



a scuola  
di Fumetto  
con i

# BRONZI

BRONZI DI RIACE  
1972-2022

## I BRONZI di Daniele Castrizio *Archeo 2022*



# UN ELMO DA RE E QUELLO SGUARDO CARICO D'ODIO...

Sull'identità dei guerrieri venuti dal mare sono stati versati, letteralmente, fiumi d'inchiostro. Ma la strada che porta alla soluzione dell'enigma passa attraverso l'osservazione attenta dei dettagli

di Daniele Castrizio, con elaborazioni grafiche di Saverio Autellitano

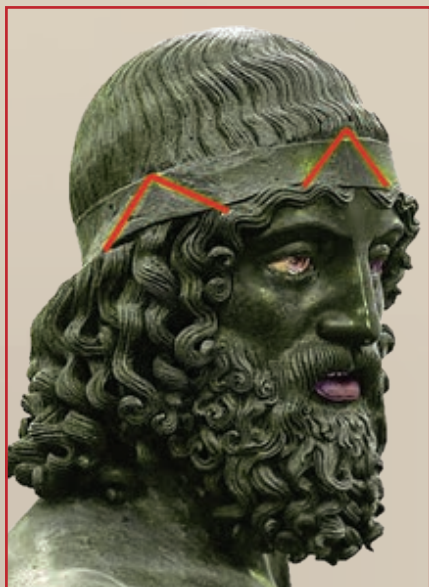


**N**el corso del cinquantennio appena trascorso, le ipotesi scientifiche sull'identificazione dei Bronzi di Riace sono state molteplici, tutte più o meno basate sulle evidenze dei dati disponibili. La cosa sorprendente, però, è la quasi totale assenza di attenzione, tranne pochissime eccezioni, alla lettura dei segni ancora presenti sulle due statue, testimoni degli attributi che esse recavano in antico, al momento della loro realizzazione, e che permettevano ai fruitori di poter riconoscere i personaggi rappresentati. La lettura iconografica della statuaria antica, da sempre marginale nella storia degli studi di settore, può offrire spunti che avvicinano alla reale comprensione delle due statue.

*Elaborazione grafica della testa del Bronzo A che mostra la posizione del perduto elmo, la cui presenza è indiziata dal tassello triangolare posto all'altezza delle tempie, che combacia con la giuntura fra paragnatidi e paraguance negli elmi corinzi del V sec. a.C.*







Il primo elemento andato perduto nel corso dei secoli, ma che può essere reintegrato con certezza, è un elmo di tipo corinzio sulle teste di entrambe le statue: sul Bronzo A la sua presenza è provata da molti segni rimasti nel metallo, utilizzati per fissarlo in modo più saldo alla calotta cranica, ricoperta di capelli.

Il tratto distintivo che identifica sicuramente tale elemento come un elmo corinzio è una sorta di tassello di forma triangolare posto all'altezza delle tempie, proprio sulla fascia che ne avvolge la testa; tale elemento combacia perfettamente con la giuntura tra paragnatidi e paranuca sugli elmi di tipo corinzio della metà del V secolo a.C., e permette di poter fissare il copricapo in posizione rialzata sulla fronte (vedi l'immagine alla pagina accanto).

È degno di nota che sperimenti e tentativi di fare combaciare tutti i segni presenti sulla testa di A con elmi corinzi di diversa datazione hanno dato esiti completamente negativi.

Oltre ai due tasselli, non può essere trascurata una base di appoggio presente nell'area della nuca della statua, realizzata allo scopo di permettere il posizionamento del paranuca dell'elmo: si tratta di un particolare estremamente evidente, tale da permettere di escludere in maniera

**Altre immagini della testa del Bronzo A che confermano la presenza di elementi destinati all'appoggio dell'elmo: oltre ai tasselli triangolari sulle tempie, si nota una base nell'area della nuca.**

definitiva che il Bronzo A non portasse un elmo (vedi foto in questa pagina).

Se poi si osserva la resa dei capelli, si deve notare come essi siano realizzati in maniera innaturale, con due sporgenze che dovevano servire ad aumentare la superficie di contatto tra la testa e l'elmo, per renderlo più stabile. Ciascun ricciolo, fuso a parte e saldato sulla testa, presenta punti di fissaggio per il casco, accrescendo i punti per fissarlo saldamente (vedi foto alle pp. 50/51).

### **Fusioni singole per ciascun ricciolo**

La presenza stessa della capigliatura sotto l'elmo non deve stupire, giacché dai fori per gli occhi e dalla parte anteriore del copricapo corinzio, con il paranaso intagliato, era possibile osservare parte della calotta cranica, da varie posizioni e con prospettive diverse.

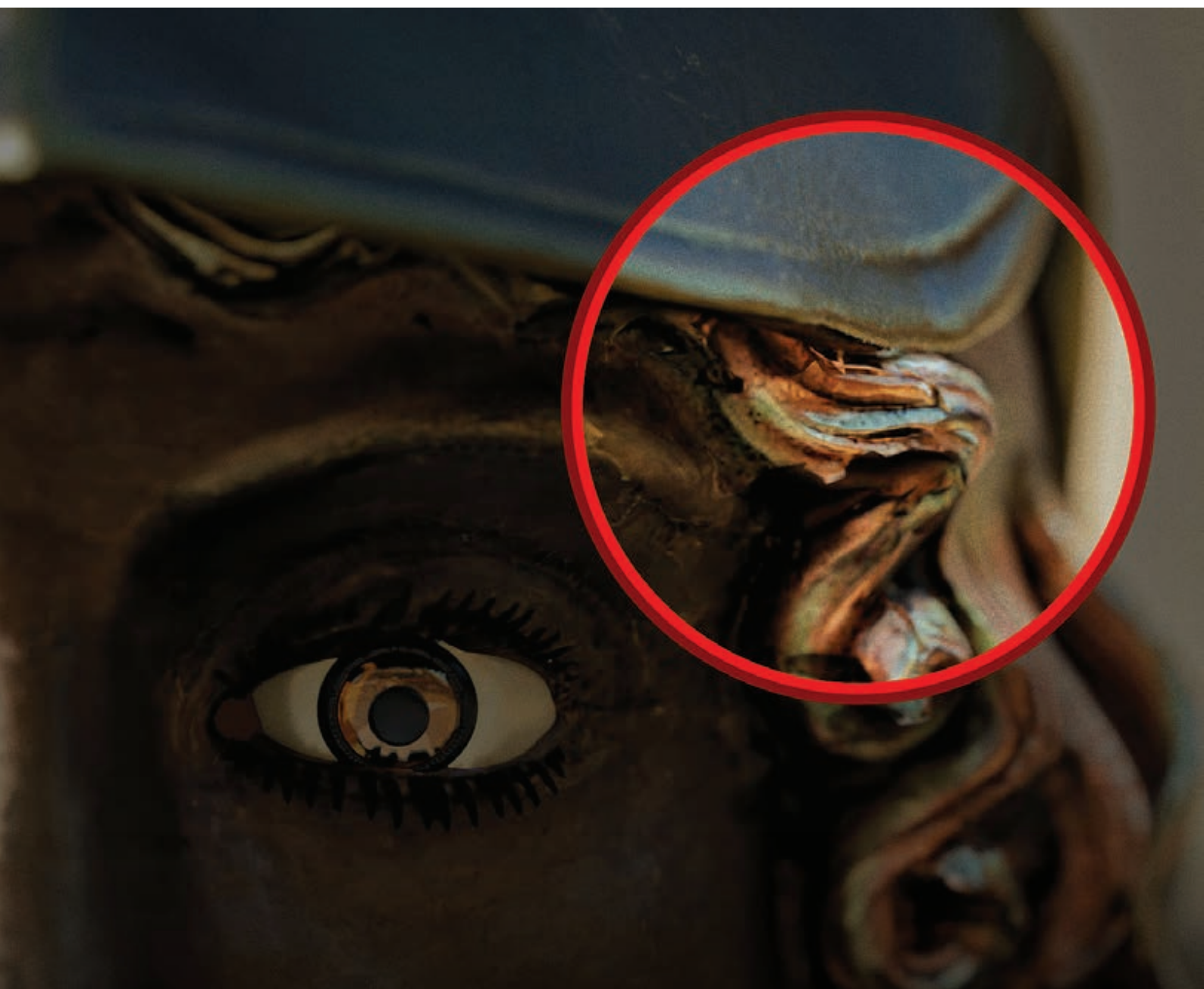
Del resto, si tratta dello stesso artista che ha realizzato le orecchie del Bronzo A, per poi occultarle sotto i riccioli fusi singolarmente. Da ultimo, come dimenticare il perno posto alla sommità della testa? In effetti, si tratta di due perni: il più antico, realizzato con cura, si dovette rompere in antico, per cui fu tagliato e martellato nella parte sommitale, per renderlo non visibile. Accanto al perno originario fu aperto un altro foro, in modo assolutamente



grossolano, al fine di fissare un'ulteriore sbarra, il cui unico scopo doveva essere quello di sostenere l'elmo. Tutta la serie di accorgimenti per tenere saldo il copricapo sembra indicare la preoccupazione costante, da parte del bronzista, per una esposizione della statua al vento e alle intemperie. Per i motivi di stabilità sopra esposti, nel Bronzo B si pensò a deformare preventivamente la calotta cranica, per renderla adatta ad accogliere l'elmo corinzio senza bisogno di perni di rinforzo e di altri incastri; rispetto all'altra statua, del resto, non c'era la necessità di mostrare la capigliatura, poiché sotto l'elmo era prevista la presenza di una cuffia con paranuca a ricciolo, paraorecchie e sottogola (*vedi l'immagine nella pagina accanto, in basso*).

Per far intuire la presenza di tale cuffia, all'altezza dei fori per gli occhi fu realizzato un rettangolo in rame rosso, fissato sulla testa entro un apposito incavo, con tracce di picchiature ottenute mediante colpi di martello, una convenzione iconografica per indicare la pelle conciata e il cuoio. Sulla fronte, analogamente, fu posta una sorta di triangolo in rame, con analoghe picchiature, visibile al di sotto delle paragnatidi, che rivestiva anche la funzione pratica di bloccare la parte anteriore dell'elmo. Per fissare la cuffia, invece, furono poste tre alette in bronzo proprio sotto la parte posteriore dell'elmo: servivano da supporto al paranuca a ricciolo, che doveva essere in rame; la parte alta delle orecchie, invece, non è stata rifinita, e presenta un foro per





Sulle due pagine  
elaborazione grafica  
della testa del  
Bronzo A che  
evidenzia la  
funzione di sostegno  
svolta dai riccioli  
della capigliatura,  
ciascuno dei quali  
venne fuso  
singolarmente.

A destra  
elaborazione grafica  
della testa del  
Bronzo B che  
mostra, oltre  
all'elmo, la  
sottostante cuffia  
con paranuca a  
ricciolo,  
paraorecchie e  
sottogola.





A destra le tracce osservabili sul braccio destro di entrambi i Bronzi, che provano come, in origine, impugnassero una lancia.

In basso e nella pagina accanto, a sinistra elaborazioni che mostrano la posizione degli elmi tenuti con le braccia sinistre grazie al *porpax* (imbracciatura) e all'*antilabè* (impugnatura).



un chiodo, utile per fissare il paraorecchie da ciascun lato; nella barba, infine, si vede una traccia evidente di dove dovesse essere alloggiato il sottogola, probabilmente realizzato in cuoio e non in metallo.

### Armati di lancia e scudo

Piú facile è il riconoscimento degli altri attributi iconografici delle due statue.

Nonostante le ipotesi contrastanti, grazie ai segni presenti sulle braccia delle due statue (vedi l'immagine in alto), è certa la presenza di una lancia nella mano destra dei due Bronzi. Nessun dubbio, infine, c'è sulla presenza di scudi oplitici nel braccio sinistro di entrambi i Bronzi. Essi sono testimoniati dal *porpax* (imbracciatura) nella parte alta dell'avambraccio di ciascuna statua, e dall'*antilabè* (impugnatura) nella mano sinistra (vedi le immagini qui accanto e nella pagina accanto, a sinistra): il bracciale serviva per reggere il peso dello scudo e per poterlo manovrare in battaglia, mentre una sorta di maniglia di corda permetteva di impugnarlo con facilità; uno dei due *antilabè* è stato ritrovato, e imita perfettamente nel bronzo una corda di tessuto.

Un discorso a parte merita la cuffia con paranuca a ricciolo e paraorecchie che abbiamo individuato sulla testa del Bronzo B, posta al di sotto dell'elmo corinzio. Si tratta di un elemento presente in centinaia di raffigurazioni



A destra particolare di un vaso figurato e monete che mostrano personaggi con elmi poggiati sul capo nella stessa posizione che si deve immaginare per il Bronzo B, nonché la presenza della cuffia. In basso il Bronzo B con la ricostruzione della posizione dello scudo imbracciato dal guerriero.



del mondo greco e, in parte, romano. Dal punto di vista numismatico, essa caratterizza una grande quantità di tipologie che rappresentano la testa di Atena elmata, ma si ritrova anche su tipi monetali relativi ad Ares o Marte, ed è un attributo di molti eroi greci (vedi foto in alto); mai riconosciuta dagli storici dell'arte greca, tale cuffia si ritrova sulla ceramica di epoca classica e su molte statue, anche se le repliche in marmo di originali in bronzo presentano l'obiettivo difficoltà del renderla in un materiale così fragile, per cui il paranuca a ricciolo viene mostrato quasi sempre ripiegato sotto la parte posteriore dell'elmo corinzio. L'identificazione di tale elemento è avvenuta tramite lo studio di fonti letterarie e iconografiche, il cui punto di svolta è stata la descrizione della cuffia da parte di Erodoto, che ci fornisce l'appellativo di *korinthie kynê*. La ricerca tra le fonti antiche ha permesso di riconoscere nella cuffia con paranuca a ricciolo un segno di comando militare e politico tipico





del mondo dorico nel V secolo a.C. e serve iconograficamente a identificare chi è dotato del comando supremo: grazie a centinaia di confronti, si può affermare come la presenza della cuffia con paranuca individui sempre uno stratego, un ecista, un re, un tiranno. Continuando la «lettura» dei segni, notiamo come la statua A è caratterizzata dalla presenza di denti in argento fissati tra le labbra in rame rosso (*vedi foto in alto*) che, in modo consono all'immaginario del mondo antico, sono un mezzo iconografico per mostrare un uomo che guarda al suo avversario in modo ostile: secondo gli etologi, a partire da Konrad Lorenz, l'atto animale di mostrare la dentatura rappresenta una minaccia, tipica dei carnivori. La volontà di rappresentare un uomo che odia chi gli sta di fronte ed è pronto ad aggredirlo è ulteriormente rafforzata dalla fissità dello sguardo della Statua A, che ben si confà a chi è completamente in preda all'odio (*vedi l'immagine a destra, sulle due pagine*).

### Un approccio iconografico

Uno dei grandi problemi della conoscenza del mondo antico è il nostro approccio modernista nei confronti dell'immaginario greco e romano: perduta appare la comprensione delle iconografie antiche, che servivano ai nostri antenati per riconoscere i vari personaggi e per comprendere le scene che vedevano illustrate sulle monete, nella statuaria, nei rilievi, nella

**In alto particolare dei denti in argento del Bronzo A. Sulle due pagine elaborazione grafica realizzata allo scopo di rendere l'espressione aggressiva con la quale il Bronzo A «guardava» il Bronzo B.**

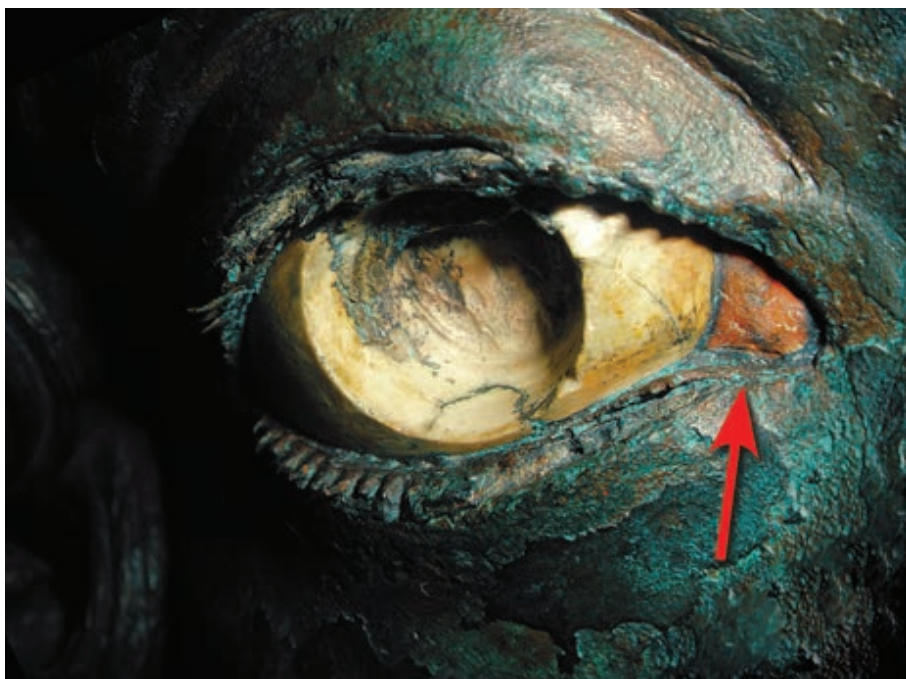






ceramica, nei *pinakes*, nei mosaici, nelle gemme e su qualunque altro supporto. Il mondo greco-romano è immerso nelle figurazioni, con un sistema di decodifica che permetteva agli utenti di capire fino in fondo i messaggi morali, ideologici, propagandistici e di qualsiasi altra natura legati all'iconografia; data questa premessa, si rende necessaria una considerazione generale sulle statue da Riace, che ci permetta di comprenderle nel loro contesto. Proprio perché non si tratta di «fotografie», i Bronzi sono mostrati nella loro «nudità eroica», che identificava dei ed eroi, compresi gli eroi contemporanei, quali i vincitori negli agoni panellenici: solo queste categorie, nel mondo greco, avevano diritto a essere rappresentate nude, mentre i ritratti di comuni mortali dovevano essere realizzati con i loro vestiti o le loro armature. Assodato questo aspetto, e quindi che i due Bronzi raffigurino due eroi, per le convenzioni iconografiche del tempo il loro *status* di guerrieri passava dalla presenza indispensabile di elmi, scudi e lance. Entrambe le statue da Riace, che rappresentavano due guerrieri, brandivano le armi tipiche della metà del V secolo a.C. (vedi le immagini nella pagina accanto, a sinistra e in

**A sinistra e nella pagina accanto, a destra elaborazioni grafiche delle due statue, con la ricostruzione del loro equipaggiamento consistente in armi (elmo, scudo, lancia) tipiche della metà del V sec. a.C.**





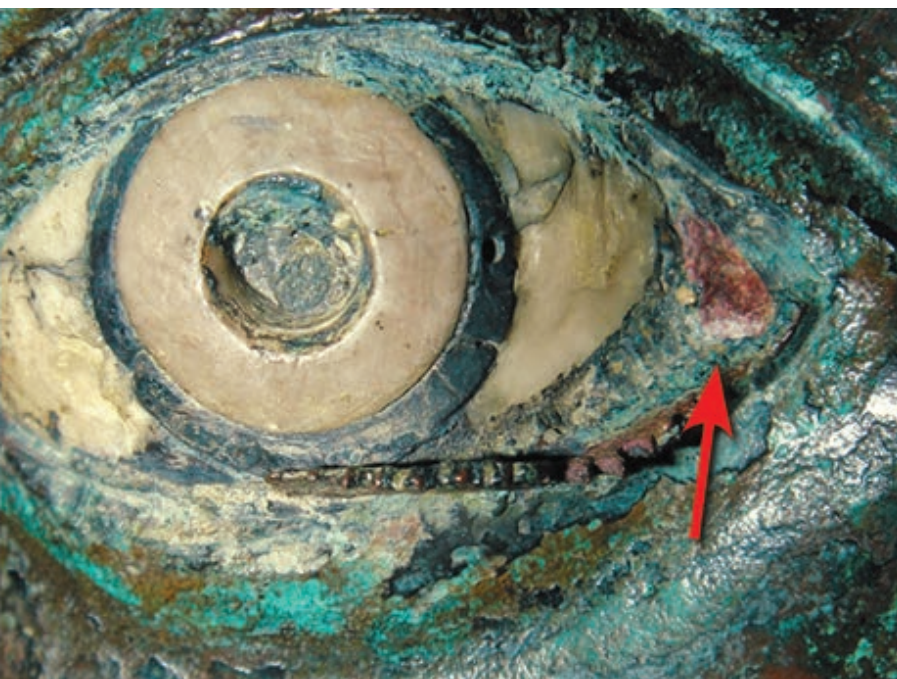


*questa pagina, a destra).* Un'altra notazione riguarda la posizione degli elmi corinzi, rialzati sulla fronte: è facile dimostrare come non sia fisicamente possibile restare a lungo con l'elmo in tale posizione, né, tanto meno, camminare o combattere, giacché il copricapo cadrebbe immediatamente o altrimenti occorrerebbe una mano impegnata per sorreggerlo. Si tratta anche in questo caso di una mera convenzione iconografica, ideata nei primi decenni del V secolo a.C., e che rapidamente si diffuse in tutto il mondo greco: la finalità è quella di mostrare il volto dell'eroe, altrimenti completamente nascosto dall'elmo corinzio, che riparava interamente la testa del guerriero.

**In basso, sulle due pagine in entrambe le statue, la caruncola lacrimale è stata resa con estrema accuratezza, inserendo piccoli tasselli in pietra rosa: una soluzione a oggi esclusiva dei Bronzi di Riace.**

### Un unico artista

Sebbene numerosi specialisti abbiano affermato che esista una distanza temporale di un ventennio tra la realizzazione delle due statue da Riace, forse occorrerebbe, dopo cinquant'anni di studi e ricerche, fare il punto di ciò che conosciamo e dei dati che sono stati acquisiti, sui quali non si discute più a





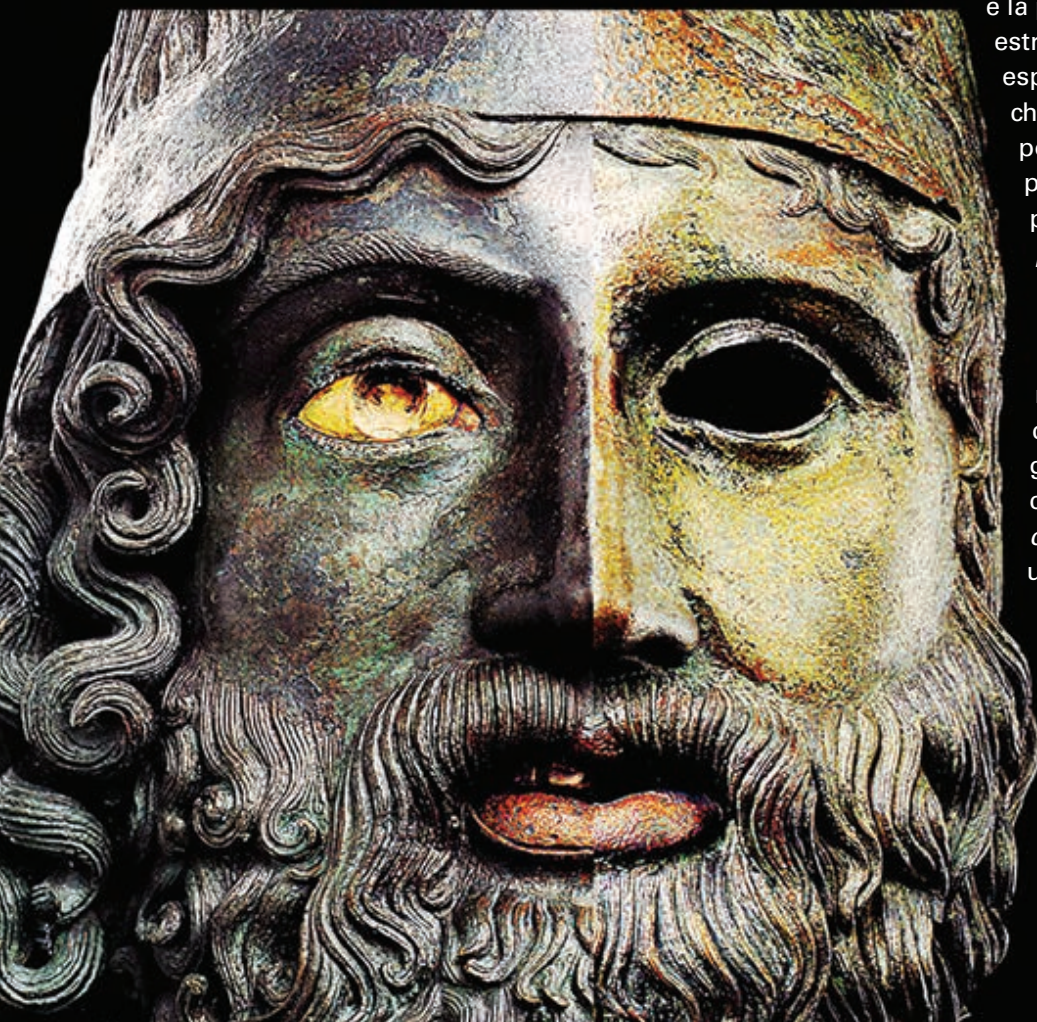






*Nella pagina accanto elaborazione fotografica che mostra come le due statue abbiano le medesime dimensioni e proporzioni.*

*A sinistra confronto tra l'elaborazione grafica che mostra il volto del Bronzo A con il perduto elmo e un'immagine dell'originale della statua.*



livello accademico. Per prima cosa, le analisi al carbonio 14 hanno dimostrato che i Bronzi vennero realizzati intorno alla metà del V secolo a.C.: questo dato viene confermato anche dalla foggia degli elmi compatibili con i segni che sono ancora visibili in A e in B, e che sono esclusivi del periodo intorno al 450 a.C.; in secondo luogo, le tre analisi internazionali della «terra di fusione» hanno dimostrato che il luogo di produzione dei Bronzi fu Argo, nel Peloponneso.

Mediante una semplice analisi autoptica, poi, si nota che le dimensioni e la posizione dei Bronzi sono estremamente simili tra di loro; di più, esperimenti grafici hanno dimostrato che i due volti e persino i due corpi possono essere accostati e presentano identiche dimensioni e proporzioni (*vedi foto sulle due pagine*). Inoltre, nonostante differenze di montaggio degli occhi e delle labbra sulle due statue, che sono indizio solo di diverse maestranze all'opera contemporaneamente su un gruppo statuario, occorre notare come alcuni particolari, quali la *caruncula lacrymalis* realizzata con una pietra rosa e fissata negli occhi di A e B, siano esclusivi delle statue da Riace (*vedi foto alle pp. 56/57*). Anche l'identica divisione nei vari pezzi per realizzare la colata del bronzo fuso e l'esecuzione a parte del terzo dito dei piedi di entrambe le statue attestano l'opera di una sola bottega, e la guida tecnica di un maestro.





## UNA PROPOSTA DI IDENTIFICAZIONE

Nel percorso di identificazione dei Bronzi, occorre tenere preliminarmente ben presente come i tentativi di trovare confronti nella ceramica attica e, in generale, nella cultura figurativa ateniese, abbiano dato i loro esiti: le statue da Riace non appartengono all'immaginario di Atene, perché nel periodo classico e in quello ellenistico le opere si trovavano ad Argo, lontane dal repertorio di immagini degli Ateniesi.

Assenti da Atene, confronti archeologici compatibili con i Bronzi sono però ben presenti a Roma, dal I secolo fino alla fine del III d.C. La traccia di ricerca che ci ha guidati è rappresentata dalla caratteristica facilmente rintracciabile in tutte queste opere: l'espressione di ostilità, che abbiamo colto sul volto del Bronzo A, si ritrova su molte opere artistiche romane, identificate da molti studiosi come echi dei *Fratricidi* di Pitagora di Reggio, il quale, insieme al suo maestro Clearco e all'allievo Sostrato, fa parte della scuola bronzistica reggina, su cui finora gli studi non

sono riusciti a fare luce, nonostante le tante attestazioni di eccellenza della loro produzione artistica presenti nelle fonti antiche.

Nei vari confronti relativi al gruppo dei *Fratricidi*, tutti peraltro provenienti da Roma o dalle sue vicinanze, si riscontrano due caratteristiche peculiari: il centro della scena è occupato dalla madre di Eteocle e Polinice, che è mostrata nel tentativo di fermare il duello dei figli; uno dei due fratelli è ritratto con una espressione di aggressività sul volto, colta da tutti gli artisti che hanno realizzato tali opere, e trova un preciso riscontro iconografico solo nel Bronzo A, permettendoci di identificare le statue da Riace come Eteocle e Polinice, colti nel momento in cui la loro madre compie l'estremo tentativo di impedirne la morte violenta. Nell'ambito dei raffronti rintracciati, notiamo come un sarcofago attico del II secolo, oggi conservato a Villa Doria Pamphilj, ci mostri il gruppo di Pitagora nella sua interezza (vedi *l'immagine in alto, sulle due pagine*): si riconoscono cinque personaggi, disposti in





**Disegno della fronte di un sarcofago sul quale, sulla sinistra, è rappresentato il gruppo dei Fratricidi di Pitagora. L'originale, databile al II sec. d.C., è oggi conservato a Roma, a Villa Doria Pamphilj.**

modo tale da fare ipotizzare il loro posizionamento originario su un'edera semicircolare, con la madre posta al centro ed Eteocle e Polinice alle due estremità, mentre gli spazi intermedi sono occupati da una figura maschile barbata, colta nell'atto di accostare al mento il pugno chiuso, e da una giovane donna stante, facilmente interpretabile come Antigone, sorella dei due guerrieri (vedi l'immagine a p. 63, in basso). Valorizzando questo confronto, si può ipotizzare che i Bronzi di Riace fossero due statue del celeberrimo gruppo dei *Fratricidi* di Pitagora di Reggio.

### La questione delle origini

Le analisi archeometriche sulla terra di fusione dei Bronzi indicano Argo come luogo di produzione: ma perché Argo? Perché un mito tebano dovrebbe trovare spazio nell'Argolide? Sul versante delle leggende, non si deve dimenticare, in primo luogo, che la vicenda dei Sette a Tebe vide coinvolto il re di Argo, Adrasto, e che cinque degli eroi erano argivi, tutti tranne Polinice e Tideo. Ma c'è di più: secondo una versione del mito, la partenza dei sette guerrieri da Argo fu funestata dalla morte

di Ofelte, chiamato anche Archemoro, figlio del re di Nemea, causata dalla disattenzione della balia Ipsipile, colpevole di aver lasciato incustodito l'infante per indicare una fonte di acqua dolce ai sette guerrieri assetati, che marciavano attraverso il bosco dove si trovava. Il figlio del re, indifeso, venne ucciso dal morso di un serpente, e Polinice non poté fare altro che indire giochi in onore del defunto Archemoro, dando inizio alle gare di Nemea, celebrate fino alla tarda antichità. Istituite in seguito alla morte di Archemoro, le Nemei vennero sempre considerate degli agoni funebri, talché gli agonisti indossavano vesti a lutto e il vincitore, oltre al tradizionale ramo di palma, riceveva anche una corona di apio, il *selinon* legato alla celebrazione dei funerali. Fin dal VI secolo a.C. la direzione degli agoni fu esercitata dalla città di Cleone, ma, dal 460 a.C. circa, essa passò ad Argo, almeno fino agli inizi del IV secolo a.C. La supremazia argiva viene spiegata dagli studiosi in relazione alla «prima guerra del Peloponneso» (460-445 a.C.), combattuta tra la Lega del Peloponneso, guidata da Sparta, in cui un ruolo preminente fu giocato da Tebe, contro la Lega di Delo, guidata









da Atene, con il supporto di Argo. Una alleanza tra Ioni e Dori poteva sembrare sorprendente, ma il mito forniva un precedente ab antiquo proprio nella vicenda dei Sette a Tebe: dopo la sconfitta degli Argivi, solo l'intervento di Teseo, re degli Ateniesi, permise la degna sepoltura dei caduti. Di fatto, verso la metà del V secolo a.C. si era venuta a creare una situazione di alleanze militari che vedeva Argo e Atene contro Tebe, come all'epoca del mito dei figli di Edipo. In questa temperie culturale, il gruppo dei *Fratricidi* commissionato a un celebre bronzista, quale certo era Pitagora Reggino, trova la sua giusta collocazione storica, nonché una congrua giustificazione politica.

Tornando alla sistemazione delle statue a Roma, vi è da dire che la presenza nell'Urbe di questo gruppo durante l'età imperiale è confermata dalla preziosa testimonianza del retore cristiano Taziano il Siro, che così rimprovera i pagani: «*Come non è difficile (credere) che teniate in onore il fraticidio, voi che, vedendo le figure di Polinice e di Eteocle, non le ponete in una fossa insieme al loro autore Pitagora, cancellando il ricordo di tale delitto!*». La fonte dice espressamente

**A sinistra quadretto ad affresco raffigurante il mito di Archemoro, da Pompei. I sec. d.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.**

**In basso elaborazione grafica del gruppo dei Fratricidi così come rappresentato sul sarcofago di Villa Doria Pamphilj: in viola e giallo, Eteocle e Polinice.**







«vedendo», confermando la reale presenza del gruppo statuario a Roma, dove Taziano scrisse il suo *Discorso ai Greci*, prima di tornare in Siria nel 172 d.C.

### L'indizio decisivo

A nostro avviso, però, la «prova regina» che i Bronzi di Riace si trovassero a Roma è data dalla *Tebaide* di Publio Papinio Stazio, poeta epico dell'epoca di Domiziano, che, nell'XI libro del poema, descrive il tentativo di Giocasta di fermare il duello dei figli, recandosi di persona sul luogo dello scontro. La descrizione della madre in pena si trova nei versi 315-320: «*Ma appena la genitrice ebbe, fuori di sé, con terrore la notizia della sorte funesta, e non tardò a credervi, andava scompigliata nei capelli e nel volto, e nuda nel petto coperto di graffi, immemore di essere una donna e della sua dignità*»; come si vede, la descrizione si

**Sulle due pagine ricostruzione della possibile collocazione del gruppo dei Fratricidi su un'edera semicircolare, con i Bronzi di Riace, alias Eteocle e Polinice, alle estremità della composizione.**

attaglia perfettamente alla madre, raffigurata in tal guisa nelle immagini del gruppo statuario, nei sarcofagi e nelle urne cinerarie. Di più, quando i due fratelli si incontrano, Stazio dimostra di conoscere bene i Bronzi di Riace, poiché, ai versi 396-399, così descrive Polinice: «*Così guardando in modo ostile il fratello; infatti brucia nel profondo del cuore per gli innumerevoli compagni, per l'elmo regale, per il cavallo coperto di porpora e per lo scudo che manda bagliori per il fulvo metallo*»; in questi versi, non solo il poeta descrive con esattezza il volto del Bronzo A (*hostile tuens fratrem*), ma spiega la sua ostilità per la visione dell'elmo del re (*regia cassia*) sul capo del fratello, oltre che per gli altri segni del potere regale. *Regia cassia*: l'unico elmo del re che conosciamo nel mondo antico è la combinazione tra elmo corinzio e cuffia con paranuca a ricciolo che abbiamo riconosciuto sulla testa del Bronzo B.









Per la comprensione del gruppo dei *Fratricidi* abbiamo la possibilità di poter usufruire della probabile fonte letteraria che ha ispirato il gruppo: alludiamo al *Papiro di Lille*, da quasi tutti i filologi classici ritenuto parte della *Tebaide* di Stesicoro di Metauro. Il testo pervenutoci è mutilo, anche se una prima parte appare leggibile: la madre, con la premessa costituita dalla profezia dell'indovino Tiresia, secondo cui, in caso di scontro, nessuno dei due fratelli sarebbe sopravvissuto, propone un sorteggio per appianare la questione, nel quale il vincitore avrebbe avuto la signoria su Tebe, mentre il soccombente sarebbe stato padrone degli armenti, ma, in cambio, avrebbe rinunciato a qualunque pretesa sul trono della città e si sarebbe allontanato in un esilio volontario e definitivo. La parte del papiro facilmente leggibile si chiude con le parole: «*I due furono d'accordo*».

Per parte nostra, abbiamo tentato di legare tra loro i frustuli rimasti, dando loro una coerenza

logica, e provando a comprendere il senso dei discorsi. Dopo l'accordo fra i fratelli, nel testo prende la parola Tiresia, che ritiene inconcepibile che Polinice possa prendere parte al sorteggio, perché ha portato la guerra contro la sua stessa patria. «*Prenditi gli armenti e va' via*», dice Tiresia, facendo allusione al fatto che Polinice sarebbe diventato re di Argo; altre asserzioni smozzicate fanno riferimento alla grande paura che attanaglia la città, e dicono apertamente che l'incontro sta avvenendo davanti alle mura di Tebe. L'ultima frase rimasta fa riferimento a Polinice, che si sarebbe adirato, ascoltando le parole dell'indovino (!).

Seguendo questo episodio del mito illustrato dal *Papiro di Lille*, il momento da rappresentare, scelto da Pitagora per il gruppo scultoreo dei *Fratricidi*, è quello della madre che offre la soluzione del sorteggio, avendo al suo fianco Tiresia, che poi sarà artefice del fallimento della proposta, e la figlia Antigone, protesa nello sforzo di calmare Polinice (*vedi le immagini alle*

**Sulle due pagine particolari dei modelli delle statue realizzati dall'équipe giapponese di Koichi Hada sui quali sono state effettuate prove di colorazione mirate a restituire il verosimile aspetto originario dei Bronzi.**





pp. 64-65). Ai lati dell'immaginario palcoscenico abbiamo i due fratelli, che sono stati ritratti in una posa quasi identica, ma che portano, dipinti sui volti, atteggiamenti completamente diversi: Eteocle, che reca sulla testa la cuffia con paranuca tipica del tiranno, vero oggetto del contendere dell'intera vicenda, appare con lo sguardo rivolto verso il basso, con un'espressione mista di consapevolezza della propria colpa e di accettazione del fato incombente; Polinice, invece, colmo di *hybris*, appare sprezzante, con lo sguardo fisso sul suo nemico e fratello, con una espressione di aggressività, che non si riscontra soltanto nella bocca che mostra i denti in segno di ostilità, ma anche negli occhi, in cui non si legge alcuna possibilità di perdono e di pietà.

### **Il colore delle statue**

Le fonti letterarie possono offrire un contributo decisivo sulla colorazione originaria dei Bronzi. In questa opera siamo stati agevolati dal

progredire delle ricerche e dai nuovi dati provenienti dall'*équipe* giapponese, guidata dal professor Koichi Hada, che hanno imposto un ulteriore supplemento di indagine sulla colorazione originaria dei Bronzi, che ha seguito l'approfondimento delle fonti antiche sul modo di proteggere e colorare le statue in bronzo. Gli studi sul colore originario delle statue antiche sono ancora all'inizio, ma, relativamente ai Bronzi di Riace, ci siamo potuti avvalere della sperimentazione su campioni di bronzo che hanno la medesima percentuale di rame e stagno delle due statue: le percentuali sono state ricavate dagli studi di Edilberto Formigli, ripresi in modo sperimentale da Koichi Hada e dall'artista giapponese Takashi Matsumoto, che hanno portato alla realizzazione di modelli, mediante antiche tecniche di esecuzione, simili a quelle del mondo greco. Il risultato di queste prove mostra una colorazione dorata del bronzo, grazie a una percentuale di stagno di gran





A sinistra le differenti tonalità che il bronzo può assumere in funzione delle diverse percentuali di stagno utilizzate nella lega. Nella pagina accanto elaborazione grafica del possibile aspetto dei Bronzi di Riace che, come quelli detti «di Corinto» sarebbero stati caratterizzati dal colore nero lucido.

lunga maggiore a quella normalmente utilizzata (vedi l'immagine in alto). Questa lega inusuale, peraltro molto più cara a causa del prezzo elevato dello stagno, ha come inconveniente una maggiore debolezza del bronzo risultante, che viene, però, controbilanciata dalla splendida colorazione dorata.

La policromia dei Bronzi è, del resto, assolutamente certa, come è dimostrato dalle labbra e dai capezzoli, resi rossi dall'uso del rame, oltre che dagli occhi in calcite e pasta vitrea, dalla piccola pietra rosa per riprodurre la caruncola lacrimale e, nel caso del Bronzo A, dai denti bianchi in argento. La colorazione

dorata del bronzo, allora, sembra essere stata scelta perché i due eroi erano immaginati con i capelli e le barbe bionde, come nella quasi totalità dei reperti che hanno conservato tracce del colore originario.

Per quanto riguarda il colore della pelle, grazie a prove empiriche sperimentali, realizzate dall'artigiano Domenico Colella utilizzando il «fegato di zolfo» – una miscela di solfuro di potassio e di polisolfuro di potassio ancora oggi utilizzato per brunire il bronzo –, si possono presentare i Guerrieri da Riace con un colore abbronzato non molto scuro (vedi le immagini alle pp. 66-67), confortati dalla









patina di zolfo presente su quasi tutto il corpo e il volto dei Bronzi, rilevata dalle analisi di Giovanni Bucculieri.

Sempre a proposito del colore delle due statue, va osservato che Koichi Hada aveva notato consistenti tracce di uno strato di nero lucido. L'idea, molto persuasiva, è che si sia trattato di un metodo utilizzato a Roma dopo il restauro di età imperiale delle due statue, dando loro l'aspetto dei «bronzi di Corinto», caratteristici per la loro colorazione nero lucida (Fig. 23). Non va dimenticato, infatti, che il braccio destro e l'avambraccio sinistro di B sono stati realizzati in epoca romana: come intuito da Massimo Vidale, questa operazione

ha utilizzato un calco delle membra originarie. Un'ultima notazione va fatta sulle percentuali di stagno presenti nei vari riccioli dei capelli e della barba della statua A, fusi a parte e saldati uno per uno, con variazioni che vanno dal 4 al 7% di stagno, che può essere spiegata con la volontà di variare cromaticamente i circa venti elementi realizzati a parte, con un colore che si mostra tanto più tendente al rosso, quanto meno stagno è stato impiegato nella lega. Prove empiriche hanno dimostrato anche come i Bronzi vadano ammirati sotto una potente luce, dell'intensità pari a quella solare, per poter apprezzare i giochi di ombre, soprattutto nella barba e nei capelli di A. Esperimenti

**Sulle due pagine la spiaggia di Porto Forticchio, a Riace, di fronte alla quale, il 16 agosto del 1972, Stefano Mariottini scoprì i Bronzi.**





condotti con luce soffusa si sono dimostrati nocivi per la fruizione dei due capolavori.

### **Il naufragio**

L'archeometria ci ha permesso di seguire la storia dei Bronzi dalla loro realizzazione ad Argo, nel Peloponneso, fino al loro trasporto a Roma, al loro restauro e alla lunga esposizione al pubblico romano. Al volgere del IV secolo d.C., però, i Bronzi sembrano sparire dall'immaginario romano, sprofondando in un oblio che terminerà solo il 16 agosto del 1972, quando furono segnalati sul fondo marino in un'area prospiciente o vicina a Porto Forticchio, nel comune di Riace, in Calabria.

La datazione della parete anforacea, trovata tra il polso destro e l'anca destra del Bronzo A, databile nella prima metà del IV secolo d.C., ci permette di formulare un'ipotesi, collegata con il II libro dell'*Anthologia Palatina*, composto da Cristodoro di Copto nel VI secolo, che riporta la descrizione delle statue del ginnasio pubblico di Costantinopoli, detto di Zeuxippos, trasportate da Roma antica alla Nuova Roma da Costantino il Grande e da suo figlio Costanzo II. La nostra impressione è che il gruppo dei *Fratricidi*, insieme a tante altre statue di proprietà dell'imperatore che si trovavano a Roma, furono imbarcate per essere condotte via mare fino a Costantinopoli, salvo incidenti...



*Daniele Castrizio*

# PITAGORA IL BRONZISTA DI REGGIO



Disegni dei Bronzi di Riace di Marilisa Bonanno







## Indice

Il simposio di <i>Kratésippos</i> (424 a.C.) .....	p. 5
La giovinezza di <i>Pythagóras</i> (500-480 a.C.) .....	p. 7
Il periodo ad <i>Olympia</i> (480-448 a.C.) .....	p. 15
Il ritorno a <i>Rhégion</i> (448-440 a.C.) .....	p. 31
L'ultima opera: i Fratricidi (440-435 a.C.) .....	p. 43
Nota dell'autore .....	p. 51





### **Il simposio di *Kratésippos* (424 a.C.)**

“Per i mortali nulla è più piacevole di un simposio, ma solo se è ben organizzato!”. Così dicevano gli antichi, e gli antichi, si sa, hanno spesso ragione. Memore di questa massima, il padrone di casa, l’allora celebre *Kratésippos*, aveva seguito alla lettera i consigli tramandati dalla tradizione reggina: 1) gli invitati dovevano essere scelti con cura, badando bene di interpellare persone tra loro concordi e con attitudine alla chiacchiera ed al canto; 2) la cena che precedeva il simposio doveva essere gustosa ma non troppo pesante; 3) la scelta di vini, pane, formaggi e stuzzichini doveva essere oculata e comprendente cibi di ottima qualità; 4) per divertire i simposiasti si potevano ingaggiare artisti specializzati, oppure invitarne uno, ma solo se facente parte della cerchia degli amici; 5) il piatto forte della serata poteva essere un personaggio celebre, che avrebbe intrattenuto gli altri convitati con racconti interessanti.

*Kratésippos* aveva cercato di soddisfare tutti i requisiti. Gli otto altri partecipanti al simposio erano tra loro amici e membri della medesima eteria pitagorica, senza liti o cause giudiziarie pendenti tra loro. Uno di essi era un virtuoso della cetra, grande conoscitore di poemi. *Kratésippos* era riuscito persino a coinvolgere lo scultore *Sóstratos*, nipote del quasi leggendario e compianto bronzista *Pythagóras* tornato a *Rhégion* da poco tempo, dopo avere lavorato molti anni per gli Argivi. *Sóstratos* era conosciuto tra i Reggini per il suo carattere schivo, ed averlo ospite era un grande onore per *Kratésippos*. Del resto, il simposio serviva a celebrare il riconoscimento dei meriti artistici del padrone di casa, che aveva appena ottenuto il privilegio di poter firmare i tetradrammi reggini battuti dalla locale zecca. Era la prima volta che accadeva a *Rhégion* e molti concittadini, nel tipico costume ellenico e reggino, guardavano con invidia l’uomo che aveva ricevuto un onore non tradizionale.

La cena fu un grande successo, anche se, conformemente alla norma, gli invitati non chiacchierarono molto durante le varie portate. Sparecchiate le mense, gli schiavi predisposero per il successivo simposio, mentre i simposiasti, con odorose corone di fiori in testa, cominciarono a sorseggiare la prima coppa di vino dolce.

Come al solito, l'arrivo del vino concorse a sciogliere le lingue ed i convitati iniziarono a rilassarsi. I primi argomenti, naturalmente, furono relativi agli affari in sospeso ed ai problemi di famiglia, ma quando un servo portò al citaredo *Phythios* il suo strumento musicale, tutti si misero comodi sui triclini e predisposero il proprio animo a gustare la magia della poesia e della musica.

Dopo l'esibizione tutti batterono le mani con convinzione, poi volsero gli sguardi prima su *Kratésippos* e poi su *Sóstratos*. Era una chiara esortazione al padrone di casa perché invitasse lo scultore a prendere la parola. *Sóstratos* all'inizio cominciò a schermirsi, poi, vista la cortese insistenza di tutti gli astanti, cominciò a parlare.

«Amici,» disse, tenendo tra le dita una coppa piena del dolce vino reggino, «cedo alla vostra cortese violenza, ma vorrei che guidaste voi il mio racconto. Di cosa volete che vi parli?»

«Penso di potere interpretare il pensiero di tutti,» dichiarò *Kratésippos* dopo una lieve esitazione, «se ti invitiamo, o nobile *Sóstratos*, a raccontarci, sia pure in modo troppo breve rispetto ai suoi meriti, la storia del tuo grande zio e della sua bottega artistica, di cui tu oggi degnamente tieni le redini e guidi verso un luminoso futuro.»

*Sóstratos* si guardò intorno titubante. «Se dessi retta all'illustre padrone di casa,» disse, «finirei per monopolizzare l'intera serata e non permetterei il dolce intrecciarsi delle chiacchiere amichevoli.»

Un coro si levò dai simposiasti, ribadendo la volontà di ascoltare la storia dell'illustre bronzista scomparso da pochi anni.

«Se così volete,» disse infine *Sóstratos* alzando le mani in segno di resa, «preparatevi ad ascoltare una storia ricca di avvenimenti, occorsi ad un uomo veramente straordinario.»



### **La giovinezza di *Pythagóras* (500-480 a.C.)**

Come tutti sapete, amici reggini, mio zio nacque qui a *Rhégion* settantasei anni fa, nell'anno della sessantottesima olimpiade, nel mese attico di Elafebolione, quando sullo Stretto festeggiamo il nostro dio Apollo, il cui carro passa attraverso la porta astrale delle costellazioni del Toro e della Lepre riportando sulla terra la vita e la germinazione.

Erano anni duri per la nostra *polis*. Il governo dei Mille tiranni stava trascinando tutto il popolo verso la fame e la miseria. Le nostre cronache ci parlano di un gruppo di vecchi che si erano intestarditi di rimanere al timone della nave dello Stato fino alla morte, anche se, dal punto di vista della programmazione del futuro della città, ormai quello che avevano da dire lo avevano consumato tutto una quarantina di anni prima e non erano stati più capaci di aggiornarsi. In città, quindi, la situazione era molto tesa, con il giovane gruppo dei Pitagorici che scalpitava per poter prendere parte al governo e per tentare di trovare la soluzione dei problemi economici e militari che affliggevano lo Stato.

Uno dei capi di questo movimento era mio nonno *Sóstratos*, da cui ho ereditato il nome, che fu il padre di mia madre e di *Pythagóras*. L'anno che nacque mio zio, il primogenito della sua famiglia, coincise con un periodo tristissimo per mio nonno, che fu costretto all'esilio a causa della sua militanza politica. I vecchi al governo, infatti, avevano deciso, contro tutte le ragioni, di provocare militarmente la nostra dirimpettaia *Zankle*, al fine di arrivare ad uno scontro militare, al quale, peraltro, non eravamo neanche preparati. Mio nonno, insieme al futuro tiranno *Anaxílaos*, aveva cercato di contrastare politicamente tali decisioni suicide, ma ne erano nati dei tafferugli nell'agorá con un morto ed alcuni feriti. Il prezzo politico degli scontri fu pagato da *Sóstratos* e da alcuni altri membri influenti del partito pitagorico, che dovettero lasciare la casa e la Patria. I miei nonni, portandosi dietro il

neonato *Pythagóras* ripararono alle *Syrakousai*, dove avevano alcuni parenti.

Intanto, qui a *Rhégion* la situazione andava sempre peggio, al punto che, avendo posto sia i Reggini che gli Zanklei il blocco navale al porto avversario, la fame costrinse gli uomini alla guerra aperta. Aprirono le ostilità i Locresi, tradizionali nostri nemici, attaccando il confine al fiume *Alex* e costringendo i Mille tiranni, assolutamente impreparati militarmente, ad arruolare un discreto numero di mercenari peloponnesiaci, che furono pagati facendo ricorso, per la prima volta, alla coniazione di moneta, come tu, o valente *Kratésippos*, sai molto bene. Come che fu, riuscimmo a respingere i Locresi, ma la guerra prosciugò definitivamente le già precarie finanze reggine, impedendo per i successivi due anni l'acquisto di grano per le necessità della popolazione.

Dalle *Syrakousai* dove erano riparati, intanto, gli esuli continuavano a mandare messaggi in città, cercando di far capire ai vecchi e miopi tiranni che il pericolo non proveniva da *Zankle* ma dal nuovo tiranno di *Gela*, *Hippokrátes*, che aveva soppiantato il vecchio despota locale *Kléandros* nel medesimo anno dello scontro con i Locresi. Inutilmente il nonno aveva spiegato che, insistendo con la sterile ostilità verso *Zankle*, l'unico risultato sarebbe stato quello di spingere gli Zanklei nelle braccia del tiranno di *Gela*, che tentava di estendere la sua egemonia sull'intera *Sikelía*. Fu tutto vano. *Hippokrátes* riuscì a farsi amici gli Zanklei, che temevano un nostro attacco, per poi imporre loro una guarnigione ed un tiranno, un certo *Skythes*, proveniente dall'Egeo.

In quegli anni, intanto, moriva il filosofo *Pythagóras* di *Samos*, in cui onore mio nonno aveva dato il nome al proprio figlio primogenito. Dopo essere stati egemoni sull'intera Grande Ellade, punendo in modo esemplare la ribelle *Sybaris*, i Pitagorici cominciarono ad essere attaccati politicamente e militarmente un po' dovunque.



Nell'anno della sessantanovesima olimpiade, quando il piccolo *Pythagóras* aveva quattro anni, gli imbecilli al governo furono finalmente attaccati dagli Zanklei, sostenuti finanziariamente e militarmente da *Hippokrátes* e da tutta la coalizione dorica siceliota. Come andò a finire lo ricordiamo tutti con vergogna. Basta recarsi a *Olympia* per vedere ancora appese al tempio di Zeus le armi dei nostri caduti con le infamanti dediche degli Zanklei vittoriosi. Il disastro paventato si era compiuto. L'esercito zankleo e dorico era sbarcato al porticello di *Stylís*, costringendo le nostre schiere ad intercettarlo. Inferiori per uomini e mezzi, i nostri opliti furono accerchiati su entrambe le ali dai nemici e inesorabilmente uccisi o presi prigionieri.

Dalla disfatta si salvarono soltanto quelli che erano guidati da *Anaxílaos*, che, posti al centro dello schieramento, erano riusciti ad arretrare ordinatamente fino ad una altura, resistendo a tutte le cariche dei nemici. Quel giorno di sconfitta l'intera *Rhégion* guardò ad *Anaxílaos* come ad un faro che indicava la rotta durante una notte tenebrosa.

Vigliacchi come sempre, i Mille tiranni comprarono una pace infamante, pagata con i beni ottenuti grazie alle proscrizioni dei più ricchi pitagorici, tra cui mio nonno. Una vergogna! Il popolo, però, sempre assimilabile ad un gregge di pecore, nonostante i lutti e la povertà crescente, esitava a ribellarsi, al punto che dovettero passare altri due anni finché *Anaxílaos* non si decise all'azione e riuscì a fortificarsi nella nostra acropoli, abbattendo il regime oligarchico.

Il suo primo atto come monarca fu quello di richiamare i fuoriusciti e coinvolgere nel governo della città i Pitagorici, così mio nonno poté tornare in Patria, anche se non riuscì mai a riacquistare tutti i suoi beni mobili.

In quell'anno rientrò a *Rhégion* anche il grande scultore e bronzista *Kléarchos*, che, per dissidi personali con i vecchi tiranni corrotti ed imbelli, era andato a lavorare nel *Pelopónnesos*,

raggiungendo risultati prestigiosissimi. Per sua fortuna egli era stato aiutato ed introdotto dal vecchio *Eucheiros* di *Kórinthos*, suo antico maestro, riuscendo ad inserirsi tra gli Spartani e ottenendo persino a lavorare nel santuario di Atena *Chalkioikos*, il principale tempio di *Lakedaimon*. Lì realizzò la statua di Zeus *Hypatos*, la prima scultura in bronzo di grandi dimensioni che la storia ricordi. Riguardo al suo maestro *Eucheiros*, c'è da dire che era talmente vecchio che l'intero ecumene era convinto che egli fosse a sua volta discepolo del mitico *Daidalos*, quello che aveva progettato il Labirinto cretese.



Rimanendo in tema, devo anche aggiungere che tanti hanno affermato che l'arte di mio zio *Pythagóras* gli era stata interamente trasmessa da *Kléarchos*, ma io non ci credo. Ho visto i lavori di *Kléarchos* e devo dire che egli era proprio un artigiano del suo tempo: non era capace di fondere le statue di grandi dimensioni, ma era abilissimo a battere con il martello lastre di bronzo, che faceva adattare alle forme in legno che realizzava in precedenza e poi inchiodava una all'altra.

Per quanto attiene, invece, alla mia famiglia, mio zio mi raccontava che, anche se godeva dell'amicizia di *Anaxílaos*, *Sóstratos*, per la sua grande onestà, non accettava argento dal tiranno e non gli permetteva di aiutarlo in alcun modo. Per questo motivo la situazione familiare, dal punto di vista economico, si fece sempre più difficile, soprattutto quando morì mia nonna, mettendo alla luce mia madre. Giunto che fu all'età di dieci anni, quindi, *Pythagóras* venne avviato alla



bottega di *Kléarchos*, perché imparasse l'arte della fusione del bronzo e si guadagnasse il pane con il sudore della fronte.

Di questi anni mio zio parlava sempre con grande gioia e malinconia. Stette nella bottega di *Kléarchos* per ben dieci anni, imparando tutti i trucchi del mestiere e diventando intimo di tutti i praticanti della sua età. So bene, e lo sapete anche voi, che ancora oggi a *Rhégion* si narrano alcune delle loro bravate, soprattutto nel campo amoroso, cosa per la quale rischiarono più di una volta di essere uccisi da padri o mariti gelosi.

Dopo aver servito come efebo a diciotto anni, nel secondo anno della settantaduesima olimpiade, al giovane *Pythagóras* cominciò a stare stretta la collaborazione con l'anziano *Kléarchos*, perché, grazie alle sue amicizie, e anche a causa delle sue frequentazioni nelle taverne del porto reggino, era al corrente degli sviluppi dell'arte che stavano germinando alle *Athénai*. Lo stile tradizionale, che i giovani, per schernirlo, chiamavano "dedalico", prevedeva figure rigide, sulla maniera dei grandi monumenti egizi, ma questa staticità non piaceva alle avanguardie artistiche, che predicavano una più stretta imitazione della natura. La loro pretesa era quella di realizzare delle figure umane completamente rispondenti al vero, perfette nelle vene, nei capelli, persino nei peli della barba. Anche il movimento ed i muscoli dovevano essere copiati nel modo più realistico possibile.

Per *Kléarchos* e per tutti gli artisti reazionari queste erano eresie vere e proprie. Essi sostenevano, al contrario, che esistevano dei modelli tradizionali, che andavano semplicemente copiati e trasmessi alla generazione successiva. La Tradizione aveva tutto al proprio interno. Si doveva realizzare una scena di ratto? Un cavaliere a cavallo? Un guerriero? Un monarca? I prototipi erano già stati creati, e il bravo bronzista doveva solo copiarli.

Il buon *Pythagóras* insisteva, chiedendo in cosa si distinguesse, allora, un Maestro da un semplice artigiano, e si vedeva rispondere che

il vero Artista era bravo nella fusione del bronzo, conoscendo tutti i trucchi del mestiere. I suoi lavori erano perfettamente levigati e rispondenti ai canoni tradizionali. Le lastre che il Maestro realizzava non avevano imperfezioni o bolle d'aria, ed erano sottilissime, ma, nel contempo, resistenti come quelle più spesse.

Mio zio non era per niente d'accordo con tali teorie, ma si accorse presto che discutere con *Kléarchos* era tempo sprecato e che il suo maestro non aveva più niente da insegnargli. *Pythagóras*, perciò, cominciò una stagione di sperimentazioni. Per studiare il corpo umano decise di accompagnarsi con i più valenti medici della *polis*, e si dice che arrivò anche a riesumare i corpi degli schiavi morti e sepolti in tutta fretta in fosse poco profonde.

Non so se questa diceria sia vera, e mio zio mi ha sempre giurato di non essersi contaminato le mani con atti empi, ma posso assicurarvi che era realmente versato nell'anatomia umana. Mi stupivano i suoi disegni preparatori, nei quali si poteva vedere come era in grado di riprodurre il movimento di ciascun muscolo in relazione al movimento che si doveva ricreare. Che sapienza! Conosceva a memoria la posizione di ciascuna vena e sapeva riprodurre con naturalezza l'ondeggiare al vento delle ciocche dei capelli e persino della barba.

Furono due anni di esperimenti intensi e segretissimi. La gente vedeva il colore pallido del suo viso e le occhiaie che cerchiavano i suoi occhi, ma credeva che si trattasse dei segni delle sue lotte notturne con giovani ragazze e tenere spose. In verità si trattava delle veglie passate a disegnare cadaveri ed a studiare l'anatomia umana e degli animali più comuni. Si preparava, ma mordeva il freno, volendo cominciare a dare prova di se stesso. *Kléarchos*, dal canto suo, sfruttava le doti naturali del suo talentuoso allievo per il lavoro della bottega, ma non gli permetteva di fare a modo suo, rimproverandolo per ogni iniziativa che prendeva autonomamente.

A volte, quando mi raccontava della sua giovinezza, mio zio mi diceva che la tensione fra maestro e allievo diveniva di giorno in giorno



più evidente, ma che lui non riusciva a trovare la forza per lasciare *Rhégion* e andare dove avrebbe potuto realizzare in piena libertà la sua arte. Non lo faceva certo per *Kléarchos*, che ormai non sopportava più, ma per rimanere accanto al vecchio padre, che non aveva altri che lui e sua sorella, mia madre.

L'occasione venne, però, nell'impetuoso anno della settantatreesima olimpiade, quando i Persiani persero a *Sálamis* contro gli Ateniesi e gli altri Elleni, ed i Cartaginesi nostri alleati furono disfatti a *Himéra* da *Gelon* e *Teron*, tiranni alle *Syrakousai* e ad *Akragas*. Fu anche l'anno in cui *Anaxílaos* vinse ad *Olympia* la corsa con le bighe di mule e cambiò il peso e la figura delle monete reggine. Anche se la sconfitta cartaginese non ci coinvolse in prima persona, si trattò di un tracollo per la nostra supremazia, ed *Anaxílaos* fu costretto a sposare una figlia del tiranno siracusano ed a porsi sotto la sua protezione.

Per quanto riguarda la nostra famiglia, invece, quell'anno fu funestato dalla morte di *Sóstratos*, che costrinse mio zio, impossibilitato a mantenere economicamente la famiglia, a combinare il matrimonio di sua sorella con quello che sarebbe divenuto mio padre. Per poterle dare una dote, non avendo quasi niente da parte, decise di donarle la casa avita ed i pochi poderi che gli erano rimasti, e di mettersi in viaggio verso *Olympia*. Aveva, infatti, saputo che lì c'era sempre da lavorare per un bronzista, specialmente nell'anno olimpico, quando gli olimpionici pagavano bene per fare realizzare statue in bronzo, che perpetuassero nel tempo le loro vittorie.

*Pythagóras* partiva da *Rhégion*, povero e sconosciuto, e nessuno dei suoi concittadini aveva intuito quale genio artistico stava lasciando la *polis*, andando ad arricchire genti straniere. Solo una ragazzetta del popolo, che aveva per avventura lo stesso nome della moglie del grande filosofo samio omonimo di mio zio, si nascose sulla nave che partiva dal porto di *Rhégion*, per legare per sempre la sua vita a quella del suo amato. Non so quanti di voi abbiano conosciuto la bella *Theanô*,

ma sapete che la donna che si era disonorata per seguirlo gli rimase sempre accanto fino alla morte, avvenuta, forse non a caso, lo stesso giorno di quella del marito.

Giunto a bordo, mio zio tentò di fare desistere la sua amata dal seguirlo, ma la nave era già salpata e lei dichiarò che si sarebbe gettata a mare per ubbidirgli, se lui gliel'avesse chiesto, ma che certamente sarebbe morta, perché non sapeva nuotare. Mio zio, che mi raccontò, questo aneddoto, disse allora che abbracciò la sua compagna ed andò dal comandante della nave per pagare il prezzo della traversata anche per lei.



### Il periodo ad *Olympia* (480-448 a.C.)

Arrivati nel *Pelopónnesos*, i miei zii si resero conto di essersi gettati nel baratro dell'ignoto senza nessuna rete di protezione. Un giovane bronzista, per dirsi tale, doveva avere tutti gli operai e gli aiuti che gli sarebbero stati indispensabili. Lui, invece, era da solo, senza una bottega ed una fornace, ignoto e senza aver realizzato alcuna opera che poteva testimoniare sulla sua valentia di artista.

Per sua fortuna, la sua buona stella non si dimenticò di lui. Quell'anno aveva vinto ben due corse, quella dello stadio e quella del doppio stadio (che noi Elleni chiamiamo *díaulos*), un atleta di *Kroton*, *Ástylos*, figlio di un eminente pitagorico in dissidio con gli altri "matematici" della sua città. Per questo motivo, e anche per tentare di rafforzare la piccola eteria pitagorica delle *Syrakousai*, *Ástylos*, nel momento della proclamazione della sua vittoria, si era fatto chiamare "siracusano", mandando in bestia tutti i suoi concittadini, che cominciarono a qualificarlo come "rinnegato" ed arrivarono al punto di abbattere persino le statue che avevano fatto collocare nel tempio cittadino di Hera *Lakínia* dopo sue precedenti vittorie.

Per questo motivo, anche se le gare erano già finite, il buon *Ástylos* non era riuscito ancora a commissionare la statua celebrativa della sua doppia vittoria. Non che gli mancassero i mezzi, anzi! Lo stesso *Hiáron*, fratello del tiranno siracusano *Gelon* e tiranno a sua volta di *Gela*, lo aveva posto sotto la sua ala protettrice, assicurandogli mezzi ed appoggi. Il problema è che *Ástylos* non voleva che la sua doppia e straordinaria vittoria venisse immortalata con il solito *kouros* tradizionale, che anche lui aveva preso a chiamare "di stile dedalico", per dire vetusto, antiquato.

Sulla piazza, però, nessuno dei vecchi maestri era in grado di soddisfare le sue richieste, così si erano persi mesi e mesi per cercare di

trovare un artista innovativo, senza alcun risultato. Alla fine, su consiglio di *Hiáron*, l'atleta si decise di indire una gara per giovani apprendisti di belle speranze. I vari partecipanti avrebbero dovuto presentare i bozzetti in creta della propria opera proposta, che sarebbero stati esaminati dalla famiglia e dagli amici di *Ástylos*. Il vincitore avrebbe avuto la commessa per l'opera in bronzo, potendo impiantare da zero una nuova officina ad *Olympia*, che sarebbe stata finanziata per intero dal committente.

L'occasione, come potete arguire, era proprio ghiotta, ma il nostro *Pythagóras* rischiò ugualmente di non potervi partecipare, perché non aveva l'argento nemmeno per prendere in affitto un magazzino dove realizzare la statua in creta da inviare alla contesa.

In quel momento cruciale gli venne in aiuto l'eteria pitagorica. Mio zio, nonostante la giovane età, aveva passato già gli stadi di "postulante" e "neofita", essendo già un "acusmatico". Con questo grado si presentò da *Ástylos*, chiedendogli in prestito l'argento per affittare una piccola casa con una fornace e un locale adattissimo a divenire il laboratorio di un bronzista. Si trattava, disse, di una vera e propria occasione, perché il vecchio padrone, un fabbro, era morto senza figli e lui e sua moglie si erano impegnati ad accudire l'anziana vedova. L'argento, disse, lo avrebbe reso quando avesse vinto e fosse stato pagato.

Sulle prime *Ástylos* scoppiò a ridere vedendo la presunzione del giovane reggino, poi chiese di poter vedere i disegni preparatori e rimase di sasso osservando la bellezza e l'arditezza dell'opera ideata da *Pythagóras*.

Si tramanda anche un dialogo tra i due, ma mio zio, al riguardo, non ha mai voluto confermarlo o smentirlo.

«Mio giovane amico,» avrebbe detto *Ástylos*, «i disegni sono meravigliosi, e, per Zeus, incredibilmente somiglianti a me stesso. Ma come hai fatto?»



«L'altro giorno ti ho visto mentre ti allenavi. Purtroppo non avevo del papiro con me, così sono stato costretto ad usare un coccio che ho trovato sulla via del ritorno su cui ho disegnato usando solo la memoria.»

«Veramente sorprendente, amico mio! Tu hai trovato il modo di fermare l'attimo in cui inizio a correre, e si vede tutta l'energia che si sprigiona durante le prime falcate. Il volto, poi, è incredibile, perché sembro concentratissimo e quasi ispirato da un dio. Con altrettanta sincerità, però, ti devo dire che credo che una statua simile non rimarrà in piedi, ma si accartoccerà su se stessa appena tu la realizzerai.»

«Ti sbagli, *Ástylos*. La mia statua resterà perfettamente in piedi, perché ho bilanciato il suo peso in modo che esso gravi sulle gambe e sui piedi, come se fosse la tua stessa persona.»

«Ammettiamolo pure, ma come farai a rendere tutte le ciocche dei capelli che hai disegnato?»

«Le fonderò una per una e poi le salderò alla testa della statua.»

«Sarà un lavoro immane e di grande precisione!»

«So di poterlo fare e, se mi darai l'argento necessario, lo farò. Vedrai se lo farò!»

«E come farai per la fusione? Mi sembra, invero, che sarà difficile congiungere le varie lastre di bronzo per realizzare una statua che sembrerà realmente un altro me stesso.»

«Ci ho pensato per due anni, e credo di avere la risposta tecnica, ma per ora deve rimanere un segreto. Ti posso solo dire che realizzerò la statua in due grandi fusioni che poi assemblerò. Per il momento, credimi, di più non posso svelarti.»

*Ástylos* sorrise alla caparbia sicurezza del giovane *Pythagóras*, e lo guardava con una espressione fra il divertito e l'incredulo. Mentre era ancora in dubbio, mio zio aggiunse: «Ti vedo perplesso, ma credo che quando ti accingi a correre una gara tu dici a te stesso che nessuno degli altri atleti ti potrà superare in velocità. Tu certo sei consapevole di

ciò che sei in grado di fare e di quello che non puoi arrivare a compiere. Perché credi che per me sia diverso?»

Il giovane atleta si fece di colpo serio e, a quanto si dice, finalmente comprese con chi aveva a che fare. Immediatamente, perciò, diede ordine allo schiavo che fungeva da tesoriere di consegnare al giovane reggino la somma che gli avesse richiesto.

Come vi ho detto, non so se questo aneddoto sia veritiero, ma so con certezza che *Pythagóras* e *Theanô* andarono a vivere nella casa della vedova del fabbro, dove mio zio realizzò il bozzetto in creta della statua che aveva intenzione di realizzare. Mi raccontò una volta zia *Theanô* che, dovendo operare senza assistenti, lo zio fu costretto a lavorare giorno e notte, praticamente senza dormire mai, per almeno sette giorni, pur di poter consegnare il prototipo in creta nei termini della gara.

Il giorno del giudizio, so che, prima dello zio, si presentarono due giovani speranze ateniesi ed uno scultore ionico. La giuria di amici di *Ástylos* pretese che i quattro concorrenti togliessero la copertura che proteggeva le loro realizzazioni uno alla volta, sì da amplificare il *pathos* della competizione. Essendosi iscritto per ultimo, il Reggino dovette aspettare che gli altri artisti mostrassero quello che avevano ideato. I giudici rimasero molto colpiti dalle tre opere precedenti, in cui lo stile “dedalico” era ormai completamente superato e le statue sembravano riprodurre in modo naturalistico *Ástylos* in tre atteggiamenti diversi. Non c’è che dire: si trattava di tre capolavori, ed i giudici affermarono che scegliere tra i vari artisti sarebbe stato veramente complicato. Fu a questo punto che *Ástylos* in persona, leggermente beffardo, chiese a *Pythagóras* di togliere il telo dalla sua statua di creta. Mio zio, secondo il suo stesso racconto, si avvicinò lentamente alla sua creazione e, con un rapido gesto della mano, fece scivolare il panno che copriva la sua statuetta. Si narra che, appena la creazione del Reggino fu visibile, non solo *Ástylos* e gli altri giudici, ma persino i tre altri artisti cominciarono a



battere le mani ed a dichiarare di non avere visto mai un'opera di simile bellezza.

Voi, amici reggini, potreste chiedermi che cosa videro di tanto straordinario, ma, in fondo, lo sapete. Mio zio era unico per tre aspetti inimitabili: la statua sembrava realmente catturare le movenze del corpo umano, tanto da sembrare realmente in movimento; la precisione dell'anatomia era perfetta, come pure i capelli e gli altri particolari, che erano resi con un'acribia assolutamente priva di confronti; il ritmo della statua dava l'impressione della grazia, dell'armonia e dell'eleganza.

Tutte e tre le statue degli artisti che lo avevano preceduto erano certamente di mirabile fattura, ma quella di mio zio era totalmente innovativa, dischiudendo orizzonti infiniti all'arte della bronzistica.

Inutile dire che mio zio vinse la commessa e riuscì ad impiantare la sua officina ad *Olympia*, ma i problemi tecnici erano appena cominciati. Come forse avete sentito dire, *Pythagóras* era pignolo oltre ogni misura, ed i suoi assistenti e lavoratori dovevano essere all'altezza delle sue aspettative. Il suo metodo, che mi ha trasmesso e che ormai è adottato da molti artisti, consisteva nell'utilizzare il sistema della fusione a cera persa diretta, senza avvalersi di una matrice di argilla. Tale sistema necessitava di grande autocontrollo, perché non si aveva un originale di argilla (come fanno oggi tanti che pretendono di chiamarsi bronzisti) da cui, mediante stampi, ricreare l'anima di creta che andava ricoperta di cera. Nossignori! Mio zio – ed io l'ho appreso da lui – plasmava direttamente nella creta la statua che voleva fondere, senza una copia di sicurezza in caso di sbagli o di cattiva fusione. Ne parlammo tante volte: la possibilità di intervenire direttamente sulla creta e sulla cera gli permetteva di essere molto preciso nei particolari e nel rilievo delle vene e dei capelli. Io, per parte mia, non posso che dichiararmi completamente d'accordo con il suo grande magistero: il modello di sicurezza non garantisce altrettanta precisione ed acribia.

Certo, se si incorre in errori, si rischia di gettare a mare il lavoro di interi mesi, ma, per tutto il tempo che io sono stato insieme allo zio, devo dire che non abbiamo mai sbagliato una preparazione per la fusione.

Sapete certamente, sia pure per grandi linee, come avviene tutto il processo. Mio zio realizzava su fogli di papiro i disegni preparatori della statua o del gruppo che doveva fondere, chiarendo a se stesso ed all'intera bottega tutti i particolari che sarebbero stati realizzati. Questi disegni, da soli, sarebbero delle opere d'arte straordinarie, e so bene che la forza della mia bottega è quella di averli ereditati insieme a tutti i trucchi del mestiere.

Dopo aver impiegato circa un mese lunare per disegnare l'opera da tutti i punti di vista, ed aver progettato il sistema con cui l'avremmo fusa (tutta intera, oppure in due o più parti), *Pythagóras* creava un modello in scala, in creta, che sarebbe servito come punto di riferimento. Durante tutti i processi successivi, all'interno della bottega erano visibili e consultabili sempre i disegni preparatori ed il modello in scala, perché nessun lavorante potesse sbagliare e dire di aver compreso male un particolare, fosse pure un capello.

Finita questa fase, in cui solitamente lo zio era una specie di vulcano che doveva eruttare, irascibile e scontroso, anche se sempre gentile in famiglia, cominciava il lavoro vero e proprio di realizzazione del modello in cera. Per fare ciò il Maestro realizzava in terra di fusione un simulacro della parte della statua che avremmo dovuto fondere, senza badare ai particolari minuti. Bastavano, per lo scopo che si era prefisso, solo i volumi, perché al di sopra egli avrebbe steso uno strato di cera, che, al contrario, sarebbe stato oggetto di tutte le sue cure e le sue attenzioni. A volte, ricordo, impiegava un altro mese lunare solo per rifinire la superficie della cera. Diceva sempre che uno sbaglio in quella fase avrebbe compromesso il risultato finale dell'opera. Lo stesso strato di cera doveva essere sottile al punto giusto, in modo da non risultare troppo spesso ma nemmeno troppo sottile. Il perché di



queste attenzioni è comprensibile: il bronzo costa caro e non si può sprecarlo facendo la statua troppo spessa, ma è nel contempo molto fragile, quindi non si può esagerare rendendola troppo sottile. Essendo lui uno dei pionieri di questa tecnica, era riuscito empiricamente a calcolare uno spessore adeguato, che ha trasmesso soltanto ai suoi pochi allievi.

Quando si riteneva soddisfatto del risultato, si passava alla fase successiva: l'anima in creta e la cera sottilissima che era stata stesa e modellata con cura venivano coperte con un altro strato di argilla. Anche questa operazione, a sentir lui, era delicatissima e fondamentale. Non bisognava, infatti, alterare la bellezza delle sue incisioni a rilievo nella cera. I nostri lavoratori, quindi, dovevano operare sotto la sua diretta supervisione, e avreste dovuto essere presenti per ascoltare gli strepiti e le urla di mio zio ad ogni minimo sbaglio.

Durante questa fase, il Maestro doveva individuare con esperienza i punti di scolo della cera, realizzando una specie di scheletro esterno, che doveva permettere in un primo momento alla cera fusa di uscire e, poi, al bronzo di entrare al suo posto. Per facilitare queste operazioni erano necessarie alcune accortezze supplementari. Le maestranze, per tempo, dovevano avere prodotto moltissimi chiodi distanziatori, che avrebbero permesso all'intercapedine formatasi con lo scioglimento della cera di non collassare e appiattirsi sul modello in terra di fusione. Importantissima era, poi, anche la scelta dell'argilla da applicare sopra la cera nei punti più delicati, quali ginocchia e gomiti. Mio zio era, come al solito, estremamente pignolo e grande conoscitore di argille, che si faceva portare da fuori quando non era in grado di reperire nelle vicinanze della bottega. Ricordo, in particolare, una volta che dovemmo stare fuori per ben tre giorni, cercando un particolare tipo di argilla che gli serviva per una fusione delicatissima.

Alla fine del rivestimento, con grande accortezza si doveva fare sciogliere la cera e farla colare attraverso la rete di appositi canali. Se

tutto era andato come doveva, occorreva interrare il blocco ormai di terracotta e rivestirlo di mattoni, non senza avere prima ostruito tutti i fori di uscita delle canalette, tranne quello più grande, a forma di imbuto, da cui sarebbe stato versato il bronzo fuso, nelle percentuali di rame e stagno che *Pythagóras* in persona aveva predeterminato e che aveva personalmente acquistato.

Il giorno scelto per la fusione era quello in cui era più facile rimanere uccisi a causa di uno scoppio di collera dello zio. La giornata stessa non doveva essere né troppo calda né troppo fredda, meglio secca che umida, con il vento da borea piuttosto che dagli altri quadranti. La fornace doveva essere della temperatura da lui ritenuta sufficiente ed il bronzo doveva presentarsi fluido e senza impurità. Anche gli addetti alla versatura del metallo liquido avevano il compito di introdurre il bronzo fuso piano piano e con costanza, ma non così lentamente da dargli il tempo di solidificarsi prima che fosse stato versato tutto.

Finita l'operazione, occorreva lasciare raffreddare il tutto per qualche giorno. Quando a *Pythagóras* il tempo fosse parso sufficiente, con grande perizia bisognava staccare lo strato superficiale dalla statua, che appariva come una specie di istrice, con tutte le canalette di fusione ancora visibili. Questo era il momento della conta dei danni. Per quanta accortezza e perizia si fosse messa nell'operazione di fusione e versatura, si dovevano trovare le imperfezioni, le bolle d'aria e tutti gli altri difetti che andavano corretti. In questo compito l'occhio del Maestro era micidiale ed infallibile: egli vedeva quello che agli altri comuni mortali era sfuggito. A volte lo vedevamo percuotersi le cosce o strapparsi i capelli (a seconda della gravità dell'errore che aveva notato) gridando che l'irreparabile era avvenuto e che nulla avrebbe potuto consolarlo. Era capace, per una simile delusione, di non toccare cibo anche per alcuni giorni, rimuginando sul rimedio che avrebbe dovuto adottare per risolvere il problema. Il bello è che, mentre lui soffriva le pene di Eracle nel *Kaukasos*, io ed i lavoranti cercavamo di

trovare quale fosse l'imperfezione che lo aveva distrutto nel suo forte animo, e spesso non la trovavamo!



Una volta che il Maestro aveva preso tutte le sue decisioni, toccava al resto dei lavoratori rimuovere tutti i canali di fusione e riparare con dei tasselli tutte le imperfezioni riscontrate. Ciascuna statua, solitamente, era fusa in due o tre parti, e la testa era oggetto di cure particolarissime. Dopo la pulizia e rifinitura di ciascuna parte, si doveva assemblare il tutto, aggiungere i particolari e lucidare il tutto.



Nel frattempo, *Pythagóras* si dedicava alla cosa che, a mio parere, lo divertiva maggiormente: la realizzazione dei vari particolari anatomici fusi a parte, delle armi o delle vesti, e di tutte le inserzioni in



metalli diversi. Gli piaceva realizzare personalmente tutte queste cose secondarie, come i bulbi oculari in avorio, le iridi di pasta vitrea, le labbra o i capezzoli in rame. Non vi dico come sorrideva mentre formava ciuffi di capelli o di barba, che avrebbe applicato con saldature invisibili sopra parti perfettamente formate, quali le orecchie, che sarebbero perciò divenute invisibili.

Il suo animo geniale provava particolare piacere nello stupire la committenza inserendo nelle sue statue particolari naturalistici che nessun altro era in grado di realizzare. Era per lui come apporre il sigillo della sua arte inimitabile, l'unicità per la quale era nato. Per ogni statua, dalla fase dei disegni fino alle rifiniture finali, occorreva un tempo da sei mesi ad un anno, a seconda della grandezza e della complessità dell'opera.

La statua di *Ástylos* fu la prima prova che diede di sé. Il suo marchio di fabbrica, in questa opera ancora giovanile, consisteva proprio nel ritmo che aveva imposto alla statua, con il volto che era veramente identico a quello del vero *Ástylos*, e la capigliatura che sembrava fluttuare nel vento. Fu un successo di proporzioni mai viste, ed il giovane *Pythagóras* passò direttamente da artista sconosciuto a maestro indiscusso.

Cominciarono a fioccare le commesse, ma, non essendo tempo di agoni ad *Olympia*, si trattava di opere di dimensioni non molto grandi. *Pythagóras*, perciò, decise di rischiare un'altra volta il tutto per tutto, mettendosi in viaggio verso i *Delphoi*, dove erano in pieno svolgimento gli agoni pitici. Mio zio capì subito che, per un periodo della sua esistenza, quella sarebbe stata la sua vita: avrebbe dovuto seguire il ritmo degli agoni panellenici, sempre a caccia di nuove e stimolanti commesse, almeno fino a quando non fosse riuscito ad arrivare al grande circuito degli incarichi da parte delle *poleis*, che garantivano la realizzazione di opere immortali. Lui era arrivato ad *Olympia* quando gli agoni erano finiti da alcuni mesi e la creazione della statua di *Ástylos* lo aveva impegnato per quasi un anno, così che aveva perduto la

possibilità di essere presente ad *Argos* per le Nemee e persino a *Kórinthos* per i giochi Istmici che si erano svolti quell'anno. Era consapevole di aver perso una grossa occasione e che occorresse, per il futuro, che organizzasse meglio il lavoro della sua bottega. Per riprendere il ritmo, dopo aver lavorato a piccole riparazioni per conto del santuario di Zeus e per quello di Hera ad *Olympia*, aveva bisogno di ricevere una commessa da parte di un vincitore dei giochi Pitici.

Come al solito, la sorte benevola aiutò la sua arte eccelsa, e riuscì ad ottenere un incarico remunerativo da parte di un vincitore nella gara del pancrazio, con la possibilità di operare nella sua bottega nell'*Heleias*, senza doverne creare una nuova ai *Delphoi*.

La statua del pancraziaste fu un altro capolavoro. *Pythagóras* riuscì a rendere il viso tumefatto dell'atleta con meravigliosa vividezza. Sembrava proprio di vedere il pancraziaste nel giorno della sua vittoria, fiero ma con tutti i segni del combattimento. Chiunque abbia visto quest'opera non può dimenticarla e, da sola, riesce a rendere merito all'atleta ed ai sacrifici che ha dovuto affrontare.



La stupenda realizzazione aprì definitivamente le porte della celebrità a *Pythagóras*, che non dovette più cercare di ottenere commesse, visto che tutti i più importanti e ricchi vincitori dei vari agoni panellenici se lo disputavano offrendogli sempre più argento.

Il successo, però, non fece montare la testa allo zio, che, più della ricchezza, intendeva lasciare segni di sé e della propria opera. Per questo, anche a costo di sembrare scostante o superbo, rifiutò compensi favolosi pur di poter realizzare sempre nuovi portenti in piena libertà. Per tutta la vita sembrava che egli, in ogni opera, dovesse stupire coloro che la guardavano, inserendo sempre qualcosa di estremamente difficile da realizzare o particolari naturalistici sempre più sbalorditivi. Per intenderci: chi, al giorno d'oggi, creando la figura di un eroe guerriero penserebbe a raffigurare, al di sotto dell'elmo corinzio, la spessa protezione di lana che protegge la testa dal metallo? Nessuno, oggi: immaginatevi cinquant'anni fa!

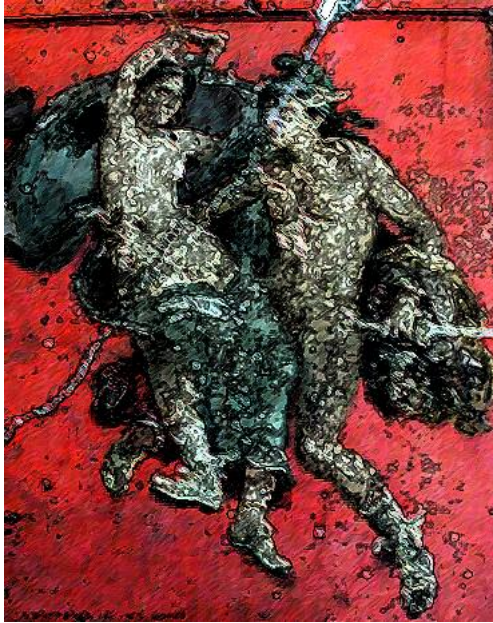
Non vi annoierò, certamente, o amici reggini, facendovi il catalogo di tutte le splendide opere che ha realizzato, e nemmeno cercherò di svelarvi per ciascuna di esse quale era il "particolare a sorpresa" che doveva renderla unica. Solo per cenni, vi vorrei citare quelle che gli hanno dato una fama universale e, credo, imperitura. Per cominciare, vorrei parlare della meravigliosa statua di *Dromeus* stinfalio, che vinse il lungo *dromos* (quando si dice che nel nome portiamo il nostro destino!) del *dólichos* nella settantaquattresima olimpiade. Il viaggio ad *Olympia* merita di essere fatto solo per ammirarla! Nessuno, credo, sia riuscito a battere *Pythagóras* nel rendere lo sforzo di una corsa così lunga.

E che dire del citaredo *Kléon*, che si trova, mi dicono, nella *polis* delle *Thebai*. I Tebani sostengono che, in particolari momenti, la statua prende vita e c'è chi giura di averla sentita cantare accompagnata dalla *kithára*. So bene che si tratta di dicerie, ma spesso ho sentito cose simili a proposito di opere dello zio. Per alcune, pensate, si è arrivato a sostenere che nel tempo abbiano addirittura cambiato posizione. È



questo il caso del pugile di *Mantineia* di nome *Protólaos*, che vinse tra i giovani ad *Olympia* nella settantottesima olimpiade. *Pythagóras* è riuscito a rendere la sua innocenza giovanile e, insieme, la sua grande forza. Nella mano destra la statua tiene un *pinákion* dove è iscritta la data e la specialità della sua vittoria olimpica. Orbene, molti sostengono che nel corso del tempo il braccio destro era più in alto, dopo qualche anno si è abbassato un poco, mentre ultimamente dicono che addirittura si sia spostato lateralmente.

Altre meraviglie si narrano al riguardo della prima vera commessa pubblica ottenuta da mio zio: il gruppo di *Perseus* e di *Androméda*. Tutti sapete che l'eroe ha le ali ai piedi e sull'elmo, ed alcuni credono addirittura di averlo visto volare. Ma per quanto riguarda queste sciocchezze non voglio aggiungere altro. Dirò, invece, che il *Perseus* è caratterizzato da una meravigliosa testa che tenterò di descrivervi. Sopra il capo *Pythagóras* ha realizzato una cuffia di rame sottilissimo, con lunghi paraorecchi e paranuca svolazzanti, che sembra vera. Al di sopra è posto un copricapo frigio, una tiara persiana con la parte sommitale che finisce con una testa di grifone, mentre all'altezza delle tempie sono presenti altre due ali, meravigliosamente simili a quelle degli uccelli. Per completare l'effetto, aggiungete anche una superba realizzazione della barba, che sembra ispida e dura, dando una impressione di forza all'eroe.



Per la settantanovesima olimpiade il Maestro dovette celebrare la vittoria del Cireneo *Mnaséas* nella corsa con le armi. L'oplitodromo venne raffigurato nel momento della proclamazione della vittoria. *Pythagóras* giocò sul contrasto tra l'elmo e lo scudo indossati ed il ramo d'olivo della vittoria che l'atleta tiene nella mano: un vero guerriero di pace.

Nella ottantesima olimpiade dovette addirittura gareggiare con se stesso, effigiando il messenio *Leontiskos* vincitore nel pancrazio. Tutti aspettavano il Maestro nel confronto con il pancraziaste che lui stesso aveva eseguito da giovane. *Pythagóras* sfuggì alla trappola mostrando l'atleta seduto e non in piedi, come aveva fatto anni prima. Il risultato era ancora più ammirevole, giacché la stessa posa dell'uomo denunciava la stanchezza ed il dolore che provava a causa delle ferite nelle gare.



Arrivato all'acme della sua esperienza artistica, mio zio ottenne il riconoscimento che aveva ricercato per tutta la vita. I sacerdoti del santuario di Hera ad *Olympia* affidarono al Reggino la realizzazione della nuova statua di culto della dea, che avrebbe sostituito l'antico simulacro già restaurato da mio zio. Come al solito, l'energia che riuscì ad infondere nel bronzo regalò all'ecumene un altro capolavoro. Di fatto, il Maestro ormai sentiva il chiudersi di un capitolo della sua vita, ma aveva ancora un altro desiderio da soddisfare: realizzare un gruppo statuariale di un vincitore nella gara della quadriga.

Anche su questo venne accontentato dal suo *daimon* benevolo: il figlio di quello *Mnaséas* di *Kyréne* che aveva vinto qualche anno prima nella corsa a piedi, riuscì ad imporsi con i suoi quattro cavalli nell'olimpiade ottantunesima. *Kratisthénés* era il suo nome, e la sua quadriga è la più bella di quelle che si possono osservare in quel posto leggendario. *Pythagóras* realizzò una quadriga su cui sono insieme



l'atleta e la Vittoria stessa, che con le sua ali aperte lo protegge e lo guida verso il trionfo. Come vi ho detto anche prima: un capolavoro!



### Il ritorno a *Rhégion* (448-440 a.C.)

*Pythagóras* non aveva mai interrotto completamente i suoi collegamenti con *Rhégion*. Prova ne sia che, appena avevo compiuto quindici anni, aveva richiesto ai miei genitori di potermi avere come praticante. C'erano state alcune discussioni a casa mia, ma, di fronte alla mia decisione di entrare nella bottega dello zio, i miei cari padre e madre non avevano opposto un netto rifiuto ed io ero riuscito ad imbarcarmi verso il mio futuro.

Accanto allo zio avevo vissuto le ultime tre olimpiadi durante le quali era ancora attiva la sua bottega nel *Pelopónnesos*. Intanto, qui in *Italia* le cose, dal punto di vista politico, stavano cambiando in modo radicale. Nel secondo anno dell'ottantesima olimpiade, come tutti sapete, i Pitagorici di *Kroton* erano stati arsi vivi mentre erano insieme in una casa. I sopravvissuti erano dovuti scappare all'estero e, da quella data, a *Rhégion* era attivo uno dei nuclei pitagorici più forti. Vi chiedo scusa per queste spiegazioni inutili: alcuni di voi sono tra i fondatori più illustri di quella eteria. A questo punto, se fossi saggio, lascerei parlare te, o *Aristídes*, oppure te, *Selinúntios*, ma credo che forse vi interesserà ascoltare i fatti dalla prospettiva di *Pythagóras*.

Per celebrare il magistero di *Pythagóras* il filosofo, decideste di fare realizzare una statua del Samio in piedi, con la cetra in mano. La vostra scelta era decisamente innovativa ed inconsueta. Raffigurare un filosofo e un capo politico come un citaredo, e per di più con un turbante avvolto sul capo non era cosa di ogni giorno, ed io sono realmente onorato di essere seduto a mensa insieme a chi ebbe il coraggio di prendere una tale decisione.

Per realizzare un tipo statuario così innovativo, però, occorreva il più grande scultore e bronzista vivente. So che alcuni tra i membri dell'eteria proposero il nome dell'ateniese *Myron*, ma i sostenitori di mio zio ebbero facilmente la meglio: se si mettono a confronto soggetti

simili, le realizzazioni di *Pythagóras* sono sempre più magnetiche e più piene di energia. Durante l'ottantunesima olimpiade, perciò, tra la delegazione reggina ai giochi c'erano alcuni dell'eteria pitagorica incaricati di prendere contatto con mio zio per chiedergli di impiantare a *Rhégion* la sua bottega, e di accettare come prima commessa la realizzazione della statua del filosofo come citaredo. Conoscendo il volume di affari dello zio, la proposta sembrava a tutta prima senza speranza: nessuno avrebbe abbandonato una bottega così fiorente per rischiare il tutto per tutto in *Italía*.



Quando *Pythagóras* organizzò una riunione degli operai più anziani, però, io capii subito che il suo cuore aveva già preso la decisione di tornare in Patria. La discussione, infatti, non si svolse riguardo al “se” ma al “quando” ed al “come” partire.

In verità, trovammo facilmente una soluzione adeguata al problema. Prima di tornare a *Rhégion* mio zio voleva assolutamente terminare la quadriga del Cireneo, cosa che lasciava almeno dai sei agli otto mesi lunari di tempo. In secondo luogo, la bottega ad *Olympia* non



sarebbe stata chiusa, ma ceduta ad un prezzo adeguato agli operai più anziani, che l'avrebbero utilizzata per mandare avanti un loro progetto autonomo. Infine, alcuni degli allievi e delle maestranze più giovani, tutti provenienti dall'*Italía*, ci avrebbero seguito a *Rhégion* per essere operativi fin dal giorno del trasferimento.

Per quanto mi riguarda, invece, dopo la fusione dei principali pezzi della quadriga e delle sue statue collegate, era mio compito venire in avanscoperta qui a *Rhégion* e trovare un'acconcia sistemazione per la bottega. Tutto, ovviamente, venne eseguito secondo i desideri del Maestro, così che già entro un anno eravamo già pronti a realizzare la statua del filosofo.

Quello che forse non sapete, è che mio zio aveva cominciato a lavorare ai bozzetti fin dall'abboccamento con i membri dell'eteria e mi confidò che era un suo sogno quello di realizzare la prima statua del filosofo samio, ben consapevole che tutti i pitagorici ne avrebbero tratto delle copie. Mi disse anche che era sua intenzione dedicare alla memoria di suo padre *Sóstratos* tale opera, come tributo per le tante sofferenze che egli aveva accettato di patire in nome del suo credo politico e filosofico. La cosa più sorprendente, ai miei occhi, era che mio zio possedeva un ritratto fisionomico del suo omonimo filosofo, creato da lui stesso negli anni giovanili. Quando gli chiesi come avesse fatto a ricostruire la fisionomia del Samio, che era morto quando lui era ancora molto piccolo, mi rispose, visibilmente commosso, che si era giovato dell'aiuto di suo padre, negli anni in cui era ancora a bottega da *Kléarchos*. Sapendo di fargli cosa gradita, infatti, aveva disegnato un volto del filosofo facendosi guidare dalla memoria paterna, che era stato amico e discepolo del grande maestro. Alla morte del padre, quando era stato costretto dalla miseria ad emigrare dalla Patria, una delle poche cose che si era portato appresso era stato quel ritratto del Samio, che aveva custodito gelosamente per tutti quegli anni, traendone persino alcune copie di sicurezza.

Contrastando l'opinione di molti membri dell'eteria reggina, come ricorderete, lo zio pretese di seguire l'iconografia del filosofo che tanti anni prima aveva voluto tracciare il padre, ponendo in testa a *Pythagóras* un turbante, che il Samio portava per ricordare i suoi anni di studio in Oriente. Parallelamente, si impose per tracciare un ritratto fisionomico e non fisiognomico del filosofo, mostrandolo senza idealizzarne i tratti, con la barba ispida, i radi capelli, le lunghe rughe che gli solcavano il volto, e quel piccolo naso che gli caratterizzava la faccia. Ma non era sufficiente! Volendo adombrare il mito della coscia destra d'oro, mio zio realizzò il citaredo/filosofo con un *himation* corto e la mano destra della statua era raffigurata nell'atto di scoprire la gamba. Era come se si trattasse di una epifania della divinità. Che mirabile sintesi! Il turbante ricordava le origini orientali della filosofia di *Pythagòras*, la cetra faceva allusione non solo alle scoperte da lui realizzate nel campo della musica ed alle precise rispondenze tra matematica e musica, ma rimandava a Apollo citaredo, che con l'armonia della sua cetra aveva ordinato il cosmo. Insomma, lo strumento musicale sottolineava l'impegno politico di *Pythagòras* Samio per mettere ordine nella Magna Grecia.

Non c'è che dire: era un'opera coraggiosa e innovativa, e so che molti a *Rhégion* non capirono quale balzo in avanti stesse facendo l'arte della bronzistica.

Anche in mezzo all'attempesta, con tante critiche che piovevano dai nemici politici e, persino, da autorevoli membri della stessa eteria pitagorica, lo zio non perdeva mai di vista la rotta che aveva deciso di intraprendere e non sbagliò, neanche stavolta, il porto di approdo. Dopo tante polemiche, create ad arte da avversari di partito e colleghi invidiosi, che si basavano, tra l'altro, solo sui disegni preparatori esposti in bottega, quando l'opera venne inaugurata, ci fu un coro unanime di consensi. Quei pochi che avevano avuto la fortuna di conoscere il Samio testimoniarono che la statua era straordinariamente somigliante

al filosofo, al punto da ingenerare in loro un antico senso di deferenza e di rispetto.

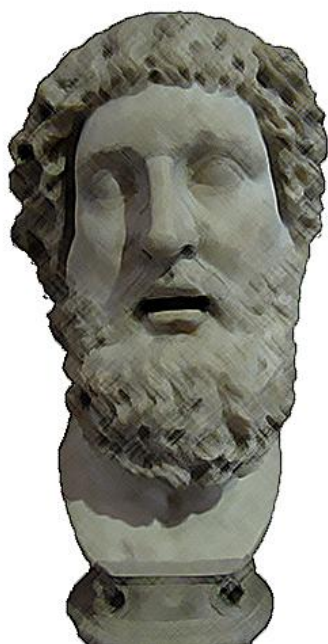
Certo, alcuni non smisero di criticare la scelta di porre in testa alla statua il turbante, anche se i discepoli affermarono che il maestro preferiva mostrarsi ai suoi allievi sempre con quel copricapo. Mio zio, essendo allenato alle critiche come un atleta lo è riguardo alle fatiche, le considerava come una sorta di malanno connesso all'arte che aveva scelto di intraprendere. Per questo motivo non diede alcun peso alle maldicenze e si dichiarò soddisfatto dell'opera.

I fatti gli diedero ragione immediatamente. Il giorno stesso dell'inaugurazione della statua, ricevette una commessa da parte del popolo dei Siracusani. Essi si erano convinti di dovere espiare non so quale colpa nei confronti dell'eroe *Philoktétes*, l'amico di Eracle che era stato morso da un serpente nel viaggio verso *Ilion* e, quindi, era stato abbandonato da *Agamemnón* e dai suoi stessi supposti amici perché la ferita si era infettata e produceva un odore ripugnante. Per questo motivo i Siracusani avevano in animo di fare realizzare una statua dell'eroe per potere organizzare annuali sacrifici in suo onore. Conoscendo la fama e l'abilità di *Pythagóras*, i Siracusani avevano deciso di affidare al Reggino la realizzazione di tale opera. Mio zio accettò con gioia l'offerta e preparò nel giro di pochi giorni i disegni preliminari, che riscossero l'immediato consenso dei committenti.

L'intenzione dello zio era quella di raffigurare *Philoktétes* seduto su alcune rocce, provando a renderlo l'incarnazione stessa della sofferenza fisica e del dolore provocato dalla malattia. Chiunque fosse stato ferito o malato avrebbe potuto riconoscersi nella maschera di dolore dell'eroe. Per conferire un maggior *pathos* alla statua, prese la decisione di mostrare il dolorante con la bocca aperta, nell'atto di emettere un muto lamento. Per la prima volta sarebbero stati visibili i



denti, realizzati a parte in argento, che si sarebbero intravisti all'interno della bocca.



Il risultato fu pari alle attese. Nella nostra bottega, prima della consegna dell'opera, ci fu una folla di curiosi che volevano ammirare il nuovo capolavoro del Reggino. Forse qualcuno di voi ricorderà ancora le esclamazioni di meraviglia che si sentivano. A volte erano talmente rumorose al punto da fare infuriare *Pythagóras*. Anche alle *Syrakousai* il risultato fu il medesimo, e la fama delle opere di *Pythagóras* in occidente si diffuse per tutto il mondo greco fino alle colonie ioniche dell'*Anatolía*. Fu in quegli anni che, nel *Pelopónnesos*, cominciò a farsi conoscere un altro *Pythagóras*, originario dell'isola di *Sámos* come il filosofo, ma bronzista come mio zio. Sfruttando una leggera somiglianza dei tratti, che risultava accentuata maggiormente dal fatto che il concorrente samio aveva imitato la lunga ed incolta barba del Reggino, questi prese a spacciarsi per il Maestro di *Rhégion*, ottenendo alcune commesse. Non era, invero, un cattivo bronzista, anche se lontano migliaia di stadi da mio zio. Pensate che tuttora ignoro se i Locresi lo abbiano fatto apposta, visto che non potevano vincere le resistenze del Reggino a lavorare per dei nemici della propria Patria, oppure siano caduti in buona fede nel tranello dell'omonimia. Fatto sta

che essi commissionarono ad *Olympia* a questo *Pythagóras* samio la statua del loro eroe locale *Euthymos* nelle vesti di vincitore nella gara del pugilato. Una volta caduti in trappola, furono costretti a fare fondere al medesimo impostore un'altra statua di *Euthymos*, da collocare ai *Lokroi*, stavolta raffigurato come eroe guerriero. Sono convinto che, tra i posteri, qualche malaccorto pretenderà di riunire in una sola figura i due bronzisti omonimi, magari inventandoci su una storia di esili e di fughe. Io, sinceramente, spero che questo non accada, e avverto i sapienti dei secoli a venire che mio zio ha sempre firmato come *Pythagóras Rhegínos*, mentre il suo omonimo scrive, correttamente, *Pythagóras Sámios*. E per quanto riguarda questa faccenda mi pare che si sia detto quello che necessitava e non aggiungerò altro.



Dopo la statua del filosofo e dell'eroe ferito, in un crescendo di entusiasmo, le varie *póleis* della *Megále Hellás* cominciarono a fare a gara per avere delle opere di grandi dimensioni firmate da mio zio. Furono questi gli anni più belli per lui. Aveva superato le cinquanta primavere e, anche se gli occhi non funzionavano più come quando era giovane, il talento e l'energia erano rimasti immutati. Perdonate la mia superbia, ma ricorderete anche voi che, con l'andare del tempo e l'aumentare della fiducia, aveva preso l'abitudine di lasciare a me tutta la parte tecnica, badando maggiormente alla creazione ed allo studio.

Pur essendo un artigiano, infatti, era un profondo conoscitore di *Hómeros* e dei suoi poemi, anche di quelli del Ciclo, oltre che di *Stesíchoros* e degli altri poeti, non ultimo il nostro conterraneo *Íbykos*. Per la guerra troiana, poi, possedeva la prima versione corretta del poema, curata di proprio pugno dal primo che l'avesse studiata, il grande *Theagénes* di *Rhégion*. Per quanto riguarda gli Ateniesi sempre boriosi, invece, conosceva bene le opere di *Aischylos*, di cui ammirava la capacità di rimanere legato alla tradizione, ma gli preferiva *Sophoklés* per la capacità di guardare dentro l'animo dei personaggi delle tragedie. Anche lui, mi diceva, intendeva mettere a nudo, nel bronzo, il carattere e la disposizione interiore degli eroi che realizzava. A volte, però, notava che gli Ateniesi, sempre convinti di essere al centro dell'ecumene, modificavano alcuni racconti mitici, cercando quasi di impossessarsene. Mi citava, a tal proposito, il caso della purificazione di *Oréstes*, il figlio di *Agamemnón*. Il dio Apollo lo aveva obbligato a vendicare l'omicidio del padre, perpetrato dalla madre *Klytaiméstra* insieme dall'amante di lei *Aigistos*. *Oréstes* aveva ucciso la madre, rimanendo, però, preda delle *Erinyes*, che lo tormentavano. Bene: secondo la tradizione vecchia di secoli, il giovane eroe era stato purificato da Apollo e liberato dalla maledizione nel fiume *Argeádes*, uno dei Sette fiumi che si trovano al confine nord del territorio della nostra *polis*. Guardate un po', invece: secondo *Aischylos* ci sarebbe stato persino un processo all'*Areopagos* delle *Athénai*, dove addirittura sarebbe stato decisivo il voto di Atena. Mio zio era andato in bestia leggendo questi versi, e si era augurato che il popolo dei Reggini gli commissionasse un gruppo statuario di *Oréstes* purificato da Apollo, per trasmettere ai posteri il mito tradizionale.

Nel periodo reggino *Pythagóras* ricevette, insieme ad altre, due commesse che lo resero ancora più celebre, se possibile. Da parte dei Krotoniati ebbe il grande onore di poter realizzare il gruppo statuario del dio Apollo che uccide il serpente *Pyton*, divenendo così padrone del santuario dei *Delphoi*. Era un'opera di dimensioni colossali, e fummo



perciò costretti a trascorrere a *Króton* alcuni mesi per assemblare le varie parti che avevamo fuso qui a *Rhégion*. Il risultato fu all'altezza delle aspettative: ancora oggi i visitatori si stupiscono nel vedere i capelli del dio, mossi apparentemente dal vento, e la mirabile torsione della statua, che sembra avvatarsi nell'aria, quasi ad imitare le spire del serpente che ha di fronte.



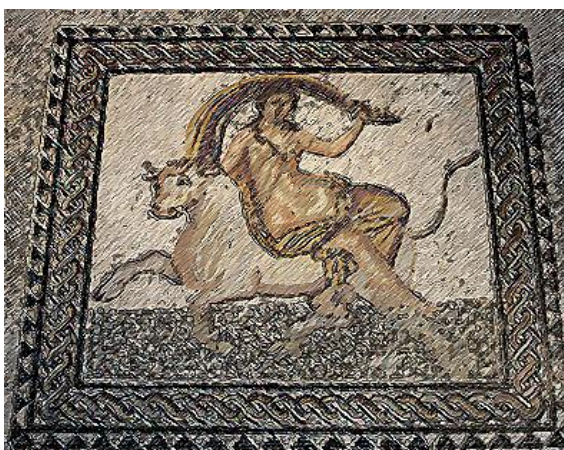
Ancora più lontano ci dovemmo recare per l'ultimo gruppo statuaria che mio zio dovette realizzare qui in occidente. La situazione a *Rhégion*, negli anni che precedettero l'ottantatreesima olimpiade, era divenuta incandescente. Come tutti sapete, l'origine di questi mali è antica, e risale alla fine della dinastia degli Anassilaidi nel terzo anno della settantasettesima olimpiade, se la mia memoria non mi inganna. La nostra *polis* aveva avuto una grande fortuna nell'avere tre governanti della statura di *Anaxílaos*, di suo figlio *Leóphron* e poi di *Mikythos*. Già i figli della seconda moglie di *Anaxílaos*, i nipoti di *Hiáron* delle *Syrakousai* per intenderci, erano di una ben diversa pasta. Ma anche loro, pur con la loro ignavia accompagnata ad una sconfinata superbia, non possono essere paragonati con i perfetti imbecilli che hanno cominciato a mangiarsi *Rhégion* e tutte le sue ricchezze quando riacquistammo la libertà. La cosiddetta democrazia, nella quale viviamo da allora, troppo di stampo ateniese, nel tipico modo provinciale della

nostra pseudo classe dirigente, ha alimentato soltanto un becero clientelismo. Solo noi Pitagorici ci siamo opposti alla legge del governo degli ignoranti, purché con famiglie numerose alle spalle o nati in borghi molto coesi dal punto di vista sociale, come *Pelarós* o *Taisía* nella Piana. Noi Pitagorici, contro tutto e contro tutti, abbiamo cercato di mettere al centro della vita politica il merito e la progettualità. Tutti ci hanno dato addosso, in nome delle frittole, della spensieratezza e dell'anarchia che permette a tutti i furbastri di costruire nella terra pubblica e di angariare i propri vicini imponendo loro ogni sorta di abusi. Da quel momento abbiamo vissuto solo poche primavere felici, e solo quando, a prezzo di enormi sforzi, noi Pitagorici siamo riusciti ad avere la meglio politicamente contro il Partito Democratico, formato spesso da gente senza mestiere e senza voglia di lavorare, e contro il Partito dei Ricchi, che tiene insieme i più grandi delinquenti, ricettatori e arricchiti di fresco. Solo in quelle rare occasioni i ranghi dell'esercito, i tesoreri della città, gli amministratori e i tribunali sono stati governati mettendo al posto giusto i più meritevoli ed i più capaci. Nel tempo rimanente ci siamo dovuti battere, spesso sconfitti, per tentare di mantenere le strade in ordine, e persino per tutelare gli interessi del nostro porto, la nostra vera ricchezza, che i politicanti di mestiere sono sempre stati pronti a svendere agli interessi di *Terína*, nella Piana lametina, o di *Króton*, quando non si sono messi d'accordo con i furbi governanti di oscuri borghi collinari indigeni, che i nostri antenati hanno sempre trattato come meritano, soggiogandoli con le nostre lance.

Scusate lo sfogo, ma la situazione in quegli anni era a dir poco soffocante, e, per colpire l'eteria pitagorica, le minacce cominciarono a piovere sulla bottega di mio zio, colpevole solo di essere un grand'uomo. Per sfuggire alle continue contumelie ed ai piccoli dispetti tipici della piccineria reggina, *Pythagóras* accettò di realizzare per i Tarantini il gruppo statuario di *Europe* sul toro, sperando che i mesi di

lontananza da *Rhégion* per il consueto assemblaggio delle varie parti, sarebbero bastati a calmare gli animi ed a riportare la quiete.

La trasferta a *Taras*, allora governata da membri dell'eteria pitagorica, si rivelò estremamente proficua. Mio zio donò al mondo un altro capolavoro, anche se la stanchezza ed il peso degli anni cominciavano a farsi sentire. Come che sia, riuscimmo nell'impresa e realizzammo una bellissima *Europe*, tanto affascinante da rapire qualunque sguardo, delicata e fragile su un toro possente, immagine della forza animale. Per completare l'opera, per la prima volta nella storia, *Pythagóras* fece in modo che il mantello dell'eroina avesse la forma di una vela: una meraviglia a vedersi, ma difficilissimo dal punto di vista tecnico.



Mentre stavamo per tornare a *Rhégion* fummo avvertiti che un gruppo di facinorosi aveva bruciato la nostra bottega, posta fuori dalle mura urbiche, ma non molto lontana dal quartiere delle Fornaci e vicina quanto basta al fiume *Apsía*, da dove prendevamo l'argilla e l'acqua necessaria ai vari procedimenti.

*Theanô*, per costume sempre paziente e molto serena, ebbe l'unico attacco d'ira e di pianto che mai ebbi l'occasione di vedere. Giurò che non avrebbe più messo piede a *Rhégion*, o, come disse, "in quella tana di serpi". *Pythagóras* cercò di placarla, spiegandole che era riuscito a mettere da parte abbastanza argento per ricominciare l'attività senza grandi problemi. Memore della vicenda occorsa a suo



padre, mio nonno, che aveva perso tutto in seguito ad un rivolgimento politico, aveva fatto in modo da diversificare i suoi investimenti, in modo tale da essere tranquillo riguardo al suo futuro economico, prospero anche se non avesse più lavorato fino a tarda vecchiaia. Niente da fare. La moglie, per la prima volta nella loro vita comune, si impose, e pretese che si tornasse nel *Pelopónnesos*, là dove erano stati felici da giovani, anche se gli dei, pur molto impetrati, non avevano concesso loro di avere figli.

### **L'ultima opera: i Fratricidi (440-435 a.C.)**

Mentre eravamo a *Taras* in preda all'incertezza, anche se il governo pitagorico ci aveva assicurato il suo appoggio e ci aveva offerto di regalarci una nuova bottega con fornace, a patto che rimanessimo lì, il destino mosse ancora una volta le sue pedine per farci fare quello che aveva in serbo per noi. Sapendo della nostra presenza tra i Tarantini, il popolo di *Argos* aveva mandato dei delegati per invitarci a realizzare un gruppo statuario presso di loro. Si trattava di sciogliere un voto che gli Argivi avevano fatto per scongiurare una pestilenza. In quell'occasione gli indovini avevano spiegato l'originarsi del malanno con il risentimento di due eroi che non ricevevano il culto a loro dovuto. Fatte le opportune indagini sacre, si era venuti a sapere che si trattava dei due figli di *Oidípous*, *Eteoklés* e *Polyneikes*, che si erano uccisi reciprocamente in un duello narrato nel famoso racconto mitico dei Sette alle *Thebai*.

Anche se di argomento odioso, essendo di fatto un fratricidio, gli Argivi avevano deciso di dedicare agli eroi un gruppo statuario che li raffigurava nel momento supremo della loro vita. *Pythagóras* vide in questa chiamata un segno degli dei e accettò la commessa, anche se pretese per sé la massima libertà di espressione. Non avrebbe realizzato i due eroi moribondi o mentre si trafiggono reciprocamente, come piaceva tanto ai Tirreni, ma avrebbe mostrato il momento prima del confronto fatale, con la madre *Iokáste* che, scoprendo i seni da cui entrambi avevano preso il medesimo latte, cercava di porsi in mezzo ai fratelli, mentre il padre *Oidípous* da un lato e la loro sorella *Antigóne* dall'altro tentavano di fare da pacieri.



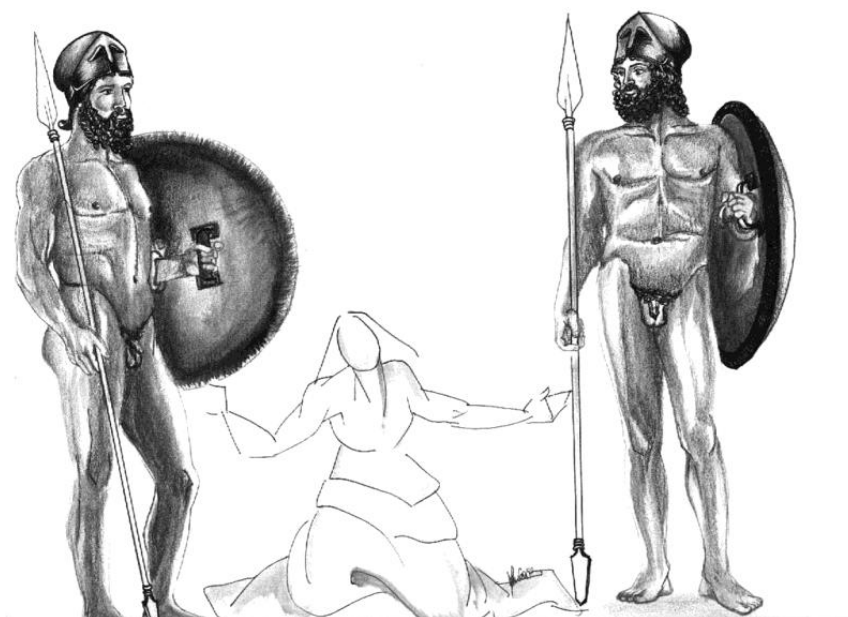
Si trattava, dal punto di vista finanziario, di un'opera di grande costo, che avrebbe assorbito le disponibilità della *polis* per almeno cinque anni. Dopo una rapida consultazione, però, i delegati plenipotenziari decisero di assecondare il Maestro e tornarono di gran carriera ad *Argos* per predisporre la bottega, insieme a me e ad altre persone di fiducia dello zio. Lui, invece, sarebbe rimasto a *Taras* per il tempo di completare i disegni, cosa che, disse, sarebbe durata per tutto il periodo del "mare chiuso" invernale. Alla ripresa della navigazione, a primavera, ci avrebbe raggiunti ad *Argos* con la moglie, i servi ed il resto dei lavoranti.

Come lui volle, così facemmo, anche se capii subito che lo zio voleva tempo per compiere qualcosa che non aveva a che vedere con la preparazione dei disegni o il mare invernale agitato. La sua volontà era quella di tornare in incognito a *Rhégion* per dire addio alla sua Patria, da solo e con la libertà di piangere a piacimento. *Theanô*, che lo amava e rispettava il suo carattere forte e ispido, lo lasciò andare nel suo ultimo viaggio solitario, aspettando con calma il suo ritorno. Questo viaggio è rimasto avvolto nel più fitto mistero, e mio zio si è sempre rifiutato di parlarne, mentre quel poco che so viene dalla mia unica fonte: mia zia *Theanô*.



A primavera il Maestro si riunì con la sua bottega e, mirabile a dirsi, rimase molto contento della scelta del luogo e degli attrezzi scelti. Tra noi, ridendo, dicemmo che il “cerbero”, come lo chiamavamo, stava cominciando ad ammansirsi o che la vecchiaia cominciasse a renderlo docile.

Ma quale vecchiaia! Lo zio appariva pieno di energia, e lavorammo sodo per quattro intensissimi anni. Pur avendo progettato da ogni punto di vista tecnico e artistico l'intero gruppo, *Pythagóras* sembrava quasi intimorito delle statue dei due fratricidi e più di una volta lo sentii esclamare profeticamente “mio caro *Eteoklés*, non ti vedrò finito”. Sembrava quasi che avesse paura dei due eroi, così che cominciò a lavorare sulla statua di *Oidípous*, poi su quella di *Antigóne* e dopo ancora sulla *Iokáste*. Soprattutto la madre disperata è un capolavoro, direi anche dal punto di vista teatrale. Guardandola, si vede, per un verso, lo strazio della mamma che capisce che i suoi figli amatissimi stanno per morire, dall'altro il fermo convincimento a farli desistere dalla loro follia. Impressionante è anche la resa del seno cascante e di tutto il corpo da vecchia, reso con una maestria ineguagliabile ed ineguagliata fino ad oggi.



Quando cominciammo a lavorare sul *Polyneikes* mio zio cominciò a sentirsi sempre peggio. La salute, che lo aveva accompagnato per tutta la vita, cominciò a venir meno. Non che soffrisse di un morbo particolare, anzi lo stomaco ed i polmoni funzionavano egregiamente. Era, invece, come diceva lui stesso, una questione di energia. La sua forza vitale, come avviene nelle lampade quando l'olio per ardere sta per finire, stava consumandosi. Ma, a differenza delle lampade, la cui luce diviene sempre più fioca fino a che si spegne del tutto, la fiamma dello zio ha brillato nel suo ultimo anno, se è possibile, ancora maggiormente che nel resto della sua esistenza.

Egli alternava fasi di concitazione e di febbrile lavoro a lunghi giorni catatonici, cui seguivano altre fiammate ed altre scintille, fino alla depressione successiva. Per lui era di vitale importanza chiudere questa commessa, e tante volte mi costrinse a giurare, di malavoglia, che avrei portato a termine il gruppo statuario, anche dopo la sua morte.

Mai come in quel caso tentò di mantenersi fedele alla tradizione letteraria. Ricordo distintamente che discutemmo intere serate attorno al focolare sulle due versioni che circolavano riguardo l'età dei figli di *Oidípous*: secondo *Stesíchoros* il figlio maggiore era *Eteoklés*, mentre per i tragediografi attici il primogenito era *Polyneikes*. La questione, per mio zio, non era di secondaria importanza, perché voleva che l'opera riuscisse a comunicare tutti i messaggi che le erano stati affidati. Aveva, perciò, deciso che i due contendenti fossero effigiati in una posa molto simile, per mostrare il loro essere fratelli; *Polyneikes*, in ossequio al nome che significa "dalle molte contese" ed al suo carattere, per come descritto dai poeti, avrebbe esibito la fredda determinazione che lo aveva spinto a muovere guerra contro la sua stessa Patria grazie ad un ghigno sarcastico, il primo che mai artista avesse osato raffigurare, mostrando dei denti d'argento nella bocca semichiusa. *Eteoklés*, invece, sarebbe stato consapevole del destino di morte che gravava su di lui e sul fratello, assumendo un atteggiamento compassato e riflessivo, che certo mal si adatta a chi sta per iniziare un duello all'ultimo sangue e

che, perciò, avrebbe colpito chi avesse guardato le statue con un minimo di attenzione.

Letta in quest'ottica, la questione dell'età dei due fratelli era cruciale per due diversi motivi: in primo luogo *Pythagóras* voleva esibirsi, da virtuoso qual era, in due nudi maschili che mostrassero le differenze tra il corpo giovanile e quello dell'uomo maturo; secondariamente, poi, ma forse ancora più importante agli occhi del Maestro, voleva indicare l'oggetto del contendere della guerra, che consisteva nel governo delle città delle *Thebai*. Per rendere chiaro questo concetto, quindi, aveva deciso di far indossare ad *Eteoklés* la *kynê*, la cuffia che i re ed i generali portano al di sotto dell'elmo corinzio. Essendo la prima volta che si realizzava quell'abbinamento di elmo corinzio e cuffia, che noi Elleni chiamiamo *korinthíe kynê*, aveva deciso di mostrare, oltre il lungo paranuca ed i paraorecchi, tutti in rame, anche la parte anteriore della cuffia, che si sarebbe solo intravista sotto il casco.



Rimaneva solo da decidere se la *kynê* sarebbe stata posizionata sul fratello giovane o su quello maturo. Egli, giustamente, argomentava che, nel quadro dell'accordo tra i figli dopo l'abdicazione di *Oidípous*, che prevedeva un governo ad anni alterni seguito da un anno di esilio



volontario, sarebbe stato inverosimile che il primogenito non avesse preteso di regnare per primo. Essendo, perciò, *Polyneikes* il fratello spodestato e costretto a riparare ad *Argos*, ne deduceva coerentemente che egli fosse il figlio minore. Alle mie proteste che i tragediografi attici affermavano, al contrario, che egli fosse quello maggiore, mi rispondeva che essi erano stati costretti a questa mistificazione per dare un'arma retorica e tentare di giustificare l'operato di *Polyneikes*: solo facendolo diventare il primogenito avrebbe potuto rivendicare il trono del padre. Ma, nella storia come ci è stata tramandata, l'importante non è la primogenitura ma l'accordo violato. I fratelli si erano accordati per un governo alterno, come è quello dei Dioscuri, e *Polyneikes* si era attenuto al patto giurato, rimanendo un anno in esilio volontario, mentre *Eteoklés* aveva rotto l'accordo, disprezzando i sacri giuramenti. Avendo portato a termine i suoi studi al riguardo, *Pythagóras* decise pertanto di porre la *kynê* sulla testa del "maturo" *Eteoklés*, anche se non poté vedere l'opera compiuta.

Avvenne un fatto singolare, subito dopo la fine delle rifiniture alla statua di *Polyneikes*, che, per mio zio, fu il segnale della sua prossima dipartita. Dovete sapere, al riguardo, che l'elmo corinzio che il giovane eroe porta sul capo è fissato alla testa con tre diversi accorgimenti: sulle tempie sono stati realizzati degli incassi triangolari che si adattano alla forma dell'elmo nel punto di congiunzione tra le paragnatidi ed il paranuca; all'altezza della nuca è stata creato un largo piano di appoggio, che permette alla base dell'elmo di poggiare con sicurezza; alla sommità del capo *Pythagóras* ha voluto che fosse fissato un robusto perno, che permettesse al casco di non ondeggiare in caso di vento. Orbene, nonostante la statua fosse al chiuso, la mattina successiva alla fine dei lavori che la riguardavano trovammo il perno spezzato e l'elmo rotolato a terra.



*Pythagóras* non si perse d'animo: subito ordinò di segare il pezzo rimanente del perno rotto all'altezza della calotta cranica e fece preparare un secondo perno, più lungo e robusto, da inserire accanto al primo, dopo aver aperto un buco sufficiente a farlo passare. Ammirati per la sua calma olimpica, noialtri eseguimmo celermente i lavori ed alla fine della giornata la statua era di nuovo integra, splendida con lo scudo oplitico con l'emblema della protome di leone e la lunga lancia a due punte, tenuta dall'eroe con sole tre dita, per non farla toccare a terra.

Mentre ci congratulavamo tra noi, ci accorgemmo che nessuno aveva visto lo zio da qualche tempo. Subito andammo a cercarlo e lo trovammo a letto estremamente debilitato, con accanto *Theanô* nelle medesime condizioni. Mi fece cenno di avvicinarmi perché mi doveva parlare. Quando mi chinai su di lui, ascoltai le sue ultime parole: "Caro nipote, abbiamo sbagliato con la testa: la scelta del perno non mi soddisfa. Bisogna che ad *Eteoklés* tu deformi il cranio per fare calzare perfettamente l'elmo. Facendo così, però, bada bene ad inserire sulla testa un piccolo rettangolo in rame, all'altezza dei buchi per gli occhi dell'elmo corinzio, perché ogni cosa sembri vera."

Questa fu l'ultima frase che gli sentii proferire, perché il grande *Pythagóras* morì nella notte seguente. Per parte mia, portai a termine la commessa, fondendo quell'*Eteoklés* che io ritengo completamente opera di mio zio.

Per finire il racconto, vi devo dire che rimasi un'altra decina di anni ad *Argos*, anche quando iniziò la terribile guerra tra Ateniesi e Spartani, dato che gli Argivi, benché favorevoli alle *Athenai* si mantennero neutrali. Nel primo anno dell'ottantaseiesima olimpiade avevo deciso di riaprire qui la bottega che fu creata da *Pythagóras*, affrontando l'invidia e la meschinità di una parte dei Reggini, ma ne fui impedito dalla spedizione ateniese a *Rhéigion*. Solo adesso, con la "pace di *Gela*" che *Hermokràtes* siracusano ha fatto accettare anche a noi Reggini, sono finalmente tornato casa. Conoscendo l'animo gretto di alcuni concittadini, spero proprio di non dovermene pentire ...



### **Nota dell'autore**

*Il grande bronzista Pitagora di Reggio è ancora un fantasma evanescente. Pur essendo stato probabilmente il più grande artista dello "Stile Severo", gli studiosi non sono riusciti ad attribuirgli nessuna opera e la sua vita fluttua da un capo all'altro del V sec. a.C. senza alcuna logica apparente.*

*Si è arrivati, per colpa di storici dell'arte più simili a filologi (sempre pronti ad emendare i testi traditi piuttosto che a comprenderli) che ad archeologi, a confondere due figure di scultori tenute ben distinte dalla tradizione letteraria, unificando il Pitagora di Reggio con un Pitagora di Samo, diverso, a sua volta, dal filosofo omonimo. Per giustificare un'ipotesi così surreale, gli studiosi non hanno esitato ad inventare di sana pianta un passato da esule per il bronzista reggino!*

*Forte di questi precedenti romanzeschi, devo confessarvi di sentirmi autorizzato a compiere un'operazione a mio parere più "scientifica", rielaborando la vita di Pitagora, ma, come in uno slalom, tenendo conto di tutti i paletti rappresentati dalle fonti storiche ed archeologiche conosciute. Il mio obiettivo dichiarato è quello di rendere Pitagora una figura concreta, figlio del suo tempo, con una successione di opere congruente e logica (vorrei chiedere, per esempio, a tanti storici dell'arte come possano ritenere, visti i tempi tecnici di realizzazione, che un bronzista potesse eseguire più di una grande statua l'anno!).*

*Un'ultima avvertenza: contrariamente a quanto si pensa anche in Accademia, le fonti parlano con chiarezza di alcuni tipi statuari creati da Pitagora che sono rimasti come ineludibile punto di riferimento per gli scultori successivi. È il caso del Leontisco pancraziaste, della quadriga di Cratistene, del Perseo in volo, dell'Europa sul toro, dell'Apollo che uccide il Pitone, del Filottete sofferente, dei Fratricidi figli di Edipo. Per*

*illustrare il racconto ho cercato di rintracciare, ove possibile, le tracce che le opere di Pitagora hanno lasciato nell'arte classica ed ellenistica. Al riguardo, tranne che per i Bronzi di Riace, che io ritengo opera originale di Pitagora, il resto delle immagini scelte serve solo ad evocare l'aspetto delle opere del grande bronzista reggino.*

*Spero, infine, caro lettore, che questo sforzo, nato dall'amore e dal rispetto verso la figura di artista che più ha cambiato da storia dell'arte, possa servire a fare uscire Pitagora dal limbo sofistico e pseudo-filologico in cui è stato finora relegato e ad incoraggiare studi scientifici che lo riguardino.*

*Daniele Castrizio*