

**Anselmo Madeddu**

**I bronzi di Riace e la Siracusa dei Dinomenidi  
sullo sfondo di una suggestiva ipotesi siciliana**

# **... Il “Re nudo” e i suoi fratelli**

**Quando la metafora  
del potere appare  
capovolta ...**



*A papà Concetto, mio impareggiabile maestro, che ricordo  
– io ancora bambino – nel gesto di condurmi per mano tra le  
vecchie pietre del teatro greco per raccontarmi le “favole”  
degli eroi ellenici, di Ulisse, di Achille e delle meravigliose  
vicende di un mondo antico e fascinoso il cui pensiero, oltre  
ad animare le pagine di questo libro, rappresenta le radici  
della nostra civiltà, trasmettendomi valori, insegnamenti,  
curiosità, passione, sete di sapere, amore per il bello, ma  
soprattutto l’onestà e il senso della dignità ...*

Anselmo Madeddu

I bronzi di Riace e la Siracusa dei Dinomenidi  
sullo sfondo di una suggestiva ipotesi siciliana

# IL “RE NUDO” E I SUOI FRATELLI

**Quando la metafora del potere  
appare capovolta**





Proprietà letteraria riservata

© 2015 Morrone editore  
Siracusa - Via Sofocle, 4  
*www.editoremorrone.it*  
*info@editoremorrone.it*  
Copertina di Anna Maria Scarpa  
Stampa: Tipografia Grafica Saturnia  
Siracusa - Via Pachino, 22

ISBN: 978-88-97672- .....

## INDICE

### INTRODUZIONE

La metafora capovolta del “Re nudo”

- 1 - Ed ora, i bronzi di Riace: ... cosa sappiamo finora?
- 2 - Datazione: lo “Stile Severo” (480-460 a.C.)
- 3 - Identificazione del luogo di produzione attraverso l’analisi delle terre di fusione
- 4 - Dal luogo di produzione ai probabili autori: la scuola di Argo
- 5 - Il problema della committenza e della collocazione
- 6 - Il problema della individuazione dei soggetti ritratti
- 7 - Analisi delle ipotesi formulate dai maggiori studiosi prima del restauro del 1995
- 8 - Analisi delle ipotesi formulate dai maggiori studiosi dopo il restauro del 1995
- 9 - Una nuova ipotesi: perché non pensare a personaggi storici realmente esistiti?
- 10 - Identikit del bronzo B: ... un re atleta?
- 11 - Chi erano i Dinomenidi?
- 12 - Più difficile l’identificazione del bronzo A: ... l’atleta *Astylos* il “mercenario”?
- 13 - Ricognizione storico letteraria sulle sculture più celebri commissionate dai Dinomenidi
- 14 - Ricognizione storica di altre celebri sculture legate al patrimonio statuario di Siracusa
- 15 - Plutarco narra che Timoleonte vendette le statue dei Tiranni, tranne quella di Gelone
- 16 - Un particolare di grande interesse: nella statua salvata, Gelone era raffigurato ... nudo
- 17 - È il bronzo B il “*Re Gelone nudo che depone le armi dinanzi al popolo*” citato dalle fonti?
- 18 - Un prezioso brano di Dione Crisostomo ci rivela la presenza di altre statue

“salvate” ...

19 - Un gruppo scultoreo attorno alla statua di Gelone: ... chi rappresentava e chi lo volle?

20 - Una nuova ipotesi per il bronzo A: ... Ierone, fratello minore di Gelone?

21 - Chi fu l'autore dei bronzi? E chi lo introdusse nella corte dei Dinomenidi?

22 - Formide di Menalo, uomo d'armi e di lettere alla corte di Gelone e mecenate di Dionisio

23 - Lo scultore Dionisio d'Argo allievo di Ageladas, precursore della ponderazione policletea

24 - Nelle monete timoleontee un possibile ritratto del ... “Re nudo”?

25 - Le vicissitudini dei bronzi: ... dai danni di Imilcone alla deportazione di Marcello

□ 25.1 - Anno 397 a.C.: *I danni arrecati dai cartaginesi Imilcone e Magone (in Diodoro Siculo)*

□ 25.2 - Anno 276 a.C.: *I furti di Pirro e il provvidenziale naufragio (in Suida)*

□ 25.3 - Anno 212 a.C.: *Le spoliazioni del console romano Marcello (in Livio e Plutarco)*

□ 25.4 - Anno 73 a.C.: *Le depredazioni del governatore Verre (in Cicerone)*

26 - L'ultimo viaggio verso Costantinopoli (IV sec. d.C.), ... ed il naufragio

27 - Il mistero del terzo bronzo

28 - Riepilogo sintetico generale

## CONCLUSIONI

Oltre le “ipotesi”: ... una straordinaria lezione etica e politica

## INTRODUZIONE

### La metafora capovolta del “Re nudo”

Un titolo così ruffianamente accattivante, e per certi versi anche così insidiosamente depistante, non può certo esimersi dal dovere di una brevissima premessa, prima di entrare nel cuore di un argomento che, invece, parla apparentemente d’altro, andandosi ad aggiungere al fiume di ipotesi che hanno finito per accrescere la fascinosa suggestione di due opere su cui la parola “mistero” non può di sicuro trovare migliori compagni di viaggio: ... i bronzi di Riace <sup>(1)</sup>.

Il titolo, dunque.

Ebbene, ho avuto già altre volte occasione di scrivere che l’introduzione è uno dei maggiori delitti che uno scrittore possa perpetrare ai danni di un proprio libro. L’autore non dovrebbe mai suggerire chiavi di lettura. Dovrebbe anzi lasciare che siano i lettori a cercarsele.

Nelle sue postille a “*Il nome della rosa*” Umberto Eco ebbe a scrivere che il titolo è uno dei principali ostacoli alla realizzazione di questo nobile intento. Un titolo, anche il più asettico, è già di per sé una chiave di lettura. È un veleno mortale per l’anima che vi respira dentro. A meno che il titolo anziché chiarire le idee, le confonda e sia di stimolo al ragionamento.

Del resto è dell’arte dello scrivere parlar d’altro per distogliere il

---

1 Il presente lavoro trae spunto da un’antica suggestione che, da tempo ormai immemorabile, viaggia nelle doline dell’anima e negli anfratti più sommersi della mia stessa memoria. Almeno fin da quando, nel lontano 1984, dalle pagine della “*Provincia di Siracusa*” l’audacia e l’incoscienza dei miei primi vent’anni mi indussero a lanciare l’idea di una origine siciliana dei bronzi. Un “fuoco” solo apparentemente sopito, che il tedio di una recente, e per fortuna superata, malattia ha slatentizzato e canalizzato come per magia in questo nuovo lavoro che, a distanza di trent’anni, si è potuto arricchire delle citazioni di moltissime fonti storiche e delle nuove conoscenze scientifiche dell’archeologia.

lettore dal leggersi lo scrittore che vi è in esso, e cioè che vi è nel parlare d'altro. Sebbene poi, inevitabilmente, ogni scrittore finisca con lo scrivere d'altro per parlare segretamente di se stesso e del suo strato di mondo sommerso che vive nei fiumi carsici della sua inquieta penna e dunque, in fondo, nei propri più reconditi flussi di coscienza. Consiste in questo la metafora dello scrivere.

Ecco allora che “scrivere” del “Re nudo” non significa necessariamente “parlare” del “Re nudo”! O almeno, occuparsene nell’accezione anderseniana del termine. Ovvero di quel Re ipocrita e narciso che, avendo saputo che solo le persone degne e oneste avrebbero potuto vedere i presunti vestiti che due sarti imbroglianti in realtà non gli avevano mai cucito addosso, per nascondere la propria indegnità fece finta di vedersi adornato degli splendidi abiti, in realtà inesistenti, che persino tutti gli adulatori che gli stavano attorno finsero di vedere, in una farsesca gara a chi fosse riuscito ad apparire più degno e onesto di quanto invece la propria coscienza impietosamente avesse rivelato loro. Finché l’innocenza, nei panni di un bimbo, si accorse della ovvietà di cui tutti in quella società malata avevano fatto finta di non accorgersi, e gridò: ... *“ma il Re è nudo!”*

Una spietata metafora del potere in cui è davvero difficile non leggersi amaramente i nostri tempi e una certa politica, fatta sempre più di protagonisti narcisi da un lato e di cortigiani adulatori dall’altro, in una gara grottesca a far finta di non accorgersi di ciò che invece appare a tutti evidente, a far finta insomma che tutto sia normale in questo Paese, dove in realtà nulla sembra più esserlo.

Forse, dunque, dovremmo provare a capovolgerla questa metafora del potere. E come spesso accade dovremmo provare a farlo attingendo a piene mani dallo straordinario patrimonio di idee e di valori che l’infinita saggezza dei nostri antichi padri ci ha saputo tramandare. Magari prendendo spunto da loro, e dai loro grandi esempi.



Ebbene, ce n'è uno di questi esempi, che mi piace, con questo pretesto, recuperare da un passato solo apparentemente lontano e nebuloso, ma che in realtà ci appartiene. Un esempio che, attraverso una visionaria macchina del tempo, ci proietta magicamente indietro di venticinque secoli in un'immaginaria Siracusa greca dell'età dei Dinomenidi. (*Fig. 1*)

Un esempio luminoso che appartiene al patrimonio di questa nostra città, e della sua plurimillenaria storia.

Un esempio che, soprattutto, ci riporta di nuovo ad una metafora del "Re nudo". Ma ad un altro tipo di "Re nudo". Perché questa volta si tratta di una metafora capovolta. Quella metafora del potere che, se capovolta rispetto a quella anderseniana, può davvero restituirci quella perduta tensione morale, quel patrimonio di valori, quella stagione dei nuovi doveri di cui tanto avrebbe bisogno oggi un certo tipo di politica – non tutta per fortuna – che sembra purtroppo dilagare nel nostro Paese.

Ma chi è questo "Re nudo", così diametralmente opposto a quello della favola di Andersen? E cosa c'entra con l'argomento che tratterò, ovvero coi bronzi di Riace?

Mi dispiace! Ho già detto troppo.

Basti sapere, almeno per adesso, che i bronzi potrebbero diventare in fondo anche un pretesto per parlare di questo straordinario personaggio e del suo rarissimo gesto. E non vado oltre.

Del resto ho già detto che si scrive sempre di qualcosa per finire col parlare inevitabilmente d'altro.

E ho già scritto che il titolo, e con esso l'introduzione, se troppo espliciti, rappresentano uno dei maggiori delitti che uno scrittore possa perpetrare ai danni di un proprio libro, ... un veleno mortale per l'anima che vi respira dentro.

Ebbene, questo delitto ... non lo commetterò!



*Fig. 1 - Siracusa, agorà di Akradina, IV sec. a.C. ... il viaggio nella macchina del tempo ha inizio ... (progetto grafico di A.M. Scarpa)*

## 1 - Ed ora, i bronzi di Riace: ... cosa sappiamo finora?

I Bronzi di Riace sono due sculture bronzee (altezza 205 cm l'una e 198 cm l'altra) di provenienza greca o magno-greca o siceliota, riconducibili al V secolo a.C. (Fig. 2)



Fig. 2 - I bronzi di Riace, a sinistra il bronzo A (il "guerriero") a destra il bronzo B (il "Re condottiero")

Furono rinvenute il 16 agosto 1972 nelle acque antistanti a Riace, in provincia di Reggio Calabria e sono considerate tra i più importanti capolavori scultorei giunti fino a noi. I due bronzi presentano una evidente elasticità muscolare essendo raffigurati nella classica posizione a chiasmo. Il bronzo A appare più nervoso, mentre il bronzo B sembra

più calmo. Il braccio destro e l'avambraccio sinistro della statua B hanno subito un'altra fusione, probabilmente per un intervento di restauro antico. Le ipotesi sulla provenienza e sugli autori sono molte, ma non sono emersi finora elementi che consentano di attribuire con certezza le opere a un preciso scultore. Tuttavia l'ultimo importante restauro del 1995 ha permesso di acquisire delle conoscenze fondamentali sui bronzi, cosicché oggi i punti fermi da cui partire sono la datazione e l'analisi delle terre di fusione che consentono di ipotizzare con più rigore scientifico il luogo di produzione delle due opere e i probabili autori.

## **2 - Datazione: lo “Stile Severo” (480-460 a.C.)**

Sulla datazione, lo stile severo antico, a cui sono riconducibili le due statue, e ancora decisamente lontano dai canoni del classicismo maturo, colloca le opere nella prima metà del V secolo a.C. (*Fig. 3*)

Lo stile severo, infatti è una fase della scultura greca databile tra il 480 e il 450 a.C., ovvero il periodo di transizione tra l'arcaico maturo e il pieno classicismo.<sup>(2)</sup> Nello stile severo sono gli elementi anatomici ad assorbire l'attenzione degli artisti soprattutto per quanto riguarda la loro funzione all'interno della struttura corporea. Non sono i lineamenti esterni che interessano, i particolari o le manifestazioni contingenti, ma i meccanismi interni che determinano l'equilibrio delle forme esterne.

Purtroppo di quelle migliaia di statue in bronzo che abbellirono allora i templi e le piazze delle polis greche ce ne sono giunte solo altre due originali, con le stesse dimensioni dei bronzi di Riace: l'Auriga di Delfi e il Poseidone di Capo Artemision. Per il resto, tutto ciò che sappiamo oggi lo conosciamo attraverso le numerose copie in marmo dell'età ro-

---

2 Nicola Bonacasa (a cura di), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente: aspetti e problemi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1995



*Fig. 3 – I bronzi di Riace: particolari dei volti*

mana che sono giunte fino ai nostri giorni. La maggior parte degli studiosi che se ne sono occupati (fatta eccezione solo per la Ridgway che, sbagliando, individua il I sec. a.C.) collocano il bronzo A tra il 470 e il 460 a.C. (Harrison, Stucchi, Rolley, Di Vita, Paribeni) con estremi che vanno dal 500 (Spatari) al 450 (Dontàs), mentre il bronzo B viene collocato circa 30 anni dopo da alcuni (Stucchi, Paribeni, Rolley, Di Vita), 20 anni prima da altri (Spatari) e alla stessa età del bronzo A dalla restante parte (Harrison, Dontàs, Holloway, Castrizio e in parte Moreno).

Personalmente riteniamo più logica la stessa età per entrambi in considerazione del fatto che i due bronzi sembrano essere stati concepiti insie-

me e probabilmente in un unico gruppo scultoreo, con una datazione collocabile nella prima metà del V secolo a.C. e più precisamente, visto lo stile severo molto antico, in un ventennio ricompreso tra il 480 e il 460 a.C.

### **3 - Identificazione del luogo di produzione attraverso l'analisi delle terre di fusione**

Sono state fatte diverse ipotesi circa gli autori dei bronzi, alcune anche molto fantasiose. Ma l'identificazione degli autori oggi è legata con basi più scientifiche alla individuazione dei luoghi e dunque delle officine in cui furono fabbricati i bronzi, nonché alla esatta ricostruzione degli elementi mancanti (elmo, scudo, lancia, ecc.) che ci consentono di individuare con più precisione la tipologia di soggetti ritratti. Sul luogo in cui vennero prodotte le statue, infatti, ci viene incontro oggi la moderna analisi delle terre di fusione (cioè di quelle terre legate alle antiche tecniche di scultura), che sono rimaste all'interno dei bronzi e che ci permettono di capire da quali aree geografiche provenissero quelle terre.

L'antica tecnica scultorea nel periodo severo, nota anche come "*tecnica a cera persa*", prevedeva infatti che lo scultore facesse prima una bozza in terracotta della scultura da riprodurre, plasmando delle strisce concentriche di terra cotta impastata con peli di animali per renderla più malleabile. Il modello in terra cotta così realizzato fungeva da supporto interno su cui spalmare uno spesso strato di cera. Lo scultore, quindi modellava finemente la statua lavorando direttamente sul morbido strato superficiale di cera, fino a completare l'aspetto dettagliato che avrebbe dovuto assumere l'opera. A quel punto l'artista preparava il calco esterno avvolgendo la statua di terracotta e cera con un nuovo strato esterno di terre di fusione. Quindi scioglieva la cera facendola



uscire da alcuni fori. Lo spazio lasciato vuoto dalla cera (un sorta di intercapedine tra il bozzetto di terre di fusione interno e il calco di terre di fusione esterne) veniva riempito a colata col bronzo fuso, portato allo stato liquido dall'alta temperatura delle fornaci.

Una volta ritornato allo stato solido il bronzo veniva liberato dal calco di terra esterna, di cui aveva preso fedelmente le forme e veniva quindi levigato, rifinito e ultimato dallo scultore. Ovviamente la terra di fusione dell'originario bozzetto rimaneva all'interno della statua. Ed è appunto grazie all'analisi di queste terre rimaste all'interno dei bronzi che oggi è possibile conoscere le aree geografiche da cui provengono quelle terre e quindi gli stessi bronzi.

In base, dunque, all'analisi delle terre di fusione all'interno dei bronzi gli studi più recenti hanno potuto dimostrare che le due opere sono state realizzate ad Argo, dove era fiorente allora una delle maggiori scuole di scultura insieme a quella di Egina. In realtà, in un primo momento, le analisi sembravano suggerire l'ipotesi di Argo solo per la statua A (il "giovane"), mentre la statua B era stata ricondotta a ipotetiche officine ateniesi.

Un'analisi più recente e più approfondita, tuttavia, ha consentito di sapere che le terre di fusione presenti in entrambe le statue sono state estratte dai terreni attorno ad Argo, a poche centinaia di metri le une dalle altre. Ciò induce ad attribuire entrambi i bronzi alla ristretta cerchia dei maggiori scultori argivi di quegli anni.

#### **4 - Dal luogo di produzione ai probabili autori: la scuola di Argo**

Circa gli autori delle opere, gli studiosi del settore in passato si sono sbizzarriti: Pitagora di Reggio (Castrizio, Stucchi), Mirone e Alkame-nes di Atene (Dontàs), Onatas di Egina (Harrison), un bronzista attico

della scuola di Fidia (Rolley, Di Vita), un bronzista peloponnesiaco (Paribeni) e addirittura un bronzista siceliota (Holloway). Ma l'analisi delle terre di fusione, come si è già detto, ha ricondotto la produzione delle due opere alle officine di Argo e ciò consente, dunque, di poter attribuire le opere alla scuola dei grandi scultori argivi di quel momento il cui capostipite fu Ageladas affiancato poi dal figlio Argeidas e dall'allievo Dionisio, a cui poi si aggiunsero anche Glauko, Atatòs e Asopodòros, tutti scultori argivi menzionati da Pausania e da altre fonti antiche come autori di svariate opere bronzee a Olimpia e a Delfi. E qualche anno dopo anche Policlete si formò presso la scuola di Ageladas di Argo. Per la verità, lo studio dei materiali e della tecnica di fusione ha rivelato una certa differenza tra le due statue, che secondo qualche studioso potrebbero essere attribuite ad artisti differenti oppure realizzate in epoche distinte oppure ancora da uno stesso artista ma in luoghi differenti. Tuttavia la tesi che più si è affermata nel tempo è quella dell'unità di tempo e di spazio, ovvero quella secondo cui le due statue sarebbero state realizzate entrambe nelle officine di Argo, da uno o più autori della stessa scuola, e pressappoco nella stessa epoca. Ed è proprio ad Ageladas di Argo ad esempio che riconduce uno dei due bronzi il Moreno, autore di uno degli studi più recenti e attualmente più accreditati.

## **5 - Il problema della committenza e della collocazione**

Il fatto che le terre di fusione riconducano ad Argo non significa tuttavia che le opere furono collocate ed esposte ad Argo o rappresentassero dei culti argivi locali come erroneamente, a nostro avviso, è stato ipotizzato. Le terre di fusione indicano solo il luogo delle officine in cui le opere furono realizzate, ma non certo quello in cui furono collocate e i motivi per cui furono fatte.

L'individuazione della collocazione o destinazione delle opere è

strettamente collegata non alla produzione, ma alla committenza. Il luogo a cui furono destinate, in altri termini, non era legato a chi plasmodò quelle opere, ma a chi ordinò ai maestri scultori argivi di fare quelle statue. Conoscere la committenza, pertanto, consentirebbe di ipotizzare pure la destinazione delle due opere.

Ma la conoscenza della committenza in questo caso è fortemente collegata alla conoscenza dei soggetti ritratti. Sapere chi rappresentavano quei due bronzi ci permetterebbe di capire chi aveva potuto commissionarli e per quale destinazione. Chi rappresentavano dunque quei soggetti?

## **6 - Il problema della individuazione dei soggetti ritratti**

Gli studiosi che se ne sono occupati hanno formulato le ipotesi più svariate e spesso fantasiose: atleti vincitori ad Olimpia come ad esempio il pugile Euthymos per entrambi i bronzi (Stucchi), due oplitodromi (Di Vita), eroi legati al luogo del ritrovamento in Calabria (Spatari), anonimi eroi eponimi (Rolley, Dontàs), tra i quali ad esempio l'eroe Aiace Oileo (Paribeni), ecisti di polis siceliote (Holloway), guerrieri (Ridgway). Anche in questo caso gli studi più recenti (Moreno e soprattutto Castrizio) ci consentono però di fare un attendibile identikit dei soggetti ritratti, basato sui rilievi archeologici più scientifici emersi dal restauro del 1995.

## **7 - Analisi delle ipotesi formulate dai maggiori studiosi prima del restauro del 1995**

Le ipotesi formulate sulla provenienza dei bronzi sono state tante, ma possono essere suddivise in due gruppi:

- a) Le ipotesi elaborate a partire dagli anni Settanta e prima del fondamentale restauro del 1995

- b) Le ipotesi elaborate dopo il restauro del 1995 che ha prodotto conoscenze scientifiche decisive.

Vediamo di esaminare le principali ipotesi formulate dagli studiosi prima del restauro del 1995, che ovviamente si presentano più “fantasiose” e comunque prive del rigore scientifico che caratterizza invece gli studi successivi al restauro del 1995.

### ***7.1 - Ipotesi Fuchs: donario degli Ateniesi a Delfi opera di Fidìa***

Già nel 1979 W. Fuchs, seguito poi da A. Busignani, A. Giuliano e M. Harari, lanciò l'ipotesi che i due bronzi provenissero dal donario degli Ateniesi a Delfi, e che fossero realizzati nella metà del V sec. a.C. ad opera di Fidìa. Quindi tra il 1983 ed il 1984 H.P. Isler e P.E. Arias proposero di individuarvi due eroi ateniesi, riconducibili alla mano o alla scuola di Fidìa. Queste prime ipotesi non trovarono molto credito presso gli altri studiosi e furono presto soppiantate da altre. In particolare l'ipotesi di Fidìa, che sembrava essere di gran moda negli anni '80, è andata perdendo di credito da parte degli studiosi, come pure la possibile localizzazione delle statue a Delfi, che è stata esclusa dall'analisi di compatibilità dei tenoni dei due bronzi <sup>(3)</sup>.

### ***7.2 - Ipotesi Di Vita: due oplitodromi opera di artisti attici***

Antonino Di Vita, riprendendo C.O. Pavese ha lanciato l'ipotesi che

---

3 Grazie all'analisi di compatibilità dei tenoni è stato provato che i due bronzi non provenivano dai Donari del Santuario di Apollo a Delfi. I tenoni sono i perni di bronzo collocati sotto i piedi delle statue per fissarli alle basi di pietra. Ebbene, nei Donari del Santuario di Apollo a Delfi, lungo la Via Sacra, sono rimaste integre tutte le basi di pietra su cui poggiavano un tempo le antiche statue con i calchi dei relativi tenoni, e nessuno dei calchi di Delfi è risultato compatibile con i tenoni dei bronzi di Riace

i due Bronzi rappresentassero due oplitodromi, ovvero atleti vincitori nella specialità della corsa vestiti da oplita (con elmo e scudo), proponendone come autore Mirone o comunque un artista attico.<sup>(4)</sup>

Le ipotesi del Di Vita sono fortemente legate alle ricostruzioni degli elementi che secondo lui mancavano nei due Bronzi, ed in particolare un ramo d'ulivo o d'alloro, simbolo di vittoria olimpica, nella mano destra dei due Bronzi ed un elmo di tipo calcidese sulla testa del Bronzo A (per giustificare la provenienza attica e non dorica dell'opera). Ma gli studi successivi hanno dimostrato che i due bronzi tenevano nella mano destra una lancia e non la corona d'alloro e che l'elmo era corinzio e non calcidese. Inoltre un oplitodromo non sarebbe stato raffigurato con quella postura statica ma nell'atto della corsa, così come gli altri atleti venivano sempre raffigurati nell'atto di compiere l'esercizio fisico collegato alla disciplina di cui erano stati vincitori. Si pensi ad esempio al famoso "discobolo" di Mirone, ritratto non a riposo, ma nell'atto di lanciare il disco.

### ***7.3 - Ipotesi Dontàs: eroi eponimi ateniesi opera di Mirone e Alkamenes***

Secondo l'archeologo greco Gheorgios Dontàs, i due bronzi sarebbero eroi eponimi ateniesi, la loro collocazione sarebbe stata l'agorà di Atene e suoi autori Mirone e Alkamenes. Dontàs tuttavia non prova le sue tesi, dando per scontato in modo assiomatico che due opere così belle non potessero che provenire da Atene, scartando senza alcuna argomentazione scientifica ipotesi estranee a quelle di Atene.<sup>(5)</sup> Le sue

---

4 Di Vita, *Due capolavori attici: gli oplitodromi – eroi di Riace*, in AA.VV., *Due Bronzi da Riace, Rinvenimento, restauro, analisi e ipotesi di interpretazione*, a cura di L. Vlad Borrelli e P. Pelagatti, II, Roma 1984 (Bollettino d'Arte, Serie speciale, III), pp. 251-276.

5 G. Dontàs, *Some remarks on the bronze statues of Riace Marina*, in AA.VV., *Actes*

tesi, fondate solo sul suo occhio clinico di critico d'arte, non hanno trovato largo credito, anche perché fondate su confronti tra originali greci (i bronzi) e copie di epoca romana che non sempre appaiono convincenti.

#### **7.4 - *Ipotesi Harrison: donario degli Achei ad Olimpia opera di Onatas di Egina***

Anche altri studiosi, oltre Dontàs, si sono espressi per una possibile localizzazione in Grecia delle statue. Tra questi soprattutto E. Harrison nel 1985, che, insieme a P.C. Bol e O. Deubner ritenne che i due bronzi fossero opere di Onatas di Egina eseguite tra il 470 e il 460, poi destinate al donario degli Achei ad Olimpia. Ma anche questa volta si tratta di affermazioni apodittiche non fondate su riscontri documentali e scientifici ma solo sull'intuito del critico d'arte.

#### **7.5 - *Ipotesi Holloway: due ecisti di città greche della Sicilia opera di uno scultore locale***

L'americano Robert Ross Holloway è il principale fautore dell'origine siciliana dei bronzi, sebbene già prima di lui Angelo Aprile avesse formulato l'ipotesi secondo cui i due bronzi rappresentassero Dionigi il Vecchio e Dionigi il Giovane di Siracusa, ma senza supportarla con alcuna prova <sup>(6)</sup>. Holloway, invece, in uno stimolante articolo dal titolo "Gli eroi di Riace sono Siciliani?" <sup>(7)</sup>, ha lanciato una delle ipotesi più originali e suggestive sui due bronzi, e per certi versi anche audace, che

---

*du XII Congrès International d'Archéologie Classique, – Athènes 1983, I, Athina 1985; II 1988, pp. 89-96.*

6 A. Aprile, *Sicilianità nei bronzi di Riace. Sono tiranni-re di Siracusa i 2 personaggi esposti nel museo di R.C.*, (Storia e folklore di Sicilia, dic. 1983), s.l. Modica 1983

7 R. Ross Holloway, *Gli Eroi di Riace sono siciliani?*, "Sicilia Archeologica" 66-68, 1988, p. 23-29



merita uno spazio maggiore. Holloway parte dalla circostanza secondo cui “*voci incontrollate*” apparse anche sulla stampa avrebbero rivelato che i bronzi sarebbero stati scoperti da sommozzatori in acque siciliane lungo la costa ionica e che nel tentativo di trafugarle per venderle clandestinamente all'estero le avessero volutamente depositate lontano dalla Sicilia (dove si erano concentrate le attenzioni per via della fuga di notizie), e cioè a Riace, in un tratto di mare poco frequentato, per poter completare l'operazione di espatrio con calma e lontano da occhi indiscreti. A riprova di queste voci Holloway cita anche la presenza di cocci di ceramiche incrostate sulla superficie dei bronzi. Il fatto che tutto attorno all'area di ritrovamento dei bronzi nelle acque di Riace non vi fosse traccia di cocci di ceramica, infatti, farebbe ritenere che i bronzi siano rimasti sott'acqua per molti secoli in un altro fondale marino ricco delle ceramiche trasportate dalla stessa nave che trasportava i bronzi, e siano stati recuperati dal luogo dell'originario affondamento e scaricati a Riace solo qualche giorno prima del ritrovamento “secondario” da parte del sub dilettante Stefano Mariottini. Riace dunque sarebbe stato solo un provvisorio deposito clandestino di una operazione illegale di trafugamento di opere d'arte. Holloway riporta altre argomentazioni per avvalorare la sua tesi. E tra queste, cita in modo particolare il ritrovamento di una nave siracusana attribuita a Dionigi il Vecchio, affondata intorno al 387 a.C. nei pressi di Reggio Calabria. Holloway evidenzia argutamente che il carico della nave trovato nei fondali (botino di guerra trafugato da Dionigi dopo la distruzione di Reggio), era costituito sia da bronzetti incrostati di cocci di ceramica, sia dalle ceramiche da cui provenivano quelle incrostazioni. Circostanza che invece non si era verificata a Riace, dove le incrostazioni di cocci di ceramica presenti sui bronzi non erano accompagnate dalla circostante presenza delle ceramiche da cui provenivano quelle incrostazioni. Pertanto, secondo Holloway le statue dovevano provenire da una importante polis

greca di Sicilia e dovettero affondare durante un naufragio verificatosi subito dopo la partenza in un'epoca compresa tra le prime razzie dei Cartaginesi (che nel 406 a.C., secondo Diodoro, saccheggiarono diverse città siceliote per trasportare opere d'arte a Cartagine e a Tiro) ed il sacco di Siracusa del console romano Marcello (212 a.C.). Quindi afferma che “... *non esisteva nessuna città siceliota, a parte Siracusa, che non era stata distrutta dai Greci o da Cartaginesi prima del venire dei Romani ...*”. E quindi conclude che “... *se l'esportazione degli eroi di Riace fosse dovuta ai Romani, una sola città, Siracusa, che rimaneva indenne fino alla presa di Marcello nel 212 a.C., sarebbe stata capace di fornire loro statuaria del quinto secolo ...*”.

Tutto lascerebbe credere, secondo la ricostruzione di Holloway che i due bronzi provenissero, dunque, da Siracusa. Tuttavia, secondo lo studioso americano, rimaneva un grosso problema da risolvere, quello della “nudità” dei soggetti ritratti. La “nudità”, a parte che degli atleti, era infatti una prerogativa delle divinità e degli eroi mitologici, mentre secondo lo studioso americano i soggetti dei bronzi dovevano rappresentare due personaggi storici realmente esistiti. E così Holloway ritiene di superare questa criticità ipotizzando che i due bronzi avessero potuto rappresentare due “ecisti”, ovvero i fondatori storici delle polis greche di Occidente, personaggi storici eroizzati e dunque rappresentati nudi.

Ebbene considerato che Siracusa era stata fondata da un solo ecista (Archia), così come la maggior parte delle città siceliote, solo tre polis in Sicilia erano state fondate da una coppia di ecisti: Gela colonia di Lindos (fondata dai rodiesi Entimo e Antifemo nel 689 a.C.), Akragas colonia di Gela (fondata dai gelesi Aristonoo e Pistilo nel 581 a.C.) e Camarina colonia di Siracusa (fondata dai siracusani Dascone e Menecolo nel 598 a.C.). Pertanto, se si trattava di una coppia di ecisti, i due bronzi non potevano venire che da una di queste tre città e furono trafugati dai Cartaginesi durante i saccheggi del 406 a.C. Ciò significa che nau-

fragarono durante un ipotetico viaggio a Tiro, madrepatRIA di Cartagine.

Dunque, in sintesi, secondo Holloway i due bronzi rappresenterebbero prodotti d'eccellenza della scultura siceliota, e sarebbero da identificare in una coppia di ecisti di qualche polis di Sicilia (Gela, Akragas o Camarina), opera del medesimo bronzista siceliota.

A parte la difficoltà di verificare le “*voci incontrollate*” di cui parla lo studioso americano circa l'originario ritrovamento dei bronzi in acque siciliane (che se confermate sarebbero un argomento decisivo per avvalorare le sue teorie), rimangono tuttavia due punti deboli nella struttura della sua ipotesi.

Il primo è che risulta difficilmente credibile ritenere che nel lontano 406 a.C. i Cartaginesi si fossero talmente innamorati della cultura greca da arrivare a trafugare opere d'arte dalla Sicilia, considerato che questa invece fu una prerogativa esclusiva dei Romani. Pertanto se davvero i due bronzi fossero provenuti da una città siciliana, l'occasione del trafugamento non poteva che coincidere ben duecento anni dopo col sacco del console romano Marcello e l'unica città in grado di fornire statuaria importante del quinto secolo, sempre a detta dello stesso Holloway, non poteva che essere Siracusa, l'antica capitale dell'isola.

In realtà lo studioso americano aveva finito con l'individuare Gela, Akragas o Camarina perché riusciva a spiegarsi la nudità dei soggetti ritratti nei bronzi con l'ipotesi degli “ecisti”, ed essendo due i bronzi pensò alle uniche città siceliote fondate da coppie di ecisti.

Tuttavia esistono altre spiegazioni sulla nudità dei due bronzi, anche volendovi individuare, come fa Holloway, dei personaggi storici realmente esistiti.

Ma di questo si tratterà in seguito. L'altro punto debole è costituito dal fatto che la sua ipotesi non tiene conto dell'analisi delle terre di fusione che collocano il luogo di produzione dei due bronzi nel Peloponneso, ad Argo, e non in Sicilia.

### ***7.6 - Ipotesi Paribeni: Aiace Oileo e uno stratego opera di artisti peloponnesiaci e attici***

Enrico Paribeni <sup>(8)</sup> sostiene che il Bronzo A raffiguri un eroe, forse Aiace Oileo, e che sia opera di un artista peloponnesiaco nel 460 a.C. Il Bronzo B, invece, rappresenterebbe uno stratego, eseguito da un artista atticizzante trent'anni dopo.

Il Paribeni dunque riconosce con chiarezza la fattura non attica del Bronzo A, riconducibile allo stile severo, mentre ricolloca nel successivo stile classico maturo di stampo attico il bronzo B. Inoltre non crede al naufragio, ma ad una realizzazione locale dei due bronzi nella locride.

L'identificazione del Bronzo A con Aiace Oileo tuttavia ha come sola prova quella di essere un eroe "nazionale" dei Locresi Ozoli in Grecia, fondatori di Locri in Calabria. Infine l'ipotesi non tiene conto delle analisi della terra di fusione e non spiega il tipo di rapporto che legava le due statue.

### ***7.7 - Ipotesi Ridgway: due guerrieri di un poema epico realizzati tra il I sec. a.C. e il I d.C.***

L'unica studiosa che non colloca i bronzi nell'orizzonte cronologico del V sec. a.C. è Brunilde Sismondo Ridgway, <sup>(9)</sup> la quale sostiene l'ipotesi di due guerrieri di un poema epico, realizzati da un esponente di una scuola eclettica e classicistica tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.. Tale ipotesi, che trova supporto nel riconoscimento della mancanza di caratteri attici nelle due sculture, non ha trovato prove materiali a sostegno e non ha ottenuto molto credito tra gli esperti del settore.

---

8 E. Paribeni, *I bronzi di Riace*, in AA.VV., *Due Bronzi da Riace, Rinvenimento, restauro, analisi e ipotesi di interpretazione*, a cura di L. Vlad Borrelli e P. Pelagatti, II, Roma 1984 (Bollettino d'Arte, Serie speciale, III), pp. 307-312

9 Ridgway, *The Bronzes from Porticello Wreck*, in *Archaische und klassische griechische Plastik*, Atti Colloquio, Atene 1985, Mainz 1986, II, pp. 59-68

### **7.8 - Ipotesi Rolley: eroi eponimi attici opera di scultori ateniesi**

Secondo Claude Rolley <sup>(10)</sup> il Bronzo A rappresenterebbe un eroe eponimo attico e sarebbe opera di un artista ateniese operante verso il 460 a.C. Il Bronzo B, invece, sarebbe sempre un altro eroe eponimo attico, ma realizzato trent'anni dopo dalla scuola di Fidia. Per Rolley la statua A sarebbe stata ideata senza elmo, come proverebbe la presenza di un perno tagliato che, a suo dire, doveva rappresentare una protezione della testa dagli escrementi degli uccelli. Inoltre, la fascia intorno alla testa della statua A, non essendo nascosta dall'elmo, doveva raffigurare un diadema, segno distintivo dei sacerdoti e poi dei sovrani.

Tuttavia successive ricerche hanno dimostrato che il perno sulla testa serviva a sostenere un elmo corinzio. Inoltre l'ipotesi del diadema regale non ha trovato credito, perché il diadema nelle sue rappresentazioni è sempre dotato di due fasce pendenti dietro la nuca, non presenti nella fascia della testa del Bronzo A. Fascia che, invece, sembra, realisticamente, rappresentare una protezione tra la testa e l'elmo come poi osserverà acutamente Castrizio.

### **7.9 - Ipotesi Roma: i Dioscuri sepolti in mare e sostituiti coi santi Cosma e Damiano**

L'ipotesi di Giuseppe Roma risale al 2007, tuttavia non avendo in alcun modo tenuto conto delle scoperte ottenute col restauro del 1995 è bene collocarla tra le ipotesi anteriori a quella data. Secondo Roma<sup>(11)</sup>

---

10 Rolley, *Delphes? Non!*, in *Delphes? Non!*, in AA.VV., *Due Bronzi da Riace, Rinvenimento, restauro, analisi e ipotesi di interpretazione*, a cura di L. Vlad Borrelli e P. Pelagatti, II, Roma 1984 (Bollettino d'Arte, Serie speciale, III), pp. 327-332.

11 G. Roma, *I Bronzi di Riace: brevi considerazioni*, "Ostraka – Rivista di Antichità" XVI 2, Luglio-Dicembre 2007, pp. 391- 400.

i bronzi di Riace, avendo uno l'elmo e l'altro no, rappresenterebbero i Dioscuri e proverrebbero dalla terraferma e non dal naufragio di una nave. Intorno al V sec. d.C. sarebbero stati occultati in mare e il loro culto pagano sarebbe stato sostituito da quello dei santi Cosma e Damiano. In realtà l'ipotesi è molto debole, in quanto i Dioscuri sono raffigurati sempre come giovinetti imberbi con due cappellini a uovo e mai come uomini barbati. Ed anche la tesi della sepoltura in mare appare poco verosimile.

#### ***7.10 - Ipotesi Stucchi: il pugile Eutimo di Locri, opera di Pitagora e di un artista magnogreco***

Secondo Sandro Stucchi,<sup>(12)</sup> i Bronzi sarebbero opera di Pitagora di Reggio e raffigurerebbero entrambi l'eroe locrese Eutimo, che si distinse per aver vinto tre volte le Olimpiadi nelle gare di pugilato e per aver debellato un orribile demone che minacciava la cittadina di Temesa. La statua A gli sarebbe stata fatta da vivo intorno al 470 a.C. da Pitagora di Reggio. La statua B gli sarebbe stata dedicata da morto quarant'anni dopo ad opera di un artista magnogreco e lo raffigurerebbe nelle vesti di pugile eroizzato, come dimostrerebbe appunto la cuffia da pugile. Osservando, però, il copricapo dei pugili, come quello ad esempio della statua dell'atleta Amelung, appare chiaro come l'antica cuffia da pugile si presenti molto diversa da quella che si vede sul bronzo B, avendo due lembi laterali molto lunghi, e soprattutto essendo priva del paranuca che invece caratterizza proprio la cuffia del bronzo B. Cuffia che individua piuttosto un altro soggetto, come poi vedremo.

---

12 S. Stucchi, *Le due statue di bronzo dal mare di Riace, Una revisione*, "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti" XLI, 1986, pp. 111-135.



## **8 - Analisi delle ipotesi formulate dai maggiori studiosi dopo il restauro del 1995**

Il restauro del 1995 segna un momento importante negli studi sui bronzi di Riace perché ha messo a disposizione degli studiosi conoscenze scientifiche utilissime e ignote ai precedenti studiosi, prime fra tutte l'analisi, appunto, delle terre di fusione che ha consentito di collocare nelle officine di Argo la produzione delle due opere. Coloro che più di tutti hanno messo a frutto le nuove conoscenze scientifiche sono gli archeologi Paolo Moreno e Daniele Castrizio, autori degli studi oggi più accreditati.

### **8.1 - *Ipotesi Moreno: Tideo e Anfiarao dai "Sette a Tebe" di Argo, di Ageladas e Alkamenes***

Paolo Moreno <sup>(13)</sup> ha innanzitutto cercato di demolire le attribuzioni precedenti, scartando per il bronzo A, l'ipotesi dell'atleta o dell'eroe eponimo, vista la carica ostile presente secondo lui nella sua espressione. Scarta quindi per il bronzo B anche l'ipotesi del personaggio storico reale per via del *pathos* presente, a suo dire, sul suo volto. E ritiene, dunque, che i due bronzi debbano appartenere a un unico gruppo statuario.

Anche la presunta simmetria posturale delle due opere è stata presa da Moreno come prova di una comune appartenenza allo stesso gruppo statuario. Inoltre anche per il Moreno il bronzo A appare marcatamente "non attico". Ecco dunque la tesi del Moreno: i due bronzi proverrebbero da un donario, posto nell'agorà di Argo, raffigurante "I sette a Tebe", e sarebbero attribuibili ad Ageladas di Argo (il bronzo A) e ad Alkamenes di Atene (il bronzo B). Secondo la mitologia, infatti, Polinice, figlio di Edipo, per strappare Tebe al fratello gemello Eteocle si recò ad

---

13 P. Moreno, *I Bronzi di Riace. Il Maestro di Olimpia e i Sette a Tebe*, Milano 1998.

Argo chiedendo l'aiuto del re Adrasto. Il re argivo riunì sette guerrieri per assalire Tebe insieme a Polinice. I sette argivi tuttavia perirono tutti, ma furono vendicati dieci anni dopo dai loro discendenti (gli epigoni).

I "Sette a Tebe" erano dunque degli eroi di Argo e a loro furono dedicati secondo Pausania dei monumenti nell'agorà della loro città. Il bronzo A per Moreno doveva impugnare un giavellotto e indossare una spada a tracolla e rappresenterebbe l'eroe Tideo, per l'espressione feroce che mostra e, soprattutto, per i denti di argento che sporgono tra le labbra dischiuse. I denti visibili, secondo il Moreno, farebbero riferimento al morso dato da Tideo, al tebano Melanippo, durante l'assalto a Tebe. Il bronzo B, invece, sempre a detta di Moreno, sarebbe l'indovino Anfiarao, per la presenza della "cuffia dell'indovino" sotto l'elmo. Secondo Moreno i monumenti dei "Sette a Tebe" nell'agorà di Argo troverebbero riscontro nei confronti con il ciclo delle metope nei due frontoni del Tempio di Zeus a Olimpia, opera, sempre secondo Moreno, proprio di Ageladas e Alkamenos.

In realtà però studi successivi (Castrizio) hanno dimostrato che il bronzo A non portava un giavellotto (arma dei peltasti, i mercenari stranieri meno nobili che evitavano il duello diretto corpo a corpo), bensì una lancia (arma degli opliti e dei guerrieri più nobili). Inoltre la spada a tracolla è completamente inventata. Anche la ricostruzione della cuffia da indovino nel bronzo B è fortemente inesatta. L'unica cuffia riconducibile agli antichi indovini era l'*apex* del mondo romano, sconosciuto ai Greci, peraltro molto dissimile dalla cuffia portata dal bronzo B. Ma vi sono anche altri punti deboli. Ad esempio i confronti proposti con la ceramica attica non sembrano convincenti. Inoltre l'indizio iconografico dei denti non ci sembra sufficiente per identificare Tideo, così come non sembra convincente nemmeno l'ipotesi dell'indovino Anfiarao, specie se cade la tesi della cuffia da indovino.

L'analisi delle terre di fusione non ha mai specificato che i due bron-

zi provenissero uno da Argo e uno da Atene. Insomma, come dimostrato dagli studi successivi, la suggestiva idea di proporre il gruppo statuario dei “Sette a Tebe” dell’agorà di Argo è enunciata ma mai decisamente provata.

### **8.2 - Ipotesi Castrizio: Eteocle e Polinice opera di Pitagora di Reggio**

Uno studio davvero fondamentale è quello di Daniele Castrizio<sup>(14)</sup> che ha raccolto indizi decisivi sulla identificazione dei bronzi, sebbene poi non appaiano condivisibili, a nostro parere, le conclusioni. L’analisi minuziosa dei segni presenti sui bronzi portano a ricostruire con esattezza le parti mancanti. Più in particolare il bronzo A doveva avere un elmo corinzio portato rialzato sulla fronte, una lancia nella mano destra e uno scudo oplitico nella sinistra. (Fig. 4)

Stessi elementi per il bronzo B con l’aggiunta di una *kynê* corinzia sotto l’elmo, cioè della cuffia con paranuca a ricciolo che contraddistingueva lo *strategos*, il tiranno, il re. (Fig. 5)

Non c’è alcun dubbio pertanto, che il bronzo A raffiguri un guerriero e il bronzo B uno *strategos*, ovvero un comandante re.

Rimane il solito problema della nudità. Castrizio lo risolve dicendo che gli antichi greci privilegiavano la raffigurazione simbolica. Nessun guerriero andò mai in battaglia nudo e senza corazza, ma nei bronzi l’autore ha voluto rappresentare due eroi, che ricevevano un culto religioso, e che, perciò, erano raffigurati nudi. Ma andiamo ai segni presenti sui bronzi, partendo da quelli che attestano la presenza dell’elmo corinzio sul bronzo A. Il primo di questi consiste nella presenza di rilievi triangolari sulla fascia (Fig. 6). Si tratta di due appoggi che corrispondono perfettamente all’incavo che c’era tra le paragnatidi (protezioni delle guance) e il paranuca del tipico elmo corinzio. In questo modo l’elmo

---

14 D. Castrizio, *I Bronzi di Riace. Ipotesi ricostruttiva*, Reggio Cal. 2000.



*Fig. 4 – Originariamente il bronzo A portava un elmo corinzio innalzato sulla fronte (da Castrizio)*



*Fig. 5 – Originariamente il bronzo B portava un elmo corinzio e la kynê a ricciolo (da Castrizio)*

poteva essere fissato sul capo, rialzato sulla fronte. Gli altri segni sono il perno presente sulla sommità della testa per fissare meglio l'elmo e soprattutto la superficie piana dietro la nuca su cui si adatta perfettamente il paranuca dell'elmo corinzio.

Non è irrilevante sottolineare che questi accorgimenti sul capo del bronzo A sono compatibili solo ed esclusivamente con un elmo corinzio del V secolo a.C. Riguardo alla presenza di un elmo corinzio sulla testa del bronzo B non ci sono mai stati dubbi, visto che la calotta cranica appare deformata proprio per permettere di tenere stabile un elmo senza l'aiuto del perno (frutto dell'esperienza maturata prima con la statua A, o della volontà di raffigurare la statua B sempre con un elmo non rimovibile). Ma ciò che contraddistingue il bronzo B è una cuffia con paraorecchie, sottogola e paranuca a ricciolo come attestano inequivocabilmente i segni presenti sul suo capo (*Fig. 7*). Un triangolo di



Fig. 6 – Presenza, sulla fascia, del triangolo su cui poggiava l'elmo corinzio nel bronzo A (da Castrizio). In basso un perno su cui forse era fissato un mantello



Fig. 7 – I segni della cuffia a ricciole (*kynè*), simbolo del comando, sul bronzo B (da Castrizio). La presenza della *kynè* individua inequivocabilmente nel bronzo B un "Re" Condottiero

rame sulla fronte rappresentava ad esempio la porzione frontale della cuffia, mentre, un rettangolo rilevato più in alto rappresentava la parte di cuffia che si intravedeva attraverso i buchi per gli occhi dell'elmo corinzio rialzato sulla fronte. Inoltre le tracce del cuoio sulle orecchie e sul cordino del sottogola, che lascia un profondo segnale sulla barba delle guance, svelano chiaramente l'originaria presenza di paraorecchie e sottogola nella cuffia. Infine tre alette che sporgono in modo innaturale dalla nuca attestano la presenza di un elemento sottile, una specie di paranuca di cuoio, posto ben al disotto dell'appoggio della parte posteriore dell'elmo corinzio.

Secondo Castrizio la soluzione del rebus rappresentato dal paranuca

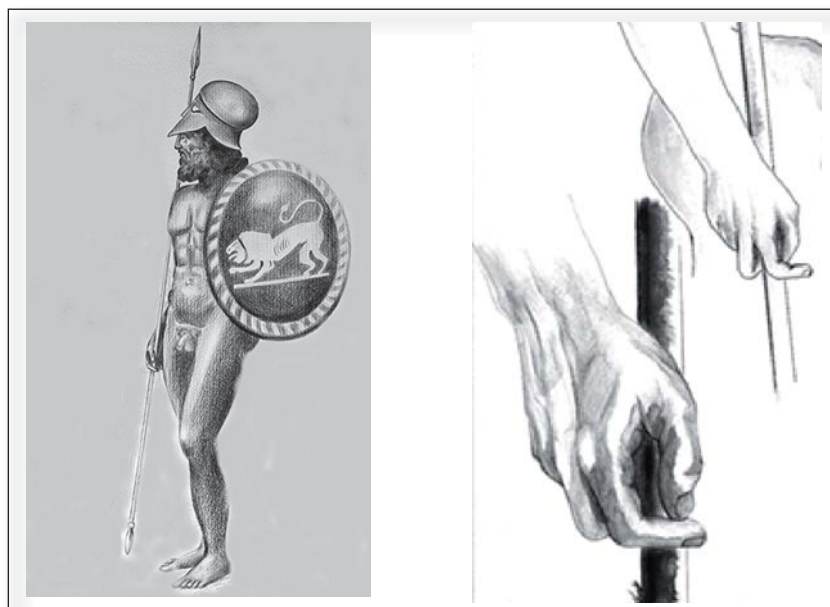
a ricciolo va individuata incrociando fonti numismatiche, archeologiche e letterarie come ad esempio le monete siracusane coniate all'epoca di Timoleonte che raffigurano una testa barbata molto simile a quella del bronzo B con elmo corinzio e *kynê* con paranuca a ricciolo.<sup>(15)</sup> In molte fonti letterarie, inoltre, si cita la *korinthie kynê* (la *kynê* corinzia), che era una cuffia di pelle conciata associata a un elmo corinzio. La sua funzione era quella di individuare il comandante militare e il re. La *kynê*, con il suo paranuca a ricciolo, consentiva agli opliti, posti alle spalle del comandante, di disporre di un segno di riconoscimento del loro *strategos*, che fosse, però, difficilmente identificabile per i nemici posti di fronte. La *kynê* sulla testa del bronzo B consente dunque di riconoscerci senza ombra di dubbio un comandante militare supremo, figura che nella prima metà del V secolo, nell'area dorico-corinzia, coincideva sostanzialmente con quella del tiranno o re, scartando, pertanto, tutte le ipotesi precedenti. I segni lasciati dagli scudi oplitici svelano chiaramente la presenza di armi da difesa molto grandi, come quelle dei guerrieri, sconfessando tutte le ipotesi relative ad armi non funzionali o a scudi leggeri (come quelli degli oplitodromi). Riguardo alle lance, infine, i due bronzi non le impugnavano alla stessa maniera. Il bronzo A teneva la sua lancia, a due punte come per gli opliti, tra il pollice, l'indice e il medio della mano destra, poggiandola sulla spalla come è evidente da un segno presente tra il braccio e la spalla destra (*Fig. 8*).

---

15 D. Castrizio, *La KOPINΘIH KYNH nelle emissioni monetali e nella statuaria di età classica*, in Quaderni Ticinesi di Numismatica e antichità classiche XXVII, 1998, 83-104.

D. Castrizio, *Segni di comando militare sugli elmi nelle monete greche di epoca classica ed ellenistica*, in *L'immaginario e il potere nell'iconografia monetale*, Dossier di lavoro del seminario di studi, Milano 11 marzo 2004 (a cura di L. Travaini e A. Bolis), Milano 2004, pp. 41-54

D. Castrizio, *L'elmo quale insegna del potere*, LIN 3, Reggio Calabria 2007

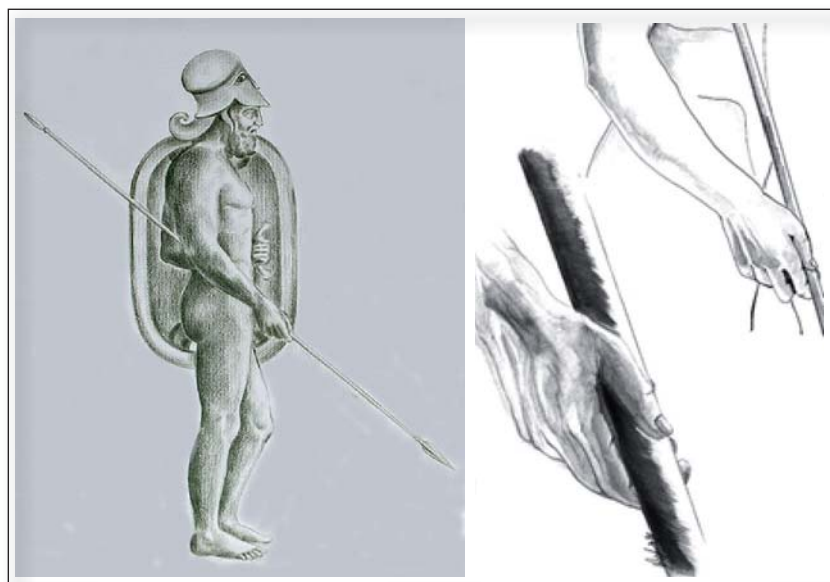


*Fig. 8 - Impugnatura della lancia nel bronzo A (da Castrizio, modificata). Il bronzo A fa passare la lancia tra l'indice, il medio e il pollice in modo che stia dritta in alto, appoggiata sulla spalla, nell'atteggiamento di una guardia del corpo a riposo che scorta il "Re"*

Dunque il bronzo A non teneva la lancia in posizione di offesa, ma di riposo. Il bronzo B stringeva la lancia all'interno del palmo della mano destra, come nell'atto di deporla a terra. La presenza di stagno nell'incavo della mano attesta la presenza di una saldatura della lancia, che probabilmente si era rotta in antico (*Fig. 9*).

La ricostruzione del Castrizio è perfetta e rigorosamente scientifica fino alla chiara individuazione di un guerriero e di un re attraverso lo studio dei segni lasciati dagli elementi perduti. Poi però, al momento di trarre le conclusioni l'archeologo reggino, a nostro avviso, sembra discostarsi dalle premesse per abbracciare l'ardita ipotesi che i due bronzi possano raffigurare Eteocle e Polinice, i fratelli gemelli, figli di Edipo e





*Fig. 9 – Impugnatura della lancia nel bronzo B (da Castrizio, modificata). Il bronzo B tiene la lancia adagiata sulla cavità interna del palmo della mano, che, grazie ad una torsione esterna dell'avambraccio appare rivolto verso l'alto e con le dita inclinate in basso nella inequivocabile posizione di chi sta deponendo a terra la propria lancia*

di Giocasta, che si uccidono nell'episodio già citato dei "Sette a Tebe".

A tal fine Castrizio si rifà alla versione del poeta Stesicoro e ad alcuni bassorilievi presenti su dei sarcofagi attici che ritraggono una scena con cinque personaggi: al centro la madre Giocasta (col seno scoperto per ricordare ai suoi figli che erano fratelli) e attorno a lei suo fratello Creonte, sua figlia Antigone e, appunto, Eteocle e Polinice. Secondo Castrizio questi bassorilievi riproducevano un importante gruppo scultoreo presente a Roma nel II sec. d.C., di cui ci dà notizia il polemista cristiano Taziano l'Assiro, che, nella sua opera *Oratio ad Graecos* <sup>(16)</sup>, composta dopo il 165 d.C., scrive: "*Come non è difficile [credere] che*

16 Taziano l'Assiro, *Oratio ad Graecos*, 34, p. 35, 24 ss.



*teniate in onore il fratricidio, voi che, vedendo le figure di Polinice e di Eteocle, non le ponete in una fossa insieme al loro autore Pitagora, cancellando il ricordo di tale delitto!*”. Secondo Castrizio i personaggi di Eteocle e Polinice presenti nella scena dei bassorilievi attici, copie del supposto gruppo scultoreo, sono molto simili ai due bronzi di Riace. Castrizio per rafforzare la sua ipotesi cita inoltre i versi di un poema epico (“Tebaide”) di Publio Papinio Stazio edito nel 92 d.C. sostenendo la tesi che l’autore nello scrivere quei versi avesse avuto davanti gli occhi il gruppo scultoreo di Pitagora che già in quell’epoca doveva trovarsi a Roma. Infine Castrizio cerca di spiegare l’iter che fecero i due Bronzi dalla loro originaria collocazione fino a Riace, sostenendo quanto segue.

- La terra di fusione trovata dentro le statue, rivela che i bronzi furono realizzati ad Argo, dove Eteocle e Polinice venivano venerati come eroi.
- Durante la guerra civile tra Mario e Silla, nella prima metà del I sec. a.C., Argo venne saccheggiata dai Romani, che ne trasportarono a Roma le opere più importanti.
- Al tempo di Augusto, Pausania il Periegeta non vide ad Argo il gruppo dei “Fratricidi”, perchè evidentemente era già a Roma.
- Nel 92 d.C. il poeta Stazio vide l’opera a Roma e vi si ispirò nella sua “Tebaide”.
- Nella prima metà del II sec. d.C., il bronzo B subì il restauro del braccio destro.
- Verso il 165 d.C. il polemista cristiano Taziano l’Assiro vide il gruppo scultoreo a Roma e lo citò attribuendolo a Pitagora.
- Nel IV sec. d.C. (come attesterebbero i resti di *pithos* tardoantica incrostati sul bronzo A) i bronzi naufragarono nei pressi dell’antica Kaulonia, lungo la rotta che li portava probabilmente da Roma a Costantinopoli, dove avrebbero arricchito

presumibilmente le Terme di Zeuxippos, destinazione, secondo il libro II dell'Antologia Palatina, di molte opere d'arte che allora Costantino I fece trasportare da Roma verso la nuova capitale dell'Impero Romano d'Oriente.

Come già detto lo splendido studio del Castrizio è di straordinario rigore scientifico fino alla individuazione dei soggetti (un guerriero ed un re) attraverso l'analisi degli elementi mancanti (scudo, lancia, elmo corinzio e *kynê*). Poi però si presenta debole nella parte in cui conclude che si tratta di un presunto gruppo scultoreo raffigurante Eteocle e Polinice, opera di Pitagora.

Innanzitutto Eteocle e Polinice erano gemelli e nell'iconografia classica sono stati rappresentati sempre identici nell'aspetto o comunque molto simili ed in ogni caso coetanei, mentre i bronzi di Riace, pur somigliandosi un po' (potrebbero essere fratelli), non sembrano né gemelli, né soprattutto coetanei. Inoltre i due fratricidi sono stati sempre rappresentati dinamicamente l'un contro l'altro armati, come a fronteggiarsi in duello e non in posizione di riposo statico, come quello in cui si presentano i due bronzi. Pur sforzandoci, inoltre, non si riesce a cogliere alcuna somiglianza tra i bronzi di Riace e i personaggi di Eteocle e Polinice raffigurati nei bassorilievi di sarcofagi attici portati ad esempio. La isolata citazione del passo di Taziano l'Assiro prova soltanto che nel II sec. d.C. poteva essere presente a Roma un gruppo scultoreo di Pitagora raffigurante Eteocle e Polinice, ma non prova affatto che questo gruppo scultoreo sia identificabile coi due bronzi di Riace. Assolutamente irrilevanti poi, ai fini di sostenere l'ipotesi, sono i versi dell'opera di Publio Papinio Stazio, che si presentano generici e aspecifici. Inoltre, visto che l'analisi delle terre di fusione ha collocato ad Argo le officine da cui uscirono i due bronzi, appare azzardata anche l'ipotesi di Pitagora reggino, considerato che appare poco verosimile

che Pitagora, attivo a Reggio e nella Magna Grecia, abbia prodotto quest'opera nelle officine di Argo. Del resto sarebbe molto difficile credere che gli abitanti di Argo non avessero commissionato le opere dei propri "eroi" ai propri grandi artisti, visto che la scuola di Ageladas e degli scultori argivi era la più rinomata all'epoca e riceveva commissioni anche dall'estero. Inoltre riteniamo una forzatura anche l'ipotesi che Eteocle e Polinice fossero eroi di Argo, perché i due fratricidi erano celebrati semmai nella loro Tebe. Ad Argo erano venerati gli eroi dei "Sette a Tebe" che erano appunto argivi, non certo i tebanici Eteocle e Polinice. E quando Pausania il Periegeta visitò Argo al tempo di Augusto non descrisse il gruppo dei "Fratricidi", non perché fosse stato già trasportato a Roma, ma perché molto probabilmente non vi era mai stato, al contrario del monumento dei "Sette a Tebe", visto e descritto invece da Pausania nell'agorà di Argo.

Occorre ammettere tuttavia che, al di là dell'ipotesi di voler individuare nei Bronzi di Riace un presunto gruppo scultoreo di "Fratricidi" realizzato da Pitagora, che ci appare francamente debole, lo studio del Castrizio, nell'analisi rigorosa dei segni presenti sui bronzi (che individuano chiaramente un guerriero e un re), si presenta di assoluto valore scientifico e segna una pietra miliare negli studi condotti finora sui bronzi di Riace.

## **9 - Una nuova ipotesi: perché non pensare a personaggi storici realmente esistiti?**

Le ipotesi formulate finora hanno avuto ad oggetto solo personaggi mitologici, eroi o atleti. Tra gli atleti c'è chi ha pensato al pugile Euthymo o a due oplitodromi, tra gli eroi o personaggi mitologici c'è chi ha pensato ad Aiace Oileo, ai "Sette a Tebe", ai Dioscuri, ad Eteocle

e Polinice, ad eroi eponimi attici, ad ecisti fondatori di colonie greche. Nessuno ha pensato mai a personaggi storici realmente esistiti. Eppure i Santuari di Olimpia e Delfi pullulavano di statue di personaggi reali, atleti soprattutto, ma anche re e condottieri, così come le città stato dell'intero mondo greco erano piene delle statue dei propri tiranni. Il motivo di questo orientamento è legato sostanzialmente alla "nudità" dei due bronzi, che mal si adatta a personaggi storici reali (tranne ovviamente gli atleti, che gareggiavano nudi) e che è il segno distintivo della "eroicità" dei personaggi leggendari divinizzati.

Eppure, se evitiamo di farci influenzare dal dettaglio della "nudità", tutto in questi bronzi porta verso la rappresentazione di personaggi storici reali. L'accuratezza ed il perfezionismo nei dettagli curati dal loro maestro non trovano al momento confronti nelle opere antiche rimaste e le distanziano da quelle rappresentazioni idealizzate dei personaggi eroici e mitologici, come se si trattasse di persone reali e attentamente osservate dall'autore in ogni minimo particolare. Si pensi ad esempio alla fascia sotto l'elmo del bronzo A, che, lungi dall'essere un idealizzato diadema, rappresentava molto più realisticamente la protezione tra la testa e l'elmo, che davvero un guerriero indossava e che costituisce un particolare irrilevante per chi vuole rappresentare idealmente un eroe, ma non per un artista che intendeva raffigurare un personaggio reale e non idealizzato. Un *unicum* che si deve alla incomparabile accuratezza e al perfezionismo quasi maniacale del Maestro dei bronzi di Riace, che, come già detto, non trovano al momento confronti nelle opere antiche oggi conosciute.

Si pensi ancora alle orecchie del bronzo A, anatomicamente perfette, ma completamente nascoste dai riccioli che il Maestro vi ha saldato sopra. Si pensi ai capelli sulla sommità della testa, così accuratamente definiti, eppure destinati ad essere quasi interamente occultati dall'elmo corinzio. Un verismo senza precedenti che allontana mille miglia questi bronzi dalle rappresentazioni idealizzate di eroi e personaggi leggendari.

ri, e che sembra invece svelare la volontà dello scultore di raffigurare personaggi veri, palpitanti e realmente esistiti.

Ma come conciliare – ci chiediamo – la “nudità” eroica con lo stato di personaggi storici realmente esistiti? In realtà possono essere formulate più ipotesi molto verosimili. Ma andiamo con ordine e partiamo dai punti fermi che è possibile trarre da tutti gli studi condotti finora:

- ❑ Datazione: I bronzi sono stati realizzati tra il 480 e il 460 a.C.
- ❑ Luogo di produzione: Sono usciti sicuramente dalle officine di Argo
- ❑ Probabili autori: I grandi maestri argivi di quegli anni (Ageladas, Argesias, Dionisio, Glauko?)
- ❑ Soggetti: Rappresentano un guerriero (il bronzo A) e uno *strategos* re (il bronzo B)
- ❑ Elementi caratterizzanti: L’elmo e la *kynê* corinzi li collocano nell’area dorica
- ❑ Per quanto riguarda la nudità partiamo da una prima ipotesi: l’aver vinto qualche gara olimpica

Sappiamo infatti con certezza che le opere furono realizzate in quegli anni nelle officine di Argo e che rappresentavano un guerriero ed un re. Sappiamo anche che la presenza dell’elmo corinzio colloca probabilmente i soggetti ritratti nell’area culturale dorica che faceva capo appunto a Corinto e al Peloponneso (soprattutto Sparta) nella Grecia classica, nonché a Siracusa (colonia appunto corinzia) nell’area occidentale.

Nelle altre aree erano più usati nel V secolo l’elmo calcidese e quello attico, specialmente nell’area di influenza attica (Atene e l’Eubea) e nel resto della Magna Grecia. Doveva trattarsi pertanto di soggetti legati all’area di influenza dorico-corinzia.

Sappiamo anche che la *kynê* corinzia era il segno distintivo di stra-

teghi e re e che era molto utilizzata, ad esempio, proprio dai tiranni di Siracusa, come attestano le monete siracusane dell'età timoleontea. Sappiamo infine che una possibile spiegazione della "nudità" di un personaggio storico realmente esistito poteva trovare una ragione anche in una vittoria ai giochi olimpici (ma ci sono anche altre ragioni, come vedremo più in là). Vittorie che spesso portavano gli antichi tiranni greci a commissionare proprie statue ai grandi scultori del momento.

Vi sono dunque diverse strade che è possibile percorrere per conciliare nudità e personaggi storici. Iniziamo, pertanto, con la prima, quella di un ipotetico re atleta.

#### **10 - Identikit del bronzo B: ... un re atleta?**

Se seguiamo la via del re atleta il soggetto più facilmente individuabile è proprio il bronzo B.

Proviamo a fare un identikit di un personaggio storico realmente esistito, che era un tiranno o re, che era vissuto tra il 480 e il 460 a.C., che apparteneva all'area culturale dorico-corinzia, che aveva vinto qualche gara alle Olimpiadi o alle Pitiche di Delfi, e che secondo le fonti storiche dell'epoca aveva commissionato proprie statue ai grandi scultori del momento.

Chi furono, dunque, i tiranni delle città greche che in quegli anni, tra la 73<sup>a</sup> e la 79<sup>a</sup> Olimpiade vinsero gare olimpiche nell'Elide o gare pitiche a Delfi?

Non ce ne furono molti e appartennero tutti all'area occidentale:

- ❑ Gelone di Siracusa (488 a.C. nella gara con la quadriga) - Olimpia
- ❑ Ierone di Siracusa (482 a.C. nella gara del corsiero) - Delfi
- ❑ Anassilla di Reggio (480 a.C. nella gara della biga con i muli) - Olimpia

- ❑ Ierone di Siracusa (478 a.C. nella gara del corsiero) - Delfi
- ❑ Terone di Agrigento (476 a.C. nella gara con la quadriga) - Olimpia
- ❑ Ierone di Siracusa (476 a. C. nella gara del corsiero) - Olimpia
- ❑ Ierone di Siracusa (472 a.C. nella gara del corsiero) - Olimpia
- ❑ Ierone di Siracusa (470 a.C. nella gara con la quadriga) - Delfi
- ❑ Ierone di Siracusa (468 a.C. nella gara con la quadriga) - Olimpia

In quegli anni, dunque, 7 volte vincono i fratelli siracusani Dinomenidi (4 volte ad Olimpia e 3 a Delfi) e una volta ciascuno i tiranni di Agrigento e Reggio. Tra i Dinomenidi, Ierone, un grandissimo atleta pluriolimpionico, vince 6 volte (482, 478, 476, 472, 470 e 468) e Gelone 1 (488).

Dalle fonti storiche dell'epoca (Pausania il Periegeta) non risulta che Terone di Agrigento e Anassilla di Reggio abbiano mai commissionato proprie statue in occasione di queste vittorie<sup>(17)</sup>, come invece accadde per Gelone (che commissionò a Glaucia di Egina un gruppo scultoreo che lo ritraeva in piedi vincitore sulla Quadriga) e per Ierone (il cui figlio commissionò ad Onatas di Egina e a Calamide un altro famoso gruppo scultoreo in ricordo delle vittorie del padre).

Sono dunque i Dinomenidi di Siracusa, Gelone e Ierone, che sembrano rispondere più fedelmente all'identikit del bronzo B, partendo dai punti fermi presi in esame.

Del resto i Dinomenidi, per fini di propaganda politica, volevano celebrare l'ascesa ad un ruolo ormai egemonico tra le polis greche d'Occidente. E la forte committenza statuaria ad Olimpia e Delfi era un potente strumento di propaganda politica.

---

17 Anassilla di Reggio celebrò la vittoria con una moneta che lo raffigurava sulla biga coi muli

## 11 - Chi erano i Dinomenidi?

Una breve parentesi storica a questo punto è d'obbligo.

Ma chi erano i Dinomenidi (*Fig. 10*) E come giunsero ad assumere un tale ruolo egemonico nel Mediterraneo occidentale?

Gelone <sup>(18)</sup> (525 circa a.C. – 478 a.C.), figlio di Dinomene, e discendente dagli antichi ecisti rodiesi di Gela, si distinse come comandante della cavalleria di Ippocrate il tiranno di Gela <sup>(19)</sup>, succedendogli nel 491. In quegli anni il governo della vicina Siracusa era gestito dalla oligarchia dei Gamoroi, il partito conservatore dei ricchi proprietari terrieri. La rivolta dei Cilliroi, il partito dei più poveri agricoltori che era riuscito ad espellere i proprietari terrieri, diede lo spunto a Gelone per essere invitato dai Gamoroi in loro soccorso <sup>(20)</sup>.

Gelone aiutò i Gamoroi a rimpatriare e questi gli offrirono il governo della città. Fu allora, nel 485 a.C., che Gelone, intravedendo nella posizione di Siracusa potenzialità commerciali e strategico militari uniche in Sicilia, concepì l'idea grandiosa di trasferirvisi e di trasformarla in breve tempo nella più grande città dell'Occidente greco. Iniziò il suo piano di espansione con una politica di alleanze strategiche sposando Demarete, sorella del tiranno di Agrigento Terone. Quindi cominciò col trasferire a Siracusa i cittadini più facoltosi di Gela e circa la metà della sua popolazione, lasciando il resto della città nelle mani del fratello Ierone. Quindi distrusse Camarina e Megara trasferendone ancora una volta gli abitanti a Siracusa, ed in particolare quelli più facoltosi <sup>(21)</sup>.

Per ospitare tutti questi nuovi abitanti, dovette ingrandire urbani-

---

18 In greco Γέλων, che significa il "Sorriso", quasi a caratterizzarne profeticamente il suo carattere "solare".

19 Erodoto, *Storie*, Libro VII 154

20 Erodoto, *Storie*, Libro VII 155

21 Erodoto, *Storie*, Libro VII 155, 156





Fig. 10 – Ritratti congetturali di Ierone (a sinistra) e Gelone (a destra) nelle “Biografie degli uomini illustri di Sicilia” dell’Ortolani

sticamente Siracusa fondandovi la terza città-quartiere, Tyche, che si andava ad aggiungere ad Ortigia e Akradina, ed avviò un programma di monumentalizzazione urbanistica della città (Fig. 11) che lo portò a realizzare una maestosa agorà in Akradina, ad innalzare i templi di Atena ad Ortigia e di Demetra e Kore sul Temenite <sup>(22)</sup> e a soddisfare le esigenze idriche dell’accresciuta popolazione, portando in città le acque della valle di Pantalica con un’opera davvero ciclopica per i tempi, l’acquedotto Galermi, lungo 40 chilometri.

In tal modo Gelone raddoppiò la popolazione di Siracusa, che, sfiorando i 100.000 abitanti, diventò allora la più popolosa città greca d’Occidente, e la portò ad un altissimo livello di benessere e prosperità, gestendo un potere che mai fu posseduto fino a quel momento da un Greco.

Il suo prestigio e la sua fama travalicarono i confini dell’isola e si

22 I Dinomenidi (sia Gelone, che Ierone) per diritto ereditario erano titolari della “ierofantia” di Demetra e Kore



*Fig. 11 - Anonimo: Siracusa al tempo di Gelone (1845), Incisione dall'album del Re Ludwig. – Siracusa, collezione Beneventano. Gelone avviò una profonda monumentalizzazione urbanistica della città. Eresse l'agorà di Akradina, innalzò i templi di Atena (sull'acropoli di Ortigia) e di Demetra e Kore (sul terrazzo del teatro greco) e realizzò un acquedotto, il Galermi, lungo 40 chilometri. Tutti elementi architettonici presenti nella ricostruzione congetturale operata da questo anonimo incisore tedesco dell'Ottocento, dove si vede in primo piano il teatro greco e sullo sfondo l'isola di Ortigia con la sua acropoli*

accrebbero a tal punto che, dinanzi alla minaccia persiana, a lui si rivolsero gli ambasciatori spartani ed ateniesi per richiedere sostegno in vista dell'imminente invasione della Grecia programmata dal re Serse ad Oriente <sup>(23)</sup>. Gelone si dichiarò disponibile a concedere una flotta siracusana di 200 triremi e di 28.000 soldati, ma solo a condizione che fosse lui stesso a coordinare il comando delle operazioni militari alleate panelleniche. Ma gli Ateniesi e gli Spartani non vollero accettare di es-

23 Erodoto, *Storie*, Libro VII 158

sere guidati da un re e da una città dell'Occidente greco, e Gelone ritirò la propria offerta di aiuto.

Del resto c'era un'altra grave minaccia da fronteggiare ad Occidente, la minaccia di un'altra invasione barbarica contro il mondo greco, che lo avrebbe tenuto impegnato di lì a poco: i Cartaginesi, alleati dei Persiani secondo Erodoto <sup>(24)</sup>. Il pretesto per l'invasione cartaginese della Sicilia lo offrì Terillo, signore di Himera, il quale, dopo essere stato detronizzato da Terone di Agrigento, chiese loro aiuto.

I Cartaginesi, secondo Diodoro Siculo <sup>(25)</sup>, sbarcarono a Palermo con un esercito di 300.000 uomini e così Terone, rimasto solo a difendere Himera, chiese l'aiuto dell'unico esercito che avrebbe potuto fronteggiare quella invasione straniera, l'esercito siracusano di Gelone. Il tiranno di Siracusa prese subito il coordinamento di tutte le forze greche dell'isola e, sempre secondo Diodoro, giunse ad Himera con un esercito di 50.000 opliti e 5.000 cavalieri, prevalentemente costituito da contingenti siracusani. I numeri riferiti da Diodoro furono probabilmente poco veritieri. Stime moderne attribuiscono all'esercito cartaginese di Amilcare 35.000 uomini e a quello siracusano di Gelone 25.000. Per quanto numericamente impari, fu una battaglia epica ed una pietra miliare nella storia della Sicilia e del mondo antico.

Vinsero a sorpresa i Siracusani, che grazie alla loro leggendaria cavalleria, la più forte nel mondo greco dell'epoca, riuscirono ad infliggere ai Cartaginesi una totale disfatta. Per Gelone fu la più gloriosa delle vittorie, per Amilcare la più devastante delle sconfitte (*Fig. 12*).

La chiave di volta dell'intera battaglia fu un geniale stratagemma di Gelone che, rievocando la tecnica del cavallo di Troia, riuscì ad introdurre nel cuore del campo cartaginese un contingente della sua cavalleria, spacciandolo per un contingente della cavalleria selinuntina alleata

---

24 Erodoto, *Storie*, Libro VII 153

25 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Libro XI, cap. 21



*Fig. 12 - Giuseppe Carta: Gelone torna vittorioso dalla battaglia di Imera (1853), Palermo Galleria Civica Restivo. Fu proprio in questa occasione (480 a.C.) che Gelone, tornato a Siracusa depose le armi in assemblea e rimise il suo mandato nelle mani del popolo, che per quel gesto di umiltà lo acclamò Re e gli dedicò un celebre gruppo statuario*

dei Cartaginesi, così come racconta Polieno <sup>(26)</sup>.

Recenti scavi nei pressi del sito archeologico di Himera hanno riportato alla luce fosse comuni e sepolture con migliaia di scheletri di

26 Polieno, *Stratagematha*, Libro I, cap. 27. Una volta accolto dentro l'accampamento cartaginese, il contingente della cavalleria siracusana (sotto le mentite spoglie degli alleati punici Selinuntini) mise a ferro e a fuoco l'intera flotta navale punica tirata a secco sulla spiaggia e bruciò tutte le tende e le scorte dei Cartaginesi, mentre gli altri contingenti siracusani con manovra a tenaglia assalirono dall'esterno l'accampamento punico, che si vide così contemporaneamente attaccato sia dall'interno che dall'esterno. Fu la fine per i Cartaginesi e per Amilcare che fu ucciso.



*Fig. 13 - Michele Panebianco: Gelone accorda la pace ai vinti Cartaginesi a patto che non sacrificino più vittime umane (1850), Messina Museo Regionale. Ad intercedere per la pace fu sua moglie Demarete, che poi i Cartaginesi ringraziarono con una corona d'oro*

uomini (e persino di cavalli), con relative armature, prevalentemente appartenenti all'esercito cartaginese, testimoni silenziosi oggi di quella storica battaglia che duemila e cinquecento anni fa decise le sorti della Sicilia greca, la quale grazie a Gelone salvò la propria indipendenza e, probabilmente, anche quella dell'intero Occidente greco.

Raccontano Erodoto <sup>(27)</sup> e Aristotele <sup>(28)</sup> che negli stessi giorni in cui i Siracusani sconfiggevano i Cartaginesi ad Occidente, sull'altra sponda

27 Erodoto, *Storie*, Libro VII 166

28 Aristotele, *Poetica*, 1459a, 25



del mondo greco Ateniesi e Spartani sconfiggevano i Persiani a Salamina, salvando l'indipendenza del mondo ellenico di Oriente (settembre 480 a.C.).

Secondo Diodoro Siculo <sup>(29)</sup> Gelone, per intercessione della sua sposa Demarete, risparmiò la vita dei prigionieri di guerra e non inferì sui Cartaginesi con oneri particolarmente gravosi, ma pretese soltanto che rinunciassero al loro barbarico costume di praticare i sacrifici umani (*Fig. 13*).

Sempre secondo Diodoro, i Cartaginesi si mostrarono grati a Demarete per la magnanimità nei loro confronti e le regalarono una corona d'oro (*Fig. 14*). Tuttavia il ricchissimo bottino di guerra, rappresentato da un gran numero di schiavi e da altre ricchezze, consentì a Gelone di abbellire ulteriormente Siracusa con nuovi templi e monumenti, di coniare una splendida moneta celebrativa con l'effigie della moglie, il *Demareteion*, e di inviare in dono a Delfi e ad Olimpia ricche offerte in segno di ringraziamento agli Dei.

La vittoria di Himera diede un prestigio internazionale immenso a Gelone e ne consacrò il ruolo di assoluto leader politico e militare non solo della Sicilia, ma dell'intero Occidente greco. Una coscienza panellenica (oggi si direbbe cosmopolita) aveva sempre animato il progetto di espansione egemonica di Gelone, sin da quando aveva deciso di impiantare a Siracusa la capitale del suo impero. E fu proprio questa coscienza panellenica ad indurlo ad utilizzare le vittorie sportive ai giochi olimpici, la committenza statuaria e le donazioni ai Santuari panellenici di Olimpia e Delfi, come straordinari strumenti di propaganda politica e come preziose casse di risonanza per proiettare la sua egemonia politico culturale ben al di là dei confini siciliani, con un impatto mediatico esteso all'intero mondo greco. Si racconta che all'indomani del successo di Himera, Gelone si presentò disarmato nell'agorà di Akradina e rimise al popolo il suo mandato, e fu proprio il popolo, ammirato per quel gesto

---

29 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Libro XI, cap. 24



Fig. 14 - Francesco Vaccaro: I Cartaginesi offrono una corona d'oro a Demarete, sposa di Gelone (1845), Caltagirone Museo Civico

di umiltà, ad acclamarlo Re <sup>(30)</sup>.

Gelone morì ancora giovane, per un attacco di idropisia nel 478 a.C.. Considerato un tiranno moderato e giusto, da morto ebbe un culto da eroe. Il popolo di Siracusa, che lo amò profondamente, gli riservò funerali solenni e gli innalzò un maestoso mausoleo nei pressi dell'*Olympion*, fuori le mura.

Gli successe il fratello Ierone <sup>(31)</sup> (520 circa a.C. – 466 a.C.), che

30 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Libro XI, cap. 26

31 In greco “*Ἰέρων*”, che significa il “Signore”, quasi a caratterizzarne profeticamente il suo carattere “fiero”.

si distinse come mecenate, grande uomo di cultura e soprattutto come straordinario atleta, avendo vinto ben sei competizioni tra le gare di Delfi e quelle di Olimpia (Fig. 15). Questi interessi non impedirono comunque a Ierone di continuare perfettamente il progetto politico di espansione egemonica sul Mediterraneo occidentale già intrapreso dal fratello. Così come, infatti, il fiore all'occhiello di Gelone fu la vittoria contro i Cartaginesi ad Himera, Ierone riuscì ad estendere i domini del piccolo impero siracusano sul Tirreno, sconfiggendo gli Etruschi in un'altra storica battaglia dell'antichità: la battaglia navale di Cuma nel 474 a.C. Le flotte etrusche di Cerveteri e Tarquinia, infatti, avevano assalito il porto della greca Cuma, in Campania, che chiese l'aiuto di Ierone.

Il tiranno di Siracusa non si lasciò sfuggire l'occasione e nei pressi di Capo Miseno, vicino Cuma, attaccò con le sue potenti triremi da guerra la flotta etrusca che venne interamente affondata. Testimone oculare d'eccezione di quell'evento fu il poeta Pindaro, che, a bordo di una nave siracusana, assistette alla battaglia navale e la descrisse nella sua prima Pitica <sup>(32)</sup>.

La vittoria sugli Etruschi consentì a Ierone di fondare una colonia siracusana a Pithecusa <sup>(33)</sup>, l'odierna isola di Ischia, con fini di controllo militare e commerciale sul basso e medio Tirreno. Il tiranno di Siracusa ringraziò gli Dei di quella vittoria inviando a Delfi doni ed un elmo etrusco con su inciso "*Ierone, figlio di Deinomenes, ed i Siracusani a Zeus, preda Tirrenia a Cuma*" (Fig. 16), continuando così il programma di propaganda politica panellenica già intrapreso dal fratello Gelone. Programma che Ierone continuò sia sul piano della politica estera che su quello della politica interna, promuovendo i più pericolosi rivali, come il fratello Polizelo, alla reggenza di polis ormai impoverite come Gela,

---

32 Pindaro, *Prima Ode Pitica*, antistrofe IV, vers. 71-80

33 Stabone, *Geographia*, Libro V, 4, 9





*Fig. 15 – James Barry: Ierone vince sul carro ai giochi olimpici (1751), Collezione privata. Ierone tra il 482 e il 468 a.C. vinse ben sei volte col corsiero e col carro (3 volte ad Olimpia e 3 a Delfi) ed è stato il Re atleta più “medagliato” dell’antichità*

e contrastando l’espansione delle altre polis siceliote ed italiote con la promozione della pratica del sinecismo forzato, che mirava all’indebolimento dei centri calcidesi dell’isola attraverso la deportazione degli abitanti e l’insediamento di coloni dorici con nuove strutture istituzionali. Tappa fondamentale di questo programma fu la fondazione di Etna nel 475 a.C.

Dopo aver distrutto la colonia ionica di Catania e trasferito i suoi abitanti a Leontini, Ierone ripopolò la città con coloni Siracusani, ribattezzandola col nome di *Aitna* (Etna) ed affidandone il comando al figlio Deinomenes. Con la fondazione di Etna, Ierone ottenne il titolo di ecista e con esso il diritto a un culto eroico dopo la morte, com’era già

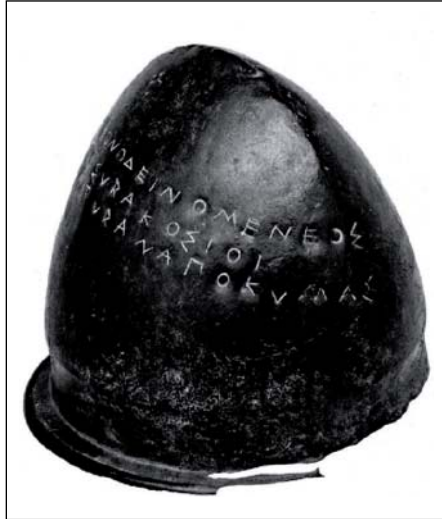


Fig. 16 – Elmo etrusco donato da Ierone al Santuario di Delfi per ricordare la vittoriosa battaglia navale di Cuma contro gli Etruschi – Londra, British Museum

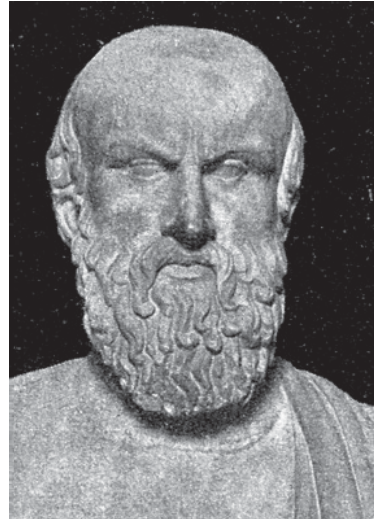


Fig. 17 – Il tragediografo Eschilo fu ospite fisso alla corte del mecenate Ierone, per il quale scrisse e rappresentò la tragedia “Le Etnee” nel 474 a.C.

accaduto a suo fratello Gelone, il quale, sebbene non come ecista, alla morte si guadagnò i culti eroici per acclamazione popolare <sup>(34)</sup>. Ciò in cui si distinse maggiormente rispetto al fratello, fu invece la politica di intenso mecenatismo che promosse senza risparmiarsi.

Ierone capì che, oltre alle vittorie sportive ad Olimpia e Delfi (dove si rivelò un atleta pluriolimpionico dalle doti eccezionali), ed oltre alla politica della committenza statuaria e dei donativi ai Santuari di Delfi ed Olimpia, un altro straordinario strumento di propaganda politica era il controllo della cultura e degli intellettuali dell'epoca.

34 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Libro XI, cap. 38, 5; cap. 49, 2; cap. 66, 4. Non è un caso che nell'ultima vittoria Pitica Ierone si fece proclamare l'“*Etneo*” e non più “*Siracusano*” per poter ottenere il diritto al culto eroico.

Precursore delle corti rinascimentali italiane, Ierone fece della sua corte un autentico ritrovo di tutta la migliore intelligenza del suo tempo. Ospitò ad esempio il sommo Eschilo (*Fig. 17*), per il quale fece abbellire e risistemare il teatro greco, ed il tragediografo ateniese lo ricambiò dedicandogli e rappresentando a Siracusa la tragedia “Le Etnee”.

Ma Ierone ospitò anche Pindaro, Simonide, Bacchilide, Epicarmo, Formide e la gran parte dei poeti e degli artisti più in voga dell’epoca, i quali, con le loro opere, rappresentarono la migliore cassa di risonanza per il suo progetto di coinvolgimento mediatico dell’intero mondo ellenico. La sua morte, avvenuta nel 466 a.C., anche questa volta per idropisia, segnò la fine di un’epoca. Il suo successore, il fratello minore Trasibulo, non all’altezza dei suoi predecessori, cadde presto in disgrazia e la sua tirannide fu rovesciata con il ritorno del regime democratico a Siracusa.

Sportivo fiero e aristocratico, uomo assai colto e raffinato, Ierone fu certamente meno amato dal suo popolo di quanto non lo fosse stato suo fratello Gelone, ma sicuramente, al pari del fratello, lasciò un’impronta indelebile nel mondo Occidentale, contribuendo alla leggenda di una dinastia, come quella dei Dinomenidi, che nel ventennio compreso tra il 485 ed il 466 a.C., nel segno di un panellenismo convinto, dominò incontrastata la scena internazionale dell’intero mondo greco non soltanto Siceliota e Italiota.

## **12 - Più difficile l’identificazione del bronzo A: ... l’atleta *Astylos* il “mercenario”?**

Ma dopo questa breve parentesi storica, torniamo ai nostri bronzi.

Un problema sempre molto serio è stato quello di trovare il credibile rapporto che legava la statua A a quella B. Partendo dall’ipotesi che

il bronzo B rappresentasse uno dei due Dinomenidi, come si è argomentato nei paragrafi precedenti a cui si rimanda, diventa più difficile l'identificazione storica del bronzo A.

Rappresentando un guerriero nudo verrebbe naturale, a prima vista, pensare ad un atleta della gara della corsa dell'oplite, un atleta magari fortemente legato, in qualche modo, ai Dinomenidi.

Ma vediamo di fare a questo punto una breve parentesi sulle antiche gare agonistiche dei Greci. Siracusa ha vinto complessivamente 32 volte negli agoni antichi: 17 volte alle Olimpiadi, 8 volte alle Pitiche, 3 alle Istmiche e 4 alle Nemee. Con quel numero di vittorie nella storia delle Olimpiadi antiche (17 volte) Siracusa si è piazzata complessivamente all'11° posto tra le 84 città stato partecipanti, al 2° in Occidente dopo Crotone e al 1° posto in Sicilia. Una decina furono i grandi atleti che vinsero le Olimpiadi per Siracusa:

- ❑ *Ligdamis*, lottatore dalla forza erculea che nel 648 vinse la gara del Pancratio
- ❑ Gelone, che vinse con la quadriga nel 488
- ❑ Ierone, che vinse col corsiero (476 e 472) e con la quadriga (468)
- ❑ *Astylos*, che vinse nello stadio e del diaulo (484 e 480) e nell'Oplite (480)
- ❑ *Zopyros I*, che vinse nell'Oplite (476)
- ❑ *Hagesias*, che vinse nella gara della biga coi muli (468)
- ❑ *Hyperbios*, che vinse nello stadio (420 a.C.)
- ❑ *Dikon*, che vinse nello stadio e nel diaulo (384)
- ❑ *Zopyros II*, che vinse nello stadio (220 a.C.)
- ❑ *Horthon*, che vinse nello stadio (140 a.C.)

Ma il secolo d'oro di Siracusa alle Olimpiadi fu proprio il quinto, ovvero il secolo dei Dinomenidi.

Delle 17 vittorie conseguite alle Olimpiadi, dalla loro istituzione alla

loro scomparsa, ben 12, infatti, Siracusa le ottenne nel V secolo, record che in quello stesso secolo portò la polis aretusea al 2° posto assoluto tra le 84 città stato dell'intero mondo greco, subito dopo Sparta (con 14 vittorie) e davanti ad Atene (10 vittorie) ed Argo (9).

Del resto le vittorie alle Olimpiadi rappresentavano, come già detto, uno straordinario strumento di propaganda politica per i Dinomenidi, che tendevano ad affermare il ruolo egemonico di Siracusa tra le potenze emergenti del mondo ellenico. E fu emblematico in tal senso il caso dell'acquisto del grande atleta *Astylos*, che attratto dal denaro di Gelone lasciò la natia Crotone per gareggiare per Siracusa.

Considerato, dunque, che il bronzo B potrebbe rappresentare un guerriero nudo e dunque un possibile atleta della gara della corsa dell'oplite, legato in qualche modo ai Dinomenidi, è interessante rivedere chi vinse le Olimpiadi nella gara dell'oplitodromo tra il 480 e il 460 a.C.. Ci furono solo 4 edizioni di oplitodromo ad Olimpia in quegli anni:

- ❑ nel 480 (vince *Astylos* di Siracusa),
- ❑ nel 476 (vince *Zopyros* di Siracusa, ma secondo alcuni lo stesso *Astylos*),
- ❑ nel 472 (vince un atleta di Epidamno)
- ❑ nel 468 (vince un atleta di Atene).

Due volte su quattro i vincitori di oplite sono siracusani, e tra questi c'è proprio *Astylos*. In realtà *Astylos* aveva vinto anche le altre gare di corsa, ovvero lo stadio e il diaulo, nelle 3 edizioni consecutive del 488, 484 e 480, gareggiando la prima volta per Crotone e poi sempre per Siracusa. Inoltre l'iscrizione parzialmente abrasa del vincitore dell'edizione del 476 riportava il nome di un tale "[...]yros di Siracusa", che secondo alcuni fu un certo [*Zop*]yros (nome allora molto diffuso a Siracusa), secondo altri molto più probabilmente lo stesso *Astylos* (a cui

l'incisore aveva storpiato il nome in "[Ast]yros").

Ebbene, quando *Astylos* vinse l'oplite nel 476, Ierone aveva contemporaneamente vinto sul corsiero per la prima volta ad Olimpia. Non è da scartare, a priori, dunque l'ipotesi che le due statue potessero provenire da un donario atletico presente a Siracusa in quegli anni. Pausania racconta che spesso le polis commissionavano copie delle statue inviate ad Olimpia per celebrare i propri atleti anche nelle rispettive città. Il donario atletico dei vincitori di Olimpia doveva trovarsi a Siracusa nei pressi del Tempio di Zeus Olimpio appunto, dove Pausania aveva indicato il monumento sepolcrale del leggendario lottatore *Ligdamis*. Ciò che avrebbe potuto accomunare i soggetti ritratti, insomma, potrebbe essere stata la contemporanea vittoria ad Olimpia per la stessa città. In questo caso l'ipotesi più probabile è che si fosse trattato del re atleta Ierone (bronzo B) e dell'oplitodromo *Astylos* (bronzo A) entrambi vittoriosi ad Olimpia nel 476 nelle gare del corsiero e dell'oplita.

*Astylos*, che, incarnando il primo esempio della storia di atleta mercenario, aveva abbandonato le insegne della natia Crotone (subendone gravissime ritorsioni) per gareggiare per Siracusa al servizio dei Dinomenidi e del loro programma di propaganda politica panellenica, era già una leggenda nella storia dello sport olimpico ed era diventato un eroe nazionale per i Siracusani. Pertanto non deve sorprendere se Siracusa e i Dinomenidi pensarono di dedicargli una nuova statua in patria con le nuove sembianze dell'oplitodromo.

Non bisogna dimenticare infatti che la statua descritta da Pausania ad Olimpia, opera di Pitagora da Reggio, gli era stata dedicata dai Crotonesi per celebrare la sua prima vittoria nel 488 (quando aveva gareggiato appunto per Crotone) e lo ritraeva come vincitore nella corsa dello stadio e del diaulo e non dell'oplite (che vinse quando si era già dichiarato cittadino siracusano). Per inciso i Crotonesi allora gli dedicarono anche una statua in patria, presso il Tempio di Hera Lacinia, ma

la distrussero insieme alla sua casa quando *Astylos* rinnegò Crotone per abbracciare i colori siracusani.<sup>(35)</sup>

La rappresentazione di Ierone a piedi e non sul cavallo potrebbe trovare una spiegazione nella volontà di far prevalere nell'intento della committenza l'aspetto psicologico del più ampio ruolo generale rivestito dal soggetto (re atleta) piuttosto che quello più restrittivo del singolo tipo di gesto atletico in sé (la corsa sul cavallo). Ierone nel 476 era già re da due anni e l'anno dopo sarebbe persino diventato ecista, cioè fondatore, di *Aitna* (motivo in più per farsi ritrarre nudo come un eroe divinizzato).

Più remota sembrerebbe invece l'ipotesi di vedere nelle due statue Gelone (che vinse nel 488) e *Astylos* (che nel 488 vinse, ma gareggiando per Crotone, e solo 4 anni dopo gareggiò per Siracusa e non vinse l'oplitodromo), a meno che si voglia collocare l'opera subito dopo il 480, quale espressione della volontà di Gelone, dopo la vittoria di Himera del 480, di celebrare la potenza dello stato siracusano. Nel 480 infatti Gelone era ancora re di Siracusa e *Astylos* vinceva la gara dell'oplitodromo correndo per lui. Fu infatti Gelone che lo aveva "comprato", strappandolo ai Crotonesi, e non Ierone, che salì al trono solo nel 478.

In sintesi l'ipotesi potrebbe essere quella secondo cui la statua B rappresenterebbe un re atleta vittorioso ad Olimpia (uno dei fratelli Dinomenidi, Gelone o Ierone) e la statua A l'atleta *Astylos* "comprato" appunto dai Dinomenidi a fini di propaganda politica e vincitore nell'oplitodromo, con una datazione collocabile tra il 480 (quando *Astylos* vince la prima volta ed è re Gelone) e subito dopo il 476 (quando *Astylos* vince la seconda volta l'oplitodromo ed è re Ierone).

È una argomentazione possibile, ma di certo non è la più probabile. Peraltro presenterebbe gli stessi punti deboli osservati per l'ipotesi di Di Vita che già diversi anni prima aveva avanzato la tesi dell'oplitodromo, a partire dal motivo per cui il presunto atleta era stato raffigurato

---

35 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro VI, cap. 13, vers. 1

in forma statica e non nell'atto di correre con le armi. Ci sentiremmo dunque di scartare l'ipotesi di *Astylos*.

Ma possono esistere altre ipotesi che ruoterebbero attorno al punto fermo dell'identificazione nel bronzo B (il "Re nudo") di uno dei due Dinomenidi? Sembra di sì. Ma andiamo con ordine.

### **13 - Ricognizione storico letteraria sulle sculture più celebri commissionate dai Dinomenidi**

A tal fine, in via preliminare, è utile procedere ad una rapida ricognizione storico letteraria sulle sculture più famose che le fonti antiche hanno legato in maniera certa al nome di Siracusa in quei tempi. Conoscere con esattezza il patrimonio statuariale dell'epoca ci può dare due preziose tipologie di informazione, una sulla reale entità delle dimensioni della committenza e una sulla conoscenza di gruppi scultorei a cui potrebbero essere ipoteticamente riferiti i due bronzi.

Il problema della committenza, infatti, è fondamentale. Non tutti potevano permettersi allora una copiosa commissione di sculture in bronzo di tali dimensioni e di tale valore. La realizzazione di un gruppo scultoreo in bronzo poteva durare anche più di un anno ed era allora costosissima, comportava per il committente la necessità di reperire la materia prima (il bronzo) e di pagare con fior di lire (oggi si direbbe "fior di quattrini") i più grandi artisti del momento.

Come vedremo, i Dinomenidi, ed in genere la corte siracusana, furono, negli anni che andarono dal 480 al 460, i maggiori committenti dell'Occidente ellenico e tra i maggiori dell'intero mondo greco, perché anche la committenza di opere d'arte, celebrative delle proprie gesta e del proprio potere, era uno strumento prezioso per affermare nel mondo ellenico il proprio progetto egemonico attraverso la propaganda politica.

Esaminiamo dunque, separatamente, prima l'elenco delle principali



sculture in bronzo commissionate dai Dinomenidi e dalla corte siracusana in quegli anni (prevalentemente per i Santuari di Olimpia e Delfi) e poi l'elenco delle altre opere d'arte presenti nella Siracusa greca, utilizzando le fonti storico letterarie assolutamente certe.

- ❑ La prima opera di cui si ha notizia (e di cui è stata ritrovata anche la base con l'iscrizione) è un gruppo scultoreo commissionato da Gelone al grande scultore Glaucia di Egina per celebrare la sua vittoria olimpica nel 488 a.C., che lo ritraeva in piedi su di una quadriga trainata da quattro cavalli, che Pausania il Periegeta, autore di una sorta di guida turistica della Grecia ante litteram, vide e descrisse ad Olimpia nei pressi del Tempio di Zeus.<sup>(36)</sup>
- ❑ Quindi, al 480 circa a.C. risaliva, al dire di Diodoro Siculo, una statua di Nike tutta in oro, opera di Bione da Mileto figlio di Diodoro,<sup>(37)</sup> donata, insieme ad un tripode aureo, al Santuario di Delfi dallo stesso Gelone per celebrare la vittoriosa battaglia di Himera contro i Cartaginesi.<sup>(38)</sup> Il tripode fu poi portato via dai bizantini e finì con l'abbellire il famoso Ippodromo di Costantinopoli.
- ❑ Sempre risalente allo stesso periodo (subito dopo il 480 a.C.), si poteva ammirare ad Olimpia, secondo Pausania, una magnifica statua di Zeus (anch'essa molto probabilmente opera di Bione di Mileto) e tre corazze di lino donate da Gelone e dai Siracusani ancora una volta in ricordo della storica vittoria di Himera del 480 a.C., note appunto come "*Tesoro dei Cartaginesi*".<sup>(39)</sup>

---

36 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro VI, cap. 9, vers. 4-9

37 Bione fu un rinomato scultore ionico che dopo la distruzione di Mileto, la sua città, per mano dei Persiani nel 494 a.C. si trasferì a Siracusa dove lavorò fino alla morte per i Dinomenidi

38 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Lib. XI, cap. 26, vers. 7

39 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro V, cap. 19, vers. 7

- Un'altra opera bellissima e assai rinomata in passato fu la statua bronzea di Zeus Imperatore col mantello d'oro, che si trovava nel Tempio di Zeus Olimpico alle porte di Siracusa. Il Bonanni nelle sue *"Antiche Siracuse"* sulla asserita autorità di Claudio Eliano sostenne che il mantello aureo fu donato da Gelone col bottino della vittoria sui Cartaginesi. Ma Valerio Massimo, nella sua *"De Neglecta Religione"* <sup>(40)</sup> ci tramanda che la statua bronzea fu commissionata da Gelone e fu poi il fratello Ierone a farvi aggiungere il mantello d'oro del valore di ottanta talenti. Mantello facilmente rimovibile, in quanto fissato con delle viti dietro la nuca della statua bronzea di Zeus, e che dunque successivamente, come ricorda proprio Claudio Eliano <sup>(41)</sup>, fece gola allo stesso tiranno Dionigi, che se ne impossessò sostituendolo sacrilegamente con un semplice mantello di lana, che adagiò sulle spalle del simulacro bronzeo di Zeus, sostenendo a propria giustificazione che il mantello d'oro copriva poco d'inverno e troppo d'estate. Questa meravigliosa statua bronzea di Zeus Imperatore non sfuggì nemmeno all'attenzione di Cicerone che nelle sue *"Verrine"* <sup>(42)</sup>, quattro secoli dopo, la descrisse, affermando che statue di Zeus di tale bellezza ne esistevano solo tre in tutto il mondo, una in Macedonia e poi trasportata da Flaminio al Campidoglio in Roma, una in Calcedonia nel Tempio di Zeus *Ouros* sulle bocche del Ponto e la terza appunto a Siracusa, nel Tempio di Zeus Olimpico, trafugata poi da Verre e condotta nella sua villa romana <sup>(43)</sup>.

---

40 Valerio Massimo, *De Neglecta Religione*, Lib. I, cap. 2

41 Claudio Aeliano, *Storie*, Lib. I, cap. 20

42 Cicerone, *Secondo discorso d'accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 58, 129

43 Per completezza di informazione, occorre precisare in realtà che secondo Cicerone il Tempio di Zeus Olimpico che ospitava questa statua si trovava in Akradina non

- ❑ Ancora ad Olimpia, secondo Pausania, si poteva ammirare il gruppo scultoreo costituito da due cavalli e due aurighi, opera del grande scultore Dionisio d'Argo (allievo del maestro Age-dalas) e di Simone di Egina, commissionati tra il 480 e il 478 dal siracusano Formide, generale dell'esercito dei Dinomeni-di nonché commediografo eccelso ed insegnante dei figli dello stesso Gelone, divenuto talmente ricco – racconta Pausania – da potersi permettere tale costosissima commissione <sup>(44)</sup>.
- ❑ Il generale Formide, inoltre fu talmente ricco da potersi per-mettere una analoga commissione anche a Delfi, dove negli stessi anni, secondo Pausania, affidò sempre a Dionisio d'Argo e Si-mone di Egina la realizzazione di altri gruppi scultorei <sup>(45)</sup>.
- ❑ Sempre nello stesso periodo, tra il 480 e il 478, inoltre, un altro ricco siracusano della corte dei Dinomenidi, tale Licorta (o *Li-cortas*), dedicò per amicizia un singolare gruppo scultoreo allo stesso generale Formide. Al dire di Pausania <sup>(46)</sup> si trattava di quattro statue bronzee di guerrieri dove quella al centro raffi-gurava proprio Formide con elmo, scudo e lancia nell'atto di combattere contro tre guerrieri. Molto probabilmente il gruppo scultoreo intendeva celebrare le eroiche gesta del generale For-mide, al fianco dei Dinomenidi, durante la vittoriosa battaglia

---

distante dall'agorà. La citazione generò molti equivoci tra gli eruditi locali del Seicento che pensarono di individuare un secondo Tempio di Zeus Olimpio, fatto erigere da Ierone II nel III sec. a.C. lì dove oggi sorge la Chiesa di San Giovanni alle Catacombe. Ma poiché Cicerone non fa alcun cenno all'altro Tempio di Zeus fuori le mura è probabile che volle riferirsi sempre allo stesso Tempio di Zeus Olimpio presso la foce del Ciane, intendendo che appartenesse comunque alla città di Akradina. Il passo rimane comunque controverso.

44 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro V, cap. 27, vers. 1-2

45 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro V, cap. 27, vers. 1

46 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Libro V, cap. 27, vers. 7

di Himera. Alcuni hanno inteso interpretare il nome di Licorta come quello dello scultore. In realtà però, ad una attenta lettura del testo di Pausania, si evince chiaramente che Licorta era il dedicante. Molto probabilmente dunque l'opera fu commissionata agli stessi autori delle altre opere riguardanti Formide, e cioè Simone di Egina e Dionisio d'Argo.

- Subito dopo la morte di Gelone (478 a.C.) si colloca quindi una bella statua bronzea raffigurante proprio Gelone, commissionata e dedicatagli dal fratello Ierone che, secondo Plutarco, la fece collocare nel Santuario di Delfi<sup>(47)</sup>. Purtroppo non si hanno altri particolari su questa statua bronzea, che sarebbero stati utilissimi per questo studio. Ma il fatto testimonia comunque il forte affetto che Ierone nutriva nei confronti del fratello primogenito, tanto da dedicargli una statua nel momento in cui ne prese il posto alla guida dello Stato Siracusano.
- Sempre dopo la morte di Gelone (478 a.C.) si colloca, poi, un altro famoso gruppo scultoreo di Gelone in cui il tiranno siracusano si presenta davanti al popolo nell'atto di deporre le armi. Quest'opera, molto celebrata e descritta da tre storici, Diodoro Siculo, Claudio Eliano e Polieno<sup>(48)</sup>, si ispirava ad un fatto storico realmente accaduto, quando Gelone, all'indomani della vittoria di Himera contro i Cartaginesi, lungi dal prendere i pieni poteri, tornò a Siracusa e si consegnò davanti al popolo deponendo le armi ed invitando i Siracusani a decidere della sua sorte. Il gesto fu talmente apprezzato che il popolo respinse le sue "dimissioni" e lo acclamò re ed eroe. In ricordo di quello straordinario gesto i Siracusani (ma molto più probabilmente

---

47 Plutarco, *De Pythiae Oraculis*, cap. 8

48 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica* Lib. XI, cap. 26 ; Claudio Eliano *Storie*, Lib. VI, cap. 11 e Lib. XIII, Cap. 37 e Polieno *Strategemmi*, Lib. I, cap. 27

suo fratello Ierone, che gli successe) alla sua morte gli dedicarono un magnifico gruppo scultoreo che fu collocato inizialmente nel Tempio di Hera a Siracusa.

- Al 475 circa a.C. risale invece una statua bronzea di Zeus *Aitnaios* (Etneo), fatta realizzare da Ierone per ricordare la distruzione di Catania e la sua rifondazione col nome di *Aitna* (Etna) e con abitanti Siracusani. La statua, citata da Pindaro nella sesta Olimpica, fu collocata a Siracusa o, molto più probabilmente, a Catania e fu ripresa in alcune monete catanesi di quella epoca, in cui si vede uno Zeus barbuto seduto di profilo su di un trono, con il fulmine in una mano e con le sembianze, secondo qualche studioso, forse dello stesso Ierone<sup>(49)</sup>.
- Sempre alla commissione di Ierone risale, poi, una Nike tutta d'oro donata, insieme ad un elmo etrusco (oggi esposto al *British Museum* di Londra), al Santuario di Delfi per ricordare, secondo Ateneo, la vittoria del tiranno siracusano sugli Etruschi nella famosa battaglia navale di Cuma del 474 a.C., con cui i Siracusani estesero il loro dominio su buona parte del Mediterraneo Occidentale<sup>(50)</sup>.
- Prima del 472 a.C., quindi, si collocano varie statue in Olimpia, delle quali ci è pervenuto solo il basamento e l'iscrizione da cui si legge che furono commissionate da un ricco cittadino siracusano di nome Prassitele agli scultori Argèidas, Atatòs e Asopodòros della officina di Ageladas di Argo.<sup>(51)</sup> Dopo il 472 le statue furono spostate per far posto al santuario di Zeus. Si

---

49 Pindaro, *Olimpiche*, VI, 93

50 Ateneo, *Deipnosophistai*, Lib. VI, 231 f.

51 Dittenberger, *Olympia V: Die Inschriften von Olympia*, nn. 266; 330-331 (raccolta di iscrizioni epigrafiche)

tratta dello stesso Prassitele, segnalato da diverse fonti come un ricco funzionario della corte dei Dinomenidi, che dal 461 diventa cittadino camarinese in seguito alla rifondazione siracusana di Camarina.

- Un'altra opera riconducibile ai Dinomenidi è il celebre Auriga di Delfi (*Fig. 18*), oggi esposto al Museo Nazionale di Delfi in Grecia, che rappresenta, insieme al Cronide trovato in fondo alle acque di Capo Artemision e ai Bronzi di Riace, l'unico originale della antica statuaria bronzea greca del V secolo giunto fino ai nostri giorni (grazie ad una provvidenziale frana che lo seppellì, consegnandolo ai posteri). L'auriga faceva parte di una ormai scomparsa quadriga che aveva trionfato nelle gare pitiche a Delfi, era opera di un tale Sòtades di Tespie e presenta sulla base un'iscrizione da cui si apprende che era stata dedicata da Polizelo (allora tiranno di Gela), Dinomenide anche lui in quanto fratello minore di Gelone e Ierone. In realtà, come ha fatto sapientemente notare Claude Rolley<sup>(52)</sup>, seguito dalla maggior parte degli esperti, Polizelo non vinse mai alcuna gara con la quadriga a Delfi. Fu suo fratello Ierone che vinse nell'anno 470 a.C. Inoltre la dedica di Polizelo appare sovrapposta su di una precedente dedica grossolanamente abrasa, per cui si pensa che il gruppo dell'Auriga fu commissionato e dedicato dallo stesso Ierone di Siracusa dopo l'anno della sua vittoria (470 a.C.)<sup>(53)</sup> e

---

52 C. Rolley, *En regardant l'Aurige*, in *BCH* 114, 1990, pp. 285-297 ; École Française d'Athènes, *Fouilles de Delphes*, III. 4.4 (1976), n. 452 (J. Pouilloux), con bibliografia precedente

53 Qualcuno ha ipotizzato anche che possa trattarsi dell'auriga commissionato dal generale siracusano Formide a Delfi, ma ciò contrasterebbe con gli autori indicati da Pausania (Dionisio d'Argo e Simone di Egina), mentre sull'iscrizione del basamento risulta il nome di Sòtades da Tespie, a meno che l'auriga non fosse appartenuto a quel basamento



*Fig. 18 – A sinistra l’Auriga di Delfi, che apparteneva ad un gruppo scultoreo che celebrava le vittorie di Ierone (sulla cui iscrizione poi Polizelo fece aggiungere il suo nome). In alto Ariete bronzo del III sec. A.C. proveniente da Siracusa (Museo Civico di Palermo)*

che solo successivamente (probabilmente dopo la morte di Ierone), l’invidioso fratello Polizelo avesse commissionato quella grossolana operazione di falsificazione per poterselo attribuire. Fatto che la dice lunga circa i pessimi rapporti che intercorrevano tra Ierone e Polizelo all’indomani della successione a Gelone sul trono di Siracusa.

- Sempre al 470 circa a.C., o giù di lì, apparteneva inoltre un famosissimo “*Filottete claudicante*” opera di Pitagora di Reggio, che secondo Plinio il Vecchio <sup>(54)</sup> si poteva ammirare (non

54 Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, Lib. XXXIV, cap. 59



senza dividerne la smorfia di dolore per il crudo realismo, racconta lo stesso Plinio) presso un donario pubblico di Siracusa, probabilmente nell'agorà di Akradina. Il passo di Plinio è utile per dimostrare la presenza attiva di Pitagora presso la corte siracusana di Ierone, autentico re mecenate e protettore delle arti e delle lettere, oltre che valente atleta.

- Subito dopo la morte di Ierone (466 a.C.) si colloca un altro celebre gruppo scultoreo di Olimpia, citato da Pausania<sup>(55)</sup>, dedicato dal figlio Deinomenes per commemorare le tre vittorie olimpiche del padre (due col corsiero sul leggendario cavallo Ferenico e una sulla quadriga). Il gruppo statuariale, opera del grande Onatas di Egina e di Calamide, raffigurava Ierone in piedi su di un carro trainato da quattro cavalli e condotto da un auriga, affiancato da due cavalli cavalcati da due giovani fantini.
- Infine della presenza di diverse statue di Gelone e Ierone, erette dai Siracusani presso i loro mausolei, parla genericamente Diodoro Siculo senza fornire ulteriori dettagli.

Si tratta, come si è visto, di poco più di una quindicina di esempi (si son voluti riportare solo quelli più famosi e documentati da fonti certe) tra le numerosissime commissioni di opere d'arte che tra il 480 e il 460 a.C. caratterizzarono l'intera politica egemonica e propagandistica dei Dinomenidi di Siracusa. Una politica di committenza artistica quasi sempre autocelebrativa, che per portata in quei precisi anni non ebbe eguali in nessun'altra città stato dell'intero mondo greco.

Basti pensare che, dalla esaustiva ricognizione statuaria prodotta da S. Pafumi nel suo bel lavoro "*Scultura e committenza in Occidente*"<sup>(56)</sup>,

---

55 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. VI, cap. 12, vers. 1

56 Stefania Pafumi, *Scultura e committenza in Occidente: contesto e ruolo sociale della scultura a tuttotondo in Sicilia tra la fine del VI e la prima metà del V secolo*

limitando la ricognizione solo alla più importante statuaria in bronzo tra il 480 e il 460 a.C., Siracusa e i Dinomenidi da soli rappresentarono circa l'80% di tutta la committenza di gruppi scultorei in bronzo dell'intera Sicilia, a fronte ad esempio del 5% di Akragas, che pur rappresentava la seconda città dell'isola.

Del resto, se la maggior parte delle commissioni siracusane sopra citate affollò i Santuari di Olimpia e Delfi, moltissimi furono anche i gruppi scultorei che affollarono i templi e le piazze della stessa Siracusa. Dione Crisostomo nella 37<sup>a</sup> Orazione, detta la “*Corintica*”, scrisse che Siracusa si distingueva per “*il numero elevatissimo di statue in bronzo che possedeva*”<sup>(57)</sup>. E Cicerone nelle Verrine scrisse che Siracusa, per le sue opere d'arte, era “*la più grande e la più bella delle città greche*”<sup>(58)</sup>.

#### **14 - Ricognizione storica di altre celebri sculture legate al patrimonio statuario di Siracusa**

Facciamo dunque, ora, una rapida rassegna dei più famosi gruppi scultorei attestati dalle fonti storiche nella Siracusa greca, anche non direttamente collegate ai Dinomenidi, dopo aver comunque richiamato le sculture già citate sopra. Siracusa infatti era ricca di statue in bronzo. Nel paragrafo precedente, a parte quelle destinate dai Dinomenidi ad Olimpia e a Delfi, abbiamo già accennato ad alcuni importanti gruppi scultorei in bronzo commissionati dai Dinomenidi che si trovavano a Siracusa, quali lo “*Zeus Imperatore col mantello d'oro*” nel Tempio di Zeus Olimpio, o il “*Gelone che si presenta davanti al popolo nell'atto di deporre le armi*” nell'attiguo Tempio di Hera, o ancora il “*Filottete*

---

a.C., - Tesi di dottorato di ricerca in archeologia, Università di Napoli

57 Dione Crisostomo, *Orazione 37<sup>a</sup> (Corintica)*, cap. 21

58 Cicerone, *Secondo discorso d'accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 52, 117

*claudicante*” di Pitagora di Reggio probabilmente nell’agorà di Akradi-na. Vediamo adesso quali altre sculture importanti si potevano osservare in passato a Siracusa oltre a quelle commissionate dai Dinomenidi. Nel far questo ricorreremo in gran parte a quella sorta di “fotografia” di Siracusa che realizzò Cicerone, già questore in Sicilia nel 75 a.C., nel libro IV delle Verrine, precisando tuttavia che quando il grande retore latino giunse a Siracusa la seconda volta (nel 70 a.C.) molte opere d’arte erano state già portate via dal Console Marcello nel 212 a.C. (oltre che da Verre), e dunque Cicerone non poté vederle, né tramandarcene il ricordo.

- Un importante monumento sepolcrale, secondo Pausania <sup>(59)</sup> nella sua “*Periegesi della Grecia*” era stato innalzato dai Siracusani presso il donario atletico del Tempio di Zeus Olimpio alle porte della città, dedicato a *Ligdamis*, il leggendario lottatore di Pancratio <sup>(60)</sup> vincitore della 33<sup>a</sup> Olimpiade nel 648 a.C., che i suoi contemporanei paragonarono ad Ercole tebano e di cui si diceva, secondo Solino <sup>(61)</sup>, che alla sua morte si scoprì che avesse una ossatura compatta e piatta, quasi priva di spazio midollare, e che non fosse soggetto a sudorazione. I suoi piedi erano così grandi che ne bastavano 400 per misurare uno stadio, mentre per una persona normale ce ne volevano 600 <sup>(62)</sup>. Non si

---

59 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. V, cap. 8, vers. 8

60 Il Pancratio era una sorta di pugilato con mani e piedi di una ferocia primitiva. Pausania in realtà, circa il monumento sepolcrale di *Ligdamis*, parla genericamente di latomie alle porte della città. Ma non si riferiva alle latomie del Paradiso presso il teatro greco, che all’epoca di *Ligdamis* non c’erano, ma più probabilmente alla necropoli del Fusco e dunque al vicino tempio di Zeus Olimpio, dove verosimilmente doveva sorgere il donario atletico degli eroi di Olimpia.

61 Caio Giulio Solino, *Collectanea rerum memorabilium*, cap. IV.

62 Ciò significa che aveva un piede di oltre 40 cm. In altri termini, se la statura media degli uomini era allora compresa verosimilmente tra 160 e 170 centimetri, *Ligdamis* doveva essere alto almeno due metri e quaranta centimetri ...!

è certi se il suo monumento ospitasse una statua bronzea, ma è molto probabile <sup>(63)</sup>.

- Un'altra famosa statua dedicata a Zeus, detto "*Eleutherios*", oltre a quella di cui si è già detto dedicata a Zeus Imperatore presso il Tempio di Zeus Olimpico, fu quella colossale che, come tramanda Diodoro Siculo <sup>(64)</sup>, i Siracusani fecero innalzare per celebrare la cacciata del tiranno Trasibulo e la conquista della nuova democrazia nel 465 a.C.. Il fatto che Cicerone non la citi nella descrizione che di Siracusa fa nelle *Verrine*, significa che al suo tempo non c'era più.
- Ed ancora, un'altra statua colossale fu quella che i Siracusani fecero innalzare ad Apollo Temenite sulla terrazza del teatro greco davanti ai templi di Demetra e Kore. Cicerone la definisce "*bellissima ed enorme*" e attribuisce proprio alla sua enorme dimensione il motivo che impedì a Verre di rubarla e portarla via da Siracusa insieme ad altre opere d'arte <sup>(65)</sup>. Tuttavia qualche anno dopo Quinto Curzio Rufo ci tramanda che la statua di Apollo Temenite, descritta da Cicerone nel 70 a.C., fu poi portata dall'imperatore Tiberio a Roma tra il 14 e il 37 d.C.
- Un'altra statua dedicata ad Apollo, detto "*Peane*" si trovava nel Tempio di Esculapio, collocato in Akradina secondo il Mirabella, ma molto più probabilmente individuabile nell'attuale Tempio di

---

63 Una possibile replica in miniatura dell'originale potrebbe essere costituita dal piccolo bronzetto denominato "*Efebo di Adrano*", oggi esposta al Museo Paolo Orsi di Siracusa, che qualcuno ha voluto attribuire a Pitagora di Reggio e nelle cui fattezze Holloway vi ha letto una "*certa aria di famiglia*" coi Bronzi di Riace (op. cit.)

64 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica* Lib. XI, cap. 27

65 Cicerone, *Secondo discorso d'accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 53, 118

Apollo a piazza Pancali, in Ortigia <sup>(66)</sup>. La ammirò Cicerone che la definì “...*la bellissima statua di Peane, oggetto di profonda venerazione, che tutti andavano a vedere per la sua bellezza e adorare per la sua santità ...*”, anche questa trafugata da Verre<sup>(67)</sup>.

- ❑ Al commediografo Epicarmo, dopo la sua morte (V sec. a.C.) i Siracusani avevano dedicato una statua di bronzo che, come ricorda poi Teocrito <sup>(68)</sup> in un suo epigramma, esisteva ancora nel III sec. a.C. e si trovava nel Tempio di Bacco (tempio che il Mirabella colloca ancora ad Akradina). La statua però non c’era più nel I sec. a.C. al tempo di Cicerone, che infatti non la descrisse.
- ❑ Nello stesso Tempio di Bacco c’era invece al tempo di Cicerone una magnifica statua di Aristeo, che infatti il grande arpinate descrisse, poi regolarmente trafugata da Verre <sup>(69)</sup>.
- ❑ Una splendida testa di marmo pario viene poi descritta da Cicerone nel Tempio di Kore, ma anche quest’opera fu rubata da Verre <sup>(70)</sup>.
- ❑ Una delle opere più belle, ammirate da Cicerone a Siracusa, fu la famosa statua bronzea della poetessa Saffo, opera del celebre

---

66 A motivare questa identificazione il rinvenimento di una statua di Igiea e di una iscrizione dedicatoria di un medico nei pressi del Tempio di Apollo a piazza Pancali. Igiea era figlia di Esculapio (il greco Asclepio, dio della medicina) e questi a sua volta era figlio di Apollo, il cui appellativo di *Peane* sta a significare appunto “il guaritore”. I culti di Apollo ed Esculapio erano spesso associati ed è probabile dunque che al tempo di Cicerone il Tempio dedicato in origine ad Apollo fosse noto anche come Tempio di Esculapio. Del resto quando Cicerone descrisse Ortigia non fa alcuna menzione del Tempio di Apollo e dice che i due templi maggiori erano quelli di Minerva e Diana, identificabili con il Tempio di Atena dentro il Duomo e l’Arthemision sotto Palazzo Vermexio.

67 Cicerone, *Secondo discorso d’accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 57, 127

68 Teocrito, *Epigrammi*, n. 17, vers. 5

69 Cicerone, *Secondo discorso d’accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 57, 128

70 Cicerone, *Secondo discorso d’accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 57, 128

scultore ateniese Silanione, il ritrattista di Platone, che molto probabilmente seguì il filosofo ateniese tra il 365 e il 361 a.C. durante i suoi viaggi a Siracusa alla corte di Dionisio II. La statua intendeva ricordare l'esilio che la poetessa Saffo trascorse a Siracusa tra il 607 e il 590 a.C. e adornava l'ingresso del Pritaneo di Akradina. Cicerone nell'accusare Verre di questo ennesimo furto si chiede nelle Verrine: "... *Un'opera di Silanione così perfetta, così raffinata, così lavorata con gusto, doveva possederla un privato ...?*" <sup>(71)</sup>.

- Una famosa Artemide fluviale in bronzo, inoltre, ci viene tramandata da Pindaro e doveva essere collocata già nel V sec. a.C. presso la Fonte Aretusa <sup>(72)</sup>.
- Un'altra opera giunta per fortuna fino ai nostri giorni e che ci dà un'idea di quello che doveva essere il patrimonio statuario in bronzo nell'antica Siracusa è l'ariete oggi custodito al Museo archeologico di Palermo, proveniente appunto da Siracusa (*Fig. 18*). In origine si trattava di una coppia di arieti di età ellenistica, e più precisamente del tempo di Ierone II, riconducibili, secondo la critica più accreditata, alla scuola di Lisippo. Quale tempio o piazza o palazzo di Siracusa avessero abbellito in antico, non ci è dato sapere. Probabilmente adornarono proprio il palazzo reale di Ierone II, poi divenuto sede dei Governatori Romani <sup>(73)</sup>. Ma le prime notizie certe su questi due bronzi risal-

---

71 Cicerone, *Secondo discorso d'accusa contro Verre*, Lib. IV, cap. 57, 126

72 Pindaro, *Il Pitica*, 11-12

73 I due arieti bronzei non vennero descritti da Cicerone nelle Verrine. È probabile che ciò accadesse non perché non ci fossero a Siracusa quando vi giunse Cicerone, ma perché non furono rubati da Verre (e Cicerone diede più enfasi ai monumenti rubati). Così stando le cose è molto probabile che adornavano proprio il Palazzo del Pretorio (già Reggia di Ierone II), ovvero la sede del Governo romano dove risiedeva Verre, che forse proprio per questo le lasciò al loro posto.

gono al 1240, anno in cui furono collocati ai due lati del portale di ingresso del Castello Maniace. Nel 1448 le sculture furono donate al Capitano Giovanni Ventimiglia, marchese di Geraci, che le trasportò nel castello di Castelbuono. Nel XVI secolo giunsero al Palazzo Reale di Palermo. Nel 1787 furono ammirate da Wolfgang Goethe e nello stesso anno Jean Houel le ritrasse in una celebre incisione. Durante i moti insurrezionali del 1848 uno dei due bronzi fu distrutto da un colpo di cannone. La superstite copia fu donata dal re Vittorio Emanuele II al Museo archeologico di Palermo, dove ancor oggi rapisce l'attenzione dei visitatori per la sua straordinaria bellezza.

- ❑ Una rinomatissima Nike alata tutta in oro della metà del III sec. a.C. fu commissionata e poi regalata da Ierone II al Tempio di Giove in Campidoglio a Roma così come ci tramanda Tito Livio nelle sue “*Storie*” <sup>(74)</sup>.
- ❑ I figli di Ierone II (che comunque non vinse mai le Olimpiadi), nella seconda metà del III sec. a.C., inviarono ad Olimpia due statue del padre, una a cavallo ed una in piedi per emulare gli antichi Dinomenidi. I bronzi, ci ricorda Pausania, furono collocati nei pressi del gruppo scultoreo di Ierone I sulla quadriga, a nord del Tempio di Zeus, e furono realizzati dal grande scultore siracusano dell'età ellenistica Micone figlio di Nicerato <sup>(75)</sup>. Una riproduzione di queste celebri statue fu riportata su alcune monete siracusane dell'epoca.
- ❑ Le citazioni storiche su famose statue presenti allora a Siracusa sono tantissime, come ad esempio la Venere Callipigia ricordata da Ateneo, la statua di Ciane tramandata da Eliano, e così tante

---

74 Tito Livio, *Storie*, 25

75 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. VI, cap. 12, vers. 4 e cap. 15, vers. 6



altre, che renderebbero l'elenco infinito, ma che non aggiungerebbero molto di più all'immagine di una Siracusa ricchissima di sculture quale quella che emerge già da questa rapida rassegna. Concludiamo dunque questo excursus storico letterario solo con la citazione delle numerose statue bronzee dei tiranni di Siracusa, alcune davvero assai belle, che furono vendute da Timoleonte intorno al 339 a.C., così come ci tramanda Plutarco nella "Vita" dedicata al condottiero corinzio, di cui tratteremo più dettagliatamente a seguire.

Questa ulteriore, sebbene parziale, rassegna ci dà una pallida idea del ricchissimo patrimonio statuario in bronzo che era presente a Siracusa prima dell'arrivo dei Romani e sin dal V sec. a.C.. Si trattava certamente di uno dei maggiori patrimoni statuari tra tutte le città del mondo greco e, sicuramente, il maggiore nel mondo occidentale, siciliano e magno-greco. Come scrisse Holloway, se i bronzi di Riace fossero stati portati via dai Romani, nell'occidente ellenico "... *una sola città, Siracusa, che rimaneva indenne fino alla presa di Marcello nel 212 a.C., sarebbe stata capace di fornire loro statuaria del quinto secolo ...*" <sup>(76)</sup>. Senza dimenticare poi che, allo stesso tempo, una sola dinastia reale era riuscita a produrre una così ponderosa committenza di opere d'arte in bronzo in così pochi anni (dal 485 al 466 a.C.) nell'intero mondo greco: ... i Dinomenidi!

Ma quel che ci interessa di più, a questo punto, è proprio l'ultima citazione, quella tramandataci da Plutarco secondo cui c'erano sicuramente diverse e preziose statue di tiranni nelle piazze e nei templi di Siracusa sin dal V sec. a.C.. Statue che furono in gran parte vendute ... Vediamo di capirne i motivi.

---

76 Holloway, op.cit.

## 15 - Plutarco narra che Timoleonte vendette le statue dei Tiranni, tranne quella di Gelone

C'è un famoso passo di Plutarco nelle *"Vite parallele"* <sup>(77)</sup>, appunto, in cui lo storico ci tramanda che al tempo di Timoleonte i Siracusani, per celebrare la nuova democrazia e la fine della tirannide dei due Dionigi, vendettero tutte le statue dei tiranni ad eccezione di quella di Gelone, perchè considerato una sorta di padre della patria. Ecco il testo originale in greco:

“... ὥστε καὶ τοὺς τῶν τυράννων ἀνδριάντας ἀποδόσθαι, ψήφου διαφερομένης ὑπὲρ ἑκά- στοῦ καὶ γινομένης κατηγορίας, ὥσπερ ἀνθρώπων εὐθυνας δι- δόντων, ὅτε δὴ φασὶ τὸν Γέλωνος ἀνδριάντα τοῦ παλαιοῦ τυράννου διατηρῆσαι τοὺς Συρακοσίους, καταχειροτονου μένων τῶν ἄλλων, ἀγαμένους καὶ τιμῶντας τὸν ἄνδρα τῆς νίκης ἦν πρὸς Ἰμέρα Καρχηδονίους ἐνίκησεν ...”

ed ecco la traduzione:

“... furono vendute persino le statue dei tiranni, facendo una votazione su ciascuna e sottoponendole ad accusa, come se fossero uomini che dovessero rendere conto delle proprie malefatte. Dicono che soltanto la statua dell'antico tiranno Gelone fu risparmiata dai Siracusani, che vollero tributare così una manifestazione di amore e di onore a colui che aveva vinto i Cartaginesi ad Imera, mentre condannarono per alzata di mano tutte le altre ...”

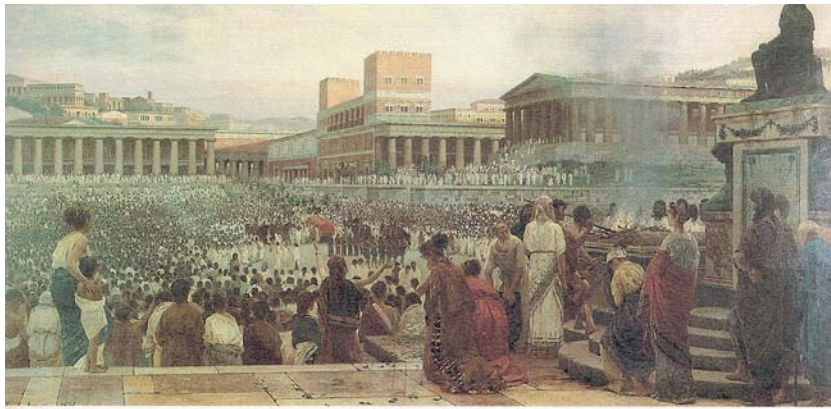
Plutarco, vissuto tra il I e il II secolo dopo Cristo, ha fondato la sua *Vita di Timoleonte* sull'opera coeva dello storico siracusano Atanis, uomo politico, collaboratore di Eraclide e sostenitore della democrazia, autore di una perdita “Σικελικά” in tredici libri che continuava l'opera di

---

77 Plutarco, *Vite parallele: Timoleonte*, cap. 23, vers. 7-8

Filisto dall'anno in cui si interrompeva la storia di quest'ultimo (362 a.C.)

La vendita delle statue dei tiranni servì a risanare le finanze dello Stato Siracusano, impoverito dalle spese sostenute per la guerra contro i Cartaginesi, e dovette avvenire nello stesso anno in cui Timoleonte, altro personaggio fortemente amato dai Siracusani (*Fig. 19*), fece abbattere la reggia dionigiana, ovvero nel 339 a.C.. Tale vendita fruttò circa mille talenti d'oro secondo lo storico siracusano dell'Ottocento Serafino Privitera, che però non cita la fonte <sup>(78)</sup>.



*Fig. 19 – Giuseppe Sciuti: I funerali di Timoleonte (1875), Palermo Galleria Civica Restivo. Al tempo di Timoleonte i Siracusani decisero di vendere tutte le statue dei Tiranni (Plutarco), ma salvarono solo quella di Gelone e quelle del gruppo scultoreo di cui faceva parte*

Dunque solo una statua fu salvata dai Siracusani, quella già citata del “*Gelone che si presenta davanti al popolo nell’atto di deporre le armi*” che si trovava nel Tempio di Hera.

---

78 Serafino Privitera, *Storia di Siracusa antica e moderna*, Napoli tipografia Pignatelli 1878, Vol. I cap. XI

Ma come era fatta questa statua? È possibile conoscerne qualche particolare?

Semberebbe di sì, perché almeno tre autori antichi ce l'hanno descritta, spiegandocene anche i motivi: Claudio Eliano, Polieno e Diodoro Siculo.

Autori che, soprattutto, ci hanno svelato un particolare di enorme interesse e forse anche decisivo rapportandolo all'aspetto del bronzo B, il "Re nudo" di Riace con la *kynê* corinzia sul capo: ... in quella statua salvata dai Siracusani il Re Gelone era stato raffigurato ... "nudo"!

### **16 - Un particolare di grande interesse: nella statua salvata, Gelone era raffigurato ... nudo**

Andiamoli a leggere, dunque, questi brani, e cominciamo da Claudio Eliano, il filosofo e scrittore di lingua greca vissuto tra il 165 e il 235 d.C. a Roma, autore di una fondamentale "*Poikile Istorìa*" ("*Storie varie*") in 14 libri che, rifacendosi ad antiche opere ormai perdute rappresenta oggi una preziosa testimonianza storica del passato.

Ecco dunque il brano nell'originale greco del VI libro di Eliano che riguarda l'episodio in cui Gelone si presentò nudo davanti al popolo, che poi lo volle onorare con una statua dove venne ritratto appunto senza veli nell'atto di deporre le armi <sup>(79)</sup>.

“... Γέλων ἐν ἡμέρᾳ νικήσας Καρχηδονίους πᾶσαν ὑφ᾽ ἑαυτὸν τὴν Σικελίαν ἐποιήσατο. Εἶτα ἐλθὼν εἰς τὴν ἀγορὰν γυμνος ἔφατο ἀποδιδόναι τοῖς πολίταις τὴν ἀρχήν οἱ δὲ οὐκ ἤθελον, δηλονότι πεπειραμένοι αὐτοῦ καὶ δημοτικωτέρου ἢ κατὰ τὴν τῶν μονάρχων ἐξουσίαν. Διὰ ταῦτά τοι καὶ ἐν τῷ της Σικελίας Ἦρας ναῶ ἔστηκεν αὐτοῦ εἰκὼν γυμνὸν αὐτὸν δεικνῦσα καὶ ὁμολογεῖ τὴν πράξιν τοῦ Γέλωνος τὸ γράμμα ...”

---

79 Claudio Eliano "*Storie*", Libro VI, cap. 11

Ed ecco la traduzione:

*“.. Gelone quando ad Himera sconfisse i Cartaginesi, sottomise a sè tutta la Sicilia. Quindi, recatosi nudo al Foro, disse di voler restituire il suo impero ai cittadini, evidentemente non voleva governare come i tiranni, ma in modo democratico. Per questo motivo quindi anche la sua statua, presso il santuario di Hera che è in Sicilia, venne raffigurata nuda; e c'era scritto che questa era l'immagine di Gelone ...”.*

Non è irrilevante notare che Eliano usa espressamente il termine “γυμνὸν” che in greco significa appunto “nudo”, sia riferito a Gelone, sia riferito alla sua statua (“αὐτοῦ εἰκὼν γυμνὸν”).

Eliano precisa anche il luogo ove fu collocata la statua: il Tempio di Hera. Da un altro passo di Ateneo <sup>(80)</sup> sappiamo che questo tempio si trovava a ridosso del *temenos*, ovvero del recinto sacro, del Tempio di Zeus Olimpico, che sorgeva fuori le porte della città, nei pressi della foce dei fiumi Ciane ed Anapo. Il culto di Hera, la sposa di Zeus, era infatti spesso associato a quello dello stesso Zeus. E proprio nei pressi del Tempio di Zeus Olimpico i Siracusani eressero poi il mausoleo di Gelone e della sua sposa Demarete. Probabilmente, dunque, il tempio di Hera doveva far parte del complesso monumentale del mausoleo dei Dinomenidi, dove vennero sepolti Gelone e la sua famiglia. Anzi è molto probabile che rappresentasse un tempietto o persino la cappella annessa al mausoleo dei Dinomenidi o allo stesso Tempio di Zeus Olimpico. Addirittura in alcuni casi i templi di Zeus Olimpico venivano dedicati contestualmente anche ad Hera Olimpia. L'intera area era protetta, come ricordano Tucidide e Diodoro, da una piccola cittadella fortificata denominata “*Polychnè*”, e pertanto dovette rappresentare un particolare luogo di culto per i Siracusani. E ciò potrebbe spiegare perché scelsero

---

80 Ateneo, *Deipnosophistai*, Lib. IV, cap. 1, d.1

di collocare lì quella preziosa statua di Gelone <sup>(81)</sup>.

Ma torniamo ai fatti. In un successivo passo della sua *Poikìle Istoria* lo stesso Eliano nel libro XIII ritorna sull'argomento, e questa volta non fa alcuna menzione della vittoria di Himera e sembra dare un'altra versione della vicenda. Racconta, infatti, Eliano che il motivo che indusse Gelone a presentarsi nudo davanti all'assemblea non fu quello di rimettere il proprio mandato al popolo dopo aver compiuto la sua storica missione di sconfiggere i Cartaginesi, ma consistette nell'aver appreso che alcuni congiurati stavano tramando un complotto contro di lui, dando quasi l'impressione che si trattasse di due episodi distinti e successivi. In realtà si trattava solo di un nuovo interessante particolare (il complotto dei congiurati) dello stesso episodio. Gelone, di fronte alla minaccia del complotto di alcuni militari del suo esercito, si mise inerme nelle mani del popolo dopo la vittoria di Imera e così fu il popolo stesso ad acclamarlo e difenderlo dai congiurati. Eliano conclude, dunque così questo suo secondo passo <sup>(82)</sup>:

“... Per questo fatto i Siracusani, dunque, gli eressero una statua che mostrava la tunica disciolta, affinché fosse monito di popolare amministrazione e un esempio per i posteri di come si debba governare saggiamente un impero ...”.

---

81 Secondo il Bonanni nelle sue “*Antiche Siracuse*” il Tempio di Hera doveva sorgere dove adesso si trova il Castello Maniace, nell'estremità più meridionale dell'isola. Il Bonanni, infatti, utilizzò una seicentesca versione latina del testo di Ateneo in cui si legge: “... *Syraculis in extrema Insula, ante delubrum Olympiae extra murum, Arae focum quemdam esse ...*”. E ne dedusse che il “*delubrum Olympiae extra muros*” fosse il Tempio di Olimpia (ovvero Hera) fuori le mura, intendendo per “fuori le mura” l'estremità più meridionale di Ortigia (“*Syraculis extrema Insula*”). Tuttavia appare poco credibile questa allocazione sugli scogli al di fuori delle mura di Ortigia. Il passo rimane molto controverso. Appare molto più logico ritenere che il riferimento fosse invece all'*Olympeion* (il Tempio di Zeus Olimpico) fuori le mura, al cui culto era spesso associato quello di Hera Olympia.

82 Claudio Eliano “*Storie*”, Libro XIII, cap. 37

Ma Eliano non fu il solo. L'episodio fu ripreso anche dal coevo re-tore macedone Polieno. Teorico militare, Polieno fu l'autore di un im-portante trattato di strategia militare dal titolo "*Strateghèmata*" ("*Stratagemmi*"), reso sotto forma di 900 massime raccolte in otto libri, che raccontano utilissimi esempi di coraggio, di virtù militari e di astuzie di guerra. Uno dei suoi *Strateghèmata* Polieno lo dedicò proprio a Gelone e a questo episodio, additandolo ad esempio di come un re debba conqui-stare il suo popolo. Ecco l'episodio nell'originale greco di Polieno <sup>(83)</sup>:

“... Γέλων Δεινομένους Συρακούσιος ἐν τῷ πρὸς Ἴμίλκωνα τὸν Καρχηδόνιον πολέμῳ στρατηγὸς αὐτοκράτωρ χειροτονηθεὶς, λαμπρῶς ἀγωνισάμενος κρατήσας παρελθὼν εἰς ἐκκλησίαν εὐθύνας δοὺς τῆς αὐτοκράτορος ἀρχῆς τῆς δαπάνης, τῶν καιρῶν, τῶν ὄπλων, τῶν ἵππων, τῶν τριήρων ἐπι πᾶσιν ἐπαινεθεὶς τέλος ἐξέδου τὴν ἐσθῆτα καὶ στάς ἐν μέσῳ γυμνός «Οὕτως ἐγὼ» ἔφη «γυμνὸς ὑμῖν ἔστηκα, ὑμεῖς δὲ ἔνοπλοι ὥστε εἰ τί μοι πέπρακται βίαιον χρῆσασθε κατ'ἐμοῦ καὶ σιδήρῳ, καὶ πυρὶ, καὶ λίθοις». ὁ δῆμος ἐπεβόησεν ὡς ἄριστον στρατηγὸν ἐπαινῶν ...”

*Ed ecco la traduzione:*

“... Gelone figliuolo di Dinomene Siracusano, dopo essere stato eletto comandante assoluto nella guerra, che combattè contro Imilcone Cartaginese e dopo aver valorosamente ottenuto la vittoria, recatosi davanti l'assemblea per rendere conto del suo operato, delle spese, delle armi, dei cavalli, delle triemi, si spogliò della veste, e restando nudo davanti all'assemblea disse: “Io mi presento a voi nudo, mentre voi siete armati. Se io ho fatto qualcosa che non si possa tollerare voltate le armi contro di me stesso, colpitemi col ferro, col fuoco, coi sassi”. Allora il popolo prese a lodarlo come il migliore dei comandanti ...”

---

83 Polieno, *Strateghèmata*, Libro I, cap. 27



Come è possibile notare, anche Polieno utilizza espressamente e senza mezzi termini l'aggettivo “γυμνὸν” ovvero “nudo”. Quindi conclude il racconto scrivendo:

*“... A quel punto Gelone rispondendo loro disse “E invece voi voterete il nuovo comandante”. E il popolo di nuovo rispose: “Ma noi non ne abbiamo altro eguale”. E dunque in questo modo se prima era solo comandante così fu acclamato tiranno di Siracusa ...”*

Ma già prima di Eliano e Polieno, l'intera vicenda era stata narrata con grande dettaglio dallo stesso Diodoro Siculo, il grande storiografo di Agira vissuto nel I sec. a.C. e autore di una monumentale storia universale in 40 libri nota come “*Bibliotheca Historica*”. Ecco come Diodoro narra i fatti nell'undicesimo libro della sua preziosa opera <sup>(84)</sup>:

*“... Gelone si preparava a navigare verso la Grecia con una grande armata e ad essere alleato dei Greci contro i Persiani. Mentre egli era già sul punto di salpare, approdarono alcuni da Corinto, a comunicare che i Greci avevano vinto nella battaglia navale di Salamina, e che Serse, con parte dell'armata, si era allontanato dall'Europa. Perciò sospese la partenza, ma ne ricevette in risposta il furore dei soldati. Riunì allora un'assemblea e comandò a tutti di recarvisi con le armi, mentre egli andò all'assemblea nudo, col solo mantello sulle spalle e depose le armi. Presentatosi quindi alla tribuna, diede giustificazione di tutta la sua vita e di quanto da parte sua era stato fatto per i Siracusani. Ad ogni cosa che diceva le folle esprimevano la loro approvazione, e si meravigliavano grandemente che si fosse consegnato inerme a chi voleva ucciderlo. Così fu tanto lontano dall'essere punito come un tiranno, che tutti all'unisono lo acclamarono benefattore, salvatore e re ...”.*

---

84 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Libro XI, cap. 26

Diodoro, dunque, completa il quadro delle informazioni aggiungendovi degli importanti preliminari. Gli Ateniesi e in genere i Greci della Madre Patria guardavano da tempo ormai ai Siracusani e ai Dinomenidi come alla più importante potenza militare emergente del mondo ellenico e chiesero il loro aiuto per respingere ad Oriente l'attacco dei Persiani. Gelone, preso anche dalla necessità di respingere ad Occidente l'attacco dei Cartaginesi, sembrò tergiversare un po' e quando si decise di inviare aiuti agli Ateniesi e agli altri alleati greci, all'indomani della vittoria di Himera, giunse la notizia della vittoria che i Greci d'Oriente avevano ottenuto a Salamina contro i Persiani di Serse, quasi contemporaneamente alla vittoria che i Siracusani avevano ottenuto contro i Cartaginesi. L'occasione perduta non fu vista di certo di buon grado dalle truppe mercenarie di Gelone che speravano di trarre lauti profitti dalla nuova guerra in Oriente. E così il malumore dei mercenari venne preso a pretesto dagli immancabili invidiosi che si annidavano tra alcuni dei suoi più stretti collaboratori. Fu allora, dunque, che Gelone, con una mossa a sorpresa, spiazzò i congiurati sfidandoli a venire armati dinanzi al popolo, rimettendo nelle mani di quest'ultimo la somma decisione. Quale migliore mossa di quella di presentarsi nudo e di deporre le armi dinanzi al popolo per rimettere alla sua volontà ogni decisione, contando sullo straordinario impatto emotivo che la storica vittoria di Himera sugli odiati Cartaginesi avrebbe potuto esercitare sulla gente? Mossa davvero geniale che consentì a Gelone di essere acclamato Re direttamente dal suo popolo, il quale divenne la sua migliore guardia del corpo.

Nella rimanente parte, poi, il racconto di Diodoro si allinea a quello degli altri due col riferimento alla famosa statua che lo ritraeva nudo nell'atto di deporre le armi.

**17 - È il bronzo B il “*Re Gelone nudo che depone le armi dinanzi al popolo*” citato dalle fonti?**

A questo punto la domanda sorge spontanea: ... è il bronzo B il “*Ge-lone nudo che depone le armi dinanzi al popolo*” di cui narrano Eliano, Polieno e Diodoro?

Bene, se immaginassimo un ideale identikit, partendo dal presupposto che si tratti di personaggi storici, ... tutto sembra coincidere! E per lo meno è una ipotesi verosimile, possibile, anzi, se volessimo cercare un approccio statistico probabilistico, ... è una ipotesi altamente probabile:

- ❑ Il bronzo B porta un elmo corinzio che lo colloca nell’area di pertinenza dorica (come Gelone).
- ❑ Porta una *kynê* che lo identifica come Comandante e Re (così come Gelone)
- ❑ Peraltro la *kynê* corinzia del bronzo B è ampiamente raffigurata proprio nelle monete siracusane
- ❑ L’età di realizzazione depone per un personaggio che è Re tra il 480 e il 460 (come Gelone)
- ❑ I maggiori committenti di statuaria bronzea autocelebrativa allora furono i Dinomenidi
- ❑ Le fonti ci parlano di molte loro statue presenti ad Olimpia, Delfi e Siracusa
- ❑ La propaganda politica di affermazione egemonica dei Dinomenidi era nota nel mondo ellenico
- ❑ Se volessimo spiegarci la nudità con le vittorie olimpiche, sono anche i re che vincono di più

E come se non bastasse, adesso scopriamo pure che a Siracusa nel

Tempio di Hera presso l'*Olympeion* i Siracusani veneravano una statua del Re Gelone nudo nell'atto di deporre le armi!

Che dire? Gli elementi dell'identikit ci sono tutti!

Ma proviamo adesso ad osservare attentamente lo sguardo e l'atteggiamento del bronzo B e cerchiamo di verificare se può esserci una compatibilità con l'episodio narrato dalle fonti.

Rispetto al bronzo A, la cui espressione è caratterizzata dalla "fierezza", il bronzo B appare subito più dimesso e la sua espressione è caratterizzata invece dalla "serenità". Ma anche da una bontà che è segno di nobiltà d'animo. Sebbene attraverso un solo occhio, si percepisce chiaramente uno sguardo pacato, forse un po' pensieroso, ma sicuramente sereno e fiducioso. Grazie alle moderne tecnologie, prendendo a riferimento l'occhio destro, abbiamo provato a ricostruire l'aspetto del bronzo B con entrambi gli occhi (*Fig. 20*). Quello che ne viene fuori è uno sguardo che sembra guardare lontano, molto più lontano di quanto non guardino gli occhi del bronzo A. Insomma sembra proprio lo sguardo di un uomo che ha deciso di porre nelle mani altrui il suo destino e che attende serenamente il giudizio. Lo sguardo di chi ha la consapevolezza di avere la coscienza a posto, di aver compiuto il proprio dovere per la causa comune e adesso guarda oltre e attende fiducioso il verdetto. Il *pathos* che si cela dietro quello sguardo, l'intensa carica morale interiore che ne caratterizza l'espressione sembrano celebrare la solennità di un momento topico. Il suo atteggiamento non è di difesa, ma di consegna, denota chiaramente l'intento di volersi consegnare senza reagire, senza celare dietro ogni angolo del viso qualsiasi piega che svelasse una sebbene minima volontà nascosta di reagire e di difendersi. L'asse degli occhi e l'orientamento del capo sembrano svelare l'intento dell'artista di volerlo immaginare più in alto rispetto ai suoi interlocutori, come su di un podio, su di una platea, su di uno spazio rialzato, insomma, da cui ha appena finito di parlare alla moltitudine di persone che gli stanno



*Fig. 20 – Aspetto del bronzo B con entrambi gli occhi*



*Fig. 21 – Il bronzo A ruota il capo, il B no. C'è una chiara asimmetria tra i due*

davanti (vedi Fig. 2). Ma soprattutto colpisce il modo in cui la sua mano destra tiene la lancia, che è molto diverso dal modo in cui la tiene il bronzo A. Il “Re nudo” tiene la lancia adagiata sulla cavità interna del palmo della mano. Palmo che, grazie ad una innaturale torsione esterna dell'avambraccio, appare rivolto verso l'alto e con le dita inclinate in basso, non in posizione di attacco o di riposo, ma nella inequivocabile posizione di chi sta deponendo a terra la propria lancia (vedi Fig. 9). Allo stesso tempo il braccio sinistro che tiene lo scudo è molto distaccato dal busto, in modo da scoprire completamente il petto, denotando in maniera chiara la volontà di allontanare lo scudo dal corpo. Insomma, non è l'atteggiamento di un combattente, ma è quello di un guerriero-re che sta deponendo le sue armi.

È davvero difficile non riuscire a vedervi il “Re nudo” descritto da Polieno, il Re che presentatosi senza veli e indifeso dinanzi al proprio popolo dopo la vittoria di Himera, fiducioso pronuncia, con la serenità di chi sa di aver fatto per intero il proprio dovere, quelle splendide parole:

«Οὕτως ἐγὼ» ἔφη «γυμνὸς ὑμῖν ἔστηκα, ὑμεῖς δὲ ἔνοπλοι ὦστε εἰ τὶ μοι πέπρακται Βίαιον χρήσασθε κατ’ἐμοῦ καὶ σιδήρῳ, καὶ πυρὶ, καὶ λίθοις»

*“Io mi presento a voi nudo, mentre voi siete armati. Se io ho fatto qualcosa che non si possa tollerare voltate le armi contro di me stesso, colpitemi col ferro, col fuoco, coi sassi”*

È davvero difficile non percepire l’eco di quegli splendidi versi osservando lo sguardo e l’atteggiamento del misterioso “Re nudo” che si cela dietro il bronzo B ...!

### **18 - Un prezioso brano di Dione Crisostomo ci rivela la presenza di altre statue “salvate” ...**

L’ipotesi di individuare nel bronzo B il famoso “*Re Gelone nudo che depono le armi dinanzi al popolo*”, di cui narrano Eliano, Polieno e Diodoro, non solo è molto suggestiva, ma è anche molto verosimile.

Rimangono tuttavia i soliti punti deboli. Primo fra tutti il rapporto con il bronzo A. Se la statua B dovesse rappresentare Re Gelone, chi sarebbe il soggetto del bronzo A? E cosa li legava?

Per la forte somiglianza tra i due bronzi sarebbe naturale di primo acchito pensare inevitabilmente a due fratelli. E dunque, ad esempio a Ierone. Ma questo cozzerebbe con la testimonianza di Plutarco, secondo cui al tempo di Timoleonte furono vendute tutte le statue dei tiranni eccezion fatta per quella di Gelone.

Ma le cose andarono esattamente così come le narrò Plutarco? Fu solo la statua di Gelone ad essersi salvata? Le statue degli altri tiranni furono davvero tutte vendute?... Sembrerebbe di no!

Un brano poco noto di un antico scrittore greco del I sec. d.C. parrebbe aprire nuovi e suggestivi scenari su questa intrigata vicenda. L'autore è Dione Crisostomo, noto anche come Dione di Prusa, dal nome della città della Bitinia (l'odierna Bursa in Turchia) dove nacque nel 40 d. C.. Oratore, filosofo e storico, Dione ci lasciò 80 "Orazioni" dai contenuti più vari che oggi rappresentano una preziosa miniera di informazioni, avendoci trasmesso attraverso di esse antiche e rarissime fonti oggi ormai scomparse. Ebbene, c'è un passo molto controverso nelle "Orazioni" di Dione Crisostomo che, riprendendo l'episodio narrato da Plutarco, rivela che, oltre a quella di Gelone, furono salvate anche altre statue in quella occasione, e in particolare quelle del tiranno Dionisio il vecchio vestito da dio Dioniso. Si tratta appunto di un passo molto strano e contraddittorio. È difficile, infatti, credere che i Siracusani nel rovesciare la tirannide dei due Dionisii avessero salvato proprio la statua di Dionisio il vecchio. In realtà invece si tratta di un passo che, ad una più attenta lettura, potrebbe lasciar intravedere, appunto, nuove e suggestive ipotesi.

Dione Crisostomo cita questo episodio nella sua 37ª Orazione nota come "Corinthica" <sup>(85)</sup>, per altro recentemente attribuita da alcuni studiosi al retore provenzale *Favorinus* da Arles <sup>(86)</sup>. La prima edizione dell'Orazione 37ª venne curata dal grecista svizzero Isaac Casaubon nel 1604 a Parigi da un manoscritto originale in greco oggi perduto. Nella sua edizione il Casaubon riporta il testo greco di Dione così come da lui

---

85 Dione Crisostomo, *Orazione XXXVII Corinthica*, cap. 21

86 *Favorinos d'Arles. Oeuvres*, t. I: *Introduction générale – Témoignages – Discours aux Corinthiens – Sur la Fortune*, texte établi et commenté par E. Amato, traduit par Y. Julien, Paris 2005.



rivisto e corretto. Quindi, dopo aver detto della statua di Gelone e della distruzione di tutte le altre, scrive:

“... πλὴν ἄρα Διονυσίου τοῦ πρεσβυτέρου τῶν τὸ σχῆμα τοῦ Διονυσίου περικειμένων ...”

ovvero: “... *eccetto ovviamente [le statue] di Dionisio il più antico, di [quelle statue cioè] che erano vicine alle forme di Dionisio ...*”.

Casaubon scrive che sebbene il manoscritto originale alla fine della frase riportasse “Dionisio” in realtà andava inteso “Dioniso”<sup>(87)</sup> e cerca di spiegarsi l’incongruenza dicendo che forse i Siracusani avevano salvato le statue del tiranno Dionisio (acconciato come il dio Dioniso) per rispetto allo stesso dio<sup>(88)</sup>. Quindi traduce così il testo in latino:

“... *Et judicio fit superior Gelon Deinomenis filius, aliae autem omnes sunt confractae, praeter Dionysij, eorum videlicet, qui Dionysij habitu erant amicti ...*”<sup>(89)</sup>

La frase, dunque, è stata intesa comunemente nel senso che, salvata la statua di Gelone, “... *le altre poi furono tutte distrutte, ad eccezione [di quelle] di Dionisio, di quelle cioè, che erano state vestite dell’aspetto di Dionisio ...*” inteso appunto come Dioniso-Bacco.

In realtà, come si è già detto, è difficile credere che i Siracusani

87 *Dion Chrysostom ; with an English translation by H. Lamar Crosby.* - Cambridge, Mass. : Harvard university press ; London : W. Heinemann, 1946

88 Giacomo Bonanni, *Delle Antiche Siracuse*, ristampa anastatica per i tipi di Arnaldo Forni editore, Vol. I, pag. 104

89 *Isaac Casaubon helléniste: des studia humanitatis à la philologie*, Genève 2009, con appendice coi testi.

avessero salvato proprio la statua di Dionisio (sol perché vestita da Dioniso) e cioè proprio quella del capostipite della tirannide che vollero abbattere con l'aiuto di Timoleonte.

Potrebbe esserci, tuttavia, una diversa interpretazione di questa enigmatica frase.

Ma prima di reinterpretare la frase di Dione è necessario fare una breve parentesi.

A Siracusa, infatti, al tempo di Gelone era attivo uno scultore che si chiamava proprio Dionisio e veniva da Argo. Lo scultore Dionisio fu autore di diverse statue che si vedevano ad Olimpia al tempo di Pausania il Periegeta, e fu in particolare l'autore di diverse statue commissionate da Formide, generale dell'esercito di Gelone e alto dignitario della corte siracusana. Fu probabilmente proprio Formide ad introdurlo nella corte di Gelone e di Ierone. È probabile, infatti, che i Dinomenidi gli avessero commissionato anche altre opere, oltre quelle commissionategli da Formide.

Fatta la parentesi andiamo adesso alla audace ipotesi che verrebbe fuori da una più attenta rilettura del testo di Dione Crisostomo, così come tramandatoci dal Casaubon: ... è possibile sostenere che il riferimento alle statue di Dionisio salvate dai Siracusani non fosse rivolto al vecchio tiranno Dionisio, ma a Dionisio d'Argo, lo scultore legato in quegli anni alla corte siracusana?

La chiave del rebus sta ovviamente nella fonte originale che dovette utilizzare Dione Crisostomo: ... lo storico siracusano Atanis, vissuto nel IV sec. a.C. e autore di una perduta *Σικελικά* in tredici libri che continuava l'opera di Filisto dall'anno in cui si interrompeva la storia di quest'ultimo (362 a.C.). Dione, infatti, nel brano riguardante le statue dei tiranni di Siracusa, ha certamente avuto come fonte la stessa che utilizzò Plutarco, ovvero Atanis. Non ce n'erano altre su quell'episodio.

Prendiamo in esame, dunque, l'ipotesi (che poi cercheremo di dimo-

strare) che i Siracusani avessero voluto salvare oltre a quella di Gelone anche le altre statue realizzate dallo scultore Dionisio (per motivi a cui cercheremo di dare una risposta in seguito). Ebbene, in una evenienza del genere, mentre allo storico siracusano Atanis nel IV sec. a. C. (ovvero in un'epoca molto vicina a quei fatti) era chiaro a quale Dionisio avesse voluto riferirsi nello scrivere quell'episodio (e cioè a Dionisio lo scultore), quattro secoli dopo, quando scrive Dione, non era affatto scontato che l'oratore di Prusa avesse compreso ciò che per il più antico Atanis era scontato (e cioè che Atanis si fosse riferito allo scultore Dionisio e non all'omonimo tiranno). E dunque Dione Crisostomo, dopo quattro secoli, avrebbe potuto interpretare male il passo di Atanis, pensando al più famoso Dionisio il tiranno. Insomma l'enigma potrebbe risiedere in una errata interpretazione del passo di Atanis, purtroppo ormai perso con l'intera sua opera, da parte dello stesso Dione. Essendo andata perduta dunque la fonte originale di Atanis, cercheremo in seguito di supportare questa ipotesi rileggendo in maniera più accurata il testo greco di Dione Crisostomo.

Ma intanto non è superfluo precisare che le modifiche all'originario testo greco si verificarono anche dopo la stesura elaborata da Dione. Gli scritti dell'oratore di Prusa infatti ci sono giunti da codici manoscritti (provenienti per lo più dalle biblioteche di Costantinopoli e dagli altri centri culturali del passato), vergati da amanuensi bizantini (soggetti pertanto a possibili errori di trascrizione), che a partire dal Quattrocento furono acquistati e trasportati in Europa da commercianti di codici antichi e venduti ad eruditi e cultori. Risalgono infatti alla fine del Quattrocento le prime edizioni critiche di parti della sua opera, come ad esempio quella del Filelfo a Cremona nel 1492,<sup>(90)</sup> con successive ristampe a Parigi (1494) e a Venezia (1499). Da allora seguirono molte

---

90 *Dione Crisostomo. Captivitatem Ilii non fuisse. Traduzione latina di Francesco Filelfo*, Messina 2008.

edizioni in tutta Europa, le più ampie delle quali furono quelle curate da Christian Wechel a Parigi nel 1553 <sup>(91)</sup> e quella curata da Arnaud de Ferron a Limonge nel 1557 <sup>(92)</sup>. Tutti questi antichi editori spesso decidevano di allontanarsi espressamente dalla propria fonte manoscritta, proponendo correzioni “*ope ingenii*”.

Ebbene, l’Orazione 37<sup>a</sup> detta *Corinthica* fu curata per la prima volta, appunto, dal grecista svizzero Isaac Casaubon nel 1604, che la tradusse in latino senza sottrarsi anche lui alle tentazioni di correggere persino l’originario manoscritto greco (nei passi ritenuti incongruenti), oltre che la conseguente traduzione in latino, come lui stesso dichiara nella sua “*In Dionem Chrysostomum diatriba ἀποσχέδιος*” pubblicata con paginazione autonoma in appendice all’opera *Dionea* del Morel <sup>(93)</sup>.

E così tutti gli editori successivi della Orazione 37<sup>a</sup> si sono rifatti alla versione greca curata dal Casaubon e alla sua traduzione latina, seguendone a volte le brillanti intuizioni (*ope ingenii*, appunto), a volte anche gli errori.

Il brano controverso, riguardante l’eccezione fatta dai Siracusani per la statua del tiranno Dionisio, salvata sol perché vestita alla maniera del dio Dioniso, molto probabilmente si fonda dunque su degli errori interpretativi del Casaubon rispetto al manoscritto greco e, forse persino

---

91 *Dionis Chrysostomi Prusaënsis Sophistae Orationes quinque. De Lege De Consuetudine De Fortuna, tres*, R. Guillonio Vindocinensi interprete, Parisiis, Apud A. Wechelum, sub Pegaso, in vico Bellovaco, 1553.

92 E. Amato, *Per la fortuna di Dione Crisostomo I: la ritrovata versione latina di Arnaud de Ferron ed un perduto codice di Jean de Pins*, Nantes 2011.

93 Isaaci Casauboni *In Dionem Chrysostomum diatriba ἀποσχέδιος*, (pubblicata in appendice all’edizione *dionea* di Fr. Morel, *Dionis Chrysostomi Orationes LXXX* [...]. Ex interpretatione Thomae Naogeorgi, accurate recognita, recentata, et emendata Fed. Morelli [...] opera. Cum Is. Casauboni Diatriba, et eiusdem Morelli Scholiis, Animadversionibus et Coniectaneis [...], Lutetiae 1604).

su errori interpretativi dello stesso Dione rispetto alla fonte di Atanis, come già detto.

Ma andiamo dunque a rileggere il brano di Dione Crisostomo così come tramandatoci nell'edizione più antica del Casaubon:

“... Συρακοσίους ... κατοικοῦντας ὁ χαλκός ἐπιλελοίπει καὶ τὸ νόμισμα ἐψηφίσαντο οὖν τους τῶν τυράννων ἀνδριάντας - οἱ δὲ πολλοὶ ἦσαν παρς αὐτοῖς χαλκοῦ πεπονημένοι - συγκόψαι κρίσιν γε ἐν αὐτοῖς ποιήσαντες, ὅστις ἄξιος αὐτῶν καταχωνευθῆναι καὶ ὅστις οὐ καὶ περιγίγνεται τῇ δικῇ ἵνα καὶ τοῦτο ἀκούσητε, Γέλων ὁ Δεινομένους. Οἱ δ'ἄλλοι πάντες κατεκόπησαν, πλὴν ἄρα Διονυσίου τοῦ πρεσβυτέρου τῶν τὸ σχῆμα τοῦ Διονυσίου περικειμένων...”.

Il significato dato al brano dal Casaubon in poi è dunque il seguente:

*“Ai Siracusani ... era venuto a mancare il bronzo e le monete. E così espressero il verdetto che le statue dei loro tiranni (la maggior parte delle statue nella loro città erano in bronzo) dovevano essere fuse. E così, dopo che il popolo tenne un regolare processo per decidere quali statue dei tiranni meritavano di essere fuse e quali no – udite, udite – solo quella di Gelone figlio Deinomemnes sopravvisse al processo. Quanto alle altre, furono tutte distrutte, tranne ovviamente [le statue] di Dionisio, il più anziano, di [quelle statue cioè] che che erano vicine alle forme di Dionisio”* (inteso questa volta come Dioniso il dio).

Ovviamente la parte più controversa è quella sottolineata

“...πλὴν ἄρα Διονυσίου τοῦ πρεσβυτέρου τῶν τὸ σχῆμα τοῦ Διονυσίου περικειμένων ...”

“... *tranne ovviamente* [le statue] *di Dionisio, il più anziano, di* [quelle statue cioè] *che erano vicine alle forme di Dionisio ...*”.

Nella interpretazione più comune il soggetto sottinteso è “le statue” (messo infatti tra parentesi), ovvero quelle statue “*che erano vicine alle forme di Dionisio*”, intese dunque come “*simili all’aspetto di Dionisio*”, cioè il dio. Ma questa traduzione, seppure assolutamente chiara nel testo, appare incomprensibile sul piano logico, considerato che, come già detto, i Siracusani avrebbero potuto perdonare tutti i tiranni, tranne Dionisio, ovvero proprio il capostipite della tirannide che Timoleonte era venuto ad estirpare. E appare assolutamente debole la motivazione della somiglianza con Dioniso-Bacco addotta dal Casaubon nel Seicento, il quale per avvalorare la sua tesi forzò l’originale dioneo “ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ” in un inventato “ΔΙΟΝΥΣΟΥ”.

A questo punto ci chiediamo se sia possibile immaginare una interpretazione diversa della frase. Una interpretazione più fedele a quella, purtroppo ormai perduta, dell’originale di Atanis. Una interpretazione, insomma, più dotata di senso logico rispetto a quella tramandataci dal Casaubon.

Ebbene, il termine “...σχῆμα...” significa “*forma*”, “*aspetto*”. Tuttavia non è detto che nel testo originale di Atanis e dello stesso Dione Crisostomo ci fosse scritto “...σχῆμα...”. Gli errori di trascrizione da parte degli amanuensi erano molto frequenti. Alcuni termini in greco, infatti, sono molto simili a “...σχῆμα...”, come ad esempio il dorico “...σκευά...” (in alcuni autori persino il raro “...σκευμα...”, dalla radice stessa del verbo “...σκευαζω...”, che significa preparare, allestire, costruire), e stanno a significare “*apparecchio*”, “*manufatto*”, “*opera*”. Inoltre “...τῶν ... περικεκμένων...” per il Casaubon starebbe per “... *di* [quelle statue] *che erano vicine ...*”. Ma il termine “*vicine*” potrebbe poter non essere inteso nel significato di “*simili*” (che in greco

si traduce “...ὁμοῖος...”), ma proprio in quello di “vicine” fisicamente e spazialmente. Anzi per la precisione “...τῶν περικειμένων...” si traduce più correttamente con “...*delle circostanti*”, ovvero in questo caso con la frase “...*di* [quelle statue cioè] *che erano attorno*...”.

Ma “attorno” a che cosa? vien da chiedersi.

Ebbene, l’oggetto a cui si riferisce il termine si trova molto probabilmente nella frase precedente ed è la statua di Gelone salvata dai Siracusani. È quella statua l’oggetto attorno a cui ruota tutta la struttura del periodo. In altri termini i Siracusani salvarono solo la statua di Gelone e distrussero tutte le altre, tranne quelle “*che erano attorno*” ..., e dunque attorno a quella di Gelone!

Ipotizzando, pertanto, una possibile trascrizione errata in “...σχῆμα...” da un perduto originario “...σκευά...” o “...σκευμα...”, (che significa appunto “*opera*”), e traducendo in modo più corretto “...τῶν ... περικειμένων...” come “*attorno a*” (piuttosto che all’errato “*vicino a*” o peggio ancora “*simili a*”), e lasciando l’originario termine dioneo di “...Διονυσίου...” al posto del “...Διονύσου...” ipotizzato erroneamente dal Casaubon nel Seicento, la frase suonerebbe pressappoco così:

“... *tranne ovviamente* [le statue] *di Dionisio, il più anziano, di* [quelle statue cioè] *che erano tutte attorno* [a quella di Gelone], *opere di Dionisio ...*”.

In questa interpretazione Dionisio non è riferito al tiranno ritratto nelle statue (anche il termine “πρεσβυτέρου”, cioè “il vecchio”, infatti potrebbe essere stato aggiunto dal Casaubon per avvalorare la sua tesi), ma all’omonimo scultore autore di quelle statue, ... Dionisio d’Argo. Questa traduzione, che si fonda sui probabili errori interpretativi operati dal Casaubon sul testo di Dione e sulla ipotizzata erronea trascrizione ad opera degli antichi amanuensi sugli originali testi di Dione o di Ata-

nis, restituirebbe logicità ad un passo che altrimenti rimarrebbe oscuro, contraddittorio ed incomprensibile.

Ricostruendo i fatti dunque, Atanis, lo storico siracusano del IV secolo a.C. a cui si rifà certamente Dione Crisostomo nel brano della 37<sup>a</sup> Orazione Corintica, intendeva dire probabilmente che i Siracusani decisero di salvare solo la statua di Gelone e quelle che erano attorno a questa e facevano parte dello stesso gruppo scultoreo, opere realizzate appunto da Dionisio di Argo. Che fosse lo scultore argivo l'autore di quelle statue doveva essere ben chiaro e scontato allora per Atanis, che visse in quell'epoca e conosceva direttamente quelle splendide opere. Era molto meno scontato, invece, che quattro secoli dopo, nel I secolo d.C., quando le statue erano ormai scomparse da Siracusa e la memoria di quello scultore argivo era andata ormai persa, Dione Crisostomo, nel leggere da Atanis di un tal Dionisio, avesse potuto pensare all'ormai sconosciuto scultore piuttosto che al famosissimo omonimo tiranno. Quando poi nel Seicento Isaac Casaubon ne curò la sua edizione critica, pubblicando il perduto codice manoscritto attraverso cui era giunta a lui l'orazione di Dione, l'erudito svizzero cercò di giustificare l'incongruenza del brano dell'oratore di Prusa aggiungendo probabilmente "*il vecchio*" al primo "*Dionisio*" del testo, trasformando il secondo "*Dionisio*" del medesimo testo in "*Dioniso*" (come lui stesso ammette nella redazione del 1604), e lanciando la tesi dell'indulgenza dei Siracusani nei confronti delle statue del tiranno Dionisio che somigliavano al dio Dioniso. Da allora in poi tutti gli eruditi che se ne occuparono seguirono la versione di Casaubon, come per esempio il Bonanni che nelle sue "*Antiche Siracuse*" riporta il testo di Dione proprio dalla versione in latino del grecista svizzero.

Superfluo sottolineare che la rilettura critica del testo dioneo sembra aprire nuove e suggestive ipotesi di lavoro che possono essere sintetizzate come segue:



- ❑ Certamente furono salvate altre statue oltre quella di Gelone nudo
- ❑ Queste statue circondavano quella di Gelone e dunque dovevano far parte di un unico gruppo scultoreo il cui soggetto centrale era proprio Re Gelone
- ❑ L'autore di questo gruppo scultoreo probabilmente fu Dionisio d'Argo, scultore già al servizio della corte siracusana.

Ma se le cose andarono così, chi erano i soggetti ritratti nelle altre statue attorno a Gelone, e perché anche le loro statue furono salvate?

È ovvio, infatti, ritenere che lo storico siracusano Atanis nel IV sec. a.C., supponendo che abbia davvero inteso scrivere che furono salvate solo le statue dello scultore Dionisio attorno a quella di Gelone, non intendeva dire che furono salvate perché fatte da quello scultore, ma intendeva solo specificare ai suoi contemporanei quali erano quelle statue (esplicitandone l'autore). I motivi furono altri e sono legati alla prima domanda.

Chi erano dunque i soggetti delle statue che facevano parte di quel gruppo scultoreo?

### **19 - Un gruppo scultoreo attorno alla statua di Gelone: ... chi rappresentava e chi lo volle?**

A prescindere dalla attenta rilettura critica del testo di Dione, che lascerebbe intendere la presenza di altre statue attorno a quella di Gelone, in effetti è molto probabile che la statua del "Re nudo" facesse parte di un gruppo scultoreo più ampio, anche per altri motivi.

La raffigurazione di un evento tipico, di cui si intendesse celebrare ed evidenziare la solennità, piuttosto che ad una singola statua, veniva

spesso affidata ad un intero gruppo scultoreo, ispirato all'episodio, che evidenziasse la centralità del protagonista rispetto alla scena ritratta nel gruppo.

Inoltre appare poco credibile che Gelone in quell'episodio si fosse presentato da solo e non come capo dell'intera famiglia dei Dinomenidi, intesa almeno come quella estesa ai suoi fratelli. Alla storica battaglia di Himera, infatti, Gelone, oltre all'alleato Terone di Agrigento, volle i suoi fratelli a combattere al suo fianco, insieme ai suoi fidatissimi generali tra cui spiccava soprattutto Formide.

L'atto della dimissione davanti al popolo, come capo dell'intera famiglia dei Dinomenidi e non del singolo uomo Gelone, avrebbe avuto senz'altro un impatto emotivo ed una valenza politica più efficace, perchè avrebbe contribuito ad eliminare ogni minimo spazio di ambiguità da quel gesto spiazzante, quasi a voler dire da parte di Gelone che insieme alla propria dimissione ci sarebbe stata la garanzia che nessuno dei suoi fratelli gli sarebbe succeduto, vanificando il suo gesto e trasformandolo in un tranello per il popolo. L'umiltà ed il senso della famiglia e dell'unione coi suoi fratelli erano spiccatissimi in Gelone. Basti pensare che sul tripode d'oro inviato a Delfi in memoria della vittoria ottenuta ad Himera Gelone avrebbe potuto riportare solo il suo nome ed invece volle che vi fosse riportato anche il nome degli altri suoi fratelli "... *Gèlon, Hièron kai Polyzàlos, oi Surakosioi ...*"<sup>(94)</sup>. Non sembra pertanto plausibile pensare che Gelone si fosse presentato solo davanti al popolo e non accompagnato dai suoi fratelli, invitandoli a seguirlo formalmente nel gesto.

È possibile immaginare così come segue la scena dell'episodio, molto carica di *pathos* e di enfasi simbolica. Gelone sta al centro e poco più avanti rispetto agli altri, nudo, forse col solo mantello sulle spalle (come racconta Diodoro), con l'elmo corinzio sollevato sulla *kynê* per

---

94 Epigramma dello scoliaste di Pindaro, *Pythika II*, verso 155

scoprire il viso che incornicia uno sguardo fisso in avanti a scrutare sereno il popolo che gli sta di fronte e nell'atto di allontanare lo scudo dal petto e di deporre la lancia a terra. I suoi fratelli, senza la *kynê*, stanno un passo indietro a lui e ai suoi fianchi, col capo leggermente ruotato all'interno ad osservare il gesto del fratello maggiore, oltre che ad osservare il popolo, anche loro senza vesti e forse col solo mantello sulle spalle, con lo scudo scostato dal petto e con la lancia tenuta dritta in su e appoggiata sulla spalla in atteggiamento di riposo, come delle singolari guardie del corpo costrette a non esercitare il proprio ruolo, ma pronte a seguire, un attimo dopo, il gesto del loro comandante e a deporre le armi. Questa probabilmente dovette essere la scena che si prefigurò di rappresentare l'artista del gruppo scultoreo, una sorta di fermo immagine del momento *clou* dell'intero episodio.

Era logico rappresentare gli altri fratelli non solo attorno a Gelone, ma soprattutto un passo indietro e senza *kynê*, considerato che il gruppo scultoreo, sebbene commissionato e realizzato dopo la morte di Gelone e dunque quando era già al potere Ierone (dopo il 478 a.C.), raffigurava un momento storico ben preciso (l'indomani della battaglia di Himera, dopo l'estate del 480 a.C.), ovvero un momento in cui l'unico che poteva portare la *kynê* del comando sul capo era Gelone.

Ma c'è ancora un altro elemento che ci fa ritenere probabile la presenza di un gruppo scultoreo e non di una singola statua. E questo elemento è legato alla committenza. Chi commissionò, infatti, l'opera che doveva celebrare questo gesto di Gelone? E quando?

Ebbene, seppure le fonti dicano genericamente che "*i Siracusani*" gli innalzarono l'opera, tutto lascerebbe credere che il committente fosse stato Ierone, suo successore dal 478 d.C.. L'amore fraterno di quest'ultimo nei confronti di Gelone era assolutamente noto e tramandato dalle fonti. Basti pensare che alla morte del fratello Ierone commissionò una splendida statua in bronzo di Gelone che fece collocare al Santuario di

Delfi secondo quanto ci racconta Plutarco <sup>(95)</sup>. Purtroppo, come si è già detto, non si hanno altri particolari su questa statua bronzea, che sarebbero stati utilissimi per questo studio. Ma il fatto testimonia comunque il forte affetto fraterno di Ierone e la sua propensione a onorare la memoria del fratello con importanti monumenti. Pertanto è logico ritenere che l'autore della commissione del gruppo scultoreo, in memoria del famoso gesto del fratello, fosse stato proprio Ierone, il quale era appena diventato nuovo re di Siracusa, aveva già fatto dedicare una statua del fratello a Delfi ed era l'unico a Siracusa ad avere le risorse economiche necessarie (certamente più del popolo) per commissionare tale preziosa opera.

È molto probabile, a questo punto, che, cavalcando un sentimento popolare molto forte (Gelone era venerato dal popolo) e dunque assecondando quello che era un desiderio popolare radicatissimo, la corte siracusana succeduta all'amato re, avesse preso l'iniziativa di commissionare non una statua, ma un intero gruppo scultoreo che celebrasse il noto episodio. In tal modo Ierone, oltre ad onorare la memoria del fratello, col gruppo scultoreo ritraente tra i soggetti anche se stesso e gli altri fratelli, attorno a Gelone, avrebbe ottenuto un altro scopo: quello di veicolare, attraverso l'opera, messaggi ed intenti autocelebrativi, tesi a propagandare la compattezza, la potenza ed il nuovo ruolo politico dei Dinomenidi.

Rimane da capire chi doveva far parte di quel gruppo scultoreo, oltre a Gelone al centro della scena. L'ipotesi dei Dinomenidi di fatto sarebbe sufficiente ad individuare i fratelli e ad escludere chiunque altro della corte, compreso la moglie Demarete ed il fedelissimo generale Formide. Ma alcuni fatti politici contingenti ci inducono a fare comunque una precisazione.

Ci riferiamo alla clamorosa guerra scoppiata tra i fratelli Ierone e

---

95 Plutarco, *De Pythiae Oraculis*, cap. 8

Polizelo al momento della successione a Gelone, e durata ufficialmente dal 478 al 476 a.C., ma ufficiosamente mai sopita. Alla morte di Gelone, infatti, il trono di Siracusa sarebbe dovuto toccare al secondogenito Ierone. Ma il terzo fratello Polizelo riuscì a sposare la vedova di Gelone, Demarete, cercando di accampare pretese sul governo di Siracusa. Ierone riuscì a far prevalere i suoi diritti e cacciò via Polizelo. Quest'ultimo si rifugiò ad Agrigento da Terone, suo nuovo cognato grazie al matrimonio con Demarete. Fu quindi il poeta Simonide, utilizzato da Ierone come diplomatico, a riuscire a mediare un nuovo accordo tra Ierone e Terone per scongiurare l'imminente pericolo di una rovinosa guerra tra i signori di Siracusa e Agrigento. Polizelo, così, finì per governare a Gela, ma i rapporti col fratello rimasero tesi. Basti pensare a tal proposito alla vicenda, già trattata, del famoso auriga di Delfi oggi esposto nel locale museo, appartenente ad un gruppo scultoreo celebrativo delle vittorie conseguite da Ierone alle Pitiche, su cui Polizelo tentò poi maldestramente di far abradere l'originaria epigrafe dedicatoria per apporvi immeritadamente la propria iscrizione.

Ebbene il gruppo scultoreo del "Re nudo" dovette essere realizzato subito dopo la morte di Gelone tra il 478 e il 476 a.C., proprio negli anni cruciali della guerra tra Ierone e Polizelo. E dunque è molto difficile credere che Ierone, il quale aveva preso il trono di Siracusa cacciando via l'odiatissimo fratello Polizelo, avesse permesso di far inserire nel gruppo scultoreo da lui commissionato con chiari intenti autocelabrativi il suo allora più acerrimo nemico. È molto probabile che il terzo soggetto ritratto nel gruppo scultoreo fosse stato invece il giovanissimo fratello Trasibulo, il quarto ed ultimo dei fratelli Dinomenidi. Trasibulo, l'unico a non figurare nella dedica sul tripode d'oro di Delfi, forse perché escluso dalla battaglia di Himera per la sua giovanissima età, doveva avere in quel tempo meno di vent'anni. È logico ritenere che il committente dell'opera, ovvero il nuovo re Ierone, tra il 478 ed il 476

a.C. avesse fatto mettere ai lati della statua di Gelone quella sua e quella dell'affezionato fratello minore Trasibulo (anche se questi forse non aveva partecipato nel 480 alla battaglia di Himera), piuttosto che quella dell'odiato rivale Polizelo.

In conclusione, dunque, con riferimento al gruppo scultoreo del “*Re Gelone nudo che depone le armi dinanzi al popolo*” all'indomani della vittoriosa battaglia di Himera del 480 a.C., citato da Eliano, Polieno e Diodoro, una attenta ricostruzione dei fatti, ci porterebbe a ipotizzare che:

- ❑ Un passo di Dione Crisostomo, secondo una nuova chiave di lettura, sembrerebbe svelare che attorno alla statua di Gelone dovevano esserci anche altre statue di tiranni, salvate dalla distruzione operata al tempo di Timoleonte
- ❑ Queste statue attorno a quella di Gelone dovevano costituire un gruppo scultoreo che fu commissionato alla morte dello stesso Gelone dal suo successore Ierone, già committente a Delfi di altre statue in bronzo del fratello a cui era legatissimo, e fu realizzato con chiari intenti autocelebrativi della potenza dei Dinomenidi tra il 478 e il 476 a.C., o giù di lì, per il Santuario di Hera a ridosso del Tempio di Zeus Olimpico presso Siracusa
- ❑ Il gruppo scultoreo doveva essere costituito da tre statue di cui quella centrale era appunto quella di Gelone con la *kynê* in testa e con lo sguardo rivolto in avanti a fronteggiare il popolo, nell'atto di allontanare lo scudo dal petto e di deporre la lancia a terra, mentre le altre due, entrambe nude, stavano un passo indietro a quella di Gelone, una a destra e l'altra a sinistra, avevano il capo ruotato verso il centro della scena con lo sguardo rivolto al loro comandante e tenevano la lancia in posizione di riposo appoggiata sulla spalla con la punta lunga verso l'alto come ad accompagnarlo.

- ❑ I soggetti ritratti ai fianchi di Gelone erano probabilmente i suoi fratelli, da un lato Ierone e dall'altro uno dei due rimanenti fratelli, molto più probabilmente il giovanissimo Trasibulo, visto che la guerra scoppiata in quegli anni (478-476) tra Ierone e Polizelo non rende credibile l'ipotesi che il nuovo re di Siracusa, committente dell'opera, nell'intento autocelebrativo di rappresentare appunto la potenza dei Dinomenidi, facesse spazio proprio al suo odiato rivale al trono di Siracusa.

I motivi, infine, per cui anche le altre due statue non furono vendute sono semplici e sono sostanzialmente due.

- ❑ Il primo consisteva nel fatto che le altre statue dei tiranni (Ierone e Trasibulo infatti divennero poi anche loro tiranni) appartenevano unitariamente allo stesso gruppo scultoreo, il cui parziale smantellamento avrebbe compromesso la bellezza armonica del gruppo.
- ❑ Il secondo risiedeva nel fatto che Ierone e Trasibulo erano stati rappresentati in un momento storico (480 a.C.) in cui comunque non erano ancora tiranni di Siracusa (lo divennero uno nel 478 e l'altro nel 466), e dunque in quel gruppo scultoreo rivestivano ruoli diversi da quelli di tiranno, e di solo supporto al loro unico re Gelone, e pertanto, almeno simbolicamente, le loro statue potevano essere escluse dal novero delle cosiddette "*statue dei tiranni*" messe in vendita da Timoleonte.

## **20 - Una nuova ipotesi per il bronzo A: ... Ierone, fratello minore di Gelone?**

Dopo aver già osservato nel bronzo B il Gelone "Re nudo" di cui parlano le fonti, torniamo adesso a osservare attentamente il bronzo A.

La prima cosa che colpisce nel bronzo A rispetto al B è la rotazione del capo di 45 gradi alla sua destra, mentre il bronzo B non presenta alcuna rotazione del capo e il suo sguardo sembra puntare dritto (*Fig. 21*).

Se collochiamo spazialmente il bronzo A sulla destra ed un passo indietro rispetto al bronzo B, sembra che il primo guardi e vigili sul secondo. In tal senso, non è affatto vero che ci sia una perfetta simmetria tra i due bronzi.

La simmetria e l'equilibrio potremmo trovarli solo se immaginassimo un terzo bronzo, speculare a quello A (ovvero col capo rivolto di 45 gradi alla sua sinistra) e posto sempre un passo indietro ma alla sinistra del bronzo B (*Fig. 22*).

In una ideale composizione così come sopra descritta, il “Re nudo” con la *kynê* in testa assumerebbe una posizione di centralità nel gruppo, non solo spaziale, ma anche concettuale, rafforzata appunto dalla presenza dei due bronzi laterali che gli fanno da spalla.

Ad una attenta osservazione, dunque, contrariamente a quanto affermato da qualche studioso, non è affatto vero che i bronzi di Riace diano la sensazione di una coppia simmetrica, perché la diseguale rotazione dei capi darebbe invece l'idea di un originario trio monco, un trio, insomma, mancante dell'elemento speculare al bronzo A, immaginandovi al centro il bronzo B con la *kynê*.

Anche gli equilibri e le simmetrie, pertanto lascerebbero credere, già alla semplice osservazione, che i bronzi di Riace dovevano essere in origine tre.

Ma ritorniamo adesso ad osservare attentamente il bronzo A. Mentre nell'espressione del viso del bronzo B traspare un chiaro atteggiamento di “serenità”, nel bronzo A si coglie immediatamente un ostentato senso di “fierezza” (*Fig. 23*). Alcuni hanno ravvisato in quell'espressione, rafforzata anche dalla visione dei denti d'argento tra le labbra schiuse, i segni della “ferocia” primordiale del guerriero, e c'è chi ha persino





*Fig. 22 – La simmetria è possibile solo immaginando un terzo bronzo a sinistra, speculare al bronzo A, che dà equilibrio e armonia al gruppo e centralità al Re con la kynè (bronzo B)*

parlato di simbologia del “cannibale” al fine di individuarvi Tideo, il guerriero argivo che morse la testa del tebano Melanippo. Personalmente queste interpretazioni ci appaiono un po’ eccessive.

Quella del bronzo A ci sembra solo l’espressione di una persona fiera, principesca, superba, raffinata, che ha piena consapevolezza di sé e del suo ruolo e che frena a stento l’impeto interiore di scattare per difendere il proprio onore e quello del suo re che gli sta lì accanto, ma che è costretta *oborto collo* a rimanere al suo posto e a seguire le indicazioni impartite dal Comandante supremo.

Per quanto riguarda il resto del corpo, il bronzo A è un po’ più alto



*Fig. 23 – Se lo sguardo del bronzo B è caratterizzato dalla “serenità” quello del bronzo A è caratterizzato dalla “fierezza” (non certo da “ferocia”). E’ l’espressione di una persona fiera, principesca, superba, raffinata, che ha piena consapevolezza di sé e del suo ruolo*

del bronzo B, pur somigliandogli molto, come potrebbe somigliarvi un fratello minore, ed ha un fisico ancora più atletico.

Indossa un elmo corinzio rialzato sulla fronte (vedi Fig. 4), con la sinistra impugna uno scudo oplitico discostato dal torace e tiene la lancia in modo ben diverso dal bronzo B (vedi Fig. 8), poiché la fa passare tra l’indice, il medio e il pollice in modo che stia dritta in alto, appoggiata sulla spalla, nell’atteggiamento di una guardia del corpo a riposo, che scorta la statua del “Re nudo”.

La statua del bronzo A sembra, insomma, scortare quella del bronzo B. Motivo in più per ritenere che in origine ce ne dovesse essere un’altra a sinistra del “Re nudo”.

Un ultimo particolare interessante riguarda il perno a tubo cavo filett-

tato che sporge appena tra i capelli sotto la nuca (vedi Fig. 6). Si sono fatte diverse ipotesi su questo particolare.

Una di queste potrebbe essere anche quella dell'attacco a cui agganziare un mantello. Vi sono esempi in tal senso, tra i quali quello del famoso mantello d'oro montato sulle spalle della statua di Zeus Imperatore presso il tempio di Zeus Olimpico a Siracusa.

Non è irrilevante, inoltre, ricordare che Diodoro tramanda come Gelone fosse andato nudo dinanzi al popolo indossando solo un mantello, ed è probabile dunque che anche il Bronzo B fosse dotato in origine di un mantello <sup>(96)</sup>.

Viste le premesse, in conclusione, considerato che nella ipotesi formulata la statua del bronzo A dovrebbe rappresentare uno dei due fratelli Dinomenidi, Ierone o Trasibulo, sembra abbastanza logico pensare al secondogenito Ierone soprattutto per un dato anagrafico. Trasibulo, infatti, era giovanissimo, quasi minorenni nel 480 a.C., momento in cui si colloca l'episodio storico rappresentato.

È interessante, infine, notare come gli aspetti caratteriali derivanti dall'espressione del bronzo A sembrano coincidere con quelli di Ierone, principe fiero e orgoglioso, più superbo rispetto al popolare Gelone, ma grandissimo atleta dal fisico possente, pluricampione olimpico e raffinato uomo di cultura, che ospitò alla sua corte Eschilo, Pindaro, Simonide, Bacchilide, Epicarmo e i più grandi artisti e intellettuali del suo tempo.

È ovvio che la proposta di identificare nel bronzo A Ierone non è autonoma ma è fortemente dipendente dalla individuazione di Gelone nel "Re nudo" del bronzo B, che rimane il punto fermo su cui ruota tutta l'ipotesi.

---

96 Giova precisare ancora che il mantello purpureo era una delle principali prerogative degli "ierofanti", i sacerdoti addetti ai riti iniziatici dei misteri eleusini. Sia Gelone che Ierone erano per diritto ereditario titolari della "ierofantia" del culto di Demetra e Kore, di cui non a caso innalzarono i templi sulla collinetta del Temenite.

## **21 - Chi fu l'autore dei bronzi? E chi lo introdusse nella corte dei Dinomenidi?**

Rimane ancora una domanda: chi fu l'autore di questo magnifico gruppo scultoreo? In realtà si tratta di una domanda retorica, la cui risposta è stata a larghi tratti già anticipata. Ci riferiamo ovviamente allo scultore Dionisio d'Argo. Ma perché sembrerebbe plausibile pensare a lui? Ci sono almeno tre ordini di motivi:

- ❑ Innanzitutto, volendo seguire la rilettura critica del controverso testo di Dione Crisostomo di cui ci siamo già occupati, le statue salvate “*attorno a quelle*” di Gelone erano “*opera di Dionisio*”.
- ❑ Uno scultore di nome Dionisio ebbe realmente delle commissioni dalla corte siracusana, ed in particolare da Formide, ed apparteneva alla scuola di Argo, secondo Pausania.
- ❑ Ed infine l'analisi delle terre di fusione condotta sui due bronzi di Riace ci consente oggi di sapere che le due statue uscirono dalle celebri officine di Argo.

Sul primo e sul terzo punto ci siamo già soffermati. Adesso, pertanto, occupiamoci proprio di questo scultore presentato probabilmente da Formide alla corte dei Dinomenidi. Ma prima di farlo, visto che Formide ebbe un ruolo decisivo nell'introdurre Dionisio d'Argo negli ambienti aretusei, occupiamoci proprio di questo singolare uomo di armi e di lettere.

## **22 - Formide di Menalo, uomo d'armi e di lettere alla corte di Gelone e mecenate di Dionisio**

Formide era nativo di Menalo, una cittadina dell'Arcadia, ma ben presto si trasferì a Siracusa, prendendone la cittadinanza, e mettendosi al servizio dei Dinomenidi. A darcene notizia è lui stesso nella iscrizione-

ne dedicatoria che fece apporre sul basamento di un bronzo da lui commissionato per il tempio di Zeus ad Olimpia, dove si legge: "... Φόρμις ἀνέθηκεν Ἀρκάς Μαινάλιος νῦν δέ Συρακόσιος ..." (97).

Formide fu sicuramente al fianco di Gelone nella storica battaglia di Himera, distinguendosi tra gli uomini più valorosi dell'esercito siracusano. Lo stesso Pausania ci racconta che si distinse a tal punto nelle azioni militari condotte al servizio dei Dinomenidi che si arricchì tantissimo e giunse ad un tale stato di opulenza da potersi permettere la commissione di più opere in bronzo, che dedicò ai Santuari di Olimpia e Delfi. Le opere dedicate ad Olimpia si trovavano lungo il lato sud del Tempio di Zeus nei pressi dell'area consacrata a Pelope. Si trattava, come già detto, di due cavalli in bronzo con i rispettivi fantini in piedi accanto a loro. Formide per queste sculture si rivolse a Dionisio d'Argo e a Simone d'Egina, scultori che per qualche tempo lavorarono insieme.

La cavalla realizzata da Dionisio d'Argo per Formide divenne famosa nell'antichità per un particolare davvero curioso. Racconta Pausania nel libro V della sua "*Periegesi*" che questa cavalla non era di certo la più bella tra tutte quelle presenti ad Olimpia, né la più grande per dimensioni. Anzi, la coda mozzata la rendeva anche sgradevole. Ma "*qualcosa di magico nelle mani dell'artista che l'aveva plasmata*" sembrava quasi animarla e renderla viva e palpitante al naturale. E tale era quest'effetto di straordinario realismo che persino gli stalloni, quando passavano accanto a questa statua, la scambiavano per vera e si eccitavano come se quel bronzo fosse stato imbevuto di quel fluido magico che gli antichi greci chiamavano "*hyppomania*" e che era noto per far impazzire d'amore i cavalli. Cosicché, alla sola vista della cavalla di Formide, gli stalloni che passavano per Olimpia, non solo in primavera ma in qualunque stagione dell'anno, impazzivano, si liberavano delle

---

97 "*Formide, Arcade di Menalo e ora Siracusano, mi ha dedicato*" (Pausania, *Periegesi*, Lib. V, cap. XVII, vers. 2)

redini dei loro padroni ed ebbri di amore saltavano addosso alla cavalla, scivolando forsennatamente con gli zoccoli sulla superficie di bronzo della statua, e non se ne distaccavano fin quando le frustate dei loro padroni li riconducevano con forza ed a fatica al loro posto<sup>(98)</sup>.

È molto probabile che questa famosa cavalla di bronzo realizzata da Dionisio d'Argo fosse stata proprio l'oggetto di un poema perduto di Formide che si intitolava appunto "*Il cavallo*".

Ma non furono solo queste le sculture legate alle commissioni di Formide. Oltre a quelle di Olimpia, come già detto, altre sculture, probabilmente di analogo oggetto, Formide dedicò al Santuario di Delfi, commissionandole ancora una volta a Dionisio d'Argo e a Simone d'Egina<sup>(99)</sup>.

E non è tutto. In un altro famoso gruppo scultoreo, come già detto, Formide vi apparì stavolta non come committente, ma come soggetto raffigurato. Ci racconta ancora una volta Pausania<sup>(100)</sup>, infatti, che sempre ad Olimpia, nei pressi del Tempio di Zeus, si poteva ammirare un singolare gruppo scultoreo formato da quattro guerrieri. Il guerriero al centro della scena, armato con elmo corinzio, lancia e scudo oplitico era appunto Formide ritratto nell'atto di fronteggiare contemporaneamente tre guerrieri barbari. Probabilmente si trattava di una raffigurazione delle gesta eroiche compiute da Formide nella storica battaglia di Himera contro i Cartaginesi al fianco di Gelone. Questa volta il committente dell'opera non era Formide, ma un tale Licorta da Siracusa, come si evinceva dalla scritta dedicatoria. Licorta doveva essere senza dubbio un grande amico di Formide, e anche molto ricco per permettersi tale opera e probabilmente faceva parte della corte siracusana. Pausania, tuttavia, non riporta il nome dello scultore. E questo fece sì che qualcu-

---

98 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. V, cap. XVII, vers. 3-4

99 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. V, cap. XVII, vers. 1

100 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. V, cap. XVII, vers. 7

no, in passato, propose di individuare nello scultore dell'opera lo stesso Licorta siracusano. Ma una attenta lettura del testo sembra chiarire sufficientemente che Licorta fu solo colui che commissionò e dedicò le sculture. Rimane dunque il vuoto di informazioni sullo scultore. Un'ipotesi molto probabile, a questo punto, è che Formide, per farsi ritrarre, avesse potuto suggerire all'amico Licorta i nomi dei suoi scultori prediletti, ovvero Dionisio d'Argo e Simone di Egina. È un vero peccato che nulla sia sopravvissuto di quest'opera singolare dei quattro guerrieri, nemmeno in copie romane in marmo, perché sarebbe stato veramente di estremo interesse un confronto iconografico tra i quattro guerrieri di Formide ed i due guerrieri di Riace.

Ma accanto al Formide uomo d'armi e committente di pregiate opere in bronzo, non da meno si rivelò l'uomo delle lettere, il poeta e commediografo eccelso.

Formide, infatti, passò per essere stato l'inventore del genere della "Commedia" insieme al siracusano Epicarmo, anche questi attivo presso la corte dei Dinomenidi. Quale iniziatore di questo nuovo genere poetico derivante dall'antico dramma, Formide viene citato nel libro I della "Poetica" dallo stesso Aristotele, che così scrive: "... Quanto alla composizione dei racconti (Epicarmo e Formide) essa venne in principio dalla Sicilia; tra quelli in Atene Cratete fu il primo che, lasciando perdere la forma del giambo, cominciò a comporre racconti e storie di valore generale ..." <sup>(101)</sup>.

Le sue commedie vengono oggi suddivise in tre periodi temporali: le commedie antiche, di connotazione filosofica e di satira politica, e quelle medie e nuove, caratterizzate invece da tematiche realiste, anche tratte dalla vita quotidiana, ma sempre viste in chiave satirica. Purtroppo ci sono giunti di lui soltanto sei titoli senza alcun frammento: *Admeto*, *Perseo*, *Alcioneo*, *Alcinoos*, *La presa di Ilio*, *Il Cavallo*. Dai titoli

---

101 Aristotele, *Poetica*, Libro I, cap. 1

possiamo immaginare come il commediografo abbia potuto rivisitare in chiave satirica i temi sacri della mitologia greca, dal ciclo degli Argonauti alla guerra di Troia, rileggendoli magari sotto la luce ironica dello stridente contrasto tra il potere degli Dei e dei tiranni e gli aspetti grotteschi della vita quotidiana vissuta dai semplici agricoltori, allevatori e pescatori siciliani del suo tempo. Non è da escludere, peraltro, che dietro “*Il Cavallo*”, comunemente riferito alla vicenda del cavallo di Troia, possa celarsi anche l’ironico e dissacrante riferimento alla cavalla “*rubacuori*” che fece scolpire a Dionisio d’Argo ad Olimpia.

Formide, secondo Suida, fu anche il primo ad introdurre delle innovazioni nell’ambito teatrale modificando la decorazione della scena attraverso stoffe e pelli color porpora e dotando gli attori per la prima volta di un nuovo abbigliamento fondato sulle vesti lunghe.

Come tramanda sempre la Suida, Formide fu anche il precettore dei figli di Gelone e poi di Ierone. E questo la dice lunga non solo sulla qualità delle sue doti culturali, ma anche sul livello di intimità che caratterizzò l’amicizia tra quest’uomo ed i Dinomenidi e su quanto ormai Formide avesse fatto parte della famiglia reale di Siracusa.

Fu sicuramente questa straordinaria intimità con la famiglia dei Dinomenidi che gli permise di introdurre a corte diversi artisti dell’epoca, e tra questi, probabilmente lo stesso Dionisio d’Argo, il suo scultore prediletto. Andiamo, dunque, a fare più luce su questo importante artista.

### **23 - Lo scultore Dionisio d’Argo allievo di Ageladas, precursore della ponderazione policletea**

Chi era, dunque, Dionisio di Argo?

Di lui abbiamo notizie soprattutto da Pausania. Fu attivo negli anni immediatamente successivi al 480 a.C. (periodo in cui si collocano le



opere commissionategli da Formide) e fino al 460 circa a.C. (periodo in cui hanno termine le opere commissionategli da Micytho). Molto probabilmente dovette formarsi alla bottega del grande maestro Ageladas di Argo, dove lavorò insieme a suo figlio Argeidas. Lì molto probabilmente dovette conoscere Calamide, scultore beota attivo ad Atene e ad Argo, e soprattutto il giovanissimo Policlete, anche lui allievo di Ageladas ma di molti anni più giovane di Dionisio.

Sulle opere legate al generale e letterato siracusano, realizzate insieme a Simone d'Egina, abbiamo già detto. Un cenno invece va fatto alle sculture bronzee che Dionisio d'Argo realizzò per Micytho ad Olimpia, in collaborazione con Glauko d'Argo e con Calamide.

Pausania <sup>(102)</sup>, infatti, ci tramanda che Dionisio fece per Micythos (già tiranno di Reggio) un gruppo di una dozzina di statue per un donario a nord del tempio di Zeus ad Olimpia. Si trattava di coppie di personaggi accomunati da qualche tema specifico: Persefone e Afrodite, Ganimede ed Artemide, Omero ed Esiodo, Esculapio ed Igea, Dioniso ed Orfeo, Agon (personificazione del certame olimpico) e Zeus imberbe. Allo stesso donario collaborò anche Glauko d'Argo con altre tre statue e poi anche Calamide, scultore beota attivo in quegli anni sempre ad Argo. La commissione di queste dodici sculture gli venne, come già detto, da Micytho. Questi, secondo Erodoto, era un servo del tiranno di Reggio Anassilla. Alla morte di questi nel 476 a.C. Micytho riuscì a diventare tiranno di Reggio e Messina, come reggente dei figli ancora minori del defunto Anassilla. Nel 467 però fu cacciato via dagli stessi figli di Anassilla con l'aiuto di Ierone di Siracusa e si rifugiò, con tutte le ricchezze accumulate in Italia, a Tegea nell'Arcadia. Queste opere furono commissionate da Micytho in seguito ad un voto per la guarigione di un suo figlio, e risalgono al periodo in cui Micytho era già a Tegea, ovvero dopo il 467. Probabilmente, dunque, le dodici sculture di

---

102 Pausania, *Periegesi della Grecia*, Lib. V, cap. XVI, vers. 2-7

Dionisio furono realizzate tra il 467 ed il 460 a.C.. Dionisio realizzò infine anche diverse statue di Ercole che lo rappresentavano in differenti episodi della sua vita.

Riguardo alle dodici statue realizzate per Micytho pare che le teste di Orfeo e di Omero siano sopravvissute in alcune copie d'età romana <sup>(103)</sup>.

Negli scavi che furono condotti all'inizio del Novecento a nord del Tempio di Zeus ad Olimpia, gli archeologi trovarono diversi frammenti del basamento del donario di Micytho dove erano alloggiate le statue di Dionisio d'Argo. Sono emerse parti dell'iscrizione dedicatoria, e alcune lastre con le tracce dei piedi e con i relativi perni su cui erano fissate le statue dello scultore argivo. Due di questi presentavano la classica ponderazione "policletea" <sup>(104)</sup>.

La ponderazione policletea, come è noto, studiava la corretta distribuzione dei pesi nelle statue raffiguranti il corpo umano e consisteva nell'appoggio della figura umana su di una gamba sola, detta portante, mentre l'altra, detta flessa, leggermente arretrata, bilanciava il corpo, posando in terra solo con le dita del piede. Con un sistema di contro-bilanciamenti a chiasmo, dunque, il bacino risultava inclinato verso la gamba flessa, la linea delle spalle era inclinata, ma in direzione opposta, il braccio che stava dalla parte della gamba portante era in riposo, mentre l'altro risultava portante. In tal modo tutto il peso della statua veniva affidato al perno e all'unico asse che dalla gamba portante arrivava dritto, attraverso il collo, fin dentro la testa.

Si tratta di un particolare di estremo interesse, poiché testimonierebbe come già prima dell'affermazione di Policleto (avvenuta tra il 460 ed il 420 a.C.) altri scultori della stessa scuola madre, ovvero l'officina di Ageladas di Argo, come appunto Dionisio, utilizzavano regolarmente

---

103 W. Amelung, in Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, IX, 1913, p. 315; J. Sieveking, in Brunn-Bruckmann, *Denkm. d. griech. u. röm. Skulptur*, tav. 698, 1925.

104 C. Albizzati, in *Rend. d. Pontif. Accad. d'arch.*, 1926, p. 198 segg.

quei canoni. Ma è un particolare ancora più interessante se collegato alla postura dei due bronzi di Riace, nella quale i principi della ponderazione policletea dovettero essere ben chiari allo scultore che li realizzò. Basti pensare all'evidentissimo rapporto iconografico posturale esistente tra i bronzi di Riace e ad esempio il Doriforo di Policleto.

Si tratta infine di un particolare di estremo interesse se letto insieme a quello tramandatoci da Pausania sullo straordinario realismo naturalistico delle sue opere. Il riferimento è ovviamente alla cavalla di Formide, riguardo alla quale, come raccontava appunto Pausania, "*qualcosa di magico, nelle mani dell'artista*" che con una cura maniacale dei dettagli l'aveva plasmata, sembrava quasi animarla e renderla viva e palpitante al naturale e a tal punto da ingannare persino gli stalloni che, passando per l'Altis, la scambiavano per vera. Una caratteristica, quella del realismo naturalistico di Dionisio che, almeno in via ipotetica, sembrerebbe avvicinare ancor di più lo scultore argivo ad un'altra delle caratteristiche fondamentali del Maestro dei bronzi di Riace.

Un ultimo cenno, infine, va fatto intorno alle modalità ed ai tempi con cui Dionisio venne a far parte degli artisti attivi per la corte siracusana.

Il primo scultore a cui si rivolsero i Dinomenidi fu Glaucia di Egina a cui Gelone commissionò l'opera che celebrava la sua prima vittoria ad Olimpia nel 488 a.C.. Successivamente la corte siracusana abbandonò Glaucia per affidarsi ad uno scultore originario di Mileto che si era trapiantato a Siracusa, Bione figlio di Diodoro. Fu a lui che Gelone commissionò la Nike d'oro per il tempio di Apollo a Delfi nel 480 a.C.. È certo che Bione fu attivo a Siracusa in quegli anni, ma non si conoscono altre opere a lui attribuite, sebbene sia logico ritenere che ce ne fossero. Lo Zeus inviato da Gelone ad Olimpia e l'altro Zeus col mantello d'oro dell'*Olympeion* di Siracusa risalgono a quell'epoca ed è difficile pensare che non vi abbia messo mano proprio l'artista più importante attivo in quegli anni a Siracusa. Ma molto probabilmente

Bione dovette morire presto, perché dopo il 480 la corte siracusana si affidò ad un nuovo scultore: Dionisio d'Argo, appunto. Ad introdurlo fu, come già detto, proprio Formide che aveva affidato a lui le opere dedicate ad Olimpia e Delfi. È molto probabile che dal 478 a.C. in poi fosse stato proprio lo scultore argivo l'artista di riferimento della corte siracusana. È plausibile dunque ritenere che alla morte di Gelone fosse stato proprio Dionisio lo scultore a cui si rivolsero Ierone e Formide per far realizzare il gruppo scultoreo del "*Re Gelone nudo che depone le armi davanti al popolo*". Ed allo stesso modo è assai probabile che anche altre statue famose di quegli anni fossero state commissionate a lui. Fatta eccezione per il "*Filottete claudicante*", che Ierone affidò con certezza a Pitagora da Reggio, di nessun'altra statua dell'età di Ierone si ha notizia dell'autore. Ci riferiamo ad esempio all'altra statua raffigurante Gelone inviata da Ierone a Delfi subito dopo il 478 a.C., oppure ancora allo Zeus *Aitnaios* fatto realizzare da Ierone a Catania nel 475 a.C..

Nell'ipotesi che Dionisio d'Argo fosse stato lo scultore di riferimento della corte siracusana, è ragionevole ritenere che anche queste sculture possano rientrare nella sfera della sua attività. Se poi Dionisio si fosse trasferito a Siracusa aprendovi bottega o fosse rimasto ad Argo, è difficile a dirsi. È molto più probabile che, pur frequentando la corte per riceverne le commissioni, Dionisio abbia sempre lavorato nella sua officina di Argo. È difficile inoltre sapere se in queste attività fosse stato collaborato anche da altri artisti. L'unico riferimento di cui si dispone è la già citata commissione effettuata dal siracusano Prassitele prima del 472 a.C. ad Argeidas d'Argo, circostanza che potrebbe rendere possibile, in via ipotetica, una collaborazione tra Dionisio e Argeidas (già allievi nella stessa bottega di Ageladas) anche presso la corte siracusana negli anni compresi tra il 478 ed il 472 a.C.. Quel che è certo è che Dionisio dopo la morte di Ierone non lavorò più per la corte siracusana. Ne è prova il fatto che alla morte di Ierone suo figlio Deinomenes dopo

il 466 a.C. non affidò a lui l'opera che celebrava la vittoria del padre a Delfi, bensì ad Onatas di Egina e a Calamide. Ma il motivo è semplice. Dal 467 a.C. Dionisio d'Argo era già impegnato nella monumentale opera commissionatagli da Micytho ad Olimpia consistente nella realizzazione di dodici statue di bronzo. Appare di estremo interesse invece la circostanza secondo cui uno degli scultori a cui si rivolse la corte siracusana per questa nuova opera dopo il 466 a.C. fu proprio Calamide, ovvero lo scultore beota attivo anche ad Argo che aveva collaborato appunto con Dionisio. Potrebbe essere stato proprio Dionisio, dunque ad avvicinare Calamide alla corte siracusana, forse anche già prima di quella committenza.

Dalle poche informazioni che le fonti storiche e le scoperte archeologiche ci hanno tramandato, pertanto, e secondo l'ipotesi ricostruttiva qui proposta, possiamo concludere quanto segue sulla figura di Dionisio d'Argo:

- ❑ Dionisio fu attivo tra il 480 ed il 460 a.C.
- ❑ Fu allievo del grande maestro Ageladas di Argo, nella cui bottega lavorò al fianco di suo figlio Argeidas e del giovanissimo Policleto
- ❑ La sua prima opera fu la “*cavalla di Formide*” ad Olimpia, nota nell'antichità per l'estremo realismo naturalistico che la faceva apparire vera persino ai cavalli che vi passavano accanto
- ❑ Pausania ci tramanda che Dionisio, oltre ai cavalli e ai fantini di Olimpia, realizzò opere anche a Delfi insieme a Simone di Egina e sempre per Formide, il generale siracusano distintosi nella battaglia di Himera e noto anche per essere stato un grande commediografo ed il precettore dei figli dei Dinomenidi, dei quali era assai intimo.

- ❑ Secondo l'ipotesi qui ricostruita, quindi, Dionisio venne introdotto da Formide nella corte siracusana, per la quale dopo il 478 a.C. dovette realizzare, nelle sue officine di Argo, il gruppo scultoreo del "*Re Gelone nudo che depone le armi davanti al popolo*" (nella presente ipotesi, i bronzi di Riace) e forse anche altre opere.
- ❑ Dal 467 a.C. in poi realizzò dodici statue in bronzo per il donario di Micytho ad Olimpia, collaborando con Calamide e Glauko d'Argo.
- ❑ Recenti scavi archeologici hanno dimostrato che in due delle statue che realizzò per Micytho, già prima dell'affermazione di Policleteo, sono presenti i segni della ponderazione policletea, che sono presenti, peraltro, anche nella realizzazione dei bronzi di Riace.

Fin qui, dunque, la ricostruzione dei fatti riguardo le ipotesi legate ai soggetti ritratti e all'autore del gruppo scultoreo del cosiddetto "Re nudo".

Ma ci sono dei riferimenti iconografici che potrebbero attestare la presenza di quest'opera a Siracusa negli anni successivi? Anche questa volta la risposta sembrerebbe essere positiva.

#### **24 - Nelle monete timoleontee un possibile ritratto del ... "Re nudo"?**

La presenza di questo notevole gruppo scultoreo a Siracusa, infatti, potrebbe trovare un riscontro in alcune monete dell'età timoleontea.

In via preliminare merita rilevare a tal proposito che un certo interesse sembra suscitare anche una serie monetale assai rara nota come "*tipo dello Zeus Eleutherios*". Si tratta del 30 Litre d'oro, databile tra il

344 ed il 335 a.C., che raffigura sul dritto una testa laureata e barbata di Zeus Eleutherios rivolta a destra con la scritta “ΣΥΠΑΚΟΣΙΩΝ”, e sul retro un Pegaso in volo anch’esso rivolto a destra.

Giulio Emanuele Rizzo nella sua “*Monete greche della Sicilia*” scrisse di questa moneta a p. 257:

“... *Ho dimostrato che il tipo dello Zeus Eleutherios non appartiene, per lo stile in se stesso e per i confronti con opere della scultura greca, all’età di Timoleonte, ma deriva certamente da un archetipo del secolo quinto ...*”<sup>(105)</sup>.

E così l’archeologo lanciò l’idea che potesse derivare dalla perduta statua colossale di Zeus Eleutherios eretta dai Siracusani per festeggiare la liberazione dalla tirannide di Trasibulo nel V secolo a.C.. Che poi, per la moneta dello Zeus Eleutherios del IV secolo a.C., sia stata presa a modello l’omonima testa colossale del V secolo, non ne possiamo essere certi, perché non conosciamo le fattezze di quella testa. È curioso notare, tuttavia, che invece appare molto chiara una notevole somiglianza con la testa del bronzo A. Una semplice coincidenza? Sicuramente.

Il fatto certo è che le monete dell’età timoleontea hanno davvero preso a modello originali della più prestigiosa statuaria del V sec. a.C.. E questo è un dato condiviso da molti archeologi. Non è escluso pertanto che ciò possa essere avvenuto anche per altre famose statue del V secolo oltre a quella di Zeus Eleutherios, come ad esempio proprio quella del “Re Gelone nudo” (il bronzo B).

In tal senso un forte indizio ci viene dall’analisi comparativa di un’altra nota moneta siracusana dell’età di Timoleonte: ...la “*Litra di bronzo con testa barbata ed elmo corinzio*”

Si tratta di un più diffuso tipo monetale che sul dritto riporta una testa barbata ruotata a sinistra con elmo corinzio e *kynê* a ricciolo con scritto “Συρ[ακος]ίων” ovvero “*Sur[akos]ion*” (“*Sur*” a sinistra e “*ion*”

---

105 Giulio Emanuele Rizzo, *Monete greche della Sicilia*, p. 257

a destra), mentre sul retro reca un Pegaso alato orientato a sinistra con sotto un delfino.

La moneta, dunque, è databile tra il 344 ed il 336 a.C., l'età di Timoleonte appunto, ma ritrae la testa di un comandante siracusano del V sec. a.C.

Sbaglierebbe, infatti, chi ritenesse di individuare in quel volto quello dello stesso Timoleonte. Troppo schivo e troppo lontano dalla retorica autocelebrativa fu il generale corinzio per accettare di essere celebrato da vivo in una moneta.

Piuttosto, riprendendo quanto già osservato dal Rizzo a proposito del 30 Litre d'oro, ci sentiamo di concludere che anche il soggetto di questo tipo monetale “... *non appartiene, per lo stile in se stesso e per i confronti con opere della scultura greca, all'età di Timoleonte, ma deriva certamente da un archetipo del secolo quinto ...*”.

Ebbene il pensiero non può che andare immediatamente a Gelone, ovvero al “Re nudo” del bronzo B. Ma per disporre di un confronto più veritiero occorre immaginare quale dovesse essere in origine l'aspetto del bronzo B con elmo corinzio e *kynê* a ricciolo sul capo.

Un aiuto può venirci in tal senso dalla straordinaria ricostruzione effettuata dal Castrizio. Basti osservare il confronto tra la testa raffigurata in questa moneta e la testa del bronzo B nella ricostruzione del Castrizio per rendersi conto che la somiglianza è assolutamente straordinaria (*Fig. 24*).

Del resto perché sorprendersi se i Siracusani, nel cercare un modello per il volto simbolo da dare alle loro monete nell'età di Timoleonte, avessero pensato a quello dell'unica statua che salvarono dalla cosiddetta “strage delle statue dei tiranni”? Ovvero proprio a quella dell'armato Re che si presentò nudo dinanzi al suo popolo!





Fig. 24 – La litra di bronzo con testa barbata con elmo corinzio e kynê a ricciolo, conosciuta a Siracusa tra il 344 ed il 336 a.C. è con ogni probabilità un ritratto della testa della statua del “Re Gelone nudo”. La somiglianza con la ricostruzione del bronzo B del Castrizio è evidente

## 25 - Le vicissitudini dei bronzi: ... dai danni di Imilcone alla deportazione di Marcello

Ma la storia dei bronzi di Riace non finì certo con la loro realizzazione nel gruppo scultoreo del V sec. a.C. raffigurante il “*Re Gelone nudo che depone le armi davanti al popolo*”, e con la collocazione presso il tempio di Hera a ridosso dell’*Olympeion* dopo il 478 a.C..

Da allora in poi quei bronzi subirono varie vicissitudini.

### 25.1 - Anno 397 a.C.: I danni arrecati dai cartaginesi Imilcone e Magone (in Diodoro Siculo)

Nel 397 a.C., ad esempio, come racconta Diodoro Siculo <sup>(106)</sup>, i Cartaginesi con Imilcone e Magone assediaron Siracusa e, appena fuori le

106 Diodoro Siculo, *Bibliotheca Historica*, Libro XIV, 63

mura della città, forzarono le difese della cittadella della *Polychnè* e distrussero le tombe di Gelone e Demarete presso l'*Olympeion* (Fig. 25) ed i templi di Demetra e Kore che Gelone aveva fatto costruire nel 480 a.C. sulla collinetta sovrastante il teatro greco <sup>(107)</sup>.

Sin dai tempi della disfatta di Himera del 480 a.C., per i Cartaginesi Gelone aveva incarnato l'odiato nemico del popolo punico, il fantasma di un passato che andava distrutto per vendicare i propri morti e la propria sconfitta. Molto probabilmente fu giusto allora che la statua di Gelone (il bronzo B), che si trovava appunto nel vicino tempio di Hera, fu danneggiata con l'asportazione vandalica del braccio destro che teneva la lancia e dell'avambraccio sinistro a cui era fissato lo scudo. Parti che poi vennero ricostruite con un'altra lega di bronzo, come ha messo in evidenza il restauro del 1995. E quasi certamente fu sempre allora che i Siracusani decisero di trasportare il gruppo scultoreo di Gelone all'interno delle mura cittadine nell'agorà di Acradina, almeno secondo quanto vorrebbe il Mirabella <sup>(108)</sup>.

Quindi nel 339 a.C. questo fu l'unico gruppo scultoreo che venne salvato dal processo che i Siracusani, sotto Timoleonte, celebrarono

---

107 In realtà Diodoro non parla dei Templi di Demetra e Kore presso la Neapolis (ovvero quelli sul teatro greco che poi descrisse anche Cicerone nel I sec. a.C.), bensì degli omonimi templi siti a ridosso delle mura di Akradina. E poiché gli scavi di Piazza della Vittoria hanno riportato alla luce un tempietto (abbandonato dal IV sec. a.C.) che, dal materiale fittile ritrovato, è certamente ascrivibile al culto di Demetra e Kore, qualcuno ha pensato di identificarvi i templi di Demetra e Kore distrutti da Imilcone. Ma Diodoro parlò di due templi, non di uno. La soluzione è semplice. Quando Imilcone assalì i templi nel 397 a.C. quella zona non si chiamava ancora Neapolis ed era considerata tutta un sobborgo extraurbano di Akradina. Ecco perché Cicerone nel I sec. a.C. vide i templi di Demetra e Kore nella Neapolis e non nei sobborghi di Akradina. Insomma, quelli fuori le mura di Akradina e quelli della Neapolis erano gli stessi templi.

108 Vincenzo Mirabella, *Delle antiche Siracuse*, Napoli 1616. Il Mirabella non ne cita la fonte, ma l'ipotesi della messa in sicurezza delle statue all'interno delle mura della città, dopo i danni di Imilcone, appare molto verosimile.



*Fig. 25 – Ricostruzione seicentesca delle “Antiche Siracuse” del Cluverio. Il sito della Polychnè con l’Olympeion (dove insistevano i Mausolei dei Dinomenidi ed il Tempio di Hera con il gruppo scultoreo di Gelone) è ben visibile fuori le mura della città sul porto grande alla foce dei fiumi. Il sito ed il bronzo B vennero danneggiati dai Cartaginesi nel 397 a.C.*

nei confronti di tutte le altre statue dei tiranni, decretandone la vendita o la distruzione.

Ma fino a quando questo gruppo scultoreo rimase a Siracusa?

In che occasione queste statue furono portate via dalla città?

E come finirono, infine, nelle acque di Riace?

Andando a rileggere la storia di Siracusa, ed escludendo la vendita delle statue avvenuta al tempo di Timoleonte, possono essere state

sostanzialmente tre le occasioni in cui queste statue sarebbero potute partire da Siracusa:

- ❑ Tra il 278 ed il 276 a.C. al tempo di Pirro
- ❑ Nel 212 a.C. dopo l'assedio del console romano Marcello
- ❑ Tra il 73 ed il 71 a.C. al tempo del governatore romano Verre

Diciamo subito che l'ipotesi più probabile è proprio quella del 212 a.C. sotto il console Marcello. Ma andiamo con ordine.

### ***25.2 - Anno 276 a.C.: I furti di Pirro e il provvidenziale naufragio (in Suida)***

Il lessico bizantino Suida riporta un curioso episodio che vide protagonista Pirro, che nel 276 a.C. al termine della sua campagna militare in Sicilia (sviluppatasi tra il 278 e il 276 a.C.) rubò alcuni tesori dal Tempio di Persefone (Kore) alla Neapolis. Racconta, tuttavia, la stessa fonte che, quando Pirro tentò di tornare in Epiro col bottino, una tempesta gli fece perdere gran parte del tesoro lungo il tratto di mare compreso tra Siracusa e Taranto (che, come è noto, è quello che transitava proprio per Riace, oggi circa a metà strada tra le due città). Una parte del tesoro tuttavia fu portata in salvo e Pirro, interpretando quel naufragio come un segno divino inviatogli da Persefone, lo fece restituire al tempio della dea in Siracusa.

Ecco nella traduzione italiana il testo integrale del frammento 3232 del lessico Suida:

*“... Pirro viaggiò una seconda volta verso l'Italia, dal momento che gli affari in Sicilia non andavano bene per lui, perché il suo dominio non veniva riconosciuto dalle città siciliane, in quanto considerato dispotico. Infatti, dopo essere stato accolto a Siracusa da Sosistratos, che*

*deteneva il potere in città in quel periodo, e da Thoinon il comandante della guarnigione, e dopo aver ricevuto da loro i soldi e circa 200 navi ed aver portato tutta la Sicilia sotto il suo controllo fatta eccezione per la città di Lilibeo, che era l'unica città rimasta ai Cartaginesi, cominciò a mostrare il suo carattere tirannico. Quando i peggiori e più empì dei suoi alleati, Evegoros figlio di Teodoro, Balacros figlio di Nicandro e Deinarchos figlio di Nicia, seppero che lui era in cerca di tesori, essendo loro senza Dio e maledetti, gli proposero una fonte di fondi empia: la profanazione dei tesori sacri del tempio di Persefone in Siracusa, che era un tempio ricco d'oro, rimasto fino ad allora inviolato. In esso vi era una sorta di pozzo senza fondo pieno di tesori, situato sotto terra fuori dalla vista del pubblico. Fuorviato da questi adulatori, e considerando il suo bisogno più importante di ogni altra cosa, assunse come complici del sacrilegio gli uomini [che avevano ideato] il piano e fece portare i tesori in alcune navi che inviò verso Taranto. Ma la provvidenza divina non mancò di mostrare il suo potere; durante il viaggio tra Siracusa e Taranto le navi naufragarono, e così una parte di quei tesori venne restituita al santuario ...<sup>(109)</sup>.*

Il brano della Suida testimonia di certo la frequenza con cui avvenivano naufragi di tesori e opere d'arte lungo la tratta marina che partendo dalla Sicilia raggiungeva la Puglia costeggiando la Calabria (e dunque anche Riace). Ma testimonia pure la fama che Pirro si acquistò come depredatore di opere d'arte. Tuttavia, anche per motivi che esporremo più avanti, è davvero molto improbabile che la deportazione del gruppo di "Gelone" possa essere avvenuta al tempo di Pirro. Del resto, il furto di cui narra Suida riguardava tesori presenti nel tempio di Kore, mentre il gruppo scultoreo di "Gelone" fu collocato inizialmente presso il tempio di Hera e poi, probabilmente, presso l'agorà di Akradina.

---

109 Suida, framm.3232, voce "Pyrros"

### **25.3 - Anno 212 a.C.: Le spoliazioni del console romano Marcello (in Livio e Plutarco)**

C'è, infatti, un altro momento che segna forse il più consistente trafugamento di opere d'arte da Siracusa e risale al 212 a.C.: ... è quello in cui il console romano Marcello conquistò la città.

In quell'anno, infatti, Siracusa venne espugnata dai Romani, dopo due anni di assedio contrassegnati, come racconta Livio, dalla strenua difesa messa in opera dal sommo genio di Archimede con le sue macchine belliche (*Fig. 26*). Siracusa era l'unica città dell'Occidente greco a non aver subito fino ad allora alcun saccheggio. Dalla sua fondazione, avvenuta nel 734 a.C. ad opera dei corinzi, e fino al 212 a.C., nessun esercito straniero, nemmeno quello dei Cartaginesi, era mai riuscito a mettere piede dentro la città, la quale così in cinque secoli era riuscita ad accumulare uno straordinario patrimonio artistico e statuario, senz'altro unico tra tutte le città dell'Occidente ellenico, siceliota e magnogreco.

Pertanto, quando le porte della città furono aperte al console Marcello, ebbe inizio una delle più colossali operazioni di trafugamento di opere d'arte mai avvenuto nell'antichità.

A darcene testimonianza è Tito Livio, il quale racconta che Marcello portò a Roma molte belle statue e quadri derubati proprio a Siracusa. Ecco il testo nell'originale latino:

*“...Marcellus captis Syracusis cum caetera in Sicilia tanta fide, atque integritate compusisset, ut non modo suam gloriam, sed etiam majestatem Pop. Rom. auget, ornamenta urbis, Signa, Tabulasque, quibus abundabant Syracusae, Romam devexit ...”*<sup>(110)</sup>.

Quindi Livio illustra la bellezza di queste statue e i luoghi di Roma che andarono ad abbellire:

---

110 Tito Livio, *Storie*, Lib. 25





Fig. 26 – Tommaso De Vivo: Archimede coi suoi specchi ustori brucia le navi dei Romani – Incisione ottocentesca pubblicata sulla “Storia di Siracusa” del Privitera. Al termine dell’assedio, durato due anni, Siracusa nel 212 a.C. cadde nelle mani del console Marcello. Fu allora che i bronzi probabilmente furono trasportati a Roma

“... Hostium quidem illa. Spolia, et parta belli jure. Caeterum inde primum initium mirandi Graecarum artium operae, licentiaeque hinc sacra, profanaque omnia, vulgo spoliandi factum est, quae postremo in Romanos Deos templum idipsum primum, quod a Marcello eximie ornatum est, vertit. Visebantur enim ab externis ad Portam Capenam dedicata a Marcello templa propter excellentia ejus generis ornamenta, quorum perexigua pars comparet ...”<sup>(111)</sup>.

111 Tito Livio, op.cit.

Ma altrettanto interessante è la testimonianza di Plutarco nella “Vita di Marcello”.

Secondo lo storico delle “*Vite Parallele*” alcune di queste opere furono trasportate da Marcello anche nell’isola di Samotracia presso il famoso Santuario panellenico dei Grandi Dei Cabiri, e persino a Lyndos nell’isola di Rodi presso il Santuario di Atena Lyndia. Ecco il testo:

“... *Statuae, ac Tabulae ex ijs, quas Syracusis detraxit, in Samothracia positae sunt ad Deos, quos Cabiros appellant, et in Lyndos ...*”<sup>(112)</sup>.

Questa testimonianza è di estremo interesse perché, a differenza delle rotte navali per Roma che si sviluppavano lungo la costa tirrenica della Calabria, i percorsi per l’Oriente greco fiancheggiavano la costa ionica della Calabria, passando appunto per Riace.

L’unica cosa certa, in ogni caso, è che nel 212 a.C. moltissime opere d’arte furono portate via da Siracusa dal console Marcello e tra queste quasi certamente anche il gruppo scultoreo di “Re Gelone”, con direzione Samotracia o Lyndos o, molto più probabilmente, Roma.

#### **25.4 - Anno 73 a.C.: Le depredazioni del governatore Verre (in Cicerone)**

Nell’anno 73 a.C. giunse in Sicilia come governatore Gaio Verre, che prese stanza presso il Palazzo dei Pretori a Siracusa, e vi rimase fino al 71 a.C. I suoi furti di opere d’arte e la sua condotta immorale divennero proverbiali. I Siciliani nel gennaio del 70 a.C. lo denunciarono al Senato Romano per concussione ed affidarono la loro causa ad un avvocato di eccezione Marco Tullio Cicerone, che era stato questore

---

112 Plutarco, *Vite parallele: Marcello*, cap. 30, vers. 7-8



in Sicilia nel 75 a.C. e conosceva bene l'isola e i siciliani. Cicerone ritornò in Sicilia nel marzo del 70 a.C. per condurre le sue indagini e ripartì per Roma il 20 aprile di quell'anno. Il processo ebbe inizio prima dell'estate. Ma prima ancora del verdetto Verre fuggì in esilio a Marsiglia, portandosi dietro gran parte delle opere rubate, e fu condannato in contumacia. Il frutto di quelle indagini diede vita ad una delle opere più belle di Cicerone, le "*Verrine*", oggi divenuta uno strumento fondamentale per conoscere la struttura di Siracusa ed il suo patrimonio artistico nell'anno 70 a.C. <sup>(113)</sup>.

Cicerone descrisse l'intera città, fatta allora da quattro città riunite in una. Descrisse Ortigia col tempio di Artemide (l'*Artemision* sotto palazzo Vermexio), col tempio di Atena dalle splendide porte bronzee, con dentro gli affreschi delle battaglie di Agatocle e dei ritratti dei tiranni (l'attuale Duomo), col tempio di Asclepio con la statua di Apollo *Peane* (forse l'odierno tempio di Apollo) e col Palazzo dei Pretori già Reggia di Ierone II (circa a metà dell'attuale corso Matteotti). Descrisse Akradina attraversata da una "*via lata et perpetua*", con l'agorà, col ginnasio romano, col pritaneo adorno di una splendida statua di Saffo, opera di Silanione, e col tempio di Bacco con la statua di Aristeo. Descrisse Tyche, la città più popolosa e piena di templi. Descrisse la Neapolis con la tomba di Archimede (*Fig. 27*), coi teatri antichi, coi templi di Demetra e Kore. E descrisse L'*Olympeion* con la splendida statua di Giove Imperatore. Descrisse insomma tutto ciò che vide e che poi Verre portò via. E descrisse persino ciò che Verre non sottrasse e che poi fu portato via dagli stessi imperatori romani, come la statua colossale di Apollo Temenite che dominava la terrazza del teatro greco, trasportata a Roma dall'imperatore Tiberio tra il 14 e il 37 d.C. <sup>(114)</sup>.

---

113 Cicerone, *Secondo discorso d'accusa contro Verre*, Lib. IV

114 Quinto Curzio Rufo, *Historiae*



*Fig. 27 – Benjamin West: Cicerone a Siracusa scopre la tomba di Archimede (1797) – Collezione privata. Nel 70 a.C. Cicerone giunse a Siracusa per raccogliere prove contro i furti di Verre e descrisse tutti i monumenti della città. Ma non vide il gruppo di Gelone, segno evidente che era stato già trasportato via da Siracusa al tempo del console Marcello*

Ma una cosa di certo non la descrisse e dunque non la vide: ... il gruppo scultoreo di “*Re Gelone che depone le armi davanti al popolo*”. Segno evidente che al tempo di Cicerone quel capolavoro non era più a Siracusa e che, pertanto, quell’opera dovette partire via da Siracusa proprio all’epoca del console Marcello nel 212 a.C..

## **26 - L’ultimo viaggio verso Costantinopoli (IV sec. d.C.) ... e il naufragio**

Un’ultima domanda, infine. Come finirono quei bronzi nei fondali di Riace?

La posizione di Riace (a due passi dall'antica Kaulonia) lungo le rotte dall'Occidente all'Oriente, rende compatibile la teoria del naufragio, sia rispetto alla prima ipotesi del furto di opere d'arte di Pirro (che si recava in Epiro, e dunque in Oriente), sia rispetto alla seconda ipotesi dell'invio di opere d'arte da parte di Marcello a Samotracia e a Lyndos (anch'esse dunque dirette in Oriente). Tuttavia la tesi davvero più probabile è quella che il gruppo scultoreo del "*Re nudo*" fosse stato trasportato a Roma nel 212 a.C. e avesse finito per adornare l'area di Porta Capena, come tramanda Tito Livio, o fosse stato venduto per abbellire la villa di qualche ricchissimo senatore romano.

Sulle modalità attraverso cui, poi, molte opere d'arte, trafugate dai romani dalle città greche, fossero state successivamente rimesse in mare con direzione Oriente, sono state fatte diverse ipotesi. La più accreditata dagli studiosi è quella secondo cui, dopo la fondazione di Costantinopoli, molte opere d'arte intorno al IV sec. d.C. furono portate via da Roma per abbellire la nuova capitale dell'Impero Romano d'Oriente. Le Terme di Zeuxippos a Bisanzio, ad esempio, ospitavano, secondo il libro II dell'Antologia Palatina, centinaia di sculture pregiate provenienti dall'antica Roma.

Peraltro sembrerebbe avvalorare tale ipotesi anche il rinvenimento nei fondali di Riace di rarissime tracce di un'antica nave oneraria romana, risalente all'incirca proprio al IV secolo d.C. (tracce, ad onor del vero, non riconosciute da tutti gli esperti, nè messe in rapporto coi bronzi).

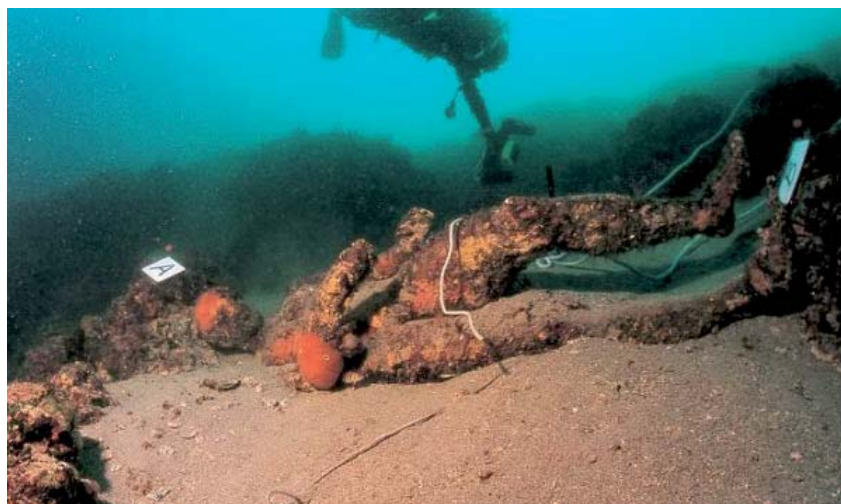
L'ultimo viaggio, dunque, fu probabilmente quello che da Roma avrebbe dovuto portare i bronzi a Costantinopoli nel IV sec. d.C.. Ma un'improvvisa tempesta nei pressi di Kaulonia pose fine anticipatamente a quel viaggio. E così i bronzi rimasero insabbiati nei fondali di Riace marina, fino a quando un subacqueo dilettante non li notò la mattina del 16 agosto del 1972, restituendoli di fatto, dopo mille e settecento anni, al mondo e al patrimonio dell'umanità.

## 27 - Il mistero del terzo bronzo

Un'ultima curiosità prima di concludere.

Nel 2012 l'avvocato calabrese Giuseppe Bragò in un suo intrigante libro denuncia dal titolo "*Facce di bronzo*", ha dato vita ad un clamoroso dibattito riguardante la tesi secondo cui quel lontano 16 agosto del 1972 i bronzi avvistati dal subacqueo romano Stefano Mariottini non fossero due, ma tre! Per avvalorare la sua tesi Bragò porta a supporto diverse prove. Innanzitutto il verbale di denuncia presentato dallo stesso Mariottini ai Carabinieri nel quale il sub parla di un "*gruppo di statue*" da cui ne emergevano interamente due e descriverebbe una statua che non corrisponde a nessuna delle due oggi esposte al Museo di Reggio. Mariottini descrisse nel verbale di denuncia anche uno scudo impugnato da uno dei due bronzi, oggi scomparso. Bragò nel suo libro ha raccolto le testimonianze di gente del luogo che asserisce di aver visto quel giorno altri sub portare via una lancia spezzata ed un grosso scudo. L'avvocato calabrese sostiene persino di avere recuperato un'intercettazione telefonica intercorsa tra un noto antiquario calabrese ed un esponente del museo Getty di Malibù in California, da cui si apprenderebbe di una trattativa clandestina per la vendita illegale di alcuni pezzi provenienti appunto dal luogo del ritrovamento dei bronzi di Riace, e parla, infine, di una rarissima fotografia da cui si evincerebbe la presenza di un bronzo adagiato sui fondali di Riace che non corrisponde affatto a quelli recuperati, specie per il volto imberbe che lascerebbe pensare ad un giovinetto (*Fig. 28*).

"Il giovanissimo Trasibulo?", verrebbe da chiedersi. Difficile provarlo. Voci di popolo raccolte da Bragò avrebbero parlato di un dono del Getty Museum all'allora presidente del partito repubblicano statunitense George Bush senior, poi divenuto presidente degli Stati Uniti. Ma è lo stesso avvocato calabrese nel suo libro a non voler dar credito a questi



*Fig. 28 – Il presunto “terzo bronzo” nei fondali delle acque di Riace in una rarissima fotografia pubblicata di recente da qualche giornale calabrese. L’avvocato reggino Giuseppe Bragò, autore di un libro inchiesta dal titolo “Facce di bronzo”, ha cercato di dimostrare l’esistenza di un terzo bronzo nei fondali di Riace, poi misteriosamente trafugato. Il volto apparentemente imberbe del bronzo che si vede nella foto sembrerebbe distinguerlo dagli altri due e ricondurlo alla tipologia di un giovinetto. Un casuale artefatto fotografico o il presunto 3° bronzo? Difficile oggi provarlo.*

*rumors*, che francamente appaiono solo fantasie popolari. Le denunce di Bragò finirono comunque per indurre la magistratura calabrese ad aprire un’indagine, che tuttavia, dopo qualche tempo, venne archiviata con un nulla di fatto. È difficile oggi appurare la verità sul terzo bronzo scomparso, sebbene gli indizi portati da Bragò siano tanti e spesso consistenti.

Ma al di là della veridicità o meno della presenza di un terzo bronzo nei fondali di Riace quel lontano 16 agosto del 1972, quel che ci sembra più interessante è sottolineare che in ogni caso quelle due statue oggi esposte al Museo di Reggio Calabria in origine non furono sole, ma dovettero appartenere ad un gruppo scultoreo in cui le statue

dovettero essere inizialmente non meno di tre. E ciò per i motivi che abbiamo precedentemente esposto, che sono fondati non solo sulla tesi della raffigurazione dei fratelli Dinomenidi (che erano più di due), ma anche e soprattutto sulla tesi dell'equilibrio armonico dei bronzi, che non è certo garantito dalle due sole statue oggi pervenute (si pensi alla rotazione del capo del bronzo A, che non trova riscontro nel bronzo B), bensì dalla presenza di una terza statua speculare al bronzo A con la chiara funzione di dare centralità al "Re nudo" coi segni del comando sulla testa, che è ben individuabile nel bronzo B.

## **28 - Riepilogo sintetico generale**

Questa ipotesi fonda le sue basi logiche su di un presupposto imprescindibile: quello che i soggetti ritratti nei bronzi di Riace non siano personaggi leggendari idealizzati, ma personalità storiche e reali, uomini vissuti nella stessa epoca in cui furono realizzati i bronzi.

Le ipotesi formulate in passato, infatti, hanno avuto ad oggetto solo personaggi mitologici o eroi. Nessuno ha pensato mai a personaggi storici realmente esistiti. Eppure i Santuari di Olimpia e Delfi e le piazze delle città greche pullulavano di statue di personalità reali, atleti, re, condottieri. Il motivo di questo orientamento è legato sostanzialmente alla "nudità" dei due bronzi, che, fatta eccezione per gli atleti, mal si adatta a personaggi storici reali e che è il segno distintivo della "eroicità" dei personaggi divinizzati. Eppure tutto in questi bronzi porta verso la rappresentazione di personaggi storici reali. L'accuratezza ed il perfezionismo nei dettagli curati dal loro maestro non trovano al momento confronti nelle opere antiche rimaste. Un verismo senza precedenti che allontana mille miglia questi bronzi dalle rappresentazioni idealizzate di eroi e personaggi leggendari, e che sembra svelare la volontà di raffigurare personaggi veri, palpitanti e realmente esistiti.

Rinviando a dopo la soluzione del problema della “nudità”, e partendo da questo presupposto abbiamo cercato di ricostruire l’identikit dei personaggi che si celano dietro i bronzi partendo dai pochi punti fermi che conosciamo grazie alla ricerca:

- ❑ *Datazione*: I bronzi furono realizzati tra il 480 e il 460 a.C.
- ❑ *Luogo di produzione*: L’analisi delle terre di fusione ha collocato la loro produzione ad Argo
- ❑ *Probabili autori*: Furono dunque realizzati da qualcuno dei grandi maestri di Argo
- ❑ *Prototipi ritratti*: Rappresentano un guerriero (il bronzo A) e un re (il bronzo B)
- ❑ *Elementi caratterizzanti*: L’elmo e la *kynê* corinzi li collocano nell’area di influenza dorica

Di particolare interesse si presenta l’individuazione ormai certa di un re nel bronzo B, legata alla presenza della classica cuffia a ricciolo (*kynê*) sotto l’elmo corinzio, che era il segno distintivo del comando supremo. È il bronzo B, pertanto, quello che si presta meglio all’identikit.

Quale personaggio storico, dunque, era stato un re e comandante supremo tra il 480 ed il 460 a.C. nell’area di influenza dorica? Magari un re atleta che aveva vinto gare olimpiche visto che era raffigurato nudo? Magari un re distintosi per una consistente committenza statuaria e per una forte azione di propaganda politica? Come si è visto, tutti gli indizi portano a Gelone e ai Dinomenidi:

- ❑ Il bronzo B porta un elmo corinzio che lo colloca nell’area di pertinenza dorica (come Gelone).
- ❑ Porta una *kynê* che lo identifica con un comandante supremo e re (così come Gelone)

- ❑ Peraltro la *kynê* corinzia del bronzo B è ampiamente raffigurata proprio nelle monete siracusane
- ❑ L'età di realizzazione depone per un personaggio che è re tra il 480 e il 460 (come Gelone)
- ❑ I maggiori committenti di statuaria bronzea autocelebrativa allora furono i Dinomenidi
- ❑ Le fonti ci parlano di molte loro statue presenti ad Olimpia, Delfi e Siracusa
- ❑ La propaganda politica di affermazione egemonica dei Dinomenidi era nota nel mondo ellenico
- ❑ Se volessimo spiegarci la nudità con le vittorie olimpiche, sono anche i re che vincono di più

Che dire? Gli elementi dell'identikit ci sono tutti! Tutto sembra coincidere! E per lo meno è una ipotesi verosimile, possibile, anzi, se volessimo cercare un approccio statistico probabilistico, ... è una ipotesi altamente probabile, la più probabile partendo dal presupposto che si tratti di un re condottiero realmente esistito in quegli anni. Riguardo alle vittorie agonistiche, ad esempio, basti pensare che in quel ventennio in tutto il mondo greco solo 9 volte vinsero atleti che erano anche re, e 7 volte su 9 furono i Dinomenidi!

E riguardo invece alla committenza, basti pensare che da Siracusa e dai Dinomenidi provenne in quello stesso ventennio la maggiore committenza statuaria in bronzo (soprattutto autocelebrativa) non solo della Sicilia (circa l'80%), e dell'Occidente ellenico, ma probabilmente dell'intero mondo greco, come dimostra la ricognizione del patrimonio statuaria che abbiamo condotto nelle pagine precedenti sulla scorta della revisione critica delle fonti letterarie disponibili. Per altro la committenza statuaria bronzea fu uno dei principali strumenti di propaganda



politica che utilizzarono i Dinomenidi nel ventennio ricompreso tra il 480 e il 460 a.C..

Ma non è solo questo identikit l'elemento che oggi ci induce ad individuare nel Re Gelone il personaggio misterioso che si cela dietro il bronzo B, quanto piuttosto e soprattutto il ricordo di un magnifico gruppo scultoreo tramandatoci da tre storici: Claudio Eliano, Polieno e Diodoro Siculo.

Si trattava di una statua che raffigurava il Re Gelone completamente nudo nell'atto di deporre le armi dinanzi al popolo. Una statua assai venerata dai Siracusani, che si trovava nel Tempio di Hera presso l'*Olympion*. La statua immortalava uno degli episodi più celebri della vita di Gelone.

Raccontano Eliano, Polieno e Diodoro che all'indomani della vittoriosa battaglia di Himera contro i Cartaginesi, essendo venuto a sapere di una imminente congiura contro di lui, Gelone avrebbe potuto con la forza sopprimere nel sangue ogni rivolta e rafforzare la propria tiranide. Ed invece, lungi da questo, radunò tutto il popolo nell'agorà di Akradina, invitando tutti a venire armati. Quindi entrò in assemblea e, dopo aver fatto il resoconto del suo mandato conclusosi con la storica vittoria sui Cartaginesi, si tolse le vesti presentandosi nudo dinanzi al popolo e, deposte le armi, rimise il suo mandato e la sua vita stessa nelle mani del popolo e concluse:

*“... Ebbene concittadini, io sono nudo e voi siete armati, se ho sbagliato, se ho fatto qualcosa che non possa essere tollerato, non abbiate pietà, uccidetemi, colpitemi col fuoco, col ferro, coi sassi ...”.*

Quel grandioso gesto di umiltà, che aveva portato l'uomo allora più potente della Sicilia a spogliarsi di tutto e rimettere la sua vita nelle mani del popolo, lungi dall'indebolirlo gli procurò una gloria immensa.

L'assemblea respinse le sue dimissioni. Gelone insistette, invitando il popolo a fare le elezioni e ad eleggere un altro Comandante supremo. Ma la sua gente rispose che nessun altro sarebbe stato migliore di lui, rinunciò al voto e lo acclamò plebiscitariamente Re.

I Siracusani, per il tramite del suo successore Ierone, vollero immortalare questo gesto con il gruppo scultoreo custodito appunto presso il tempio di Hera. Gelone vi era raffigurato nudo, probabilmente con lo sguardo fisso sul popolo, con l'elmo corinzio rialzato sulla fronte e la *kynê* a ricciolo sul capo, con la mano sinistra che discostava lo scudo per scoprire il petto e con la destra nell'atto di deporre la lancia a terra.

Racconta Plutarco che al tempo di Timoleonte i Siracusani, dopo un singolare processo, decisero di vendere tutte le statue dei tiranni, tranne appunto quella di Gelone nudo, che godeva ormai di un culto eroico.

Ma grazie ad una rilettura critica di un prezioso brano di Dione Crisostomo, fondato sull'ormai perduta opera dello storico siracusano Atanis (IV sec. a.C.), sappiamo anche che furono salvate altre statue, ed in particolare quelle che stavano attorno al bronzo di Gelone, opere dello scultore Dionisio.

Questi era un celebre bronzista di Argo, allievo di Ageladas e precursore della ponderazione policletea, ed era stato già introdotto nella corte reale di Siracusa da Formide, generale dell'esercito di Gelone, nonché grande commediografo e precettore dei suoi figli. Dionisio d'Argo, infatti, aveva già realizzato diverse opere ad Olimpia e Delfi per conto del generale e poeta siracusano.

Il particolare emerso dalla rilettura del testo dioneo è di estremo interesse per due ordini di motivi. Il primo consiste nel fatto che la individuazione di Dionisio d'Argo quale autore dei bronzi si sposa perfettamente con l'analisi delle terre di fusione che hanno individuato nelle officine di Argo il luogo di produzione dei bronzi.

Il secondo motivo d'interesse risiede nel fatto che il testo dioneo ci

consente di capire che il “*Re Gelone nudo che depone le armi dinanzi al popolo*” rappresentava il soggetto centrale e principale (essendo il bronzo con la *kynê* del Re) di un gruppo scultoreo che doveva essere composto da almeno altri due soggetti, posti alla destra e alla sinistra del bronzo del “Re nudo”, andando a dare armonia e una vera simmetria al complesso monumentale.

Tutti gli indizi (escludendo il “dissidente” fratello Polizelo) indurrebbero ad individuare negli altri due soggetti i rimanenti fratelli Dinomenidi (Ierone ed il giovanissimo Trasibulo), invitati quasi certamente da Gelone a seguirlo nel suo gesto al fine di allontanare ogni ombra sulla autentica volontà non solo del primogenito, ma di tutta la famiglia dei Dinomenidi, di rimettere il mandato nelle mani del popolo.

Ed ecco così spiegata anche la “nudità” degli altri due componenti del gruppo scultoreo. Per non dire poi, a proposito di “nudità”, che Gelone (per decreto popolare) e Ierone (quale ecista di *Aitna*) si conquistarono comunque il diritto al culto eroico.

Non è irrilevante notare, peraltro, come la testa barbata con elmo corinzio e *kynê* a ricciolo sul diritto della litra di bronzo coniata a Siracusa al tempo di Timoleonte tra il 344 ed il 336 a.C. rappresenti con tutta probabilità un ritratto della testa di questa celebre statua del “*Re Gelone nudo*” del V secolo a.C..

Grazie alla esperta grafica Anna Maria Scarpa, abbiamo provato, in conclusione, a realizzare una ricostruzione congetturale di questo celebre gruppo scultoreo (*Fig. 29*), che raffigura Gelone nudo ed i suoi fratelli, dopo il trasferimento presso l’agorà di Akradina (*Fig. 1*). Vi si apprezzano, tra l’altro, gli elementi accessori mancanti (scudo, lancia, elmo e *kynê*) ed il modo in cui dovevano essere portati dai bronzi: il “Re nudo” centrale (bronzo B) nell’atto di deporre la lancia e di allontanare lo scudo dal petto, gli altri due soggetti ai lati del “Re nudo” (bronzo A ed ipotetico terzo bronzo) nella posizione di sentinelle a riposo.



Fig. 29 – Ricostruzione congetturale del gruppo scultorio del “Re Gelone nudo che depone le armi davanti al popolo”, circondato dai suoi fratelli, opera di Dionisio d’Argo, un tempo collocata nel Tempio di Hera presso l’Olympeion e poi nell’agorà di Akradina, secondo quanto tramandatoci da Eliano, Polieno e Diodoro Siculo (progetto grafico di A.M. Scarpa)

Ebbene, a questo punto la ricostruzione delle vicende dei bronzi è bella e pronta. Eccola:

- **Anno 478 a.C.** Alla morte di Gelone, Ierone, per il tramite di Formide, commissiona a Dionisio d’Argo il gruppo scultoreo che doveva immortalare il celebre episodio in cui Gelone si presentò nudo dinanzi al popolo. Il gruppo scultoreo, raffigurante oltre che Gelone, anche i fratelli Ierone e Trasibulo, venne così collocato nel Tempio di Hera presso l’Olympeion (Eliano, *Storie* VI,11).

- ❑ **Anno 397 a.C.** Il Cartaginese Imilcone distrugge il mausoleo di Gelone nei pressi dell'*Olympeion* (Diodoro Siculo, *Bibl. Hist.*, XIV, 63) e danneggia la statua di Gelone che così subirà il restauro del braccio destro e dell'avambraccio sinistro. Da allora il gruppo scultoreo venne trasportato all'interno delle mura della città, probabilmente nell'agorà di Akradina.
- ❑ **Anno 339 a.C.** Debellata la tirannide, su invito di Timoleonte, i Siracusani, dopo un regolare processo, decidono di vendere tutte le statue dei Tiranni, fatta eccezione per quella di Gelone (Plutarco, *Vite parallele: Timoleonte*, 23, 7-8). Ma vengono salvate anche le altre statue che facevano parte dello stesso gruppo scultoreo, opera di Dionisio d'Argo (Dione Crisostomo, *Orazione XXXVII Corinthica*, 21). Contestualmente viene coniatata una moneta (la litra di bronzo) raffigurante l'effigie della testa della statua di Re Gelone.
- ❑ **Anno 212 a.C.** Il console romano Marcello, conquistata Siracusa dopo un assedio di due anni, fa trasportare a Roma moltissime opere d'arte (Tito Livio, *Storie*, 25). Tra queste, quasi certamente, anche il gruppo scultoreo di Gelone che, fino ai rimaneggiamenti urbanistici di Caracalla, sarà esposto nell'area di Porta Capena
- ❑ **Anno 70 a.C.** Cicerone giunge a Siracusa per raccogliere prove contro l'ex governatore Verre processato per concussione, e descrive nelle "*Verrine*" tutti i monumenti della città (Cicerone, *Secondo discorso d'accusa contro Verre*, Lib. IV), ma non vede il gruppo scultoreo di Gelone che, evidentemente era stato già portato via da Marcello.
- ❑ **IV sec. d.C.** Il gruppo scultoreo di Gelone viene imbarcato per l'ultimo suo viaggio, destinazione Costantinopoli, pro-

babilmente per adornare le Terme di Zeuxippos come era già successo a tantissimi altri originali greci trasportati da Roma a Bisanzio dopo la fondazione della nuova capitale dell'Impero d'Oriente. Ma al largo di Kaulonia un'improvvisa tempesta dovette far naufragare la nave oneraria romana.

- **16 agosto 1972** Dopo mille e settecento anni, un subacqueo dilettante nei fondali vicino a Riace scopre i bronzi e denuncia la sua scoperta. Ne verranno recuperati solo due.

Nessuno saprà mai se i bronzi partirono in tre o in due da Roma, né se vi giunsero in due o in tre, né meno che mai se, nei giorni prima del recupero, i bronzi insabbiati nei fondali di Riace fossero stati due o tre. Ciò che ci sentiamo di dire, alla luce di questa ricostruzione dei fatti, è che i bronzi in origine furono quasi certamente tre e che quelli oggi esposti presso il Museo di Reggio Calabria raffigurano con ogni probabilità Gelone (il bronzo B) e Ierone (il bronzo A), ... i "Dinomenidi".

## CONCLUSIONI

### **Oltre le “ipotesi”: ... una straordinaria lezione etica e politica**

Che dire in conclusione?

Ci siamo divertiti – è vero – nel giocare a fare i detective dell’antichità, a riscoprirci epidemiologi dell’archeologia, nel rincorrere una verità che forse il tempo ed il destino hanno voluto seppellire per sempre, accrescendo il fascino di queste meravigliose creature di bronzo.

Non pretendiamo certo di possedere il crisma dell’infallibilità, nè quello delle arti divinatorie. Ogni ipotesi conserva un suo fascino proprio perché “ipotesi” e forse, in fondo, fin quando rimane “ipotesi”. Né, tanto meno alcuno, nel rivendicare la probabile paternità siciliana dei bronzi, vuole togliere a Reggio ciò che la casualità di un naufragio le ha voluto regalare.

Ma una cosa è certa. Ed è il fatto che col pretesto dei bronzi di Riace e del fitto mistero che aleggia su di essi, abbiamo avuto l’opportunità di tornare a viaggiare con la macchina del tempo dentro un’epoca di infinito fascino, di riscoprire un’antica e nobilissima città dalla civiltà millenaria. Abbiamo avuto l’occasione di riscoprire il “Re nudo”. Di riscoprire, cioè, un personaggio storico di grandissimo rilievo nel panorama non solo siciliano, ma dell’intero mondo greco antico. Un uomo dall’eccezionale spessore morale, amato e protetto dallo stesso popolo che lo volle Re. Ma soprattutto abbiamo avuto il pretesto di rievocare il gesto di un uomo che, a distanza di venticinque secoli, conserva intatto il fascino della straordinaria lezione etica e politica che ci ha saputo trasmettere, in un’epoca ahimè in cui manchiamo dell’altissima tensione morale ed intellettuale che contraddistinse i nostri antichi padri. Un gesto di intelligente umiltà che lungi dallo svelarne la metafora del Re nudo di anderseniana memoria, ne capovolge la metafora stessa,

consacrandocene una dimensione etica che ha saputo travalicare i limiti spaziali e temporali, assurgendo ad esempio imperituro di buon governo e di democrazia. La più grande lezione che può venirci dal sommo Gelone e dal suo leggendario gesto è proprio questa tensione morale, questo patrimonio di valori, questa stagione dei nuovi doveri, senza i quali la storia diventa un banale pretesto e si trasforma nello specchio inutile delle vanità.





“Οὕτως ἐγὼ - ἔφη - γυμνὸς  
ὑμῖν ἔστηκα, ὑμεῖς δὲ ἔνοπλοι  
ὥστε εἰ τί μοι πέπρακται  
Βίαιον χρήσασθε κατ’ἐμοῦ καὶ  
σιδήρῳ, καὶ πυρὶ, καὶ λίθοις ”

“Io mi presento a voi nudo - disse -  
mentre voi siete armati. Se io ho fatto  
qualcosa che non si possa tollerare  
voltate le armi contro di me, colpitemi  
col ferro, col fuoco, coi sassi”

Anselmo Madeddu, medico siracusano  
diviso tra la passione letteraria e quella  
scientifica, ha pubblicato i libri “La peste  
del sonno”, “Figli della memoria fossile”,  
“Vittorini da Robinson a Gulliver”, “I  
racconti della Mastrarua”, “Ortigia tra il  
mare e il mito”, “Il Distretto sanitario”,  
“Epidemiologia facile”.

Con quest’ultima fatica lancia un’ipotesi di  
grande suggestione: quella che i bronzi



di Riace fossero tre e potessero appartenere  
al famoso gruppo scultoreo del “Re Gelone  
nudo che depone le armi davanti al popolo”  
descritto da Eliano, Polieno e Diodoro.

Ma questo lavoro è anche l’occasione per  
rievocare un’epoca di grandi valori, una  
città dalla civiltà millenaria e il gesto di un  
uomo che capovolse la metafora del potere,  
... contrariamente a quanto succede oggi  
nel nostro Paese.