particolare riferimento alla figura di Pythagoras di Reggio. Tali caratteri comuni sono: lineamenti del volto abbastanza marcati con struttura del viso carnosa sottolineata dalle guance piene, fronte bassa, occhi grandi dalle palpebre pesanti, naso piccolo, labbra turgide, dalla linea di contorno netta, mento carnoso; tali caratteri tornano di frequente anche su monete coniate tra il 460 e il 420 a. C. in Magna Grecia e Sicilia³⁶. Inoltre i caratteri presenti nei rispettivi bronzetti sono riferibili ad un momento dell'arcaismo maturo che consente una valutazione cronologica abbastanza chiara.

Ancora la posa di tutti gli esemplari è costantemente riferibile ad un »movimento bloccato che presume una ripresa dell'attività dinamica precedentemente sospesa«; così anche il bronzetto rappresentante l'Eracle in riposo (*tav. 2,5*) non mostra una situazione di rilassamento o abbandono, bensì un momento di riposo dopo una fatica che però preannuncia il successivo riprendere il dinamismo dell'attività. È anche da tenere presente che il fattore »movimento-sospensione momentanea dell'attività« è strettamente connesso con quello della lavorazione del corpo: la costruzione anatomica rende i caratteri del ritmo, la simmetria delle singole parti, la ricerca di un equilibrio, tutti elementi che si esprimono attraverso un'accurata definizione delle

³⁰ G. M. A. Richter, *Kouroi* (1960), figg. 425-427; 461-463; 470-473; 478. B. S. Ridgway, *The Severe Style in the Greek Sculpture*, (1970), figg. 96, 98.

³¹ *Japigia* I, 1930, 368.

³² *Ibid.* 368.

³³ C. Rolley, *Die Bronzen, Monumenta graeca et romana*, V, (1967), *tav. 12*, fig. 43; *tav. 13*, fig. 45; *tav. 17*, fig. 54; *tav. 18*, fig. 58.

³⁴ Langlotz, *Bildhauerschulen*, 147, n. 2, *tavv.* 89-90.

³⁵ *NSc* 1913 Suppl., figg. 122, 124-131, 132-147, 153. Schefold, *Meisterwerke*, n. 234 b, 262.

³⁶ C. M. Kraay, *Greek Coins*, (1966), *tav. 1*, *tav. 2*, fig. 60, *tav. 6*, fig. 7, *tavv.* 27-30, *tavv.* 71, 77-78, 102-104.

fasce muscolari e dei tendini, sempre considerando in primis l'ossatura di base che deve esprimere ogni carattere riferibile al tipo rappresentato.

Infine non va dimenticata la sottile presenza di un gusto ionico espresso sia nelle forme rotondeggianti sia nei tratti del volto, con i relativi confronti specie nel mondo della coroplastica di produzione orientale più che occidentale. Anche una certa relazione con la produzione locrese è direttamente riportabile a quel gusto ionico ben noto in molte categorie artistiche.

Tali elementi emersi dall'analisi del materiale presentato sono interessanti per una relazione col mondo artistico di Pythagoras. Purtroppo, però, come è già stato sottolineato in precedenti studi³⁷, mancano prodotti della grande bronzistica che ci consentano con sicurezza la attribuzione al noto artista reggino. Solo in base ad alcune ricostruzioni su sculture in marmo, possiamo giungere a talune affermazioni. Innanzi tutto notevole è questo senso di movimento »bloccato« che, oltre a rinnovare lo spirito della produzione precedente, spezzando ogni legame con l'arcaismo, accentua il tema della realtà attraverso uno studio preciso di essa³⁸.

Punto di partenza è il Torso Valentini del Museo Nazionale Romano³⁹, che mostra affinità con alcuni dei nostri bronzi, sia per la struttura anatomica sia per la lavorazione dell'addome. In particolare va sottolineata la rotondità dei contorni quivi presenti, anche se ormai sbiaditi, visto il suo carattere di »riproduzione in marmo«, che trova confronto con i bronzetti 1, 2, 3, 5, 6 e che farebbe ricollegare l'opera ad ambiente se non proprio samio, almeno ionico. Inoltre, lo slancio e la vitalità assorbita in una muscolatura leggera è presente nel Perseo di Napoli⁴⁰ così come nel nostro esemplare di Boston (*tav.* 2, 4) e parzialmente in quello di Monaco (*tav.* 3, 1.2). Infine, l'integrazione del torso con la testa di Roma ai Musei Capitolini⁴¹ la cui caratteristica è la costruzione massiccia con i larghi piani dove affiorano i lineamenti accentuati, permette una diretta relazione con il bronzo di New York (*tav.* 2, 1). Ambedue, poi, le sculture, si riagganciano all'Efebo di Adernò che il Langlotz⁴² riteneva produzione legata alla cultura pitagorea.

In particolare il legame tra l'Efebo di Adernò e quello di New York che risulta però più antico rispetto al Kouros Siciliano, di una ventina d'anni, è molto stretto: stessa è la corporatura, simile la lavorazione persino nel sollevamento della superficie del solco inguinale, stessa la ponderazione, nonché i tratti del volto. Un aggancio al gruppo è rappresentato dal sostegno di specchio da Locri⁴³ che secondo la Lagona⁴⁴ può rappresentare un buon elemento di confronto, anche se a mio parere è solo »figlio del suo tempo« e di questo tempo assomma numerosi caratteri. Interessante è ancora il torso del c. d. discobolo Ludovisi, copia in marmo da originale in bronzo, riferito a Pythagoras⁴⁵: la struttura anatomica con i pettorali così accentuati, l'inguine sollevato e distinto ci riportano alla lavorazione dei bronzetti 1, 2, 3, 4, 6 e 7, mentre la testa così piccola e massiccia con l'aderente calotta di capelli, i tratti marcati e la forte mascella ricordano le statuette 1, 2, 3. Per quanto riguarda, invece, la muscolatura, interessante è il confronto con l'atleta di Cirene, identificato quale produzione di Pythagoras⁴⁶, con motivi evidenti desunti da scuola peloponnesiaca, di periodo severo⁴⁷.

³⁷ Per gli studi relativi a Pythagoras di Reggio vedi da ultimo: S. Lagona, *Pitagora di Reggio*, *Cron. Arch. St. Arte* 6, 1967, 7 sgg. Valida anche la bibliografia integrativa in: U. Hausmann et. al., *Der Tübinger Waffenläufer*, (1977), 115-118.

³⁸ H. Lechat, *Pythagoras de Rhégion* (1905).

³⁹ AA, VV., *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I, 1, (1979), 166 n. 113.

⁴⁰ Napoli, *Museo Nazionale*, Inv. 6408. E. Langlotz, *Perseus*, (*Sitzungsber. Heidelb. Ak. Wiss., phil.-hist. Kl.*, 1951, 1), 31 sgg.

⁴¹ Langlotz, *art. cit.*, 31 sgg. Lagona, *art. cit.*, 36.

⁴² Langlotz, *Bildhauerschulen*, 147 sgg.

⁴³ P. Orsi, *NSc* 1913 Suppl., fig. 48.

⁴⁴ *art. cit.*, 40.

⁴⁵ Langlotz, *Bildhauerschulen*, 147, n. 5.

⁴⁶ L. Polacco, *L'atleta Cirene Perinto* (1955), 24-26.

⁴⁷ F. Chamoux, *RA XLVIII*, 1956, 40-55. Sull'identità della statua l'A. nutre forti dubbi che si tratti di Mnaseas, oplita di Cirene e pensa ad una opera di Mirone o della sua cerchia.

Possiamo parlare di influenze pitagoree nei nostri esemplari? Esiste, effettivamente una serie di caratteri costanti che ci riportano a quegli elementi determinanti la produzione del bronzista reggino⁴⁸, come esiste anche un particolare naturalismo, probabile substrato comune anche a tutta la plastica italiota e siceliota. Senza dubbio questi bronzetti raccolgono quegli elementi di derivazione pitagorea che caratterizzano le presunte opere attribuibili allo scultore reggino: le figure sono massicce, cariche di movimento, piene di potenza in relazione all'anatomia, con una ricerca di volumi nelle teste, senza particolari caratterizzazioni fisionomiche⁴⁹.

Inoltre, la produzione del bronzista reggino risulta circoscrivibile cronologicamente e mostrerebbe, nella stretta relazione con i nostri bronzetti che vanno collocati in linea di massima intorno alla prima metà del V sec. a. C., come l'influenza della grande bronzistica sia stata quasi diretta sulla piccola e, soprattutto, come l'artigianato magno greco sia stato facilmente aperto ai movimenti culturali e artistici nel momento stesso di elaborazione. Infine tali caratteri già presenti nella presumibile definizione di »prodotto pitagoreo«, non sono antitetici a quegli attributi intrinseci ai bronzetti magno greci: anzi, l'essenza del carattere »indigeno« mostra, dopo la prima fase di ellenizzazione, parecchi punti in contatto con i termini di confronto della cultura artistica del maestro reggino⁵⁰.

Dunque, attraverso gli esemplari presentati possiamo in parte ricostruire la relazione tra tali piccoli bronzi e i presumibili prototipi della produzione di Pythagoras, aggiungendo anche tutti quegli elementi che favoriscono lo sviluppo della cultura definibile col termine di »magno greco«.

TESTSCHRIFT FÜR
ULRICH HAUSHAMM
PRÆSTANT INTERNA

⁴⁸ J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen* (1868), 92-94.

⁴⁹ A. Giuliano, *Arte Classica*, I, (1980), 135 sgg.

⁵⁰ I. Caruso, *RM* 88, 1981, 18.



1



2



3



4



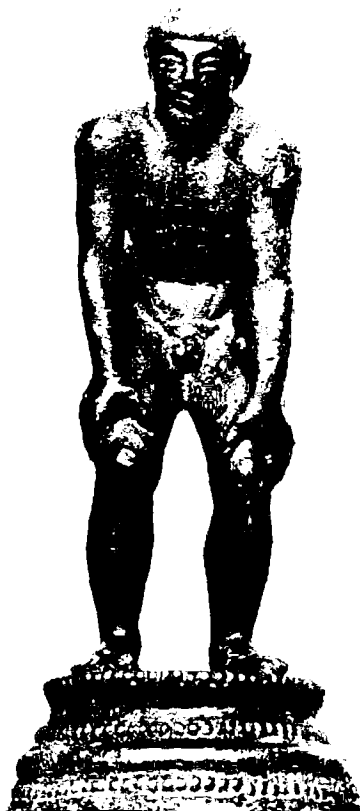
1



2



3



4



5