

Cronache di Archeologia

ESTRATTO

31
1992

DARIO PALERMO

Sulla fibula di avorio
con rappresentazione
di divinità femminile alata
dalla necropoli del Fusco
(Siracusa)

Sulla fibula di avorio con rappresentazione di divinità femminile alata dalla necropoli del Fusco (Siracusa)

DARIO PALERMO

Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτῳ λόγῳ
πτέρουγος ἔχουσα ἐστὶν ἐπὶ τῶν ὤμων
(Pausania V, 19,5)

Nel 1893, nel corso di una delle prime campagne di scavo dedicate all'esplorazione della necropoli del Fusco, la più estesa e la più antica delle aree cimiteriali della Siracusa greca, Paolo Orsi rinvenne, all'interno del sepolcro n. CXXXIX, costituito da un sarcofago in lastroni di pietra calcarea, una "preziosa lastrina di avorio" di forma rettangolare, delle dimensioni miniaturistiche di cm 9,3 x 5 e dello spessore di appena 2-3 mm (Fig. 1).¹ Su di una delle facce della lastrina è rappresentata, ricavata a basso rilievo, la figura di una divinità femminile alata, rivolta verso destra, dietro la quale è posta, in secondo piano, una capra selvatica rivolta nella stessa direzione, in una composizione che è in ultima analisi una delle varianti del motivo, di larghissima diffusione nell'arte greca arcaica, della signora degli animali o *Potnia theron*. L'oggetto accompagnava, insieme a pochi altri elementi di corredo,² uno scheletro giudicato dallo scavatore di giovane donna, ed era deposto immediatamente dietro il cranio.

A causa della presenza, sul retro della placchetta, e nella zona centrale della medesima, di una "verghetta di ferro finiente a gancio", Orsi riconobbe correttamente nell'oggetto una fibula a piastra

rettangolare di avorio, sul tipo di quelle che, con diversa forma, aveva più volte recuperato all'interno di sepolcri siculi di età contemporanea alla colonizzazione greca.³ Nella pubblicazione di Orsi, la descrizione della fibula è accompagnata da un bel disegno di Rosario Carta (Fig. 2) che a nostro giudizio, se ha avuto l'indubbio merito di rendere leggibile nei più minuti dettagli la scena figurata, di piccolissime dimensioni e il cui rilievo si presenta in più punti danneggiato, ha d'altra parte probabilmente avuto eccessivo peso nella considerazione stilistica dell'oggetto da parte di molti studiosi che su di esso hanno espresso giudizi basandosi forse più sul disegno del Carta che sulla visione diretta della fibula o su di una buona riproduzione fotografica.⁴

La lastrina di avorio è contornata, lungo tutto il suo perimetro, da una sottile cornicetta, dell'identico oggetto delle rappresentazioni figurate che occupano il campo centrale del rettangolo, lasciando così intendere che le medesime sono state ricavate ribassando la superficie dell'avorio tutto intorno al contorno delle figure stesse. I particolari anatomici e dell'abbigliamento sono ottenuti mediante due diverse tecniche: incidendo sottili linee, allorché l'intagliatore voleva indicare dettagli di

* Ringrazio il prof. Giovanni Rizza per i preziosi consigli datimi nel corso del presente lavoro.

¹ P. Orsi, *Gli scavi nella necropoli del Fusco a Siracusa nel giugno, novembre e dicembre del 1893*, in *Not. Scavi*, 1895, p. 119 sg., fig. 1. La fibula è conservata nel Museo Archeologico Regionale di Siracusa e porta il numero di inventario 13.540.

² Orsi (ivi, p. 120) ricorda i frammenti di un vaso acromo, un anellino e un orecchino d'argento del tipo a globetti.

³ Cfr. ivi, p. 119 nota 1.

⁴ L'unica riproduzione fotografica della fibula, peraltro di buona qualità, è a nostra conoscenza quella fornita da H. JUCKER, in *Das Bildnis in Blätterkelch*, Lausanne - Freiburg 1961, fig. 120.

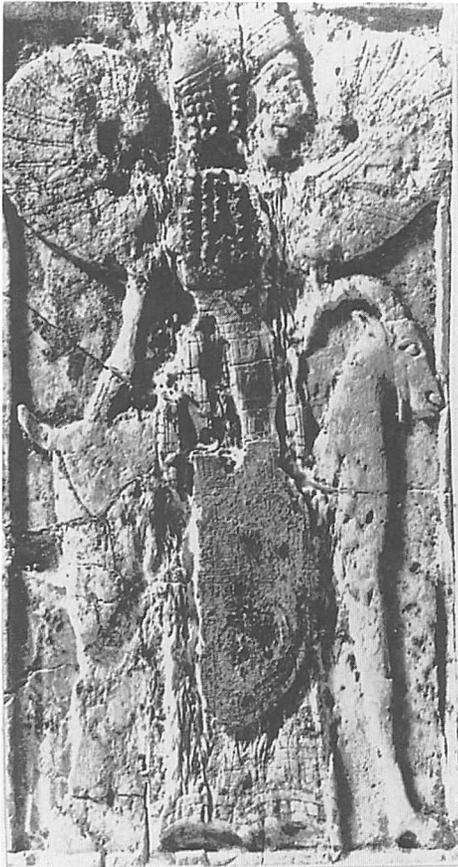


Fig. 1. - Siracusa, Museo Archeologico Regionale. Inv. n. 13.540. Fibula d'avorio dal Fusco (da JUCKER).

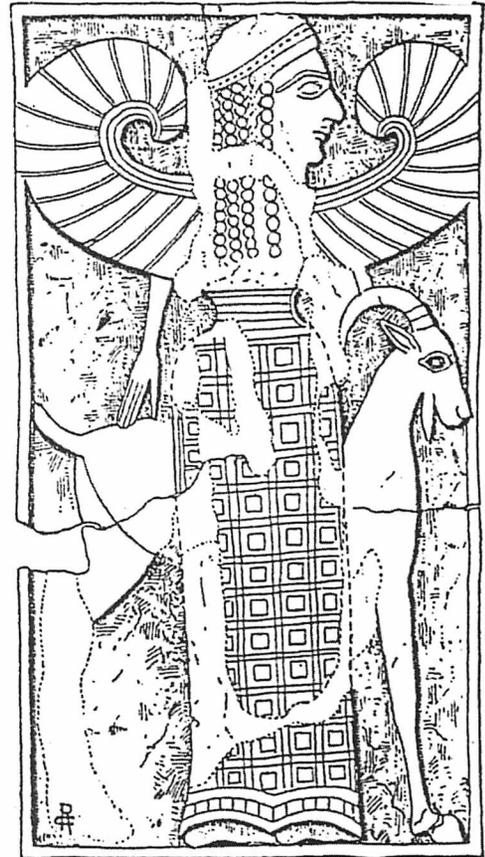


Fig. 2. - Siracusa, Museo Archeologico Regionale. Fibula d'avorio dal Fusco. Disegno di R. Carta.

tipo prevalentemente disegnativo, quali le decorazioni dell'abito o le penne delle ali; scavando leggermente le superfici dei piani, per lasciare emergere con tenue oggetto i dettagli anatomici nei quali sono combinati incisione e rilievo, a dar loro corpo e volume. I contorni delle figure non sono inoltre tagliati a spigolo vivo, ma al contrario, così come permette la natura tenera del materiale, presentano una lieve smussatura che crea un morbido effetto chiaroscurale nel rapporto tra figure e fondo e che conferisce alle forme una delicata volumetria.

Il campo rettangolare delimitato dalla cornicetta è interamente occupato dalle due figure, le cui estremità debordano a volte oltre il campo risparmiato, coprendo in diversi punti, sui lati lunghi, la fascetta perimetrale. Benché abrasa nelle sue superfici, la figura femminile è quasi integralmente leggibile; irrimediabilmente perduta è invece quasi

tutta la zampa posteriore dell'animale, intuibile solo in parte del contorno.

La dea porta un basso copricapo arrotondato, marginato in basso da una tenia che ne segue il contorno, sulla quale è incisa una fila di trattini orizzontali; da essa scende, fino a coprire quasi interamente il petto, la massa dei capelli, raccolti in una acconciatura formata da quattro spesse trecce nelle quali i riccioli sono indicati da grosse perle di forma non circolare, come appare nel disegno di Carta, bensì leggermente allungate, rigonfie al centro e assottigliantisi alle estremità. Ugualmente diverso risulta l'andamento delle trecce: nel disegno esse appaiono scendere quasi verticalmente sulle spalle, con un leggero movimento in avanti della treccia più vicina al viso; nella realtà questa treccia, isolata dalle altre che formano un gruppo compatto, ha un andamento quasi curvilineo che la porta a convergere in basso verso il gruppo delle

tre posteriori, alle quali si unisce in corrispondenza del collo; dopo una lacuna che si apre alla medesima altezza, le quattro trecce scendono sul petto aprendosi leggermente a ventaglio. Ancora più marcate, e più significative dal punto di vista dell'interpretazione stilistica, le differenze nel profilo del volto: laddove il disegno di Carta descrive un contorno arrotondato, con la prominenza del naso quasi del tutto bilanciata dalla sporgenza del mento, l'osservazione diretta rivela un profilo accentuatamente ad angolo ottuso, con un forte naso triangolare assai più sporgente rispetto al mento. I dettagli del volto sono resi a rilievo: l'occhio ovale allungato, con forte accentuazione del contorno, sormontato da una lunga arcata sopracciliare, la narice rigonfia, le labbra carnose appena accennate. Il torso della figura, sia per la presenza delle trecce, sia per il cattivo stato di conservazione, non è per nulla visibile; esso sembrerebbe però, per l'impianto generale della figura, essere stato concepito di profilo, ed appare essere sproporzionatamente piccolo rispetto alla testa e alla parte inferiore del corpo; di profilo sembrerebbe essere resa anche l'alta cintura a fasce orizzontali sovrapposte che cinge la vita. Direttamente dal petto, anziché dalle spalle, sembrano in realtà dipartirsi le due ampie ali falcate che riempiono tutto lo spazio orizzontale della parte superiore della lastrina; sono marginate, lungo l'arco che descrivono avvolgendosi a voluta in direzione del capo, da tre linee parallele incise; gruppi di due sottili linee ripartiscono a loro volta le ali in spicchi verticali regolari, indicando astrattamente l'andamento del piumaggio.

Delle braccia, solo il destro è visibile per intero: scende obliquamente, venendo fuori da sotto l'ala; è sottile e delicato, e termina in una mano dalle lunghe e affusolate dita protese che sfiorano la groppa del caprone. Del braccio sinistro si conserva soltanto una piccola porzione fra il margine dell'ala e il corno ricurvo dell'animale; manca del tutto la mano. La parte inferiore del corpo della dea scende verticalmente avvolta in una stretta veste, il cui rigonfiamento in corrispondenza del fianco sembra indicare che essa, nella sua parte più alta, è vista di profilo. La veste è decorata riccamente,

con una fitta serie di doppie linee verticali e orizzontali, che incontrandosi ad angolo retto delimitano degli spazi quadrati a loro volta occupati da quadratini di dimensioni inferiori. Il margine inferiore della veste è segnato da una balza decorata da una fascia riempita da trattini verticali, e descrive un duplice arco aprendosi in corrispondenza dei piedi, nudi e visti di pieno profilo, la cui pianta poggia sulla cornice che delimita il campo. Il doppio arco con cui si conclude la veste indica che questa parte inferiore finisce di prospetto, con una netta incongruenza rispetto alla visione principale della figura, che è di profilo.

La figura di capride è rappresentata anch'essa di profilo, e mostra solo due delle alte e sottili zampe; il muso è piccolo e appuntito, con l'occhio a mandorla, il naso indicato da una incisione a ricciolo. L'unico corno visibile, posto alla sommità del cranio, è robusto e si protende all'indietro formando un'ampia curva e assottigliandosi verso la punta; è segnato all'attacco da due anelli a rilievo. Al di sotto dello stesso attacco, si drizza un piccolo orecchio allungato; sotto il mento è indicata la barbetta caprina. Lo zoccolo è arrotondato, e si accompagna ad un forte tallone prominente.

La preziosità del materiale, raro a Siracusa come nell'intero ambiente siceliota,⁵ e la specificità del tipo della fibula; la raffinatezza dell'intaglio, pur nelle minuscole dimensioni dell'oggetto; la singolarità della scena figurata, insieme alle notevoli caratteristiche di stile della rappresentazione: tutto ciò contribuisce a fare della fibula siracusana un oggetto pressoché unico nel quadro della Sicilia greca arcaica; e l'assenza di confronti all'interno

⁵ Cfr. gli avori, di tutt'altro ambiente stilistico, che provengono dall'area dell'Athenaion di Siracusa: P. ORSI, *Gli scavi intorno all'Athenaion di Siracusa negli anni 1912-1917*, in *Mon. Ant.*, XXV, 1919, col. 249 sgg., figg. 194 - 199; altri avori figurati provengono da Megara Hyblaea (G. VALLET - F. VILLARD, *Mégarà Hyblaea VIII. Remarques sur la plastique du VII siècle*, in *Mélanges*, LXXVI, 1964, p. 35 sg., fig. a p. 32; *Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale*, Siracusa 1973, p. 165, n. 465, tav. LI) e da Selinunte (E. GABRICI, *Il Santuario della Malophoros a Selinunte*, in *Mon. Ant.*, XXXII, 1927, col. 375, fig. 170).

dello stesso ambiente lo qualifica con sicurezza come una importazione dalla madrepatria. Tuttavia essa non ha ricevuto, a nostro giudizio, l'attenzione che merita per il rilevante valore stilistico che esprime: gli studiosi che se ne sono occupati hanno infatti sinora preso in considerazione la fibula siracusana all'interno di contesti più ampi, dedicandovi in genere poche righe che condensano giudizi a volte dubitativi. Ciò dimostra a nostro parere un certo imbarazzo, che è in realtà abbastanza frequente nella considerazione di opere della plastica protoarcaica e arcaica rinvenute al di fuori di un contesto inequivocabile, a proposito della possibilità di attribuzione ad una delle *Bildhauerschulen* la cui attività e precisa differenziazione, pur nel quadro di una fitta serie di rapporti e di interrelazioni, costituisce la cifra più caratteristica del panorama dell'arte greca fino a tutto l'arcaismo. Una valutazione di questa fibula necessita pertanto a nostro avviso di più piani di giudizio, da quello tipologico a quello iconografico e stilistico, allo scopo di accertarne la possibilità di inserimento in una scuola o in un ambiente artistico specifico.

Sul piano tipologico la fibula siracusana, come immediatamente riconobbe Paolo Orsi, appartiene al gruppo delle fibule che presentano l'arco adornato da una piastra di avorio o di altro materiale. Ma se i punti di riferimento per Orsi si limitavano alle semplici fibule con arco a piastra circolare o quadrata, o alle più complesse fibule "ad occhiali", la fibula di Siracusa si inserisce con maggiore precisione nel gruppo di fibule a piastra rettangolare, con decorazione figurata, rinvenute in grandi quantità nel santuario di Artemis Orthia a Sparta, nel quale costituiscono uno degli *ex voto* più caratteristici.⁶ Le fibule spartane sono per lo più ritenute tutte di fabbrica laconica; l'esemplare

⁶ R. M. DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, London 1929 (d'ora in poi abbr. *Artemis Orthia*), p. 204 sgg. Sulla cronologia del complesso J. BOARDMAN, *Artemis Orthia and Chronology*, in *Annual Brit. Sch. Ath.*, LVIII, 1963, p. 1 sgg. Sul tipo della fibula cfr. anche Chr. BLINKENBERG, *Fibules grecques et orientales*, (*Lindiaka*, V), Copenhagen 1926, p. 276 sg. (una menzione della fibula del Fusco a p. 277, b). J. B. CARTER (*Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods*, New

siracusano è l'unico, a nostra conoscenza, che sia stato rinvenuto al di fuori di quel santuario. L'appartenenza della fibula siracusana al gruppo degli esemplari laconici fu decisamente affermata dal primo editore degli avori provenienti dal santuario spartano, R. M. Dawkins, il quale ritenne inoltre di poterla inserire nel quinto dei sette gruppi o stili in cui aveva diviso le fibule spartane.⁷

La fibula siracusana, al di là della stretta comunanza di tipo, e parzialmente di iconografia, presenta tuttavia, come vedremo, dei notevoli elementi di differenza stilistica rispetto al gruppo spartano. Tali differenze non sfuggirono all'occhio acuto di un profondo conoscitore dell'arte greca arcaica quale H. Payne, che rigettò implicitamente l'ipotesi laconica, descrivendo con una secca annotazione la fibula come "perhaps of Ionic workmanship".⁸ L'attribuzione della fibula del Fusco a fabbrica ionica, tenendo presente il principale gruppo di avori di ambiente greco orientale, e cioè quelli dell'Artemision efesino,⁹ risulta però difficile da accettare; d'altra parte, se ci si vuole rendere conto di come un artista di formazione ionica avrebbe affrontato un tema simile a quello della fibula siracusana, è sufficiente osservare una piastrina di avorio - non si tratta di una fibula, dal momento che sul retro non presenta aggancio - proveniente dal santuario di Hera Limenia a Perachora:¹⁰ il soggetto

York - London 1985, p. 127) ritiene che questo tipo di fibula sia una invenzione greca, nata dalla giustapposizione del tipo della piastrina di avorio decorata, di origine orientale, alla forma della fibula ad occhiali o a quattro spirali.

⁷ *Artemis Orthia*, p. 246.

⁸ H. PAYNE, *Necrocorinthia*, Oxford 1931, p. 79.

⁹ Cfr. C. SMITH, in D. G. HOGARTH, *Excavations at Ephesus. The Archaic Artemisia*, London 1908, p. 155 sgg., tavv. XXI - XXXI; cfr. anche F. POULSEN, *Der Orient und die Frühgriechische Kunst*, Leipzig 1912, p. 100 sgg.; R. J. BARNETT, *Early Greek and Oriental Ivories*, in *Jour. Hell. Studies*, LXVIII, 1948, p. 18 sgg.; P. JACOBSTAHL, *The Date of the Ephesian Foundation Deposits*, ivi, LXXI, 1951, p. 85 sgg.; E. AKURGAL, in *Am. Jour. Arch.*, LXVI, 1962, p. 376.

¹⁰ J. M. STUBBINGS, in *Perachora. The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia*, II, Oxford 1962, p. 404, A2, pl. 172; a una attribuzione a fabbrica corinzia pensa a torto F. Matz (*Geschichte der Griechischen Kunst*, Band I: *Die Geometrische und Früharchaische Form*, Frankfurt am Main 1950, p. 501); per le caratteristiche ioniche cfr. anche E. - L. I. MARANGOU, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, Tübingen 1969, p. 189 sg. (d'ora in poi abbr. MARANGOU).

raffigurato è anche in questo caso una dea alata, che è però accompagnata da un leone posto in primo piano; la resa delle figure è del tutto diversa, sia dal punto di vista iconografico, che presenta una forte impronta orientale, sia da un punto di vista più strettamente stilistico, caratterizzato da volumi soffici e da superfici rigonfie. L'osservazione di Payne non è però da respingere del tutto, e va interpretata come il riconoscimento di caratteri di origine ionica nella rappresentazione siracusana: abbiamo già avuto modo di osservare, infatti, la presenza di una certa morbidezza di modellato che, unita al colorismo del rapporto tra superfici del rilievo e fondo, se è forse in parte frutto della natura stessa del materiale adoperato, non esclude che vi si possa riconoscere una componente di origine greco orientale.

L'elemento ionico fu sottolineato anche da F. Matz, il quale, pur collocando la *Potnia* del rilievo siracusano "vicino alle opere laconiche", ne osservava la mancanza della "sicurezza di concezione" dei rilievi laconici, e annotava che qualcosa, come le ondulazioni del contorno della parte inferiore del corpo, o le lunghe zampe della capra, poteva essere ricondotto a modelli greco orientali.¹¹

Una precisa indicazione circa l'origine della fibula siracusana, diversa da quelle fino a quel momento espresse, fu enunciata da H. Jucker nel 1961 in una breve nota del volume *Das Bildnis in Blätterkelch*.¹² Secondo l'opinione dello studioso svizzero, infatti, la fibula sarebbe di fabbrica cretese. A riprova di ciò, lo Jucker proponeva il confronto tra diversi particolari della figura e dell'abbigliamento della dea alata e quello di grandi originali della scultura cretese quale la cosiddetta Dama di Auxerre. Lo Jucker prometteva di sviluppare l'argomento in un successivo lavoro; non risulta tuttavia che abbia mai più ripreso questa interessante ipotesi di lavoro.¹³ Per quel che riguarda la crono-

logia dell'oggetto, lo Jucker proponeva, in base appunto ai confronti con la grande scultura, una data intorno al 630.

Dubbi circa la possibilità di attribuire ad una determinata officina la fabbricazione della fibula siracusana sono stati espressi anche dall'autrice del più accurato studio sugli avori laconici, E.-L. Marangou.¹⁴ La studiosa infatti, nel riconoscere il possibile carattere laconico della tipologia dell'oggetto, e in parte della iconografia, metteva in rilievo la natura non laconica di diversi elementi, in primo luogo del profilo ad angolo del volto; notava inoltre, nella costruzione della figura, l'assenza del "sicuro e chiaro rendimento dei contorni" delle figure laconiche. Concludeva, pur ribadendo la vicinanza alle opere spartane, col definire "non facile da localizzare" il luogo di produzione della fibula, datata nell'ultimo quarto del VII secolo. Si tratta, come si può vedere, di un contributo tutto sommato in linea con quello di Matz, ma da cui è scomparsa l'ipotesi ionica, che pure rappresenta forse una delle possibili chiavi di interpretazione stilistica dell'oggetto.

Per quel che riguarda la composizione della scena figurata, la disposizione delle due figure, umana ed animale, sovrapposte e collocate secondo uno schema cruciforme, per quanto rara non è del tutto priva di confronti nell'arte protoarcaica; oltre alla già menzionata piastrina da Perachora, ricordiamo un vaso melio del Museo di Berlino con divinità alata e leone,¹⁵ una pisside da Arkades con uomo e cavallo¹⁶ e soprattutto due avori del santuario di Artemis Orthia. Nel primo di questi ultimi, molto danneggiato, le figure sono quelle di un personaggio maschile e di un animale, forse un cane, interpretate come una scena di caccia;¹⁷ il

¹¹ MATZ, *Geschichte der Griechischen Kunst* cit., p. 501, tav. 292 c.

¹² Op. cit. a nota 4, p. 195 n. 9.

¹³ Vedi anche I. JUCKER, in *Antike Kunst*, VI, 1963, p. 60; per la bibliografia di H. Jucker cfr. il volume di studi in onore dello stesso *Eikones. Studien zum Griechischen und Römische Bildnis*, Bern 1980, p. 5 sgg. e in *Ant. Kunst*, XXVII, 1984, p. 67 sgg.

¹⁴ MARANGOU, p. 199 sg.

¹⁵ Cfr. E. GERHARD, *Persische Artemis*, in *Arch. Zeit.*, XII, 1854, tav. LXI; D. PAPASTAMOS, *Melische Amphoren*, Wünster 1970, p. 65 sgg., tav. 14 a.

¹⁶ D. LEVI, *Arkades. Una città cretese all'alba della civiltà greca*, in *Annuario*, X - XI, 1926 - 27, p. 130, fig. 114; ID., *Early Hellenic Pottery from Crete*, Princeton 1948, p. 22, pl. X, 2.

¹⁷ *Artemis Orthia*, p. 212, tav. CIII, 2; MARANGOU, p. 61, abb. 50.

secondo invece è assai simile da un punto di vista iconografico alla fibula di Siracusa, con la quale è stato già messo a confronto:¹⁸ anche in questo caso si tratta di una divinità femminile alata rivolta a sinistra, dietro le cui spalle, in una composizione che lascia però margini di incertezza a causa del cattivo stato di conservazione del pezzo, sta un cavallo; è da rilevare che, nonostante le analogie iconografiche, il rilievo spartano è profondamente diverso, e di gran lunga inferiore dal punto di vista stilistico, alla fibula siracusana.

La figura della dea, nella sua lunga veste riccamente adornata, presenta, come aveva ben visto H. Jucker, notevoli caratteri cretesi: essa ci appare confrontabile con alcuni dei più importanti originali della scultura cretese di VII secolo, la dama di Auxerre¹⁹ in primo luogo, ma anche e soprattutto le sculture del tempio A di Priniàs.²⁰ Con queste ultime, e in particolare con le due figure femminili che si ripetono identiche scolpite nella faccia inferiore dell'architrave,²¹ vorremmo in particolare sottolineare le analogie dell'abbigliamento, con la caratteristica veste stretta e lunga fino ai piedi, che si apre in una balza ondulata lasciando liberi i piedi, visti entrambi di profilo anche se la parte inferiore del corpo è interamente di prospetto. Nella dea della fibula di Siracusa non sono distinguibili le spalle, e non è quindi possibile sapere se portasse la caratteristica mantellina o *epiblema* alla moda cretese; essa indossa però l'altrettanto caratteristico alto cinturone a fasce metalliche, il *kretische Gürtel* che è costante complemento dell'abbigliamento di innumerevoli figure, femminili e maschili, di ambiente cretese.²² Anche per quel che riguarda il modo in cui sono resi il volto e i suoi dettagli, nonché il braccio e la mano, i confronti più pertinenti sono reperibili tra

le figure cretesi di età protoarcaica: la mano dalle dita lunghe e sottili è la tipica mano "egiziana" delle figure femminili cretesi; il profilo del volto, costruito su di un largo angolo ottuso, l'occhio a mandorla allungato e segnato da un contorno a rilievo, lo spesso e lungo sopracciglio che segue il contorno dell'occhio, sono tutti elementi che si ritrovano comunemente nella plastica cretese di età medio-dedalicca,²³ ma sono accompagnati da alcuni dettagli nel rendimento dei capelli che ci riportano già al dedalico tardo: il movimento della treccia più vicina al viso, che gira indietro all'altezza della guancia per ricadere in avanti sulla spalla, mostra già di conoscere lo schema di acconciatura del torso di Eleutherna²⁴ o dei cavalieri del fregio di Priniàs²⁵ con cui gli scultori del tardo dedalico cercavano a Creta una maggiore profondità nel rendimento dei volti. Il dettaglio tradisce pertanto un'esperienza che colloca la fibula di Siracusa nell'ultimo quarto del VII secolo, anche se il modello può essere ricercato in un momento più antico. La collocazione nell'ultimo quarto del secolo fa capire anche meglio una certa delicatezza di contorni e morbidezza di modellato che fanno pensare appunto a quegli elementi ionici che già verso la fine del VII secolo fanno la loro apparizione nella plastica cretese;²⁶ una datazione nell'ultimo ventennio del secolo, come già proposto dalla Marangou, ci sembra quindi la più appropriata, senza la possibilità di una più precisa determinazione.

Le incertezze nella rappresentazione della figura - le ali che coprono torso e braccia anziché dipartirsi dalle spalle, la parte inferiore del corpo vista di profilo all'altezza dei fianchi e di prospetto

¹⁸ *Artemis Orthia*, p. 214, tav. CVII, 1.

¹⁹ M. COLLIGNON, *La statuette d' Auxerre*, in *Mon. Piot*, XX, 1912, p. 5 sgg.

²⁰ L. PERNIER, *Templi arcaici sulla Patela di Priniàs*, in *Annuario*, I, 1914, p. 38 sgg.

²¹ Ivi, p. 45 sgg., fig. 23.

²² I. e T. RAUBITSCHKE, *Der Kretische Gürtel*, in *Wandlungen. Festschrift E. Homann-Wedeking*, München 1975, p. 49 sgg.

²³ G. RIZZA, in *Il Santuario sull'acropoli di Gortina*, I, Roma 1968 (d'ora in poi abbr. *Gortina*), p. 228 sgg. Cfr. p. es. il profilo della sfinge n. 172, che si colloca ai confini fra medio e tardo dedalico: ivi, p. 230, fig. 319 e tav. XXVII.

²⁴ Cfr. RIZZA, in *Gortina*, p. 234 sg., fig. 328.

²⁵ PERNIER, *Templi arcaici* cit., p. 32 sgg., fig. 19; sulle caratteristiche stilistiche e la cronologia cfr. RIZZA, in *Gortina*, p. 236.

²⁶ Vedi G. RIZZA, *Le terrecotte di Axòs*, in *Annuario*, XLV - XLVI, n. s. XXIX - XXX, 1967 - 1968, p. 282 e sgg.

sopra i piedi, i quali ritornano di profilo - dimostrano a nostro parere che la fibula siracusana è opera di un artigiano il quale ripeteva uno schema iconografico conosciuto senza tuttavia comprenderlo fino in fondo. Si potrebbe pensare che modello per la rappresentazione della fibula siracusana possa essere stata una opera di scultura o di rilievo, o forse meglio ancora un dipinto.

Dal punto di vista della iconografia, la divinità rappresentata sulla fibula siracusana costituisce certamente una variante del motivo della signora degli animali o *Potnia theron*, di origine orientale e presente già in età minoica e micenea, soprattutto in ambiente cretese.²⁷ In età protoarcaica, per effetto del sincretismo fra le diverse divinità locali e i membri del pantheon olimpico, la signora degli animali fu spesso assimilata ad Artemis cacciatrice, pur conservando di frequente il vecchio nome come epiclesi, e gli attributi della divinità preellenica: così a Sparta la dea assunse l'appellativo di Orthia, a Creta divenne una ipostasi delle locali Britomartis o Diktyнна. In età protoarcaica, forse ancora per effetto di influenze orientali,²⁸ l'immagine della divinità presenta la variante della presenza delle ali,²⁹ che ne caratterizzeranno l'iconografia fino alla prima metà del VI secolo.³⁰ A partire da questo momento, la rappresentazione di Arte-

mis come dea alata diventa sempre più rara³¹ e sostanzialmente estranea alla mentalità religiosa greca; prova ne sia la perplessità di Pausania, nel brano che abbiamo premesso al nostro lavoro, di fronte ad una raffigurazione di Artemis con le ali di cronologia non troppo distante da quella della fibula siracusana, osservata dal periegeta in uno dei rilievi che adornavano l'arca di Kypselos ad Olimpia.³²

L'associazione della dea - *Potnia* con la capra selvatica ha anch'essa le sue radici nella tradizione culturale e figurativa di età minoica e micenea:³³ basti ricordare il rilievo in avorio da Minet-el-Beida, di fabbrica forse siriana ma fortemente influenzato dallo stile miceneo;³⁴ un altro avorio da Micene;³⁵ e, fra le gemme, una sardonica dall'Elide³⁶ e un sigillo da Vafìò.³⁷ Per quel che riguarda l'arte greca protoarcaica, l'associazione con la capra è piuttosto rara; esiste, però, a questo riguardo, un interessante documento, proveniente da Creta, che dimostra come la relazione tra la dea e l'animale fosse in quell'isola stabilita nella iconografia e nel culto già in età assai antica. Si tratta di un piatto o bassa *lekane*, comparso in un primo tempo sul mercato antiquario tedesco³⁸ e successivamente acquistato dall'*University Museum of Art and Archaeology* della Università del Missouri - Columbia, di sicura

²⁷ Sulla Signora degli animali e le sue radici nella civiltà minoica e micenea cfr. M. NILSSON, *The Minoan - Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*,² Lund 1950, p. 505 sgg.; E. SPARTZ, *Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der Minoisch - Mykenische und Frühgriechischen Kunst*, München 1962; C. CHRISTOU, *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit*, Thessaloniki 1968; dal punto di vista iconografico L. KAHIL, s. v. *Artemis*, in *LLMC*, II, 1, Zürich - München 1984, p. 739 sgg.; per quel che riguarda Creta cfr. inoltre RIZZA, in *Gortina*, p. 255 sg.

²⁸ Cfr. P. DEMARGNE, *La Crète dédalique*, Paris 1947, p. 288 n. 1; MARANGOU, p. 219 n. 78; D. LEVI, *Gli scavi del 1954 sull'acropoli di Gortina*, in *Annuario*, XXXIII-XXXIV, n. s. XVII-XVIII, 1955-56, p. 255 sgg.

²⁹ Cfr. GERHARD, *Persische Artemis* cit., p. 178 sgg.; J. LANGBEHN, *Flügelgestalten der alteren griechischen Kunst*, München 1881; M. S. THOMPSON, *The Asiatic or Winged Artemis*, in *Jour. Hell. Stud.*, XXIX, 1909, p. 286 sgg.; H. BLOESCH, *Antike Kunst in der Schweiz*, Erlenbach - Zürich 1943, p. 28 sgg.; NILSSON, *Minoan-Mycenaean Religion* cit., p. 503 sgg.

³⁰ PAYNE, *Necrocorinthia* cit., p. 78 sg.

³¹ Occasionalmente, e soprattutto in ambienti periferici, figure di Artemis alata ricorrono anche in contesti più tardi: cfr. p. es. G. OLBRICH, *Archaische Statuetten eines Metapontiner Heiligtums*, Roma 1979, p. 74 sgg.; o anche nei rilievi melii, in uno schema compositivo che ricorda gli esempi di VII secolo: P. JACOBSTAHL, *Die Melischen Reliefs*, Berlin 1931, p. 25 sg., tav. 9.

³² Pausania, V, 19, 5; sull'arca di Kypselos e la sua cronologia cfr. E. SIMON, s. v., in *Enc. Arte Antica*, IV, Roma 1961, p. 427 sgg.

³³ Cfr. CHRISTOU, *Potnia Theron* cit., p. 131 sgg.

³⁴ Cfr. da ultimo J. - C. POURSAT, *Les ivoires mycéniens. Essai sur la formation d'un art mycénien*, Athènes 1977, p. 144 sg., pl. XIX, 1.

³⁵ J. - C. POURSAT, *Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes*, Athènes 1977, p. 93, n. 299, pl. XXIX.

³⁶ Cfr. A. FURTWAENGLER, *Die antike Gemmen*, II, Leipzig - Berlin 1900, p. 11 n. 27, tav. II.

³⁷ C. TSOUNTAS, in *Αρχ. Εφ.*, 1899, tav. 10, 33.

³⁸ E. BIELEFELD, *Katalog der Galerie M. Yeganneb*, Frankfurt 1972, p. 5 n. 1 (con datazione alla metà del VII sec. a.C.).

provenienza cretese.³⁹ Sulla superficie esterna del fondo del vaso è infatti raffigurata a rilievo una divinità femminile alata, ai cui lati sono disposte verticalmente due capre, in uno schema che potrebbe quasi dirsi araldico, se non fosse che gli animali, di cui uno solo è conservato per intero, si presentano alternativamente rivolti verso l'alto e verso il basso. Il vaso fu inserito dal primo editore, I. Beyer, nel gruppo "protodadaloico" della sua classificazione, e datato verso il 750.⁴⁰ Esso fu successivamente pubblicato nella rivista del Museo in cui è conservato, e la sua cronologia ribassata al 680-670.⁴¹ La figura non presenta però nessun carattere dello stile dedalico, e ci sembra impossibile una cronologia così bassa; per il modo in cui è costruito il corpo, costituito da un rettangolo allungato al quale è sovrapposto un torso triangolare, essa si inserisce in un modo di rappresentare la figura femminile⁴² che inizia a Creta nel protogeometrico B⁴³ e va avanti fino alla prima età orientalizzante,⁴⁴ a causa della forma pienamente rettangolare della parte inferiore del corpo, senza l'arrotondamento ai fianchi tipico delle figure più tarde, saremmo propensi a collocare questa figura nella piena età geometrica; ci sembra quindi di poter aderire alla proposta cronologica avanzata dal Beyer, pur non condividendone le motivazioni.

³⁹ Abbiamo già scritto (D. PALERMO, *Un vaso configurato da Priniàs*, in *Cronache*, XXII, 1983, p. 107 n. 65) che non ci stupirebbe se questo vaso provenisse da Priniàs; l'attribuzione si fonda sulla presenza in quel centro di materiali assai simili da un punto di vista tipologico e stilistico, in corso di pubblicazione da parte di G. Rizza.

⁴⁰ I. BEYER, *Die Tempel von Dreros und Priniàs A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. und 7. Jhs. v.Chr.*, Freiburg 1976, p. 53, tav. 38, 1.

⁴¹ N. B. REED, *A Daedalic Sampler*, in *Muse*, 15, 1981, p. 58 sgg., figg. 4-5; per la cronologia cfr. p. 62.

⁴² Su questo modo di rappresentare la figura femminile e il suo sviluppo cfr. RIZZA, in *Gortina*, p. 247.

⁴³ Cfr. gli esemplari pubblicati in J. K. BROCK, *Fortetsa. Early Greek Tombs from Knossos*, p. 125, n. 1440, tavv. 77, 163.; J. N. COLDSTREAM, *A Protogeometric Nature Goddess from Knossos*, in *Bull. Ist. Class. Stud.*, XXXI, 1984, p. 93 sgg., figg. 1 - 2.

⁴⁴ Vedi il pithos policromo da Cnosso in H. PAYNE, *Geometric Pottery from Knossos*, in *Annual Brit. Sch. Ath.*, XXIX, 1927-28, p. 240, tavv. XI-XII.

È inoltre importante sottolineare che già tra le raffigurazioni del protogeometrico B, databili tra la fine del IX e gli inizi dell'VIII secolo a. C., è presente la figura di divinità alata;⁴⁵ anche in questo caso, quindi, Creta si dimostra uno dei punti principali di introduzione nel mondo greco di motivi derivati dall'Oriente.

Nella *lekane* del Museo del Missouri - Columbia, lo schema iconografico è quello di origine orientale della divinità con due animali: il fatto che essa però non regga per le zampe o per il collo gli animali, i quali si limitano a disporsi verticalmente ai due lati della stessa, ci sembra un elemento in linea con la tradizione minoica.⁴⁶

Dal punto di vista culturale, l'associazione fra la capra e il culto di Artemide⁴⁷ o, in genere, della triade delfica è ben attestato dalle fonti antiche;⁴⁸ ancora da Creta proviene però un eccezionale documento che ne dà sicura testimonianza archeologica. All'interno del tempio protoarcaico dedicato ad Apollo Delphinios, a Dreros, il Marinatos raccolse infatti una gran quantità di corna di capra selvatica, la cui presenza fa pensare che questo animale fosse quello di preferenza sacrificato alle divinità venerate nel tempio, e cioè insieme ad Apollo la madre Latona e la sorella Artemide, le cui immagini di culto sono rappresentate dai famosi *sphyrelata* nello stesso tempio rinvenuti.⁴⁹

Il riconoscimento di cospicui tratti cretesi nella rappresentazione figurata della fibula siracusana pone dei notevoli problemi in ordine alla determinazione del luogo di fabbrica della medesima. Se

⁴⁵ Cfr. COLDSTREAM, *Protogeometric Nature Goddess* cit., figg. 1 - 2.

⁴⁶ Cfr. p. es. la rappresentazione su di un sigillo in V. E. G. KENNA, *Die englischen Privatsammlungen (Corpus der min. und myk. Siegel)*, VIII, Berlin 1966, n. 147, p. 203 (T. M. II).

⁴⁷ Cfr. ancora nel III secolo a. C. l'associazione fra la dea e la capra selvatica in un rilievo cretese dal Diktyннаion: L. SAVIGNONI, in *Mon. Ant.*, XI, 1901, col. 301 fig. 9.

⁴⁸ Cfr. K. WERNICKE, in PAULY - WISSOWA, II, Stuttgart 1895, col. 1378; KAHIL, in *LMC* cit., p. 618 sgg.

⁴⁹ S. MARINATOS, *Le Temple géométrique de Drèros*, in *Bull. Corr. Hell.*, LX, 1936, p. 241 sgg.

infatti guardiamo alle caratteristiche stilistiche e iconografiche, sembrerebbe di poter aderire alla proposta di Jucker, e di considerare la fibula di fabbrica cretese; questa attribuzione può però essere contraddetta da due ordini di considerazioni di diverso carattere. La prima difficoltà, e a nostro parere la più fondata, deriva dalla tipologia dell'oggetto. Il tipo della fibula a piastra rettangolare con rappresentazione figurata a rilievo, infatti, è un *anathema* talmente specifico del santuario spartano di Artemis Orthia da essere difficilmente concepibile al di fuori di quel contesto; al quale, d'altronde, la fibula siracusana si ricollega anche per il motivo iconografico e per la stessa divinità raffigurata.

La seconda perplessità è quella generalmente manifestata da tutti gli studiosi ogni qualvolta un oggetto d'arte in avorio, rinvenuto al di fuori di un contesto cretese, presenta tratti che lo collegano all'ambiente artistico dell'isola di età protoarcaica: e cioè la pressoché totale assenza di opere d'arte in avorio provenienti da suolo cretese.⁵⁰ Sono infatti pochissimi gli avori figurati di età protoarcaica rinvenuti a Creta: fra di essi ricordiamo quelli dedicati nella grotta - santuario di Zeus Ideo, che appaiono per lo più di caratteristiche orientali, e si attribuiscono a fabbriche siriane,⁵¹ o un avorio egittizzante da Cnosso;⁵² da menzionare inoltre una statuette di divinità seduta proveniente dall'area di Sitia,⁵³ facilmente attribuibile per i suoi caratteri a fabbrica laconica.⁵⁴ La constatazione dell'assenza di materiali in avorio di produzione cretese può indurre a pensare che in età proto-

arcaica Creta fosse tagliata fuori dalle fonti di approvvigionamento del materiale grezzo, e che ricevesse solamente pochi oggetti di fabbrica orientale destinati ai maggiori santuari dell'isola.

La fibula siracusana, nonostante i suoi evidenti caratteri cretesi, non può a nostro avviso essere stata fabbricata che a Sparta, in una delle botteghe che gravitavano intorno al santuario di Artemis Orthia. Questa conclusione sembrerebbe essere favorevole all'ipotesi di J. B. Carter circa la situazione delle scuole di intagliatori di avorio nella Grecia protoarcaica: secondo la studiosa, infatti, sarebbero esistite nel mondo greco solamente due scuole di lavorazione degli avori, una con sede a Sparta e una seconda localizzata ad Efeso;⁵⁵ dai due centri, e soprattutto da Sparta, gli artigiani si sarebbero trasferiti dovunque ne fosse richiesta la presenza, e soprattutto presso i grandi santuari; le peregrinazioni degli artigiani, e il loro incontro con altri ambienti artistici, spiegherebbero secondo la Carter i caratteri divergenti da quelli degli ambienti di origine che portano a incertezze nella attribuzione di singoli pezzi.⁵⁶

L'idea della Carter non risulta però del tutto convincente, in quanto non è pensabile che gli artigiani efesini e soprattutto spartani, ai quali la studiosa attribuisce la maggior parte degli avori del continente greco e delle isole, pur trasferendosi da un luogo all'altro abbiano potuto acquisire a tal punto le caratteristiche degli ambienti nei quali operavano da assumere un aspetto pienamente integrato nei modi stilistici locali.

Il quadro della produzione di avori sembra in realtà più complesso di quello prospettato dalla Carter, nè gli avori che si rinvergono in diversi centri del mondo greco sembrano veramente riconducibili a due sole fabbriche. Una tradizione di lavorazione dell'avorio, con caratteri propri, doveva essere presente anche in diversi altri centri.⁵⁷

⁵⁰ Per quest'atteggiamento cfr. in particolare CARTER, *Greek Ivory-Carving* cit., p. 158 sgg.

⁵¹ Cfr. F. HALBHERR, *Scavi e trovamenti nell'Antro di Zeus sul Monte Ida a Creta*, in *Museo Italiano di Antichità*, II, 1888, col. 753 sgg.; E. KUNZE, *Orientalische Schnitzereien aus Kreta*, in *Ath. Mitt.*, LX - LXI, 1935-36, p. 218 sgg.; DEMARGNE, *Crète dédalique* cit., p. 214 sgg.; K. GALLING, *Ein phönikische Kultgerät (?) aus Kreta*, in *Die Welt des Orients*, V, 1969-70, p.100 sgg.; J. BOARDMAN, *Orientalen auf Kreta*, in AA. VV., *Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jahrhundert v. Chr.*, Mainz a. Rhein 1970, p. 14.

⁵² J. BOARDMAN, *Archaic Finds at Knossos*, in *Annual Brit. Sch. Ath.*, LVII, 1962, p. 30 sg., fig. 2.

⁵³ Cfr. LEVI, *Arkades* cit., p. 704 fig. 663.

⁵⁴ Cfr. KUNZE, *Orientalische Schnitzereien* cit., p. 218 nota 1; Marangou, p. 194.

⁵⁵ CARTER, *Greek Ivory-Carving* cit., p. 287 sgg.

⁵⁶ Ivi, p. 152.

⁵⁷ Per un quadro generale della produzione di avorii nella Grecia arcaica cfr. MARANGOU, p. 185 sgg.; R. D. BARNETT, *Ancient*

La stessa situazione cretese sembra destinata a modificarsi, in quanto nei nuovi scavi dell'Antro Ideo sono stati rinvenuti alcuni avori di sicura fabbrica cretese,⁵⁸ fra cui un rilievo a giorno rappresentante una *Potnia theron* alata.⁵⁹

Oltre a questi pochi oggetti che fanno tuttavia intuire la possibilità di una produzione di avori su suolo cretese, vanno ricordati alcuni splendidi originali, dalle caratteristiche cretesi, di incerta origine o rinvenuti al di fuori dell'isola. Ricordiamo in primo luogo il cd. gruppo Morgan conservato nel Metropolitan Museum di New York ma di provenienza ignota, che rappresenta due figure femminili variamente identificate; esso fu assegnato dalla prima editrice, G. Richter, a fabbrica cretese;⁶⁰ successivamente J. Dörig⁶¹ lo considerò di provenienza tarantina, interpretando le caratteristiche cretesi come frutto dei contatti fra i due ambienti, percepibili in altre opere della plastica tarantina di età protoarcaica; ci sembra però che i confronti con i bronzi di Dreros, principalmente nella figura maschile,⁶² che presenta l'identico modo di articolare i rapporti fra torso e gambe, con l'inguine che si inserisce profondamente tra i fianchi dalla curva bassa e molto accentuata,⁶³ e soprattutto i rapporti con la piccola plastica di

ambiente gortino, ben messi in evidenza da P. Blome,⁶⁴ parlino decisamente in favore della origine cretese del gruppo,⁶⁵ e di una alta datazione del gruppo, collocabile nell'ambito del dedalico antico.

Ancora più significativo per quel che ci riguarda ci sembra il riconoscimento della origine cretese di opere in avorio provenienti dal santuario di Hera a Samo.⁶⁶ Intendiamo riferirci soprattutto alla figura di giovane inginocchiato, facente probabilmente parte di una lira,⁶⁷ che A. Lebesi ha messo in maniera convincente in relazione con l'ambiente cretese, confrontandolo con bronzetti dal santuario di Kato Symi.⁶⁸ Ancora da Samo, va ricordata la figura xoanica rappresentante la stessa divinità a cui era dedicato il santuario, dagli evidenti tratti cretesi;⁶⁹ è realizzata in legno, ma è noto che avorio e legno sono materiali che richiedono una tecnica di lavorazione sostanzialmente uguale, ed è probabile che opere d'arte nei due materiali fossero realizzate all'interno delle medesime botteghe.

Nello stesso santuario di Artemis Orthia a Sparta, sono presenti avori che mostrano evidenti caratteristiche stilistiche ed iconografiche cretesi, al di là di quelli che sono i normali e riconosciuti rapporti fra le due scuole; pensiamo per esempio al pinax con raffigurazione di divinità maschile fra leone e grifo alati,⁷⁰ che la Marangou non attribuisce a

Ivories in the Middle East (Qedem, 14), Jerusalem 1982, p. 56 sgg. Vedi anche J. BOARDMAN, *The Greeks Overseas*, London 1980 (ed. it. *I Greci sui mari. Traffici e colonie*, Firenze 1986, p. 66 sgg.). Per quel che riguarda Rodi, vedi p. es. M. MARTELLI, *La stipe votiva dell'Atenaion di Jalysos: un primo bilancio*, in *Archaeology in the Dodecanese*, Copenhagen 1988, p. 113.

⁵⁸ Vedi p. es. la doppia testa in avorio pubblicata in Epyov, 1985, p. 83, fig. 110; *Bull. Corr. Hell.*, CX, 1986, p. 753, fig. 145. Altri avori di tipo simile provengono ora da Eleutherna: cfr. N. C. STAMPOLIDIS, *Ancient Eleutherna: The Geometric-Archaic Necropolis at Orthi Petra*, Iraklion 1993, figg. 8-11.

⁵⁹ Cfr. Epyov, 1984, p. 110, fig. 151.

⁶⁰ G. RICHTER, *An Ivory Relief in the Metropolitan Museum of Art*, in *Am. Jour. Arch.*, XLIX, 1945, p. 261 sgg.; vedi anche C. PICARD, *L'ivoire archaïque de deux déesses*, in *Mon. Piot*, XLVIII, 1956, p. 8 sgg.; MARANGOU, p. 201.

⁶¹ J. DÖRIG, *Lysippe und Iphianassa*, in *Atb. Mitt.*, LXVII, 1962, p. 72 sgg. (con altra bibliografia sull'argomento).

⁶² Cfr. MARINATOS, *Temple géométrique de Dréros* cit., pl. LXIII; sulla collocazione stilistica e cronologica cfr. RIZZA, in *Gortina*, p. 224.

⁶³ Per questo caratteristico modo di indicare i rapporti fra torso e gambe cfr. RIZZA, in *Gortina*, p. 221 sgg.

⁶⁴ *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz a. Rhein 1982, p. 30.

⁶⁵ Ad un'origine laconica del pezzo pensa invece J. B. CARTER (*Greek Ivory-Carving* cit., p. 158 sgg.).

⁶⁶ Sugli avorii di Samo cfr. B. FREYER - SCHAUENBURG, *Elfenbeine aus dem samischen Heraion*, Hamburg 1966.

⁶⁷ H. WALTER, *Eine samischer Elfenbeinjüngling*, in *Atb. Mitt.*, LXIV, 1959, p. 43 sgg.; D. OHLY, *Zur Rekonstruktion des samisches Geräts mit dem Elfenbein-jüngling*, ivi, p. 48 sgg.; FREYER - SCHAUENBURG, *Elfenbeine* cit., p. 19 sgg., tav. 2.

⁶⁸ A. LEBESI, *Το ελεφάντινο ειδώλιο του νέου από τη Σάμο*, in *Annuario*, LXI, n.s. XLV, 1983, p. 303 sgg. Sulle diverse attribuzioni del pezzo (a fabbrica samia, laconica, corinzia, orientale) cfr. F. CROISSANT, *Tradition et innovation dans les ateliers corinthiens archaïques: matériaux pour l'histoire d'un style*, in *Bull. Corr. Hell.*, CXII, 1988, p. 91 sgg. (con attribuzione a fabbrica corinzia).

⁶⁹ D. OHLY, *Neue Holzfunde aus dem Heraion von Samos: Befund und Rekonstruktion der Herastatuetten*, in *Atb. Mitt.*, LXXXII, 1967, beil. 43-47.

⁷⁰ *Artemis Orthia*, p. 213, tav. CV; MARANGOU, p. 77, n. 36, fig. 62 (con bibl. precedente).

fabbrica cretese solamente per prudenza, stante la solita pregiudiziale circa l'assenza di dati sulla produzione di avori cretesi.⁷¹

Ma soprattutto, ci pare che proprio dalla fibula siracusana possa venire una indicazione diversa e forse più convincente rispetto alla interpretazione della Carter. Essa, infatti, come abbiamo già fatto rilevare, da un punto di vista della tipologia dell'oggetto appare pienamente inserita nel gruppo delle fibule laconiche, e non può essere stata fabbricata in nessun altro luogo se non a Sparta, con destinazione di offerta per il santuario di Artemis Orthia. D'altro canto, le caratteristiche iconografiche e stilistiche sono troppo spiccatamente cretesi per far pensare alla mano di un intagliatore laconico; né ci sembra che esse possano essere spiegate come prodotto dei normali rapporti che esistono nel VII secolo fra la plastica cretese e quella laconica. Essa rientra invece a nostro avviso nello stesso fenomeno a cui fanno capo oggetti come quelli già ricordati di Samo, e soprattutto la statuetta lignea di Hera, magnifico *anathema* che raffigura la divinità encorica ma che è realizzato nel più puro stile cretese: si tratta in tutti questi casi di oggetti aventi caratteri stilistici talmente specifici dell'ambiente cretese che è necessario pensare alla mano di artisti cresciuti all'interno di quella tradizione.

Ci sembra perciò verosimile pensare che nel VII secolo i grandi santuari della Grecia fungessero da punto di concentrazione per artigiani di diversa provenienza, che presso di loro si stabilivano per esercitarvi la loro attività. Ciò doveva essere soprattutto vero per quel che riguarda gli intagliatori di avorio, dal momento che le obiettive difficoltà di approvvigionamento di un materiale raro, di provenienza esotica⁷² e certamente costoso, dovevano determinare una confluenza del prodotto grezzo nei punti dove maggiore fosse la domanda di oggetti finiti, e cioè soprattutto presso quei santuari dedicati a divinità per le quali gli oggetti in avorio

potevano costituire una dedica appropriata.⁷³ È stato fatto notare, a questo proposito,⁷⁴ che la situazione degli intagliatori di avorio di età protoarcaica può ben essere descritta con le parole di un autore di età imperiale, che riferisce il suo racconto ai tempi antichi, senza meglio specificare l'epoca:⁷⁵ artigiani che si spostavano da un punto all'altro, ovunque ne fossero richiesti i servizi, equipaggiati solo dei loro attrezzi e della abilità delle loro mani, sicuri di trovare sul posto il materiale grezzo da lavorare.

In questo quadro possiamo a nostro avviso interpretare la presenza di oggetti di manifattura cretese presso i grandi santuari delle diverse parti del mondo greco: non solamente dediche portate dall'isola, ma anche frutto dell'opera di esperti artigiani colà stabilitisi. Pensiamo inoltre che proprio da Creta potessero venire in particolar modo intagliatori di avorio, a causa non tanto della tradizione minoica e micenea nella lavorazione di quel materiale, bensì soprattutto per la reputazione di cui dovevano godere gli scultori cretesi di età protoarcaica nella lavorazione del legno; fama della quale rimane traccia nella tradizione letteraria a causa della attribuzione di numerose sculture monumentali in quel materiale alle figure semitiche di Dedalo e dei suoi successori.⁷⁶ Gli elementi stilistici allogeni, che possono introdurre degli elementi di dubbio nella valutazione di queste opere, sono facilmente spiegabili pensando alla eterogeneità degli ambienti che intorno ai grandi santuari potevano raccogliersi, favorendo lo scambio di contatti e di esperienze fra i singoli artigiani.

⁷³ In genere santuari dedicati a divinità femminili: cfr. CARTER, *Greek Ivory-Carving* cit., p. 288.

⁷⁴ Vedi BARNETT, *Early Greek and Oriental Ivories* cit., p. 1; ID., *Ancient Ivories* cit., p. 57.

⁷⁵ Philostr., *Vita di Apollonio di Tiana*, V, XX.

⁷⁶ Sulle opere attribuite a Dedalo cfr. G. RIZZA, *Dedalo e le origini della scultura greca*, in *Cronache*, II, 1963, p. 5 sgg.; vedi anche J. FLOREN, *Die geometrische und archaische Plastik*, München 1987, p. 120 sgg. (a nota 1 la ricca bibliografia sull'argomento). Le testimonianze letterarie circa la scultura in legno nel mondo greco arcaico sono raccolte in J. PAPADOPOULOS, *Xoana e Sphyrelata. Testimonianze delle fonti scritte*, Roma 1980 (su Dedalo e i dedalidi cfr. p. 11 sg.).

⁷¹ MARANGOU, p. 79.

⁷² Sulle fonti di approvvigionamento dell'avorio grezzo cfr. anche BOARDMAN, *Greci sui mari* cit., p. 66.

La fibula del Fusco ci sembra essere in ultima analisi opera di un intagliatore di avorio di origine cretese che lavorava nell'ultimo ventennio del VII secolo a. C. presso il santuario di Artemis Orthia a Sparta. Per quali vie l'oggetto sia pervenuto a Siracusa, se in esso dobbiamo riconoscere un dono portato da un ospite laconico, o se la stessa fanciulla di cui la fibula costituiva l'estremo viatico fosse venuta dalla Grecia portando con sé il

prezioso *ex voto* fabbricato a Sparta, non è possibile determinarlo con sicurezza; per noi la fibula rimane testimonianza non di secondo piano di quel fenomeno, che spesso anima l'arte greca nei suoi momenti più antichi, di incontro e confluenza di diverse tradizioni artigianali, e nel quale il polo d'attrazione costituito dai grandi santuari deve aver giocato un ruolo determinante.