

LA MASCHERA E LA DEA: ORFISMO E RITI DI PASSAGGIO NELLA RELIGIONE LOCRESE

ELENA DI FILIPPO BALESTRAZZI

Nel suo *ΟΡΦΙΚΑ*, un articolo del volume *Studi sulla Calabria Antica*, il Pugliese Carratelli chiudeva il lavoro invitando gli studiosi ad un approfondimento degli aspetti del culto dionisiaco e demetropersfoneo e additando specificamente Locri Epizefiri come un centro da tenere particolarmente presente per risolvere certi equivoci connessi proprio con l'orfismo, giacché alcuni, erroneamente secondo l'illustre studioso, facevano di questa città uno dei centri irradiatori di quella corrente religiosa.¹

È ora proprio tenendo presente queste parole dell'insigne studioso che mi accingo a non parlare specificamente dell'orfismo, ma a presentare queste mie considerazioni su alcuni monumenti, locresi e non, che mi sono sembrati più concretamente di altri collegabili tra loro e nello stesso tempo al tema specifico di questa giornata, senza però poter dimenticare l'ipotesi del Torelli su certi aspetti di culto locresi da leggersi come riti di passaggio,² come riti cioè che scandiscono il passaggio di stato nella vita femminile, il passaggio cioè da fanciulla a sposa, a madre.

Tra l'una e l'altra lettura si inquadra appunto la serie di elementi che intendo prendere in considerazione e che subito paratatticamente presento nella speranza che ciò aiuti a seguire meglio le intricate componenti del discorso. Sono elementi diversi per natura e, come si è detto, per provenienza, tutti rapportabili a mio avviso, ad unità.

Essi sono due laminette da Thurii,³ un coccio da Locri,⁴ una classe di materiale nota come "protomi" o "maschere" oltre che quella dei busti e infine un tipo di statuette fittile conosciuta nella letteratura archeologica come "tipo locrese con busto a leggio".⁶

Le due laminette da Thurii vennero trovate una nel Timpone grande (fig. 1), l'altra nel Timpone piccolo (fig. 2), durante gli scavi effettuati nel 1879.⁷ L'una, che era ripiegata su se stessa nove volte e conteneva una seconda lamina, presenta un testo molto corrotto e da essa si sono potuti leggere solo alcuni termini e teonimi sui quali torneremo. L'altra reca incisi nove versi su sedici linee. Di queste,

come delle altre lamine pure trovate a Thurii si è molto discusso: se hanno o non hanno qualcosa di orfico o qualcosa di pitagorico. Lo hanno fatto per citare solo gli studiosi che più di recente se ne sono occupati, il Burkert⁸ e il Boyancé,⁹ lo Zuntz¹⁰ e il Pugliese Carratelli.¹¹ Non le crede orfiche quest'ultimo, mentre il Burkert ritiene che si debba piuttosto stabilire da «quali esperienze e quali tradizioni della concreta realtà sociale» abbiano potuto essere ispirate.¹² Si cercò infine di ricostruirne il rito¹³ ed anche su questo e sul contenuto torneremo.

Il coccio da Locri (fig. 3), edito dalla Guarducci nel 1970,¹⁴ fu trovato sotto le mura più antiche della città e in vicinanza di una porta. Esso reca la fine di una parola che la Guarducci legge *tàs* e il nome *Qubalas*. È un testo che ha fatto discutere già ampiamente, soprattutto sulla via percorsa da tale culto per giungere a Locri, da Siri secondo la Guarducci, per via laconica secondo Juliette De La Genière.¹⁵ La sua importanza è grande se si pensa che la dea non appare in Grecia, o almeno così la maggior parte degli studiosi ritiene, prima del IV secolo a.C., mentre il coccio è datato alla fine del VII o al massimo agli inizi del VI secolo.

Le protomi sono una classe di materiali ricchissima di esemplari. Esse sono venute in luce dal santuario della Mannella, uno dei tre colli entro la cinta della città scavato da Paolo Orsi negli ultimi anni dell'Ottocento. Pubblicate ora dalla Barra Bagnasco,¹⁶ riportate a cinquantasette tipi, esse hanno proporzioni diverse e datazioni diverse, risalendo le più antiche alla metà circa del VI secolo, e si allineano con esemplari della stessa classe diffusi un po' in tutto il Mediterraneo. Conseguentemente si legano ad una produzione di "busti", che da esse sarebbero derivati¹⁷ (figg. 4-7).

Ultime infine le statuette con busto a leggio,¹⁸ rinvenute anche esse in parte alla Mannella (fig. 8), da cui comincerei la mia lettura.

Queste occupano infatti nella storia della coroplastica magno greca un posto particolare.

Nella problematica del linguaggio figurativo delle *poleis magno greche* ha ricevuto e riceve infatti un posto sempre maggiore il tema delle interazioni tra il linguaggio figurativo dei coloni greci e quello degli indigeni.

Così, come sempre avviene allorché si individua una nuova strada per la soluzione dei problemi, si assiste alla tendenza via via crescente di seguirla, pensando di trovarvi una spiegazione di ciò che si allontana dalla norma greca o meglio di ciò che non sembra accettabile come greco. Il rischio di confondere ancor più le cose diventa però grande se non si tiene conto della rilevante quantità di dati sul mondo antico oggi a noi ancora ignoti, ostacolo grave ad una piena comprensione delle sue più diverse espressioni. A tale proposito si potrebbero citare molti esempi, ma tra tutti oltremodo significativo ci pare proprio siano queste statuette che il Sestieri sentiva dipendenti da un primitivo *xoanon*.¹⁹

Esse si compongono di tre parti. L'inferiore, spesso smisuratamente allungata (fig. 9),²⁰ è resa a larghe e pastose masse plastiche uniformi, appena segnate in qualche caso da due mani trattate a stecca, grandi, rigide e assai poco rilevate. La parte centrale, ugualmente modellata a grandi masse plastiche, con seni pesanti e sproporzionate braccine sembra calata sulla parte inferiore come fosse un coperchio. Nella parte superiore un lungo collo "a piramide",²¹ o meglio a cono, sui lati del quale spiocono due bande di capelli per lo più trattati a solcature orizzontali, va a terminare in una piccola testa sormontata dal *polos*.

Per questi particolari, così come per la forma delle spalle arrotondate, esse sono state classificate dalla Lissi in un tipo a sé stante, il III delle terrecotte della collezione Scaglione, databile tra la seconda metà del VI secolo e il primo venticinquennio del V,²² sostanzialmente dunque contemporaneo delle protomi più antiche. Di esse, come di altre, l'Arias²³ diede una puntuale analisi formale, suggerendo confronti con i Kouroi delle colonie elleniche dell'Asia Minore, con le statue dei Branchidi. Vi riconobbe insomma un'espressione della corrente ionica, di cui sarebbe proprio quel creare la figura con grandi masse plastiche, a superfici rigonfie, che finiscono per annullare particolari pure strutturalmente significativi e fondamentali quali gambe e braccia.

Il riconoscimento di queste evidenti e innegabili concordanze formali soprattutto con la scultura samia non poteva tuttavia portare l'illustre studioso

a tacere di certe «lunghe deviazioni e violente alterazioni dell'armonia ellenica», che rivelano, sono le parole dell'Arias, «un'ardente tendenza a manifestazioni formali passionali, ribelli a schemi, sempre vicini a sparire nel nulla». La conclusione era che le umili terrecotte dedaliche italiote, pur conservando l'eco fedele di differenti linguaggi figurativi ellenici, rivelano uno slancio creativo che non sa raggiungere l'armonia formale.²⁴ Certamente, pur non citandole qui in particolare, l'Arias aveva presente tra le altre la disarmonia di queste statuette sedute, ove il contrasto dell'una con l'altra parte è grande. Scoordinato appare il lessico figurativo. La tubolarità della parte inferiore accentua il senso longitudinale della figura. Questo è però spezzato drasticamente dall'andamento orizzontale del rozzo busto squadrato, che torna ad allungarsi verso l'alto nella terminazione a cono della parte superiore. Questa è «abnorme e popolare, forse in parte dovuta anche — secondo l'Arias²⁵ — all'ispirazione beotica, che apparirebbe anche in altre statuette locresi²⁶ e in genere nelle manifestazioni più arcaiche di questo centro. In esse comunque si è soprattutto visto una spia del sincretismo avvenuto tra il linguaggio figurativo dei coloni e il linguaggio indigeno, essendosi additate proprio questa serie di terrecotte come un esempio altamente significativo del modo locale di fare immagini.²⁷ Questo perché da sempre si è abituati a pensare che il mondo greco sia in un certo senso deterministico, regolato da leggi armoniche precise e generali, ove il brutto è, secondo la posizione platonica, il non essere e la disarmonia rappresenta il trionfo del caos.²⁸

Se si richiamano alla mente tante altre opere locresi, quali i *pinakes* o anche i bronzei manici di specchio, per non dire di quelle sculture che di volta in volta a scuola locrese sono state attribuite, denotanti tutte uno spiccato gusto per la grazia e un linguaggio tutt'altro che grossolano,²⁹ le ragioni di perplessità aumentano, perché è come se questo concentrato di disarmonie facesse da sfondo a ciò che di armonico e bello andava vieppiù sviluppandosi nella città.

I numerosi esemplari editi e inediti, rinvenuti sia alla Mannella³⁰ sia nei depositi di Marasà e Abbadesse,³¹ attestano infatti con la loro frequenza un tale gradimento per quel lungo e disarmonico collo, presente anche, seppur ridotto di proporzioni, nelle figurette stanti del II tipo della Lissi,³² da far pensare che non si debba così tassativamente includerlo tra le violente alterazioni dell'armonia ellenica,

indotte dalle rozze culture indigene, se insomma non si sono escluse con certezza altre motivate ragioni, certo fino ad oggi sfuggite ai più.

Si è detto ai più, perché che questa particolarissima struttura dovesse avere un suo significato era apparsa cosa logica al Ferri,³³ quando richiamandola con i busti magno greci e le dee aprosope di Cirene, andava ribadendo come «la forma, convenientemente studiata potesse e dovesse aiutare, anzi provocare la comprensione del contenuto», di queste come di altre *theai*, che malgrado sapienti e convincenti inquadramenti formali³⁴ continuano ancora per noi ad essere *agnostoi*. Ciò certo per un metodo non adeguato di lettura che scindeva i problemi, riconoscendo appunto, come aspramente indicava il Ferri,³⁵ un problema esegetico, un problema formale, uno filologico ed uno storico-religioso, mentre l'uno discende dall'altro e tutti insieme determinano «la forma», che quasi sempre dice allora più di quanto si supponesse.

La chiave è forse in molti casi il percorrere all'inverso queste vie, da soli³⁶ o in équipe, ma percorrerli partendo dall'interno della figura stessa in una sorta di smontaggio che ne permetta quasi una trascrizione, chiara, intellegibile dei vari tratti che compongono quella forma ognuno veicolo di singoli, ma ben precisi significati, combinati a costituire un insieme certo non casuale.

Quanto basta cioè per procedere ad una verifica delle ragioni di questa deviazione dalla consueta organicità greca, ripartendo dagli aspetti più incongrui della figura e tenendo innanzitutto presente la funzione di tali immagini, perché in essa doveva essere codificato un messaggio destinato ad un largo pubblico di fedeli, elaborato da una classe sacerdotale e dunque puntuale riflesso di ben organizzate ideologie religiose e al tempo stesso forse politiche.

Il lungo collo, la maschera e l'idolo di Sardi

L'analisi deve quindi ripartire da quelle tre parti e dal loro modo di combinarsi, dalla ricerca cioè del tema strutturale. Si tratta di una figura costruita per sovrapposizioni successive. Sulla larga base inferiore, normale immagine di donna seduta, sta una parte centrale, il busto, che fa pensare ai tanti busti diffusi non solo in Magna Grecia, ma anche in area egea (figg. 10-12) e nella stessa Cirene (figg. 13-16),³⁷ quasi una sorta di coperchio desinente a cono. Esso termina infatti in quel lungo collo, incorniciato da bande di capelli che fanno di parrucca, su cui sta la

testa, quasi «artificiosamente incollata» come scrisse l'Arias³⁸ e comunque così particolare nei suoi rapporti con l'insieme da dare l'impressione di non essere pertinente.³⁹ La si potrebbe definire anzi un «posticcio», o ancora meglio una maschera. Con essa la figura si anima e assume una connotazione precisa, senza di essa la dea diventa aprosope.

Una dea senza volto, quindi, come le dee cirenaiche e come l'idolo di Sardi, che forse chiude in sé alcuni degli enigmi più affascinanti del mondo antico, compenetrando il mito demetriaco e il fabuloso mondo microasiatico.

Già noto da rappresentazioni su gemme e monete romane della Lidia e da un capitello dell'edificio B del ginnasio di Sardi,⁴⁰ di esso era stata a lungo discussa la posizione, in piedi o seduta, la natura di idolo di pietra, o di trave lignea vestita, ma anche la presenza o assenza di un volto, certamente poco evidente, quando non assente. Si era dapprima pensato ad una dea dal volto celato, quindi ad un cattivo stato di conservazione, fino a che la sua identificazione nel cosiddetto idolo del Sole della collezione Mantova Benavides al Museo del Liviano a Padova ne ha permesso una ricostruzione grafica e una più precisa lettura dei particolari (figg. 17-21, 28).

L'idolo si direbbe in un certo modo seduto. Le parti laterali coperte dall'abito null'altro sono se non gli arti della figura, o le braccia portate avanti a sollevare la veste o le gambe tenute tra loro assai distoste. L'ornamento della parte superiore, altrimenti definito un «collier» sembra piuttosto un *perizoma*, una sorta di coprigrembo raffrontabile con la «bas-sara», l'indumento tipico delle Menadi di Lidia. Sotto di questo la sopravveste saliva a coprire il capo, nelle monete sempre velato (figg. 22-23). Esso nella ricostruzione proposta doveva attaccarsi direttamente al collarino, che vediamo appunto sopra il *perizoma*, e doveva terminare, data l'assenza di spalle e braccia oltre che di abito, nell'unico modo possibile, con una forma cioè cilindrica o grosso modo conica. Chiaramente suggerita da alcune delle immagini monetali essa appare morfologicamente assai vicina a quella delle dee cirenaiche (fig. 24), ma anche, se la spogliamo del volto, a quella delle statuette con busto a leggio di Locri. Con tale ricostruzione non si accordavano però alcune immagini monetali e glittiche, che la riproducevano dotata di volto (figg. 22-23). Ci si era chiesti se le due immagini non dipendessero da diversi modelli, l'uno più antropomorfo dell'altro, l'uno in piedi, l'altro seduto, l'u-

no dotato di volto, l'altro aprosopo. Ma contro questa ipotesi stavano i due piedini al di sotto dell'abito. Presenti, tranne che in una gemma, in tutti i documenti giunti fino a noi, essi avrebbero dovuto scomparire o cambiare posizione a seconda dell'atteggiamento della figura. Non riscontrandosi ciò era da credere che le immagini riproducessero lo stesso idolo con particolari diversi. Propendendo quindi per un idolo in posizione in qualche modo seduta, dei due piedini si era proposta l'unica soluzione che ci era sembrata possibile. Essi dovevano appartenere cioè ad una seconda figura nascosta sotto la veste, da riconoscersi forse come il fanciullino Iackos, se nella personalità divina rappresentata si fosse potuto riconoscere una Kybebe-Artemis, altra espressione di quella concezione uterino-ovoide testimoniata dalle terracotte di Priene, dall'Artemis Pergaia e dall'Artemis Eleuthera di Myra,⁴¹ anatolica versione della *koilia* animata, ovverossia della Baubo orfica secondo l'interpretazione empedoclea.⁴² Un idolo cavo, dunque, un idolo aprosopo, che solo occasionalmente acquistava un volto.

Di questo viso d'occasione, quasi normale, con occhi a pastiglia e lungo naso, simile a quello di certe immagini arcaiche, quali per citare un esempio le dee di Gortina,⁴³ l'unica spiegazione era sembrata in un primo tempo la voluta accentuazione dei caratteri antropomorfici dell'idolo, ma la forma particolare e sempre diversa assunta da questo volto nelle gemme (figg. 25-26) e nelle monete fa piuttosto pensare, in armonia con la forma cilindrica della parte superiore, che si sia di fronte ad uno di quegli idoli per i quali si deve ipotizzare l'uso della maschera. Tale idea prende forza dal confronto proprio con le statuette locresi, con quella sensazione di posticcio, di maschera appunto che la dea locrese genera in chi guarda. "Piteless" la dice lo Zuntz,⁴⁴ «remote, almost mask like».

All'uso di una maschera aveva del resto pensato il Ferri per le dee di Cirene. Fu un'ipotesi che egli, pur ricordando il *petroma* di Feneo in Arcadia, subito accantonò per la mancanza di esempi innanzitutto, essendogli noto solo il caso di maschere appese a colonne, a tronchi d'albero, quindi per l'assenza sulle immagini cirenaiche di qualsiasi foro per l'affissione, ma forse e soprattutto per l'impossibilità di concepire la sovrapposizione di una maschera su un cilindro o cono di pietra. Rigettò così tale ipotesi per proporre un'altra legata al concetto del vaso *epithymbio*. La lunga digressione sul vaso tombale

sovrapposto al *koma ges*, visto come *koma* onfalico, espressione della concezione uterino-ovoide di Ge, doveva portare il Ferri a quei busti femminili delle necropoli agrigentine, tutti forati nel polos, riconoscendoli come una sorta di tubi attraverso il quale i sacrifici raggiungevano il defunto chiuso nel seno di Ge.

Egli sottovalutò così quella importante classe di maschere fittili, considerate da sempre un unico problema con quello dei non meno famosi busti fittili. Dati e ipotesi sono noti.

Maschere e busti

Numerosissima essa costituisce una classe di oggetti così particolare da avere meritato più volte l'attenzione degli studiosi; che ora le definirono maschere, ora protomi, evidenziando con l'uno il loro essere solo un volto, con l'altro accentuando il valore di testa troncata. La loro diffusione copre un'area piuttosto vasta, essendosi trovati a Mirina e a Rodi, in Beozia e ad Olinto, a Cartagine, Ibiza e Sardegna, così come in area pontica, ma soprattutto in Magna Grecia e in Sicilia. Qui a Bitolemi si è anzi rinvenuto l'esemplare più antico,⁴⁵ databile tra il 550 e il 540, grosso modo la stessa data proposta per gli esemplari di Ialiso e per quelli di Locri.⁴⁶ La loro datazione va quindi dalla metà del VI secolo al primo quarto del V, per scendere in alcuni esemplari anche oltre.

Durante questo lungo periodo si sarebbe verificato quel continuo sviluppo che li ha fatti supporre all'origine della classe dei busti e le cui fasi sono state così variamente delineate.⁴⁷

Questa ipotesi di una trasformazione delle protomi in busti è ovviamente nata dall'idea che si tratti di un fenomeno di riproduzione abbreviata della figura umana, sempre o quasi al femminile, qualunque fosse l'identificazione di esse. Né è qui il caso di riconsiderare le varie ipotesi sull'area di provenienza del modello, dall'Egitto⁴⁸ o dai sarcofagi andropoidi di area punica.⁴⁹ Se poi esse rispondevano ad esigenze di economicità, vedendovi alcuni le riproduzioni abbreviate dei devoti. Come rappresentazioni di divinità le intesero molti altri, restando grandemente incerto il nome. Secondo alcuni avrebbero rappresentato divinità diverse,⁵⁰ ma per la Sicilia e la Magna Grecia il nome è quasi sempre quello di Demetra e di Kore.⁵¹ Così le interpretò lo Heuzey, ma anche l'Orsi e il Pace. Questi anzi ne mettevano in relazione l'uso funebre con il rito del-

la cacciata degli esseri sotterranei, che si svolgeva attorno al petroma di Feneo in Arcadia, allorché il sacerdote indossando la maschera, batteva il suolo con le verghe.⁵² Il Gerhard, interpretandole come maschere, ricorda il simulacro di Demetra Kidaria, seguito in ciò dal Pace⁵³ come si è visto, ma anche dal Marconi, uscendo con ciò dal meccanicistico concetto della figura abbreviata, per comodità di esecuzione e di spesa, ponendo inoltre al centro della forma il contenuto della figura.⁵⁴ È questa anche la posizione dell'Orlandini,⁵⁵ che ribadisce come la forma stessa in questo suo emergere dalla terra parli della qualità della dea, seguendo appunto la vecchia posizione del Gerhard. Vi riconosce quindi un'esigenza figurativa specifica, propria della divinità ctonia. Della sola Persefone Kore, sostiene lo Zuntz,⁵⁶ espressione della morte come del principio della vita, avvertendo la particolarità della forma che nasce dall'assenza di forma, di una testa che sormonta il nulla, negando tuttavia loro la qualità di maschere.

Se è esatta la lettura dell'idolo di Locri, null'altro esse potrebbero essere se non la ripetizione di quei posticci, di quella vera e propria maschera che dava volto all'idolo aprosofo, celando il nulla o rivelando la dea. A denunciarlo è proprio quell'informe da cui nasce, quel nulla su cui la testa si erge, quella parte superiore descritta a volte come una «larga lingua d'argilla piatta».⁵⁷ Ma realisticamente resa, anche se talora prende forma e ornamenti,⁵⁸ è sempre tale da far drasticamente escludere quell'intenzione ritrattistica che qualcuno talora aveva voluto suggerire. Maschere dunque che non riproducono l'effigie della divinità ma sono esse stesse il volto dell'antichissimo idolo attorno al quale si accentravano le fervide pratiche di culto del santuario. Perciò tanto più preziosa è la testimonianza del deposito della Mannella, avendoci conservato insieme la riproduzione dell'idolo e con esso quella della maschera o la maschera stessa. Di questo loro essere maschera e non protome fa poi fede l'assenza del retro, il loro essere cave: del loro probabile uso la calotta a coppo della parte posteriore di alcune di esse. Questa suggerisce cioè che almeno in certi casi andava in qualche modo «indossata» e non solo appesa.⁵⁹

Se la natura e la funzione di questi manufatti è tale ne deriva l'inaccettabilità anche dell'ipotesi di una derivazione da essi dei famosi busti.⁶⁰ Questi del resto appaiono talora contemporanei, trovandosi associati ad essi in alcune tombe rodie,⁶¹ negli stessi depositi di Selinunte e della Mannella.⁶²

In realtà maschere e busti sembrano corrispondere a concetti totalmente diversi, le une semplicemente un volto sul nulla a concretare un momento epifanico, gli altri una testa dalle belle forme su un collo veristicamente reso, che per lo più nasce però da un busto informe, ove né petto né spalle e braccia appaiono, almeno nei più antichi di essi⁶³ (fig. 12).

Torna ancora una volta il confronto con l'idolo di Sardi, ove assente erano le braccia e ove manca perfino un qualsiasi accenno alle spalle. Ci si chiede se non si debba pensare ad una stessa origine, riconnettendosi il busto alla parte centrale di uno stesso idolo, un busto che, come nell'idolo di Locri, quasi fungesse da chiusura della parte sottostante.

Per essi certo il parallelismo più stringente è con le dee cirenaiche, che hanno in comune con l'idolo di Sardi e la dea di Locri la desinenza a cilindro o cono e l'assenza di volto, repliche forse in diversa forma di quella concezione uterino-ovoide sottesa al *choma ges*, figurativamente espressa in quella dea ventre entro cui si forma e termina ogni singola vicenda umana, emblematicamente rappresentata nella figura anatolica della *koilia* animata ovverossia nell'idolo dell'Artemis Kybebe di Sardis,⁶⁴ a parole fissata nella formula della laminetta del Timpone piccolo di Thurii.

In essa, datata al IV-III secolo a.C., si legge: «Vengo dai puri puri, o regina degli inferi, Eucle ed Eubuleo e voi altri dei immortali, poiché mi vanto di appartenere alla vostra stirpe felice / ma la Moira mi soverchiò e altri dei immortali / ... e la folgore scagliata dalle stelle / Volai via dal cerchio che dà affanno e pesante dolore, / e salii a raggiungere l'anelata corona con i piedi veloci, / poi mi immerso nel grembo della Signora, regina di sotterra (Despoinas de upò kolpon edun xtoni basilelas) e discesi dall'anelata corona con i piedi veloci. «Felice e beatissimo sarai dio anziché mortale» / Agnello caddi nel latte».

Le implicazioni a questo punto sono molteplici. La forma dei testi A, è già stato rilevato da tempo, sembra ripetere strettamente, almeno in parte, un rito.⁶⁵ Si era anzi tentato dalla Harrison una ricostruzione del rito del cerchio o della corona,⁶⁶ ritenuta tuttavia un'ipotesi non attendibile,⁶⁷ e per il verso che ci interessa già il Rhode,⁶⁸ poi il Nilsson⁶⁹ e infine lo Zuntz⁷⁰ hanno inteso quel grembo della signora in senso allegorico. Ma secondo il Burkert tutto ciò è qualcosa di più che una semplice manifestazione di familiarità infantile. Egli ne cerca il pa-

rallelo nel mito di Er, approdando infine alla Magna Mater frigia.⁷¹

Esso, crediamo, va sì cercato su questa linea, ma nell'ambito di quella tradizione orfica della vicenda demetriaca che si incentra sul nome e sul gesto di Baubo, proiettandosi in una tradizione antico anatolica, per la quale già il Timme,⁷² occupandosi di idoli cicladici, ripropone l'idea «che il morto ritorni all'utero della Dea», secondo una prospettiva che trova forse l'archetipo più antico in miti e rituali orientali,⁷³ in un mito relativo a Enki, il mesopotamico dio delle acque dolci, e a Ninhursag.

Bisognerà ora capire se e come tutto ciò vada inquadrato in questa prospettiva orfica, in cui il tema del figlio nel ventre torna più volte in un continuo progredire dall'unità al molteplice, alla separazione e al frazionamento, per ricondursi evidentemente di nuovo all'unità. Nella teogonia orfica è Zeus però che ricaccia nel proprio ventre, «facendosi così madre, guscio d'uovo delle dimensioni del Tutto»,⁷⁴ il Primo nato.

Qui nell'idolo lidio come nella lamina l'atto è invece legato alla padrona del regno di sotterra. Cosa tutto ciò significhi è ora difficile dire. L'immergersi nel grembo della Signora è da considerarsi un rito? Quale trasformazione permette? Significa forse, ripetendo le parole di Adorno⁷⁵ «farsi uno con il dio ripetendo in sé e ripercorrendo il dramma dell'Universo? Farsi uno con il dio significa forse tornare all'unità che è l'Uovo cosmico? E quale allora la funzione della maschera? Per divenire "altro" da sé, per divenire dio anziché mortale (òlbie kai makaristé, theòs d'éstei antì brotolo)? E quale dio? Quale la funzione della regina di sotterra?».

Di essa non si fa il nome, ma è facile ricavarlo dalle lamine del Timpone grande di Thurii, da quella che arrotondata più volte ne conteneva un'altra, ove in chiusura i versi recano la formula «agnello caddi nel latte», la stessa che nella lamina del Timpone piccolo, ove la dea è chiamata Persefone: nell'altra il nome è invece quello di *Kubeleia Korra*, una Kore cioè cibelia. È questo ancora un parallelismo con l'idolo di Sardi, che, sicuramente xoanon di culto della Artemis sardiané e dunque della Kybebe lidia, reca sul suo perizoma la narrazione del ratto di Kore, tal quale accade nel busto detto di Demetra a Morgantina (fig. 27).⁷⁶

Il problema dell'esegesi dei busti appare dunque essere lo stesso dell'idolo di Sardi, da cogliere cioè nel rapporto tra la personalità rappresentata nella sua

totalità e quel racconto affidato al busto. Maschere e busti allora si configurano come le parti più significative di un idolo, essi stessi probabilmente mezzi fondamentali del rito.

L'idolo e la maschera come macchine di culto

Alla maschera e al suo possibile uso nel mondo greco è dunque bene tornare. Togliendosi infatti dalla ben nota consuetudine teatrale, i dati utilizzabili offerti dalla tradizione scritta e figurata sono piuttosto interessanti e assai vari tipologicamente. La maschera torna cioè in una ricca serie di racconti mitologici e in un importante quanto ridotto numero di azioni rituali, nell'uno e nell'altro caso particolarmente legati al culto di Dioniso, Demetra e Artemide,⁷⁷ mentre a Persefone sembra piuttosto da collegare la maschera per eccellenza, la maschera gorgonica.⁷⁸

Diversi i prototipi mitici.

Mitico archetipo è la vicenda di Artemide allorché nella località di Letrini per sfuggire ad Alfeo coprì il suo volto d'argilla inducendo le ninfe del suo seguito a fare altrettanto.⁷⁹ Così è mitico archetipo il racconto dei Titani coperti di gesso. Con un espediente simile, lo ricordiamo, si rendevano irriconoscibili i partecipanti ai *komoï* delle Dionisie rustiche.⁸⁰ Maschere e danze erano correntemente associate in molti rituali del culto di Artemide, il più noto dei quali è certamente quello del santuario di Orthia a Sparta, una località che acquista, dopo il lavoro di Juliette De La Genière, una posizione di primo piano nel problema del vagabondaggio verso occidente dell'anatolica Kubaba.⁸¹ Ma in tutti questi casi, come in riti di altri santuari, dal santuario di Orthia a Sparta⁸² al Kabirion di Tebe, al santuario di Samotraccia,⁸³ a quello di Lycosura,⁸⁴ a quello infine di Brauron,⁸⁵ l'azione del mascheramento è legata ai devoti e rappresenta un aspetto diverso da quello testimoniato invece a Feneo in Arcadia.⁸⁶

Qui, situato vicino ma non dentro il *temenos* di Demetra vi era il *petroma*, un insieme di due pietre poste l'una sull'altra, culminanti con una sfera. Questa recava la maschera di Demetra Kidaria. Entro il *petroma* erano contenute le scritture relative ai Grandi riti. Pausania racconta come alla celebrazione annuale del rito eleusino il *petroma* venisse aperto, le scritture prelevate, portate nel santuario, ove durante la notte venivano lette agli iniziati, riportate fuori del santuario e quindi riposte entro il *petroma*. Un idolo cavo dunque attorno al quale l'azione rituale veniva condotta da un sacerdote, lo stesso che

in un diverso momento, prima di battere la terra con un bastone, indossava, prendendola dalla sfera, la maschera della dea. Svolto il rito si toglieva la maschera e con essa ricomponeva l'idolo.⁸⁶

Il *petroma* di Feneo ci attesta dunque un duplice uso della stessa maschera, giacché essa è strumento di rito, ma al tempo stesso contribuisce all'essere dell'immagine. Per quanto particolare appaia il *petroma* e per quanto sia difficile tradurre graficamente oggi o immaginare il monumento descritto da Pausania, esso può forse assumersi tra le testimonianze più significative di quel sentire l'*eidolon* come il dio in persona, da ungere, da vestire ed adornare, comunque tanto animato da dover essere incatenato⁸⁷ e a cui certo non poteva mancare il volto.

Lo prestava all'idolo ligneo del dio del vino nelle numerose rappresentazioni vascolari delle Lenec una maschera barbata,⁸⁸ all'idolo di Sardi una maschera, che doveva volta per volta essere diversa. Se infatti in certe monete essa è del tutto antropomorfa (figg. 22-23), in alcune gemme essa appare anche stilizzata in una forma geometrica piramidale (figg. 25-26). In alcune inoltre appare provvista di occhi, in altre essa è quasi un casco, cilindrico, scompartita da due assi tra loro ortogonali (fig. 29). Strana tanto da non poter trovare confronto nel mondo antico, essa richiama però alla mente le maschere a imposte usate dai popoli del Nord dell'Alaska, così come ce le ha descritte il Mauss.⁸⁹ A imposte doppie e anche triple, «che si aprono a rivelare i due o tre esseri (totem sovrapposti) personificati dal portatore di maschera». L'ultimo sportello, segnala in nota il Mauss, si apriva «se non su tutto il viso, in ogni caso almeno sulla sua bocca e il più delle volte sugli occhi e sulla bocca».⁹⁰ Né tale paragone deve meravigliare se pensiamo all'idolo di Siris, forse dotato proprio di una maschera ad elementi mobili, che sapesse chiudere gli occhi e che con gli occhi chiusi potesse essere riprodotta, proprio come nelle inconsuete maschere segnalate dall'Orsi alla Mannella,⁹¹ ma forse presenti anche altrove (fig. 30): una Persefone morta, come intese lo Zuntz.⁹²

Solo così può spiegarsi la caratteristica dell'idolo di Siris non senza scetticismo, ci sembra, ricordato da Strabone,⁹³ quando racconta come ancora ai suoi tempi si potesse vederlo abbassare le palpebre. Un gesto che aveva fatto già a Troia quando i supplici venuti a chiedere la sua protezione erano stati uccisi nel tempio. Un gesto paragonabile a quello che l'Athena Iliaca aveva fatto sempre a Troia allorché Cas-

sandra era stata strappata dal suo altare. La dea allora aveva volto il capo.

Idoli dunque che, numerosi, giacché se ne conoscono, come sempre ricorda Strabone, a Lucera, a Lanuvio⁹⁴ e nella stessa Roma,⁹⁵ nella loro semplicità di struttura finivano per essere delle vere e proprie macchine di culto.

In tale prospettiva meglio si possono comprendere le stranezze di certe immagini. Se nel *petroma* di Feneo abbiamo la testimonianza dei *legomena* che l'azione del sacerdote fa supporre connessi ai *dromena*, la maschera che accompagna l'azione del sacerdote suggerisce uno stesso significato, valore e funzione per altre immagini di essa dotate.

L'idolo di Locri, così come quello di Sardi, con o senza maschera, rappresenta allora per noi uno di quei frammenti del rituale, particolare testimonianza di momenti non olimpici del mondo greco, di un mondo in cui l'idolo «non rappresenta» ma «è la divinità».

Non al mondo degli indigeni ci portano dunque le statuette di Locri, ma ad uno di quei rari punti di massima entropia del mondo greco, che si cela nel mistero a cui l'immagine apparteneva, fosse Demetra, Kore o meglio la Kore Cibelia.

C'è ancora da chiedersi che cosa si celi sotto questo epiteto della laminetta di Thurii, se la Kore figlia di Cibele, secondo la prospettiva esposta nel coro euripideo dell'Elena⁹⁶ o una sorta di identificazione di questa, che è senza dubbio Persefone, con la dea anatolica.

Cibele appunto, la dea orientale, la dea cava dell'idolo di Sardi che, come il *petroma* di Feneo, poteva chiudere qualcosa nel suo ventre; Cibele, la dea che i Sami giunti a Locri, secondo Erodoto,⁹⁷ avevano potuto portare con sé, o che a Locri fu introdotta, come voleva la Guarducci, dalla vicina Siris o anche, come suggeriva Juliette De La Genière⁹⁸ dall'amica Sparta. Cibele, il cui nome è comparso graffito su un coccio locrese di alta datazione, trovato in una situazione stratigrafica di grande interesse, giacché fu rinvenuto sotto le più antiche mura della città e in vicinanza di una porta. Una localizzazione su cui si deve ancora molto riflettere, poiché ci ricorda orientali riti di fondazione e il collegamento che sempre si stabilisce in Anatolia tra la dea e la porta.⁹⁹

L'idolo di Locri dunque, se da un lato ricollegandosi per certi versi alla Kybebe di Sardis, dà una nuova importanza all'iscrizione graffita sul coccio, dal-

l'altra ne aiuta ad inquadrare forse più precisamente il posto nel rito della prostituzione sacra entro lo specifico modello lidio.¹⁰⁰

La sua contemporanea presenza nel deposito della Mannella con le tante maschere riapre inoltre il problema della loro identificazione e del loro uso in quei riti di passaggio, legati al mondo femminile, quei riti così chiaramente individuati negli studi più recenti e sui quali resta ancora molto da dire, se, come crediamo, la Persefone locrese fu così strettamente legata alla dea anatolica. Se, come ci sembra di dover intendere, questa ben si può individuare come una dea del passaggio alla vita e dalla vita alla morte.

Bisognerà ancora interrogare queste straordinarie immagini, che l'aristocratica e conservatrice Locri¹⁰¹ ha voluto conservarci.

Se di orfismo ora si tratti non sta ancora a noi giudicare. Ci sembra però di poter ipotizzare che un

unico sistema religioso stia dietro tutti questi fatti, dietro la Kybebe di Sardi e la Baubo orfica come dietro il verso della laminetta thurina, dietro la maschera dell'idolo locrese e le protomi di tutto il Mediterraneo, come dietro le dee aprosope di Cirene; dietro a queste come dietro al loro uso funerario, ove il grembo è, come nel vaso di Sotades, la terra, grembo che il busto che sopra vi posa fa suo, grembo entro cui l'uomo si immerge, secondo un rito di cui è modello quel verso rimasto sbalzato sulla laminetta thurina.

Certo parla qui un ordine delle cose diverso dal consueto, quasi, come dice Adorno, il caos si sia voluto introdurre nel kosmos, «per dare voce a ciò che fino ad allora era stato costretto a tacere».¹⁰²

Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Università degli Studi - Padova

¹ G. PUGLIESE CARRATELLI, *ORPHIKÀ, Studi sulla Calabria antica*, in PP, 154-155, 1974, pp. 134-144 (in seguito PUGLIESE CARRATELLI 1974). Per l'Orfismo in Magna Grecia v. *Orfismo in Magna Grecia. Atti del XVI Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto 1974, Napoli 1975 (in seguito *Atti Taranto* 1974), in particolare gli articoli di BURKERT (in seguito BURKERT 1974), SABBATUCCI, ADORNO. Per un panorama generale sull'Orfismo E. RHODE, *Psyche. Seelenkult und Unterblühkeits glauber de Griechen*, Freiburg in Brissgau 1890-1894 (trad. it. Bari 1970, da cui si cita), pp. 435-467; W.K.C. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, London 1952², (in seguito Guthrie 1952²; un panorama sintetico in M. GIGANTE, *Civiltà letteraria in Magna Grecia*, in *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano 1983 (in seguito *Megale Hellas*), pp. 621-623.

² M. TORELLI, *I culti di Locri*, in *Atti Taranto* 1976, pp. 147-184.

³ D. COMPARETTI, in NSc, 1880 (in seguito COMPARETTI, 1880), pp. 1 ss.; O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, 106-107; GUTHRIE 1952², pp. 173 ss., 180-182; G. ZUNTZ, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Grecia*, Oxford 1971 (in seguito ZUNTZ 1971), pp. 300 ss., PUGLIESE CARRATELLI 1974, 2, PP, 115-116. I frammenti si citano nella traduzione di G. COLLI, *La sapienza greca*, I, Milano 1977, pp. 178-185. V. inoltre PUGLIESE CARRATELLI, *Storia civile*, in *Megale Hellas*, figg. 6-10.

⁴ M. GUARDUCCI, *Cibele in un'epigrafe arcaica di Locri Epizephiri*, in Klio, 52, 1970, pp. 133-138; J. DE LA GENIÈRE, *De la Phrygie à Locres Epizeephyrienne: Le chemins de Cybèle*, in MEFRA, 97, 1985, 2 (in seguito DE LA GENIÈRE 1985), pp. 693-718.

⁵ M. BARRA BAGNASCO, *Protomi in terracotta da Locri Epizefiri. Contributo allo studio della scultura arcaica in Magna Grecia*, Torino 1986 (in seguito BARRA BAGNASCO 1986).

⁶ P. ORSI, *Locri Epizefiri. Resoconto sulla terza campagna di scavi locresi*, in BdArte 1909, pp. 418 ss. (in seguito ORSI 1909); ORSI, in NSc, Suppl. 1913 (in seguito ORSI 1913), p. 84; E. LISSI, *La collezione Scaglione a Locri*, in *Atti della Società della Magna Grecia*, NS, IV, 1961, pp. 81-87, figg. 52-58.

⁷ NSc, 1879, pp. 156-159; COMPARETTI 1880, pp. 153-162; ZUNTZ 1971, PP. 287-298; BURKERT 1974, pp. 93-94.

⁸ W. BURKERT, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nurnberg 1962, pp. 178 ss., 341 n. 39.

⁹ P. BOYANCE, *L'influence pythagoricienne sur Platon*, in *Atti Taranto*, V, 1965, pp. 107 ss., che le vede legate al mondo eleusino.

¹⁰ ZUNTZ 1971, pp. 277-293 ritiene le laminette di Petelia, Hipponion e Thurii legate al pitagorismo italiota.

¹¹ G. PUGLIESE CARRATELLI in PP, 1975, p. 226.

¹² BURKERT 1974, p. 92.

¹³ J.E. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1922³ in seguito HARRISON 1922³, p. 592. Sulla questione dell'interpretazione BURKERT 1974, pp. 96-97 con bibliografia.

¹⁴ V. nota 4. Il lavoro della GUARDUCCI è stato ripubblicato in *Scritti scelti sulla religione greca e romana e sul cristianesimo*, Leyden 1983, pp. 20-25.

¹⁵ Di particolare interesse per noi il collegamento Sparta-Lidia sottolineato dalla DE LA GENIÈRE 1985, pp. 699-700.

¹⁶ V. in BARRA BAGNASCO, 1986 la ricchissima bibliografia su questa classe di materiali e per una sintesi delle varie ipotesi pp. 133-163.

¹⁷ È l'ipotesi più accreditata. Va anche sottolineata l'ampia area d'uso di questa classe di materiali, che è probabilmente destinata ad aumentare, visti ad esempio i numerosi esemplari della costa adriatica veneto-emiliana, da Spina (*La coroplastica di Spina. Immagini di culto*, Ferrara, 12-24 settembre 1987, *passim*) ed Adria (R. SCHÖNE, *Le antichità del Museo Bocchi di Adria*, Roma 1878, p. 153, n. 649-651, tav. XVI, 1). Per un quadro della loro diffusione M.F. KILMER, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy: a Catalogue and Materials for Dating*. Studies in Mediterranean Archaeology, LI, Göteborg 1977 (in seguito KILMER 1977). Se ne conoscono esemplari anche nell'area pontica (A. WASOWICZ, *Les lieux de Culte des Cites pontiques*, in Atti del convegno "Religione e città nel mondo antico" 1981, Bressanone 1984, p. 195, fig. 5 per gli esemplari di Nymphaea).

¹⁸ LISSI 1961, p. 82.

¹⁹ C.P. SESTIERI, *Statuine fittili xoanizzanti di Locri*, in *Le Arti*, giugno-luglio 1939, pp. 494-497.

²⁰ S. FERRI, *Divinità ignote*, Firenze 1929, figg. 21 (in seguito FERRI, 1929).

²¹ Così lo definisce P.E. ARIAS, *Problemi della scultura arcaica italiana*, in *La critica d'arte*, VI, 1941-1942 (in seguito ARIAS 1941), pp. 49-56.

²² V. nota 18. P.E. ARIAS, *L'arte locrese nelle sue principali manifestazioni artigianali. Terrecotte, bronzi, vasi, arti minori*, in Atti Taranto, XVI (1976), Napoli 1977 (in seguito ARIAS 1976), pp. 485-486.

²³ ARIAS 1941, pp. 49-56.

²⁴ ARIAS 1941, p. 56.

²⁵ ARIAS 1976, p. 484, nota 14.

²⁶ È questa una caratteristica comune, pur se in dimensioni molto ridotte, delle statuette "a leggio" sedute e anche di alcune figure stanti, come è bene evidente ad esempio in certe immagini pubblicate di recente da C. SABBIONE, *Intorno ad una serie di statuette arcaiche locresi*, in *Klarchos*, 47-48, 1970, figg. 7,6,18. Cfr. anche ARIAS 1976, p. 576.

²⁷ E. LANGLÖTZ, *L'arte della Magna Grecia*, Roma 1968 (in seguito LANGLÖTZ 1968), fig. 18. Egli sottolinea la non pertinenza della testa.

²⁸ R. BODEI, *Presentazione alla traduzione italiana di K. ROSENKRANZ, Aesthetic des Hässlichen*, Königsberg 1853

(trad. it. *Estetica del brutto*, Milano 1984). Una rapida sintesi ora in R. BODEI, *Il brutto avanzo mascherato in Prometeo*, 4, 13, 1986, (in seguito BODEI, *Il brutto*) pp. 143-151, in particolare p. 144; T.W. ADORNO, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten leben*, Frankfurt am Main 1951 (trad. it. di R. Solmi), Torino 1979 (in seguito ADORNO 1979).

²⁹ Per un quadro recente della scultura locrese P. ORLANDINI, *Le Arti figurative*, in *Megale Hellas* (in seguito ORLANDINI 1983), pp. 372, 379-380, 440-457.

³⁰ ORSI 1909, p. 418.

³¹ ORSI 1913, p. 84.

³² LISSI, 1961, nn. 57-59.

³³ FERRI 1929, pp. ??.

³⁴ L. BESCHI, *Divinità funerarie cirenaiche*, ASAtene, XLVII-XLVIII, NS XXXI-XXXII (1969-1970), pp. 133-341.

³⁵ FERRI 1929, p. 34.

³⁶ FERRI 1929, p. VIII.

³⁷ V. note 17 e 34.

³⁸ ARIAS 1941, p. 53.

³⁹ In LANGLÖTZ 1968, n. 18 la testa, come si è visto, è detta non pertinente.

⁴⁰ R. FLEISCHER, *Artemis von Ephesos und Verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, Leiden 1973 (in seguito FLEISCHER 1973), pp. 187-201, tavv. 77-83, ivi bibliografia; E. DI FILIPPO BALESTRAZZI, *L'idolo cosiddetto del Sole e l'Artemis Kybebe di Sardis*, in *Marco Mantova Benavides, il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, 12 novembre 1984, Padova 1984 (in seguito DI FILIPPO BALESTRAZZI 1984), pp. 114 ss., figg. 2-6.

⁴¹ TH. WIEGAND - H. SCHRAEDER, *Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*, Berlin 1904; p. ??; E. DIELS, *Arcana Ceralia*, in *Miscellanea Salinas*, Palermo 1908, pp. 9 ss. Sull'Artemis Pergaia FLEISCHER 1973, pp. 233-254, tavv. 96-106. Per l'Artemis Eleuthera di Myra FLEISCHER 1973, pp. 229 ss.

⁴² B 153 = D-K, Vors, I, 371, 4; per la figura di Baubo e le discussioni su di essa M.P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, München 1955, I (in seguito NILSSON 1955), p. 120, 657 e n. 12; II, p. 244; *The Homeric Hymn to Demeter*, ed. N.J. RICHARDSON, Oxford 1974, pp. 80-85, 178,200,213,215 ss., 322; A.M. DI NOLA, *Antropologia religiosa*, Firenze 1974, pp. 25 ss. Vedi infine per Baubo-Kybebe DI FILIPPO BALESTRAZZI 1984, p. 126-131.

⁴³ P. DEMARGNE, *Naissance de l'art grec*, Paris 1964 (trad. it. Milano 1964 da cui si cita), fig. 459.

⁴⁴ ZUNTZ 1971, p. 161. A una maschera fanno soprattutto pensare le gemme e il cistoforo di Adriano: FLEISCHER 1973, pp. 188 ss., tavv. 78 b-d, e 80a; cfr. DI FILIPPO BALESTRAZZI 1984, figg. 3 e 7.

⁴⁵ Lo strato in cui giaceva viene infatti datato tra il 550 e il 540: Kolalos 1966, p. 30, tav. XIX, fig. 4. Per le statuette dello strato 4 tav. XI, fig. 1.

⁴⁶ KILMER 1977, pp. 65 e 79, nota 2.

⁴⁷ ORSI 1913, p. 71; accetta l'ipotesi di questa evoluzione anche la BARRA BAGNASCO 1986, pp. 133 ss., che non condivide invece l'idea di una ragione economica alla base di queste classi di materiali (p. 138).

⁴⁸ L'ipotesi fu proposta da L. HEUZEY, *Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, Paris 1883, p. 229, da P. ORSI, *Megara Hyblea. Storia. Topografia. Necropoli e Anathemata*, in *MonAnt.*, I, 1892, pp. 70 ss., da G.E. RIZZO, *Forme fittili agrigentine*, in *RM*, XII, 1897 (in seguito RIZZO 1897), p. 301 e da A. LAUMONIER, *Les figurines de terre cuite, Délos, XXIII*, 1956, pp. 56 ss. (in seguito LAUMONIER 1956), intermediario secondo alcuni Rodi (RIZZO 1897, p. 301), secondo altri Cipro (LAUMONIER 1956, p. 58 e C. BLINKENBERG, *Lindos, Fouilles et découvertes (1902-1914). Les petits objets*, Berlin-Copenhagen 1931, p. 589), che assume un ruolo importante se messo in relazione con la grande quantità di maschere puniche studiate da C. PICARD, *Sacra punica. Etude sur les masques et le rairoirs de Carthage*, in *Kartago*, 13, 1965-1966, pp. 7-115, in particolare pp. 45 ss.) come crede anche la BISI (A.M. BISI, *Una statuina cipriota del Museo di Palermo e il problema dell'influenza cipriota sulla coroplastica punica*, in *SicA*, II, 5, marzo 1969, pp. 31-37). Non accetta tale ipotesi la BARRA BAGNASCO 1986, p. 134.

⁴⁹ Anche l'ipotesi di un'origine da area fenicia ha parecchi seguaci. Espressa inizialmente dallo HIGGINS (R.A. HIGGINS, *Greek Terracottas*, London 1967, p. 44) è stata portata avanti da W. CULICAN, *Some Phoenicians Masks and other Terracottas*, in *Berytus*, 24, 1975-1976, pp. 47-87, che fa appoggiare con considerazioni formali e cronologiche. Diffuse quindi in area ionica e magno greca da cui sarebbero tornate ad influenzare l'ambito punico (BARRA BAGNASCO 1986, p. 135). Con più sottili passaggi ne ricrea la storia J.E. UHLENBROCK, *The Protomai from Gela: History. Chronology. Style*. Dissertation at New York University, New York 1978, pp. 10 ss. Per una priorità attica sulla ionica F. CROISSANT, *Les protomés féminines archaïques* in *BEFAR*, 250, Paris 1983, p. 236 ss.

⁵⁰ Secondo D.M. ROBINSON, *The Terracottas, Lamps and Coins of Olinthus Found in 1934, Excavations at Olinthus*, XIV, Baltimore 1952, p. 72, rappresenta divinità diverse: a Lindos Athena, a Delos Hera, ad Olinto Afrodite ed Artemide, ma non è neppure mancato chi vi ha visto un'immagine simbolica del defunto; ORSI 1892, c. 936; ID, 1897, c. 225; ID, 1907, c. 687; RIZZO 1897, p. 303. Tra essi il FERRI, che vi aveva visto l'immagine del defunto che al momento della morte assumeva l'identità divina (FERRI 1929, p. 58).

⁵¹ È l'ipotesi comune degli studiosi fin qui ricordati, ma anche di altri quali G.V. GENTILI, *I busti fittili di Demetra e Kore di Siracusa*, in *ArchStorSir*, 1959-1960, p. 7, ma anche di A.H. SMITH, *A Goddess from Lebadeia*, in *Hesperia*, Suppl. VIII, 1949, p. 357 e di G.M. Lo PORTO, *Stipe votiva del culto di Demetra in Heraklea di Lucania*, in *Archaeologische Forschungen in Lukanien*, II, 1967, p. 187.

⁵² HEUZEY 1883, pp. 229. Per il petroma di Pheneo PAUS, VIII, XV, 1-5.

⁵³ GERHARD in *AnnInst*, 1857, pp. 1212 ss. che si fondava su PAUS, I, 2, 4; II, 1, 3 che ricorda divinità ctonie rappresentate per mezzo di maschere e II, 11, 3; VII, 15-14; IX, 16-15; B. PACE, *Civiltà della Sicilia Antica*, II, Milano-Roma 1938, p. 50; cfr. anche G.E. RIZZO in *JOI*, 13, 1910 (in seguito RIZZO 1910), p. 304.

⁵⁴ P. MARCONI, *Agrigento Arcaica*, Firenze 1929, pp. 173-175.

⁵⁵ ORLANDINI in *MAL*, XLVI, 1962, coll. 28-34.

⁵⁶ ZUNTZ 1971, pp. 144 e 153. Sull'interpretazione dello ZUNTZ a proposito delle maschere ad occhi chiusi BARRA BAGNASCO 1986, p. 141.

⁵⁷ E. GABRICI, *Il santuario della Malophoros a Selinunte*, in *MonAnt*, XXXII, 1927 (in seguito GABRICI 1927), tav. XXXVII, 9.

⁵⁸ ZUNTZ 1971, p. 145, tav. 19 b.

⁵⁹ Secondo M. BELL, *Two terracotta Busts from the Judicial Collection*, in *ArchCl*, XXXIV, 1972, pp. 1-12.

⁶⁰ Vedi ZUNTZ 1971, p. 151 nota 7 e p. 162.

⁶¹ Clara Rodos, 3, tb. 199, fig. 194; Clara Rodos, 4, tb. XXV, fig. 8.

⁶² GABRICI 1927, *passim*, KILMER 1977, p. 124, n. 43.

⁶³ KILMER 1977, *passim*.

⁶⁴ DI FILIPPO BALESTRAZZI, 1984, pp. 127-131.

⁶⁵ L'incertezza sta nel rito. Non si capisce infatti di quale rito si tratti, se di un rito compiuto dal defunto in vita allorché entrò nella schiera degli iniziati, o se non partecipi egli dei momenti del trapasso alla vita non terrena.

⁶⁶ E certo si è ancora lontani dal capire il senso di questa "corona". Vedi una sintesi del complesso problema e la relativa bibliografia in ZUNTZ 1971, pp. 277 ss., e in BURKERT 1974, pp. 96-97.

⁶⁷ BURKERT 1974, p. 96.

⁶⁸ RHODE 1890-1894, p. ??.

⁶⁹ NILSSON 1955, II, p. 236.

⁷⁰ ZUNTZ 1971, p. 319.

⁷¹ BURKERT 1974, pp. 97-99.

⁷² J. TIMME in *Antike Kunst*, 8, 1965, pp. 72-86.

⁷³ N. KRAMER, in *Ancient Near Eastern Text relating to the Old Testament*, ed. PRITCHARD, Princeton 1955², pp. 37 ss.

⁷⁴ M. DETIENNE, *Orfeo Rivisitato*, in *Prometeo*, 5, 9, 1987, p. 88. Per Dioniso e l'orfismo M. DETIENNE, *Dioniso e la pantera profumata*, Bari 1987, pp. 121-164 (in seguito DETIENNE 1987).

⁷⁵ F. ADORNO, *Da Orfeo a Platone. L'orfismo come problematica filosofica*, in *Atti Taranto* 1974, pp. 10-11.

⁷⁶ A 67: ZUNTZ 1971, pp. 328 ss.; A 68: ZUNTZ 1971, p. 344 in particolare p. 349 e per la possibilità di coincidenza di una o di entrambe di esse con Cibele p. 353. Per la rappresentazione del ratto di Kore sull'idolo lidio DI FILIPPO BALESTRAZZI 1984, pp. 120-123. Per il busto di Morgantina A. DI VITA, in *Kokalos*, IV, 1987, pp. 91 ss., tav. 38 f; R. STILLWELL, in *AJA*, LXVII, 1963, p. 170, tav. 36, 19; ZUNTZ 1971, p. 156; KILMER 1977, n. 6, pp. 150-151, figg. 96-98.

- ⁷⁷ M. BIEBER, *Maske*, RE, XIV, 1930 (in seguito BIEBER 1930), c. 2070-2071.
- ⁷⁸ Vedi le interessanti pagine di J.P. VERNANT, *La mort dans les yeux*, Paris 1985 (trad. it. Bologna 1987 da cui si cita), pp. 29-57.
- ⁷⁹ PAUS, VI, 22, 9-10; BIEBER, c. 2072-2073 e ancora per l'Artemis del Cordax PAUS, VI, 22, 1-4.
- ⁸⁰ Ath. 14, 622 b-c; FR. FRONTISI DUCROUX, in *La città delle immagini*, Modena 1984, pp. 147-160.
- ⁸¹ V. nota 4.
- ⁸² R.M. DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, London 1929, pp. 163-170.
- ⁸³ Maschere e grottesco sembrano andare di pari passo al punto che si è talora incerti se alcune rappresentazioni caricaturali non rappresentino piuttosto un mascheramento. È il problema per le figurazioni dei vasi del Kabirion di Tebe: G. BRUNS, *Kabirienheiligtum bei Theben. Vorläufiger Bericht über die Grabungskampagnen 1964-1966*, in AA, 1967, pp. 127 ss.
- ⁸⁴ PAUS, VIII, 42, 4 testimonia di una Demetra a testa di cavallo e comunque numerose pare fossero le maschere ivi rinvenute da considerarsi come ex Voto: BIEBER 1930, cc. 2070-2120.
- ⁸⁵ Sul santuario e relativi testi W. SALE, *The temple-legends of the Arkteia*, in *Rheinisches Museum*, 118, 1975, pp. 265 ss.; sull'Arkteia G. MONTEPAONE, L'"arkteia" a Brauron, in *Studi storico religiosi*, 3, 1979, pp. 343 ss.
- ⁸⁶ PAUS, VII, 15, 1-4, un passo che già altre volte è stato citato per i busti magno greci e sicelioti: v. ad esempio RIZZO 1910, p. 76; FERRI 1929, p. 9 nota 3.
- ⁸⁷ CH. PICARD, *Manuel d'archéologie. La sculpture grecque*, I, 1935, p. 163 ss.
- ⁸⁸ Per il mascheramento dei Titani nel mito dionisiaco e i riti di iniziazione HARRISON 1922, pp. 491-494; H. JEANMARIE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951, p. 390. Vedi ora DETIENNE 1987, pp. 138 ss. Per Dioniso e l'uso della maschera nelle sue immagini RE, I, 1010 ss. s.v. *Dionysos*; ROSCHER, *Lex Myth*, I, 1091 ss. s.v. *Dionysos*, figg. 1-2. Per il passaggio da un culto aniconico ad un culto antropomorfo ancora JEANMARIE, pp. 9 ss. Cfr. ora LIMC, III, s.v. *Dionysos* e FRONTISI DUCROUX 1984, pp. 147-160. Inoltre G. DAUX - J. BOURSQUET, *Agamemnon, Télèphe, Dionysos Sphaleotas et les Attalides*, in RA, 1942-1943, pp. 113-125; RA, 1943-1944, pp. 19-40; D. HEGYI, *Der Kult des Dionysos Aisymnetes in Patrae*, in *Acta Antiqua Hungarica*, 16, 1968, pp. 99-103; C. KERENYI, *Dionysos. Archetipal Image of Indestructible Life*, Princeton 1976, pp. 273-291; J.-L. DURAND - FR. FRONTISI, *Idoles, figures, images: autour de Dionysos*, in RA, 1982, pp. 81-10; FR. FRONTISI DUCROUX - J.P. VERNANT, *Figures du masque en Grèce ancienne*, in *Journal de Psychologie*, 1983, pp. 53-69.
- ⁸⁹ M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris 1950 (trad. it. Torino 1965 da cui si cita) (in seguito MAUSS 1950), p. 361; C. LEVI-STRAUSS, *La voie des masques*, Paris 1979 (trad. it. Torino 1985 da cui si cita) p. 7.
- ⁹⁰ MAUSS 1950, p. 361, nota 2.
- ⁹¹ ORSI 1913, fig. 82.
- ⁹² ZUNTZ 1971, p. 161, tav. 23 a. In questa prospettiva non sembra infatti del tutto strano, malgrado quanto si va oggi supponendo (BARRA BAGNASCO 1986, p. 141).
- ⁹³ STRABO, VI, 1, 14 e XIII, 1, 41. Per la scena figurata in documenti diversi J. PAPADOPOULOS, *Xoana e Sphirelata. Testimonianza delle fonti scritte*, Roma 1980, pp. 23-24. Sui primitivi xoana e il ratto di Artemide Taurica da parte di Oreste PAUS, III, 16, 8. Anche per Reggio e il culto di Artemide CORDANO, in PP, 1974, pp. 86-90.
- ⁹⁴ Per il Palladio a Lavinio M. SORDI, *Lavinio, Roma e il Palladio. Politica e Religione nel primo scontro tra Roma e l'Oriente*, Milano 1982, pp. 65 ss.
- ⁹⁵ GATTI 1984, pp. 109-116.
- ⁹⁶ G. SFAMEMI GASPARRO, *Connotazioni metroache di Demetra nel Coro dell'"Elena" (vv. 1301-1365), Hommages a Vermaseren*, Leiden 1978, III, pp. 1148-1187.
- ⁹⁷ HEROD.
- ⁹⁸ V. nota 4.
- ⁹⁹ D. COSI, *La simbologia della porta nel Vicino Oriente*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, I, Padova 1976, pp. 113-152. Torna alla mente il richiamo fatto dal BURKERT 1974, p. 96 alla "corona mistica" della processione dionisiaca di Tolomeo, dove essa è legata alla porta del Berenikeion (nota 36).
- ¹⁰⁰ TORELLI 1976, pp. 150 ss.; D. MUSTI, *Problemi della storia di Locri Epizefiri*, in *Atti Taranto* 1976, pp. 65-71 (in seguito MUSTI 1976).
- ¹⁰¹ Per la storia della città MUSTI 1976, pp. 24-106.
- ¹⁰² ADORNO 1979, p. 270, 143; BODEI, *Il brutto*, p. 144. Per il tema dell'ordine che sorge dal caos R. BODEI, *Hölderlin: la filosofia e il tragico*, in HÖLDERLIN, *Sul tragico*, Milano 1980.



Figg. 1-2. - Napoli, Museo Archeologico Nazionale, lamine da Thurii.



Fig. 3. - Frammento di terracotta da Locri Epifizefiri (da GUARDUCCI, 1970, p. 133).



Fig. 4-7. - Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, protomi del santuario della Mannella.



Fig. 8. - Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, statuetta con busto a leggìo.

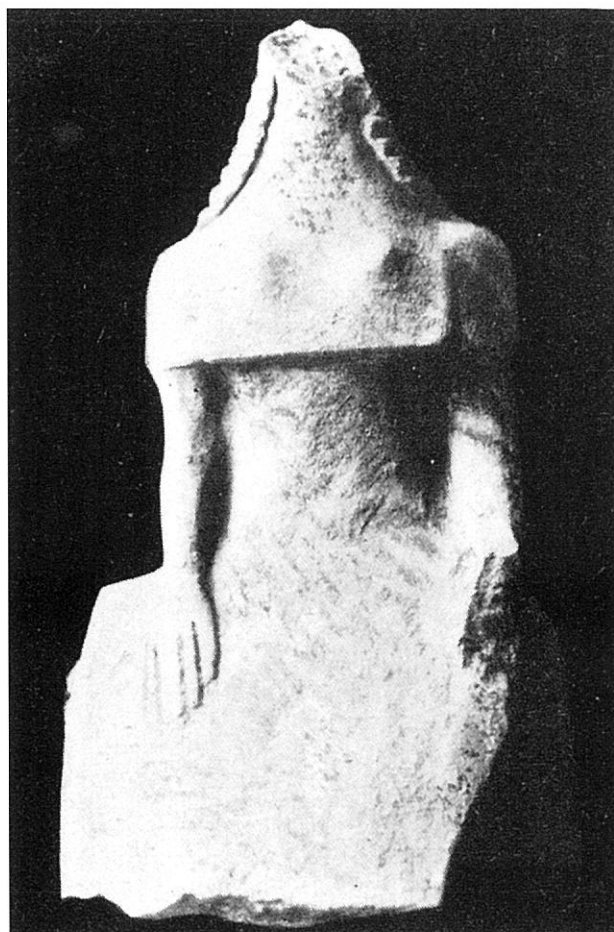


Fig. 9. - Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, statuetta con busto a leggìo.



Fig. 10. - Busto di tipo attico (da HIGGINS, 1967, fig. 14).

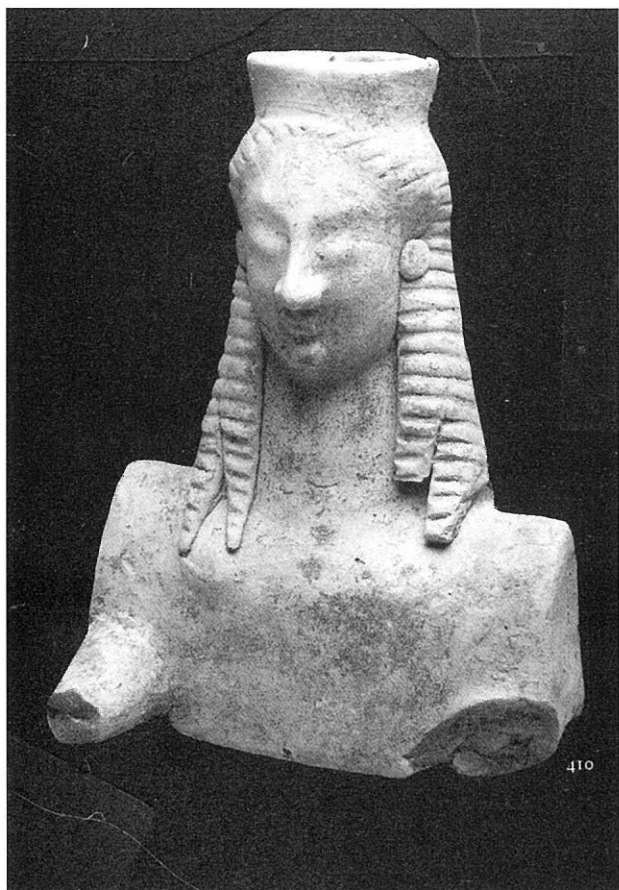
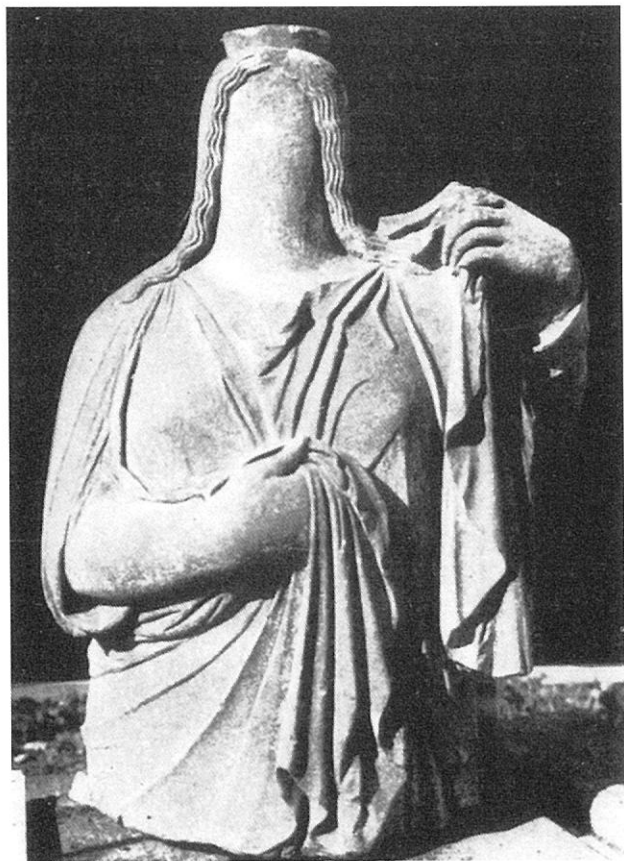
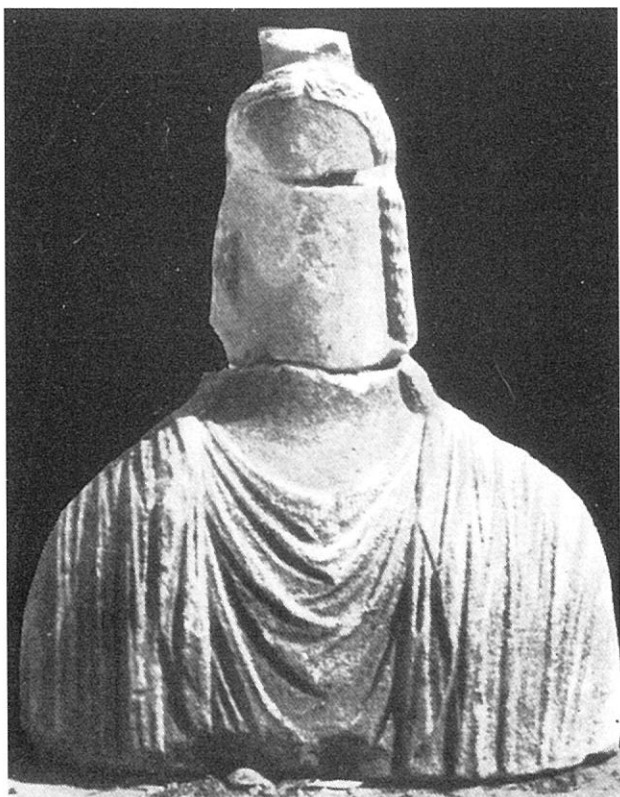


Fig. 11. - Busto femminile da Locri (da *Megale Hellas*, 410, tav. I).



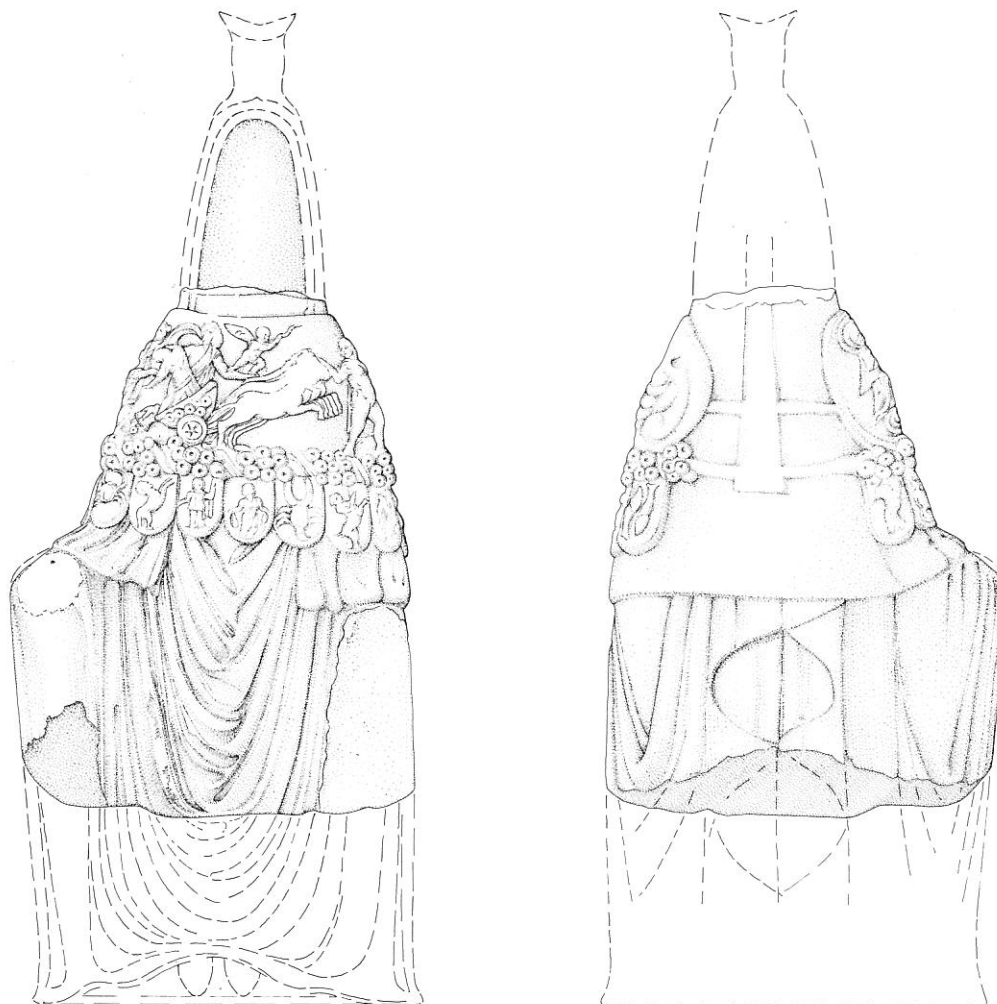
Fig. 12. - Busto da Rodi (da HIGGINS, 1967, tavl 26 c).



Figg. 13-16. - Cirene, Museo, dee aprosope.



Figg. 17-19. - Padova, Museo di Scienze archeologiche e d'arte, l'idolo della collezione Mantova Benavides.



Figg. 20-21. - Ricostruzione grafica dell'idolo Mantova Benavides.



Figg. 22-23. - Moneta con la riproduzione dell'idolo di Sardi.

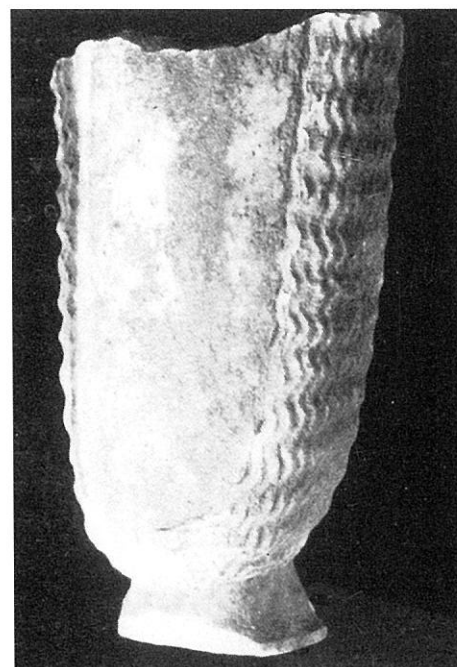
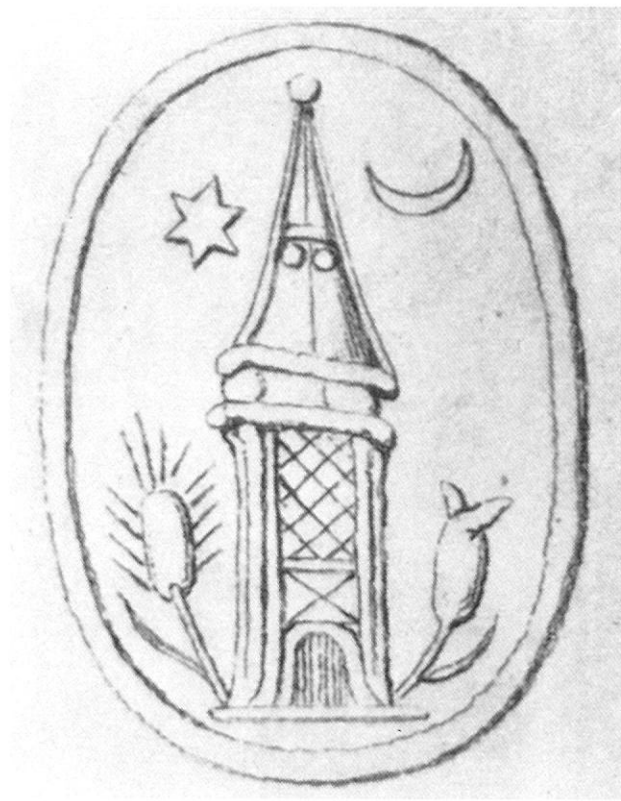


Fig. 24. - Particolare della ricostruzione dell'idolo Mantova Benavides e del busto cirenaico.



Figg. 25-26. - Gemme con la riproduzione dell'idolo di Sardi.



Fig. 27. - Busto da Morgantina.

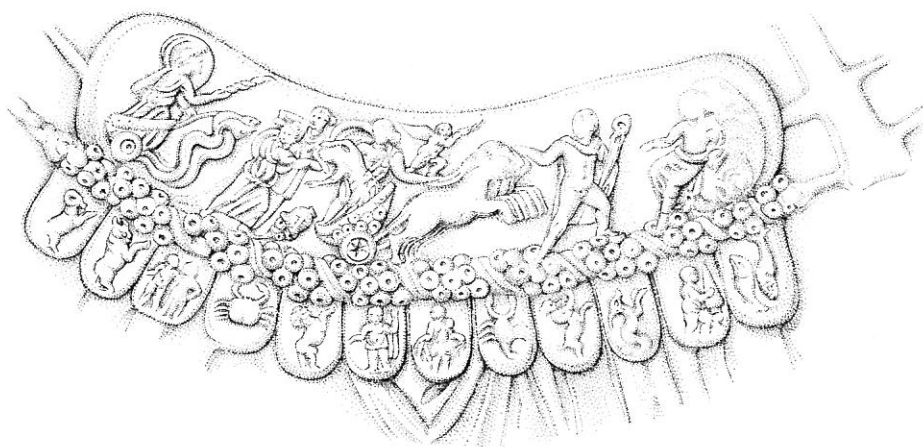


Fig. 28. - Particolare dell'idolo Mantova Benavides, il *perizoma*.



Fig. 29. - Gemme con l'idolo di Sardi.



Fig. 30. - Maschera fittile da Agrigento.