ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE DI

ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

XIII

Napoli 1991

UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico
ISTITUTO

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Gabriella Prisco

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

NORME REDAZIONALI DI *AIONArchStAnt*

I contributi vanno redatti in due copie, in cartelle di 30 righi, ciascuno di 65 battute. Di essi va inoltre redatto un breve riassunto (max 1 cartella).

Documentazione fotografica: le fotografie, in bianco e nero, devono possibilmente derivare da riprese di originali, e non di altre pubblicazioni; non si accettano fotografie a colori e diapositive. Unitamente alle foto deve pervenire una garanzia di autorizzazione alla pubblicazione, firmata dall'autore sotto la propria responsabilità.

Documentazione grafica: la giustezza delle tavole della rivista è max cm 14.5x21.5; pertanto l'impaginato va organizzato su multipli di queste misure, curando che le eventuali indicazioni in lettere e numeri e il tratto del disegno siano tali da poter sostenere la riduzione. Il materiale per le tavole deve essere completo di didascalie.

Le documentazioni fornite dagli autori saranno loro restituite dopo l'uso.

Gli autori riceveranno n. 50 estratti del proprio contributo.

Gli estratti eccedenti tale numero sono a pagamento.

Gli autori dovranno sottoscrivere una dichiarazione di rinuncia ai diritti di autore a favore dell'Istituto Universitario Orientale.

Le abbreviazioni bibliografiche utilizzate sono quelle dell'*American Journal of Archaeology*, integrate da quelle dell'*Année Philologique*.

Degli autori si cita la sola iniziale puntata del nome proprio e il cognome, con la sola iniziale maiuscola; nel caso di più autori per un medesimo testo i loro nomi vanno separati mediante trattini. Nel caso del curatore di un'opera, al cognome seguirà: (a cura di). Tra il cognome dell'autore e il titolo dell'opera va sempre posta una virgola.

I titoli delle riviste, dei libri, degli atti dei convegni, vanno in corsivo (sottolineati nel dattiloscritto).

I titoli di articoli contenuti nelle opere sopra citate vanno indicati tra virgolette singole, come pure la locuzione 'Atti...', quella 'catalogo della mostra...' e le voci di lessici, enciclopedie, ecc.; vanno poi seguiti da: in. I titoli di appendici o articoli a più mani sono seguiti da: *apud*.

Nel caso in cui un volume faccia parte di una collana, il titolo di quest'ultima va indicato tra parentesi.

Al titolo del volume segue una virgola e poi l'indicazione del luogo — in lingua originale — e dell'anno di edizione.

Al titolo della rivista seguono il numero dell'annata — sempre in numeri arabi — e l'anno, separati da una virgola; nel caso la rivista abbia più serie, quest'indicazione va posta tra parentesi dopo quella del numero dell'annata.

Eventuali annotazioni sull'edizione o su traduzioni del testo vanno dopo tutta la citazione, tra parentesi tonde.

Se la stessa citazione compare nel testo più di una volta, si utilizza un'abbreviazione costituita dal cognome dell'autore seguito dalla data di edizione dell'opera, salvo che per i testi altrimenti abbreviati, secondo l'uso corrente nella letteratura archeologica (p. es., per il Trendall, *LCS*, *RVAP* ecc.).

L'elenco delle abbreviazioni supplementari va dattiloscritto a parte.

Le parole straniere, salvo i nomi dei vasi, vanno in corsivo.

Abbreviazioni:

Altezza: h.; ad esempio: ad es.; bibliografia: bibl.; catalogo: cat.; centimetri: cm.; circa: ca.; citato: cit.; colonna/e: col./coll.; confronta o vedi: cfr.; dottore/dottoressa: dott.; eccetera: ecc.; edizione: ed.; *et alii*: *et al.*; fascicolo: fasc.; figura/e: fig./figg.; frammento/i: fr./frr.; inventario: inv.; larghezza: largh.; lunghezza: lungh.; metri: m.; numero/i: n./nn.; pagina/e: p./pp.; professore/professoressa: prof.; ristampa: rist.; secolo: sec.; seguente/i: s./ss.; serie: S.; sotto voce/i: s.v./s.vv.; supplemento: suppl.; tavola/e: tav./tavv.; tomba: t.; traduzione italiana: trad. it.

Non si abbreviano: *idem, eadem, ibidem*; in corso di stampa; nord, sud, est, ovest; nota/e; *non vidi*.

INDICE

M. Rendeli, Sulla nascita delle comunità urbane in Etruria meridionale p. 9

M. Cuozzo - A. D'Andrea, Proposta di periodizzazione del repertorio locale di Pontecagnano tra la fine del VII e la metà del V sec. a.C. alla luce della stratigrafia delle necropoli » 47

A. Rastrelli, Su alcuni acroteri fittili di età arcaica da Chiusi » 115

B. d'Agostino, Noterelle iconografiche. A proposito di Eracle nell'Etruria arcaica » 125

E. Paribeni, Di Artemide danzatrice » 129

M. Denti, Il Marsia di Paestum » 133

M. Mazzei, La 'tomba delle coppe di vetro' di Ascoli Satriano. Nuovi elementi per lo studio della società e del commercio nella Daunia del II secolo a.C. » 189

J. Bažant, Roman Deathmasks once again » 209

I. Bragantini, Cena novendialis? » 219

E. Miranda, *Neapolis*: due epigrafi dal territorio » 223

E. Savino, La datazione del cap. 168 del *De mirabilibus auscultationibus* e la più antica citazione dei Germani nella letteratura classica » 231

P. Rosafio, Dalla locazione al colonato: per un tentativo di ricostruzione » 237

Recensioni e rassegne

G. Prisco: Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein « studio » für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989 » 283

Riassunti degli articoli » 293

repentino e turbinoso, ma come in virtù dell'estrema levità del tessuto. Il motivo del manto che si apre sul lato di una figura sostanzialmente immota s'incontra nella grande statua di culto della Fortuna Primigenia di Palestrina (fig. 21): vale a dire in una scultura che per il marmo, il colorismo e la modellazione delicata può rientrare nei modi della scultura rodia. Mentre ad attestare l'importanza codificata del tipo è da ricordare che un torso colossale, che sembra una libera replica della statua di Palestrina, si trova, o almeno si trovava, in uno dei fornici del Teatro di Marcello (fig. 23.2) dove l'ho fotografato tanti anni fa. Si tratterà quindi della statua di culto del vicino Tempio della Fortuna al Foro Boario.

IL MARSIA DI PAESTUM

MARIO DENTI

Sans craindre donc qu'on me condamne
De mal employer mon loisir,
Je vais, pour contenter votre juste désir,
Vous conter tout au long l'histoire de Peau d'Ane.
(...) Il était une fois un Roi,
Le plus grand qui fût sur la Terre, (...)
Dans son vaste et riche Palais
Ce n'était que magnificence; (...)
Mais ce qui surprenait tout le mond en entrant,
C'est qu'au lieu le plus apparent,
Un maître Ane étalait ses deux grandes oreilles.
Cette injustice vous surprend,
Mais lorsque vous saurez ses vertus non pareilles,
Vous ne trouverez pas que l'honneur fût trop grand.

Charles Perrault
Peau d'Ane.

1. *Introduzione.*

È esattamente il 18 marzo del 1931 [1] che viene alla luce il primo frammento di quella che si può oggi considerare una delle statue più celebri del mondo antico, l'immagine del Sileno Marsia rinvenuta nel Foro di Paestum. E tuttavia, a 60 anni dalla scoperta, è consentito affermare di trovarci di fronte a una scultura intorno alla quale, paradossalmente, tanto più si è scritto — in particolare in relazione alle sue implicazioni storiche, istituzionali e religiose — quanto meno, in realtà, si conosce della sua più effettiva sostanza.

La circostanza per cui la scultura, di fatto, è rimasta finora sostanzialmente inedita, non appare del resto casuale. Il Marsia di Paestum è infatti un prodotto dell'arte antica sul quale, per le contraddizioni formali e concettuali che rivela

[1] Cfr. nota 4.

all'occhio — si badi bene — di noi moderni, si preferisce comunemente glissare, dando per scontata, di fatto, la sua prima determinazione storico-artistica, poi divenuta pigramente canonica: quella che lo ha interpretato come un prodotto per lo più « provinciale », di scarsa qualità formale, sommariamente eseguito da un artigiano italico, in cui semmai viene isolato, da alcuni, il presunto miglior rendimento della testa: una determinazione, come si vedrà, da rivedere ex novo dalle fondamenta.

Obbiettivo primario delle presenti pagine è quello di presentare una lettura critica della statua del Marsia di Paestum, sulla base della quale fornire una serie di presupposti più solidi per l'approfondimento delle diverse questioni di carattere storico, politico e culturale ad essa connesse. In parole povere, si cercherà, per quanto possibile, di mettere un po' di ordine su un terreno che il progressivo incremento di più vaste letture interpretative, se da un lato ha contribuito a chiarire una serie di importanti problemi (in relazione soprattutto alla storia repubblicana di Roma), dall'altro ha finito per emarginare la ineludibile comprensione del più semplice dato archeologico. Appare in tal senso significativo osservare come la datazione della statua oscilli attualmente nell'arco di ben tre secoli, dall'anno di fondazione della colonia di Paestum (273 a.C.) alla fine del I secolo a.C.[2]: ciascuna delle singole opzioni cronologiche presuppone di per sé — e a sua volta determina — un quadro storico troppo differenziato per non richiedere più approfonditi chiarimenti.

Dal punto di vista metodologico l'esame critico del pezzo è stato condotto in prima istanza attraverso una ricerca di carattere stilistico e iconografico, mentre una serie di rimandi al relativo contesto storico e culturale hanno, nel contempo, fornito ulteriori argomenti per corroborare opinioni che la sola analisi storico-artistica non è certamente in grado di rendere risolutive.

A differenza di quanto comunemente ritenuto, infatti, la nostra indagine è pervenuta a un inquadramento del bronzo pestano all'interno dell'arte greca, mostrando come esistano fondati elementi per ritenere legittima — sotto il profilo formale, iconografico, concettuale e, in ultima analisi, storico — la diffusione di questa tipologia nell'ambito della grecità occidentale del IV secolo a.C. Tale circostanza ha reso necessario — e insieme è scaturita da — un primo, embrionale, percorso esegetico intorno al problema del significato che l'opera dovette assumere al momento della sua realizzazione, ben essendo consapevoli delle difficoltà derivanti dalla vastità e dall'estrema delicatezza degli argomenti affrontati in questa direzione.

Il presente lavoro, se da un lato intende offrire un nuovo strumento (nella chiave interpretativa qui proposta) per la comprensione di alcuni cruciali processi storici e culturali dell'Italia antica, dall'altro mira esplicitamente a inserirsi in modo critico all'interno del dibattito storiografico relativo al complesso problema dell'arte delle colonie greche d'Occidente, presentando in tal

[2] Vedi nota 88. Ma cfr. la datazione al V secolo proposta dal Sestieri per la testa.

senso il bronzo pestano come un significativo prodotto scultoreo da collocare in uno dei capitoli della storia dell'arte *greca*, una storia che si possa riscrivere, come da alcuni auspicato, nei termini di un dialettico sistema policentrico[3].

2. *Il rinvenimento.*

Prima di intraprendere la descrizione e la lettura del pezzo, appare non privo di interesse spendere qualche parola intorno ai dati che conosciamo relativamente al suo rinvenimento. Si tratta di dati che, pur alquanto approssimativi, sono suscettibili di una serie di osservazioni utili alla comprensione stessa dell'opera.

Il 18 marzo del 1931 viene rinvenuta, nel corso degli scavi « degli ambienti a ovest del Foro » di Paestum, insieme a un ritratto femminile in marmo (3 metri più a nord), la gamba sinistra della statua bronzea del Marsia[4]. Il frammento viene immediatamente caratterizzato come il prodotto di una « modellatura assai sommaria e tozza »[5], mediante un giudizio che costituisce in sintesi, di fatto, il punto di vista che ha informato sino a oggi qualunque riferimento storico-artistico operato nei confronti della nostra scultura. Viene inoltre osservata la presenza « di una cinghia alla caviglia », un particolare la cui importanza sarà rilevata solo negli studi più recenti[6].

Due metri più a sud, il 27 dello stesso mese viene poi scavata, alla profondità di m 1,10 « dal piano di campagna », l'intera statua, che la relazione di scavo indica « priva delle braccia » (come appare tutt'ora), « ben conservata nel resto » e « fusa in cinque pezzi innestati »[7]. A questo proposito è da sottolineare che dal testo non risultano argomenti tali da far pensare che la scultura fosse stata rinvenuta « smembrata nei suoi elementi »[8] (solo la gamba sinistra, infatti, fu trovata a parte, come abbiamo visto); è questa una convinzione, divenuta ben presto convenzionale[9], che finirà per costituire uno degli argomenti sui

[3] Sul problema cfr., da ultimi, S. Settis, ' Idea dell'arte greca d'occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia ', in ' Atti del XXVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1988 ', Taranto 1989, pp. 135-176, e in particolare p. 176; P. Orlandini, ' L'arte in Magna Grecia e in Sicilia. Aspetti e problemi ', in *I Greci d'Occidente,* ' Atti del Convegno di Beaulieu sur mer, 1991 ', in corso di stampa.

[4] Fascicoli relativi al Foro di Paestum, scavi Ente Antichità e Monumenti, depositati presso la biblioteca dei Musei provinciali di Salerno. Relazione del 23/III/1931. Si corregge in tal modo la data riportata dal Marzullo (Marzullo 1932, p. 193, relativa al rinvenimento dell'intera statua, per cui vedi oltre, nota 8).

[5] *Ibidem.*

[6] Cfr. Coarelli 1985, p. 100. E, più avanti, p. 138.

[7] Cfr. nota 4. Relazione del 29/III/1931.

[8] Come ebbe a scrivere, l'anno seguente, il Marzullo (Marzullo 1932, p. 193).

[9] Maiuri 1986, p. 59.

quali si basa l'importante congettura secondo cui la statua, al momento della scoperta, non si trovava nella sua collocazione originaria [10].

Anche se l'indicazione topografica si mostra assai vaga (« al margine nord del decumano ») [11], risulta interessante rilevare che dalla medesima area provengono altri elementi scultorei, tutti in marmo: oltre al succitato ritratto femminile, furono rinvenuti un ritratto maschile tardo-repubblicano, una statuetta di Dioniso giovane e un importante frammento di ritratto maschile [12].

L'area del rinvenimento è comunemente identificata con il sito del *compitum* [13], all'incrocio del *cardo* e del *decumanus maximi* della città, nell'angolo sud-occidentale della piazza forense. L'opinione oggi maggiormente accreditata è quella secondo cui il ritrovamento non corrisponde alla collocazione originaria dell'immagine la quale, sulla base del confronto con la topografia del Foro Romano, doveva trovarsi invece nei pressi del comizio [14]. Va tuttavia notato, fin da ora, che il luogo di ritrovamento potrebbe anche non risultare casuale, in quanto coincide esattamente con il punto in cui i due principali assi viari della città fanno il loro ingresso nel Foro; in prossimità dell'area del rinvenimento del Marsia — e, in particolare, di altre importanti statue di carattere iconico — è stato inoltre eretto un imponente *tetrapylon*, che monumentalizzava un settore della piazza di evidente rilevanza concettuale [15].

3. *Descrizione della statua. Aspetti tecnici e formali.*

La statua (fig. 25.1-4), conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Paestum col numero d'inventario 4927, misura cm 103 in altezza, 28 in larghezza (alle spalle) e 28,5 di spessore massimo (ai piedi). Interamente eseguita in bronzo, la cui superficie è ricoperta da una patina verde, appare fusa in una lamina dello spessore, costante, compreso fra il mezzo centimetro e (più raramente) il centimetro. L'interno, cavo, mostra resti di terra in corrispondenza della spalla sinistra, in una zona in cui sono visibili (asportando la testa) due fori per il probabile fissaggio del capo. Anche nella parte interna di questo è presente terra, aderente alla superficie in corrispondenza della bocca. La parte

10 Coarelli 1985, pp. 95-96.

11 Notizia del rinvenimento venne data due anni più tardi dal Brendel (Brendel 1933, col. 640), il cui testo sarà in seguito quasi integralmente ripreso dalla Besques (Besques 1935).

12 Sull'esatta determinazione delle provenienze delle sculture del Foro di Paestum, sul loro esame storico-artistico, e sui problemi connessi con la topografia e la storia della colonia, è in corso di preparazione uno studio dello scrivente che apparirà nel volume *Poseidonia-Paestum IV*.

13 Panebianco 1961, p. 14; Sestieri 1976, p. 24.

14 Coarelli 1985, p. 96. Cfr. p. 172 ss.

15 Senza approfondire il possibile rapporto con il Marsia, fu il Maiuri a notarne la prossimità topografica con il *tetrapylon*: Maiuri 1986. Cfr. p. 185.

inferiore dei piedi sembra piena, poggiante semplicemente al piano della base senza l'uso di tenoni o incassi [16].

La scultura (fig. 25.1-4) era composta in origine di otto elementi, di cui ne rimangono cinque, giuntati mediante tagli netti che determinano connessure estremamente precise, tra loro del tutto omogenee. Le parti sono costituite da: 1) testa, inserita nel corpo all'attacco del collo sul retro, e lungo il profilo terminale della barba sul davanti, per mezzo di una breve rientranza che ne permette il fissaggio (fig. 27.2); 2 e 3) braccia, perdute, che erano fissate all'altezza delle spalle tramite un incasso dal profilo uniformemente arrotondato (fig. 26.3-4); 4) busto, tagliato orizzontalmente di netto a metà dell'addome; 5) sezione comprendente il ventre, il pube, le natiche e la parte superiore delle cosce; 6 e 7) gambe, anch'esse inserite nella sezione precedente mediante i medesimi tagli e incassi rettilinei e perfettamente combacianti fra loro (fig. 26.1); 8) coda, perduta, che era fissata al coccige in un foro rotondo, di cm 1,8 di diametro, posto nel mezzo di un incasso di forma rettangolare pochissimo profondo (fig. 25.3). A questi otto elementi ne andrebbe aggiunto un nono, qualora considerassimo anche la presenza dell'otre sopra la spalla sinistra, restituibile sulla base di una serie di confronti iconografici (che vedremo più avanti); tuttavia risulta strano, in tal senso, non poter rintracciare sulla spalla alcun segno dell'eventuale appoggio di questo attributo.

La statua mostra una serie di interventi di restauro operati in antico, rivelati dall'esistenza di alcuni tasselli: uno, di cui resta solo la forma quadrangolare dell'incasso, è sotto il gluteo sinistro, in corrispondenza del profilo superiore della giuntura della gamba (fig. 25.3); un secondo, di forma rettangolare allungata, sale verticalmente dal calzare sul retro della caviglia sinistra; un altro, di forma trapezoidale, è posto sul lato interno del ginocchio sinistro (fig. 26.1).

Lo stato di conservazione, al di là della perdita di entrambe le braccia e della coda, appare senza dubbio ottimo. La superficie del bronzo, alquanto liscia, mostra una serie di incrostazioni sulla parte posteriore; scheggiature sono presenti sul volto — al centro della fronte e sull'occhio sinistro [17] — e sulla gamba sinistra.

La scultura rappresenta l'immagine di un Sileno stante, in una posizione di precaria stabilità, con la gamba destra di carico e la sinistra flessa in avanti. Delle braccia, come è suggerito dal profilo delle spalle, dalla disposizione dei muscoli della fascia dorsale (fig. 25.3) e dalla conformazione degli incassi —, oltre che dai confronti iconografici, che vedremo in seguito — il destro era sollevato, e il sinistro abbassato.

Il corpo appare caratterizzato da proporzioni del tutto alterate rispetto ai canoni classici della rappresentazione del corpo umano, in particolare nel con-

16 Non mi è stato tuttavia possibile verificare direttamente la circostanza.

17 Da non confondersi, come fece il Marzullo, con l'accenno in rilievo della pupilla (Marzullo 1932, p. 194).

trasto fra la parte superiore, dove il busto è stretto e allungato, e quella inferiore, in cui le gambe appaiono fortemente accorciate. La testa risulta inoltre troppo grande rispetto alla corporatura, e il torso assai ridotto, dalle forme quasi fanciullesche; il ventre è pieno e sporgente, le natiche basse; il pube presenta una non folta peluria resa mediante grosse ciocche trattate singolarmente, che contrasta non poco con le fattezze del pene, di piccole dimensioni, e dei testicoli, ancora attaccati alle carni, i quali sembrano piuttosto appartenere alla figura di un bambino (fig. 26.1).

Le gambe appaiono estremamente tozze e corte rispetto al resto del corpo, e nello stesso tempo alquanto muscolose; entrambe sono piegate, ma la sinistra si mostra un poco più sollevata, tanto che il piede doveva poggiare su un piccolo rialzo. La flessione e la tensione muscolare su cui sono impostate, unitamente alla notevole sporgenza delle natiche, sono dovute a una posa che presuppone l'atteggiamento generale di una figura intenta da un lato a portare un non leggero peso [18], e dall'altro a compiere un gesto carico di tensione interiore, come quello determinato dall'innalzamento del braccio e, nel medesimo tempo, dall'energica apertura della bocca.

I piedi, molto grandi, anch'essi assolutamente sproporzionati rispetto al corpo, indossano calzari la cui superficie, estremamente liscia, sembra indicare un materiale assai duro e pesante, che oblitera del tutto i volumi sottostanti; la parte superiore è delimitata, in corrispondenza delle caviglie, da una fascia in rilievo alta cm 3,5, intervallata da regolari sporgenze verticali che ne segmentano la superficie, poste ogni 4-5 cm, per un totale di cinque per caviglia. Va fin da ora ricordato che questi attributi sono stati di recente interpretati in modo convincente, in ambito romano, come *compedes*, i ceppi degli schiavi [19], corrispondenti a quelli che lo storico Charax chiama πέδαι (il passo è citato a p. 170).

Per motivi di chiarezza espositiva, e non certo per sottolineare preconcette dicotomie fra testa e corpo [20], tratteremo della prima più avanti. Rimanendo dunque nell'ambito del secondo, risulta ora necessario — e senza dubbio urgente — sviluppare alcune osservazioni sul terreno formale.

Come si è visto, siamo di fronte a una figura le cui proporzioni e i cui dettagli appaiono esplicitamente caratterizzati da una serie di contraddizioni che ne informano i reciproci rapporti. Di più: come vedremo più avanti, palesi contraddizioni si mostrano anche sul terreno tecnico-stilistico. E tuttavia ciò non significa necessariamente ridotta qualità del prodotto, come comunemente la critica insiste nel ritenere [21]. Tutt'altro: non solo per il virtuosismo della resa

[18] Come vedremo, è peculiare di ampia parte dell'iconografia del Sileno la presenza dell'oltre appoggiato su una spalla.

[19] Coarelli 1985, p. 100. Cfr. pp. 148 e 151 ss.

[20] Cfr., oltre, p. 146 e nota 42.

[21] È questa, come già accennato, l'opinione corrente, pressoché unanime, di chi si è

dei dettagli (che esamineremo in seguito), ma anche, soprattutto, per l'intera concezione compositiva attraverso cui la scultura è stata realizzata, è possibile affermare, senza difficoltà, di trovarci di fronte a un corrente esito della migliore bronzistica di tradizione greca. Cerchiamo dunque, ordinatamente, di verificare una simile asserzione, prendendo avvio dall'esame di alcuni degli aspetti tecnici e formali che informano il complessivo rendimento dell'immagine.

Si osservi innanzi tutto l'alta qualità del rendimento dei passaggi muscolari nella zona dei pettorali (fig. 26.2), nelle naturalistiche modulazioni plastiche sul dorso (fig. 25.3), e nel gioco dinamico dei volumi delle gambe, che esprimono assai bene la tensione dello sforzo compiuto (fig. 26.1). Si rilevi, ancora, la morbidezza del trattamento delle superfici, in particolare nella resa dei glutei, nella sporgenza del ventre, nella modellazione delle ginocchia e nella solidità volumetrica dei piedi. Ma, soprattutto, si consideri la coerenza della struttura plastica dell'intera figura, concepita in modo assolutamente unitario, allo scopo di rappresentare il movimento che ne informa tutte le membra. Il Sileno, infatti, è raffigurato in un atteggiamento che esprime una chiara tensione interiore, e insieme una marcata instabilità di carattere sia fisico che psicologico; un'instabilità che, a livello compositivo, appare impostata lungo i binari di una linea sinuosa che, partendo dal braccio destro, si piega all'altezza del torso (come bene si può apprezzare dalla veduta posteriore, fig. 25.3), sposta lateralmente il bacino, e ritorna infine a flettersi nella linea curva delle gambe.

Si tratta di un movimento che risulta strutturalmente determinato anche dall'atteggiamento stesso della testa, così come dal differenziato gesto delle braccia (il destro sollevato, il sinistro abbassato con tutta probabilità a reggere un otre). Va inoltre osservato, come bene si evince dalle vedute laterali (fig. 25.2-4), che tutta la figura appare inclinata all'indietro, in quanto per un verso sbi-

occupato dell'argomento: Marzullo 1932, pp. 193, 216 e 218; Brendel 1933, col. 640 (il quale, tuttavia, lo riferisce a un modello greco); Besques 1935 (anch'essa sottolinea la presenza di modelli greci); Gioffredi 1943, pp. 276-277; Piganiol 1944, p. 121; Panebianco 1961, pp. 14-15; Colonna 1961, p. 269; Langlotz 1963, p. 101; Zancani Montuoro 1963, p. 838; Bianchi Bandinelli-Giuliano 1973, p. 246. Pedley 1990, pp. 119-120. Poche voci, del tutto isolate, sembrano contrarie a questo tipo di lettura. Una sembra riflettersi nelle parole del Veyne (Veyne 1961, p. 87) quando, nel trattare la statua del Foro Romano, ne affermava l'origine greca della tipologia e, più in particolare in nota 1, sosteneva trattarsi del prodotto di un artista greco, fornendo però giustificazioni di carattere puramente iconografico, peraltro non del tutto pertinenti dal punto di vista stilistico (per questo aspetto, cfr. nota 75). L'altra è rintracciabile nelle acute osservazioni del Pugliese Carratelli, di carattere però esclusivamente contenutistico, quando più volte è tornato a inserire il Marsia nell'ambito figurativo e concettuale — peculiarmente greco — dei θεοὶ ὑπερδέξιοι: Pugliese Carratelli 1973; Pugliese Carratelli 1975 (cfr. p. 163 e nota 105). In questa direzione si è orientato anche il recente giudizio espresso, sul terreno stilistico, dall'Orlandini il quale, nel sottolineare la « finezza quasi arcaistica » del bronzo pestano, suggerisce la possibilità che si tratti di « un'opera colta, intellettualistica, volutamente caricaturale »: Orlandini 1990, p. 201.

lanciata dal peso dell'otre e, per un altro, dal gesto di alzare in alto il braccio destro (gesto che andrà letto unitariamente alla particolare espressione del volto) [22].

Un esame appena meno affrettato (che inoltre, si noti, non ha ancora affrontato lo studio di un settore determinante come la testa) ha permesso dunque già da ora di rilevare come, alla base della realizzazione di quest'opera, si collochino presupposti figurativi di carattere « alto », in cui la coerente corrispondenza di ogni singola parte con il tutto la pone alquanto lontana da qualunque tipo di lettura che la veda come prodotto « artigianale », « italico », o « disorganico » che sia. Siamo in realtà di fronte a un esito scultoreo inseribile nella migliore plastica di tradizione greca, che concepisce unitariamente la figura umana mediante una sensibilità figurativa di tipo naturalistico [23].

In tal senso è necessario anticipare ora un aspetto che meglio approfondiremo in seguito: l'immagine di Marsia, così come è resa nella statua pestana, non appare il frutto di quel processo di umanizzazione della figura animalesca del Sileno avvenuto, nel V secolo, attraverso l'applicazione dei canoni figurativi classici (e anche, più avanti — ma secondo modalità differenti — in età ellenistica); si rivela invece fortemente connotata da elementi iconografici e stilistici che quella tradizione intendono esplicitamente deformare, deturpare, allo scopo di rappresentare un'immagine esemplare del concetto di barbarie. Non va dunque confusa una precisa intenzione figurativa con una supposta incapacità tecnico-concettuale dell'artista nell'affrontare questo tipo di tematica.

A questo punto vale la pena di esaminare, alla luce di quanto osservato fino ad ora, e in particolare in relazione all'unitarietà di concezione dell'opera, un aspetto della figura indubbiamente di non semplice comprensione, che ha infatti lasciato sempre in sospeso il giudizio degli studiosi. Mi riferisco alla circostanza per cui la statua è composta da diversi elementi giuntati fra loro, circostanza che può apparentemente far pensare, a prima vista, all'esito di interventi successivi, che abbiano alterato ulteriormente la — supposta — già precaria organicità della scultura [24]. Una serie di considerazioni consente tuttavia di vedere tale segmentazione come il risultato della realizzazione originaria, in cui le diverse parti sono state intenzionalmente eseguite in questo modo da una unica mano.

Si tenga presente in primo luogo l'omogeneità della forma e del tipo degli incassi, assolutamente identici fra di loro sia nel caso della testa (fig. 25.3), che delle braccia (fig. 26.3-4), del torso e delle gambe (fig. 25.1-4). In secondo luogo

[22] Come vedremo più avanti, l'intero atteggiamento della figura appare indissolubilmente legato a quello della testa, in cui l'espressione del volto trae coerente spiegazione dal significato complessivo dell'opera.

[23] Per una più puntuale qualificazione di questo naturalismo cfr. p. 153 ss.

[24] Coarelli 1985, p. 96, il quale si mostra però perfettamente conscio della provvisorietà delle sue osservazioni, in mancanza, come rileva, di un esame approfondito del pezzo.

l'identità della lega e le costanti misure del suo spessore, uniforme in tutto il corpo. Andrà anche considerato un elemento che meglio determineremo tra poco, la grande coerenza del prodotto sul piano stilistico: fra una connessura e l'altra perfette appaiono la corrispondenza e la continuità dei profili e, soprattutto, delle modulazioni plastiche delle superfici. Ancora, andrà notata la presenza stessa dei reali interventi di restauro successivi, rappresentati — come nella maggior parte dei grandi bronzi antichi — dai tasselli che abbiamo esaminato in precedenza.

Esiste inoltre la notizia di una fonte, alquanto celebre, che potrebbe fornire con esattezza una risposta alle motivazioni di una così particolare segmentazione del corpo di Marsia, un aspetto che non può essere considerato se non come il frutto di una scelta consapevole e mirata (soprattutto in relazione alla suddivisione della porzione mediana del busto e delle cosce, che non possiamo in alcun modo assimilare alle giunture — impiegate in altri settori, quali braccia, mani, piedi... — comunemente presenti nella statuaria bronzea). Quella a cui ci troviamo di fronte è una scultura le cui parti si possono, di fatto, espressamente smontare e rimontare. Tale singolarità potrebbe venire adombrata in una puntuale descrizione delle statue del Sileno Marsia fornitaci da un personaggio vivente al tempo della realizzazione dell'opera: è Platone a raccontarci infatti come nelle botteghe degli scultori erano comunemente esposte immagini di Sileni che si potevano aprire a metà, mostrando così al proprio interno ἀγάλματα degli dei. Nell'elogio di Socrate pronunciato da Alcibiade, in cui il filosofo è come noto assimilato a Marsia, per ben due volte viene sottolineata questa curiosa e importante circostanza (*Simposio*, 215 b):

Φημὶ γαρ δὴ ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις, τοῖς ἐν τοῖς ἑρμογλυφείοις καθημένοις, οὕστινας ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἵ, διχάδε διοιχθέντες, φαίνονται ἔνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν. Καὶ φημὶ αὖ ἐοικέναι αὐτὸν τῷ σατύρῳ τῷ Μαρσύᾳ [25].

Rimanendo ancora per un momento nell'ambito dell'esame della complessiva impostazione della figura, resta da considerare un dettaglio che, per la sua disposizione e l'apparente ridotta qualità formale, potrebbe effettivamente far pensare a una seriorità d'intervento. Ci riferiamo all'ombelico, ottenuto mediante l'incisione di un piccolo solco rotondo, che determina un bottoncino sulla parte anteriore della pancia, in una posizione alquanto asimmetrica rispetto all'asse centrale del corpo. Ma, ancora una volta, un esame più attento

[25] Io dico che costui è somigliantissimo a quei Sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li apri in due, mostrano dentro simulacri degli dei. E dico ancora che lui [Socrate] assomiglia al Satiro Marsia.
Vedi anche, *ibidem*, 216 e.

ci metterà in grado di verificare come anche questo particolare si inserisca senza difficoltà nel quadro fino ad ora delineato.

Sul piano del rendimento, occorre innanzi tutto notare che il tipo di intaglio della superficie del bronzo corrisponde sostanzialmente al modo in cui è stata eseguita la zona del pube, a cui si avvicina anche la qualità plastica del bottoncino. Inoltre, il fatto che l'ombelico appare spostato lateralmente — dando così, a prima vista, l'impressione di una maldestra aggiunta successiva — si spiega facilmente tenendo presente la sinuosità su cui è impostata l'intera figura, sinuosità entro cui la zona dell'addome appare non poco spostata lateralmente, come meglio si può apprezzare dalla veduta posteriore (fig. 25.3). Non si dimentichi che la figura, così come la vediamo ora, appare fortemente alterata dalla perdita delle braccia e dell'attributo, elementi che dovevano originariamente accrescere l'equilibrio complessivo dell'immagine. Ed è inoltre forse necessario ricordare, a questo proposito, che ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un individuo in cui le fattezze umane si confondono di continuo con quelle animalesche, così che occorre considerare questo dettaglio, insieme ad altri analoghi, come precisi strumenti impiegati per rappresentare un'immagine esplicitamente connotata in senso anti-classico.

Un interessante confronto iconografico ci soccorre inoltre nel mostrarci come, in quel punto, la disposizione dell'ombelico rispondesse anche a precisi criteri di organicità compositiva. Si tratta di una celebre statuetta bronzea raffigurante Pan, da Lusoi in Arcadia, ora ai Musei Statali di Berlino [26]: seppur differenziata sul piano stilistico, mostra la medesima impostazione della figura, nella quale lo spostamento laterale del bacino produce, organicamente, una disposizione asimmetrica dell'ombelico sulla superficie della pancia, anch'essa gonfia.

L'esame di alcuni dettagli della statua permetterà ora di gettare ulteriore luce sulla determinazione della qualità stilistica dell'opera, un punto assolutamente nodale per una sua corretta comprensione.

Si prendano innanzi tutto in considerazione i capezzoli, resi con un doppio circolino plastico di un realismo davvero sorprendente (fig. 26.2) [27]; altrettanto si può rilevare, pur con diversi esiti stilistici, per quanto riguarda la zona del pube, dove la freschezza e la corsività del rendimento conduce a effetti da un lato di tipo « impressionistico », dall'altro a un solido realismo, tanto che l'estremità del pene è delimitata da un naturalistico forellino (fig. 26.1).

Ancora, va notata la raffinata capacità dell'artista di rendere l'enfietà della tesa superficie dell'epidermide, così da inserirsi, in tal modo, entro una precisa tradizione iconografica e concettuale [28]. Infatti, laddove viceversa le convenzioni

[26] Herbig 1949, p. 23, tavv. I e II; A. Greifenhagen, *Antike Kunstwerke. Staatliche Museen Berlin*, Berlin 1966, pp. 10 e 45, fig. 22 (datata al V secolo a.C.; mi chiedo tuttavia se non potrebbe essere più tarda).

[27] E non un semplice « bottoncino », come descriveva il suo primo editore: Marzullo 1932, p. 193.

[28] Cfr. qui di seguito e p. 166 ss.

figurative gli hanno consentito di esprimere le modulazioni dei passaggi muscolari (schiena, fig. 25.3; pettorali, fig. 26.2; quadicipiti, fig. 26.1), queste si mostrano di qualità plastica notevolmente elevata. Ma per meglio far luce su questo punto risulta necessario richiamare, fin da ora, un elemento di carattere contenutistico.

L'impressione, costantemente rilevata [29], di rozza enfietà delle superfici dell'epidermide, va viceversa considerata il risultato di una precisa convenzione iconografica: Marsia, infatti, rappresenta l'ipostasi, nel quadro di una tradizione religiosa di origine orientale, precedente al suo accoglimento nel ciclo dionisiaco, della figura dell'asino, la cui pelle, in forma di otre, era venerata in ambiente frigio. L'otre, che reca in spalla, ne è un preciso indizio iconografico [30]. L'enfietà dell'epidermide è dunque correlata alla sua più intima struttura concettuale (né si dimentichi, in tal senso, la miseranda fine del Sileno nel mito della gara con Apollo alla presenza di Atena, connotato non a caso dall'elemento dello scorticamento) [31].

Marsia è dunque gonfio non in quanto l'artigiano non è stato capace di rendere naturalisticamente volumi e superfici del corpo (ognuno può capire, avendolo esaminato in dettaglio, l'assoluta contradditorietà di un simile assunto); ma è gonfio proprio perché l'artista ha inteso esprimere, attraverso i migliori strumenti del naturalismo figurativo di scuola greca, l'incarnazione di tutta una tradizione mitologica (legata alla pelle dell'asino, all'otre — poi pieno di vino — e, non da ultimo, allo scuoiamento del povero Sileno): Marsia, dunque, *è* l'otre stesso [32].

La scultura, così, esprime una serie di contraddizioni che in realtà appaiono di una coerenza semplicissima: è chiaro che l'artista non aveva alcuna intenzione di rappresentare un'immagine che ricalcasse moduli figurativi dipendenti da canoni estetici codificati. Se avesse voluto farlo, i mezzi tecnici a disposizione, come visto, li aveva. Palese appare invece la volontà di imprimere alla figura quanti più caratteri di incoerenza e di disorganicità — proprio rispetto ai modelli del « bello » classico — era possibile. Non si dimentichi, in tal senso, il punto essenziale della questione: è qui rappresentato il Sileno Marsia, figura anti-classica per antonomasia, incarnazione simbolica di tutto quanto di barbarico il mondo antico potesse concepire. Non è quindi lecito confondere l'aspetto stili-

[29] Per tutti, cfr. Colonna 1961, p. 269: « ...le membra tutte enfiate innaturalmente ».

[30] Reinach 1914, p. 334. Cfr., più avanti, p. 166 ss.

[31] Vedremo inoltre, in seguito (paragrafo 5), come questo aspetto sia direttamente connesso con il significato più profondo dell'immagine.

[32] Cfr. p. 168. Assai indicative in questo contesto le parole con cui il Giuliano (Bianchi Bandinelli-Giuliano 1973, p. 246), ricalcando la tradizione « italica » dell'approccio alla nostra statua, la inseriva in una « società che vuole parodiare più che assimilare i temi della più raffinata civiltà ellenistica »; « [la testa] poggia su un corpo enfio, quasi un otre, sostenuto dalle gambe corte e pesanti. La statua è concepita da un artigiano uso a fabbricare dolii di terracotta, non da un bronzista ». La statua, come credo, è invece concepita da un bronzista in grado di rendere figurativamente, con notevole raffinatezza, il nesso concettuale Marsia/otre.

stico con quello iconografico, trascinando la nozione di « brutto » anche nel campo semantico della forma: l'« anticlassico » è qui l'esito di una cosciente espressione artistica, che in quanto tale qualifica la bottega da cui è uscito il Marsia di Paestum di un livello non certo indifferente [33].

A questo proposito, aprendo una parentesi, vale la pena di sottolineare come, in mancanza di qualunque disamina critica del pezzo, la tradizione degli studi si sia — ancora una volta — adagiata su preconcetti classicistici, che hanno condotto a una distorta valutazione degli aspetti stilistici della nostra scultura. Emblematiche, su tutte, le parole del Langlotz, laddove la nozione di opera « barbarica » viene ideologicamente contrapposta a ideali modelli greci, confondendo del tutto i termini del problema: « Er zeigt sehr klar die Auflösung griechischer Form seit dem Eindringen der Lukaner im 3. Jahrhundert v. Christus. Die Proportionen sind barbarisch in der pygmaïschen Kürze der Beine und der Länge des Rumpfes, auf dessen anatomische Gliederung ganz verzichtet ist. » [34]. Si potrebbe affermare che forse mai come nel caso del Marsia di Paestum un artista antico sia riuscito a esprimere l'immagine di qualcosa di veramente barbarico, tanto da convincere paradossalmente così bene i posteri in tal senso.

La lettura dei caratteri formali della testa, che ora affronteremo, ma soprattutto l'inserimento del pezzo nel più ampio contesto dei confronti iconografici (che verrà condotto nel paragrafo seguente), permetteranno una più congrua determinazione dei risultati ottenuti da questa prima indagine, svolta sul terreno tecnico-stilistico, e ancora limitatamente a un settore parziale della statua.

La testa (fig. 27.1-4), che misura cm 24 di altezza, 16 di larghezza e 16 di spessore, presenta una fronte solcata da tre morbide ondulazioni che modellano la superficie in modo marcatamente realistico; i grandi occhi, a mandorla allungata, si mostrano asimmetrici, essendo il sinistro più grande (cm 4 anziché 3,5) e più inclinato verso il basso all'estremità; non è indicato il sacco lacrimale, il bulbo è piatto e le palpebre, nettamente delineate, appaiono schematicamente prive di dettagli naturalistici, unendosi alle estremità. Al di sopra un gonfiore, non eccessivo, ma pur chiaramente presente, è incorniciato da sopracciglia formate da un cordone liscio alquanto rilevato, le quali si dividono simmetricamente in un arco che giunge fino alle tempie, quasi a disegnare un motivo di sapore decorativistico.

Il naso, camuso, è molto piccolo, sottile, e con la punta all'insù, a mostrare le narici poco incavate; la superficie delle guance e degli zigomi, sporgenti, appare modellata con estrema freschezza, tramite evidenti tratti di ribattitura dei piani (fig. 27.1). La bocca, piccola e dalle labbra sottili, è aperta nell'atto di

[33] Altre decisive argomentazioni in tal senso verranno fornite più avanti, nel momento in cui verrà affrontato il contesto storico-culturale dell'erezione della statua (cfr. paragrafi 4 e 5).

[34] Langlotz 1963, p. 101. Cfr. anche nota 32.

parlare (o di gridare). Intorno a essa due folti baffi scendono a unirsi alla lunga e pastosamente ricca barba che, dalle guance, giunge a coprire il collo in mossi gruppi di plastiche ciocche serpeggianti, accuratamente segnate da lunghi solchi paralleli di bulino, calligraficamente incisi per distinguere singolarmente ogni pelo. Mentre sul lato destro (in cui la ricchezza plastica appare leggermente semplificata nel numero delle ciocche) i peli sono resi anche nella zona dietro alle orecchie (dove si uniscono ai capelli sul retro) (fig. 27.3), su quello sinistro questa parte è rimasta liscia (fig. 27.4). Il limite inferiore della barba coincide accuratamente con il profilo dell'incasso della testa al collo, che viene in tal modo occultato.

Le grandi orecchie, dai canonici tratti asinini, rivolgono obliquamente in avanti la loro estremità appuntita, e appaiono anch'esse di dimensioni dissimili tra loro, contribuendo a mostrarci l'esistenza di una serie di correzioni ottiche per la presentazione del pezzo, che doveva essere probabilmente visto di 3/4. I capelli, presenti solo ai margini del capo — il vertice, calvo, appare liscio — sono resi nello stesso modo della barba.

Una tenia, che si va a infilare lateralmente sotto ai capelli (dai quali affiora maggiormente sul lato sinistro), incornicia la fronte, fissando quello che si potrebbe interpretare come un diadema [35], formato da una doppia banda, marcatamente plastica, che si divide gonfiandosi al di sopra delle tempie, da cui sinuosamente discende dietro alle orecchie. La conformazione di tale attributo è forse riflessa in una serie di rappresentazioni di Marsia, di carattere sia scultoreo [36] che monetale [37], in cui la testa del Sileno appare incorniciata da una corona dal profilo frastagliato, di difficile interpretazione. Oppure, più semplicemente, potremmo essere di fronte al modo in cui si dispongono le estremità della tenia stessa, come mostrano efficacemente alcuni precisi confronti, in raffigurazioni di ambito dionisiaco, presenti nella pittura vascolare (fig. 29.4 e pp. 151-152). In entrambi i casi, comunque, è necessario sottolineare come il Marsia di Paestum presenti il capo incoronato, così da qualificarsi come personaggio regale [38], e rivestendo insieme precise valenze di carattere sacrale [39].

[35] Così interpretato da: Marzullo 1932, p. 196; Veyne 1961, p. 87, nota 1, che si chiedeva se avesse potuto trattarsi piuttosto della *mitrè* dionisiaca; Small 1982, p. 86, il quale esclude trattarsi del *pileus*; Coarelli 1985, p. 97.

[36] Statuetta in terracotta di Sileno, da Kertch, ora al Louvre, datata al terzo quarto del IV secolo a.C.: Besques III, p. 57, n. D 317, tav. 68. Statua (o statuetta) di Marsia, dall'Italia meridionale, che costituisce tra l'altro un efficace confronto per la statua di Paestum: Reinach IV, p. 35, n. 1.

[37] Figura di Marsia con testa coronata (?) su conii bronzei di Apamea in Frigia, databili al 133-48 a.C.: Head 1906, p. 74, tav. X, 8-9.

[38] Coarelli 1985, p. 97. Cfr. la « corona dentata » che porta sul capo un'immagine di Fauno rappresentata in una statuetta in bronzo studiata dallo Reifferscheid: Reifferscheid 1866, p. 225, tav. N.

[39] Come meglio approfondiremo in seguito: cfr. paragrafo 5.

Ma torniamo alla lettura della testa. Su un impianto volumetrico insieme solido ed equilibrato, reso da un naturalismo estremamente fresco, sono impostati i turgidi volumi delle singole parti del volto, che in tal modo concorrono a sottolineare il marcato *pathos* che informa l'intera figura. Elementi fondamentali di espressione di questo stato d'animo (le cui più precise connotazioni cercheremo di capire in seguito) sono la bocca fortemente aperta, le dimensioni sproporzionate dei grandi occhi dilatati, la fronte corrugata e la torsione del capo verso destra e in alto [40]. Il *pathos*, a sua volta, viene trasmesso a tutta la persona, che come abbiamo visto esprime un'evidente tensione interiore, la quale trova una giustificazione nel significato stesso che l'atteggiamento della figura comporta [41].

Marcata sensibilità plastica e raffinata attenzione per i dettagli, unitamente alla presenza di alcuni tratti che alternano una resa realistica a più rigide schematizzazioni, caratterizzano così anche la testa del Marsia di Paestum. Siamo dunque di fronte alle medesime caratteristiche tecniche, formali e compositive presenti nel corpo della statua, così che appare legittimo escludere alcune diffuse interpretazioni che hanno voluto vedere le due parti come del tutto differenti tra loro (la testa più « bella » del corpo), e per questo eseguite in momenti diversi [42].

4. *Aspetti stilistici e iconografici.*

Fattore determinante per una corretta comprensione dell'opera si rivela, come di consueto, il contesto dei confronti stilistico-iconografici, attraverso il quale sarà consentito inserire il Marsia di Paestum all'interno del proprio ambiente artistico, contribuendo a farlo uscire, una volta per tutte, dal suo splendido quanto sterile isolamento. Di difficoltà alquanto inferiori alle previsioni si è infatti rivelata la sua collocazione nella seriazione cronologica delle rappresentazioni sileniche dell'arte antica, in relazione alle quali sarà fin da ora utile rilevare un dato che emerge in modo assai significativo: la peculiare diffusione di questa iconografia nel quadro del patrimonio figurativo delle colonie greche d'Occidente.

Prendendo comunque avvio dall'esame delle immagini più antiche, sono innanzi tutto da escludere i confronti con i modelli di età arcaica e severa, nei quali almeno un tratto fondamentale allontana da essi il bronzo pestano: la disposizione della barba che, seppur fluente, appare appuntita, staccata dal collo e rigidamente rivolta in avanti; è questa la tipologia maggiormente diffusa nel

[40] All'indietro è spostato, come abbiamo visto, tutto il peso dell'intera figura.

[41] Cfr. paragrafo 5.

[42] Marzullo 1932, pp. 193-194 e 216-217 (anche se a p. 217 sottolineava l'omogeneità dei caratteri di fusione dei singoli pezzi della statua, sia nella lega sia nello spessore); Panebianco 1961, p. 15; Colonna 1961, p. 269; Sestieri 1964, p. 8; Rota-Fiammenghi 1984, p. 66.

corso del VI secolo, che rimane in voga anche durante gli anni dello stile severo, per scendere grosso modo fino ai decenni centrali del V secolo. Alquanto significativi in tal senso si mostrano gli esempi nella piccola bronzistica [43] e nei conii monetali [44], nei quali sarà inoltre da notare il rendimento dell'anatomia secondo i canoni che informano le comuni rappresentazioni del corpo umano maschile. Satiri e Sileni sono, qui, figure fortemente umanizzate, che si distinguono dal mondo degli uomini solo per i tratti iconografici del capo: folta chioma irsuta, naso camuso, orecchie asinine, lunga barba appuntita, sempre vivace espressione del volto. Ci troviamo, insomma, all'interno di quel clima culturale che genererà un esito scultoreo quale il gruppo mironiano di Atena e Marsia, emblematico riflesso del trionfo degli ideali classici [45].

La tipologia della testa di Sileni e Satiri — già in graduale trasformazione dagli anni iniziali del V secolo [46] — sembra decisamente modificarsi nel corso della seconda metà del secolo, quando si affermano quelle rappresentazioni caratterizzate da tratti del volto meno spigolosi e soprattutto da una barba più fluente, meno rigidamente aguzza, e progressivamente sempre più aderente al collo e alla parte superiore del busto [47]. Si tratta della tipologia adottata anche dal Marsia pestano. Alquanto indicativo di questo processo si rivela, ad esempio, una celebre statuetta in bronzo da Olimpia — significativamente raffigurata con il braccio destro alzato, come nel modello mironiano [48] —, nella quale la barba,

[43] Cfr., ad esempio, la celebre statuetta di Sileno coricato da Olimpia, datata al 530-520 a.C. [da ultimo: *Die Funde aus Olympia* 1980, p. 130,n. 91 (H. V. Hermann), con bibl. prec.]. Vedi anche: Rolley 1967, n. 74, tav. 25: statuetta di Sileno al Louvre, da Apollonia (Illiria), della fine del VI (« lavoro tarantino di stile laconico »). D. G. Mitten-S. F. Doeringer, *Master bronzes from the classical world,* Mainz am Rhein s.d. (ma 1967), n. 80: statuetta di Satiro, Walters Art Gallery, Baltimora, 450 a.C. circa (greco o campano); n. 81: statuetta di Satiro danzante, collezione privata, dalla Beozia (?), primo quarto del V secolo; n. 94: statuetta di Satiro danzante, collezione Pomerance, metà del V secolo, in cui la barba, sempre staccata dal busto, comincia ad apparire più fluida; lo stesso nel n. 95: Satiro reclinato, City Museum di Saint Louis, lavoro « greco », dopo la metà del V secolo. E. De Miro, *I bronzi figurati della Sicilia greca* (*Periodo arcaico e quinto secolo a.C.*), Palermo 1976, p. 47, n. 34, tavv. f, XLIX, L: statuetta di Sileno al Museo Nazionale di Palermo, da Himera datata « non oltre il 460 a.C. ».

[44] Franke-Hirmer 1972, tav. 2, nn. 6 e 7: tetradramma e dramma di Naxos, databili poco dopo il 461 a.C.

[45] Per il quale cfr. p. 161 ss.

[46] Tra le celeberrime raffigurazioni dei Sileni sulla ceramica attica a figure rosse cfr., su tutte, quelle sulle anfore dei pittori di Kleophrades, a Monaco, e di Berlino, a Berlino: J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters,* Oxford 1963², p. 182, 6, e p. 196, 1, che presentano la barba non più aguzza, ma piena e scendente a coprire il collo. Le si cfr., inoltre, per quanto riguarda alcuni dettagli relativi alla testa del nostro Marsia (in particolare si veda la forma del naso, piccolo, e rivolto all'insù).

[47] Ampia disamina iconografica in: F. Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen,* Berlin 1959.

[48] Statuetta « di Pan » al Museo di Olimpia: Herbig 1949, p. 55, tav. IV, 2-3; *Die*

seppur non ancora volumetricamente piena come sarà negli esiti successivi, inizia ad ammorbidirsi aderendo al busto della figura.

Nei primi anni del V secolo va inoltre registrata l'importante attestazione, in area greco-insulare, della raffigurazione del Sileno recante con tutta probabilità alle caviglie l'attributo dei ceppi (come credo vadano spiegati, più che come generici calzari), e dunque di cruciale rilevanza per i problemi connessi con la cronologia e l'interpretazione del bronzo pestano: mi riferisco al celebre rilievo raffigurante un Sileno itifallico, recante un kantharos, su una delle porte della cinta muraria di Thasos, databile tra il 494 e il 470 a.C. [49]. L'isola, non dimentichiamolo, non certo a caso ha restituito una cospicua documentazione figurativa di immagini di Sileno e di Marsia stesso [50].

Ma sono soprattutto le iconografie monetali greche, e in particolare siceliote, degli ultimi decenni del V secolo a fornirci i più puntuali confronti per il Marsia di Paestum. Oltre alle significative modificazioni di questa iconografia che ci mostra una serie di stateri di Thasos [51], sono da prendere in considerazione alcuni conii di Catania [52], e soprattutto le raffigurazioni di Sileni seduti, nudi e reggenti un kantharos, sui tetradrammi di Naxos (fig. 28.4-5) [53], in cui al progressivo infoltirsi dei volumi della barba, ormai fluidamente scendente fin sopra lo sterno, corrisponde l'emergere di quello che sarà il tratto peculiare dell'iconografia silenica tardo-classica e poi primo-ellenistica: la calvizie del capo, su cui rimane una corona di capelli solo lungo il perimetro esterno, come nel caso della nostra testa. Si noti l'importante presenza — per quanto riguarda l'aspetto della diffusione del mito in quest'area della Penisola — dell'attributo dell'otre (chiaramente raffigurato sulla moneta a fig. 28.5), in forma di pelle d'asino, trattenuto sulla gamba sinistra del personaggio, che viene così inequivocabilmente qualificato come Marsia.

Nell'ambito dello stesso gruppo di colonie siciliane di origine calcidese è inoltre attestata la diffusione dell'immagine del Sileno, nel corso della seconda

Funde aus Olympia, 1980, p. 160, n. 122 (450-440 a.C.) (W. Fuchs), con bibl. prec.; Rolley 1967, n. 86, tav. 29 (terzo quarto del V secolo).

[49] Ch. Picard, *Les murailles I: Les portes sculptées* (Études thasiennes VIII), Paris 1962.

[50] AA.VV., Ὁδηγὸς τῆς Θάσου, Ἀθήνα 1974: testa di Sileno dal tempio di Eracle, p. 133, n. 9, fig. 81; busto di Marsia appeso, p. 154, n. 33, fig. 105; ricca serie numismatica con Sileno e Menade, p. 188, figg. 147 e 148, e cfr. nostra nota 51.

[51] Franke-Hirmer 1972, tav. 141, n. 437 (430-410 a.C.); il Kraay lo data al 420-410: Kraay-Hirmer 1966, n. 437. Si può osservare con efficacia la trasformazione, sul terreno stilistico, del medesimo schema tipologico (Sileno che stringe a sè una Ninfa) noto sin dall'età arcaica: statere da Thasos del 520-480 (Franke-Hirmer 1972, tav. 139, n. 435); statere da Thasos del 465-450 (Franke-Hirmer 1972, tav. 140, n. 436), seguíto da quello citato in precedenza.

[52] Franke-Hirmer 1972, tav. 15, nn. 45 e 46 (420-410 a.C.).

[53] Franke-Hirmer 1972, tav. 3, n. 9 (430-420 a.C.) e tav. 4, n. 11 (420-403 a.C.). Cfr. anche, *ibidem*, tav. 4, n. 12.

metà del V secolo, su una nota serie di tetradrammi di Himera nei quali, a fianco della personificazione della Ninfa del fiume e della città omonimi, è raffigurato mentre si bagna a una fontana la cui acqua sgorga da una protome leonina [54].

È in questo contesto che si colloca quella che deve essere forse ritenuta come una delle immagini più prossime al volto del Marsia di Paestum. Si tratta della celebre raffigurazione di una testa silenica su un tetradramma di Aitna (fig. 28.2) databile ancora nella prima metà del V secolo (476-466 a.C.) [55], che mostra una straordinaria concentrazione di particolari in comune (lo si cfr. con la visione di profilo del Marsia a fig. 27.3): la forma e l'intaglio di orecchie, occhi e palpebre; il profilo delle sopracciglia e del naso; la tipologia di capelli e barba; la presenza del diadema (qui più puntualmente qualificato come dionisiaco); si noti inoltre la notevole analogia del modo in cui è trattata la barba, a sottili linee calligraficamente sinuose, e la totale identità del profilo del taglio inferiore del collo. Siamo in ogni caso di fronte all'attestazione di una tipologia che sembra anticipare in maniera considerevole (in particolare per quanto riguarda la forma della barba) quelli che saranno gli sviluppi di questa iconografia nel corso della seconda metà del secolo. In questo senso è possibile infatti verificare come una serie di stilemi peculiari alla raffigurazione dei Sileni — e in particolare quelli atti a manifestare atteggiamenti di tensione interiore — che ci aspetteremmo di incontrare più in là nel tempo, spesso compaiano già in esiti di età tardo-arcaica e classica, ampiamente documentati nelle colonie greche d'Occidente, in particolare nell'ambito della coroplastica [56].

Occorre rilevare, prima di proseguire, come la determinazione geografica (colonie calcidesi della costa nord-orientale della Sicilia) della circolazione di simili tipologie, attraverso il veicolo delle iconografie monetali, possa costituire un elemento di sicuro rilievo — se indagato come necessario — per meglio

[54] Franke-Hirmer 1972, tav. 21, n. 68 (450-430 a.C.); tav. 22, nn. 70 (430-420 a.C.) e 71 (420-409 a.C.).

[55] Franke-Hirmer 1972, tav. II, n. 33; E. Boehringer, *Die Münzen von Syrakus,* Berlin 1929, p. 41, tav. 15, Z 1. Kraay-Hirmer 1966, n. 33: circa 475-470; R. Ross Holloway, *Art and coinage in Magna Graecia,* Bellinzona 1978, p. 40, tav. a p. 91. Esame stiiistico in S. Garraffo, ' Il rilievo monetale tra il VI e il IV secolo a.C. ', in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca,* Milano 1985, pp. 261-276; p. 267. Cfr. anche E.A. Arslan, *La moneta della Sicilia antica. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano,* Milano 1976, p. 1, n. 3.

[56] Si vedano, ad esempio, una statuetta di Sileno itifallico, efficacemente confrontabile col Marsia pestano, con lunghe orecchie d'asino, naso corto e schiacciato, lunga barba e bocca aperta, datata all'ultimo quarto del VI secolo a.C.: Besques I, p. 77, n. B 539, tav. L (dalla Magna Grecia). Un'antefissa tarentina dell'ultimo quarto del secolo seguente, in cui la testa del Sileno è caratterizzata da una fronte solcata da profonde rughe, occhi carichi di angoscia e bocca socchiusa: Besques I, p. 155, n. C 570, tav. XCIX. O, ancora, una matrice per statuetta di Satiro, dalla Sicilia, datata al tardo V secolo, ricca di un forte accento patetico, con occhi dilatati e bocca aperta; a differenza degli analoghi esempi citati, la testa in questo caso è rivestita da una folta capigliatura: Higgins 1969, p. 317, n. 1170, tav. 160.

cercare di qualificare le trame — storico-culturali, prima che artistiche — della diffusione del mito, del culto e dell'immagine di Marsia nell'Occidente greco.

Ma è soprattutto nel corso del IV secolo che assistiamo alla più ricca fioritura dell'iconografia del Sileno secondo i moduli figurativi precisamente espressi, sin nei minimi dettagli, dal Marsia di Paestum. Si tratta di un argomento decisivo per la comprensione storico-artistica della nostra statua, non solo in relazione alla delimitazione cronologica, ma anche alla stessa area di diffusione della tipologia: essa è infatti presente in misura straordinariamente considerevole, già dalla fine del V secolo, nella pittura vascolare protoitaliota e italiota, con particolare concentrazione nella ceramografia lucana [57], e in percentuale ancora maggiore in quella pestana [58].

Due sono i percorsi lungo i quali procedere: da un lato è possibile evidenziare una serie di puntuali analogie per quanto riguarda la riproposizione dell'intera tipologia; dall'altro occorrerà insistere sull'esame particolare dei singoli attributi recati dal personaggio (un terreno, questo, forse davvero risolutivo per la datazione e la comprensione stessa dell'opera).

Per quanto riguarda il primo aspetto possiamo grosso modo distinguere il tipo in almeno tre gruppi, i quali condividono in ogni caso gli attributi di volta in volta recati dalla figura: a) Sileno giovane, che si caratterizza per la mancanza della barba [59]; b) Sileno di media età, con capelli e barba di colore scuro, e corpo dalle proporzioni atletiche, che sembrano rimandare ancora a

57 Vasi lucani: Trendall 1967, p. 53, n. 273, tav. 23, 1, skyphos del pittore di Palermo, a New York; p. 69, n. 351, tav. 32, 9, oinochoe tarentina, a Taranto; p. 94, n. 493, cratere a campana, a Berlino; p. 114, n. 594, cratere a volute del pittore di Brooklyn-Budapest, al Louvre; p. 161, n. 912, cratere a volute del pittore di Leningrado 988. Vasi campani: Trendall 1967, p. 288, n. 453, oinochoe dello stile del pittore del Sileno di Capua, ad Adolphseck, Schloss Fasanerie; p. 309, n. 586, vaso del pittore di Caivano, perduto; p. 386, n. 184, tav. 149, 4, cratere a campana del pittore di Copenhagen 3757, a Copenhagen. A.D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Third Supplement* (*Consolidated*), London 1983, p. 19, n. 265 a, tav. III, 1, 2, cratere a campana del pittore di Amykos, un tempo nel mercato californiano.

58 Trendall 1987, p. 108, n. 140, lekane di Asteas, al Louvre; p. 112, n. 146 A, frammento nello stile di Asteas; p. 341, n. 624, tav. 222 a, b, vaso apulizzante nello stile del pittore di Dario. Per uno studio approfondito delle rappresentazioni vascolari di Marsia, si veda inoltre: K. Schauenburg, 'Marsyas' in *RömMitt* 65, 1958, pp. 42-66, e *idem*, 'Der besorgte Marsyas', in *RömMitt* 79, 1972, pp. 317-322. Non mancano riflessi nell'*imagerie* etrusca, nella ceramografia e nella decorazione degli specchi. Per tutti cfr. la figura di Marsia danzante su uno specchio bronzeo dalla necropoli di Praeneste, al Museo di Villa Giulia, datato alla metà o al terzo quarto del III secolo a.C. (Coarelli): *Roma medio-repubblicana. Aspetti culturali di Roma e del Lazio nei secoli IV-III a.C.*, Roma 1973, p. 290, n. 428, fig. 22 (con bibl. prec.).

59 Cfr. nella ceramica pestana: Trendall 1987, p. 158, n. 264, tav. 98 a; p. 164, n. 318, tav. 109 b; p. 165, n. 329, tav. 110 b; p. 171, n. 376, tav. 117 d; p. 172, n. 377, tav. 117 e (vasi di Python); p. 214, n. 740, tav. 140 c (bottega di Asteas-Python); p. 314, n. 427, tav. 201 e (Pittore di Napoli 2585).

modelli di V secolo (cfr. fig. 29.1) [60]; c) Sileno anziano, con capelli e barba dipinti di bianco, dalla corporatura bassa, goffa e grassoccia, spesso ricoperta di peli resi da una puntinatura bianca (cfr. fig. 29.2) [61].

È quest'ultimo il gruppo che riflette con notevole precisione l'iconografia del Marsia di Paestum, praticamente identica sia per quanto riguarda la forma e le proporzioni del corpo (in cui istruttiva si rivela la resa del pube) sia — ma in ciò le analogie si ampliano anche al secondo gruppo — per le fattezze del capo (struttura del volto, conformazione di naso e orecchie, forma della barba, presenza di una tenia intorno ai capelli) [62].

Ma è soprattutto l'esame delle rappresentazioni degli attributi recati dalle immagini di questi Sileni che permette di fornire decisivi argomenti per la comprensione dell'esito scultoreo pestano. Al di là degli attributi che si alternano di volta in volta (tirso, corona, uovo, torcia, nebris, flauto, situla, oinochoe, phiale, anfora, otre, uccello...), all'interno di un contesto figurativo di carattere dionisiaco, si osserva come nella maggior parte ricorrano continuamente, come segni distintivi, due dei tratti più significativi nel nostro Marsia: a) una tenia o una corona tra i capelli, e b) i ceppi alle caviglie, con i calzari ai piedi.

In qualunque atteggiamento lo vediamo raffigurato, sono infatti questi i tratti peculiari dell'immagine del Sileno presente nella ceramografia pestana, costantemente messi in risalto dai pittori anche attraverso l'uso del colore. Fra i numerosissimi esempi [63], si veda in particolare la straordinaria affinità tra la forma di calzari e ceppi della nostra statua e quella rappresentata su due crateri a campana di Python (fig. 29.1-2) [64], ma soprattutto la totale identità della tipo-

60 Cfr., fra i numerosi esempi nella ceramica pestana: Trendall 1987, p. 84, n. 127, tav. 47; p. 85, n. 129, tav. 50 (Asteas); p. 138, n. 229, tav. 85 b; p. 145, n. 244, tav. 91 b (riproduzione a nostra fig. 29.1); p. 146, n. 245, tav. 92 (faccia b); p. 157, n. 256, tav. 96 c; p. 171, n. 376, tav. 117 c (Python).

61 Cfr., nella ceramica pestana: Trendall 1987, p. 85, n. 129, tav. 50 (Asteas); p. 138, n. 230, tav. 85; p. 146, n. 245, tav. 92 (faccia a); p. 148, n. 246, tav. 93 b; p. 157, n. 263, tav. 97 e; p. 158, n. 267, tav. 98 e; p. 158, n. 268, tav. 99 a; p. 158, n. 269, tav. 99 c, d; p. 159, n. 275, tav. 101 e; p. 160, n. 288, tav. 105 a; p. 160, n. 290, tav. 105 e, f (riprodotto a nostra fig. 29.2); p. 160, n. 292, tav. 105 b; p. 162, n. 303, tav. 107 a; p. 177, n. 383, tav. 120 b (Python); p. 183, n. 414, tav. 128 c (Pittore di Würzburg H 5739); p. 258, n. 1014, tav. 162 a; p. 258, n. 1017, tav. 162 c (Boston Orestes painter).

62 Fra le numerosissime raffigurazioni, si veda in particolare, per quanto riguarda la testa: Trendall 1987, p. 158, n. 269, tav. 99 c, d; p. 163, n. 307, tav. 108, b; p. 169, n. 357, tav. 115, b; p. 258, nn. 1014 e 1017, tav. 162 a, c.

63 Trendall 1987: nn. 25, 46, 50 (primi vasi); 127, 129, 136, 137, 138, 140, 171, 181 (Asteas); 229, 230, 232, 233, 245, 246, 256, 257, 261, 263, 264 (in particolare), 267, 268, 269, 270, 275, 292 (in particolare), 303, 307 (in particolare), 309, 318, 329, 357, 373, 374 (in particolare), 376, 377 (Python); 383, 414 (Pittore di Würzburg H 5739); 427 (Pittore di Napoli 2585); 740 (bottega di Asteas-Python); 1014, 1017 (artista tardo della bottega di Asteas-Python).

64 Trendall 1987, p. 145, n. 244, tav. 91 b, al British Museum; p. 160, n. 290, tav. 105 e, f, a Los Angeles.

logia dei ceppi — fin nel dettaglio della segmentazione della loro superficie (cfr. figg. 25.3 e 26.1) — che mostra un Sileno intento a versare acqua da un'anfora in un cratere, raffigurato su un cratere a volute da Ruvo di notevole qualità, piuttosto antico perché appartenente al gruppo protolucano del pittore di Pisticci-Amykos (fig. 29.4) [65]; si noti, tra l'altro, l'interessante forma che acquisisce la tenia stretta intorno al capo, con le bende che vanno a infilarvisi all'altezza delle tempie, esattamente come nel caso della statua pestana (cfr. fig. 27.3-4).

Mentre questa iconografia appare ampiamente diffusa nell'ambito della ceramografia pestana, è assai meno documentata nella pittura vascolare apula, all'interno della quale l'immagine del Sileno è riprodotta, tranne rari casi [66], priva di ceppi.

La vastissima circolazione del nostro tipo sui vasi pestani — una circostanza di per sè di grandissimo rilievo — permette così di rintracciare quelle che si potrebbero definire come le più precise repliche pittoriche di una tipologia che vediamo espressa anche dalla statua di Paestum: all'interno della serie delle rappresentazioni del Sileno caratterizzate anche dalla presenza dell'attributo dell'otre, trattenuto dal braccio piegato sulla spalla (per lo più la sinistra) [67], spiccano almeno due esempi che permettono di restituire quella che appariva con tutta probabilità l'immagine originariamente completa del Marsia pestano.

La prima è dipinta su un cratere a campana di Python, ora a Los Angeles [68], in cui il Sileno nudo è in corsa a fianco di Dioniso (fig. 29.2); indossa una nebris, ha i calzari e i ceppi, brandisce nella destra alzata una fiaccola, e nella sinistra un otre rigonfio. Si noti, tra l'altro, l'analogia delle forme del corpo, della tipologia del capo (resa di capelli e barba) e le stesse ridotte proporzioni del personaggio rispetto all'altra figura. La seconda, sempre su un cratere a campana di Python, al British [69], con Marsia a fianco di Dioniso e di una Menade, mostra i medesimi attributi della precedente, tranne che nel dettaglio della mano destra, abbassata, che regge un'oinochoe (fig. 29.1). Si osservi — oltre alla straordinaria identità della forma dei calzari — come il personaggio (di cui è indicata la coda), sebbene non appaia in corsa, riveli comunque i segni di una tensione interiore, di cui è spia non solo la posa instabile del corpo, ma lo stesso volgersi

[65] A.D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, Leipzig 1938, p. 15, n. 144, tavv. 10, 11 a, a Bari.

[66] Ad esempio su crateri della metà-tardo IV secolo: H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966, p. 38, n. 43, tavv. 72, 73; A.D. Trendall-A. Cambitoglou, *The red-figured vases of Apulia, I, Early and middle apulian*, Oxford 1978, p. 415, n. 1, tav. 145, 1, 2 (Marsia con Olimpo); p. 417, n. 17, tav. 150, 3, 4 (Pittore di Licurgo).

[67] Trendall 1987: p. 164, n. 318, tav. 109, b; p. 171, n. 376, tav. 117, d.

[68] Già citato nell'ambito del terzo gruppo: Trendall 1987, p. 160, n. 290, tav. 105 e, f.

[69] Già citato nell'ambito del secondo gruppo: Trendall 1987, p. 145, n 244, tav. 91 b.

laterale della testa, e la bocca aperta: tratti, come sappiamo, peculiari anche alla nostra statua. Infine, andranno di nuovo sottolineate — per comprendere ancor meglio il senso delle ridotte dimensioni del bronzo pestano — le differenti proporzioni del Sileno rispetto alle altre figure.

Ma torniamo ora al più ampio percorso iconografico delle raffigurazioni sileniche nell'arte antica, non dimenticando di rimarcare i decisivi dati che le testimonianze figurative sinora raccolte ci hanno fornito per mettere a fuoco con una certa precisione caratteri e circolazione di questa peculiare tipologia, e soprattutto dei relativi attributi (mi riferisco specialmente alla presenza dei ceppi, simbolo della condizione servile, e cruciale indizio — come vedremo — per la comprensione e l'interpretazione stessa dell'immagine).

Tralasciando ancora per un momento gli aspetti relativi più in particolare alla parte superiore del volto della nostra statua, si potrà osservare come, a partire dalla fine del IV secolo, le rappresentazioni delle teste dei Sileni assumeranno decisamente un diverso orientamento, informandosi su quei volti mossi e ricchi di *pathos*, non alieni dai modelli della ritrattistica dinastica degli anni intorno al 350-320 a.C. [70]. Nel corso dell'ellenismo, poi, si allontaneranno ancora di più dalle fattezze espresse dal bronzo pestano, assestandosi per un verso sui tipi più diffusi, quelli « socratici » [71], e rivestendo per un altro tratti iconografici impostati su stilemi più marcatamente realistici (corpo tozzo, ventre prominente...), come si ha occasione di osservare in diversi esiti scultorei distribuiti nei centri urbani del Mediterraneo. In tal senso, ad esempio, si prendano in considerazione due statue marmoree di Sileno provenienti da un edificio di culto dionisiaco di Delo, databili alla fine del I secolo a.C., che presentano il corpo, semipanneggiato, ricoperto di peli [72]; il naturalistico realismo dei tratti del volto, insieme al tipo di proporzioni del corpo, del tutto equilibrate, ci danno l'esatta misura del divario intercorrente tra un naturalismo come quello che improntà la concezione del Marsia pestano — in cui l'idea del brutto e del deforme è ottenuta esprimendo proporzioni e dettagli effettivamente brutti e deformi — e un naturalismo — più realisticamente concreto e formalmente più canonizzato — come quello attraverso cui sono realizzate le immagini dei Sileni in età ellenistica.

[70] Estremamente significativi in tal senso si rivelano alcuni stateri d'oro da Panticapeo, con testa di Pan (350-320 a.C.): Franke-Hirmer 1972, tav. 142, nn. 440-441, e tav. XV, n. 442.

[71] Cfr. la lunga serie delle statuette raffiguranti Satiri o Sileni presente al Louvre, e proveniente da diverse località della Grecia, databili tra II e I secolo a.C. In particolare si vedano: Besques II, p. 80, n. 685, tav. 97 b; p. 80, n. 187, tav. 97 d; p. 163, n. 842 e 1574, tav. 198 e, h (tutti da Mirina). Besques III, p. 67, n. D 418, tav. 90 (genericamente dalla Grecia); p. 85, n. D 501 (da Amisos); p. 103, n. D 612, tav. 128 e (da Focea); p. 159, nn. D 1074 e D 1075, tav. 218 a, b (da Smirne); p. 178, n. D 1270, tav. 249 i (da Smirne); pp. 195-196, nn. D 1446 - D 1453, tav. 277 (da Smirne); p. 32, nn. D 2782-2785, tav. 402 (da Tarso).

[72] Bizard-Leroux 1907, p. 517, tavv. X e XI.

Siamo di fronte a due tipi di naturalismo concettualmente lontani: nel primo l'assunto figurativo appare ancora parzialmente dipendente dalla cultura classica, che esprime idee attraverso immagini tanto più a queste idee vicine quanto più, di fatto, inesistenti nella realtà concreta (in un individuo come il nostro Marsia possiamo affermare che forse mai ci imbatteremo); nel secondo, l'idea viene calata in un approccio descrittivo alla realtà — quello peculiare alla cultura ellenistica — fornendoci la rappresentazione di un personaggio goffo, deforme, con il volto caratterizzato da alcuni tratti animaleschi, ma tutto sommato immaginando una figura del tutto vicina alla vita quotidiana. Non a caso, non dobbiamo dimenticarlo, le due statue di Delo possono essere anche interpretate — come è stato fatto [73] — come figure di attori che, nel contesto del dramma satiresco, indossano i panni del Sileno, mentre nel caso del nostro Marsia siamo probabilmente di fronte a un'immagine dal significato sacrale [74]. Il divario, dunque, è non solo concettuale, cronologico e stilistico, ma anche — corrispondentemente — funzionale [75].

In questo senso non si può considerare pertinente richiamare, come confronti per la comprensione formale della nostra statua, neppure certe raffigurazioni scultoree che più di altre mostrano analoghi elementi iconografici. Mi riferisco a due pezzi in particolare, il secondo dei quali implica una serie di argomenti estremamente delicati.

Il primo è una statuetta frammentaria in marmo, un tempo in una collezione privata, che raffigura Marsia secondo gli stessi canoni iconografici di base che informano l'esito pestano (fig. 29.3) [76]: il personaggio è infatti nudo, il braccio destro (pur mancante) sollevato, il sinistro (anch'esso perduto) scendente a reggere l'otre appoggiato alla spalla corrispondente: la testa reca una folta barba scendente sul busto. Il secondo è rappresentato dal Marsia raffigurato due volte negli *Anaglypha Traiani* [77], che come noto riproduce l'immagine della statua del Foro Romano (fig. 28.1). In questa è possibile osservare una precisa concordanza iconografica anche in relazione alla parte inferiore della figura, in cui appare identica la posa delle gambe, e comune la presenza dei ceppi alle caviglie. Credo che le medesime osservazioni vadano ampliate anche alle celebri rappresentazioni monetali repubblicane di Censorino [78].

[73] Bizard-Leroux 1907, p. 517.

[74] Cfr. p. 166 ss.

[75] In tal senso non appare pertinente fornire confronti iconografici, per il Marsia pestano, che non tengano in considerazione queste differenze, come ad esempio è stato fatto dal Veyne (il quale almeno ha comunque tentato un simile approccio), in un elenco assolutamente disomogeneo di confronti recati a proposito del Marsia del Foro Romano: Veyne 1961, p. 87, nota 1, in cui figurano, tra l'altro, anche le due statue di Delo.

[76] Jordan 1883 pp. 8-9, tav. III C; Small 1982, p. 132, n. 4, fig. 28 (con bibl. prec.).

[77] Per i diversi problemi e la bibliografia precedente, cfr. Torelli 1982, pp. 89-118, e Coarelli 1985, p. 87 ss.

[78] Ricca serie di riproduzioni, insieme alle altre monete imperiali, in Small 1982, figg. 24-26. Cfr. nota 198. Si noti come permanga chiara nel tempo la differenziazione tra le raffigurazioni di generici Sileni e quella di Marsia, come ci mostra il celebre rilievo neoattico con Dioniso in visita alla casa di un poeta tragico (replicato negli esemplari del British, di Napoli e di Kephisia) in cui nel corteo delle divinità sono rappresentati alcuni Satiri e — ben distinto nell'iconografia — Marsia con doppio flauto, l'unico recante, con evidenza, i ceppi alle caviglie: Bieber 1981, p. 154, fig. 656 (esemplare del British Museum); *LIMC* III, 1, nn. 855-858.

Tuttavia queste identità, se da un lato comportano importanti argomenti per la comprensione del significato dell'opera, non implicano di necessità alcun accostamento sul terreno stilistico (e dunque cronologico): appare infatti assolutamente palese che queste due immagini sono caratterizzate da stilemi fortemente realistici, sia nella modellazione naturalistica del corpo (come bene offre la visione del Marsia sui rilievi traianei, fig. 28.1), sia nella tipologia dei tratti del volto (come indicano la statuetta a fig. 29.3 e gli stessi conii repubblicani); siamo di fronte a elementi formali inseribili nella più comune cultura figurativa di età ellenistica.

Ma si tratta anche, nel contempo, di elementi per nulla assimilabili ai tratti stilistici con cui è risolto il Marsia di Paestum, la cui determinazione storico-artistica ricava proprio attraverso questi confronti — ma in negativo — ulteriori chiarimenti. Come già abbiamo avuto infatti occasione di rilevare, è tutt'altra la concezione figurativa sottesa alla creazione del nostro pezzo, il quale dipende ancora fortemente da una cultura di tradizione classica, la sola capace di dare coerente spiegazione a deformazioni che intendono esprimere in ben altri modi l'idea di una barbarie anticlassica.

Puntualizzando ulteriormente, sembra possibile affermare di trovarci in un momento in ogni caso successivo alla cultura del V secolo, la quale aveva infatti prodotto immagini di Sileni maggiormente idealizzate e « umanizzate » rispetto al ben più animalesco e disarmonico Marsia pestano. Ma si tratta nel contempo di un momento che non va comunque confuso con la successiva temperie artistica ellenistica, da cui sortiranno raffigurazioni di carattere realistico come quella, ad esempio, dello stesso Marsia del Foro Romano [79]: sono, questi, esiti che appartengono a un altro momento della cultura — e della storia — rispetto alla statua pestana.

Ma ulteriori elementi, relativi alla testa del nostro Marsia, ci soccorrono per una sua più precisa determinazione storico-artistica.

I confronti tipologici addotti per quanto riguarda la testa rimandano, come abbiamo visto, a modelli greci diffusi in ambito magnogreco, siceliota e italiota a partire dagli ultimi decenni del V secolo. Tuttavia, rispetto al complessivo naturalismo che informava lo stile di questi prodotti, il Marsia di Paestum

[79] Lo stesso confronto addotto dal Coarelli (Coarelli 1985, p. 96, nota 28), relativo a una terracotta tarentina di IV secolo — riprodotta in C. Belli, *Il tesoro di Taras*, Milano-Roma 1970, p. 208 — seppur presentando alcune concordanze iconografiche con la testa del Marsia pestano, esprime una concezione figurativa strutturalmente diversa, in quanto impostata su un naturalismo di tipo ormai del tutto realistico. Il pezzo appartiene alla tipologia del recumbente.

propone un tratto che ci fa risalire senza dubbio più indietro nel tempo, e precisamente nella fase del tardo arcaismo e dello stile severo.

Mi riferisco alla resa della parte superiore del volto, la quale presenta una marcata schematizzazione della forma di occhi, palpebre e sopracciglia, in un settore che ricalca moduli iconografici diffusi nei primi decenni del V secolo. Oltre al già visto straordinario confronto con il conio di Aitna — databile già nel secondo quarto del V secolo — in cui è ripetuta con precisione anche la forma del naso (fig. 28.2), questa formula si rileva assai comune nella bronzistica del tempo, della quale vale la pena di richiamare almeno una celebre testa da Ariccia, conservata alla Gliptoteca Ny Carlsberg, e datata intorno al 480 a.C. [80]: puntualmente affine si mostra qui lo schema, di sapore decorativistico, costituito dal simmetrico spartirsi del liscio cordone delle sopracciglia, dal grande ovale delle palpebre e dalla stessa piattezza del bulbo oculare.

In tale contesto risulta di un qualche interesse notare che Otto Brendel, a proposito di questo notevole pezzo, ne confrontava il rendimento degli occhi con un'importante scultura che potremmo senz'altro anche noi avvicinare, per alcuni versi, al Marsia pestano: la Lupa Capitolina, che lo studioso datava al 500-480, giungendo ad affermare trattarsi di un non improbabile prodotto comune alla medesima bottega della testa di Ariccia [81]. In effetti — nonostante palesi differenziazioni, tuttavia non vincolanti, come ad esempio l'incisione della pupilla — non appare azzardato accostare il rendimento del muso della celebre lupa anche ad alcuni tratti del volto della nostra testa (meno ci scandalizzeremo, tra l'altro, ricordando la natura animalesca del Marsia): si osservi in particolare il modo in cui è stata modellata la superficie dell'epidermide, con quella serie di piccole ribattiture del bronzo nella zona delle guance, degli zigomi e del naso (cfr. fig. 27.4), che infondono alla figura una freschissima forza vitale, e che possiamo rintracciare analogamente sullo splendido muso della Lupa di Roma [82].

Rispetto agli ultimi due confronti addotti (la testa di Ariccia e la Lupa), occorre rilevare che l'esito pestano rivela in ogni caso una distanza piuttosto evidente: dà infatti l'impressione di una lavorazione che intende rifarsi ai modelli figurativi di quell'epoca, riproponendoli in modo cosciente, e cercando di aderirvi nel modo più preciso possibile.

Questa sensazione appare confermata da una serie di elementi. Nella testa del Marsia manca innanzi tutto quella genuina aura di arcaismo che impronta così a fondo i prodotti del V secolo, mentre emerge la chiara intenzione di

[80] Brendel 1978, p. 294, fig. 208; H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder. Eine Archäologische Untersuchung zur späten Republik,* Roma 1987, p. 184, fig. 48; cfr. da ultimo, *La grande Roma dei Tarquini,* 'Catalogo della mostra', Roma 1990, p. 144, n. 6.10, con bibl. prec. La testa, alta 21 cm., doveva essere pertinente a una statua di circa 125 cm. una misura molto vicina alla nostra.

[81] Brendel 1978, p. 253.

[82] Ottima riproduzione a colori del dettaglio del muso in R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana al centro del potere,* Milano 1969, fig. 2.

arcaizzare, riproponendo schemi tardo-arcaici attraverso un'operazione che tuttavia si tradisce in alcuni dettagli: ad esempio nella piattezza del cordone delle palpebre, o nella stanchezza « manieristica » di tutta la zona degli occhi, alquanto lontana da esiti in cui uno schema come quello era direttamente sentito, e riprodotto, dall'artista. Nell'arcaicità del capo del Marsia c'è un velo di freddezza intellettualistica che ne rivela tutto il distacco, e insieme la dipendenza, dai modelli [83].

Tale aspetto ci è svelato inoltre da precise contraddizioni sul terreno iconografico: innanzi tutto la problematica convivenza fra il rigido schema tardo-arcaico della zona degli occhi e la morbida fluidità della più naturalistica barba, che abbiamo visto non affermarsi definitivamente prima della seconda metà del V secolo; inoltre, piuttosto male si concilierebbe con un'opera della prima metà del secolo il marcato *pathos* che impronta il volto (e l'intera figura), ulteriormente sottolineato dalla vivace apertura della bocca [84].

In questa direzione istruttivi confronti sono riscontrabili in due vasi apuli della collezione Jatta di Ruvo, della seconda metà del IV secolo, il cui corpo è costituito da una plastica testa di Sileno [85]. Le notevoli analogie con il volto del Marsia pestano emergono in particolare in relazione alla barba, che mostra una pressoché totale identità di schema nella forma dei baffi, nella simmetrica disposizione delle ciocche, nella sottile incisione dei peli; tuttavia, il divario che esprime la parte superiore del capo, del tutto naturalistica in questi esiti — come è peculiare della cultura figurativa del tempo —, consente di mettere a fuoco, per contrasto, la precisa scelta arcaizzante sottesa alla creazione del nostro bronzo. Nel contempo, la stretta analogia di forma e tipologia della barba fornisce, in ogni caso, un ulteriore e non irrilevante elemento per meglio determinarne la cronologia.

Ma è soprattutto differente, rispetto ai modelli della prima età classica, la complessiva concezione della figura del nostro Marsia, la quale esprime — come visto — la barbaricità del Sileno attraverso strumenti figurativi successivi alla « umanizzazione » idealizzante subita dal soggetto nel corso del V secolo, mediante dettagli realisticamente deformati, che presuppongono alla base un diverso tipo di mentalità. Inoltre, la diversificazione stessa del rendimento di alcune parti che fra loro dovrebbero essere risolte tecnicamente in modo omogeneo — come ad esempio la calligrafica descrizione di capelli e barba, opposta all'impressionistica freschezza dei peli del pube — conferma la presenza di un preciso

[83] Una « finezza quasi arcaistica » nei tratti del volto evidenzia l'Orlandini: Orlandini 1990, p. 201.

[84] In questo senso, abbiamo visto che tali caratteri possono già comparire su rappresentazioni di Sileni di V secolo; tuttavia le modalità in cui essi vengono espressi appaiono del tutto differenti.

[85] H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo,* Tübingen 1966, p. 63, n. 121, tav. 161; n. 123, tav. 162.

intento volto a ricalcare ostentatamente (soprattutto laddove i modelli maggiormente incidevano, come nel caso della testa) iconografie più antiche.

Un significativo confronto che in tal senso possiamo istituire, a testimonianza della diffusione di analoghi esiti — che forse non siamo lontani dal vero nel definire geniali *pastiches* — in ambiente italico, appare rintracciabile in una antefissa, di provenienza sconosciuta, conservata a Copenhagen, che trova riscontri in esemplari di Lanuvio, Falerii e Caere (fig. 28.3) [86]. Davvero notevoli si mostrano le corrispondenze di questa testa arcaizzante di Sileno, circondata da foglie di vite, grappoli e rosette, con quella del Marsia pestano, sia per quanto riguarda i dettagli figurativi (tenia, forma delle orecchie, schema occhi-sopracciglia, bocca, barba...), sia per gli aspetti stilistici (riproposizione del netto intaglio di occhi e sopracciglia, minuto calligrafismo che informa il rendimento dei peli della barba).

Così come si è venuto delineando, attraverso l'esame degli aspetti tecnici, stilistici e iconografici, la statua del Marsia di Paestum sembra dunque leggibile come un prodotto di alto livello artistico, il cui cardine figurativo è costituito da un approccio naturalistico da porsi ancora nel solco dell'idealismo tardo-classico, non alieno da un sostanziale atteggiamento di carattere intellettualistico [87]. Alla luce delle precedenti considerazioni — e prima ancora di affrontare lo studio del contesto storico e culturale entro cui essa si inserisce — rimane ora da stabilire il momento in cui l'opera è stata realizzata.

5. *Cronologia. Elementi per l'interpretazione dell'opera.*

Sulla base di quanto sino ad ora osservato, è consentito proporre una cronologia del Marsia di Paestum fondata su precise argomentazioni di carattere stilistico-iconografico.

Un primo, preciso, *terminus post quem non* appare costituito dalle immagini dei Sileni offerte dal patrimonio figurativo ellenistico, che attraverso marcati accenti naturalistico-descrittivi aveva prodotto raffigurazioni realistiche del tutto lontane dalla concezione della nostra statua. Allo stesso modo, ma per ragioni contrarie, sembra da escludere un inserimento nel contesto artistico della prima età classica, quando le figure sileniche, e le immagini dello stesso Marsia, si venivano caratterizzando secondo modelli iconografici fortemente umanizzati e

[86] N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottas Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman. Danish National Museum,* Copenhagen 1941, p. 81, n. 773, tav. 94. Di grande interesse si rivela anche il confronto con la testa di una statuetta in terracotta di Pan, all'Akademischen Kunstmuseum di Bonn: Herbig 1949, p. 41 e nota 117, tav. XXV, 3.

[87] Cfr. Arias 1967, p. 857, che configura il nostro pezzo « come espressione di un eclettismo volutamente incolto ». In questa direzione si è espresso di recente anche l'Orlandini, leggendola come « un'opera colta, intellettualistica »: Orlandini 1990, n. 201.

idealizzati (modelli che culmineranno ad esempio nell'esito mironiano, ma che verranno riflessi naturalmente anche in opere di IV secolo, come la celebre raffigurazione del Sileno sulla base di Mantinea), alieni dalle deformanti sproporzioni che caratterizzano il corpo del bronzo pestano.

Abbiamo tuttavia potuto notare come a non pochi aspetti della cultura del V secolo esso rimanga legato: aspetti sia di carattere iconografico (tipologia della barba, di fine V, schema occhi/sopracciglia, più arcaico), sia di carattere più latamente figurativo (concezione ancora parzialmente « idealistica » del brutto, dell'animalesco e del deforme, che incide strutturalmente nell'organicità stessa dell'immagine). Ma è soprattutto a livello iconografico che ci troviamo in un momento nel quale si intende consciamente rifarsi a modelli precedenti, riproponendo schemi arcaizzanti (parte superiore del volto) innestati tuttavia su una serie di elementi che palesano l'appartenenza del pezzo al proprio tempo: accentuato *pathos* (prodotto dall'atteggiamento generale della figura, colta in uno stato di incertezza e di tensione, e ancora più dallo spalancarsi della bocca, un atto espresso mediante un naturalismo che sembra porsi successivamente alla più stereotipata mimica della piena età classica); caratteri figurativi del corpo, non più proporzionatamente umanizzati; impostazione della figura, ormai libera di muoversi nello spazio, oltre le più rigide convenzioni classiche; pastosità e morbidezza del rendimento dei solidi volumi; freschezza e corsività della resa di alcune parti (in particolare sul pube).

Da un punto di vista stilistico ci troviamo in una fase che, pur proponendo moduli iconografici del secolo precedente, li risolve in un esito non spiegabile senza le esperienze scultoree del naturalismo tardo-classico; insieme, è la peculiare qualificazione stilistica — ancorata solidamente a una concezione non ancora definitivamente realistica dell'arte — che pone questa scultura prima delle esperienze artistiche del pieno ellenismo.

Un ulteriore — e decisivo — argomento per l'inquadramento cronologico dell'opera è stato inoltre fornito dall'attestazione della peculiare diffusione di questa immagine — nella formula iconografica che ricorre, sin nei minimi dettagli, anche nella nostra statua — all'interno del patrimonio figurativo della ceramografia italiota, e in particolare in quella pestana.

Per tutte queste ragioni mi sembra legittimo collocare il Marsia di Paestum ancora all'interno del IV secolo a.C. [88], qualificandolo come il prodotto di un

[88] Questo l'elenco delle datazioni fino a oggi proposte: V secolo: Sestieri 1964 (solo relativamente alla testa). Inizi o prima metà del III secolo: Gioffredi 1943; Panebianco 1961 e Pugliese Carratelli 1973 (solo relativamente alla testa); Torelli 1982; Coarelli 1985; Torelli 1988. III-II secolo a.C.: Sestieri 1964 (solo relativamente al corpo); Bianchi Bandinelli-Giuliano 1973; G. Gualandi, ' L'apporto italico alla formazione della civiltà romana ', in *Popoli e civiltà dell'Italia antica* VII, Roma 1978, pp. 287-370, p. 353; Small 1982; Rota-Fiammenghi 1984. II secolo a.C.: Colonna 1961; Pedley 1990. II o I secolo a.C.: Langlotz 1963; Arias 1967; Orlandini 1990. I secolo a.C.: Piganiol 1944; U. Kahrstedt, ' Ager publicus und Selbstverwaltung in Lucanien und Bruttium ', in *Historia* 8, 1959, pp. 174-206; G. Tibiletti, ' Mar-

bronzista magnogreco di notevole livello. Sulla base dell'orientamento fornito dai confronti iconografici, si è infatti potuta verificare l'ampiezza dello spettro delle rappresentazioni che di questo soggetto gli *ateliers* delle colonie greche d'Occidente avevano a disposizione, le quali sembrano indicare una più forte concentrazione della circolazione della tipologia nei centri calcidesi della costa nord-orientale della Sicilia (monetazione di Catania, Naxos e Himera) e della stessa città di Paestum (pittura vascolare), a partire dai decenni finali del V secolo a.C.

Vedremo nel prossimo paragrafo come il contesto storico-culturale che presuppone la realizzazione di una simile opera fornisca ulteriori argomentazioni per una sua più solida determinazione cronologica. Per il momento occorre sviluppare ancora qualche osservazione che, nel fornire una più organica spiegazione agli aspetti stilistici del prodotto, ci conduce nel contempo sul complesso terreno del significato stesso che l'immagine dovette assumere al momento della sua esecuzione.

In primo luogo, risulta necessario insistere sulla notevole qualità artistica della statua, un elemento in sé di grande significato, il quale viene inoltre incontro con estrema coerenza ai dati che conosciamo relativamente alla sua collocazione. Non appare infatti lecito poter pensare che una scultura, conservata fino ai giorni nostri in quello che divenne il centro politico, in età romana, di una delle più importanti città della Magna Grecia — il Foro di Paestum —, realizzata nel materiale più « nobile » a disposizione — il bronzo —, e che aveva rivestito una rilevante funzione simbolica, possa rappresentare un prodotto « provinciale », di scarso valore formale, un qualunque esito di serie B eseguito da un artigiano di limitate possibilità, come viene comunemente interpretata.

È vero caso mai il contrario: anche se noi non avessimo oggi a disposizione la statua del Marsia pestano, le coordinate entro cui dovremmo immaginarla sarebbero comunque da inserire all'interno del *più alto livello artistico* a disposizione dei committenti; se non si prende avvio da questo presupposto — al quale noi abbiamo voluto accostarci comunque in un secondo tempo, lasciando che la testimonianza archeologica parlasse da sola — si finisce per invertire i termini del problema, cadendo in una confusione metodologica non poco grave.

Si consideri anche, a questo proposito, che se da un lato ci troviamo nell'ambito di un livello « alto » nei confronti della scelta della sede (seppur non primaria) di collocazione dell'opera, dall'altro dobbiamo comunque confrontarci con un corrispondente livello in relazione alla sua stessa funzionalità: non solo, come abbiamo già avuto occasione di osservare, il nostro Sileno raffigura un personaggio divino, a metà strada tra un demone, un uomo e un animale, ma anche un'immagine regale, in quanto recante un diadema; ma siamo inoltre di fronte, con ogni probabilità, a una statua dal significato sacrale, come risulta

syas, die Sklaven und die Marser', in *Studi E. Betti* IV, Milano 1962, pp. 351-359; Zancani Montuoro 1963. Età augustea: Panebianco 1961.

dalle più antiche tradizioni religiose frigie [89], dalla testimonianza di Plinio (*Nat. Hist.* XXI, 8-9) che descrive l'uso di adornare la statua del Marsia del Foro Romano con una corona di fiori [90], e se consideriamo anche l'importanza che il soggetto venne ad acquisire nell'immaginario politico di Roma repubblicana [91].

Ed è infatti attraverso l'esame del versante concettuale dell'opera che sarà possibile mettere a fuoco una serie di elementi per meglio determinare la sua complessiva interpretazione. Viene in tal senso da chiedersi se non esista l'opportunità di rintracciare anche nel rimando iconografico un modello figurativo, e ideologico, del più alto livello. In questa direzione sarà allora innanzi tutto necessario tentare di dare una risposta a domande quali: quale la ragione della scelta di questa particolare iconografia per rappresentare il Sileno Marsia? Come qualificare i gesti che sta compiendo? Entro quale ambito semantico, in ultima analisi, una simile immagine avrebbe potuto rientrare in relazione alla cultura del proprio tempo?

A questo proposito va rilevato che a quanto mi risulta non sono mai state fino ad oggi realmente affrontate le ragioni del nesso che intercorre tra i diversi significati assunti da questa immagine nel mondo romano — indagati con successo in special modo per quanto riguarda la cultura di età repubblicana [92] — e la scelta di questa particolare iconografia scultorea; sono state richiamate importanti allusioni di carattere ideologico, storico-religioso e anche (ma solo parzialmente) figurativo [93], ma mai si è cercato di dare ragione di una simile opzione iconografica, e della sua peculiare connotazione tipologica: in una parola, mai è stata presa in considerazione — perché non pensata come tale — la vicenda primaria di questa iconografia, la quale sembra appartenere in prima istanza, come abbiamo visto, alla cultura greca.

Il contributo che in tal senso qui forniremo intende proporre una serie di riflessioni, di argomenti e di interrogativi, del tutto alieni da un approccio di tipo esaustivo o sistematico, che possano servire per ulteriori e più consistenti approfondimenti.

A livello squisitamente iconografico (ne tenteremo nel prossimo paragrafo una maggiore puntualizzazione storico-culturale) occorre innanzi tutto rilevare come Marsia venga codificandosi, a partire dalla metà del V secolo, come un individuo selvaggio in atto di compiere un gesto di *hybris* nei confronti delle

[89] Cfr. p. 166 ss.
[90] Cfr. Torelli 1982, p. 99.
[91] Cfr. paragrafo 6.
[92] Cfr. p. 180 ss. e note 174 ss.
[93] Ad esempio, significato dei *compedes* come ceppi degli schiavi: Coarelli 1985, p. 100; braccio destro alzato con connotazione di minaccia, e dunque significante la *manus iniectio*: Coarelli 1985, pp. 110-111. Un'altra spiegazione del gesto del braccio destro per il Marsia del Foro Romano è stata accennata dal Torelli, quando afferma che esso avrebbe potuto richiamare il miracolo del Marsia frigio contro i Galli, mettendolo in correlazione alla vittoria romana di Sentinum del 295 a.C.: Torelli 1982, p. 104.

divinità che rappresentavano gli ideali della cultura classica, Apollo e Atena. Il gruppo mironiano dell'Acropoli raffigurava infatti, della gara, l'attimo in cui Marsia si ritrae, in concitata apprensione, di fronte al gesto di Atena di gettare a terra il doppio flauto, consapevole dunque della sconfitta subita, e soprattutto già *presentendo* l'orrore della punizione che gli verrà inflitta. Pausania (I, 24, 1) ci spiega con chiarezza le motivazioni dell'atteggiamento del Sileno:

'Ενταῦθα 'Αθηνᾶ πεποίηται τὸν Σιληνὸν Μαρσύαν παίουσα, ὅτι δὴ τοὺς αὐλοὺς ἀνέλοιτο, ἐρρῖφθαι σφᾶς τῆς θεοῦ βουλομένης [94].

Così Marsia, demone frigio che assumerà progressivamente in Grecia caratteri dionisiaci, emblema della barbarie asiatica — e come tale raffigurato, così carico di tensione emotiva — viene contrapposto alla serena figura di Atena, incarnazione della sapienza e della ragione. Ci troviamo chiaramente, come è stato osservato [95], all'interno della cultura dell'Atene partenonica, in cui un soggetto come questo — non a caso collocato sull'Acropoli insieme al gruppo di Teseo e del Minotauro — riveste una precisa funzione celebrativa nei confronti dei trionfi della civiltà classica, una funzione a cui probabilmente non era estraneo, come è stato visto da alcuni, il riflesso del conflitto tra Atene (lira) e la Beozia (a cui è riferita la diffusione del flauto) [96].

Ed è qui che viene codificato il gesto — riproposto anche nell'esito pestano e in tutte le successive raffigurazioni « romane » — compiuto dal braccio destro sollevato del Marsia, un gesto riflesso in numerose rappresentazioni scultoree di Sileni e Satiri [97], e documentato con certezza anche in area coloniale occidentale,

[94] C'è poi una statua di Atena che batte Marsia poiché aveva raccolto il flauto, mentre la dea voleva che fosse gettato.

[95] L. Beschi, ' L'Atene periclea ', in *Storia e civiltà dei greci, 4. La Grecia nell'età di Pericle. Le arti figurative*, Milano 1979, pp. 557-630; pp. 612-613.

[96] Nell'esame critico della ricostruzione scultorea del gruppo, l'Arias (P.E. Arias, ' Mirone ', in *EAA* V, 1963, pp. 111-115; pp. 111-112) cita la critica del Carpenter (che ne preferisce una datazione in età post-policletea) alla proposta cronologica del Brunn e poi del Pollak, i quali collocavano l'opera tra il 457 e il 447 a.C., nel momento in cui Atene e la Beozia erano nemiche. Per l'interpretazione del gruppo in chiave di allegoria di tale conflitto cfr. Boardman 1956, p. 19, con bibl. prec. Sulla questione vedi anche E. La Rocca, ' Introduzione ', in *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano 1988, pp. 7-36; p. 15. Per l'origine beotica dell'invenzione del doppio flauto ad opera di Atena, vedi W.H. Roscher, *Ausfürliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* II, 2, Leipzig 1894-97, ' Marsyas ', coll. 2439-2460.

[97] Il gesto del braccio alzato è presente in una differenziata serie di prodotti scultorei, fra i quali cfr. ad esempio alcune statuette bronzee: Bieber 1981, p. 111, fig. 446 (Marsia, al British); p. 111, fig. 449 (a Berlino, da Pergamo); p. 112, fig. 447 (al Metropolitan); o anche la già vista (nota 48) statuetta di Olimpia. Cfr. anche Reinach I, p. 421, n. 1766 (Parigi, Bibliothèque Royale, con braccia probabilmente di restauro); p. 826, n. 1142 (gruppo di Apollo e Marsia a Dresda); Reinach II, pp. 48-65, in particolare pp. 50-53; Reinach III, p. 18, n. 1 (Roma). Ricordiamo inoltre la rappresentazione di Marsia sulla base di Mantinea, dove il Sileno è atteggiato nel medesimo modo del gruppo mironiano, anche se è in atto di suonare il flauto.

come abbiamo verificato ad esempio nel caso dell'importante statuetta da Himera [98]; esso ci è rivelato, nel suo più probabile aspetto originario, da raffigurazioni presenti su ceramica, rilievi e monete [99], tra le quali spicca una celebre oinochoe a figure rosse ai Musei di Berlino [100]. Si tratta di un movimento che appare meglio qualificabile non tanto, come per alcuni [101], come gesto di meraviglia o di stupore, quanto come un atto che esprime timore, paurosa apprensione [102], consapevolezza — in un atteggiamento concettualmente tutto classico — della *hybris* compiuta, così come della relativa punizione che il Sileno dovrà subire. È un atteggiamento che del resto si può vedere riflesso anche in alcune rappresentazioni nella ceramografia italiota, in cui il personaggio è raffigurato reggente un coltello, prefigurazione del suo stesso scuoiamento [103].

Sembra dunque possibile ricostruire l'atteggiamento dello spettatore antico di fronte all'immagine di Marsia: egli *sa già* quale tipo di fine toccherà a un personaggio che ha osato rivaleggiare, impiegando strumenti estranei al pensiero musicale classico [104], con le divinità olimpiche; in tal senso la valenza concettuale del significato del gesto di Marsia sembra potersi legittimamente ampliare, come suggerito anche da un'autorevole proposta interpretativa [105], a un preciso segno di ammonimento [106], di indicazione a non compiere alcun atto di *hybris*, pena la terribile punizione che spetterà a chiunque si comporti come il disgraziato Sileno. In tal senso la configurazione iconografica di quest'ultimo appare, in quanto

[98] Cfr. nota 43.

[99] Evidente l'enfasi conferita al gesto del braccio destro alzato di Marsia nelle riproduzioni monetali ateniesi di età imperiale: L. Lacroix, *Les reproductions des statues sur le monnaies grecques. La statuaire archaïque et classique*, Liège 1949, pp. 252-254, tav. XXI, 1-4.

[100] Arias 1940, tav. VI, fig. 21. Cfr. anche, *ibidem*, la rappresentazione del medesimo gruppo — in cui si può apprezzare l'esatta posa del braccio alzato meglio che nelle ricostruzioni statuarie — su un cratere neoattico al Museo Nazionale di Atene (tav. VI, fig. 22), e su due monete greche di età romana nello stesso museo (tav. VII, fig. 25).

[101] Ad esempio Arias 1940, p. 18; J.G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, II, New York 1965, pp. 289-294. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1979, p. 350, forse sulla base del passo pliniano, indubbiamente riduttivo, *Nat. Hist.* XXXIV, 57: [Mirone] *fecit et canem et discobolon et Perseum et pristas et Satyrum admirantem tibias et Minervam...*

[102] Così T.H. Carpenter, *Art and myth in ancient Greece*, London 1991, didascalia a fig. 136.

[103] Cfr. nota 57, e in particolare, ad esempio, sul celebre skyphos a figure rosse del pittore di Palermo, al Metropolitan: Trendall 1967, p. 53, n. 273, tav. 23, 1.

[104] Cfr. p. seguente.

[105] Il braccio destro alzato lo ricondurrebbe nell'ambito dei cosiddetti θεοὶ ὑπερθέξιοι, immagini cariche di significato politico, viste come proiezione dell'idea di libertà nella *polis* democratica: Pugliese Carratelli 1973, p. 8. Pugliese Carratelli 1975, p. 152. Cfr. anche le relative osservazioni del Moreno, che prende in considerazione in quest'ottica « politica » sia la statua del Satiro di Taranto che il Colosso di Rodi, citando al proposito il nostro Marsia, in: P. Moreno, ' Il satiro di Taranto ', in ΑΠΑΡΧΑΙ. *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, II, Pisa 1982, pp. 575-586; pp. 578-579.

[106] Lungo questo percorso si può forse fornire ulteriori argomentazioni alla proposta interpretativa del Coarelli, che nel gesto del Marsia del Foro Romano ha visto un atteggiamento di insofferenza e di minaccia in direzione dei *feneratores*: Coarelli 1985, p. 110 ss.

individuo a metà strada fra uomo e animale, carico inoltre di valenze dionisiache, come organicamente correlata al significato primario dell'opera stessa: Marsia, demone di origine orientale, rappresenta l'universo anti-classico che, proprio in quanto tale (e dunque di aspetto deforme, dai modi agitati, dai tratti animaleschi, rientrante nella sfera dionisiaca...), viene sconfitto dall'equilibrio e dalla ragione propri di una divinità olimpica.

In questo contesto va sottolineato che il Sileno gioca inoltre le proprie *chances* impiegando lo strumento musicale concettualmente più lontano dagli ideali culturali classici, il doppio flauto di Cibele per la cui invenzione egli era inoltre venerato nella città frigia di Apamea Kelainai [107]; Atena getta via infatti il flauto non appena si accorge delle deformazioni prodotte da questo sul proprio volto, in cui le gote, per suonarlo, si gonfiano. Nell'unico frammento conservatoci dell'opera dedicata a Marsia dallo scrittore di ditirambi Melanippide di Melo, composto probabilmente prima della metà del V secolo a.C. [108], è descritto con precisione il momento scelto da Mirone per la rappresentazione del suo celebre gruppo bronzeo; si faccia caso, in tal senso, alla gravità delle parole usate dalla irritatissima Atena (*Anthologia Lyrica* V, p. 153 Diehl; in Athenaeus XIV, 616 e):

ἁ μὲν Ἀθάνα
τῶργαν' ἔρριφε⟨ν⟩ θ'ἱερᾶς ἀπὸ χειρός
εἶπέ τ', "ἔρρετ' αἴσχεα, σώματι λύμα,
ἐμὲ δ' ἔγω ⟨γ οὐ⟩ κακότατι δίδωμι" [109].

Non a caso Plutarco cita proprio questo episodio mitico nel momento in cui, nella vita di Alcibiade (Alcibiade II, 4-5), ricorda come il personaggio si rifiutò di suonare il flauto, in quanto attività ignobile e non conveniente a un uomo libero:

τὸ δ' αὐλεῖν ἔφευγεν ὡς ἀγεννὲς καὶ ἀνελεύθερον· πλήκτρου μὲν γὰρ καὶ λύρας χρῆσιν οὐδὲν οὔτε σχήματος ὕτε μορφῆς ἐλευθέρῳ πρεπούσης διαφθείρειν, αὐλοὺς δὲ φυσῶντος ἀνθρώπου στόματι καὶ τοὺς συνήθεις ἂν πάνυ μόλις διαγνῶναι τὸ πρόσωπον. ἔτι δὲ τὴν μὲν λύραν τῷ χρωμένῳ συμφθέγγεσθαι καὶ συνᾴδειν, τὸν δ' αὐλὸν ἐπιστομίζειν καὶ ἀποφράττειν ἕκαστον τήν τε φωνὴν καὶ τὸν λόγον ἀφαιρούμενον. "Αὐλείτωσαν οὖν," ἔφη, "Θηβαίων παῖδες· οὐ γὰρ ἴσασι διαλέγεσθαι· ἡμῖν δὲ τοῖς Ἀθηναίοις, ὡς οἱ πατέρες λέγουσιν, ἀρχηγέτις Ἀθηνᾶ καὶ πατρῷος Ἀπόλλων ἐστίν, ὧν ἡ μὲν ἔρριψε τὸν αὐλόν, ὁ δὲ καὶ τὸν αὐλητὴν ἐξέδειρεν" [110].

[107] Pausania X, 30, 9. Cfr. Torelli 1982, p. 104. Vedi oltre, p. 166 ss.

[108] Secondo il Boardman, che ritiene questo testo la probabile fonte del gruppo scultoreo mironiano: Boardman 1956, p. 19.

[109] Atena scagliò gli strumenti dalle sue sacre mani e disse: « che siate dannati, oggetti vergognosi, oltraggio del mio corpo, io non mi concedo una simile bassezza ».

[110] Si era rifiutato di imparare a suonare il flauto, un'attività considerata ignobile e indegna di un uomo libero: l'uso del plettro e della lira non nuoce alla figura e al contegno che una persona libera deve avere; invece, appena uno si mette a soffiare con la bocca dentro a un flauto, nemmeno i parenti riescono più a riconoscere la sua fisionomia. Inoltre la lira accompagna la voce o il canto di chi suona; il flauto tappa e ostruisce la bocca, quindi priva chiunque dell'uso della voce e della parola. Lascino suonare il flauto ai fanciulli tebani, che non sanno conversare; noi ateniesi, come ci insegnano i nostri padri, abbiamo per capostipite Atena, per patrono Apollo, e la prima gettò via il flauto, il secondo scuoiò il celebre flautista.

L'attributo che qualifica tradizionalmente Marsia rappresenta dunque anch'esso — allo stesso modo del Sileno stesso — un elemento estraneo ai modelli culturali della *polis*, trattandosi di uno strumento che: 1) deforma la fisionomia del volto, alterando così precisi codici visivi e concettuali; 2) impedisce infatti di usare la parola, strumento base del *logos*; 3) non a caso è proprio di aree marginali (come la Beozia), e proviene dall'Oriente (Cibele), rientrando infine nella sfera dionisiaca; 4) e soprattutto, a compendio di quanto elencato finora — toccando un argomento che può costituire, come credo, la chiave per comprendere le motivazioni dell'assunzione della figura del Marsia anche nell'immaginario politico romano — il flauto, come afferma Alcibiade, viene considerato un oggetto ἀγεννές, ignobile, e ἀνελεύθερον, non conveniente agli uomini liberi [111].

Si tratta di due termini di notevole interesse per l'interpretazione della figura di Marsia: non solo in quanto sembrano definire con precisione le valenze servili del personaggio (ἀνελεύθερον), ma poiché potrebbero anche connotare, verosimilmente, la sua stessa determinazione iconografica. Ἀγεννής, infatti, deriva il suo significato dal concetto di privazione della γέννα, la nascita, l'origine, la stirpe: ἀγέννητος, in senso attivo, è colui che non genera, l'individuo sterile. Come noto, esiste in natura un animale che non può da solo riprodurre la propria razza: il mulo (frutto dell'accoppiamento di una cavalla con un asino), una creatura per antonomasia ἀγεννές, che non può avere stirpe, e insieme di oscura e bassa origine [112]. Siamo in tal modo rientrati direttamente all'interno delle coordinate figurative che caratterizzano l'immagine asinina del Sileno Marsia.

Abbiamo così acquisito, per il momento, alcuni punti di riferimento per meglio cercare di delineare il significato della nostra statua. In primo luogo, possiamo affermare di trovarci di fronte a una precisa scelta iconografica, che sembra riflettere — pur variandolo a livello stilistico — il modello del Marsia

[111] Nel già citato passo del Simposio (p. 141), in cui Alcibiade (di nuovo lui) paragona Socrate a Marsia, per ben due volte vengono impiegati, in relazione alla figura del Sileno, termini rientranti nella sfera semantica del concetto di schiavitù. Nell'ascoltare le parole di Socrate — assimilate al suono dei flauti di Marsia — ad Alcibiade si tumultua l'anima, irritandosi al pensiero di soggiacere come uno schiavo (ἀνδραποδωδῶς) (*Simposio* 215 e); se si allontana da Socrate per essere vinto dall'ambizione di onori pubblici, lo tradisce come uno schiavo fuggitivo (δραπετεύω) (*Simposio* 216 b).

[112] Sulla doppia valenza del significato di questa parola cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, I-II, Paris 1968, p. 222. Cfr. anche le osservazioni sviluppate sulla diffusione della figura del mulo nell'*imagerie* italica nel IV secolo a.C., a p. 174 e nota 143. Mi chiedo inoltre se sia lecito domandarsi se a questa valenza concettuale siano da ricondurre le fattezze infantili degli organi genitali del bronzo pestano. Cfr. infine nota 192.

codificato dalla cultura della *polis* del V secolo, rappresentato nel gruppo mironiano dell'Acropoli come preciso veicolo di propaganda politica [113]. Di questa immagine il nostro Sileno potrebbe aver riproposto esplicitamente il gesto più significativo, alzando il braccio in segno di timore per sé, e insieme di ammonimento allo spettatore, affinché quest'ultimo *non* si comporti come un barbaro, non pecchi di *hybris*, non infranga le regole della cultura classica: si comporti, in una parola, da uomo *libero*, da cittadino. L'immagine del Marsia di Paestum poteva offrire al pubblico contemporaneo la personificazione di quanto la civiltà relegava ai propri margini, una figura connotata in senso servile, barbarico e animalesco.

In tal modo notevolmente coerenti si mostrano le correlazioni tra il versante concettuale dell'opera — una precisa opzione che rimanda a modelli del più alto livello storico-culturale — e l'esito stilistico-iconografico. Sembra ora infatti possibile intendere con maggiore chiarezza una serie di elementi presenti nella scultura: l'enfasi recata alla rappresentazione del deforme e dell'animalesco; le volute sproporzioni fra le diverse parti del corpo; il concitato atteggiamento di instabilità fisica e di tensione interiore, sfociante in un'esclamazione fuoriuscente dalla bocca aperta, che deve essere interpretata unitamente al gesto di ammonizione del braccio destro sollevato. In quest'ottica sembra trovare una coerente spiegazione anche la presenza dei diversi attributi.

Abbiamo visto che, con tutta probabilità, sulla spalla destra il Sileno recava l'otre. Sono stati a questo proposito da tempo approfonditi i rapporti intercorrenti tra Marsia e la Frigia, regione in cui diversi fiumi recano il suo nome [114]. Fra di essi importa ricordare quello che sgorgava dalla grotta ai piedi dell'acropoli di Apamea Kibotos, l'antica Kelainai, città dove era conservata la pelle del Marsia, costituita da una pelle d'asino in forma appunto di otre [115]. Qui il Sileno era venerato come divinità tutelare della sorgente [116]. Nel descrivere le residenze

113 Mi sembra superfluo richiamare l'estraneità della nostra statua al successivo esito pergameno (un gruppo che nasce più probabilmente nell'ambiente della corte di Siria; per questo aspetto cfr. Torelli 1985, p. 389) in cui il Sileno, appeso, sta per essere scuoiato dallo Scita. A proposito di quest'ultimo sarà in ogni caso da ricordare che anch'esso va riferito a un modello classico che acquisisce immediatamente precise connotazioni allegoriche, nel contesto di una committenza di tipo dinastico: probabilmente nell'ultimo decennio del V secolo va infatti collocato il quadro di Zeusi che le fonti ricordano come lo « Scuoiamento di Marsia, alla presenza di Apollo, Sileno, Olympos, Nike e lo Scita », commissionato dalla corte macedone di Archelao, raffigurante un tema che si caricò per almeno due secoli di simbologie allegoriche: Torelli 1985, p. 386 ss.

114 Burckhardt 1930, con bibl.

115 In origine Marsia sembra ricevere le fattezze di un asino sacro, sacrificato e scuoiato: W. Déonna, 'Laus asini. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité' in *RBPhil* XXXIV, 1956, 5, pp. 337-364.

116 Reinach 1914, in particolare pp. 323 e 334, con bibl. prec. Cfr. la ricca serie monetale di questa città che, dall'età repubblicana al III secolo d.C., raffigura l'immagine di Marsia, in Head 1906, p. 74 (bronzo repubblicano, 133-48 a.C., sul cui *recto* è la testa di Artemis turrita); in seguito Marsia appare sempre associato sul rovescio di conii recanti l'effige dell'imperatore: p. 94 (Nerone); pp. 95 e 96 (Adriano); p. 97 (Settimio Severo; su questo bronzo è rappresentata Atena, seduta su roccia, che si gira all'indietro per suonare il doppio flauto, vedendo la sua immagine riflessa nel lago Aulokrene; dietro a una cima rocciosa è Marsia che apre le braccia in gesto di timorosa meraviglia). Solo in età più tarda (Filippo, Valeriano e Gallieno), compare sul *recto* un'altra figura (non certo casuale), quella di *Demos*: pp. 90-91.

reali di Ciro in questa città, Senofonte ricorda la tradizione locale dell'episodio della gara di Apollo e Marsia, e del relativo scuoiamento del Sileno (Anabasi I, 8):

Ἔστι δὲ καὶ μεγάλου βασιλέως βασίλεια ἐν Κελαιναῖς ἐρυμνὰ ἐπὶ ταῖς πηγαῖς τοῦ Μαρσύου ποταμοῦ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει· ῥεῖ δὲ καὶ οὗτος διὰ τῆς πόλεως καὶ ἐμβάλλει εἰς τὸν Μαίανδρον· τοῦ δὲ Μαρσύου τὸ εὖρός ἐστιν εἴκοσι καὶ πέντε ποδῶν. Ἐνταῦθα λέγεται Ἀπόλλων ἐκδεῖραι Μαρσύαν νικήσας ἐρίζοντά οἱ περὶ σοφίας, καὶ τὸ δέρμα κρεμάσαι ἐν τῷ ἄντρῳ ὅθεν αἱ πηγαί· διὰ δὲ τοῦτο ὁ ποταμὸς καλεῖται Μαρσύας [117].

La pelle scorticata del Sileno era un tempo concepita dunque come contenitore della fonte omonima, e solo in seguito si tramuta, con l'introduzione di Marsia nella sfera dionisiaca, in un otre, ovviamente pieno di vino [118]. Da Pausania (X, 30, 9) sappiamo inoltre che, nella stessa città di Kelainai, il Sileno era venerato come il compositore di un pezzo per flauto della dea Cibele, la Grande Madre degli dei, oltre che come colui il quale protesse la città dalle invasioni galliche mediante le acque del fiume e la musica del suo flauto. Non va dimenticato, ancora, il nesso intercorrente tra il nome greco designante l'otre, *askòs*, e Askanios, figura divina frigia, protettrice delle sorgenti (per lo più salate), concepita in forma di cavallo o di cavaliere, e il conseguente riflesso di tutto ciò sulle tradizioni mitiche dell'origine troiana di Roma [119].

Da Erodoto, infine, veniamo a conoscere una notizia di grande interesse per quanto riguarda l'aspetto della collocazione topografica di questa immagine sacrale all'interno della *polis*. Nel raccontare di quando l'esercito di Serse giunse a Kelainai, lo storico ricorda che è esattamente nell'*agorà* di questa città che era esposta la pelle di Marsia (I, 26, 3):

οἱ δὲ ἐπείτε διαβάντες τὸν Ἅλυν ποταμὸν ὡμίλησαν τῇ Φρυγίῃ, δι' αὐτῆς πορευόμενοι παρεγένοντο ἐς Κελαινάς, ἵνα πηγαὶ ἀναδιδοῦσι Μαιάνδρου ποταμοῦ καὶ ἑτέρου οὐκ ἐλάσσονος ἢ Μαιάνδρου, τῷ οὔνομα τυγχάνει ἐὸν

117 Il grande re ha anche, a Celane, un palazzo fortificato presso le sorgenti del Marsia, ai piedi della cittadella. Questo fiume attraversa anche la città e si getta nel Meandro. La sua larghezza è di 25 piedi. È là che, si dice, Apollo, vincitore di Marsia, che aveva rivaleggiato in abilità con lui, lo scorticò vivo e appese la sua pelle nella grotta dove sono le sorgenti del fiume: perciò questo si chiama Marsia.

L'episodio è menzionato anche da Livio, quando narra le imprese di Manlio Vulsone in Frigia nella primavera del 189 a.C. (XXXVIII, 13).

118 Reinach 1914, p. 334. Cfr. anche il passo di Charax di Pergamo, citato a p. 170.

119 Reinach 1914, pp. 334-335. Torelli 1982, p. 104.

Καταρρήκτης, ὃς ἐξ αὐτῆς ἀγορῆς τῆς Κελαινέων ἀνατέλλων ἐν τὸν Μαίανδρον ἐκδιδοῖ· ἐν τῇ καὶ ὁ τοῦ Σιληνοῦ Μαρσύεω ἀσκὸς [ἐν τῇ πόλι] ἀνακρέμαται, τὸν ὑπὸ Φρυγῶν λόγος ἔχει ὑπὸ 'Απόλλωνος ἐκδαρέντα ἀνακρεμασθῆναι [120].

In seguito a questa più antica fase « pre-greca » del culto, Marsia entrerà dunque nell'ambito del mito classico attraverso una caratterizzazione che a quella fase si connette in modo esemplare [121]: non è certo un caso se il Sileno verrà, per punizione, scuoiato, e se sarà rappresentato o in relazione a questo episodio, o come recante sulla spalla un otre: in tal senso acquisisce maggiore forza l'osservazione sviluppata in precedenza (pp. 142-143), per cui il gonfiore della superficie della pelle dell'immagine del Marsia di Paestum (da intendersi in tutt'altro senso che come il frutto di una presunta rozzezza della mano dell'artigiano) si riferisce esplicitamente alla natura stessa della sua consistenza mitologica, indicandoci — attraverso una pregevole sintesi iconografica — la storia, passata e futura, del Sileno frigio: Marsia, portando l'otre, reca la propria immagine, e per questo è rappresentato, a sua volta, rigonfio come un otre [122].

All'interno di questo percorso iconografico sembra collocarsi con coerenza anche la presenza, nella statua di Paestum, di un altro attributo, che abbiamo qualificato come diadema o tenia: Marsia è infatti una figura di carattere sostanzialmente sacrale, soggetta a culto non solo nella sua terra d'origine, la Frigia [123], ma anche, secondo la già vista testimonianza di Plinio (*Nat. Hist.* XXI, 8-9), in Roma stessa, dove vigeva l'uso di ornarla con una corona di fiori. Si confronti in tal senso anche l'ampia circolazione dell'immagine del Sileno con la tenia sul capo documentata nella ceramografia italiota, in contesti figurativi di carattere invariabilmente dionisiaco, che abbiamo preso in esame nel paragrafo 4.

Da ultimo, rivolgiamo ora la nostra attenzione all'attributo sul quale le più recenti ricerche hanno finito per attirare maggiore attenzione, in quanto più direttamente implicato con le allusioni simboliche che l'immagine venne ad acquisire a Roma in età repubblicana [124]. Anche se quest'ultimo aspetto sarà trattato più approfonditamente nel prossimo paragrafo, è necessario fin da ora osservare

120 Essi dunque quando, dopo aver varcato il fiume Halys, si trovarono nella Frigia, marciando per questa regione giunsero a Celane, dove sgorgano le sorgenti del fiume Meandro e di un altro non più piccolo del Meandro che ha nome Catarratte, il quale scaturisce proprio dalla piazza di Celane e si getta nel Meandro. In questa piazza sta appesa anche la pelle del Sileno Marsia, che i Frigi raccontano sia stata scorticata e appesa da Apollo.

121 E. Paribeni, 'Marsia', in *EAA* IV, 1961, pp. 878-880; p. 877.

122 Cfr. le radici etimologiche del nome Marsia in relazione alle parole semitiche indicanti sacco, borsa o con quella avestica designante la pancia, in Burckhardt 1930, col. 1994.

123 Per la presenza di una sua statua di culto ad Apamea di Frigia, poi portata a Roma in trionfo da Manlio Vulsone nel 188 a.C., si era pronunciato A. Reinach: Reinach 1914, pp. 324-325. *Contra*: Piganiol 1944, p. 121, nota 3; Small 1982, p. 84.

124 Cfr. Coarelli 1985, p. 87 ss.

come la presenza dei ceppi che stringono le caviglie del Sileno appare coerente indizio della sua sostanziale condizione servile: come abbiamo visto, Marsia rappresenta una figura il cui stato semi-animalesco, connotato da attributi barbarici quali il doppio flauto, l'otre e alcuni dettagli stessi della fisionomia, si pone agli antipodi della mentalità del cittadino della *polis*. Marsia avrebbe dunque potuto apparire come il simbolo degli uomini nati non liberi, viventi ai margini del mondo civile, e quindi emblema stesso della schiavitù: in relazione ad essa egli, infatti: a) reca gli espliciti simboli della sottomissione (i ceppi), e b) ammonisce, con il braccio destro alzato, e gridandolo con forza (con la bocca aperta), a non oltrepassare i limiti imposti, a non peccare di *hybris*, a comportarsi, cioè, da uomo libero.

Già per la cultura greca, dunque, e fin dal V secolo almeno, Marsia sembra rappresentare l'immagine della schiavitù [125]. È questo un punto sostanziale sul quale occorre riflettere. La circostanza per cui, in seguito, di questa particolare valenza si sia appropriato anche l'immaginario politico romano, si rivela di ben difficile comprensione eludendo questo presupposto. La radice della sua diffusione nelle città romane come *signum liberae civitatis*, come *indicium libertatis* [126], non trova una spiegazione se non nelle più intime valenze concettuali del suo primario aspetto iconografico (una serie di argomentazioni di natura storica e più latamente culturale, permetteranno, più avanti, di meglio qualificare il momento e i modi in cui un simile passaggio concettuale è avvenuto).

Va inoltre considerato come una vastissima documentazione di carattere figurativo abbia permesso di valutare la grande diffusione di questa tipologia nell'ambito del patrimonio culturale dei Greci d'Occidente e delle popolazioni italiote (in particolare nella pittura vascolare lucana, e soprattutto in quella pestana): ed è esattamente nella peculiare valenza iconografica riflessa dalla statua di Paestum che tale immagine circola in quest'area, riprodotta dalla fine del V a tutto il IV secolo mettendo costantemente in evidenza — a differenza di altri attribuiti opzionali — i ceppi che stringono le caviglie del Sileno.

Se assumiamo dunque la figura del Marsia nell'ambito semantico dell'espressione della condizione servile, dell'uomo non libero, e se i suoi attributi sembrano indirizzare coerentemente — in particolare per quanto riguarda i ceppi — in questa direzione interpretativa, non possiamo allora esimerci dal definire questa situazione secondo le coordinate e i limiti della tradizione culturale

125 Per i Greci dell'età classica « frigio » era equivalente di « schiavo »: cfr. W.M. Calder, 'Phrygia', in *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1970, p. 829. Non si dimentichi inoltre il preciso significato di perdita della propria identità che, per un greco, riveste l'atto di privare un uomo della propria pelle.

126 *Sed in liberis civitatibus simulacrum Marsyae erat, qui in tutela Liberi patri est.* (Servio, *ad Aen.* III, 20). *Unde etiam Marsyas minister eius* [*Liber pater*], *per civitates in foro positus vel libertatis indicium est, qui erecta manu testatur nihil urbi deesse.* (Servio, *ad Aen.* IV, 58). Cfr. anche Mitografo Vaticano III, 2 1.

greca [127], e più precisamente nella sua ricezione ed elaborazione in ambiente magnogreco e italiota.

Tale circostanza, insieme alla stessa costante ed esclusiva collocazione della figura del Sileno all'interno della sfera dionisiaca, come ci è testimoniata dalla ceramografia pestana, costringe a rileggere in quest'ottica le significative parole impiegate dallo storico Charax di Pergamo intorno ai precisi nessi intercorrenti tra la diffusione della viticoltura presso gli Italici, la cultura dionisiaca, l'erezione della statua di Marsia nelle città italiche e la presenza stessa dei ceppi alle caviglie nell'immagine del Sileno (*Italikà*, Jacoby II A, fr. 31, p. 488) [128]:

Κολώνεια· κτητικὸς τύπος εἰς ἰδιότητα ἀναπέμπεται. φοσὶ γάρ ποτε τὸν Διόνυσον ⟨μετὰ⟩ τὸν ἐπὶ Τυρσηνοὺς ἀπιόντα πόλεμον τοὺς γεγηρακότας τῶν Σειληνῶν μετὰ τῆς ἀχρήστου ἡλικίας ἐν Ἰταλίαι καταλιπεῖν. τοὺς δὲ πραπῆναι ἐπὶ ἀμπέλων ἐπιμέλειαν καὶ εὔοινον γενέσθαι τὴν Ἰταλίαν· τοὺς δὲ γεωργοὺς οἱ Ἰταλοὶ κολώνους ἐκάλουν· [ὡς καὶ ἱδρύσασθαι τοιαῦτα ἀγάλματα οἰνοφοροῦντα ἐν ἀσκοῖς]. ἐσπούδαζον δὲ καὶ ἃς ᾤκουν πόλεις οἱ Ἰταλοὶ τιμὴν ταύταις παρέχειν, ἀνιστάντες δαίμονά τινα ὡς πρεσβύτην ὅμοιον Σειληνῶι, ἵνα καὶ τῆι κοινωνίαι τῶν ἱερῶν συγκραθῶσιν. αἱ δὲ πέδαι περιτιθέμεναι δηλοῦσι τὸ ὑπήκοον, τῶι συνδεδέσθαι αὐτοῖς τὰς πόλεις τὰς ἐχούσας τὰ τοιαῦτα ἀγάλματα. ταῦτα εἴρηται Χάρακι ἱστοριογράφωι [129].

Il bronzo pestano si viene dunque a situare in un momento della storia dell'Italia meridionale in cui — come cercheremo di mettere a fuoco nelle pagine seguenti — una serie di modelli sia iconografici, che stilistici e concettuali, dipendenti dalla grande cultura classica, venivano sentiti ancora come direttamente ed efficacemente significanti. La sua realizzazione sembra così rientrare in un capitolo della storia di Poseidonia-Paestum, e dell'intera Magna Grecia, che precede la sua appropriazione da parte dell'immaginario politico romano.

Rimane infine da rilevare che, senza la possibilità di intraprendere il più semplice, ma essenziale, esame critico del pezzo, difficilmente si potrebbe ancor oggi dare una risposta alla domanda centrale, sempre di fatto elusa dalla maggior parte degli studi che hanno affrontato il problema: se il significato del Marsia di Paestum dipendesse dal campo semantico della *libertas* di ambiente romano o non

127 Cfr. la probabile attestazione della presenza dei ceppi sulla figura del Sileno tardo-arcaico di Thasos, p. 148.

128 Discussione del passo, con bibl. prec., in Coarelli 1985, p. 93 ss.

129 Colonia: forma possessiva; l'accento risale quando diviene un nome proprio. Dicono infatti che un tempo Dioniso, partendo dopo la lotta contro i Tirreni, lasciò in Italia i più vecchi dei Sileni insieme a quelli che per la loro giovinezza non potevano essere utili. Questi si dedicarono alla viticoltura, e l'Italia divenne un paese produttore di vino. Gli Italici chiamano « coloni » i contadini e per questo eressero statue di questo tipo, che portano vino negli otri. Si diedero anche ad onorare con queste le città abitate dagli Italici, innalzandovi [statue] di una sorta di demone, un vecchio simile a Sileno, affinché fossero uniti anche dalla comunanza di culti. Quanto ai ceppi che lo avvincono, essi indicano l'assoggettamento, poiché le città che posseggono tali statue sono sottomesse a loro. Fin qui lo storico Charax.

piuttosto da precedenti valenze concettuali, e comunque, in ultima analisi, perché proprio *quel tipo* di immagine veniva interpretato a Roma come simbolo della libertà. Un argomento, questo, che solo autorevoli quanto isolate voci hanno cercato di cogliere come nodale [130].

6. *Implicazioni storiche e culturali.*

Nelle pagine precedenti si è cercato di qualificare la statua pestana sia sotto il profilo storico-artistico che sotto quello interpretativo, configurandola come un notevole prodotto della bronzistica magnogreca collocabile cronologicamente nella tarda età classica, nel corso del IV secolo a.C.; un'opera che da un punto di vista iconografico mostra un'articolata trama di rimandi, la cui complessità esprime l'alto livello dei relativi modelli, sia figurativi che ideologici. Rimangono dunque ora da verificare le corrispondenze di quanto finora rilevato con lo specifico quadro storico-culturale in cui il nostro Marsia si inserisce.

Senza voler in alcun modo pensare di abbracciare globalmente l'ampiezza delle questioni che caratterizzano l'Italia centro-meridionale in questa fase delle sue vicende, è possibile tuttavia rilevare una serie di elementi, da questo ambiente dipendenti, che consentono di mettere ulteriormente a fuoco le osservazioni in precedenza sviluppate.

È necessario innanzi tutto prendere avvio dalla considerazione della sostanziale omogeneità culturale che il mondo greco, italico e romano mostra (pur nelle singole peculiarità) nel periodo relativo alla data proposta per l'erezione della nostra statua. Ci troviamo, come noto, all'interno degli anni che preparano e assistono al delicato passaggio delle regioni magnogreche alla dominazione romana: una fase in cui si possono nel contempo cogliere le tappe del processo di assimilazione della cultura romana ai modelli provenienti dalla Grecia, in gran parte filtrati attraverso le coordinate culturali proprie delle colonie d'Occidente.

Una delle tappe più significative di questo processo è quella relativa all'ambito della produzione artistica, di cui le testimonianze figurative di carattere scultoreo costituiscono uno dei terreni privilegiati di analisi. Fra di esse, la statua del Marsia di Paestum — se l'interpretazione fornita in questa sede coglie nel segno — viene certamente a occupare un posto di primario rilievo.

Per definire ulteriormente i termini del problema, è opportuno in prima istanza riflettere sulle particolari condizioni che hanno condotto alla realizzazione di simili opere: allo scopo di comprendere come si orientano committenza e artisti nei confronti della monumentalizzazione degli spazi pubblici dei centri urbani della Penisola, ci soccorre con abbondanza di informazioni il caso di Roma, nei

130 Brendel 1933, col. 642; Besques 1935; Pugliese Carratelli 1973, p. 9. Le risposte a simili domande sono state fornite convincentemente da Torelli 1982 e Coarelli 1985, in relazione tuttavia all'esclusivo ambito cronologico e culturale di Roma repubblicana.

confronti della quale la ricchezza delle testimonianze letterarie ha consentito un articolato approfondimento critico, in particolare in relazione al soggetto che qui maggiormente ci interessa, l'immagine di Marsia.

La situazione del Foro Romano si rivela, su questo terreno, estremamente significativa. È qui che vengono infatti impiantati, proprio in quegli anni, i segni tangibili del processo di inserimento di Roma nell'ambito della grande cultura urbanistica e monumentale del Mediterraneo. Indicativo di tale situazione è il rifacimento, nella prima metà del III secolo a.C., del comizio [131] secondo i modelli a pianta circolare degli *ekklesiasteria* greci, diffusi in Magna Grecia e in Sicilia, di cui Poseidonia presenta del resto uno dei più noti esempi [132]. È sempre Paestum che, in seguito alla deduzione della colonia (273 a.C.), attesta l'erezione, nell'area forense, del comizio di forma circolare [133], allo stesso modo degli analoghi esiti testimoniati nelle coeve fondazioni di Cosa e Alba Fucens, nel quadro di un programma monumentale di cui è stata rilevata la marcata assimilazione ai modelli della Capitale [134].

Ed è proprio nell'area del comizio di Roma — un edificio che di per sé si qualifica come esplicita manifestazione architettonica della scelta di appartenere alla *koinè* culturale greca — che, negli anni a cavallo tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C., viene eretta una serie di statue, fra le quali dobbiamo rintracciare alcuni dei simboli-chiave relativi agli stessi fondamenti istituzionali del potere di Roma: oltre alle statue equestri di C. Maenius e di L. Furius Camillus sui rostri, conosciamo la *columna Maenia*, la statua di Atto Navio, la *ficus Ruminalis*, il Marsia, la Lupa degli Ogulnii e le immagini di Pitagora e di Alcibiade. Senza entrare nel merito dei singoli problemi che ciascuna di queste immagini solleva [135], ciò che a noi importa sottolineare qui è come, anche nel caso dell'*imagerie* di carattere scultoreo, apparissero predominanti i modelli formali, iconografici e concettuali di tipo greco, e più in particolare magnogreco.

Le notizie di Plutarco (*Numa*, 8, 20) e di Plinio (*Nat. Hist.* XXXIV, 26) relative alla collocazione delle statue bronzee di Pitagora e di Alcibiade *in cornibus comitii*, poste nel corso delle guerre sannitiche su ordine dell'Apollo di Delfi di dedicare i simulacri del più valoroso e del più sapiente dei Greci, si rivela della massima importanza. Come è stato più volte sottolineato [136], l'accoppiamento di questi due soggetti, e la loro stessa scelta sul terreno concettuale,

131 Coarelli 1985, p. 11 ss., con bibl. prec.

132 E. Greco-D. Theodorescu, *Poseidonia-Paestum II. L'agora*, Rome 1983, p. 34 ss.

133 E. Greco-D. Theodorescu, *Poseidonia-Paestum III. Forum Nord*, Rome 1986, p. 27 ss.

134 Torelli 1988, p. 71.

135 Su tutto questo cfr. l'approfondito riesame di F. Coarelli: Coarelli 1985, pp. 11-123. Si vedano anche le osservazioni sviluppate dal Guzzo sul rapporto tra le misure del Marsia di Paestum e la consuetudine — ricordata da Plinio (*Nat. Hist.* XXXIV, 24) — di erigere statue alte tre piedi in Roma medio-repubblicana: P. G. Guzzo, 'Ipotesi sui re a Rossano di Vaglio', in *Xenia* 5, 1983, pp. 7-13; p. 9.

136 Zevi 1970, pp. 69-70; Mele 1981, p. 87 ss.; Coarelli 1985, p. 121.

rimanda a precisi modelli magnogreci. Sono infatti per un verso noti i nessi che intercorrono tra l'erezione della statua di Pitagora e gli ambienti pitagorici che fanno capo alla figura di Numa: la leggenda che configurava questo re come saggio legislatore, ispiratosi agli insegnamenti del filosofo samio, nasce proprio nel IV secolo, momento in cui l'influenza della Magna Grecia sulla cultura italiota e su Roma si sviluppa nel quadro politico dell'egemonia tarentina all'epoca di Archita [137].

Le notizie intorno all'opera di legislazione pitagorizzante di Numa vanno infatti lette nel quadro del più ampio fenomeno che registra in questi anni l'attività dei legislatori italici porsi sotto il comun denominatore degli insegnamenti pitagorici; il mitico re, che riuscirà a porre nelle mani della *nobilitas* la direzione intellettuale e il controllo politico dei sacerdozi attraverso l'organizzazione del pontificato e l'estensione dell'augurato, aveva compiuto un'operazione in cui prevaleva, tra l'altro, una serie di aspetti mistico-religiosi imperniati sull'aruspicina [138].

Ciò che importa maggiormente rilevare per il nostro discorso è che un simile processo di rivendicazione, in cui le famiglie del patriziato intenderanno legittimare la propria egemonia esibendo il vanto da un lato della propria antichità (Numa), dall'altro della sapienza (Pitagora), avviene — e si spiega solo — esattamente nel momento in cui diviene consapevole — facendosi strumentale a livello ideologico — l'impiego di elementi culturali greci tratti da quanto il patrimonio della Magna Grecia poteva allora offrire [139]. Lo stesso aspetto « democratico » dell'attività legislativa di Numa, e la relativa alleanza con le genti plebee — un elemento di grande importanza per il nostro discorso —, trovano precisi riscontri nella successiva fase del pitagorismo italiota, quello appunto architeo, che da Taranto (vista come modello di costituzione democratica) si diffonde a partire dal IV secolo negli altri centri dell'Italia centro-meridionale, fino al Sannio, alla Campania e a Napoli [140].

Come da più parti è stato messo in rilievo, cruciale in questo quadro si mostra il ruolo rivestito proprio dalla Lucania che, a partire dal V secolo, ma soprattutto nel corso del IV, tesse le trame della diffusione della cultura politica — giocata in chiave pitagorica — che accomuna le esperienze delle aristocrazie tarentine, campano-sannite, e anche siceliote [141]. La posizione di prestigio acqui-

137 Ferrero 1955, p. 142 ss.

138 Ferrero 1955, p. 149.

139 Ferrero 1955, p. 150.

140 Ferrero 1955, p. 118. Interessanti osservazioni sul dorismo romano, mediato da Taranto, sono a pp. 118 (culto dei Dioscuri), 143 (accostamento tra Numa e Licurgo; teoria etnografica della discendenza dei Sanniti Pitanati dagli Spartani di Pitane in Strabone V, 4, 12), e 133 ss. Sulla diffusione di istituzioni e costumi laconici in rapporto al pitagorismo tarentino, e sulla tradizione dell'origine spartana degli stessi lucani, cfr. Mele 1981, p. 79 ss.

141 Mele 1981. Musti 1991. P. Poccetti, 'Le popolazioni anelleniche d'Italia tra Sicilia e Magna Grecia nel IV secolo a.C.: forme di contatto linguistico e di interazione culturale',

sita dalle aristocrazie lucane è documentata in modo esemplare dalle fonti, tra le quali spiccano ad esempio le notizie relative all'attività letteraria dello pseudo epigrafe Ocello Lucano, autore di opere di carattere politico in chiave pitagorica [142]. E proprio il momento della conquista di Poseidonia viene a corrispondere alla riproposizione, da parte delle *élites* sannitiche, del modello laconico di ὁμαλότης politico-militare, in polemica contro l'edonismo e la formazione, all'interno della *polis*, di δυναστεῖαι che rompono con le tradizioni isonomiche ricercate anche da Archita. Questi modelli di comportamento, improntati da istanze ideologiche anti-edonistiche e da una saggezza in campo politico e militare (che conduce a un consolidamento tra le popolazioni sannitiche di equilibri politici e sociali sanzionati, di fatto, dall'egemonia tarentina) vengono come noto incarnati dalla figura del vecchio capo sannita Ponzio Erennio, il padre del vincitore di Caudio; risulta forse di un certo interesse considerare che il personaggio, uomo di lettere legato al pitagorismo tarentino, è ricordato da Livio giungere al campo, alle Forche Caudine, nel 321 a.C., su un carro trainato da muli [143].

È dunque in un simile contesto, quando Roma entra a far parte di un più ampio sistema politico-culturale che aveva il proprio asse di irradiazione nei centri magnogreci della Penisola, che si spiega l'erezione, nel comizio del Foro Romano, delle statue di Alcibiade e di Pitagora. Una più precisa determinazione dell'ambiente della relativa committenza ha inoltre permesso di identificare in essa quei gruppi politici che si rifacevano alla figura di Appio Claudio Cieco, censore nel 312 a.C. [144]. L'attività legislativa di questo importante personaggio, di indi-

in *Tra Sicilia e Magna Grecia. Aspetti di interazione culturale nel IV sec a.C.*, 'Atti del convegno, Napoli 1987' (*AION(Filol)* XI, 1989), Pisa 1991, pp. 98-135; pp. 132-135.

142 Per le fonti, Mele 1981, p. 64 ss.; su Ocello Lucano cfr. Ferrero 1955, pp. 105 e 233; Mele 1981, p. 65; Pontrandolfo Greco 1982, pp. 161-162; Musti 1991, pp. 35 e 37, che lo pone però nel II sec. a.C.

143 Su Ponzio Erennio, cfr. Livio IX, 1-15; Cicerone, *Cato Maior* 12, 41, che racconta come il vecchio saggio avesse discusso temi filosofici con Platone e Archita. Mele 1981, p. 69 ss., e in particolare pp. 75 e 94-95. Salmon 1985, pp. 125-126. Cfr. anche B. d'Agostino, 'Le genti della Basilicata antica', in *Italia omnium terrarum parens*, Milano 1989, pp. 191-246; p. 232. La Pontrandolfo (Pontrandolfo Greco 1982, p. 138), ricorda come la scena trovi un'eco nella rappresentazione, sulla tomba 61 di Paestum, di un vecchio seduto su un carro trainato da muli. Un'altra raffigurazione di corteo con un mulo è nella tomba 80, dalla necropoli di Andriuolo, di fine IV-inizi III secolo a.C.: A. Rouveret, 'Tradizioni pittoriche magnogreche', in *Magna Grecia, IV. Arte e artigianato*, Milano 1990, pp. 317-350; p. 335, fig. 512. Notevolmente ricca è, come noto, l'iconografia del mulo nella pittura vascolare attica, rappresentata sempre in contesto dionisiaco; cfr. *LIMC* III, 2, nn. 384 ss., in cui vediamo spesso Dioniso che attende un mulo, o a cavallo di un mulo: questo è condotto, cavalcato, o anche lavato, da Sileni; si cfr., in particolare, uno skyphos a figure rosse, a Londra, in cui è rappresentato Dioniso a piedi, al quale è condotto un mulo da un Sileno recante un otre pieno di vino (*ibidem*, n. 386) — una scena presente del resto già sul cratere François, dove il mulo porta Efesto ebbro.

144 Ferrero 1955, p. 146; Coarelli 1985, p. 122.

rizzo sostanzialmente aristocratico in quanto volta all'attribuzione di diritti politici alla *turba forensis* come preciso veicolo di controllo sociale, secondo gli interessi di una composita coalizione di cui facevano parte elementi della *nobilitas* sia patrizia che plebea [145], si pone anch'essa sotto il patronato pitagorico, impiegato dal censore come strumento di prestigio [146].

È esattamente su questa nodale figura politica, a cui è probabilmente da riferire anche l'erezione di un'altra importante statua presente nel Foro Romano, quella dello stesso Numa Pompilio [147], che occorre ritornare a proposito dei più specifici problemi della storia di Paestum. Precisi nessi di carattere storico e culturale — e insieme anche geografico — sembrano collegare infatti tra loro il ruolo giocato dall'area lucana nell'ambito della diffusione della cultura pitagorica, la congiuntura politica della Roma del tempo, e il contesto stesso in cui avvenne la deduzione della colonia latina di Paestum, che è opportuno dunque riprendere in esame.

Essa si colloca, come noto, all'interno di quei programmi di espansionismo politico-militare sostenuti dai gruppi politici urbani favorevoli a una politica di conquista dell'Italia meridionale. A capo di questi emerge proprio la figura di Appio Claudio, personaggio imbevuto di cultura greca [148], come attestano le sue opere letterarie, dipendenti da fonti greco-pitagoriche [149]; fu lui l'artefice della via Appia, che collegava Roma con Capua, asse portante non solo di comunicazioni militari e mercantili, ma preciso veicolo di scambi culturali, e dunque artistici [150]. Ricordiamo che proprio lungo questa arteria sorgerà uno dei monumenti-chiave per la comprensione dell'intera cultura artistica di Roma medio-repubblicana, quel sepolcro degli Scipioni la cui cifra stilistica di fondo va non a caso rintracciata nei modelli figurativi e decorativi magnogreci [151].

All'interno del gruppo politico guidato da Appio Claudio, a cui facevano riferimento — si noti — gli interessi del ceto imprenditoriale plebeo [152], si colloca l'attività di Claudio Canina, *cos.* nel 285 [153]: è questo l'anno in cui Roma stabilisce di aiutare Thurii assediata dai Lucani, dando di fatto l'avvio alla guerra tarantina, secondo una scelta chiaramente sostenuta da Appio Claudio. Nel 273, quando è di nuovo console, Canina trionfa su Sanniti, Lucani e Bruzi, e favo-

145 Cassola 1962, p. 130 ss.

146 Cassola 1962, p. 152 ss.

147 C. Anti, 'Una statua di Numa nella casa delle vestali', in *BullCom* XLVII, 1919, pp. 211-224. Su questa importante scultura è in corso uno studio da parte dello scrivente.

148 Cassola 1962, p. 130.

149 G. Dumézil, *La religione romana arcaica*, Milano 1977, p. 449 (trad. it. di *La religion romaine archaïque avec un appendice sur la religion des Etrusques*, Paris 1974)

150 Il Cassola ricorda in ogni caso che per il periodo della costruzione della via Appia non sono attestati legami familiari o clientelari fra la *gens* Claudia e le città campane o italiote: Cassola 1962, p. 129.

151 Zevi 1970. F. Coarelli, 'Il sepolcro degli Scipioni', in *DialArch* 6, 1, 1972, pp. 36-106.

152 Cassola 1962, pp. 128 ss.

153 T.R.S. Broughton, *The Magistrates of the Roman Republic*, I, New York 1951, pp. 196-197.

risce la deduzione coloniaria di Paestum (Velleio Patercolo I, 14, 7), in funzione di controllo tattico e militare di un territorio che, mediante l'organizzazione di stabili assegnazioni agrarie, assiste di fatto al primo momento di penetrazione romana in area greca al di fuori dell'antica Campania [154]. La solida continuità della politica espansionistica della *gens* Claudia verso i grandi centri del commercio campano e greco viene confermata, pochi anni dopo, dall'intervento del figlio di Appio Claudio Cieco, Appio Claudio Rufo, che nel 268 celebra il trionfo sui Picentini, deportandoli sulla riva destra del Sele (Strabone V, 4, 13).

A livello locale, andrà infine ricordato che Paestum attesta la presenza, fra i suoi più antichi magistrati, di un questore appartenente alla *gens* Claudia, *L. Claudius Trebi filius,* come testimonia un'epigrafe di III secolo a.C. [155].

È nelle attività di *gentes* come quella dei Claudi, precisamente interessata a un programma espansionistico verso il Sud Italia, che vanno allora ricercate le radici delle connotazioni culturali che informeranno la mentalità degli ambienti di punta delle *élites* urbane tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. Più in particolare occorre ribadire come l'insieme delle testimonianze relative ai gruppi politici della Capitale legati al pitagorismo (rapporto di Numa con Mamerco/Mamerte nel solco di una tradizione romano-sabina; rapporto di Numa con Pitagora che, tramite Taranto, connette la *politeia* dei Romani a Sparta; ruolo della discendenza della *gens* degli *Aemilii Mamercini*; rapporto di questi ultimi con Appio Claudio e con la penetrazione romana in Campania) conduce a evidenziare un preciso nesso tra il pitagorismo romano e lo sviluppo degli interessi di conquista verso l'Italia meridionale [156].

Sarà dunque esattamente nell'elenco dei grandi centri urbani magnogreci, come è stato osservato [157], che andranno rintracciate le fonti per la comprensione di determinate scelte figurative nel programma di monumentalizzazione di Roma in questa fase della sua storia. All'interno di questo elenco, Poseidonia potrebbe per più versi (come vedremo meglio anche in seguito), costituire un punto di riferimento determinabile con maggior precisione. Non dimentichiamo che le datazioni proposte per l'erezione delle statue di Pitagora e di Alcibiade cadono esattamente nel medesimo lasso di tempo che stiamo considerando — la seconda

154 F. Sartori, 'Le città italiote dopo la conquista romana', in 'Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1975', Taranto 1976, pp. 83-137; p. 85 ss.

155 *ILP* 139. F. Arcuri, 'In margine ad alcune epigrafi romane di Paestum', in *Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra* IV, 1, 1986, pp. 5-15; p. 5 ss.

156 Mele 1981, p. 85 ss.

157 « ...una coppia come quella costituita da Pitagora e Alcibiade troverebbe una perfetta giustificazione in una città della Magna Grecia o della Sicilia »: Coarelli 1985, p. 121, che si chiede (in nota 114 alla stessa pagina), se non potesse trattarsi di Taranto o di Thurii. Cfr. anche, *idem*, p. 123. Cfr. le osservazioni del Gioffredi (Gioffredi 1943, p. 280), a proposito del Marsia del Foro Romano, il quale ne postula un arrivo a Roma nel primo quarto del III secolo a.C. da una delle città della Magna Grecia che in quegli anni strinsero alleanza con Roma, come Crotone, Locri o Reggio.

metà del IV secolo a.C. [158] — e, insieme, che Paestum, nel quadro storico ora tracciato, era venuta acquisendo una funzione assolutamente primaria sia dal punto di vista strategico-militare che da quello economico [159].

Ma è soprattutto la più generale qualificazione culturale delle scelte figurative della committenza che consente di comprendere a fondo le ragioni di determinati esiti iconografici e tipologici. Come assai acutamente ha messo in luce Fausto Zevi [160], monumenti come quelli presi in considerazione in precedenza appaiono il riflesso di quegli ideali eroici che, tra il IV e il III secolo a.C. erano divenuti nodali punti di riferimento ideologici per le *élites* della Capitale. Ma si tratta in ogni caso di un momento da porsi immediatamente prima dell'esplodere di quelli che saranno i nuovi modelli culturali diffusi dall'ellenismo: con l'emergere di figure come quella di Alessandro Magno e poi dei diadochi, perderanno definitivamente l'aura mitica personaggi come lo stesso Alcibiade [161], la cui immagine nel Foro Romano trova giustificazione solo all'interno di un contesto di carattere pre-ellenistico [162].

La stessa assunzione della nozione di καλοκἀγαθία — riflessa nel celebre elogio della tomba degli Scipioni — appartiene a un nuovo capitolo della mentalità romana, quando la *virtus* tradizionale verrà accostata a una virtù considerata del tutto nuova, la bellezza. In precedenza, ci troviamo ancora di fronte a una cultura che, in sostanza, ignora il valore del « bello » in sé, affermando invece, al di fuori di ogni idealizzazione, la pregnanza delle singole caratterizzazioni individuali. Siamo, di fatto, ai limiti estremi della cultura tardo-classica, alle soglie del momento in cui la nuova *nobilitas* al potere baserà la propria autoaffermazione sui nuovi valori dominanti ispirati ai modelli dinastici ellenici.

Appare ora chiaro che è a questo tipo di orizzonte storico-culturale che dobbiamo riferire l'appropriazione nella cultura figurativa romana di simulacri come quello di Pitagora e di Alcibiade, personaggi non a caso ancora dipendenti dall'immaginario del mondo classico. Allo stesso modo di questi andrà considerata anche la statua del Sileno Marsia, collocata al loro fianco nel comizio del Foro Romano, insieme agli altri simboli fondanti l'*imperium* di Roma (la Lupa, la *ficus Ruminalis*) [163]: per essa, non certo a caso, ci siamo in precedenza mossi

158 Salmon 1985, p. 211, è per il periodo della prima guerra sannitica. Mele 1981, p. 87, propende per un momento precedente alla prima sannitica. Coarelli 1985, p. 121, è per gli anni della terza guerra sannitica (292-290).

159 Cfr. E. Lepore, intervento in *La monetazione di bronzo di Poseidonia- Paestum*, 'Atti del III Convegno del Centro internazionale di studi numismatici, Napoli, 19-23 aprile 1971', Roma 1973, p. 165.

160 Zevi 1970, p. 69 ss.

161 Cfr. l'episodio della vita di Alcibiade riferito da Plutarco (*Alcibiade*, II, 4-5, riportato a p. 164) in cui egli parla di Marsia come *pendant* negativo nei confronti del comportamento virtuoso del cittadino della *polis*.

162 Salmon 1985, p. 211; Zevi 1970, p. 69 ss.

163 Paoli 1945, p. 155; Torelli 1982, p. 105; Coarelli 1985, p. 87 ss.

all'interno delle medesime coordinate concettuali entro le quali si configura questo tipo di immagini.

Non si dimentichi inoltre che tra simili soggetti esiste un'importante serie di relazioni. Si pensi, ad esempio (solo per rimanere nell'ambito che ci riguarda), al nesso che intercorre tra la stessa immagine di Marsia e la *ficus Ruminalis,* entrambe non solo consacrate a Dioniso, ma connesse anche con il culto di Cibele: alla Grande Madre, infatti, è riferita sia l'invenzione del doppio flauto [164], sia quella del fico secco [165]. Siamo di fronte, con tali esiti scultorei — tra di loro pressoché contemporanei —, alla tangibile manifestazione figurativa di quanto aveva prodotto il contatto culturale allora in corso tra Grecia, Magna Grecia e Roma allo scorcio del IV secolo a.C. Ma, mentre nel caso delle statue di Pitagora e di Alcibiade non siamo a conoscenza del loro aspetto reale in quanto non ci sono conservate dirette testimonianze in merito, per Marsia si può oggi affermare di avere con ogni probabilità a disposizione, di fatto, uno degli originali che sappiamo essere stati presenti, in quegli anni, nelle città magnogreche e siceliote.

Il Marsia di Paestum viene dunque ad acquisire, in quest'ottica, un'importanza a dir poco straordinaria. Egli sembra qualificarsi non tanto (come ritenuto sinora dalla maggior parte della critica) [166] come replica della statua del Foro Romano, ma come uno dei possibili modelli — di carattere iconografico e concettuale, più che stilistico — di quest'ultima, e insieme di tutte quelle in seguito collocate nelle colonie di Roma.

La stessa cronologia fornita dalle decisive ricerche di Mario Torelli in relazione all'erezione della statua del Marsia nel Foro Romano, convincentemente pensata come legata alla censura del 294 di C. Marcius Rutilus Censorinus, *trib. plebis* nel 311, *cos.* nel 310, e primo *pontifex* e *augur* plebeo nel 300 (all'interno di un preciso contesto politico-culturale connotato dall'emergere delle *gentes* plebee) [167], questa stessa cronologia non fa altro, in ultima analisi, che confermare l'anteriorità dell'esito pestano rispetto alla statua di Roma. Diventa infatti oltremodo difficile ritenere il primo una replica [168] della seconda: di fatto, siamo a conoscenza delle fattezze di entrambi, e proprio per questo è apparsa palese la seriorità del Marsia romano (un prodotto, come ci mostrano i plutei traianei, chiaramente già ellenistico — fig. 28.1) rispetto a quello di Paestum (un'immagine che abbiamo potuto collocare ancora nel IV secolo). Inoltre: come poter pensare — qualora si postuli una cronologia più bassa per la statua pestana — che nel cuore di una delle più importanti colonie latine degli inizi del III secolo fosse stata eretta una scultura — così carica di valenze ideologiche — di modesto livello artistico, essendo quest'ultimo l'argomento sostanziale (sotto il profilo stilistico) su cui si basa ogni ipotesi che la legge come *copia* del presunto originale di Roma?

La contraddizione, come ognun vede, non regge: è viceversa chiaro che, se il nostro Sileno fosse stato realizzato successivamente alla deduzione coloniaria, le sue fattezze avrebbero certamente corrisposto a differenti coordinate iconografiche e formali: quelle, in ultima analisi, forniteci dall'immagine del Marsia del Foro Romano, coerentemente corrispondenti alla cultura figurativa della prima metà del III secolo a.C. Non solo, ma il livello qualitativo del pezzo sarebbe comunque stato — è questo un punto decisivo — assolutamente alto, il più alto possibile, se teniamo conto del livello della committenza di questo tipo di immagini, della loro collocazione, dello stesso materiale impiegato — il bronzo —, così come della ricchezza dei loro rimandi concettuali. E non si sarebbe certo trattato di un'opera di carattere « provinciale » [169]: non è questo un termine applicabile, in questa fase della loro storia, alla cultura dei grandi centri urbani dell'Italia centro-meridionale.

La probabile data dell'erezione del Marsia nel comizio di Roma — il 294 a.C. —, dunque, viene a costituire per noi un ulteriore *terminus ante quem* per la realizzazione del bronzo pestano, confermando appieno la cronologia proposta per quest'ultimo.

Lungo questo percorso si vengono anche spiegando meglio le modalità dell'acquisizione delle valenze concettuali rivestite dall'immagine del Marsia da parte dell'ideologia « plebea » romana. La questione della gestione di tali opzioni ideologiche presso un settore delle *élites* senatorie repubblicane trova le proprie ragioni e le proprie radici nella cultura di *koinè* espressa dalle comunità italiche e magnogreche alle soglie della conquista romana nel corso del IV secolo [170],

[164] Cfr. pp. 164 e 167.

[165] Paoli 1945, p. 167, nota 1; Torelli 1982, p. 104; Coarelli 1985, p. 28 ss. A questo proposito è forse possibile porsi un quesito: considerando le analogie tecnico-stilistiche messe precedentemente in luce, è lecito domandarsi se fra l'immagine del nostro Marsia e la Lupa Capitolina — ricordando i legami concettuali che uniscono queste due figure (Coarelli 1985, p. 95) — sia da identificare un ulteriore elemento in comune, in tal caso di carattere formale?

[166] Ma dubbi espressi da Marzullo 1932, p. 219; Brendel 1933, col. 642; Besques 1935; Panebianco 1961, p. 22.

[167] Torelli 1982, pp. 103 ss., confermato da Coarelli 1985, p. 87 ss.

[168] Torelli 1982, p. 105; Coarelli 1985, pp. 96 e 102; Torelli 1988, p. 72.

[169] Marzullo 1932, p. 218; Brendel 1933, col. 640; Coarelli 1985, p. 96.

[170] Anche se la nostra proposta interpretativa ha posto la realizzazione della statua di Marsia in un periodo — seppur di poco — precedente la deduzione coloniaria della città, essa appare in ogni caso il prodotto di una cultura di *koinè,* esemplata sui modelli greci, a cui a quel momento faceva riferimento l'intero universo delle comunità politiche dell'Italia centro-meridionale, ciascuna ovviamente con differenziati riflessi politico-istituzionali Almeno per quanto riguarda la più antica fase della stessa colonizzazione romana, credo che non appaia metodologicamente corretto affrontare l'esame della cultura artistica sulla base di una presunta dicotomia tra ciò che è « greco » e ciò che è « romano ». Parzialmente analogo, seppur nelle proprie peculiarità, si mostra il versante degli statuti giuridici e istituzionali. Si cfr. ad esempio le osservazioni svolte dal Calderone intorno alla cultura politica di *koinè* che caratterizzava Roma in questa fase del suo espansionismo, quando veniva modellando le proprie esperienze di diritto internazionale sui moduli diffusi dal mondo greco e, più in particolare, magno-

l'assunzione dei cui modelli esprimeva la segnata volontà di entrare a far parte di quell'orizzonte politico e culturale [171].

Il Marsia, in tal senso, sembra configurarsi come uno degli strumenti — in questo caso di carattere figurativo — attraverso cui le classi dirigenti dei centri urbani della Magna Grecia intendevano esprimere (secondo modalità e percorsi ancora tutti da indagare a fondo) una serie di valenze concettuali riconducibili al campo semantico della *libertas* [172]; uno strumento del quale di lì a poco si vennero impossessando, all'interno di un processo storico definito, anche le aristocrazie di quella che diventerà la più importante delle *poleis* del Mediterraneo, Roma.

Rispetto a questa fase primaria delle vicende dell'iconografia di Marsia, testimoniataci dall'originale pestano, appare senza dubbio alquanto più fruttuoso approfondire (come è stato fatto) il periodo meglio conosciuto, in quanto illuminato dalle fonti [173], quello che si inserisce nella storia repubblicana dell'Urbe. Di questa fase non risulta in questa sede necessario riprendere puntualmente tutta la gamma dei significati che l'immagine del Sileno era venuta rivestendo nell'ambito dell'ideologia plebea romana, dal momento che il problema è stato già a lungo affrontato e in gran parte chiarito [174]. Si rivela invece di una qualche utilità rintracciare alcuni dei possibili percorsi che permettono di colmare lo iato sino ad oggi intercorso fra le connotazioni politico-ideologiche assunte da questa immagine nella Capitale e le peculiari istanze figurative e concettuali che già ne caratterizzavano l'iconografia.

Cruciale appare innanzi tutto il nesso semantico con l'idea della *libertas*. Come abbiamo visto, si tratta di un'idea che questa tipologia scultorea *già* esprimeva all'interno della cultura figurativa tardo-classica greca e italiota. L'assunzione della figura del Marsia da parte dell'immaginario politico dei gruppi plebei in ascesa nella Roma degli anni a cavallo tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C., appare così il frutto di un preciso rimando a modelli « alti » della Grecia classica, filtrati dalle elaborazioni culturali delle comunità italiche e italiote (si tengano sempre presenti le raffigurazioni del Sileno con i ceppi sulla pittura vascolare pestana): proprio in quanto simbolo vivente della schiavitù,

greco: S. Calderone, ' La conquista romana della Magna Grecia ', in ' Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1975 ', Taranto 1976, pp. 33-81; p. 65.

171 In quell'orizzonte, come ha sottolineato Paul Veyne (Veyne 1961, pp. 97-98) a proposito dello stesso Marsia, « Ce qui inspire encore ces villes, c'est le vieil idéal hellénique de la *polis* indépendant, dont Rome est devenue le modèle insurpassable », mettendo in luce la matrice greca della concezione stessa della *libertas*.

172 Veyne 1961, p. 97. Pugliese Carratelli 1973, p. 8: « A Paestum la statua di Marsia dev'essere stata non più un simbolo antiromano, ma il simbolo della vitalità delle tradizioni di libertà della *polis*... ».

173 Elenco fonti in Small 1982, p. 127 ss., e loro approfondito esame critico in Coarelli 1985, p. 91 ss.

174 Torelli 1982; Coarelli 1985, con bibl. prec.

rappresentazione di una condizione politica marginale, personificazione di ciò che non è e non deve compiere il cittadino libero, Marsia avrebbe potuto efficacemente passare a rappresentare, nel contesto della lotta politica romana del IV secolo a.C., lo stato della servitù per debiti, il *nexus,* collegandosi insieme alla questione dei *feneratores,* come del resto le ricche testimonianze letterarie che abbiamo a disposizione insistono concordemente nell'indicare [175].

In secondo luogo si considerino le importanti connotazioni augurali del Sileno: connesse alle vicende che le fonti riferiscono relativamente ai rapporti tra Marsia, visto come re di Frigia, gli Etruschi e Roma in età arcaica [176], se per un verso avrebbero trovato un facile terreno di sviluppo nell'ambito degli interessi genealogici della *gens* Marcia [177], per un altro venivano associate al popolo dei Marsi, di cui Marsia è l'eponimo, e dei quali era tradizionale la fama nell'ambito della disciplina augurale [178]. Disciplina che, come sappiamo da Cicerone (*div.* I, 92, 94; II, 80) e da Servio (*ad Aen.* III, 359), fu insegnata agli Italici *a Marsya rege missos e Phrigia regnante Fauno* [179].

Siamo qui in presenza di una serie di notizie che rimandano direttamente ad almeno tre fondamentali elementi messi in luce in precedenza per spiegare i diversi aspetti dell'iconografia del nostro Sileno: 1) la provenienza frigia del personaggio, con tutte le implicazioni che la circostanza può rivestire nei confronti della tradizione delle origini troiane dei Romani [180]; 2) la sua connotazione regale, la quale per un verso consentirebbe di metterlo in rapporto con il re Fauno, mitica figura — si noti — di *legislatore* italico [181]; per un altro, sul terreno iconografico, potrebbe fornire ulteriori argomenti — riconducibili in questo caso a un ambito più marcatamente « italico » — per dare ragione della verosimile presenza dell'attributo del diadema sul capo della nostra statua [182]; 3) le sue valenze augurali, che ci trasferiscono immediatamente nel cuore delle vicende storiche, politiche e culturali che hanno caratterizzato l'area geografica in cui si inserisce la statua pestana nel periodo che sembra corrispondere alla sua realizzazione.

Come abbiamo visto, infatti, la città di Paestum viene a trovarsi, nel corso del IV secolo a.C., all'interno di un territorio che si può qualificare come vero e proprio crocevia degli influssi economici e culturali che dalla Magna Grecia giungono a Roma, filtrati dalle esperienze politico-legislative delle comunità italiche condotte in relazione a modelli tarentini di ispirazione pitagorica. In

175 Il problema è stato, come noto, approfondito in Coarelli 1985, p. 87 ss.

176 Coarelli 1985, p. 114.

177 Coarelli 1985, p. 113.

178 Coarelli 1985, p. 116.

179 Servio, *loc. cit.*

180 Cfr. pp. 166-167; Torelli 1982, p. 104; Coarelli 1985, pp. 116-117.

181 Piganiol 1944, p. 123 ss.

182 Cfr. Reifferscheid 1866.

Roma stessa queste tendenze si coagulano intorno alla figura di Appio Claudio Cieco, personaggio che per un verso intende richiamarsi esplicitamente alla tradizione numana, e insieme, dunque, pitagorica; ma anche personaggio al quale, per un altro, faranno riferimento proprio i gruppi politici plebei legati alla *gens* Marcia (Anco Marcio è nipote di Numa) [183]. Non solo: ma occorre rilevare che almeno un paio fra le connotazioni essenziali del suo operato politico sono rappresentate da due precisi aspetti che l'immagine di Marsia potrebbe incarnare (l'augurato e la *libertas* plebea): innanzi tutto le riforme del culto, in cui le tradizioni relative all'augurato avevano un chiaro *pendant* nel richiamo alla tradizione numana [184] e che troveranno una puntuale continuità nella competenza divinatoria di alcuni membri della *gens* Marcia [185]; e, in secondo luogo, l'alleanza con le *gentes* plebee, giocata anch'essa sul terreno delle esperienze politiche di ispirazione pitagorica.

Non sembrerà allora del tutto casuale se l'attività militare sostenuta dal censore del 312 si sia rivolta all'incremento dell'espansionismo romano proprio verso le regioni della penisola che questi orizzonti politici, religiosi e filosofici rappresentavano, e se lo vediamo, seppur vecchio e cieco, negli anni 279-278 a.C. persuadere tenacemente il senato a non accogliere le proposte di pace di Pirro, affermando il diritto di Roma di considerare come propria sfera di influenza tutta l'Italia meridionale fino allo stretto di Messina.

E altrettanto non casuale si rivelerà, di conseguenza, la puntuale attestazione dell'attività militare svolta nel corso della prima metà del III secolo da diversi membri della *gens* Claudia, attività che culminerà proprio con la deduzione della colonia di Paestum, nel 273 a.C.

A questo punto viene naturale domandarsi, alla luce delle significative corrispondenze rilevate, se il rinvenimento della statua di Marsia nella città di Paestum costituisca il riflesso di una situazione genericamente assimilabile a quella di altre colonie latine della penisola [186], o non vada piuttosto visto come il peculiare esito di una serie di circostanze, tra loro estremamente coerenti sul terreno storico e culturale.

Abbiamo infatti considerato come la scelta di erigere nel comizio di Roma le statue del più valoroso e del più saggio dei Greci, Alcibiade e Pitagora, dipendesse da precise matrici culturali greche, filtrate attraverso la cultura delle *poleis* dell'Italia meridionale. Abbiamo anche verificato come il contesto filosofico che unificava in IV secolo le comunità italiche di quest'area della Penisola si fosse venuto elaborando intorno alle esperienze, soprattutto legislative, di carattere pitagorico. Ma abbiamo osservato anche che questo orizzonte storico si veniva determinando, da un punto di vista sociale, sulla base dell'ascesa e delle rivendicazioni politico-istituzionali delle *gentes* plebee della Capitale.

183 Coarelli 1985, p. 115 ss.
184 Cfr. pp. 174-175.
185 Coarelli 1985, p. 117.
186 Come lo si può considerare ritenendo la statua una replica di quella del Foro Romano: Coarelli 1985, p. 97.

Un filo rosso lega dunque Taranto a Roma, così come Archita a Numa Pompilio, e dunque i modelli figurativi greci alle statue di Alcibiade e di Pitagora del Foro Romano; ma lega anche Appio Claudio e i gruppi politici che a lui facevano capo al sud Italia, e in particolare alla Lucania e a Paestum; così come lega l'immagine del re-demone frigio Marsia, verosimile emblema della schiavitù — particolarmente presente nell'immaginario figurativo lucano all'interno della sfera dionisiaca —, alle trame della diffusione dell'augurato e dei diritti della plebe nelle comunità italiche, in uno spettro di valenze unificabili sotto il comun denominatore concettuale della *libertas*.

È chiaro che occorrerebbe altro spazio per approfondire tali questioni. Qui si è solo inteso mostrare come una serie di argomenti « forti » sembra legittimare la collocazione di una statua come il Marsia nella città di Poseidonia-Paestum nel corso del IV secolo a.C.; e, di conseguenza, come proprio attraverso questa circostanza si possano meglio intendere talune scelte operate dalle aristocrazie filelleniche attive in quel tempo a Roma.

In questo quadro intendo accennare ora, prima di concludere, ad alcuni potenziali percorsi di analisi, da sviluppare opportunamente in altra sede, che la ricerca sin qui svolta potrebbe sottintendere.

Uno investe la sfera filosofica. Mi riferisco all'attestazione di un possibile nesso tra la figura di Marsia e alcune dottrine cosmologiche del pitagorismo. Come è stato acutamente osservato [187], diverse fonti antiche [188] sottolineano come della concezione pitagorica del soggiorno delle anime temporaneamente disincarnate negli spazi sublunari o nell'atmosfera, è precisa traduzione, in termini allegorici, proprio la rappresentazione della gara tra Apollo e Marsia: in essa la lira raffigura l'armonia e la serena ascesa al cielo, mentre la spoglia del flautista appesa a un albero l'anima punita nella bassa atmosfera.

In questa direzione non va inoltre dimenticato che è nel quadro dei princìpi politici ispirati all'armonia e all'ordine della dottrina e della prassi pitagoriche che andrà letto l'episodio, ricordato da Livio (IX, 30, 5 ss.) in cui Appio Claudio, nel riorganizzare il culto di Giove, cacciò dal tempio i *tibicines*, i quali vi usavano banchettare dentro (e che vengono non a caso connotati come amanti del vino). Questa misura, che testimonia l'intransigenza impopolare del censore potrebbe anche essere interpretata, come è stato fatto pur con estrema cautela [189], come il riflesso delle suddette convinzioni pitagoriche, nelle quali la pratica della flautistica era connotata in senso assolutamente negativo (abbiamo già avuto occasione di sottolineare come l'accezione sfavorevole che caratterizza questo strumento fosse uno dei *topoi* della cultura della Grecia classica).

187 Ferrero 1955, pp. 79-80, e nota 316.
188 Elenco in Ferrero 1955, nota 316.
189 Ferrero 1955, pp. 162-163.

Un secondo punto riguarda la sfera sociale. È stato osservato [190] come la deduzione della colonia latina di Paestum si caratterizzasse da un lato per la forte integrazione con l'elemento locale, e dall'altro per lo strettissimo contatto fra la città lucana e il clima politico della Capitale, come del resto si è potuto più volte mettere in luce, per altri versi, anche in questa sede. Non solo, ma la stessa organizzazione topografica e monumentale del Foro — attraverso la precisa scelta di aree sacre destinate a culti « plebei » (Asklepios, Mater Matuta (?), Fortuna Virilis-Venus Verticordia, Mens) — sembra parlare per un'esplicita manifestazione di valori ideologici e cultuali di una colonia in cui determinante appare l'apporto della componente servile e libertina [191]. Non si dimentichi inoltre che la stessa società lucana si mostra già strutturata in modo fortemente gerarchizzato, essendo caratterizzata da una marcata opposizione tra servi e padroni (un'opposizione, come abbiamo visto, sanzionata da precise tradizioni culturali di tipo laconico) [192].

In tale contesto andrà inoltre sottolineata la precisa connotazione politica in senso plebeo delle stesse *élites* che condussero la romanizzazione del territorio pestano, dirette dalla famiglia facente capo ai programmi espansionistici di Appio Claudio, e dunque alla cultura filogreca, meridionalistica e pitagorizzante di questi gruppi politici nella Roma della fine del IV secolo. Si può allora forse ancor meglio comprendere, lungo questo itinerario — che è storico, culturale, ma anche, in ultima analisi, realmente geografico — le ragioni della scelta operata da un membro di quella *gens* (con tutta probabilità, come si è visto, il tribuno della plebe C. Marcius Rutilus) al momento dell'erezione, nel comizio del Foro Romano, della statua di Marsia.

Un terzo aspetto investe alcune questioni cultuali e urbanistico-monumentali della città di Poseidonia-Paestum. È nota la peculiare continuità che caratterizza il mantenimento dei culti arcaici di Poseidonia nella prima fase della colonizzazione latina, quando i templi greci rimangono tutti in funzione e vengono conservati culti e santuari greco-lucani (un sacello è costruito al momento dell'oblitera-

190 Torelli 1988, p. 72.

191 M. Torelli, ' Il modello urbano e l'immagine della città ', in *Civiltà dei Romani. La città, il territorio, l'impero,* Milano 1990, pp. 43-64; pp. 49-51.

192 Cfr. le recenti osservazioni in merito in M. R. Torelli, ' I culti di Rossano di Vaglio ', in *Basilicata. L'espansionismo romano nel sud-est d'Italia. Il quadro archeologico*, ' Atti del Convegno, Venosa, 23-25 aprile 1987 ', Venosa 1990, pp. 83-93; p. 88, ove si accenna tra l'altro, in questo contesto, al ruolo del caprifico nelle feste romane delle *Nonae Caprotinae*: l'albero, un fico selvatico (!), rappresenta simbolicamente la pianta *non feconda*, che diventa tale se innestata (! — cfr. p. 165); si tratta inoltre di una pianta che appare, sotto il profilo cultuale, per più versi connesso alle figure *servili* e alle donne *schiave* (!). Cfr. anche, sul rapporto tra aristocrazie lucane e romanizzazione, E. Lepore, ' La tradizione antica sui Lucani e le origini della entità regionale ', in *Antiche civiltà lucane*, ' Atti del convegno di studi di archeologia, storia dell'arte e del folklore. Oppido Lucano, 5-8 aprile 1970 ', Galatina 1975, pp. 43-58; in particolare p. 55 ss.

zione dell'*ekklesiasterion*, e viene preservato il probabile culto di Mefite) [193]. In quest'ottica mi chiedo se un discorso simile non possa essere valso, secondo modalità che per ora ci sfuggono [194], anche nel caso del Marsia: di fatto, come abbiamo visto, si tratta di una statua che deve essere compresa nell'ambito della sfera del sacro. Non va dimenticata, a questo proposito, la capillare circolazione locale di questa iconografia nel corso del IV secolo attraverso la pittura vascolare pestana. Si tenga presente inoltre l'importanza che in senso topografico potrebbe acquisire la testimonianza di Erodoto (I, 26, 3, citata a p. 167) in relazione alla collocazione della pelle del Marsia nell'*agorà* della città frigia di Kelainai.

In tale direzione andrebbe forse anche ripreso in considerazione il problema stesso della provenienza della statua all'interno del Foro della città. Il suo ritrovamento nel margine sud-occidentale della piazza, nel luogo in cui i due assi viari principali si incontrano, potrebbe anche rivelarsi — se ci scostiamo per un momento dall'approccio « romano » che conduce a una collocazione nell'area del comizio [195] — una sede forse non casuale in relazione al culto attribuito a questa immagine sacrale. Si consideri infatti da un lato la forte enfasi monumentale di cui il luogo venne rivestito mediante l'erezione di un *tetrapylon*, e dall'altro la circostanza del ritrovamento, nella medesima area, di pressoché tutte le statue *iconiche* — sia repubblicane che imperiali — del Foro di Paestum [196]. È quest'ultimo certamente un dato di un qualche interesse, sul quale occorrerà riflettere, se consideriamo il fatto che la statua di Marsia venne a costituire, nelle città romane, uno dei simboli — insieme a quello della Lupa e della *ficus Ruminalis* — del fondamento dello stato e della *continuitas imperii* [197].

Per quanto riguarda infine le complesse questioni del recupero di questo tipo di tradizione nelle più tarde vicende di Roma repubblicana — recupero esemplato dai denarii coniati da L. Marcius Censorinus nell'82 a.C. [198] — così come per la problematica giuridica ad essa connessa [199], e per la diffusione della figura

193 Torelli 1988, p. 71.

194 Al di là di una — per noi estremamente significativa — sostanziale continuità con la fase greca, di cui sono assunti modelli ideologici e religiosi, quasi nulla ci è noto degli aspetti religiosi di Paestum lucana: cfr. A.M. Ardovino, ' I culti ', in *Paestum. La città e il territorio*, Roma 1990, pp. 126-143.

195 Coarelli 1985, p. 96.

196 Cfr. p. 136, e note 12 ss.

197 Cfr. nota 163.

198 M. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974, pp. 377-378, n. 363, tav. XLVII, 11; Small 1982, p. 85 ss., p. 131, n. 2, figg. 24-25 b, d, e, f.

199 Jordan 1883; Marzullo 1932; Panebianco 1961; Veyne 1981, p. 98, il quale, a proposito della questione della *libertas* municipale di cui l'immagine di Marsia divenne un esplicito riflesso, sottolineava come si trattasse anche in questo caso di una concezione di origine sostanzialmente greca, nel quadro di « ce qu'on appelle la romanisation et l'urbanisation de l'Occident », le quali non sono « au vrai, qu'un chapitre de l'histoire de l'hellénisme »; Coarelli 1985, pp. 94 e 113.

di Marsia nelle città provinciali dell'impero [200], è appena il caso di osservare che, alla luce di quanto in questa sede discusso, si tratta di aspetti collocabili comunque in una fase successiva alle circostanze che hanno condotto alla realizzazione della statua di Paestum: sono fatti, questi, che appartengono a un altro capitolo della storia dell'immagine di Marsia nel mondo antico.

Il nostro, più semplicemente, è un vecchio Sileno. Ma più vecchio, forse, di quanto finora si è ritenuto [201].

Abbreviazioni supplementari:

Arias 1940 = P. E. Arias, *Mirone*, Firenze 1940.

Arias 1967 = P. E. Arias, *L'arte della Grecia*, Torino 1967.

Besques 1935 = S. Besques, 'Le Marsyas (?) de Paestum', in *RA* 6e série, 1935, 2, pp. 176-177.

Besques I, II, III = S. Mollard-Besques, *Catalogue Raisonné des Figurines et Reliefs en terre-cuite Grecs, Etrusques et Romains. Musée National du Louvre. I, Époque préhellenique, géometrique, archaïque et classique*, Paris 1954. *II, Myrina*, Paris 1963. *III, Époques Hellénistique et Romaine: Grèce et Asie Mineure*, Paris 1972.

Bianchi Bandinelli-Giuliano 1973 = R. Bianchi Bandinelli - A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973.

Bieber 1981 = M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1981[3].

Bizard-Leroux 1907 = L. Bizard - G. Leroux, 'Monuments de sculpture, Fouilles de Délos', in *BCH* XXXI, 1907, pp. 504-525.

Boardman 1956 = J. Boardman, 'Some attic fragments: pot, plaque and dithyramb', in *JHS* LXXVI, 1956, pp. 18-25.

Brendel 1933 = O. J. Brendel, 'Archaeologische Funde in Italien, Tripolitanien, der Kyrenaika und Albanien von Oktober 1932 bis Oktober 1933. Regio III Lucania, Bruttii, Paestum', in *AA* 48, 1933, coll. 566-655.

Brendel 1978 = O. J. Brendel, *Etruscan Art*, New York 1978.

Burckhardt 1930 = J. Burckhardt, 'Marsyas', in *PW* XIV, 2, 1930, coll. 1986-1995.

Cassola 1962 = F. Cassola, *I gruppi politici romani nel III secolo a.C.*, Trieste 1962.

Coarelli 1985 = F. Coarelli, *Il foro romano. II. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 1985.

Colonna 1961 = G. Colonna, 'Italica, arte', in *EAA* IV, 1961, pp. 251-275.

Die Funde aus Olympia 1980 = *Die Funde aus Olympia. Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit*, Athen 1980.

[200] Cfr. Veyne 1961; Small 1982, p. 132 ss.

[201] Dedico queste pagine alle fate e ai folletti del monte Adamello, senza l'aiuto delle cui forze non avrei potuto avvicinarmi, come necessario, al Sileno Marsia: una figura a loro, in fondo, poi non tanto lontana.

Ferrero 1955 = L. Ferrero, *Storia del pitagorismo nel mondo romano (dalle origini alla fine della repubblica)*, Torino 1955.

Franke-Hirmer 1972 = P. R. Franke - M. Hirmer, *Die griechische Münze*, München 1972[2].

Gioffredi 1943 = C. Gioffredi, 'I tribunali del Foro', in *SDHI* IX, 1943, pp. 227-282.

Head 1906 = B. V. Head, *Catalogue of the Greek Coins of Phrygia*, London 1906.

Herbig 1949 = R. Herbig, *Pan. Die griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie*, Frankfurt am Main 1949.

Higgins 1969 = R. A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman antiquities. British Museum*, London 1969.

Jordan 1883 = H. Jordan, *Marsyas auf dem Forum in Rom.*, Berlin 1883.

Kraay-Hirmer 1966 = C. M. Kraay - M. Hirmer, *Greek coins*, London 1966.

Langlotz 1963 = E. Langlotz - M. Hirmer, *Die Kunst der Westgriechen*, München 1963.

Maiuri 1986 = A. Maiuri, 'Dieci anni di scavi a Paestum (1929-1939)', in S. Aurigemma - V. Spinazzola - A. Maiuri, *I primi scavi di Paestum (1907-1939)*, Salerno 1986, pp. 35-80.

Marzullo 1932 = A. Marzullo, 'La statua del Marsyas e la colonia latina di Paestum', in 'Atti della Società italiana per il progresso delle scienze' V, ottobre 1932, pp. 193-219.

Mele 1981 = A. Mele, 'Il pitagorismo e le popolazioni anelleniche d'Italia', in *AION ArchStAnt* III, 1981, pp. 61-96.

Musti 1991 = D. Musti, 'Pitagorismo, storiografia e politica tra Magna Grecia e Sicilia', in *Tra Sicilia e Magna Grecia. Aspetti di interazione culturale nel IV sec. a.C.*, 'Atti del Convegno, Napoli 1987' (*AION* (*filol*) XI 1989), Pisa 1991, pp. 13-56.

Orlandini 1990 = P. Orlandini, 'Il Museo Archeologico', in *Paestum. La città e il territorio*, Roma 1990, pp. 167-254.

Panebianco 1961 = V. Panebianco, *Paestum: colonia latina, municipium, colonia civium. Introduzione allo studio di Pesto romana*, Salerno 1961.

Pedley 1990 = J. G. Pedley, *Paestum. Greeks and Romans in Southern Italy*, London 1990.

Piganiol 1944 = A. Piganiol, 'Le Marsyas de Paestum et le roi Faunus', in *RA* 22, 1944, pp. 118-126.

Pontrandolfo Greco 1982 = A. Pontrandolfo Greco, *I Lucani. Etnografia e archeologia di una regione antica*, Milano 1982.

Pugliese Carratelli 1973 = G. Pugliese Carratelli. 'Problemi della storia di Paestum', in *La monetazione di bronzo di Poseidonia-Paestum*, 'Atti del III Convegno del Centro internazionale di studi numismatici, Napoli, 19-23 aprile 1971', Roma 1973, pp. 3-10.

Pugliese Carratelli 1975 = G. Pugliese Carratelli, 'Il santuario dionisiaco di S. Abbondio a Pompei, II. Problemi di storia politica e religiosa', in 'Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1974', Taranto 1975, pp. 146-153; pp. 152-153.

Reifferscheid 1866 = A. Reifferscheid, ' Sulle immagini del dio Silvano e del dio Fauno ', in *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 38, 1866, pp. 210-227.

Reinach 1914 = A. J. Reinach, ' L'origine du Marsyas ', in *Klio* 14, 1914-1915, pp. 321-337.

Reinach I, II, III = S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine, I*, Paris 1920. *II*, Paris 1908. *III*, Paris 1920.

Rolley 1967 = C. Rolley, *Griechische Kleinkunst, 1. Die Bronzen*, Leiden 1967.

Rota-Fiammenghi 1984 = L. Rota - C. A. Fiammenghi, *Paestum. La zona archeologica, i templi, il museo*, Milano 1984.

Salmon 1985 = E. T. Salmon, *Il Sannio e i Sanniti*, Torino 1985 (trad. it. di *Samnium and the Samnites*, Cambridge 1967).

Sestieri 1964 = P. C. Sestieri, *Il nuovo museo di Paestum*, Roma 1964[3].

Sestieri 1976 = P. C. Sestieri, *Paestum. La città, la necropoli preistorica in contrada Gaudo. Lo Heraion alla foce del Sele*, Roma 1976[12].

Small 1982 = J. P. Small, *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend*, Princeton-New York 1982.

Torelli 1982 = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982.

Torelli 1985 = M. Torelli, ' Macedonia, Epiro e Magna Grecia: la pittura di età classica e protoellenistica ', in ' Atti del XXIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto 1984 ', Taranto 1985, pp. 379-398.

Torelli 1988 = M. Torelli, ' Aspetti ideologici della colonizzazione romana più antica ', in *DialArch* 3ª serie, 6, 1988, 2, pp. 65-72.

Trendall 1967 = A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania Campania and Sicilia*, I-II, Oxford 1967.

Trendall 1987 = A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum*, Rome 1987.

Veyne 1961 = P. Veyne, ' La Marsyas « colonial » et l'indipendence des cités ', in *RevPhil* XXXV, 1961, pp. 87-98.

Zancani Montuoro 1963 = P. Zancani Montuoro, ' Paestum ', in *EAA* V, 1963, pp. 829-840.

Zevi 1970 = F. Zevi, ' Considerazioni sull'elogio di Scipione Barbato ', in *StudMisc* 15, 1970, pp. 63-73.

LA ' TOMBA DELLE COPPE DI VETRO ' DI ASCOLI SATRIANO. NUOVI ELEMENTI PER LO STUDIO DELLA SOCIETÀ E DEL COMMERCIO NELLA DAUNIA DEL II SECOLO A.C.

Marina Mazzei

Senza dubbio gli anni '80 di questo secolo hanno rappresentato una svolta significativa nella storia della ricerca sulla Puglia romana. Soprattutto hanno segnato l'avvio di interessi in questo campo finalmente direzionati sulla base di corrette analisi archeologiche. Il nuovo tipo di approccio ai problemi è stato determinato, oltre che da forme diverse di metodo, anche dalla migliorata qualità dei dati, sempre più di frequente frutto di indagini sistematiche e provvisti di indicazioni dettagliate sulla provenienza e sul contesto. In questo quadro metodologico hanno trovato, e, naturalmente, continuano a trovare spazio revisioni di vecchie scoperte accanto a studi di quelle recenti, esami di singoli reperti accanto ad approfondimenti di interi complessi, così evidenziando, nell'ambito di una analisi delle fonti, archeologiche e letterarie, aspetti sino ad oggi poco o affatto affrontati della storia della regione in età romana.

Si inserisce in questo discorso la singolare e recente scoperta della ' Tomba delle coppe di vetro ' rinvenuta ad Ascoli Satriano [1]. L'integrità del ritrovamento e la presenza di materiale significativo conferiscono a questo rinvenimento un carattere di eccezionalità e consentono, ancora una volta, di attivare quel processo di riappropriazione al mondo daunio non solo di una serie di classi di materiali, ma anche di aspetti ideologici, sociali ed economici e di analizzarne le relazioni dirette e indirette con il resto del Mediterraneo [2].

[1] In generale su Ascoli Satriano si rimanda alla sintesi di M. Paoletti, in *BTCMG*, s.v. ' Ascoli ' e M. Mazzei, in *EAA* suppl., in corso di stampa. Di recente si registra su questo centro un rinnovato interesse, cfr. G. Bonora Mazzoli - A. Rezzonico, ' Ausculum: topografia del territorio ', in *Taras* 11, 1990, pp. 109-140 e le indagini topografiche sistematiche intraprese dall'Università di Bologna: cfr. E. Antonacci Sanpaolo, *Appunti preliminari per la storia dell'insediamento nel territorio di Ascoli Satriano*, in ' Atti XII Convegno di Preistoria, Protostoria della Daunia, San Severo 1990 ', San Severo 1991, pp. 118-130.

[2] Spetta ad E. Lippolis il merito di avere per primo proposto un nuovo sistema di lettura

representing winged female figures (max. h. in present state 24 cm.), rather roughly executed, that reflect a Daedalean cultural background. They are datable to 580 BC ca., and are thus the most ancient remains of templar coroplastic found in Chiusi to date. The closest parallels can be sought in the " Daedalean " female heads of the lateral sime in the portico of the Archaic " Meeting Hall " of the Murlo residence, and also with winged female figures represented on bucchero vases with stamp decoration produced in Chiusi. One specimen was found in the *il Monte* area, where other fragments of templar decoration have been collected on the surface. These fragments indicate the existence of a sacred building of a later period, which is confirmed by unpublished archive sources. The presence of an Orientalizing necropolis in the same area and the possible chthonian significance of the winged female figure suggest that the acroteria may originally have belonged to a funerary sanctuary.

B. D'Agostino, Noterelle iconografiche a proposito di Eracle nell'Etruria arcaica.

On the basis of small iconographical details, the A. suggests a different interpretation of two Etruscan monuments. In the second pyxis of the Pania, in lieu of Gerion, he proposes Cacos. In the hydria of the Micali Painter with Herakles' apotheosis, the author supposes the existence of a figurative program including in Herakles' apotheosis the hero's struggle against the Sileni in defense of Hera, and opposing both the ephebes' cosmos and the world of the gods to the Sileni's *sauvagerie*.

E. Paribeni, Di Artemide danzatrice.

On the basis of a new copy from Perge, the Author demonstrates that the statue type is to be identified as Artemis the Dancer. From this type, similar in style to the head of the Giustiniani Pourtalis Apollon, derive two well-known cult statues: Fortuna Primigenia from Palestrina and the one supposedly from the Temple of Fortuna in the Forum Boarium.

M. Denti, Il Marsia di Paestum.

This study deals with a statue of the Silen Marsyas found in 1931 in the forum of Paestum. Stylistic and iconographic analysis has led the author to place the piece amongst the highest Greek artistic achievements of the IV cent. B. C., bringing to light its strong conceptual and iconographic links with the figurative patrimony and culture of the cities of Magna Graecia and Sicily, especially the Lucanian region.

A preliminary examination of the complex problem of the significance of the work in the period when it was actually made brings to light the strenght of the political meaning which this image already assumed within the culture of Classical Greece. It would seem that Marsyas was regarded as a personification of the slave, relegated to the margins of society. Several of the attributes of this figure are thus found to be charged with meaning. These same features,

together with the older mythological and semantic connotations referring to Asia Minor, were taken up by the political " imagery " of the ascendant plebeian élites in Rome in the second half of the IV century B. C.

This statue of Marsyas from Paestum helps to shed light on the extraordinary phenomenon of exchange of political, philosophical, religious and artistic experiences among the large city centers of Southern Italy in this crucial period of their history. Lucania seems to have been a vital cultural crossroads in this exchange and, like Rome, was bent on becoming a part of this cultural universe by assuming its ideological and figurative models.

This bronze, an expression of Greek artistic culture at its best, is of relevance to the debate on the problem of art in the Western Greek *poleis*.

M. Mazzei, La ' tomba delle coppe di vetro ' di Ascoli Satriano. Nuovi elementi per lo studio della società e del commercio nella Daunia del II secolo a.C.

The article deals with a " grotticella " tomb found at Ascoli Satriano during excavations for the water system on the slopes of the Serpente hill, on the outskirts of the town. The funerary structure, dug in the natural rock, consists of a rectangular cell with a NE/SW orientation, a door in unbaked clay, and a *dromos* with stairs.

The body was laid supine along the bottom wall of the cell. It was accompanied by two glass cups, two freight amphorae (one Rhodian, the other Brindisian), a couple of iron strigils with suspension ring, a bone tool, and some lumps of cosmetic substances.

Special attention is given to the glass cups, which belong to a class the attribution of which is still controversial, both as regards their center of production, and as to their exact chronology. The comparison with other similar objects from other Daunian centers (Salapia, Arpi, Canosa) show them to belong to a rich stream of typologically diversified importations.

The types of amphorae present in the tomb and their stamps (the same association is attested in the famous " Princess " tomb, discovered on the same site) can be attributed to the second half of the II cent. B. C., providing a date for the glass cups as well. The glass cup tomb thus reveals, at Ascoli as in other Daunian centers, a remarkable economic vitality in the course of that century, and the existence of wealthy social groups, confirming recently formulated hypotheses on the economy and social organization of Daunia after the Hannibalic wars.

S. Bažant, Roman Deathmasks once again.

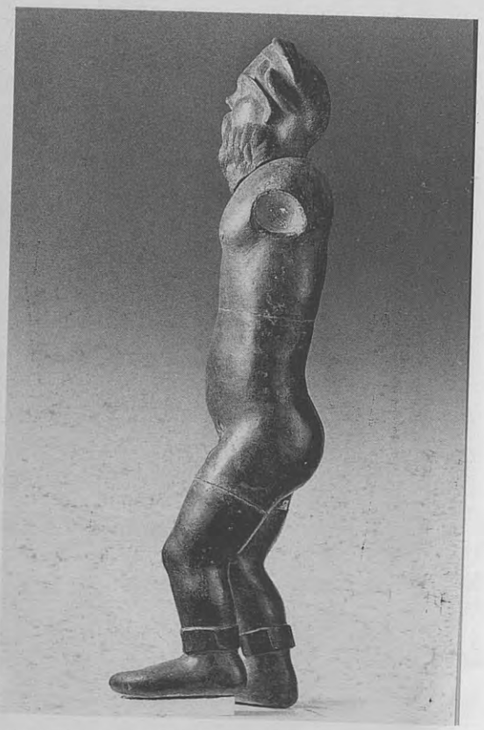
The idea to derive the realism of Roman portraits from deathmasks was inspired by the late 19th century concern with the human subconscious. But the mechanical copy of a human face and the art of portraiture are two phenomena which should be kept apart. Deathmasks played perhaps a very important role in Roman sepulcral rituals, bu it is misleading to derive from them the style of the Roman sculptural portrait.

ILLUSTRAZIONI


1


2


3


4

1-4. Museo Archeologico Nazionale di Paestum. Statua del Marsia (*Foto E. Lupoli*).


1


2


3


4

1. Dettaglio pube-gambe. 2. Dettaglio busto. 3-4 Dettaglio lati (*Foto E. Lupoli*).

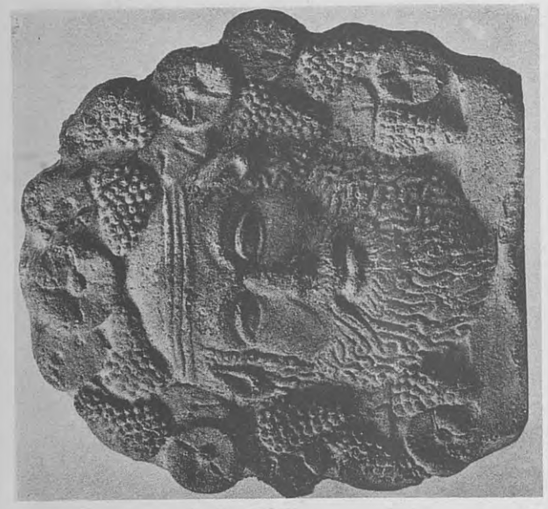

1


2


3


4

1-4. Testa (1-2: *foto E. Lupoli*; 3-4: *foto M. Denti*).


3


5


2

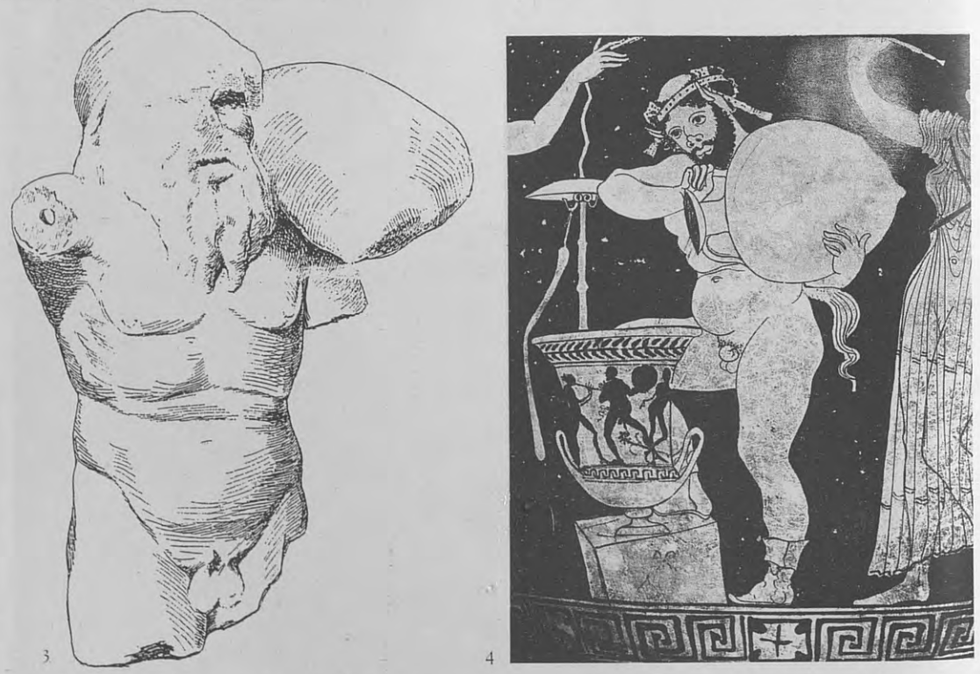

4


1

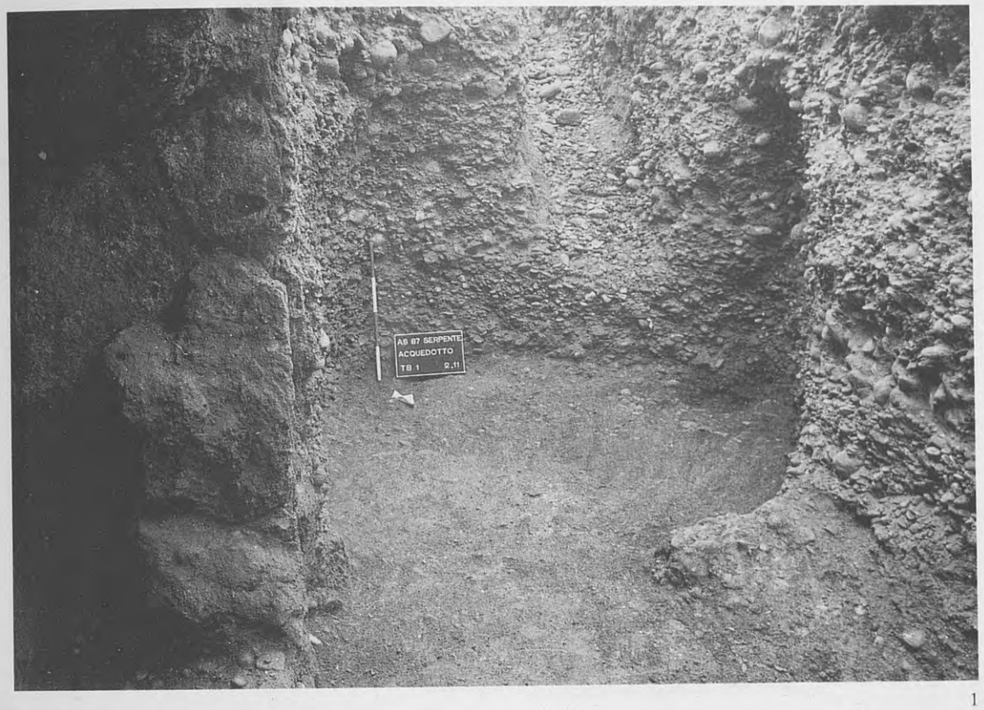
1. Marsia sugli Anaglypha Traiani (*foto DAI-Roma*). 2. Tetradrammo di Aitna (*da Franke-Hirmer*). 3. Antefissa silenica (*da Breitenstein*). 4-5. Tetradrammi di Nasso (*da Franke-Hirmer*).



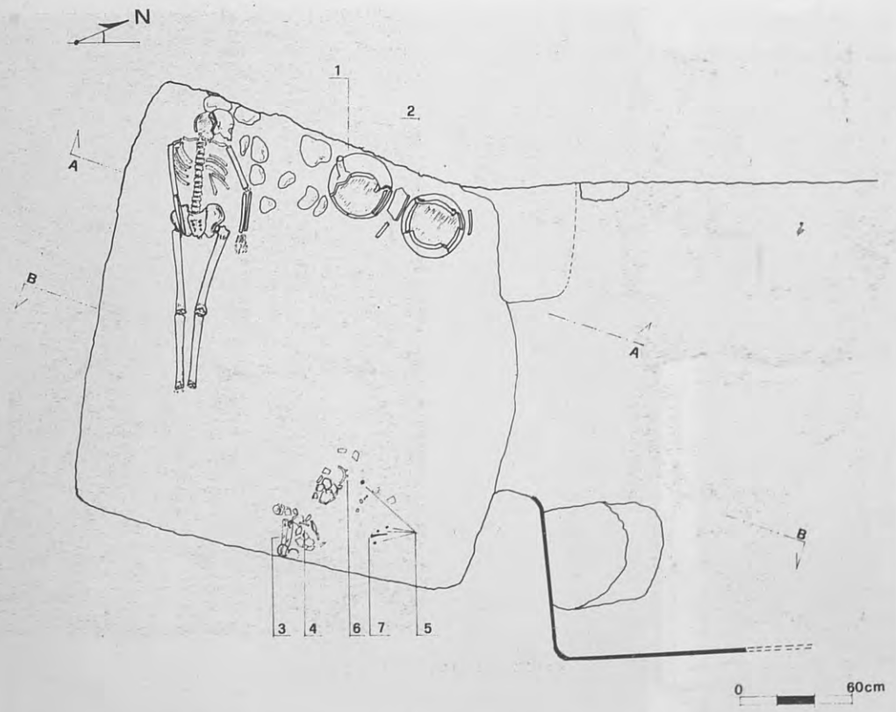
1-2. Crateri a campana pestani attribuiti a Python (*da Trendall*).



3. Statuetta di Marsia (*da Jordan*). 4. Cratere protolucano (*da Trendall*).

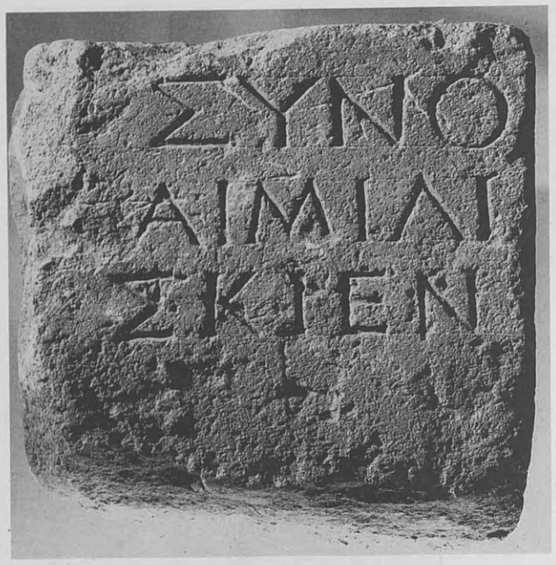


1

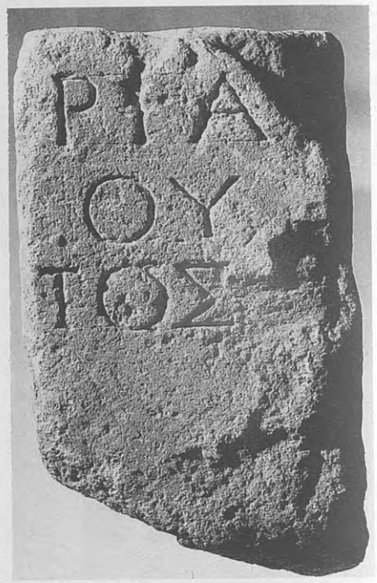


2

1. Ascoli Satriano, Serpente. Veduta generale della tomba a grotticella. 2. Pianta.



1



2



4



3



5

1-3. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Cippo. 4-5. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Base di candelabro.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE MCMXCII
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI

ESTUDIO