

DEDALO E LE ORIGINI DELLA SCULTURA GRECA

Il problema delle origini della scultura greca, a somiglianza di quello della poesia greca, è connesso con un nome che talora sembra dissolversi nella nebbia del mito, talora invece sembra prendere forma e voce umane, e concretarsi nella personalità di un artista realmente vissuto: per la fama che le sue opere godettero presso gli antichi, per la risonanza che ebbe il suo nome, Dedalo infatti può essere accostato ad Omero, e come si parla di una questione omerica, si potrebbe anche parlare di una questione dedalica le cui soluzioni oscillano tra l'affermazione della reale esistenza dell'artista e la negazione di ogni fondamento alla tradizione che ne fa l'iniziatore e il caposcuola della scultura greca. Di fronte al rinnovarsi di tali atteggiamenti divergenti, non appare inutile riprendere il problema in tutti i suoi elementi, tanto più che esso è strettamente connesso col più vasto problema delle origini dell'arte greca.

I

La testimonianza più antica relativa a Dedalo è costituita dalla descrizione omerica dello scudo di Achille¹, tra le cui rappresentazioni è ricordato un χορός, opera di Efesto,

«simile a quello che una volta, nell'ampia Cnosso,
«Dedalo lavorò per Arianna dalle belle trecce.

Segue la descrizione della scena raffigurata sullo scudo, in cui giovinetti e fanciulle danzavano tenendosi per mano, ora girando con agili movimenti, ora correndo in file contrapposte, mentre la folla attorno stava a guardare.

La notizia è integrata da un passo di Pausania² il quale, facendo un elenco delle opere di Dedalo esistenti a Creta, specifica che «il χορός di Arianna, che anche Omero ricorda nell'Iliade, era lavorato in pietra bianca», ed era ancora visibile ai suoi tempi.

Le altre testimonianze sono tutte posteriori al VI secolo a.C., e in esse la figura di Dedalo appare già con la fisionomia che conserverà nelle fonti più tarde: oltre che autore del χορός di Arianna, egli è ricordato come costruttore del labirinto di Creta³, ed è considerato nel tempo stesso eccellente architetto e primo inventore della statuaria⁴: numerosi sono i passi in cui si parla della sua capacità di dar vita alle statue⁵, fino a giungere alle esagerazioni retoriche di chi scriveva che le sue statue dovevano essere legate perché non fuggissero⁶.

¹Il. XVIII, 590 sgg.:

Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις
τῷ Ἴκελον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐθείη
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
Ἔνθα μὲν ἦἴθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι
ὠρχεῦντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χεῖρας ἔχοντες.

²Paus., IX, 40, 3.

³Pl., Nat. hist., XXXVI, 85; Diod., I, 61,3; I, 97, 5; IV, 77,4.

⁴Apollod., Bibl., III, 15, 9; Hygin. fab. 274.

⁵Arist., De anima, I, 3; Diod., IV, 76; etc.

⁶Plat., Menon, 97/d 6-10; Eutifr., 15/b 9; Hesych., s.v. Δαιδάλεια; etc.

Δαίδαλα venivano chiamati gli incunaboli della scultura greca⁷, i rozzi ξόανα che ancora sopravvivevano nei templi, legati al culto; Pausania ci dà un elenco di quelli che si attribuivano a Dedalo, e che ancora si conservavano ai suoi tempi⁸: un Herakles ed un Trophonios, in Beozia; uno ξόανον di Britomartis ed uno di Athena, a Creta; il χορός di Arianna; un piccolo ξόανον di Afrodite a Delos. Tra le opere dello scultore, già scomparse ai suoi tempi, il periegeta menziona poi un anathema dedicato dagli Argivi nell'Heraion⁹, uno ξόανον di Herakles posto al confine tra la Messenia e l'Arcadia¹⁰, e la statua che Antifemo portò da Omphake a Gela, in Sicilia¹¹; ricorda inoltre che a Corinto veniva attribuito a Dedalo uno ξόανον di Herakles ignudo¹². Alla lista di Pausania si possono aggiungere uno ξόανον di Afrodite ricordato da Aristotele¹³, ed un Herakles di Pisa menzionato da Apollodoro¹⁴. Nelle fonti tarde si trovano inoltre dubbie menzioni di opere dedaliche in Caria¹⁵ e in Libia¹⁶.

Allo stesso Dedalo venivano attribuite¹⁷ altre opere ed altre invenzioni che esulano dal campo della scultura: Pausania ricorda infatti un *diphros* che ai suoi tempi si conservava ancora sull'Acropoli, nell'Eretteo¹⁸, e Diodoro¹⁹ ci dà un elenco di opere di architettura e di inge-

⁷ Paus., IX, 3, 2; etc.

⁸ Paus., IX, 40, 3-4: Δαιδάλου δὲ τῶν ἔργων δύο μὲν ταῦτά ἐστιν ἐν Βοιωτοῖς, Ἡρακλῆς τε ἐν Θῆβαις καὶ παρὰ Λεβαθεῦσιν ὁ Τροφώνιος, τοσαῦτα δὲ ἕτερα ξόανα ἐν Κρήτῃ, Βριτόμαρτις ἐν Ὀλοῦντι καὶ Ἀθηνᾶ παρὰ Κνωσίοις· παρὰ τοῦτοις δὲ καὶ ὁ τῆς Ἀριάδνης χορός, οὗ καὶ Ὀμηρὸς ἐν Ἰλιάδι μνήμην ἐποίησατο, ἐπειρασμένος ἐστὶν ἐπὶ λευκοῦ λίθου. καὶ Δηλίοις Ἀφροδίτης ἐστὶν οὐ μέγα ξόανον, λελυμασμένον τὴν δεξιὰν χεῖρα ὑπὸ τοῦ χρόνου· κάτεισι δὲ ἀντὶ ποδῶν ἐς τετραγώνον σχῆμα. πείθεται τοῦτο Ἀριάδνην λαβεῖν παρὰ Δαιδάλου, καὶ ἠνίκα ἠκολούθησε τῷ Θησεῖ, τὸ ἄγαλμα ἐπεκομίζετο οἴκοθεν· ἀφαιρεθέντα δὲ αὐτῆς τὸν Θησέα οἴτω φασὶν οἱ Δῆλιοι τὸ ξόανον τῆς θεοῦ ἀναθεῖναι τῷ Ἀπόλλωνι τῷ Δηλίῳ, ἵνα μὴ οἴκαδε ἐπαγόμενος ἐς ἀνάμνησιν τε Ἀριάδνης ἐφέλκεται καὶ αἰὲ νέας ἐπὶ τῷ ἔρωτι εὐρίσκηται τὰς συμφορὰς, πέρα δὲ οὐκ οἶδα ὑπόλοιπα ὄντα τῶν Δαιδάλου· τοῖς γὰρ ἀναθεθεῖσιν ὑπὸ Ἀργείων ἐς τὸ Ἡραῖον καὶ ἐς Γέλαν τὴν ἐν Σικελίᾳ κομισθεῖσιν ἐξ Ὀμφάκης, ἀφανισθῆναι φασὶν ὁ χρόνος καθέστηκεν αἴτιος.

⁹ Paus., IX, 40, 4 cit.

¹⁰ Paus., VIII, 35, 2.

¹¹ Paus., VIII, 46,2; IX, 40, 4.

¹² Paus., II, 4, 5. Si è voluta trovare una contraddizione tra il ricordo di questo ξόανον di Herakles a Corinto e l'affermazione di Pausania che dichiara di non aver visto altre opere di Dedalo oltre a quelle menzionate nell'elenco dato a proposito delle opere dedaliche della Beozia (IX, 40, 3). L'osservazione, fatta dal Kalkmann (*Pausanias der Perieget*, 190) e ripresa dal Becatti (*Atb. Mitt.*, LX-LXI, 1953-54, p. 25, n. 10), non è esatta, perché per l'Herakles di Corinto Pausania non è sicuro della attribuzione a Dedalo, ma la riporta come voce corrente nell'ambiente locale: Δαιδάλου δὲ αὐτὸ φασὶν εἶναι τέχνην. È per questo che, immediatamente dopo egli sente il bisogno di specificare: Δαίδαλος δὲ ὅποσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μὲν ἐστὶν ἐς τὴν ὕψιν, ἐπιτρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τοῦτοις, e questo non perché egli sia portato a

fare delle considerazioni dalla visione diretta dell'opera, ma per specificare i caratteri in base ai quali l'Herakles di Corinto veniva attribuito alla τέχνη di Dedalo. Una contraddizione non può essere ravvisata nemmeno nella mancata citazione del *diphros* di Atene, che sarebbe fuori luogo in un elenco di sculture.

¹³ De anima, I, 3. Questo ξόανον si distingue da quello di Delo, menzionato da Pausania (IX, 40, 3), perché indossava un chitone di argento.

¹⁴ Apollod., Bibl., II, 6, 3.

¹⁵ Steph. Byz., s.v. Μονόγισσα, ricorda un'Artemis. Le statue di Dedalo e di Icaro menzionate dallo stesso Autore (s.v. Ἡλεκτροίδες) raffiguravano i due personaggi, ma non è detto, né si può intendere, che fossero loro opere.

¹⁶ Skylax, Peripl. (Gail, *Geogr. Gr. min.*, p. 321) menziona un altare di Poseidon con figure umane, leoni e delfini, attribuiti a Dedalo.

¹⁷ Per l'elenco delle opere attribuite a Dedalo si veda H. BRUNN, *Geschichte der griechischen Künstler*, I, Stuttgart 1889, p. 13 sgg. W. Amelung (*Daidalos*, in THIEME-BECKER, VIII, 1913, p. 281) menziona inoltre un Hermes nell'Eretteo basandosi sulla testimonianza di Pausania I, 27, 1; il periegeta ricorda, in effetti, questo ξόανον e lo dice anathema di Cecrope, ma non fa supporre che debba essere attribuito a Dedalo, a cui invece, assegna subito dopo il *diphros*. Nell'elenco dell'Amelung sono ricordate a Creta, oltre a quelle di Britomartis e di Athena, altre due statue sconosciute: la fonte citata è Pausania IX, 40, 3, ma si tratta, anche in questo caso, di una errata interpretazione del testo; dopo la menzione dei due ξόανα esistenti in Beozia, il periegeta infatti ricorda che altri due se ne conservavano a Creta, ma specifica subito dopo che si trattava di Britomartis e di Athena. Evidentemente errata è l'attribuzione ad Apollodoro II, 6, 3 della menzione della statua di Artemis Monogissa in Caria, che invece ricorre in Stefano Bizantino.

¹⁸ Paus., I, 27, 1.

¹⁹ IV, 78

gneria che si attribuivano a Dedalo in Sicilia: una *colymbetra* nel territorio di Megara, le fortificazioni di Camico con la reggia di Kokalos, un edificio termale a Selinunte, la terrazza del tempio di Afrodite ad Erice. Alle opere di architettura egli aggiunge un favo aureo somigliantissimo al vero, fatto dall'artista per lo stesso tempio. È interessante inoltre ricordare che nella Cronaca di Lindos²⁰ è menzionato un cratere che Falaride aveva inviato come dono ad Athena Lindia: in esso erano raffigurati la Gigantomachia e Chronos che divora i figli, ed una iscrizione attestava che Dedalo lo aveva fatto per Kokalos.

Alle opere ricordate in Grecia e in Sicilia si aggiungono, infine, alcune menzioni relative alla Sardegna e all'Egitto: alla Sardegna accenna Diodoro, il quale fa venire Dedalo dalla Sicilia chiamato da Iolao, e gli attribuisce grandi e numerosi edifici conservati fino ai suoi tempi e chiamati δαιδάλεια²¹. Anche Pausania conosce la tradizione della venuta in Sardegna di Dedalo, che egli collega con Aristaios, e della sua provenienza dalla Sicilia, ma nega a tale tradizione ogni fondamento²².

Mentre la tradizione sarda si collega con la comparsa dell'artista in Sicilia, i ricordi relativi all'Egitto fanno capo alla sua attività cretese: Plinio²³ e Diodoro²⁴ sostengono infatti che Dedalo costruì il labirinto di Creta avendo come modello un labirinto più antico esistente in Egitto, e ancora conservato ai loro tempi; Diodoro aggiunge che egli avrebbe costruito a Memphis uno splendido propileo di Efesto, e che in quel santuario era una sua immagine lignea, da lui stesso lavorata; per il suo ingegno e per le sue invenzioni sarebbe stato onorato al punto che in una delle isole presso Memphis vi era un santuario di Dedalo, che ancora si conservava al tempo di Diodoro²⁵. Nei riguardi dell'Egitto è infine da ricordare una osservazione del medesimo Diodoro, secondo il quale «il *rythmos* delle antiche statue egizie è quello stesso che fu elaborato da Dedalo presso i Greci»²⁶.

Le notizie degli antichi, considerate nel loro complesso, ci permettono di fissare in Sicilia, e nella regione cretese-peloponnesiaca le due aree principali di diffusione delle opere attribuite a Dedalo; le menzioni relative all'Egitto sono infatti facilmente riconducibili all'attività cretese, mentre l'aspetto sardo della tradizione appare come un'appendice di quello siciliano. Del tutto marginale appare, invece, da questo punto di vista, il collegamento con Atene, dove si ricordava soltanto il *diphros* conservato nell'Eretteo.

Le notizie che ci sono pervenute intorno alle vicende dell'artista, al suo luogo di origine e alle sue peregrinazioni, fanno invece di Atene la patria di Dedalo, e la prima sede della sua attività artistica.

La narrazione più completa di tali vicende è in Diodoro²⁷ e in Pausania²⁸; le altre fonti²⁹ confermano le diverse parti del racconto: secondo questa tradizione Dedalo, nato ad Atene da stirpe ateniese, sarebbe emigrato a Creta, e di là sarebbe passato in Sicilia. Gli spostamenti sono giustificati con fatti leggendari che tuttavia è interessante ricordare: ad Atene l'artista esercitava la sua attività ed aveva come allievo il nipote Talos, o Kalos, che lo avrebbe superato sia per l'ingegno sia per le sue capacità artistiche; ingelosito, egli lo avrebbe ucciso, e sarebbe fuggito dalla città per sfuggire alla condanna che ne era seguita. Arrivato a Creta

²⁰Chr. BLINKENBERG, *La Chronique du temple Lindien*, 27, 332, 412 sgg.

²¹Diod., IV, 30.

²²Paus., X, 17, 4.

²³Nat. hist., XXXVI, 85.

²⁴I, 61, 1; I, 97, 4.

²⁵Diod., I, 97, 6.

²⁶Diod., I, 97, 6.

²⁷IV, 76 e sgg.

²⁸I, 26, 4; VII, 4 e sgg.

²⁹Cfr. J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen*, Leipzig 1868, 74-98.

lavorò per Minosse, ma sarebbe incorso nelle ire del re per aver costruito la famosa vacca per mezzo della quale Pasifae poté soddisfare le sue insane voglie. Ricercato ed inseguito da Minosse, riparò in Sicilia presso i Sicani, dove Kokalos lo ospitò e lo protesse uccidendo Minosse che, giunto in Sicilia con un esercito, ne chiedeva la consegna.

In questa narrazione Dedalo appare come un eroe-artista di origine attica, che avrebbe portato prima a Creta, e poi in Sicilia, la sua esperienza ed il suo insegnamento. Ma la posizione dominante di Atene appare nuovamente compromessa se, mettendo da parte la dettagliata ricostruzione mitico-biografica trasmessaci dalle fonti, esaminiamo da un terzo punto di vista la tradizione, tenendo conto, cioè, degli artisti la cui opera è collegata con l'insegnamento di Dedalo: a parte il leggendario Talos, o Kalos³⁰, che sostanzialmente ci riconduce a Creta³¹, l'unico artista attico considerato allievo di Dedalo è Endoios³², autore di una Athena seduta; ma il suo collegamento diretto con Dedalo deve essere considerato per lo meno molto tardo, se per altra via³³ sappiamo che egli fu attivo intorno alla fine del VI sec. a.C. Per il resto la scuola collegata col maestro è di origine cretese, e fa capo agli scultori Dipoinos e Skyllis considerati originari di Gortina³⁴: le fonti³⁵ sono concordi nel ricordare i loro viaggi attraverso la Grecia, e specialmente nel Peloponneso, dove eseguirono opere famose ed insegnarono l'arte appresa nel loro paese.

La tradizione a cui fa capo Pausania ricollega a Dipoinos e Skyllis un gruppo di scultori peloponnesiaci (o attivi nel Peloponneso), che si dispongono per tre generazioni in una serie cronologica continua: allievi diretti dei due maestri cretesi vengono considerati gli spartani Theokles, Medon, Dorykleidas³⁶ e Dontas³⁷, che lavorarono ad Olimpia; Tektaios e Angelion, che fecero per Delos una statua di Apollo³⁸; e Klearchos di Reggio che lavorò a Sparta³⁹; scolaro di Tektaios e Angelion sarebbe stato invece Kallon di Egina che lavorò nel Peloponneso⁴⁰.

Abbiamo così, anche attraverso il ricordo degli artisti collegati con Dedalo e con la sua scuola, la medesima indicazione dedotta dalla distribuzione geografica delle opere a lui attribuite, e cioè che l'area collegata con la sua attività di scultore è da ricercare nella regione cretese-peloponnesiaca, con una posizione di priorità e di guida di Creta rispetto al Peloponneso.

In questa prospettiva il collegamento con Atene appare un'aggiunta tarda, non priva di incongruenze banali come quella del rapporto con Endoios, e può essere facilmente attribuita ad una rielaborazione attica di una tradizione più antica; la cronologia di Endoios, vissuto alla fine del VI secolo, non ci permette di porre tale rielaborazione al di là di tale data.

La validità di questa ipotesi è confermata dall'esempio di fenomeni paralleli che si determinarono nel medesimo periodo ad Atene, dove la classe dirigente cercò di servirsi del mito come strumento di propaganda in appoggio alla politica della città. Gli aspetti di tale propaganda sono stati studiati dal Nilsson⁴¹, il quale ha posto in rilievo che uno dei mezzi più

³⁰ Cfr. VAN DER KOLF, s.v. *Talos*, in Pauly-Wissowa, IV A, Stuttgart 1932, col. 2080 sgg.

³¹ Cfr. R.F. WILLETS, *Cretan Cults and Festivals*, London 1962, pp. 100-101.

³² OVERBECK, *Schriftquellen* cit., 348-352.

³³ Vedi A.E. RAUBITSCHK, *An Original Work of Endoios* (in *Am. Jour. Arch.*, XLVI, 1942), p. 250; P. ORLANDINI, *Endoios* (in *Enc. Arte Ant.*, III, 1960, p. 337 sgg.).

³⁴ Paus., II, 15, 1.

³⁵ OVERBECK, *Schriftquellen* cit., 321-327.

³⁶ Paus., V, 17, 1-2.

³⁷ Paus., VI, 19, 14.

³⁸ Paus., II, 32, 5.

³⁹ Paus., III, 17, 16.

⁴⁰ Paus., II, 32, 5.

⁴¹ M.P. NILSSON, *Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece*, Lund 1951; Id., *Political Propaganda in Sixth Century Athens* (in *Studies presented to David M. Robinson*, II, Saint Louis 1953, pp. 743-748).

comunemente usati per questo scopo era la manipolazione della mitologia eroica, alla quale i Greci attribuivano la massima importanza in quanto identificavano le narrazioni mitiche con la loro storia più antica⁴².

La tirannide di Pisistrato segnò un momento di particolare fioritura per questa rielaborazione di miti e di fatti storici influenzata dal desiderio di predominio politico e culturale di Atene: il mito di Nisos, eponimo di Nisea, collegato col mitico re Pandion, riflette gli interessi ateniesi sul territorio di Megara, e le imprese di Teseo, in gran parte elaborate in questo periodo, nascono nel medesimo ambiente e dalle medesime esigenze⁴³. È anche tra la fine del sesto e gli inizi del quinto secolo che si formarono le tradizioni relative alla colonizzazione, nelle quali Atene assunse il ruolo di madre patria per le città ioniche delle coste dell'Asia Minore, e in nome di questa comunanza di origine tentò di assumerne la protezione e il controllo⁴⁴.

La tecnica di queste rielaborazioni è sempre uguale: esistevano tradizioni locali che non potevano essere cancellate, e nelle quali erano menzionate metropoli diverse da Atene; nella rielaborazione attica la tradizione non veniva completamente negata, ma solo modificata, con l'appoggio, talora, di qualche spunto mitico già esistente: nella tradizione locale i coloni delle dodici città della confederazione ionica provenivano dall'Acaia; nella variante attica gli Ioni, cacciati dall'Acaia, si sarebbero rifugiati ad Atene, e di là si sarebbero mossi per colonizzare le coste dell'Asia Minore sotto la guida dei figli del re Codro, ricordati come ecisti della maggior parte delle città⁴⁵.

Atene poteva così sostenere, in nome di questo legame morale e sentimentale, le sue aspirazioni di predominio sulle popolazioni ioniche dell'Asia Minore.

Mancano, prima della fine del VI secolo a.C., testimonianze sufficienti per illuminarci sugli aspetti della tradizione anteriore a queste interessate rielaborazioni, ma di fronte alla invadente atticizzazione delle più antiche vicende delle popolazioni elleniche, assume particolare significato un noto frammento di Mimnermo⁴⁶, che ricorda l'arrivo dei Greci a Colofone:

« avendo lasciato Pylos, città di Neleo,
 « arrivammo con le navi alla terra desiderata dell'Asia,
 « e iniziando la guerra dolorosa
 « con la forza superiore delle armi prendemmo la bella Colofone ...

È la più antica testimonianza sulla colonizzazione greca dell'Asia Minore, ma nelle fonti più tarde Pylos non è più menzionata: è rimasto soltanto il nome di Neleo, figlio del re ateniese Codro, a cui si dava come lontano antenato il Neleo di Pylos. Il figlio di Codro è diventato capo della spedizione ionica in Asia, ecista di Mileto⁴⁷, e padre dell'ecista di Priene Aipyros. La tesi del passaggio degli Ioni attraverso Atene aveva forse assorbito, in questo lontano rapporto genealogico, l'antica realtà della partecipazione di Pylos alla colonizzazione dell'Asia Minore⁴⁸.

⁴²Op. cit., p. 745.

⁴³Op. cit., p. 746.

⁴⁴Vedi M.B. SAKELLARIOU, *La migration grecque en Ionie*, Atene 1958, p. 30 sgg.

⁴⁵Strab., XIV, 1, 3. Il legame venne raddoppiato facendo provenire da Atene gli Ioni che avevano occupato l'Acaia, e collegando l'origine del loro nome con Ion, figlio di Xouthos (Strab., VIII, 7, 1); veniva così giustificato il ritorno degli Ioni ad Atene prima del

loro trasferimento in Asia, e la città assumeva decisamente nei loro confronti il ruolo di madre patria.

⁴⁶Fr. 12 (E. DIEHL, *Anthol. lyrica graeca*, Leipzig 1959, p. 53).

⁴⁷Paus., VII, 2, 1-4.

⁴⁸Cfr. SAKELLARIOU, *La migration* cit., p. 146 sgg. È stato identificato il medesimo procedimento nella tradizione che presenta gli Ioni dell'Eubea e delle Cicladi come originari dell'Attica (op. cit., p. 31), e che tenta

Ancora più interessante, dal nostro punto di vista, è il trasporto a Delo della danza dei sette giovani e delle sette fanciulle eseguita dopo che Teseo aveva ucciso il Minotauro: F. Johansen ha dimostrato, servendosi soprattutto della decorazione del vaso François, che la danza si riteneva originariamente eseguita a Creta, e che la trasposizione a Delos è di epoca più tarda⁴⁹, probabilmente in relazione con l'interesse della politica ateniese per le isole dell'Egeo, documentata, tra l'altro, dalla purificazione di Delos⁵⁰. In questo ambiente l'atticizzazione del mito di Dedalo non è più un fatto isolato, ma trova la sua spiegazione e la sua giustificazione: la trasposizione della sua origine da Creta ad Atene rientra in una prassi di revisione della mitologia eroica e delle più antiche vicende del mondo ellenico, volta a fare di Atene il centro culturale e politico della Grecia; trovano così la loro spiegazione le varie incongruenze e le ingenuità più banali, e l'antica testimonianza dei poemi omerici sul $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$ di Arianna assume lo stesso significato che ha il frammento di Mimnermo per la più antica colonizzazione ionica: è uno sprazzo di luce sulla tradizione anteriore alla interessata rielaborazione attica.

In questa prospettiva il mito di Dedalo ateniese assume una posizione del tutto secondaria, mentre si delinea, nella tradizione dedalica, un costante e fondamentale rapporto con Creta. Il suo assorbimento da parte dell'ambiente attico ci porterebbe, se mai, ad una conclusione del tutto diversa; alla identificazione, cioè, di una influenza cretese su Atene, documentata, d'altra parte, da antiche leggende e da alcuni ricordi connessi con la storia più arcaica della città: il ricordo leggendario dell'antico tributo pagato da Atene ai Cretesi e il viaggio di Teseo⁵¹ sembrano appunto confermare questa ipotesi, mentre non può essere sottovalutata l'importanza che ebbe nella Atene del VI secolo a.C. la figura del cretese Epimenide chiamato a purificare la città dalla strage dei Ciloniani⁵².

L'influenza cretese ad Atene non costituisce, d'altronde, in Attica, un fatto isolato, e basterà ricordare, per tutti, l'origine di Demetra sbarcata a Thorikos dalle navi provenienti da Creta⁵³.

Le tradizioni del ricco ed antico mondo cretese ebbero anche in epoca classica una grande diffusione nell'ambiente ateniese. Lo testimonia il fatto che le vicende di Dedalo furono portate sulla scena dai grandi poeti tragici e da Aristofane: il *Daidalos*⁵⁴ ed i *Karnikioi*⁵⁵ di Sofocle, i *Cretesi* di Euripide⁵⁶, il *Kokalos* di Aristofane⁵⁷, sono altrettanti documenti della popolarità che tali tradizioni godettero nella Atene del quinto secolo.

In queste opere teatrali la tradizione dedalica dovette subire la sua più radicale trasformazione⁵⁸, che fece dell'artista un eroe popolare attico, trapiantato da Creta in Atene, e da qui riportato di nuovo a Creta per quel tanto che non poteva essere dimenticato.

di ricondurre ad Atene l'origine delle colonie calcidesi della Sicilia, attribuendo origine ateniese a Theokles, l'ecista di Naxos e di Leontini (vedi J. BERARD, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'antiquité*, Paris 1957, p. 78 sgg.).

⁴⁹F. JOHANSEN, *Thésée et la danse à Délos* (*Danske Videnskabernes Selskab. Archaeologisk Kunsthistoriske Meddelelser*, III, 3, 1945, p. 55 sgg.).

⁵⁰NILSSON, *Political Propaganda* cit., p. 746.

⁵¹Apollod., *Bibl.*, III, 15, 7/3 sgg.

⁵²Arist., *Ath. Pol.*, I, 1. Per le numerose altre fonti. cfr. KERN, s.v., in *Pauly-Wissowa*, VI, 1, Stuttgart 1907, col. 173 sgg. Recentissimi studi di S. Mazzarino (in *Storia della storiografia classica*, in corso di stam-

pa presso l'editore Laterza di Bari) gentilmente segnalatimi dall'Autore, tendono a mettere nel dovuto rilievo l'importanza della figura di Epimenide nel quadro della storia ateniese del VI secolo a.C.

⁵³Inno a Demetra, 123 sgg.

⁵⁴Soph. fr. 162-167 (A. NAUCK, *Trag. graec. Fragm.*, Lipsiae 1889, p. 167 sgg.).

⁵⁵Soph. fr. 300-304 (NAUCK, op. cit., p. 201 sgg.).

⁵⁶Eurip. fr. 471-472 (NAUCK, op. cit., p. 505).

⁵⁷DINDORF, *Aristoph. fragm.*, Parisii 1838, pp. 465-466.

⁵⁸Cfr. E. KUHNERT, *Daidalos. Ein Beitrag zur griechischen Künstlergeschichte* (in *Jahrbuch für klassische Philologie*, suppl. XV, Leipzig 1887), p. 217.

II

Tra gli studiosi moderni alcuni hanno accettato la versione attica della tradizione, e rilevandone le ovvie incongruenze e contraddizioni se ne sono serviti per negare ad essa ogni attendibilità; le rielaborazioni di Sofocle e di Euripide, e le aggiunte della mitografia attica, sono state così indiscriminatamente esaminate come parti di una tradizione unitaria, e le loro divergenze addotte come prova della inconsistenza della tradizione dedalica. È il tipico procedimento seguito dal Robert⁵⁹, nelle cui conclusioni Dedalo appare come il mitico rappresentante della più antica produzione artistica, doppio di Efesto, nato nell'ambiente attico e successivamente inserito nelle leggende che mettevano Atene in rapporto con Creta; il suo nome, derivato dal verbo δαιδάλλω, un nome parlante che ne indicava l'abilità artistica⁶⁰; la sua scuola, una tarda ricostruzione erudita, nata dalla tendenza ad attribuirgli ogni opera di alta antichità⁶¹.

Un criterio diametralmente opposto fu invece seguito dal Rumpf⁶², che obbedendo alla esigenza di una distinzione di momenti diversi nella formazione della tradizione dedalica, riprese un'idea già avanzata dal Kuhnert⁶³, e distinse il Dedalo mitico, posto in rapporto con Minosse, da uno scultore più recente, maestro di Dipoinos e Skyllis e capo della scuola dei Dedalidi. La successione dei membri della scuola gli diede modo di fissarne la cronologia sulla base di quella del più giovane di essi, Kallon di Egina, che una iscrizione dell'Acropoli⁶⁴ permette di datare verso la fine del VI secolo a.C., e che la tradizione⁶⁵ faceva di tre generazioni più recente di Dedalo⁶⁶.

Di fronte al puro giuoco di combinazioni erudite diligentemente ricostruito dal Robert, la categorica affermazione della esistenza di uno scultore di nome Dedalo, vissuto alla fine del VII secolo a.C., assume un vivace valore polemico che puntualizza soprattutto la necessità di una preliminare discriminazione tra gli elementi più antichi della tradizione, e quelli aggiunti successivamente; ma per il resto non si può dire che essa vada al di là di una semplice ipotesi, essendo sostanzialmente fondata sulla verosimiglianza della successione degli artisti che fanno capo a Dedalo attraverso Dipoinos e Skyllis. Il Kuhnert, infatti, che per primo propose tale ipotesi, in maniera più coerente ne rimandò la dimostrazione al momento in cui a Creta sarebbe stata scoperta una pietra con la scritta «Δαίδαλος ἐπιόει»⁶⁷. Le conclusioni del Robert e del Rumpf rispondono pertanto con due ipotesi contrastanti, non dimostrate e forse non dimostrabili, al problema della obiettiva attendibilità delle singole componenti della tradizione dedalica e dei loro rapporti reciproci.

Ma di fronte ad una tradizione così complessa, così poco controllabile e lontana nel tempo, il nostro problema non può esaurirsi nell'accertare se Dipoinos e Skyllis ebbero effettivamente un maestro di nome Dedalo, o se gli scultori peloponnesiaci Theokles, Medon, Dontas,

⁵⁹C. ROBERT, *Die Daidaliden* (in *Archaeologische Maerchen*, Berlin 1886, pp. 1-27).

⁶⁰Vedi C. ROBERT, *Daidalos*, (in *Pauly-Wissowa*, IV, 2, Stuttgart 1901), col. 1994 sgg.

⁶¹Cfr. *Die Daidaliden* cit., p. 11 sgg.

⁶²A. RUMPF, *Daidalos*, (in *Bonner Jahrbücher*, CXXXV, 1930, pp. 74-83).

⁶³*Daidalos* cit., p. 216 sgg.

⁶⁴E. LOEWY, *Inschriften griechischer Bildbauer*, Leipzig 1885, p. 22, n. 27.

⁶⁵Paus., II, 32, 5.

⁶⁶A conferma della possibilità della esistenza di uno scultore di nome Daidalos, il Rumpf (*Daidalos*, cit., p. 77) ricorda una serie di artisti come Stesichoros, Ergotimos, Eucheir, Chersiphron, etc., la cui attività è documentata dalle fonti e da iscrizioni, ed il cui nome, come quello di Daidalos, è in rapporto con l'attività da essi esercitata.

⁶⁷KUHNERT, *Daidalos* cit., p. 223.

e gli altri, ebbero a loro volta diretti rapporti con i due maestri cretesi; oltre e al di sopra di questo problema rimane sempre il dato di fatto che gli antichi credevano nella esistenza di tali rapporti, onde noi ci chiediamo su che cosa era fondata una tale convinzione, e su quale base essa fu accettata e tramandata.

È la medesima esigenza avanzata da Enrico Brunn quando, in polemica diretta col Robert, osservò che il nostro problema non può essere quello di connettere in unità i diversi elementi, spesso tra di loro contrastanti, che gli antichi ci hanno trasmesso su Dedalo e sulla sua scuola, ma piuttosto di cercare l'intuizione fondamentale che tiene questi elementi uniti attorno alla sua figura⁶⁸.

Per la interpretazione della tradizione in questo senso possono essere indicative le conclusioni prospettate per il ramo siceliota della tradizione, rispetto al quale alcuni studiosi si sono posti recentemente il problema in apporto concreto con l'ambiente storico a cui essa si riferisce. Ciò in contrasto con gli studi precedenti che avevano assunto, di fronte alla tradizione antica, un atteggiamento ipercritico, metodicamente vicino a quello del Robert, e pronto a cogliere le eventuali e possibili contraddizioni, piuttosto che ad individuarne il nucleo originario e l'intuizione fondamentale che stanno alla sua base.

Per il Freeman⁶⁹, infatti, la presenza di Minosse in Sicilia sarebbe stata suggerita ai coloni greci, dopo il loro arrivo nell'isola, dalla esistenza della località di Minoa, al cui nome egli attribuiva origine fenicia. Con una combinazione poco diversa, il Pais attribuì la nascita della leggenda alla colonizzazione rodio-cretese, che avrebbe localizzato in quella regione i miti portati dalla madre patria⁷⁰, e sostenne l'ipotesi che la città di Minoa aveva tratto indipendentemente il nome dall'isola omonima, posta davanti a Megara Nisea⁷¹.

Posta su questa strada, la scienza moderna andò oltre i limiti della fantasia degli antichi, e il Pareti⁷² volle distinguere nella elaborazione del mito una prima fase megarese (in cui la presenza di Dedalo sarebbe giustificata dalla sua origine ateniese!⁷³), mentre il Byvanck⁷⁴, senza una precisa ragione, fece risalire la formazione della tradizione ad un poema scritto da Stesicoro nella prima metà del VI secolo a.C.

Di fronte a queste elucubrazioni la ricerca del Dunbabin⁷⁵, volta ad individuare nell'ambiente con cui la tradizione è connessa le ragioni che possano giustificarla, è indubbiamente più positiva e più costruttiva: attraverso una accurata analisi della ceramica importata dall'Egeo in Sicilia, egli ha tentato infatti di dare alla tradizione un valore positivo, come ricordo di antichissimi rapporti tra l'Isola ed il mondo minoico-miceneo. Sulla medesima strada lo hanno seguito il Bérard⁷⁶ e, più recentemente, il Pugliese Carratelli⁷⁷ e il Manni⁷⁸, i quali hanno ricollegato il ricordo di Minosse e di Dedalo, come quello del passaggio di Eracle

⁶⁸ H. BRUNN, *Griechische Kunstgeschichte*, II, München 1897, p. 61.

⁶⁹ E.A. FREEMAN, *History of Sicily*, I, Oxford 1891, p. 113.

⁷⁰ E. PAIS, *Storia della Sicilia e della Magna Grecia*, Torino 1894, p. 231.

⁷¹ Op. cit., p. 29.

⁷² L. PARETI, *Studi siciliani ed italioti*, Firenze 1914, p. 261 sgg.

⁷³ Op. cit., p. 266.

⁷⁴ A.W. BYVANCK, *De Magnae Graeciae historia antiquissima*, Leiden 1912, p. 15.

⁷⁵ T.J. DUNBABIN, *Minos and Daidalos in Sicily* (in *Papers of the Br. School at Rome*, XVI, 1948, 1-18).

⁷⁶ BÉRARD, *La colonisation* cit., p. 417 sgg.

⁷⁷ G. PUGLIESE CARRATELLI, *Minos e Kokalos* (in *Kokalos*, II/2, 1956, pp. 39-103); ID., *Prime fasi della colonizzazione greca in Italia* (in *Greci e Italici in Magna Grecia*, Napoli 1962), p. 143.

⁷⁸ E. MANNI, *Minosse ed Eracle nella Sicilia dell'età del bronzo* (in *Kokalos*, VIII, 1962, pp. 6-29); ID., *Sicilia pagana*, Palermo 1963, p. 53 sgg.

in Sicilia, con antichi rapporti esistenti tra le popolazioni dell'Isola e l'area del Mediterraneo orientale in epoca anteriore alla colonizzazione storica dei Greci⁷⁹.

Questo metodo di interpretazione, che cerca nell'ambiente a cui la tradizione si riferisce il fondamento della sua formazione, ha trovato una notevole resistenza ad essere applicato al ramo cretese-peloponnesiaco della tradizione anche da parte di studiosi che hanno accettato per la Sicilia le conclusioni prospettate su questa base. L'ostacolo fondamentale è costituito dalla preventiva accettazione della versione attica della tradizione dedalica, e dalla conseguente attribuzione della sua formazione all'ambiente ateniese: questa via, segnata dal Robert, fu seguita infatti anche dal Brunn⁸⁰, nonostante la sua posizione polemica nei riguardi delle estreme conseguenze a cui il Robert era arrivato, e più recentemente da illustri studiosi come B. Schweitzer⁸¹, E. Homann-Wedeking⁸², G. Becatti⁸³.

Posto su questa base il problema, è sintomatico come le soluzioni siano state avviate attraverso i medesimi procedimenti seguiti dal Robert per i Dedalidi, e da Freeman, Pais, Pareti, Ciaceri, Byvanck per Dedalo e Minosse in Sicilia: la ricerca dello Schweitzer rimane infatti ad uno stadio sostanzialmente analitico e dissociante, che distingue un Dedalo leggendario, doppiamente di Efesto, identificato con l'autore omerico del $\chi\omicron\omicron\omicron\varsigma$ di Arianna⁸⁴, da un Dedalo più recente, frutto della tendenza del quinto secolo a.C. ad una spiegazione razionale e scientifica del mito; quest'ultimo, a sua volta, configurato in due diversi aspetti: come iniziatore, cioè, del movimento nella rappresentazione della figura umana, e come iniziatore del rendimento realistico dei volti, di cui si ricorda l'apertura degli occhi e il movimento della bocca⁸⁵. Ad una terza fase del processo di formazione della tradizione appartengono, nella distinzione dello Schweitzer, le opere di Dedalo ed i suoi rapporti con i Dedalidi⁸⁶.

Senza sminuire l'interesse dell'indagine dello Schweitzer, specialmente per quel che riguarda la ricerca dei rapporti fra la tradizione dedalica e la storiografia artistica dell'antichità, si può dire che essa non arriva al problema di fondo: essa non risponde, cioè, alla nostra esigenza di conoscere la ragione per cui tutta la tradizione, nelle sue diverse fasi e nei suoi diversi aspetti, si accentrò sempre attorno alla figura di Dedalo e alla sua connessione con Creta.

A questo interrogativo ha voluto rispondere il Becatti, con uno scritto che costituisce il tentativo più organico di sistemazione della tradizione dedalica in senso attico. In questo senso era necessario, innanzitutto, staccare Dedalo dalla sua origine cretese, e il Becatti lo fa con un procedimento che ricorda quello seguito dal Freeman quando fa nascere la tradizione di Minosse in Sicilia dalla impressione suscitata nei coloni greci dalla esistenza della città di Minoa⁸⁷: per il Becatti, infatti, la tradizione di Dedalo cretese ebbe origine in «una saga sorta sotto l'impressione suscitata nell'elemento greco stabilito nell'isola dalle rovine del palazzo minoico di Cnosso⁸⁸, che dovette apparire agli occhi dei Greci un labirinto nel senso antico e moderno della parola»⁸⁹.

⁷⁹ Si veda anche W. TAYLOR, *Mycenaean Pottery in Italy*, Cambridge 1958, p. 188 sgg.; M.P. NILSSON, *The Historical Consequences of the Deciphering of the Mycenaean Script* (in *Opuscula Selecta*, III, Lund 1960), p. 505 sgg.; E. SJÖQVIST, *Heracles in Sicily* (in *Opuscula Romana*, IV, Lund 1962), pp. 122-123; M. PALLOTTINO, in *Greci e Italici* cit., p. 244.

⁸⁰ *Griechische Kunstgeschichte* cit., p. 61.

⁸¹ B. SCHWEITZER, *Xenokrates von Athen*, Halle 1932, p. 20 sgg.

⁸² E. HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge der griechischen Grossplastik*, Berlin 1950, p. 42 sgg.

⁸³ G. BECATTI, *La leggenda di Dedalo* (in *Röm. Mitt.*, LX-LXI, 1953-54, pp. 22-36).

⁸⁴ SCHWEITZER, *Xenokrates* cit., p. 21 sgg.

⁸⁵ Op. cit., p. 23 sgg.

⁸⁶ Op. cit., p. 28, sgg.

⁸⁷ FREEMAN, *History* cit., p. 113.

⁸⁸ BECATTI, *La leggenda* cit., p. 27.

⁸⁹ Op. cit., p. 26.

«Questo Dedalo architetto cretese», sempre secondo il Becatti, «è una creazione poetica, la cui eco si coglie nell'epos omerico», e che attraverso la poesia entrò in contatto col mondo mitologico greco nel quale venne assorbito⁹⁰. La fase leggendaria della tradizione dedalica si fonde così, coerentemente, con il momento della elaborazione razionalistica di essa che, per il Becatti, come già per lo Schweitzer, deve essere localizzata in Atene, dove avvenne la trasformazione dell'artefice-architetto nell'artista *agalmatopoiος*⁹¹.

È da Atene, in conclusione, che la figura dello scultore verrebbe trasferita a Creta, in un passaggio che dovrebbe simboleggiare, insieme al mito di Teseo, di Arianna e del Minotauro, l'affermarsi dell'elemento greco in Creta⁹². Viene così rovesciata la tradizionale interpretazione di Dedalo come il più antico rappresentante della scultura cretese-peloponnesiaca, e la sua figura diventa il simbolo dell'affermarsi della supremazia attica nel mondo ellenico; assume cioè il significato che la mitografia attica del VI secolo a.C. aveva voluto attribuirgli.

Ma le difficoltà che ad una tale interpretazione si frapponivano in epoca antica, non sono state superate dalla critica moderna. In primo luogo la menzione omerica del χορός di Arianna indica, senza possibilità di equivoci, che già nel VII secolo a.C. la figura di Dedalo era direttamente collegata dai Greci con l'ambiente cretese.

Il Becatti ha tentato di superare la difficoltà considerando il χορός non un'opera plastica come voleva Pausania, ma un *luogo di danza*, cioè un'opera architettonica, ed aprendo così la strada alla sua ipotesi della genesi poetica della tradizione; gli argomenti addotti non mi sembrano tuttavia sufficienti a capovolgere l'interpretazione tradizionale che gli antichi ci hanno tramandato attraverso Pausania: l'ipotesi, già sostenuta dal Müller⁹³, dal Petersen⁹⁴, dal Benndorf⁹⁵, e da altri⁹⁶ è sostanzialmente fondata sul fatto che il termine χορός assume talvolta nell'Odissea (VIII, 260; XII, 4, 318) il significato di *luogo di danza*; ma, a prescindere dal fatto che tale significato non esclude l'altro, nell'Iliade esso non è documentato; non solo, ma nella medesima descrizione dello scudo di Achille, al verso 603, il termine χορός si trova una seconda volta inequivocabilmente usato nel senso di danza⁹⁷, per indicare la scena figurata incisa da Efesto.

Il secondo termine discusso è il verbo ἤσκησεν, con cui è indicato il lavoro eseguito da Dedalo per Arianna; chi intende χορός in senso architettonico-spaziale attribuisce al verbo ἀσκέω il medesimo significato; ma difficilmente esso può essere riferito ad un'opera architettonica, anche se di questa si vuol mettere in evidenza l'ingegnosità e la complessità: nell'Iliade tale verbo è infatti usato a proposito dell'arco di Pandaro, ricavato dalle corna di un capro e rifinito in oro⁹⁸; del carro di Rhesos, d'oro e d'argento⁹⁹; per la veste di Hera, lavorata da Athena e variamente ornata¹⁰⁰; per lo sgabello d'oro che Efesto avrebbe dovuto lavorare per Hypnos¹⁰¹; per un cratere d'argento¹⁰². Il medesimo uso si ritrova nell'Odissea, dove ἀσκέω si

⁹⁰ Op. cit., pp. 27-29.

⁹¹ Op. cit., pp. 29-30, 33.

⁹² Op. cit., p. 19.

⁹³ K.O. MÜLLER, *Handbuch der Archaeologie der Kunst*, Stuttgart 1878, p. 42, par. 64, 1.

⁹⁴ E. PETERSEN, *Kritische Bemerkungen zur ältesten Geschichte der griechischen Kunst (Programm des Gymnasiums zu Ploen, Ploen 1871)*, p. 21.

⁹⁵ O. BENNDORF, *Über das Alter des Trojaspiels* (in *Abhandlungen des Arch.-epigr. Seminars der Univ. Wien*,

XI, 1894), pp. 136-137.

⁹⁶ L. PALLAT, *De fabula ariadnaea*, Berlin 1891, p. 2 sgg.; W. LEAF, *The Iliad*, Amsterdam 1960, App. I, p. 609 sgg.

⁹⁷ Cfr. ROBERT, *Daidalos* cit., col. 1998.

⁹⁸ Il., IV, 110.

⁹⁹ Il., X, 438.

¹⁰⁰ Il., XIV, 179.

¹⁰¹ Il., XIV, 240.

¹⁰² Il., XXIII, 743.

incontra a proposito della veste di Telemaco¹⁰³, per la decorazione in oro delle corna di un bue¹⁰⁴, per il filo lavorato¹⁰⁵, per il letto di Ulisse¹⁰⁶. Non mi pare che lo stesso verbo possa indicare la creazione di un'opera architettonica, tanto più se si osserva che Ulisse, quando descrive a Penelope il lavoro fatto per la camera nuziale¹⁰⁷, usa due volte il verbo ἀσκέω a proposito del letto costruito in legno e bronzo e decorato con oro argento e avorio, ma quando deve riferirsi alla costruzione della camera, in pietra, usa il verbo δέμω¹⁰⁸, che d'altra parte è usato sistematicamente nell'Iliade¹⁰⁹ per mura, torri, etc.

Indicativo mi sembra, infine, il fatto che, sia nell'Iliade sia nella Odissea, in stretta connessione col verbo ἀσκέω viene usato il verbo δαιδάλλω con i suoi derivati¹¹⁰, e che i due verbi, in alcuni casi, vengono riferiti allo stesso oggetto col medesimo significato¹¹¹, sicché il loro uso diventa parallelo. Δαίδαλα sono gli oggetti fabbricati da Efesto: fibule, armille tortili, orecchini e collane¹¹²; e δαίδαλα sono anche chiamate le decorazioni figurate incise dal dio sullo scudo di Achille¹¹³, sicché per il χορός che Dedalo ἤσκησεν, siamo indotti a pensare ad un oggetto dello stesso genere, indubbiamente figurato, come suggerisce il contenuto, molto probabilmente in metallo¹¹⁴.

La sistematica attribuzione di δαίδαλα ad Efesto, e l'accostamento omerico tra il χορός dello scudo di Achille e quello di Arianna, ci riconducono al problema del frequente parallelismo stabilito dagli antichi tra Dedalo ed Efesto, sia negli aggettivi che li qualificano, sia nel genere di opere ad essi attribuite, fino alla loro significativa assimilazione¹¹⁵.

Dedalo ci appare senz'altro, da questo punto di vista, un doppione di Efesto, ma non nel senso voluto dalla tradizione attica e accettato da molti studiosi moderni: la sua patria originaria è Creta, dove in epoca molto più antica dei primi contatti col mondo attico, la sua figura aveva forse già assunto un aspetto simile a quello che ebbe poi Efesto presso i Greci. Ci inducono a supporlo alcune tavolette di Cnosso¹¹⁶, della fine del sec. XV a.C., in cui si trova la men-

¹⁰³ Od., I, 439.

¹⁰⁴ Od., III, 438.

¹⁰⁵ Od., IV, 134.

¹⁰⁶ Od., XXIII, 189, 198.

¹⁰⁷ Od., XXIII, 188-200.

¹⁰⁸ Od., XXIII, 192.

¹⁰⁹ Il., VII, 436; IX, 349; XIV, 32.

¹¹⁰ A proposito di un cratere di argento è detto che eccelle su tutti ἐπεὶ Σιδόνες πολυδαίδαλοι εὖ ἤσκησαν (Il., XXIII, 741-743); ἀσκετός è definito il letto che Ulisse portò a termine δαιδάλλων χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ' ἐλέφαντι (Od., XXIII, 189-200).

¹¹¹ Il., XVIII, 389-390: ... ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦ καλοῦ, δαιδαλέου...

Il., XIV, 238-240: ...καλὸν θρόνον ...
χρῦσον· Ἡφαιστος... ἀμφιγυῖεις
τεύξει ἀσκήσας...

Il., X, 438: ἄρμα δέ οἱ χρυσῶ τε καὶ ἀργύρῳ εὖ ἤσκηται.

Il., XVII, 448: ἄρμασι δαιδαλέοισιν.

¹¹² Il., XVIII, 400-401: Τῆσι παρ' εἰνάετες χάλκεον
δαίδαλα πολλά,
πόρπας τε γναμπτάς θ' ἔλικας, κάλυκας τε
καὶ ὄρμους.

¹¹³ Il., XVIII, 481-482: Πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν
σάκεος πτύχες, αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποιεῖ δαίδαλα πολλά...

¹¹⁴ A questa interpretazione mi pare che non si opponga l'uso di ἔνθα con cui nell'Iliade (XVIII, 593) è introdotta, dopo il richiamo a Dedalo, la descrizione della danza raffigurata sullo scudo (vedi BECATTI, *La leggenda* cit., p. 26): come già sostenne il Robert (*Daidalos* cit., col. 1998), ἔνθα può essere usato anche per introdurre la descrizione di un quadro o di un rilievo. Un altro argomento addotto per dimostrare che il χορός di Dedalo è da intendere come opera architettonica (cfr. BECATTI, op. cit., p. 25) è costituito dal fatto che Pausania (VIII, 16, 3) lo menziona a proposito della tomba di Aipyros; ma la menzione di Pausania non è dovuta alla natura del monumento, che egli considera (IX, 40, 3) senza alcun dubbio opera di scultura (vedi anche p. 5, nota 12): la tomba di Aipyros, come il χορός di Dedalo, è menzionata da Omero (Il., II, 604), e Pausania accosta i due monumenti per mettere in evidenza questo fatto eccezionale. D'altra parte, anche se il χορός fosse un'opera architettonica, sarebbe fuori posto in una serie di monumenti funerari.

¹¹⁵ Cfr. ROBERT, *Daidalos* cit., col. 1995. Per il cratere del Brit. Mus. F 269, col nome Δαίδαλος segnato accanto alla figura di Efesto. vedi H.B. WALTERS, *Cat. of Greek and Etruscan Vases*, IV, London 1896, p. 122.

¹¹⁶ VENTRIS-BENNETT-CHADWICK, *The Knossos Tablets*, London 1956, Fp 1,3; Fs 723; Fs 32; M. VENTRIS-J. CHADWICK, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge

zione di offerte fatte a divinità e santuari del territorio, ed in cui sono registrate offerte di olio *Dadarejode* (Δαδάρειόν δε). La presenza di un santuario in epoca così antica presuppone, come tutti i culti, un'origine ancora più remota, e quindi un concreto ed inscindibile collegamento della figura di Dedalo con l'ambiente minoico-miceneo dell'isola¹¹⁷, da cui i Greci lo derivarono, assimilandolo poi, in parte, con la figura del loro mondo ad essa più vicina. Ma Dedalo precede Efesto, e non è senza significato il fatto che Omero fa derivare il χορός di Efesto da quello di Dedalo, e non viceversa.

Ad alcuni critici è sembrato così strano questo fatto, che hanno tentato di cambiare il testo dell'Iliade mettendo un punto alla fine del verso 590 e leggendo ὄιον invece di ὄιον al verso 591¹¹⁸, in modo che il χορός di Dedalo diventasse simile a quello di Efesto e non viceversa; ma i testi degli antichi bisogna leggerli ed interpretarli, non cambiarli in base ai nostri preconcetti.

Si giunge così, sia attraverso l'esame della tradizione considerata nel suo complesso, sia attraverso l'analisi dell'antica testimonianza omerica, alla medesima conclusione: che la figura di Dedalo, cioè, è strettamente connessa, fin dalla sue più lontane origini, con l'ambiente cretese, e che attorno a questo nucleo fondamentale si formarono successivamente e si sovrapposero i diversi aspetti della tradizione.

Il più recente di essi, ma che pure trova già in Omero il fondamento della sua formazione, è quello che riecheggia la diffusione della tecnica e delle forme della scultura cretese nel mondo ellenico e nel Peloponneso in particolare. È possibile che esso si sia formato, come vuole il Robert¹¹⁹, attraverso l'attribuzione all'artista cretese delle più antiche opere di scultura, e collegando al suo insegnamento, direttamente o indirettamente, gli artisti più famosi; data la esiguità delle nostre cognizioni, si potrebbero forse avanzare ancora altre ingegnose supposizioni circa la maniera *come* si giunse alla formazione della tradizione, ma a noi, abbiamo detto, interessa sapere *perché* le opere più antiche ed i maestri più illustri furono collegati ad un artista cretese; ci interessa, cioè, conoscere l'idea fondamentale che presiedette alla formazione della tradizione.

Tale idea ritengo che possa essere identificata nella convinzione, che dovette essere radicata nella coscienza dei Greci in epoca arcaica, della antichità e della importanza delle officine degli scultori cretesi, e della loro influenza nel Peloponneso e nel continente ellenico. Fu, infatti, in tale convinzione che la rielaborazione attica della tradizione trovò le maggiori difficoltà ad inserirsi, fino al punto che, pur avendo fatto di Dedalo un artista ateniese, la scuola degli scultori peloponnesiaci rimase a lui collegata attraverso due artisti cretesi: tale dovette essere la forza della tradizione, che non fu possibile ricorrere alla mediazione di un artista attico.

Il Robert¹²⁰ tentò di togliere valore a tale collegamento facendo notare che il rapporto di Dipoinos e Skyllis con Dedalo, tramandato da Pausania, non è conosciuto da Plinio; quest'ultimo infatti ricorda Dipoinos e Skyllis come i primi maestri che si distinsero nella scultura in pietra, conosce la loro origine cretese e la loro attività e fama nel Peloponneso, menziona le loro opere a Sicione, ad Argo, a Kleonai¹²¹, ma non dà notizia dei loro rapporti con Dedalo, che invece compare in Pausania come loro padre e maestro¹²².

1959, p. 305, n. 200; L.R. PALMER, *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts*, Oxford 1963, p. 236, n. 116.

¹¹⁷Vedi Pugliese Carratelli, *Minos* cit., p. 100.

¹¹⁸Vedi LEAF, *The Iliad* cit., p. 314, n. 591.

¹¹⁹*Die Daidaliden* cit., p. 11 sgg.

¹²⁰Op. cit., p. 18.

¹²¹Pl., *Nat. hist.*, XXXVI, 9 sgg.; il collegamento dell'attività di Dipoinos e Skyllis con Sicione diede al Klein (*Studien zur griechischen Künstler Geschichte*, in *Arch.-epigr. Mitth. aus Österr.*, V, 1881, p. 90 sgg.) l'occasione di identificare la scuola dei dedalidi con la scuola sicionia.

¹²²Paus., II, 15, 1.

Dalla divergenza delle due fonti il Robert dedusse l'esistenza di due tradizioni diverse, una delle quali, a cui Plinio attinse, non conosceva la presenza di Dedalo¹²³.

La conclusione del Robert può costituire un serio ostacolo a chi sostiene l'esistenza storica di una artista di nome Dedalo alla fine del VII secolo a.C., ma dal nostro punto di vista essa porta con sé una implicita conseguenza: e cioè che due tradizioni diverse, quella mitica di Dedalo, e quella storica di Dipoinos e Skyllis, indipendentemente conducono a Creta come ad un grande centro di elaborazione e di diffusione della scultura greca nel periodo delle origini; essa, cioè, porta un altro contributo alla identificazione di quella idea fondamentale che è alla base della formazione della tradizione dedalica.

III

Il problema, che dal punto di vista filologico si configura in una valutazione della attendibilità della tradizione letteraria relativa a Dedalo e alla sua scuola, si traduce così in un giudizio di valore riguardante la funzione e l'importanza di Creta nella formazione della scultura greca: alla tendenza a svuotare di significato la tradizione dedalico-cretese si accompagna, infatti, di solito, una svalutazione del contributo portato dalle officine dell'isola alla formazione della scultura greca, mentre il riconoscimento di un concreto fondamento cretese alla tradizione letteraria porta con sé implicita l'attribuzione alle medesime officine di una posizione di primo piano.

Con ciò non si vuole affermare che il nostro giudizio debba necessariamente coincidere con quello degli antichi, ma di fronte a fenomeni così lontani nel tempo e così scarsamente documentati, non può essere sottovalutata l'importanza di determinate convinzioni, quando esse si siano formate in un'epoca in cui gli antichi erano ancora nelle condizioni di poter giudicare senza che lo schermo del tempo avesse del tutto sfumato e alterato i contorni della realtà.

Se l'esame della tradizione letteraria ci indica pertanto il motivo fondamentale della sua formazione nella consapevolezza della importanza delle officine cretesi, noi siamo naturalmente portati ad attribuire a Creta un ruolo di notevole importanza nella formazione della scultura greca.

Ma anche di fronte a questo problema gli studiosi hanno assunto posizioni assolutamente contrastanti: da un lato un giudizio pienamente positivo sulla fondamentale importanza della scultura cretese, dall'altro la considerazione dell'isola come ambiente del tutto provinciale e periferico.

A che cosa è dovuta la divergenza di questi giudizi, la cui contemporanea formulazione ci mostra che la base di partenza è costituita dai medesimi materiali?

Per una fase più lontana dei nostri studi, il cui metodo di indagine è ormai superato, la risposta non è difficile: il pancretismo di E. Löwy¹²⁴, che faceva di Creta l'unico centro di creazione e di diffusione della scultura greca, e le teorie di Fr. Poulsen, che lasciava a Creta una funzione del tutto secondaria, come ad un centro che andava esaurendo le sue possibilità creative¹²⁵,

¹²³ ROBERT, *Die Daidaliden* cit., p. 23.

¹²⁴ E. LÖWY, *Typenwanderung* (in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, XII, 1909, pp. 243-304; XIV, 1911, pp. 1-34).

¹²⁵ F. POULSEN, *Der Orient und die frögeschichte Kunst*, Berlin 1912, p. 161 sgg., p. 168; *Id.*, *Eine kretische Mitra* (in *Ath. Mitt.*, XXXI, 1906), p. 391.

sono infatti divergenti nella formulazione delle conclusioni, ma per noi rimangono accomunati sul piano metodico dalla comune tendenza a fondare il giudizio su confronti iconografici e tipologici, che possono assumere un significato culturale, ma non giustificano conclusioni di carattere storico-artistico. Tali sono i limiti della «Typenwanderung» del Löwy, e allo stesso modo debbono essere valutati gli studi di Poulsen che riconducono all'Oriente le origini dell'arte greca attraverso una serie di confronti iconografici che non toccano la sostanza del problema storico artistico.

Il tentativo di riportare all'Oriente le origini della plastica greca, superando nel tempo stesso questa posizione metodica, fu fatto da Valentino Müller, il quale tentò una classificazione della primitiva plastica fittile della Grecia e dell'Asia anteriore distinguendo uno «Spreizstil» ed un «Blockstil»: riportò a quest'ultimo la linea di sviluppo che conduce alla formazione della scultura monumentale greca, e identificò nell'arte orientale le origini della costruzione chiusa, a blocco, che caratterizza il «Blockstil»¹²⁶.

Ma la classificazione del Müller, più che su una vera e propria valutazione stilistica, è fondata su astratte categorie formali, troppo lontane dalla realtà dell'arte greca perché possano essere usate come criterio di giudizio. Ne è anche prova il fatto che in essa sono accomunate notevoli opere d'arte e numerosissimi prodotti di scadente artigianato: «Spreizstil» e «Blockstil», se possono essere indifferentemente usati per la valutazione di materiale così eterogeneo, perdono infatti ogni significato stilistico e formale, per assumere anch'essi il valore di una classificazione tipologica.

Il rilievo fu fatto dal Kunze¹²⁷, che riprese il problema ponendo come esigenza preliminare la necessità di limitare l'indagine a quelle opere che, per le loro qualità di stile, potessero rappresentare le contemporanee correnti artistiche. In polemica col Müller egli fermò poi la sua attenzione sugli elementi di ritmo e di forma individuati in concreto nelle singole opere, e considerati nell'ambiente storico e artistico in cui si realizzò il passaggio dalla plastica di stile geometrico alle forme tipiche della scuola dedalica cretese-peloponnesiaca¹²⁸.

Il Kunze identificò il passaggio dallo stile geometrico alle forme della plastica protoarcaica nella progressiva affermazione di una sensibilità corporea contrapposta all'interesse dello stile geometrico per il contorno delle figure¹²⁹, ma inserì in questo schema di sviluppo la serie delle sculture senza particolare riguardo al loro luogo di origine. Rimaneva pertanto insoddisfatta l'esigenza di una precisa aderenza alla concreta realtà dell'arte greca, considerata in rapporto agli aspetti particolari che essa assunse nei diversi ambienti.

Tale esigenza è invece predominante negli studi del Payne¹³⁰ e del Levi¹³¹, i quali, più recentemente, hanno approfondito per Corinto e per Creta il problema dei centri di produzione, individuandone i caratteri peculiari e analizzandone le componenti. Per questi, e per altri contributi¹³², il quadro delineato dal Kunze si è andato così precisando in una serie di

¹²⁶ V. MÜLLER, *Entwicklungsgang der frühen griechischen Plastik* (in *Arch. Anz.*, XLII, 1927, cc. 439-450); ID., *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*, Augsburg 1929; ID., *The Beginning of Monumental Sculpture* (in *Metr. Mus. St.*, V, 1936, pp. 157-169).

¹²⁷ E. KUNZE, *Zu den Anfängen der griechischen Plastik* (in *Atb. Mitt.*, LV, 1930), p. 142.

¹²⁸ Op. cit., pp. 153, 161-162.

¹²⁹ Op. cit., pp. 162, 159.

¹³⁰ H. PAYNE, *Necorinthia*, Oxford 1931, pp. 232-247.

¹³¹ D. LEVI, *Arkades. Una città cretese all'alba della civiltà ellenica* (in *Annuario*, X-XII, 1927-1929); ID., *I bronzi di Axos* (in *Annuario*, XIII-XIV, 1930-1931, pp. 43-146); ID., *Gli scavi del 1954 sull'acropoli di Gortina* (in *Annuario*, XXXIII-XXXIV, 1955-1956, pp. 207-303); ID., *Il Palladio di Gortina* (in *La Parola del Passato*, XLIX, 1956, pp. 285-315).

¹³² Uno studio di insieme sulla plastica dedalica è stato tentato da R.J.H. Jenkins (*Dedalica. A Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century b.C.*, Cambridge

annotazioni particolari, che costituiscono il presupposto indispensabile per chi voglia cogliere nella sua concretezza storica e stilistica il processo di formazione della scultura greca.

La serie delle sculture di Corinto, agganciata dal Payne alla serie cronologica fissata dalle forme della ceramica¹³³, costituisce un punto di partenza per la sistemazione della plastica del VII secolo, mentre sono stati identificati alcuni particolari caratteri che si ripetono costantemente nei prodotti di questa scuola e che non trovano invece riscontro nella altre officine¹³⁴. Per la scultura cretese è stata posta in evidenza la forza propulsiva della tradizione figurativa minoico-micenea, a cui risale la spinta ad una rigogliosa e varia produzione, protesa alla ricerca di nuove tecniche e di forme nuove, e arricchita dai contatti dell'isola con i centri del Mediterraneo orientale¹³⁵.

Si è andato così determinando un indirizzo di indagine che, evitando le teorie precostituite, parte dall'analisi dei singoli gruppi di materiali considerati in relazione con la complessa fisionomia dei loro centri di produzione, per giungere alla definizione della posizione di ciascuno di essi nel processo di formazione dell'arte greca, visto nella dialettica dei rapporti tra le diverse scuole. Il risultato di queste ricerche dimostra che le officine cretesi, insieme ad alcune altre dei più importanti centri del mondo greco, ebbero una funzione di guida nella elaborazione delle forme della più antica arte greca¹³⁶.

Ma in questi ultimi anni il tentativo di relegare in secondo piano il contributo di Creta è stato ripreso con nuovo vigore, riaprendo la frattura fra la tradizione antica e i giudizi dei moderni storici dell'arte. Alle conclusioni del Kunze, del Payne, del Levi, a cui abbiamo sopra accennato, si sono opposte infatti le teorie del Matz, del Langlotz, del Buschor¹³⁷, che riconoscono soltanto al Peloponneso nord-orientale il merito di aver creato le premesse per la formazione della scultura greca, e quelle di E. Homann-Wedeking che sposta tale centro nelle Cicladi.

Il punto di partenza per questi giudizi si può considerare un ritorno alla impostazione metodica del Müller: l'idea fondamentale del «Blockstil» ritorna infatti attraverso il concetto di «struttura», e della sua «continuità» nell'arte greca¹³⁸; nel presupposto, cioè, che nella struttura dei monumenti esiste un motivo costante, identificabile in una rigida linea di sviluppo che dalle manifestazioni più antiche della scultura greca conduce fino alle opere di epoca «classica». La differenza col metodo del Müller consiste nella attribuzione di una particolare struttura ad ogni civiltà artistica, e nella identificazione di un rapporto diretto fra struttura e gruppo etnico in cui essa si esprime.

1936) il quale ha raccolto e classificato il materiale disponibile raggruppandolo sulla base dei quattro principali centri di produzione (Creta, Corinto, Sparta, Rodi). Per l'attenzione rivolta ai caratteri distintivi dei diversi centri, e per i criteri di datazione (p. 59 sgg.), egli dipende dal Payne, mentre alcune idee generali sulla plastica geometrica (p. 13 sgg.) e su taluni aspetti della più antica plastica protoarcaica (pp. 21, 31, 40) sono derivate dal Kunze, come pure dal citato articolo del Kunze (vedi sopra nota 127) dipende la critica alla classificazione stilistica del Müller (pp. XIII-XIV). Dettagliate critiche alle conclusioni dello Jenkins sono state fatte, tra gli altri, da F. Matz (*Gnomon*, 1937, p. 401 sgg.) e da D. Levi (*Annuario*, XXXIII-XXXIV, 1955-1956, p. 280, n. 4).

¹³³PAYNE, *Necrocorinthia* cit., 233 sgg.

¹³⁴Op. cit., p. 234.

¹³⁵LEVI, *Arkades* cit., p. 551 sgg.; *I bronzi* cit., p. 141 sgg.; *Gli scavi* cit., p. 277 sgg.

¹³⁶Cfr. LEVI, *Arkades* cit., p. 697 sgg.; Id., *Κρήτη η Κόρινθος, και αι οικουβειζ επιστήμαι* (in *Κρητικά Χρονικά* IV, 1950, p. 139 sgg.); Id., *Early Hellenic Pottery of Crete*, Princeton 1955, p. 7 sgg.; Id., *Il Palladio* cit., p. 310 sgg.; K.F. JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, Paris 1923, pp. 64-66, 151 sgg., 161; PAYNE, *Necrocorinthia* cit., pp. 53, 5 sgg., 71, 175; P. DEMARGNE, *La Crète Dédalique*, Paris 1947, p. 244 sgg.

¹³⁷E. BUSCHOR, *Die Plastik der Griechen*, Berlin 1936, p. 17 sgg.; Id., *Frühgriechische Junglinge*, München 1950, p. 11.

¹³⁸F. MATZ, *Geschichte der Griechischen Kunst*, I, Frankfurt am Mein 1950, p. 1 sgg.

È stata così distinta, nell'arte protoarcaica di Creta, una corrente *eteocretese*, direttamente collegata con la tradizione minoica, ed una corrente *dedalica*, collegata con l'arte greca: la prima è stata assegnata al sostrato preellenico degli Eteocretesi, mentre le manifestazioni dell'arte dedalica sono state attribuite alle popolazioni doriche¹³⁹.

La corrente dedalica, posta per la struttura dei monumenti ad essa attribuiti sulla linea di sviluppo dell'arte greca, viene considerata a Creta una manifestazione secondaria, nata secondo il Matz sotto l'influenza delle scuole peloponnesiache, e più particolarmente di quella spartana¹⁴⁰, ritardata e deviata nel suo sviluppo dalla forza della tradizione minoica che si manifesta nelle forme dell'arte eteocretese. Rispetto alla linea di sviluppo dell'arte greca viene attribuita così a Creta una posizione del tutto secondaria, e l'isola assume la fisionomia di una provincia artistica che rimane ai margini del processo di formazione della scultura greca. La tradizione di Dedalo diventa un mito, la cui spiegazione va ricercata nel campo della leggenda¹⁴¹.

A questo punto dobbiamo chiederci che cosa è l'arte eteocretese, e su che cosa essa è fondata. La spinta alla sua individuazione venne dalla scoperta dei bronzi di Dreros¹⁴²: una statua maschile ignuda in lamina di bronzo, e due femminili, più piccole, costruite con la stessa tecnica (tav. I, 1; tav. II, 1-2). Il Matz vi riconobbe i segni dell'arte dorico-dedalica, ma attribuì i tre bronzi alla periferia più esterna di questa cerchia stilistica per alcuni caratteri distintivi¹⁴³: la soluzione della testa dalla massa del corpo, da cui si stacca attraverso il restringimento del collo; un leggero spostamento del corpo della figura maschile in avanti, fuori del suo asse verticale; la costruzione dei volti col mento appuntito e l'impianto delle narici del naso molto basso. Ai bronzi di Dreros egli ricollegò la testa in bronzo di Karlsruhe (tav. III, 1-2)¹⁴⁴ per una certa mollezza e rotondità dei piani del volto, e così costituì il primo gruppo di opere che attribuì al sostrato preellenico per la loro differenza con la struttura fortemente chiusa ed equilibrata della plastica peloponnesiaca.

In effetti non si può negare che i bronzi di Dreros, pur rientrando per la costruzione del corpo nel canone generale della plastica dedalica, siano da attribuire ad un ambiente provinciale nel quale sono vivi ed operanti i ricordi della tradizione minoica: lo conferma la stilizzazione dei capelli della figura maschile, a massa piatta, striata verticalmente, che finisce sulle spalle schiacciata contro la superficie del cranio e del collo. I confronti con la plastica minoica sono numerosissimi, dalla dea dei serpenti¹⁴⁵ alle divinità a corpo cilindrico di Gazi (tav. I, 2)¹⁴⁶.

Non ugualmente riconducibile alla tradizione minoica è il leggero spostamento in avanti del torso della figura maschile, perché nel bronzo di Dreros il torso rimane in perfetto asse con la testa, mentre nelle figure minoiche il protendersi della parte anteriore del corpo crea un movimento ad arco con lo spostamento della testa all'indietro¹⁴⁷. D'altra parte la struttu-

¹³⁹MATZ, op. cit., p. 174 sgg.; ID., in *Gnomon*, 1937, pp. 413-414; E. LANGLOTZ, *Eine eteokretische Sphinx* (in *Corolla Ludwig Curtius*, Stuttgart 1937), p. 62; E. HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge der griechischen Grossplastik*, Berlin 1950, p. 100.

¹⁴⁰Matz, op. cit., p. 413.

¹⁴¹MATZ, op. cit., p. 414; HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge* cit., p. 42 sgg.; p. 99 sgg.

¹⁴²Sp. MARINATOS, in *Arch. Anz.*, 1936, col. 215 sgg., figg. 2-3; P. LEMERLE, in *Bull. Corr. Hell.*, LX, 1936, p. 485, tav. LXIII.

¹⁴³MATZ, *Gnomon* cit., p. 409 sgg.; ID., *Geschichte* cit., pp. 174-175.

¹⁴⁴F. STUDNICZKA, *Ein frühgriechischer Bronzekopf in Karlsruhe* (in *Antike Plastik*, Berlin 1928, pp. 245-254, tav. 20).

¹⁴⁵CRH. ZERVOS, *L'art de la Crète néolithique et minoenne*, Paris 1956, p. 289, fig. 413.

¹⁴⁶Op. cit., p. 467, fig. 775.

¹⁴⁷Cfr. op. cit., p. 314, fig. 456; Sp. MARINATOS-M. HIRMER, *Creta e Micene*, Firenze 1960, fig. 108; J. BOARDMAN, *The Cretan Collection in Oxford*, Oxford 1961, tav. I, 1, 3, 4.

ra dei corpi delle tre figure si richiama direttamente ad esempi del c.d. stile dedalico, non solo per le due figure femminili, la cui costruzione verticale, fondata sulla forma tubolare del chitone e sulla mantellina sovrapposta che copre le spalle, è di uso corrente nella plastica peloponnesiaca e in quella cretese¹⁴⁸, ma anche per quella maschile che riflette, nella costruzione del nudo, le forme tipiche di una fase arcaica della scuola di Gortina identificata dalle recenti scoperte italiane a Creta¹⁴⁹. Il torso della figura femminile n. 11306 e 11305 (tav. I, 3) del Museo di Iraklion¹⁵⁰, e la figura centrale del piccolo rilievo¹⁵¹ n. 11331 e GO. 971 (tav. I, 4) dello stesso Museo, illustrano in maniera evidente questa costruzione del corpo, caratterizzata dal torso alquanto allungato, che si inserisce profondamente tra le gambe, assumendo nella parte terminale inferiore una forma triangolare fortemente allungata, delimitata dai solchi inguinali che si innestano sulla linea di contorno dei fianchi.

Quella che poteva sembrare una isolata manifestazione di artigianato provinciale, casualmente connessa con la tecnica dello *sphyrelaton* usata nei bronzi di Deros, rientra così in una sfera più larga e si ricollega ad un processo di elaborazione delle forme del corpo umano ignudo documentato non solo dalle terrecotte, ma anche dal frammento di un grande rilievo in pietra¹⁵² proveniente dalla stessa Gortina (tav. I, 5) in cui il taglio diritto dei solchi inguinali, che distinguono nettamente l'attacco tra torso e gambe, si ricollega sia alle terrecotte menzionate sia al bronzo di Deros.

Diversamente si pone il problema per le teste, il cui esame rimane sempre manchevole per il loro stato di conservazione: le tre figure mancano infatti sia dell'estremità del naso, sia dell'estremità del mento; di quegli elementi, cioè, che sono parte determinante tanto nella definizione del profilo, quanto nella determinazione del contorno del volto. Bisogna aggiungere che le tre figure, lavorate nella tecnica dello *sphyrelaton*, furono in parte trovate allo stato di lamina schiacciata; e quanto l'opera di restauro sia delicata, e per quanto accurata sempre perturbatrice, è dimostrato dal confronto fra le teste delle due figure femminili, che sono tra di loro uguali, ma che il restauro, nonostante ridotto al minimo indispensabile per il consolidamento, rende leggermente diverse: nella figura n. 2446, in cui il naso e il mento sono interamente mancanti, il volto, dopo il restauro, appare infatti più largo di quanto effettivamente non fosse, nonostante le parti mancanti siano state calcate sull'altro esemplare. Da non tenere in conto è poi il restauro della punta del naso, ricostruita secondo la convergenza della parte residua alla base, nonché quello della punta del mento interamente mancante nei tre esemplari, e costruito col medesimo criterio.

Per queste difficoltà di lettura le deduzioni tratte dalla forma del naso e del mento¹⁵³ sono pertanto prive di fondamento. Pertinente è invece l'osservazione circa la posizione del naso, identificabile nella figura femminile n. 2447 e in quella maschile, e il cui impianto alle narici appare alquanto basso. La bocca e il mento si debbono pertanto immaginare fortemente ravvicinati.

Ma questo carattere non è tipico dell'arte minoica: è un carattere arcaico, la cui area di diffusione è molto larga, e non c'è particolare ragione perché debba essere attribuito alla c.d. arte eteocretese. Si ritrova infatti in alcuni monumenti micenei del Peloponneso, come gli affre-

¹⁴⁸Cfr. LEVI, *Gli scavi* cit., p. 247, fig. 44, p. 254, fig. 50; p. 263, fig. 59.

¹⁴⁹Cfr. LEVI, op. cit., p. 209 sgg.; ID., in *Boll d'Arte*, XLI, 1956, p. 270 sgg.; ID., *Il Palladio* cit., p. 285 sgg.

¹⁵⁰Due esemplari della medesima matrice, riprodotti in LEVI, *Gli scavi* cit., p. 244, figg. 41 C, A.

¹⁵¹Figura femminile fiancheggiata da due leoni.

L'esemplare n. 11331, completo, è riprodotto in LEVI, op. cit., p. 261, fig. 57. Qui è riprodotto l'esemplare GO. 971, frammentario, ma più fresco.

¹⁵²Candia, Museo, Inv. 385. Cfr. D. LEVI, in *Annuario XXXIII-XXXIV*, 1955-1956, p. 300, fig. 16; ID., *Il Palladio* cit., p. 299, fig. 9.

¹⁵³MATZ, *Gnomon* cit., p. 410.

schi di Tirinto (tav. II, 3)¹⁵⁴ e il vaso dei guerrieri dell'acropoli di Micene (tav. II, 4)¹⁵⁵, mentre nell'ambiente cretese trova riscontro in alcuni rilievi fittili di Gortina, tra i quali il gruppo con due sfingi n. 11302 del Museo di Iraklion (tav. II, 5), e il pinax con guerriero n. 11561; quest'ultimo (tav. II, 6) molto più vicino alla tipologia delle stele greche che alle forme della tradizione minoica.

Dall'esame dei bronzi di Dreros mi pare pertanto si possa dedurre che l'unico elemento che ci richiami direttamente alla tradizione minoica è costituito dalla stilizzazione della massa dei capelli della figura maschile, carattere che può essere anche attribuito alla forza del conservativismo religioso se le tre statue, come è probabile, erano immagini di culto. Per il resto, sia la costruzione dei corpi, sia la struttura dei volti, si rifanno alle forme della contemporanea plastica dedalica, anche se una maggiore pesantezza ed una notevole rigidità delle forme, denunciano un ambiente provinciale. Il confronto con i materiali di altri centri della stessa Creta, da cui riteniamo che siano ispirate le forme dei bronzi di Dreros, ci impedisce tuttavia di estendere a tutte le officine dell'isola questo carattere provinciale, e ci induce a stabilire, all'interno della stessa isola, una distinzione fra scuole centrali, in cui si realizza lo sviluppo e la elaborazione delle forme, e officine periferiche, caratterizzate dalla ricezione e dalla elaborazione locale di esse.

In questo quadro i bronzi di Dreros si collocano nell'ambiente delle officine periferiche cretesi, per la cui comprensione non vi è alcuna necessità di far ricorso al sangue del sostrato preellenico degli Eteocretesi, ma a basta tener presente la normale dialettica degli scambi fra centro e periferia che ha sempre caratterizzato la storia dell'arte, sia di quella antica sia di quella a noi più vicina.

La testa di Karlsruhe (tav. III, 1-2) non trova invece posto, a nostro avviso¹⁵⁶, tra la produzione di queste officine. L'accostamento con i bronzi di Dreros è, infatti, negativo; lo dimostra innanzi tutto la struttura delle teste, specialmente nel rapporto tra veduta frontale e veduta laterale: nella figura maschile di Dreros, il cui volto gira liberamente su tre lati, non vi è continuità fra le due vedute, le quali si saldano con un brusco angolo al limite esterno delle arcate orbitali e degli zigomi; l'artista è abituato alla costruzione della maschera del volto con questo limite, e a questo punto la definisce, e la salda con i piani laterali aggiunti; nella testa di Karlsruhe vi è invece un continuo fluire di piani che vanno da un estremo margine all'altro passando attraverso le guance, gli zigomi e il mento in una massa soffice e tondeggiante di gusto totalmente diverso.

Il confronto più indicativo non va fatto, tuttavia, con la testa della figura maschile, che ha una diversa stilizzazione della massa dei capelli, ma con le due teste femminili la cui parrucca, inquadrando il volto ai due lati, pone lo stesso problema di costruzione; la soluzione scelta è tuttavia opposta: mentre nelle teste di Dreros i margini delle masse dei capelli vengono portati in avanti, fin quasi a toccare gli zigomi e le arcate orbitali, nella testa di Karlsruhe essi sono fortemente spostati indietro, in modo da lasciare libere le guance e le mascelle fino all'attacco col collo, e da allungare le tempie, dando la possibilità alla veduta laterale di espandersi nella massima ampiezza: rimane così libero campo al gioco dei piani che si espandono in una morbida superficie tondeggiante, che tende ad incavarsi ai margini estremi per accentuare la rotondità della massa; il motivo viene ancora ripreso dalla molle curva delle masse dei capelli.

¹⁵⁴Cfr. MARINATOS - HIRMER, *Creta* cit., tav. XL e fig. 226.

¹⁵⁵Op. cit., figg. 232-233.

¹⁵⁶Vedi anche D. OHLY, in *Atb. Mitt.*, LXI, 1941, p. 27 sgg.; HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge* cit., p. 75; L. ALSCHER, *Griechische Plastik*, I, Berlin 1954, p. 109.

Per questi caratteri stilistici la testa di Karlsruhe è più vicina alle sculture di Samo, di Mileto e di Efeso, che a quelle di Creta e del Peloponneso.

Il tentativo di dare una maggiore consistenza al gruppo delle sculture eteocretesi fu fatto dal Langlotz¹⁵⁷, che riunì in esso alcuni monumenti dell'arte protoarcaica cretese in cui identificò una forte persistenza della tradizione minoica, ed una netta differenziazione dalla contemporanea plastica ellenica. Tra gli esempi addotti, i più notevoli sono gli elmi e le mitre di Axos¹⁵⁸, il piatto di Praisos¹⁵⁹, il crioforo di Berlino¹⁶⁰, i pithoi policromi di Cnossos¹⁶¹, gli scudi in bronzo del Monte Ida¹⁶².

L'osservazione più ovvia che solleva il gruppo eteocretese del Langlotz è la mancanza di unità interna; alcuni di questi monumenti presentano infatti dei caratteri comuni, altri invece si staccano per la loro fisionomia del tutto diversa. Gli scudi in bronzo, con la loro decorazione tipicamente orientalizzante, non hanno nulla a che vedere, per esempio, né con la tradizione minoica, né con le altre opere sopra menzionate; la loro differenziazione rispetto all'arte greca non può costituire un elemento di accostamento, perché si tratta, se mai, di una differenza fondata su elementi divergenti.

Come gruppo stilisticamente unitario possiamo invece accettare le decorazioni delle mitre, il piatto di Praisos e il crioforo di Berlino. Il carattere fondamentale che li accomuna è una accentuata tendenza al movimento, che conferisce alle figure una spiccata dinamicità; particolarmente interessante è il confronto fra la figura maschile del piatto di Praisos (tav. V, 3) e le due figure laterali del gruppo inciso sulla mitra di Retimno (tav. V, D): esse sollevano allo stesso modo una gamba portandola indietro per indicare un veloce movimento in avanti, e presentano uno schema comune nella costruzione dei corpi, caratterizzati da forti cesure e da un accentuato restringimento alla vita. È la medesima costruzione che si ritrova nel crioforo di Berlino (tav. IV), dove le pause sono accentuate dalla presenza dei corti calzoncini divisi in tre elementi, dalla cintura sovrapposta, e dalla partizione dei muscoli del torace.

Elemento di derivazione minoica si può considerare l'abbigliamento: i corti calzoncini del crioforo, e il costume delle quattro figure della mitra di Retimno; ad essi si può aggiungere qualche elemento iconografico, come la stilizzazione dei capelli del crioforo in una stretta e piatta massa striata aderente al dorso. Ma la dinamicità della costruzione dei corpi e della composizione delle figure, anche se riferibile all'influenza della tradizione minoica, può autorizzarci ad attribuire a tutte queste rappresentazioni «eteocretesi» l'apprezzamento di una «sensibilità atettonica, pienamente estranea all'arte greca»?¹⁶³.

È sufficiente un confronto, anche sommario, con le opere dell'arte minoica per farci intendere quanto notevole sia la distanza tra le manifestazioni di quella antica civiltà e questi prodotti delle officine protoarcaiche di Creta: la tendenza al movimento, che nell'arte minoica esplose in composizioni vorticosi, dalla decorazione della ceramica di Kamares ai vasi in steatite di Haghia Triada e alle coppe di Vaphiò¹⁶⁴, qui è contenuta in schemi estremamente equilibrati, che tendono a placare gli elementi curvilinei in composizioni chiuse,

¹⁵⁷ Eine eteokretische Sphinx cit.

¹⁵⁸ LEVI, *I bronzi* cit., p. 57 sgg., 135 sgg.

¹⁵⁹ J.H. HOPKINSON, *Note on the Fragment of a Painted Pinax from Praesos* (in *Annual Br. Sch. Ath.*, X, 1903-1904, pp. 148-153, tav. III).

¹⁶⁰ K.A. NEUGEBAUER, *Die minoischen und archaisch griechischen Bronzen*, Berlin 1931, p. 61, n. 158, tav. 19.

¹⁶¹ J.K. BROCK, *Fortetsa*, Cambridge 1957, p. 150 sgg., tav. 117 sgg.

¹⁶² E. KUNZE, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931.

¹⁶³ LANGLOTZ, *Eine eteokretische Sphinx* cit., p. 62.

¹⁶⁴ Cfr. MARINATOS-HIRMER, *Creta* cit., tavv. VII-XIII; figg. 103-107; 178-185.

chiaramente definite nella loro struttura. Tale è la costruzione del crioforo di Berlino, chiusa e contenuta tra l'asse orizzontale delle braccia e quello verticale che attraversa la figura al centro; e il medesimo carattere appare nella mitra di Retimno, con le quattro figure equilibrate in perfetta corrispondenza ai lati degli elementi decorativi centrali. Il piatto di Praisos, frammentario, non ci permette una analisi esauriente, ma notiamo che l'elemento compositivo verticale, costituito dal mostro marino, è collocato al centro del disco, mentre la figura umana con l'ampia curva del corpo tirato indietro si inserisce con mirabile equilibrio nel campo libero. Ancora più evidente è il rigore della composizione, perfettamente chiusa ed equilibrata, in un mirabile pinax di Gortina (tav. V, 2)¹⁶⁵ con una divinità maschile alata fiancheggiata da due grifi, che dal punto di vista stilistico presenta evidenti affinità col piatto di Praisos.

L'attribuzione di una sensibilità atettonica e anellenica a questi monumenti mi pare, pertanto, che sia del tutto ingiustificata, anche se le manifestazioni dell'arte protoarcaica cretese si distinguono da quelle degli altri centri contemporanei per una spiccata tendenza ad un ritmo dinamico, che si innesta sul tronco della millenaria tradizione minoica.

Il problema sta nello stabilire se il persistere di questa tradizione abbia potuto costituire nell'isola una remora allo sviluppo delle forme dell'arte greca, e se una remora abbiano potuto anche costituire gli stretti contatti con l'arte orientale, efficacemente testimoniati dagli scudi votivi del Monte Ida, accomunati dal Langlotz alle altre manifestazioni della cosiddetta arte eteocretese nella divergenza dalle forme dell'arte greca. Ci chiediamo, cioè, se la convergenza di diverse esperienze artistiche, e la coesione di elementi etnici diversi nel medesimo ambiente, possa essere preventivamente considerata negativa nei confronti del processo di formazione dell'arte greca, o se piuttosto non debba essere ricercata in tale convergenza, e nelle possibilità di scelta che essa comporta, una spinta fondamentale al suo chiarimento e al suo sviluppo¹⁶⁶.

Il valore positivo di una tale convergenza di esperienze artistiche e di elementi etnici non può essere ammessa quando la ricerca della «struttura» dell'opera d'arte viene condotta, come nei casi sopra esaminati, secondo il criterio della sua stretta dipendenza dal gruppo etnico che la esprime, e della sua immutabile continuità.

In questo caso, infatti, non è contemplata la possibilità di uno spontaneo germogliare delle esperienze vive degli artisti, ma la struttura diventa qualcosa di predeterminato e di immutabile, un principio che può essere identificato in un momento qualsiasi della lunga serie delle opere che lo esprimono, forse anche all'estremità più recente di esse, e proiettato indietro nel tempo fino alle manifestazioni primordiali della stessa razza¹⁶⁷.

Con questo procedimento, quando la struttura dell'arte greca è stabilita preventivamente sul modello delle opere di epoca «classica»¹⁶⁸, non c'è posto per qualsiasi manifestazione che abbia una sfumatura diversa, e che ne rappresenti un diverso momento; tutto ciò che se ne allontana, e che non può essere ricondotto allo schema prestabilito, è fuori del suo sviluppo e del suo processo di formazione; è periferico, provinciale, anellenico; prodotto di una razza diversa, o di una diversa tradizione artistica. Si esclude che un cambiamento di stile possa nascere per spontanea generazione dovuta agli infiniti fattori che nessuna teoria può

¹⁶⁵ Iraklion, Museo, inv. 11418; cfr. LEVI, in *Boll. d'Arte*, XLI, 1956, p. 271, fig. 57.

¹⁶⁶ Per lo stesso problema vedi LEVI, *Early Hellenic Pottery* cit., p. 9 sgg.

¹⁶⁷ Cfr. KASCHNITZ-WEINBERG, *Zur Struktur der griechischen Kunst* (in *Corolla Ludwig Curtius*, Stuttgart 1937), p. 48 sgg.

¹⁶⁸ MATZ, *Gnomon* cit., p. 412-413.

determinare a priori, perché indissolubilmente legati al momento storico e all'ambiente umano in cui essi affiorano: la personalità degli artisti, i contatti con civiltà artistiche diverse, particolari condizioni culturali, umane, sociali.

Per questa complessa germinazione che è alla base di ogni creazione artistica, riesce difficile accettare il principio metodico della «struttura» e della sua astratta «continuità», e le conseguenze che si possono trarre dalla applicazione di un tale metodo alla storia dell'arte¹⁶⁹. E così, come ci lascia perplessi la ricerca delle origini del ritratto romano di epoca repubblicana nelle tendenze formali delle popolazioni protostoriche dell'età del ferro¹⁷⁰, non riusciamo ad accettare una valutazione del contributo dei diversi centri artistici alla formazione della scultura greca, quando essa sia fondata sulla astratta ricerca di una categoria formale.

Su questa via si è invece posto decisamente Ernst Homann-Wedeking che, seguendo i criteri del Matz e del Langlotz¹⁷¹, ha ripreso dallo stesso punto di vista l'analisi dei bronzi di Dreros¹⁷² e del crioforo di Berlino¹⁷³, ampliandola ed estendendola ad altri monumenti cretesi di epoca protoarcaica; ma la preventiva supposizione di una preponderanza eteocretese, di-vergente dalle forme dell'arte greca, gioca fortemente sulla scelta dei materiali assunti a rappresentare le correnti artistiche dell'isola, rendendo precaria la validità del loro significato.

Prodotti di secondaria importanza, come un coperchio di Cnosso e un pithos policromo di Fortezza, lungamente analizzati e discussi¹⁷⁴, assumono infatti un ruolo di primo piano, mentre importanti monumenti come i frammenti delle grandi sculture in pietra dell'acropoli di Gortina, le stele di Priniàs, e le numerose terrecotte di Cnosso, Festos, Priniàs, Axos, non vengono presi in considerazione; due tra i pezzi più significativi della scultura protoarcaica di Creta, la kore di Auxerre e il kouros di Delfi¹⁷⁵, vengono infine sottratti all'ambiente cretese e attribuiti ad altre officine. Le conclusioni sono, così, già implicite nella scelta stessa dei materiali, in un giro vizioso che toglie ad esse ogni validità.

Dopo aver letto, infatti, la minuziosa analisi dedicata ai bronzi di Dreros, o alle ceramiche scelte per dimostrare che l'arte cretese manca di rigore compositivo nella decorazione sul piano¹⁷⁶, noi ci chiediamo perché proprio questi materiali, e non altri, sono stati scelti, a tale scopo, fra le centinaia di oggetti provenienti dalle officine dell'isola, la cui quantità è ormai tale che soltanto una accurata indagine complessiva può permetterci una selezione dei prodotti più rappresentativi.

Per la medesima ragione si rimane perplessi di fronte alla affermazione che il cosiddetto «stile dedalico», sulla cui linea di sviluppo il Matz¹⁷⁷ e l'Homann-Wedeking¹⁷⁸ innestano lo stile della plastica monumentale greca, nasce a Creta dalla influenza peloponnesiaca. L'unica considerazione su cui si fonda una tale conclusione è il presupposto della azione ritardatrice del sostrato eteocretese, ma una tale affermazione va dimostrata, e non può essere considerata un punto di partenza. Già inizialmente la presenza di una lunga tradizione artistica anco-

¹⁶⁹ Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *La «Struttura»: un tentativo di approfondimento critico* (in *La Critica d'Arte*, VII, 1937), p. 191.

¹⁷⁰ G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Studien zur etruschischen und frühromischen Porträtkunst* (in *Röm. Mitt.* XLI, 1926, p. 133 sgg.); Id., *Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik* (in *St. Etr.*, VII, 1933), p. 143 sgg.

¹⁷¹ HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge* cit., p. 8 sgg.

¹⁷² Op. cit., p. 98 sgg.

¹⁷³ Op. cit., p. 105 sgg.

¹⁷⁴ Op. cit., p. 111 sgg.

¹⁷⁵ Op. cit., pp. 107; 68 sgg.

¹⁷⁶ Op. cit., p. 112 sgg.

¹⁷⁷ *Gnomon* cit., p. 409 sgg.

¹⁷⁸ Homann-Wedeking, *Die Anfänge* cit., p. 99 sgg.; 114 sgg.

ra attiva ed operante, e alcune considerazioni dello stesso Homann-Wedeking, sembrano autorizzarci ad un orientamento del tutto opposto.

Nel noto alabastron di Cnosso decorato con tre figure di sfingi a vernice nera, il Payne aveva identificato un documento dell'influenza cretese sulle officine protocorinzie¹⁷⁹; l'Homann-Wedeking riconosce il collegamento, ma stabilisce un rapporto inverso: la creazione spetta a Corinto, mentre a Creta il tipo sarebbe stato rielaborato. La dimostrazione dovrebbe essere costituita dal fatto che sull'alabastron cretese la sfinge è rappresentata in tre schemi diversi: il disegno corinzio si sarebbe pertanto fermato ad un solo tipo essenziale; l'officina cretese lo avrebbe rielaborato fondendo e mescolando principi stilistici diversi. «Questa tradizione», scrive l'Homann-Wedeking, «questa maniera di rappresentazione»,... ma innanzi tutto la maniera della mescolanza, sono la peculiarità stilistica della Creta del VII secolo... La maniera come essi (i Cretesi) contaminano, ripetono e trasformano, ed anche creano del nuovo, non è certamente quella da cui sono nati i tipi statuari del kouros e della kore ricchi di avvenire¹⁸⁰.

È invece in questa complessità di interessi, in questi continui tentativi che nascono da una lunga tradizione artistica, e dai contatti con le più diverse esperienze, che bisogna identificare la capacità e la tendenza dell'arte cretese a tentare vie nuove ed a creare nuove forme. In questa irrequieta attività, in cui vecchio e nuovo convergono e si fondono, in cui alcuni rivoli si perdono ed altri invece confluiscono in un unico corso, nascono le prime forme della plastica greca, che saranno poi trasmesse agli altri centri del mondo ellenico a cui spetterà il compito dello sviluppo e della elaborazione.

IV

I Greci sapevano che le forme più antiche della plastica monumentale erano state elaborate nelle officine cretesi, e concretarono questo ricordo nella tradizione di Dedalo, dei suoi allievi, e della diffusione del loro insegnamento nel Peloponneso. Non è senza significato che la tradizione dedalica venne specialmente localizzata a Gortina, che fu uno dei centri più ricchi e più attivi dell'isola tra l'VIII e il VII secolo a.C. Dipoinos e Skyllis erano di Gortina¹⁸¹: le recenti scoperte della Scuola Archeologica Italiana di Atene hanno dato un saggio dell'importanza di questo centro che ebbe una ininterrotta fioritura artistica a partire dall'epoca submicenea¹⁸², e nel cui territorio è stato anche individuato un importante complesso di età minoica, che ha restituito una ricca serie di rilievi e di statuette fittili¹⁸³. La convergenza della tradizione letteraria e delle scoperte archeologiche ci dimostra che la localizzazione della tradizione non era arbitraria o casuale, ma rispecchiava il doppio aspetto di Dedalo, «cretese» e «agalmatopoiós».

Rimane tuttavia da accertare, ai fini del nostro problema, se i materiali che oggi possiamo ci permettono di stabilire una priorità di Creta nella elaborazione delle forme della più antica scultura greca, o se invece, come sostengono Matz, Buschor, Langlotz, Homann-Wedeking, Jenkins, Alscher¹⁸⁴, e altri, questa priorità va riconosciuta alla zona nord-est del Peloponneso, e più particolarmente a Corinto.

¹⁷⁹ H. PAYNE, in *Journ. Hell. Studies*, LIII, 1933, p. 292 e fig. 17.

¹⁸⁰ HOMANN-WEDEKING, *Die Anfänge* cit., p. 115.

¹⁸¹ PAUS. II, 15, 1.

¹⁸² Vedi D. LEVI, in *Annuario XXXIII-XXXIV*,

1955-1956, p. 300.

¹⁸³ D. LEVI, *La villa rurale minoica di Gortina* (in *Boll. d'Arte*, XLIV, 1959, pp. 237-265).

¹⁸⁴ ALSCHER, *Griechische Plastik* cit., p. 111.

È interessante, da questo punto di vista, riprendere una osservazione già fatta dal Payne per la plastica protoarcaica di Corinto¹⁸⁵ e controllata da Jenkins¹⁸⁶ per gli altri centri di produzione della plastica «dedalica»: il Payne aveva infatti osservato che nella plastica corinzia le teste sono costruite in modo tale che, sezionate orizzontalmente, presentano nella parte anteriore, in corrispondenza dell'aggetto del volto, un contorno schiacciato in forma di parentesi quadra con gli angoli appena arrotondati, sicché il volto risulta fortemente appiattito, come concepito in veduta frontale e con i piani laterali appena accennati. In altri termini, nella plastica corinzia, il volto è come una maschera piatta applicata alla massa della testa; il sistema di costruzione si ritrova non solo nella metopa di Micene¹⁸⁷, in cui potrebbe essere giustificato dalla tecnica del rilievo, ma anche nei numerosi esemplari della plastica a tutto tondo, e si ripete, con indicativa sistematicità, dai tipi più antichi di statuette protodedaliche provenienti da Perachora (*tav. VII, 2*)¹⁸⁸ alla testa della nota sfinge di Kalidon (*tav. VI, 3-4*), databile ormai nel primo quarto del VI secolo a.C.¹⁸⁹ Si può dire che si tratta di un carattere distintivo della plastica protoarcaica di Corinto, che affonda le sue radici nell'epoca geometrica¹⁹⁰ e che trova nello stesso ambiente peloponnesiaco predecessori illustri, come la nota testa in stucco dipinto da Micene¹⁹¹, il cui volto è appunto costruito «a maschera» (*tav. VI, 1-2*).

Nell'ambiente cretese la norma costante è invece costituita da una costruzione del volto «a piani convergenti»: la faccia asciutta, con le guance magre ed incavate, tipica della plastica cretese, trova infatti la sua spiegazione nella costruzione stessa del volto, costituito da due piani che si incontrano al centro lungo l'asse del naso¹⁹² in modo da determinare, nella sezione orizzontale, un contorno in forma di angolo ottuso. È una tipica costruzione che si ripete dagli esemplari più antichi della plastica protodedalica alle figure femminili sedute di Priniàs¹⁹³ e al torso di Eleutherna (*tav. III, 3-4*)¹⁹⁴ mi si incontra non soltanto nella scultura a tutto tondo, dove sembrerebbe trovare la sua giustificazione tecnica, ma anche nel rilievo, come per esempio nelle teste dei cavalieri del fregio di Priniàs¹⁹⁵.

A questo schema di costruzione sembrerebbe accostarsi, nonostante la provenienza corinzia, la nota sfinge di avorio di Perachora (*tav. VII, 3*)¹⁹⁶ il cui volto presenta, nella parte mediana, una convergenza di piani verso il centro; con questa costruzione contrasta tuttavia sia il taglio largo del mento, sia il raccordo tra la veduta frontale e quella laterale, che non è ottenuto, come negli esemplari cretesi, prolungando i piani obliqui del volto fino ad incontrare le masse dei capelli, ma con un espediente tipico della plastica corinzia: creando cioè una zona marginale neutra di sostegno con la quale la parte anteriore del volto è raccordata mediante un netto passaggio che crea l'isolamento frontale della maschera facciale¹⁹⁷. Ci troviamo così di fronte ad una iniziale struttura «a piani convergenti» risolta in una costruzione «a maschera». La contaminazione dei due sistemi potrebbe far pensare ad influenze reciproche delle due scuole, ma in effetti è dovuta ad un fatto occasionale: per ottenere il volto di tre quarti l'ar-

¹⁸⁵ PAYNE, *Necrocorinthia* cit., p. 234.

¹⁸⁶ *Dedalica* cit., p. 47.

¹⁸⁷ Cfr. G. RODENWALDT, *Metope aus Mykenai* (in *Corolla Ludwig Curtius*, Stuttgart 1937), p. 64, tav. 8, 3.

¹⁸⁸ Atene, Mus. Naz., Inv. 16949; 16472; 16480; 16948; cfr. H. PAYNE, *Perachora*, Oxford 1940, p. 197 sgg.; tav. 87 sgg.

¹⁸⁹ Cfr. PAYNE, *Necrocorinthia* cit., p. 235, tav. 49, 1-2.

¹⁹⁰ Atene, Mus. Naz., Inv. 17147; cfr. PAYNE, *Perachora* cit., p. 197, 2; tav. 87,2.

¹⁹¹ MARINATOS-HIRMER, *Creta* cit., tavv. XLI-XLII.

¹⁹² Cfr. JENKINS, *Dedalica* cit., p. 47.

¹⁹³ L. PERNIER, *Templi arcaici sulla Patela di Priniàs* (in *Annuario I*, 1914), p. 54 sgg., fig. 21 sgg.

¹⁹⁴ JENKINS, *Dedalica* cit., p. 51, tavv. VIII, 1; IX, 1.

¹⁹⁵ PERNIER, *Templi* cit., p. 48 sgg., fig. 19.

¹⁹⁶ Atene, Mus. Naz., Inv. 16510; cfr. T.J. Dunbabin, *Perachora II*, Oxford 1962, pp. 403-404, tav. 171.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, tav. 171, a, e.

tista si servì di un angolo del blocchetto di avorio da cui aveva ricavato l'intera statuetta (*tav. VII, 3b-3c*)¹⁹⁸, sicché la parte centrale del volto venne a coincidere col punto di convergenza di due piani (*tav. VII, 3b*); si trovò quindi di fronte ad una struttura base «a piani convergenti» che volle deliberatamente rielaborare secondo lo schema del volto «a maschera» tipico dell'ambiente corinzio, confermando così la netta differenza fra i procedimenti in uso nelle due scuole.

Comune alla plastica cretese e a quella corinzia è invece il contorno del volto nella veduta frontale (*tav. VII, 1-2*): è noto infatti che nella plastica protoarcaica dei due centri la costruzione tipica del volto è caratterizzata, da questo punto di vista, da un contorno sostanzialmente triangolare, stretto e allungato nella fase più arcaica, che va man mano allargandosi negli esemplari più recenti, fino ad assumere una forma più o meno ovale, con una fase intermedia tendenzialmente trapezoidale dovuta ad una rettifica del mento.

La struttura «monumentale» dello stile dedalico, a cui fanno volentieri riferimento molti storici dell'arte greca, è fondata sostanzialmente sullo schema-base triangolare del volto, equilibrato ai lati dalle due masse della parrucca a piani orizzontali. L'importanza di questa stilizzazione del volto è costituita dal fatto che con la sua comparsa, per la prima volta nell'arte greca, alla concezione disorganica delle teste di stile geometrico si sostituì una costruzione organica e coerente, la cui formula costituì il punto di partenza della plastica greca del settimo secolo.

Ora noi ci chiediamo, dopo avere identificato in concreto un punto di partenza comune alla scuola corinzia e a quella cretese, se la «scoperta» e la prima elaborazione di esso debbano essere attribuite a Creta o a Corinto. La particolare struttura identificata nella costruzione dei volti ci fa credere che la priorità debba essere senz'altro attribuita alle officine cretesi. Alcuni esempi ci serviranno per dimostrarlo.

Dagli scavi che la Scuola Archeologica Italiana ha condotto nel 1956 sull'acropoli di Gortina, proviene la testina di terracotta¹⁹⁹ riprodotta nella *tav. VIII, 1*. Essa è modellata a mano e curata principalmente nella veduta di profilo: i due lati del volto sono infatti costituiti da due piani fortemente sfuggenti all'indietro che si incontrano sulla linea del naso e della bocca formando un angolo molto acuto; ne risulta come la giustapposizione di due profili (*tav. VIII, 1b*), nel cui punto di incontro (*tav. VIII, 1a*), non è stato previsto o risolto il problema della veduta frontale. La bocca è ricavata con un largo taglio orizzontale, mentre una seconda incisione, parallela a quella della bocca e al di sotto di essa, stacca la parte inferiore del mento per indicare la barba. Due enormi occhi a bulbo sporgenti occupano la superficie del volto, dal setto nasale alle tempie; essi sono iscritti in un rettangolo costituito da un solco riempito di vernice nerastra, che in alto invade lo spazio che dovrebbe essere riservato alla fronte, ed in basso viene a trovarsi all'incirca all'altezza della bocca. Con colore nerastro sono indicate anche le pupille. Un solco ad S rovescia allungata delimita, dalla fronte alla base del collo, il margine anteriore della massa dei capelli, mentre altri solchi, irregolarmente ricurvi, la ripartiscono all'interno.

Per la tecnica con cui è modellata, e per i suoi caratteri stilistici, la testa va accostata a numerose altre testine in terracotta di ambiente geometrico provenienti dal medesimo scavo. Con esse infatti si connette per la costruzione del volto a piani fortemente sfuggenti, i cui precedenti si trovano agevolmente nei primitivi idoletti col volto ricavato da una doppia pressione digitale esercitata sulla massa dell'argilla nella parte anteriore della testa; per i grandi occhi

¹⁹⁸Op. cit., tav. 171, g-h.

¹⁹⁹Iraklion, Museo, Inv. n. 11277. Ringrazio il Prof. Doro Levi per avermi autorizzato ad anticipare in

questa sede la pubblicazione della testina, del torsetto GO. 786, e della statuetta fittile 11298.

a bulbo che ricordano l'uso dei dischetti di argilla applicati nelle cavità orbitali; per la maniera sommaria di rendere la bocca e la barba con larghe incisioni; per l'uso dei solchi per disegnare i diversi elementi sulla superficie.

Per la stilizzazione dei capelli, che formano una parrucca col margine inferiore arrotondato, e striata irregolarmente da solchi verticali, essa si colloca sulla linea della tradizione minoica che, in forme simili, abbiamo visto affiorare in uno dei bronzi di Dreros (*tav. I, I*) e nella dea a corpo cilindrico di Gazi (*tav. I, 2*).

Il disegno del profilo, a contorno leggermente convesso lungo il quale si dispongono la fronte, il naso, la bocca e il mento, avvicina invece la testina fittile alla testa di un bronzetto (*tav. VIII, 2*) della medesima provenienza²⁰⁰, in cui si ripete anche il mento piccolo, aguzzo e sporgente. Ma il confronto va limitato al profilo, perché nella veduta frontale vi è una profonda e sostanziale diversità: mentre, infatti, nella testina fittile il volto rimane come distinto in due vedute parallele di profilo, semplicemente accostate, nel bronzetto i due piani laterali del volto convergono nella parte anteriore formando un angolo molto ampio, sicché la veduta principale diventa quella di prospetto.

Ne risulta la tipica stilizzazione dedalica del volto umano, a triangolo più o meno allungato e arrotondato al vertice, inserito nel contorno trapezoidale dell'acconciatura; la composizione delle due forme geometriche in equilibrio viene completata dagli elementi orizzontali della bocca, degli occhi e delle sopracciglia, che, inserendosi all'interno del contorno triangolare del volto, trovano una corrispondenza nei piani dell'acconciatura e si dispongono attorno alla linea verticale del naso che assume la funzione di asse della composizione. Alla concezione disorganica delle teste di stile geometrico, si sostituisce così una composizione organica e coerente, che trova la sua spiegazione strutturale nella particolare costruzione del volto, probabilmente creata nelle officine di Gortina, e stabilmente adottata dalla plastica cretese.

Per gli stretti rapporti con l'ambiente geometrico, a cui si ricollega per il taglio della bocca, e per il rendimento degli occhi superficiali e sguscianti, il bronzetto di Gortina si pone nel momento più antico della formazione di questo tipico schema dello stile dedalico; lo conferma il non riuscito tentativo di fusione tra la veduta frontale e quella laterale, per cui il volto si presenta come una maschera dai margini duri e taglienti, che viene in avanti staccandosi nettamente dalla massa della testa.

Noi conosciamo, attraverso le manifestazioni più recenti della plastica dedalica, con quali mezzi fu ottenuto il raccordo tra il contorno triangolare del volto e le masse dei capelli, ma può essere interessante osservarlo in un altro antichissimo esemplare di provenienza gortinia, il torsetto in pietra GO. 786 (*tav. VIII, 3*)²⁰¹, che nella veduta di profilo si riconnette strettamente alla testina fittile n. 11287 per i grandi occhi sporgenti, della medesima forma, che dal setto nasale vanno quasi a toccare nelle tempie le masse dei capelli; nella veduta frontale è invece applicato il medesimo tipo di costruzione del bronzetto n. 2448, le cui asperità sono mitigate dal volto più largo e dal mento più arrotondato, mentre il raccordo tra la veduta frontale e quella laterale è realizzato portando avanti le masse dei capelli fino a toccare il contorno esterno del volto.

Un altro passo avanti in questo processo di chiarificazione è rappresentato dalla statuetta fittile n. 11298 (*tav. VII, 1*)²⁰², il cui volto ha ormai assunto la forma corrente delle teste proto-

²⁰⁰ Iraklion, Museo, Inv. 2448. Cfr. LEVI, *Gli scavi* cit., p. 250, fig. 46.

²⁰¹ Iraklion, Museo.

²⁰² Da Gortina; Iraklion, Museo. per altri esemplari dello stesso tipo cfr. LEVI, op. cit., p. 258, fig. 54 a-b.

dedaliche²⁰³, ed in cui il problema del rapporto tra la parte inferiore della maschera facciale e la massa della testa è stato risolto facendo ruotare il volto sul suo asse orizzontale, in modo da avvicinare fortemente il mento alle masse dei capelli.

È questa la tipica forma triangolare del volto, che troviamo negli esemplari più antichi della plastica dedalica, rappresentata anche nell'ambiente corinzio dai materiali di Perachora²⁰⁴. Ma lo schema triangolare, applicato alla piatta maschera delle statuette corinzie, rimane in esse senza connessione con la struttura del volto: quest'ultimo, nato nelle officine corinzie da una visione frontale della testa umana, comporterebbe infatti, per la sua stessa costruzione, un contorno più regolare, col mento largo, fondamentalmente ovale. Il volto a contorno triangolare allungato si spiega con la importazione di un tipo già costituito, la cui provenienza va ricercata a Creta.

L'ipotesi è confermata da una osservazione dello Jenkins²⁰⁵ secondo il quale nelle scuole di Corinto e di Rodi era pratica comune lasciare i corpi pressoché non modellati, e porvi sopra la testa modellata. Seguendo un'idea del Kunze²⁰⁶, egli cercò una spiegazione del fenomeno nel fatto che la modellazione del corpo avrebbe presentato poco interesse per lo scultore dedalico nella fase più antica, e che quindi la struttura naturalistica del periodo sub-geometrico si sarebbe attardata in alcune figure per molti anni dopo che lo stile dedalico aveva trasformato la testa. Un cambiamento, secondo lo Jenkins, sarebbe avvenuto soltanto intorno alla metà del VII secolo, verso il 660-650 a.C., quando il canone delle proporzioni del corpo sarebbe stato improvvisamente riformato e tutta la figura costruita secondo un principio architettonico coerente con quello della testa.

In effetti, fino a quando nuove scoperte non vengano a dimostrare il contrario, il fenomeno sussiste, ed è facilmente constatabile sia tra i materiali rodii, sia nell'ambiente corinzio, dove, agli esempi addotti dai due studiosi, altri se ne potrebbero aggiungere: tra questi alcune statuette del santuario di Hera Limenia a Perachora²⁰⁷, dove teste di tipi tra di loro diversi sormontano un tipo ripetuto di corpo cilindrico, con le braccia sollevate in uno schema che ricorda quello della dea micenea.

La spiegazione di Jenkins e Kunze tuttavia non persuade: è possibile che artisti attenti alla organizzazione degli elementi della testa e del volto in una composizione così coerente e definita abbiano con essa concluso un corpo concepito come amorfa massa indistinta?

Ragioni di conservativismo religioso potrebbero essere addotte per giustificare una simile maniera di procedere, ma solo in un ambiente che riceve forme già costituite, e non in una scuola in cui si realizza la elaborazione di esse. Una tale contaminazione, che lascia invariate le forme del corpo in uno schema tradizionale, realizzando un ibrido accoppiamento con teste di stile diverso, si giustifica soltanto in un ambiente in cui si accoglie una tipologia già costituita, in un ambiente come quello corinzio in cui lo schema triangolare del volto, e la conseguente stilizzazione della parte superiore della figura umana, ci appaiono acquisite dopo la loro definitiva realizzazione elaborata dalle scuole cretesi.

Ci rimane soltanto da chiederci se i materiali cretesi giustificano questa ipotesi. La risposta, positiva, ci viene ancora una volta da Gortina: nella menzionata statuetta fittile n. 11298 troviamo infatti il tipo di volto triangolare, fortemente allungato, tipico della fase più arcaica dello stile dedalico, accoppiato con un corpo (*tav. VII, 1*) la cui struttura, ancora fortemente influenzata di elementi geometrici, si pone anch'essa, coerentemente, al principio dello sviluppo dello stile dedalico.

²⁰³ Cfr. JENKINS, *Dedalica* cit., p. 24 sgg., I, 5-7.

²⁰⁴ Vedi PAYNE, *Perachora* cit., p. 97, tav. 87, 3.

²⁰⁵ *Dedalica* cit., p. 22.

²⁰⁶ *Die Anfänge* cit., pp. 158-159.

²⁰⁷ Cfr. PAYNE, *Perachora* cit., p. 197 sgg., n. 4, 5, 15, 16, tavv. 87-88.

L'osservazione, che vale per Corinto, non è dunque valida per Creta, dove la elaborazione delle forme più antiche dello stile dedalico si manifesta, con armonico equilibrio, sia nella modellazione delle teste, sia in quella dei corpi a cui le teste si accoppiano in una unica e coerente composizione.

Per la struttura delle teste, Sparta sembra dipendere direttamente da Creta, quasi tutte le terracotte provenienti dal santuario di Artemis Orthia presentano infatti la tipica costruzione a piani convergenti della plastica cretese²⁰⁸. La presenza di una tale struttura nella testa n. 3100 del Museo di Sparta²⁰⁹ potrebbe far pensare ad una formazione locale, ma la testa è molto meno antica di quanto non possano far pensare alcuni caratteri subgeometrici che ancora essa mantiene²¹⁰. Lo dimostrano le masse dei capelli leggermente avanzanti nella parte inferiore, e i morbidi passaggi di piani che caratterizzano il volto.

Rodi si collega invece con Corinto, ma con maggiore indipendenza. Jenkins²¹¹ ha già notato che nella plastica protoarcaica di Rodi le teste presentano, nella sezione orizzontale, un contorno del volto simile a quello dei materiali corinzi, ma molto più arrotondato agli angoli. Sembra che le officine rodie, vicine a Samo e alle coste dell'Asia Minore, siano state fortemente influenzate dalle forme del mondo ionico; l'arrotondamento si presenta infatti come un riflesso delle forme quasi sferoidali delle teste samie. Su questa struttura di fondo, il contorno triangolare del volto si giustifica ancora meno che a Corinto, da dove sembra che sia derivata la costruzione stessa delle teste rodie, ulteriormente modificate dalle officine locali.

Se ci è permesso, pertanto, trarre le prime conclusioni, da queste osservazioni appare che lo stile dedalico, fondamentalmente elaborato a Creta, si diffuse nel Peloponneso, dove fu accolto dalle officine di Sparta e di Corinto; da queste ultime fu trasmesso all'ambiente rodio, dove subì le estreme modificazioni sotto l'influenza delle vicine officine ioniche. In questo progressivo allontanarsi da Creta, lo schema triangolare del volto, nato dalla tipica costruzione a piani convergenti adottata dalle officine dell'isola, con la sua chiarezza logica e geometrica costituì l'elemento base, adattato di volta in volta a formule costruttive diverse, nate da diverse tradizioni artistiche, che ne avviarono e ne agevolarono una progressiva e rapida trasformazione.

Le altre conquiste della scuola cretese, facilmente individuabili nella produzione industriale dell'isola, avvantaggiata dal diretto contatto con le officine dei grandi scultori, non sono altrettanto facilmente riconoscibili nella produzione artigiana degli altri centri, portati, per la loro stessa natura, ad accogliere gli schemi di più facile imitazione, e a contaminarli con elementi locali spesso mantenuti dalla tradizione religiosa: tale è il caso tipico delle teste di stile diverso accoppiate con rozzi corpi di tradizione subgeometrica.

Rimane, in ogni caso, la conclusione che le prime e più significative forme della plastica greca furono elaborate a Creta, e diffuse dagli artisti cretesi nel Peloponneso. Rimane, cioè, l'insegnamento che la tradizione dedalica ha mantenuto vivo fino a noi nonostante i tentativi, antichi e moderni, di deformarne il fondamento e il significato.

GIOVANNI RIZZA

²⁰⁸JENKINS, *Dedalica* cit., p. 47.

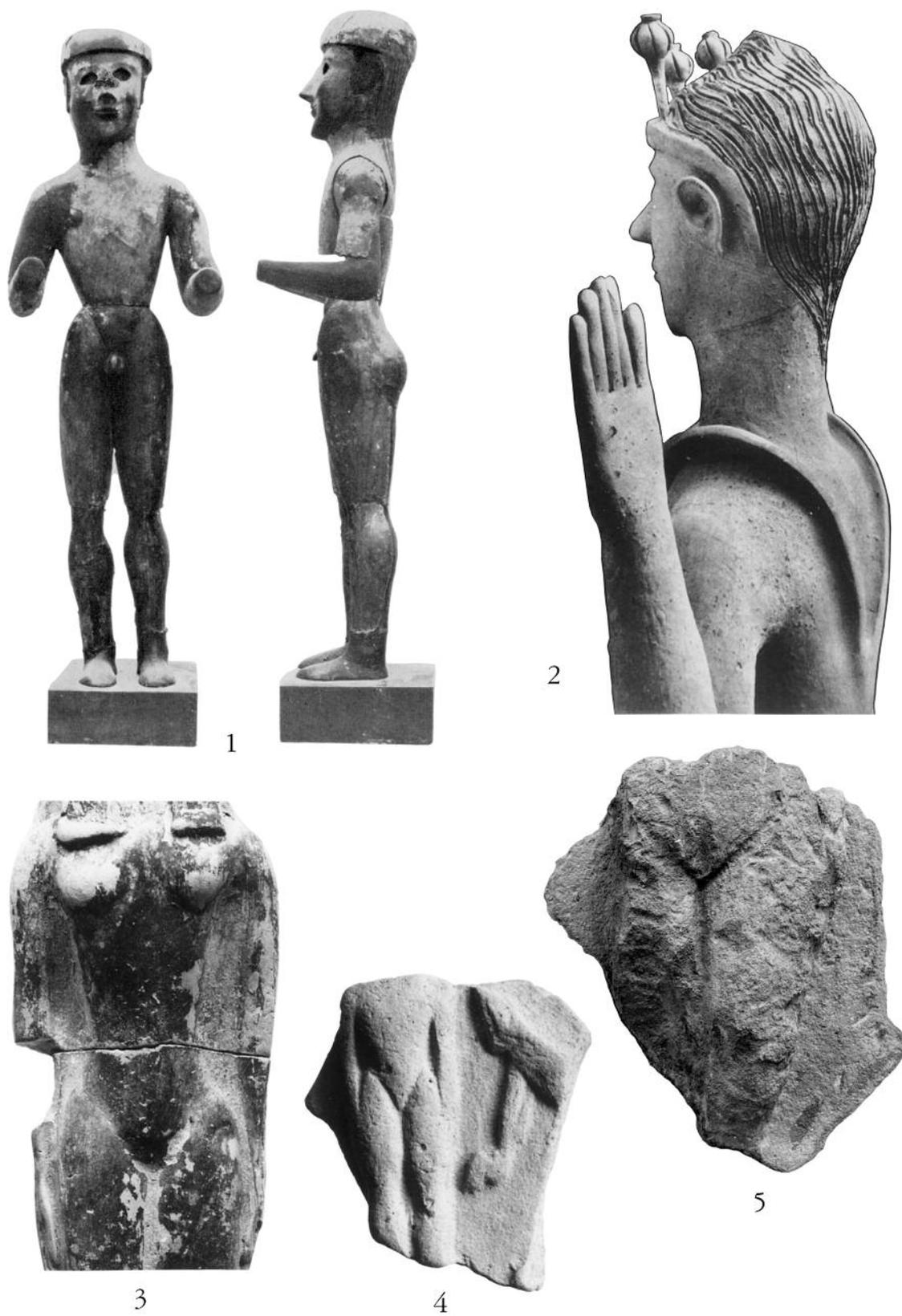
²⁰⁹J.M. WOODWARD, *Excavations at Sparta* (in *Annual Br. Sch. Ath.*, XXIX, 1927-1928), p. 86, tav. I a-b.

²¹⁰Op. cit., p. 88; per una datazione più alta cfr.

R.J.H. JENKINS, *Laconian Terrakottas of the Dedalic Style* (in *Annual Br. Sch. Ath.*, XXXIII, 1932-1933), p. 68;

KUNZE, *Kretische Bronzereliefs* cit., p. 234, n. 130.

²¹¹JENKINS, *Dedalica* cit., p. 47.



TAV. I – 1. BRONZO DA DREROS; 2. DEA DI GAZI; 3-4. TERRECOTTE DA GORTINA;
5. RILIEVO IN PIETRA DA GORTINA (IRAKLION, MUSEO).



TAV. II – 1-2. BRONZI DA DREROS (IRAKLION, MUSEO); 3. AFFRESCO DA TIRINTO (ATENE, MUSEO NAZ.);
4. CRATERE DA MICENE (ATENE, MUSEO NAZ.); 5-6. PINAKES DA GORTINA (IRAKLION, MUSEO).

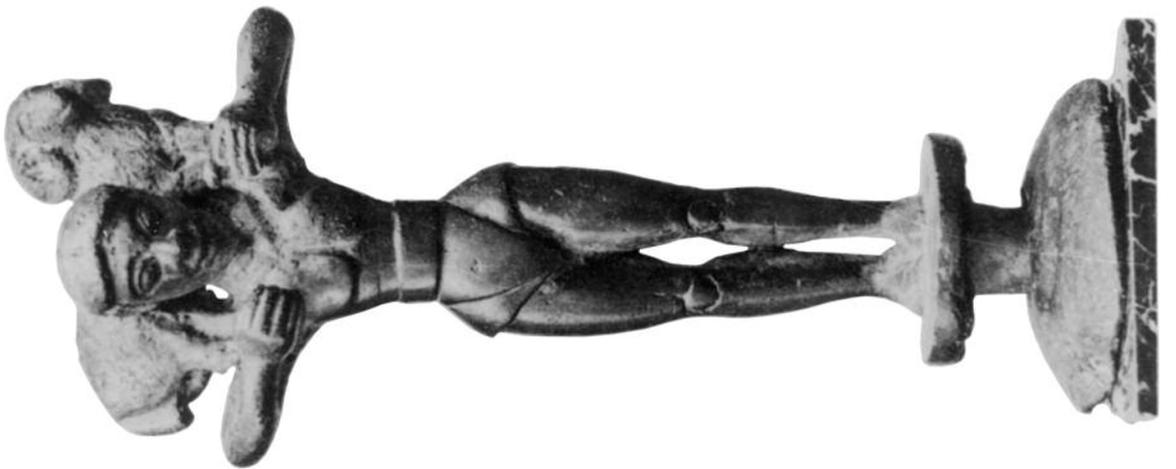


1-2

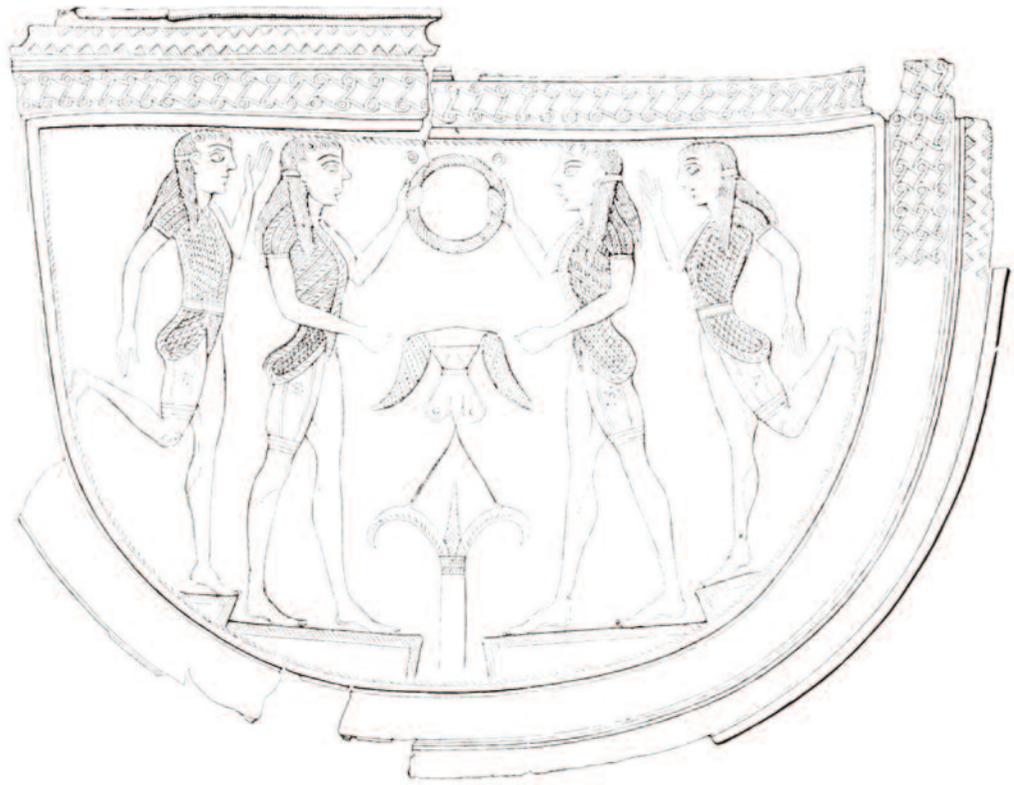


3-4

TAV. III – 1-2. TESTA IN BRONZO (KARLSRUHE, MUSEO); 3-4. TORSO DA ELEUTHERNA (IRAKLION, MUSEO).



TAV. IV – BRONZETTO DA CRETA (BERLINO, MUSEI).



1



2



3

TAV. V – 1. MITRA DA RETIMNO; 2. PINAX DA GORTINA; 3. PIATTO DA PRAISOS (IRAKLION, MUSEO).



1-2



TAV. VI – 1-2. TESTA DA MICENE (ATENE, MUSEO NAZ.); 3-4. SPINGE DA KALIDON (ATENE, MUSEO NAZ.).



TAV. VII – 1. A-B TERRACOTTA DA GORTINA (IRAKLION, MUSEO); 2. TERRACOTTA DA PERACHORA;
 3. A-B-C- SFINGE DA PERACHORA (ATENE, MUSEO NAZ.).



1a



2a



3a



1b



2b



3b

TAV. VIII – 1. A-B TERRACOTTA DA GORTINA; 2. A-B BRONZETTO DA GORTINA;
3. A-B TORSETTO IN PIETRA DA GORTINA (IRAKLION MUSEO).

PER LE ILLUSTRAZIONI TRATTE DA LIBRI E DA RIVISTE SI DÀ QUI L'ELENCO: TAV. I, 2 DA ZERVOS, *L'ART DE LA CRÈTE* CIT.; TAV. II, 3-4 DA MARINATOS HIRMER, *CRETA* CIT.; TAV. III, 1-2 DA *ANTIKE PLASTIK*, BERLIN 1928, TAV. 20; TAV. IV, 1-3 DA NEUGEBAUER, *BRONZEN* CIT., TAV. 19; TAV. V, 1 DA *ATH. MITT.* XXXI, 1906, TAV. XXIII; TAV. V, 3 DA *ANNUAL BR. SCH. ATH.*, X, 1903-1904, TAV. III; TAV. VII, 2-3 DA *PERACHORA* I, II. LE FOTOGRAFIE DELLA TAV. VI SONO DELL'ISTITUTO ARCH. GERM. DI ATENE; QUELLA DELLA TAV. I, 5 DELLA SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE.

