



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2023, n. 12

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

Direttore: Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD);
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

Comitato editoriale: Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA);
Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

Redazione tecnica: Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Antonella Lepone ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico),
Rita Sassu (Unitelma, "Sapienza" Università di Roma).

Comitato scientifico: Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna "Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell'Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Instituts für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Roberta BELLI PASQUA, *La scultura di Magna Grecia e Sicilia e la mobilità degli artigiani fra testimonianze scritte e documentazione archeologica*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

R. BELLI PASQUA, *La scultura di Magna Grecia e Sicilia e la mobilità degli artigiani fra testimonianze scritte e documentazione archeologica*, *Thiasos* 12, 2023, pp. 221-234

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



LA SCULTURA DI MAGNA GRECIA E SICILIA E LA MOBILITÀ DEGLI ARTIGIANI FRA TESTIMONIANZE SCRITTE E DOCUMENTAZIONE ARCHEOLOGICA

Roberta Belli Pasqua*

Keywords: *mobility of Greek sculptors, itinerant workshops, Magna Graecia, Sicily*

Parole chiave: *mobilità degli scultori greci, officine itineranti, Magna Grecia, Sicilia*

Abstract

The paper intends to propose a reflection on the phenomenon of the mobility of ancient sculptors, with particular reference to the Western Greek context. Literary and epigraphic sources attest individual mobility of artists as early as the 7th BC, with a progressive increase over time. In this context, artists from Magna Graecia and Sicily are documented, engaged in both micro- and macro-mobility, as well as “external” artists receiving commissions from Magna Graecia poleis in Panhellenic sanctuaries. Equally important, especially for the purposes of the dissemination and transmission of technical knowledge, is the role of itinerant workshops, whose presence is documented in certain cases, by specific types or classes of materials; certainly, a greater knowledge and an in-depth study of the organisation of these productive units, also in relation to the sources of supply, would be of great use. Finally, the role of the client and the way in which he implements his choices should also be better understood.

Il contributo intende proporre una riflessione sul fenomeno della mobilità degli scultori antichi in riferimento al contesto magno-greco e siceliota. Le fonti letterarie ed epigrafiche offrono il quadro di una mobilità di singoli artisti attestata fin dal VII a.C., che tende progressivamente ad aumentare nel corso del tempo. In questo ambito sono documentati artisti della Magna Grecia e della Sicilia impegnati sia in una micro- che in una macromobilità, così come artisti “esterni” che ricevono committenze da parte di poleis magnogreche nei santuari panellenici. Altrettanto importante, soprattutto ai fini della diffusione e trasmissione dei saperi tecnici, è il ruolo delle officine itineranti, la cui presenza è documentata, in alcuni determinati casi, da specifiche tipologie o classi di materiali; certamente, di grande utilità sarebbe una maggiore conoscenza e approfondimento della modalità di organizzazione del cantiere, anche in relazione alle fonti di approvvigionamento. Da comprendere meglio, infine, anche il ruolo della committenza e le modalità con cui attua le sue scelte.

Analizzare il tema della mobilità di uomini e di saperi tecnici in relazione alle produzioni scultoree in Magna Grecia comporta l'esigenza di ricordare brevemente i modelli interpretativi proposti per l'analisi della scultura antica di età arcaica. Essa infatti è stata esaminata, nel tempo, con un approccio che ha privilegiato l'indagine per comparti geografici e culturali separati, seguendo l'idea di una formazione per scuole artistiche regionali, basata sul principio che ogni regione della Grecia avesse uno stile artistico proprio e distintivo, secondo il modello della *Kunstlandschaft* già proposto da Ernst Langlotz¹; meno valorizzata è stata, invece, l'analisi della mobilità di singoli artisti e di officine, più volte presa in considerazione², ma non ancora esaminata in modo strutturale, anche se nell'ultimo decennio il modello della ripartizione per scuole regionali artistiche separate è stato oggetto di un processo di revisione e il tema della mobilità delle officine ha iniziato a riscuotere un'attenzione sempre maggiore³.

* Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design; roberta.belli@poliba.it

¹ LANGLOTZ 1927. Per una sintesi della storiografia sulla scultura antica: ARIAS 1981.

² RICHTER 1968; RIDGWAY 1977, pp. 283-302; STEWART 1990 e STURGEON 2006, in part. p. 50 e nota 59: “Conclusions about regional preferences for statuary types, ornaments, or attributes are difficult to draw, because key parts are often missing and because sculptors were mobile”.

³ Tra gli interventi più recenti, si ricorda a titolo esemplificativo il convegno tenuto a Pisa nel 2009 (cfr. ADORNATO 2010a): seguendo una prospettiva metodologica comparativa tra i diversi centri del Mediterraneo in età arcaica e classica, il Convegno intendeva offrire un *focus* sul fenomeno degli artisti itineranti e il loro ruolo nella trasmissione di tecniche e saperi, anche in rapporto alla formazione dei linguaggi artistici locali. In tale occasione chi scrive ha già presentato alcuni dati sul ruolo delle officine itineranti in rapporto a singoli contesti della Grecità d'Occidente, dati e considerazioni ripresi e ap-

Nel caso della Magna Grecia l'analisi delle produzioni scultoree è stata condizionata dalla minore quantità di documentazione conservata, dovuta alla quasi totale scomparsa della plastica in bronzo e alla relativa rarità di quella in marmo, quest'ultima aggravata dalla mancanza della materia prima *in loco*: come è noto, tale fattore aveva portato in anni passati alla quasi totale negazione dell'esistenza di una produzione locale in marmo oppure ad una "semplicistica" distinzione tra opere di importazione e di produzione locale⁴, o ancora, ad una lettura delle attestazioni in chiave di contrapposizione tra "centro" e "periferia"⁵. Questi differenti approcci metodologici non hanno giovato ad una ricostruzione, per quanto possibile chiara, dell'eventuale ruolo giocato dalla mobilità dei singoli artigiani e delle officine per quanto attiene la scultura in marmo in Magna Grecia e Sicilia; anzi proprio la mobilità è stata talvolta richiamata in modo generico come dato di fatto per giustificare l'importazione di manufatti in marmo o la presenza episodica di uno scultore del marmo in un centro magnogreco, o ancora – in linea più generale – la mobilità di uomini, di conoscenze e tradizioni, che è alla base del movimento coloniale, è stata anche interpretata come la motivazione di quello stile eclettico, che si è voluto riconoscere in alcune produzioni artistiche della Magna Grecia e della Sicilia.

Va aggiunto, tuttavia, che nel corso degli anni l'ampliamento della documentazione unitamente a studi specifici, dedicati ai singoli contesti, stanno contribuendo a mutare gli approcci metodologici finora applicati, consentendo di ricostruire una realtà variegata, al passo con quella della madrepatria, in cui le *poleis* occidentali si configurano come centri culturali attivi, in modo complesso e dinamico, in tutti gli ambiti della produzione artistica. Il dibattito sul tema è ampiamente noto e non si intende riprenderlo nella sua totalità in questa sede; si vuole, invece, provare a proporre alcune riflessioni sulla base di un quadro di insieme delle testimonianze materiali unitamente a quelle offerte dall'analisi delle fonti letterarie ed epigrafiche riguardanti il tema della mobilità di uomini, di saperi tecnici e di tradizioni artistiche in Magna Grecia e Sicilia specie per quanto attiene l'età arcaica e classica. Senza la pretesa di essere esaustivi, si prenderanno in esame centri magnogreci e sicelioti in cui la ricerca ha portato ad ipotizzare episodi di mobilità artigiana o ha messo in discussione la possibilità di un'interazione tra esperienze artistiche diversificate.

A Taranto indagini finalizzate all'identificazione dei marmi utilizzati hanno dimostrato per la statuaria una prevalente importazione di marmo di Paros dalle cave di Lakkoi sia per esemplari di età arcaica sia di età severa e classica; presenti in quest'ultima fase e nell'età ellenistica anche il marmo *lychnites*, la varietà più pregiata di Paros, e il pentelico⁶. La città ha sempre mostrato attenzione verso la funzione rappresentativa della scultura in bronzo e in marmo per quanto attiene l'ambito pubblico, sacro, la religiosità votiva privata e il comparto funerario⁷: tale interesse ha determinato anche episodi di coinvolgimento di importanti artisti della madrepatria nelle committenze di destinazione pubblica, come testimoniano le commesse ad artisti argivi ed egineti del periodo severo per la realizzazione del primo e del secondo donario dedicati nel santuario di Apollo a Delfi (cfr. *infra*). È opportuno ricordare, invece, che rimane ancora un problema aperto la mobilità di artigiani greci verso la città, ipotizzata attraverso il trasferimento di una o più botteghe di artigiani da Atene nell'età tardo classica, con attività finalizzata alla realizzazione di *semata* funerari, ambito nel

profonditi in questa sede (cfr. *infra*). Si ricorda, inoltre, il Cinquantottesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, tenuto a Taranto nel 2018, dedicato a forme, mobilità e interazioni in Magna Grecia; il contributo che qui si espone riprende e sviluppa in forma più ampia l'intervento proposto, su invito, alla Tavola rotonda *Mobilità e saperi tecnici e artistici. La mobilità nel Mediterraneo antico: le produzioni scultoree*, organizzata nell'ambito di quel convegno. Sulla necessità di un riesame del modello di scuola regionale, rivelatosi troppo rigido per la ricostruzione di un sistema artigianale e produttivo complesso qual è quello antico, si vedano le considerazioni di D'ONOFRIO 2008, specie per quanto attiene il contesto ateniese di età arcaica e il rapporto con la scultura cicladica; MARCONI 2009, con particolare riferimento alla scultura architettonica siceliota, soprattutto di Selinunte; MARCONI 2010 e ADORNATO 2010b sul tema più generale delle scuole artistiche regionali e la mobilità degli artigiani. Come già rilevato nei testi citati, emerge tra gli altri in modo evidente, nell'analisi della produzione scultorea greco arcaica, la necessità di poter valutare con piena conoscenza la portata di alcuni elementi che interagiscono sul fattore produttivo, quali il rapporto tra le officine e le scuole regionali, su cui anche PEDLEY 1976, pp. 12-13; la disponibilità finanziaria della committenza e il ruolo delle aristocrazie nella scelta di scultori e di officine: PEDLEY 1976, p. 12. Per una corretta interpretazione del fenomeno produttivo antico appare necessaria, inoltre, la chiara definizione dei criteri da utilizzare per l'identificazione dello stile dei singoli *ateliers*, da riconoscere piutto-

sto nell'uniformità dei modelli e dei procedimenti tecnici (PEDLEY 1976, cit.), laddove le iconografie appaiono più soggette allo scambio tra botteghe e contesti. Ampiamente condivisibile, infine, il richiamo sulla necessità di operare una distinzione, nell'approccio all'analisi delle scuole regionali, tra la produzione scultorea monumentale in marmo, di più limitata diffusione e conservazione, e le produzioni seriali quale coroplastica e ceramica figurata: PEDLEY 1976, p. 12.

⁴ LANGLOTZ 1968, part. pp. 40-42; il tema è ripreso in LANGLOTZ 1971: anche in base alla mancanza di marmo locale, lo studioso riteneva la maggior parte delle sculture in marmo opere di importazione. Sull'uso del marmo in Magna Grecia, in particolare: BELLI PASQUA 2000, BARLETTA 2006, LAZZARINI 2007. Una sintesi generale sulle produzioni artistiche in Magna Grecia, con attenzione anche alla produzione scultorea in marmo è in ORLANDINI 1983; per la Sicilia: RIZZA, DE MIRO 1985.

⁵ Sul problema del modello interpretativo basato sul rapporto centro/centri e periferia/periferie: SETTIS 1994; ROLLEY 1994, pp. 243-251.

⁶ Per l'identificazione e una disamina specifica dei singoli esemplari: LAZZARINI 2007, pp. 25-31.

⁷ Per un'analisi della documentazione: BELLI PASQUA 1995 e 1996; BELLI PASQUA 2008 per quanto attiene i rapporti con Atene; BELLI PASQUA 2014 per una sintesi delle tipologie e funzioni della scultura nelle *poleis* nel Golfo di Taranto.

quale è attestata una produzione locale, ancora suscettibile di analisi approfondite⁸; agli inizi dell'età ellenistica, infine, l'attività *in loco* di uno dei più noti scultori greci dell'epoca, Lisippo, è documentata dalla realizzazione dei noti colossi di Zeus e di Eracle⁹.

A Metaponto, l'uso del marmo per la plastica a tutto tondo e per elementi architettonici è documentato tra l'ultimo quarto del VI e la prima metà del V a.C.; sebbene manchi ancora uno studio esaustivo e approfondito delle attestazioni, il *corpus* degli esemplari finora censiti per l'età arcaica e classica delinea un panorama ricco e articolato, che potrà essere meglio delineato solo in seguito ad una analisi definitiva del materiale, soprattutto per quanto attiene i modelli artistici esterni, le peculiarità locali e la provenienza delle officine¹⁰. Anche in questo caso le analisi sul marmo hanno confermato che le cave di Paros sono state la fonte di approvvigionamento sia per gli esemplari scolpiti nel cosiddetto *lychnites* estratto dalle cave in galleria di Stefani, come ad esempio la testa maschile forse di atleta, inv. 30357, o il frammento di statua femminile dal tempio extraurbano di Hera, identificata come probabile statua di culto della dea da Magdalena Mertens-Horn, sia nel marmo delle cave a cielo aperto di Lakkoï, come il *kouros* frammentario ora al museo di Potenza (fig. 1)¹¹.

Risulta interessante ricordare la presenza a Metaponto di una bottega itinerante, che avrebbe realizzato la copertura di marmo, gli acroteri e, con probabilità, i gruppi frontali attribuiti al rifacimento del Tempio C nel santuario urbano, databile nel secondo venticinquennio del V secolo. Solo la pubblicazione esaustiva delle sculture consentirà, tuttavia, una maggiore definizione della tradizione artigianale a cui è ascrivibile tale bottega itinerante, il cui ambito di provenienza va ricercato in contesto cicladico – come farebbero ipotizzare l'uso delle tegole di marmo, l'origine di quest'ultimo dalle già menzionate cave di Lakkoï¹², la presenza dell'acroterio a volute – oppure in quello attico-eginetico del tempio di Aphaia, che pure presenta tetto marmoreo, acroterio a volute (fig. 2) e apparato scultoreo frontonale, a meno di non pensare ad una bottega che opera nella tradizione cicladica ma sia stata ricettiva dell'elaborazione del modello cicladico in ambiente attico-eginetico. Come già rilevato dalla Mertens-Horn, in occasione di una presentazione in via preliminare dei frammenti¹³, l'identificazione dell'officina che ha realizzato le sculture metapontine è strettamente correlata anche all'individuazione dell'*atelier* che avrebbe realizzato i frontoni egineti con i quali i frammenti in oggetto presentano strette assonanze¹⁴. La studiosa, peraltro, a supporto di un legame tra l'aristocrazia metapontina e gli artisti egineti aveva ricordato la dedica di una statua di Zeus da parte della città di Metaponto nel santuario di Olimpia, realizzata dallo scultore di Egina Aristonoos, secondo la testimonianza



Fig. 1. Metaponto, torso di kouros in marmo di Paros. Potenza, Museo Archeologico (da ORLANDINI 1983, fig. 355).

Fig. 1. Metaponto, torso di kouros in marmo di Paros. Potenza, Museo Archeologico (da ORLANDINI 1983, fig. 355).

⁸ Sulla produzione funeraria tarantina: LIPPOLIS 1987; LIPPOLIS 1994; BELLI PASQUA 2010b; BELLI PASQUA 2022.

⁹ Sui colossi da ultimo: TODISCO 2016.

¹⁰ Pubblicazioni preliminari della scultura in marmo di Metaponto sono edite in MERTENS-HORN 2001 (con bibliografia precedente); un catalogo aggiornato del materiale scultoreo edito e inedito è in ADORNATO 2010b, p. 111, nota 13 a cui si rimanda anche per un'analisi di sintesi.

¹¹ Per l'identificazione delle varietà di marmo della statuaria metapontina: LAZZARINI 2007, pp. 31-38.

¹² Gli elementi conservati comprendono: frammenti di grandi tegole, spesse anche fino a cm 10; *kalypteres*; frammenti di acroteri del tipo a volute cicladici e frammenti di sculture; tutti i materiali sono stati ricavati da medesimi blocchi delle cave di Lakkoï: LAZZARINI 2007,

p. 33. Cfr. anche DE SIENA, CANCELLIERE, LAZZARINI 2002.

¹³ Le sculture architettoniche sono in corso di studio da parte di Magdalena Mertens-Horn; per quanto concerne i frammenti attribuiti al Tempio C la studiosa, in una breve presentazione al Convegno di Taranto del 2007, sembra propendere per un'attribuzione alla scuola eginetica, ma si rimane in attesa della pubblicazione definitiva; cfr. MERTENS-HORN 2008, pp. 537-539.

¹⁴ Della vasta letteratura sull'apparato scultoreo del tempio si ricordano: OHLY 1976; WALTER-KARYDI 1987; OHLY 2001; copertura di marmo e acroteri di tipo cicladico sono presenti anche nel tempio di Apollo nella stessa isola: HOFFELNER, WALTER-KARYDI 1999. Sulla copertura di marmo, limitata nei due edifici alle sole file esterne, e sugli acroteri anche: OHNESORG 1993, pp. 28-30. Sui due edifici templari: LIPPOLIS, LIVADIOTTI, ROCCO 2007, pp. 308-312.

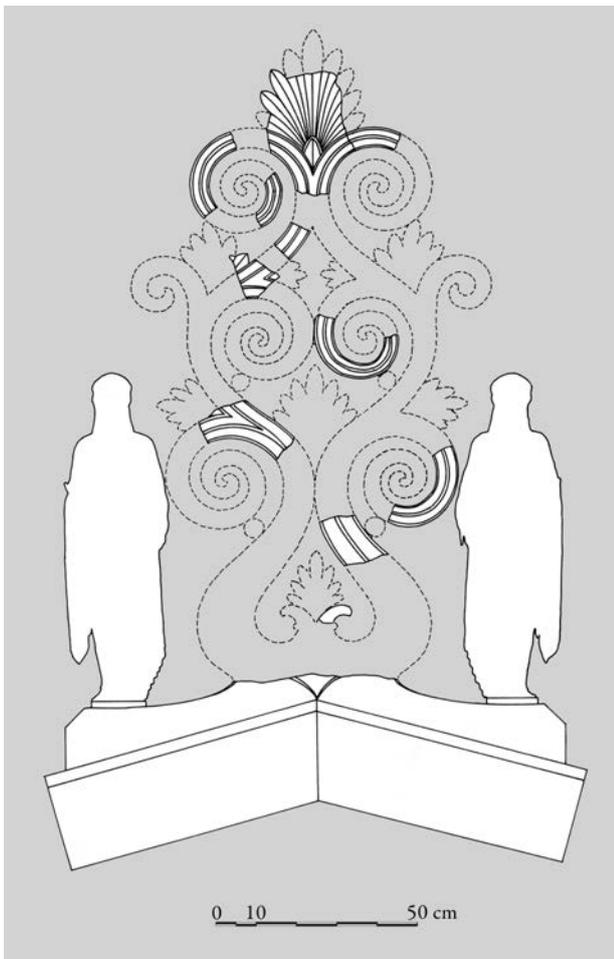


Fig. 2. Egina, tempio di Aphaia II. Ipotesi di restituzione dell'acroterio a volute della fronte occidentale (rielaborato da HOFFELNER-WALTER KARYDI 1999, fig. 96).



Fig. 3. Poseidonia, protome in marmo di Paros. Paestum, Museo Archeologico (da ORLANDINI 1983, fig. 365).

di Pausania, e il rinvenimento nel santuario principale di Metaponto di una base di statua di piccole dimensioni con iscrizione frammentaria, che ella aveva integrato come il nome Theopropos, identificandolo con lo scultore ricordato come Egineta da Pausania, il quale sarebbe stato autore di un toro di bronzo dedicato a Delfi dopo la vittoria di Platea del 479 a.C.¹⁵ Sulla base di tali testimonianze Mertens-Horn aveva ipotizzato un *atelier* che avrebbe lavorato in precedenza a Egina e a Paros e che probabilmente era composto da scultori provenienti da Egina, dall'Attica e da Paros stessa¹⁶.

Nel caso di Poseidonia, la scultura in marmo si conserva in un esiguo numero di esemplari, peraltro estremamente frammentari, che certamente offrono un quadro parziale della situazione originaria e rendono difficile valutare l'esistenza o meno di una scuola artistica locale. Un riesame di quanto esistente¹⁷ ha permesso di circoscrivere l'impiego del marmo per dediche votive e decorazione scultorea degli edifici tra la fine del VI e il IV a.C.: tale cronologia mostra un lieve ritardo rispetto alla produzione di scultura architettonica in pietra, quest'ultima ampiamente attestata nella colonia e riconosciuta come opera di una scuola locale, connotata di caratteri propri sebbene fortemente ispirata dalle correnti artistiche attive nell'Egeo orientale¹⁸.

La presenza di modelli ionici, ricondotti preferibilmente all'area samia-milesia, veicolati attraverso scambi culturali, commerciali, di prodotti e, ipoteticamente di maestranze, è stata riconosciuta anche nella plastica in marmo, particolarmente per l'età tardo arcaica¹⁹. Nell'ambito di quest'ultima è stata messa in risalto la peculiarità delle note protomi femminili in marmo delle cave di Lakkoi a Paros (fig. 3), di controverso inquadramento quanto a funzione, cronologia e ambito

¹⁵ Per Aristonoos: Paus., V, 22,5; per Theopropos: Paus., X, 9, 3; sulla base iscritta: MERTENS-HORN 2001, p. 72, fig. 76.

¹⁶ Certamente il tema è di difficile soluzione anche perché non appare ancora chiaramente distinguibile, in modo sicuro la portata dell'interazione tra la tradizione, che la singola bottega itinerante portava con sé, e il contesto artistico locale in cui di volta in volta essa si trovava ad operare. Sull'acroterio di Metaponto, il confronto con quello del tempio di Hera al Lacinio e il rapporto con gli acroteri a volute cicladici anche BELLI PASQUA 2008 e 2010a.

¹⁷ BUCCINO 2010.

¹⁸ Si tratta in primo luogo dei due celebri cicli di metope figurate dall'Heraion del Sele, ma anche di esemplari rinvenuti nel centro urbano: per un'ampia raccolta della bibliografia sul tema: BUCCINO 2010, p. 101, nota 3.

¹⁹ Si ricorda in particolare una *kore* frammentaria di piccole dimensioni dal santuario settentrionale, da interpretarsi forse come prodotto importato dall'area ionica e databile alla fine dell'età arcaica. In età più recente si colloca invece la statuetta di Hera in trono dall'Edificio Quadrato, ritenuta dalla critica un prodotto locale di IV secolo iniziale la quale ripropone, a sua volta, un modello culturale, elaborato nel secolo precedente sul tipo dell'acrolito crisoelefantino della dea realizzato da Policlete per Argo: BUCCINO 2010, pp. 102-104, figg. 1-3 e pp. 110-111, figg. 18-20.

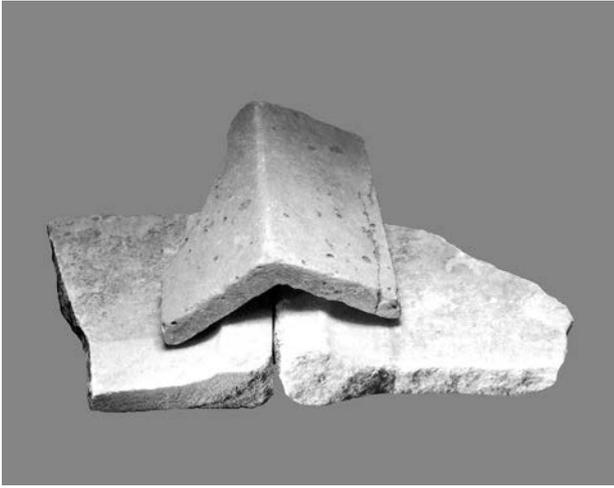
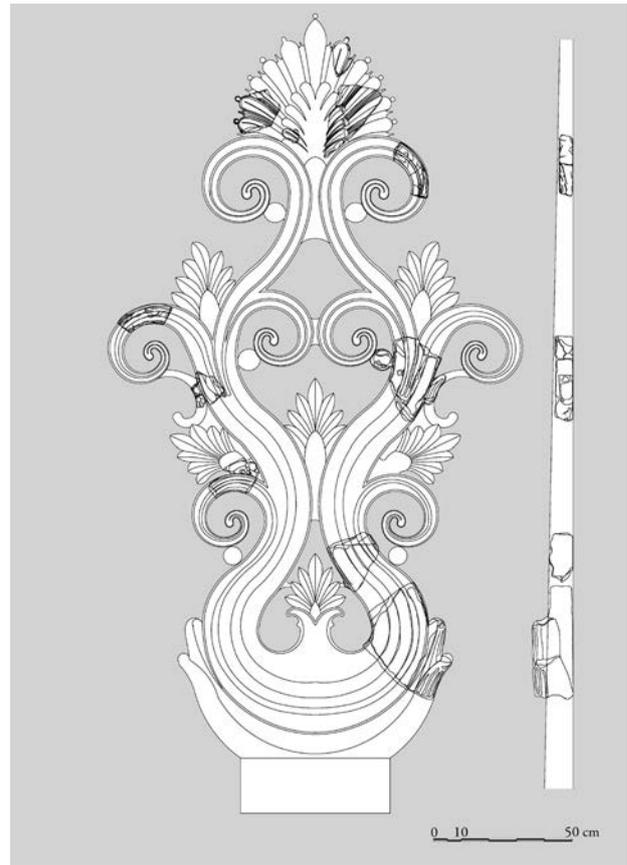


Fig. 4. Capo Lacinio, tempio di Hera: tegole in marmo pertinenti al manto di copertura (rielaborato da LA ROCCA 1996, p. 90).

Fig. 5. Capo Lacinio, tempio di Hera. Ipotesi di restituzione dell'acroterio a volute (dis. arch.tti M. Bavaro, G. Passarelli su ipotesi di R. Belli Pasqua e G. Rocco, da BELLI PASQUA 2010, fig. 5a).



di produzione; per esse è stata considerata in via di ipotesi la possibilità che siano ascrivibili a maestranze itineranti di origine greco-orientale, che operano secondo la tradizione del linguaggio formale che è proprio della loro origine, condizionato dalle correnti artistiche coeve ma anche dalle esigenze della committenza locale²⁰.

Di particolare interesse appare il frammento di doccione a protome leonina, nello stesso tipo di marmo²¹, databile al secondo quarto del V secolo e attribuito ipoteticamente al cosiddetto Tempio di Nettuno, a testimonianza della presenza di una copertura di marmo dell'edificio²². La protome, di notevole qualità formale, ancora apprezzabile nonostante lo stato frammentario, affermerebbe la presenza delle officine itineranti cicladiche, attive per la realizzazione di coperture di marmo di edifici templari, la cui attività è stata oggetto, negli ultimi trenta anni, di ricerche specifiche che hanno riguardato sia il contesto greco propriamente detto sia quello magno-greco e siceliota²³.

Nel caso di Crotona, a fronte di una quasi totale mancanza di scultura, il tempio di Hera nel santuario Lacinio offre una significativa attestazione di mobilità artigiana; nell'edificio, realizzato tra il 470 e il 460 a.C., i diversi elementi dell'ordine architettonico, la presenza di tegole di marmo di Paros (fig. 4), del cosiddetto "fossile guida" costituito dall'acroterio a volute di tradizione cicladica (fig. 5) e una decorazione frontonale hanno permesso di individuare la presenza di una bottega itinerante cicladica²⁴.

Passando alla Sicilia, al terzo quarto del VI a.C. viene ricondotta l'adozione della plastica in marmo ad Agrigento; tra gli esemplari più antichi una testa maschile è ascrivibile con probabilità ad un'officina locale che risente di influenze di area milesio-ionica; è possibile seguire la continuità della produzione per tutto il secolo e oltre e gli esemplari più rappresentativi - sia realizzati a tutto tondo come il celebre efebo, sia di ambito architettonico come il noto "Guerriero"

²⁰ BUCCINO 2010, pp. 104-108, figg. 4-14; sull'identificazione del marmo: LAZZARINI 2007, p. 24.

²¹ LAZZARINI 2007, p. 24, che ipotizza l'esemplare possa essere un modello di sima importato.

²² BUCCINO 2010, pp. 108-109, figg. 15-17 (con analisi della bibliografia precedente); MERTENS 2006, p. 293-294, fig. 526 ipotizza che l'edificio, privo di decorazione metopale figurata e frontale, avesse acroteri a volute di tipo cicladico: ipotesi altamente probabile in considerazione della realizzazione del tetto ad opera di maestranze cicladiche.

²³ Per un'analisi delle coperture in marmo realizzate da maestranze insulari: OHNESORG 1993.

²⁴ ROCCO 2008, *Id.* 2009 e 2010 per un'analisi dell'architettura del tempio in rapporto alle officine itineranti; sul ruolo delle officine cicladiche itineranti nel contesto greco anche ROCCO 2016; BELLI PASQUA 2008b per la tipologia dell'acroterio a volute, *Ead.* 2009, per la ricostruzione delle sculture frontonali, e 2010a per il tema delle officine itineranti in relazione all'acroterio; sulle tegole del tempio e sul loro reimpiego nel contesto di Roma e della *chora* crotoniate: RUGA 1996; LA ROCCA 1996; D'ANNIBALE 2020.

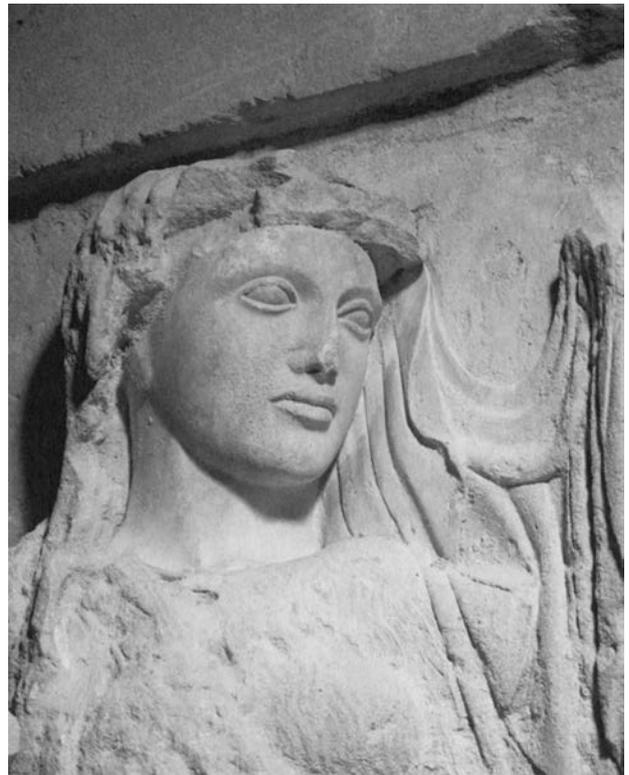


Fig. 6a-b. Selinunte, Tempio E: a. metopa con *hierogamia* di Zeus e Hera; b. dettaglio del volto di Hera. Palermo, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" (da RIZZA, DE MIRO 1985, figg. 260-261).

- sono stati ricondotti ancora una volta alla produzione locale, sebbene in questi casi i modelli di riferimento siano da ricercarsi nell'area attica. A sua volta, tra la fine del VI e gli inizi del secolo successivo, la città acragantina pare esportare i suoi modelli in altri centri sicelioti, quali Imera, Mozia e Selinunte²⁵. Un frammento di sima con doccione a protome leonina in marmo, conservato nel locale Museo Archeologico, è stato considerato un modello importato dall'ambito egeo orientale, per il profilo unico che non sembra aver trovato confronto né seguito in Occidente²⁶, anche se non è da escludere che possa essere riconnesso con la copertura di marmo di un edificio templare.

Da Selinunte proviene forse la documentazione più ampia, in ambito siceliota, per quanto attiene la scultura architettonica di età arcaica; diverse serie di metope in calcare sono state ricomposte e attribuite ai principali edifici templari della città: nel VI a.C. sono databili la serie delle cosiddette "Piccole metope" di probabile realizzazione ad opera di una bottega locale²⁷ e le metope del Tempio C²⁸, realizzate nell'arco di circa un trentennio nella seconda metà dello stesso secolo. Per queste ultime Clemente Marconi, in una revisione dei resti conservati, ha ipotizzato la presenza di uno scultore con forti legami con l'ambito corinzio, forse proveniente da Siracusa²⁹.

Nel secolo successivo, attorno al 490 le metope del tempio F testimoniano una stretta interazione del contesto locale con la produzione artistica della Grecia continentale e dell'Egeo orientale. Sebbene la questione della provenienza degli scultori che hanno realizzato tale apparato scultoreo sia destinata a rimanere ancora aperta, le metope documentano una fase nuova nella scultura architettonica in pietra selinuntina, che guarda a modelli esterni al contesto siceliota, favorita con probabilità dalla presenza della città in contesti panellenici³⁰. Più recenti di circa un trentennio sono, invece, le metope del Tempio E (fig. 6a,b), scolpite nel calcare delle cave di Misilbesi con le parti nude delle figure

²⁵ ADORNATO 2010b.

²⁶ MERTENS-HORN 1988, pp. 103-104; MERTENS 2006, p. 276, fig. 494.

²⁷ Le metope sono state ipoteticamente attribuite all'edificio noto come "Tempio Y"; MARCONI 2011, pp. 117-120, individua due differenti gruppi all'interno della serie e ritiene che non sia certo che tali gruppi siano appartenuti al medesimo edificio; quanto alla cronologia, propone una datazione attorno al 550 per il primo gruppo e una datazione al 540 per il secondo: *ibidem*, pp. 120-122. Sulla base dello stile e della tecnica di lavorazione, a rilievo molto basso e con un carattere più disegnativo che plastico, lo studioso attribuisce la realizzazione ad una bottega artigiana locale: *ibidem*, pp. 123-126,

trovando confronti con rilievi coevi dalla stessa Selinunte e dalla Sicilia; diversamente Østby 1987, p. 127, aveva attribuito la lavorazione ad un atelier cicladico, seguito da ROLLEY 1994, p. 310. Il calcare con cui sono lavorate è locale, dalle cave di Misilbesi.

²⁸ MARCONI 2011, pp. 127-184; la cronologia è fissata, sulla base dell'analisi stilistica, negli anni tra il 540-530 e il 510, datazione che implica un periodo di circa tre decenni per la costruzione del tempio: *ibidem*, pp. 1170-176

²⁹ MARCONI 2011, pp. 176-184 per un approfondito esame dello stile e la proposta di identificazione dell'officina.

³⁰ MARCONI 2009, con revisione della documentazione, delle diverse letture interpretative e delle attribuzioni che si sono succedute

femminili lavorate nel marmo di Paros: per esse è stata riconosciuta la realizzazione ad opera di due officine distinte – responsabili l’una per il calcare, l’altra per il marmo – entrambi attribuite dallo stesso Marconi al contesto locale³¹.

Nel complesso, il quadro che si può ricostruire per la scultura architettonica della città mostra, quindi, una situazione articolata, che vede l’operato di officine di provenienza e tradizioni artistiche diversificate, dimostrando la necessità di abbandonare una linea interpretativa univoca a favore di una precisa contestualizzazione nell’analisi dei singoli casi.

Volendo tracciare una breve sintesi di quanto finora ricordato, va rilevato che, allo stato attuale, l’esame della produzione scultorea delle città di Magna Grecia e Sicilia mostra ancora una situazione complessa dal punto di vista interpretativo; sia la tradizione degli studi, sia l’impossibilità, spesso verificatasi, di un confronto di dati per i singoli contesti di rinvenimento, sia le analisi interpretative spesso basate sul solo esame stilistico – pur consentendo di riconoscere reti di influssi e tradizioni artistiche differenti – non rendono sempre facile una ricostruzione organica della mobilità di uomini e di saperi tecnici.

Maggiori possibilità sembra offrire, rispetto alla plastica a tutto tondo, l’architettura, dove conoscenze tecniche specifiche³², forse anche più approfondite nella storia degli studi, consentono – almeno in alcuni casi – di ricostruire con maggiore concretezza l’attività di botteghe itineranti; è il caso, ad esempio, delle officine cicladiche, a cui più volte si è fatto riferimento, il cui ruolo sia nel contesto della mobilità materiale sia come vettori di conoscenze e di capacità artigiane è stato più volte messo in rilievo.

A fronte delle testimonianze materiali il confronto con la mobilità di artisti quale si evince dalle fonti letterarie e da quelle epigrafiche (sebbene queste ultime più rare) permette, pur con tutte le cautele del caso, di avere un quadro integrato che possa essere utile a meglio definire il fenomeno antico e ad offrire lo spunto per tracciare alcune linee guida sugli aspetti della mobilità, che sarebbe opportuno ancora approfondire.

Dai 212 artisti censiti in un lavoro di Alessia Di Martino (2009)³³, effettuato sulla base delle firme e della tradizione letteraria limitatamente al periodo tra VII e V a.C., possono essere estrapolati dieci scultori, per lo più bronzisti, in riferimento a contesti magno greci e sicelioti; di questi, cinque risultano originari della Magna Grecia e della Sicilia: Perilaos di Agrigento; Klearchos di Rhegion, Dameas di Crotone, Pythagoras di Samos/Rhegion, Patrokles di Crotona. Quanto al più antico, Perilaos (560 a.C. circa, attestato dalla tradizione letteraria), la sua attività sembra essersi esplicata solo in patria, mentre Klearchos (550 a.C. circa, attestato dalla tradizione letteraria) è noto da un passo di Pausania, che gli attribuisce un’immagine di Zeus *Hypatos*, verosimilmente nel tipo dello *sphyrelaton*³⁴, conservata nel tempio di Atena *Chalkioikos* a Sparta.

La tipologia e la tecnica con cui è realizzata la statua, così come la notizia dell’apprendistato presso i mitici Dedalo, Dipoinos e Skyllis, pure riportata nel passo di Pausania, farebbe collocare l’artista nelle fasi iniziali della produzione cosiddetta “dedalica”; in un altro passo il periegeta fa riferimento anche all’attività di Klearchos presso Euechir di Corinto, che pure gli è attribuito come maestro. Rispetto all’inserimento in un contesto connotato dal mito, sembra preferibile l’ipotesi che inquadra la figura dello scultore in età arcaica, quale esponente della tradizione ancora di stile

dal momento della scoperta delle metope; sia che si tratti di scultori provenienti dalla Grecia continentale e/o dall’Egeo sia che siano artigiani selinuntini della nuova generazione formati in una delle due regioni, l’esperienza della bottega autrice delle metope si inserisce nel quadro della mobilità degli artigiani nel tardo arcaismo.

³¹ MARCONI 1994, pp. 179-195: le metope raffigurano scene connesse al tema delle nozze mitiche con funzione didascalica per le giovani generazioni della *polis*; l’apparato scultoreo del tempio è frutto di un progetto unitario, mentre diverse sono le mani che hanno realizzato le sculture. Marconi identifica l’operato di due officine distinte per la lavorazione del marmo e della pietra; riconosce quattro scultori per le parti di marmo, due per ogni lato (est e ovest) i quali si sono divisi il lavoro in parti uguali; anche per l’officina che ha realizzato le parti in calcare viene riscontrato l’operato di due artigiani, coadiuvati da una seconda coppia, che sembra essere principalmente di supporto ai primi; viene, invece, ritenuta altamente improbabile la stessa identità tra esecutori dei rilievi di pietra ed esecutori di quelli di marmo, che comunque devono aver collaborato attivamente, specie per le fasi di montaggio; le due officine sarebbero state attive fin dall’inizio della costruzione dell’edificio (456-452 a.C.), presumibilmente in laboratori allestiti presso il cantiere edilizio. Analisi geochimiche e petrografiche condotte sugli esemplari in marmo rinvenuti a Selinunte hanno identificato il marmo come proveniente da Paros: GORGONI *et alii* 1993.

³² Nel caso della presenza delle botteghe cicladiche nei cantieri edilizi dell’Occidente, significativi ai fini dell’individuazione dell’eventuale modello sono la scelta dell’impianto planimetrico, determinati accorgimenti quali la presenza o meno di contrazione angolare, soluzioni distributive dello spazio e allineamenti. Oltre all’uso della copertura in marmo di Paros che implica maestranze specializzate, con conoscenze e competenze tecniche specifiche, si è rivelata determinante l’analisi dei profili delle modanature, dal momento che queste ultime sono realizzate con l’uso di modini: ne consegue che l’esatta coincidenza tra due profili di modanature indica di necessità che siano stati realizzati mediante l’uso di uno stesso modino; il dato testimonia l’appartenenza degli artefici ad una medesima officina; sul tema: per un’analisi approfondita dell’attività delle officine cicladiche tra madrepatria e Occidente: ROCCO 2010.

³³ DIMARTINO 2010.

³⁴ Secondo la descrizione di Pausania (III, 17, 6) la statua era di bronzo, non fusa ma realizzata con parti separate inchiodate tra loro: «A destra della Chalkioikos è stata eretta una statua di Zeus *hypatos*, la più antica di tutte le statue di bronzo. Non è fatta d’un sol pezzo, ma le singole parti sono state martellate separatamente e poi incastrate fra loro; e dei chiodi le tengono insieme impedendo che si separino. Dicono che lo scultore fu Clearco di Reggio, il quale secondo alcuni fu allievo di Dipoinos e Skyllis, secondo altri di Dedalo stesso». In un altro passo Pausania (VI, 4,4) riferisce che Klearchos, maestro di

“dedalico”, attiva intorno alla metà del VI a.C.³⁵ Il passo sembra attestare l’esistenza di una scuola di bronzistica nella colonia calcidese, almeno a partire dalla metà del VI secolo, sebbene tale indicazione - allo stato attuale - non sia suffragata da documentazione archeologica³⁶, ma evidenzia anche l’eventuale localizzazione dell’attività dell’artista, almeno nel caso in oggetto, a Sparta, quindi in un contesto esterno alla città di nascita.

Originari di Crotona sono Dameas e Patrokles; a Dameas (550-500 a.C., attestato dalle fonti letterarie e, con probabilità, dai resti di una firma su base ad Olimpia) Pausania attribuisce la statua di Milone, celebre atleta, discepolo di Pitagora e personaggio di spicco dell’aristocrazia crotoniate; la statua, esposta nel santuario panellenico, è citata e accuratamente descritta anche da altre fonti testuali, che però non ne riportano l’autore³⁷. Mancano ulteriori testimonianze dell’attività dello scultore, che doveva comunque godere di un certo prestigio per ricevere una commessa così significativa, vista la notorietà del personaggio dalle vittorie quasi leggendarie, dal momento che aveva vinto sei volte ad Olimpia, sei a Delfi, dieci a Nemea e nove a Istmia nell’arco di quasi trenta anni (tra il 540, anno della sua prima vittoria olimpica nella categoria dei *paides* e il 512, anno in cui sembra doversi segnare la fine della sua carriera atletica); la scelta di un artista originario della stessa *polis* da cui proviene l’atleta sembra essere frutto di una volontà ben precisa, tesa a celebrare, oltre a quest’ultimo, anche la città che gli ha dato i natali, sottolineando contestualmente anche la valenza dei suoi artigiani; in quest’ottica è verosimile inquadrare lo stesso Dameas nel contesto di una mobilità che lo avrebbe portato a lavorare a Olimpia almeno per questa specifica commessa.

Meno definita appare, invece, la figura di Patrokles, figlio di Katillos, che Pausania ricorda come autore di una statua di Apollo in legno di bosso con testa dorata, dedicata dalla città di Locri e conservata nel *thesauròs* dei Sicioni, ancora una volta a Olimpia³⁸. Anche in questo caso, luogo di origine dello scultore e località in cui è esposta una sua opera sono diversi e suggeriscono almeno un episodio di mobilità; altrettanto diversa è l’origine della committenza, cioè la città di Locri Epizefiri: il dato consente di ricostruire - almeno in via ipotetica - una prassi articolata, che vede un artista originario di Crotona realizzare una statua di Apollo a Olimpia su incarico della città di Locri Epizefiri. Sebbene non sia certa la cronologia dell’artista, forse da collocare preferibilmente in età arcaica a giudicare dalla tipologia della statua, l’origine della committenza è tanto più interessante se si considera che le due città italiote erano in rapporti conflittuali tra di loro: l’osservazione solleva peraltro la questione circa l’esistenza o meno di interazione diretta tra rapporti conflittuali/politici e rapporti culturali o artistici tra le *poleis* di età greca.

Ampiamente nota, anche se problematica quanto a ricostruzione della personalità e identificazione delle opere, è la figura di Pythagoras, che rappresenta forse, tra quanti finora citati, l’esempio più strutturato di mobilità. Definito dalle fonti samio o reggino, lo scultore - sembra esclusivamente bronzista - è autore principalmente di statue di atleti vincitori: le fonti ricordano atleti di Crotona, di Stymphalos, di Locri, di Mantinea, di Messene e di Cirene; egli fu certamente attivo in centri dell’Occidente, a Tebe, a Olimpia e a Delfi: sembra aver lavorato preferibilmente per committenze occidentali e della Grecia continentale³⁹.

Discepolo di Pythagoras sarebbe stato Sostratos (500-400, attestato dalla tradizione letteraria), che Plinio identifica come figlio della sorella dell’artista reggino e del quale, tuttavia, non è noto l’ambito geografico di attività⁴⁰. La notizia secondo cui Pythagoras sarebbe stato discepolo di Klearchos e il legame di quest’ultimo con Eucheir sembrerebbe adombrare legami con la tradizione peloponnesiaca (peraltro già richiamati dalla tradizione che lega il bronzista a Dipoinos e a Skyllis), mentre la sequenza Eucheir-Pythagoras-Sostratos sembrerebbe voler ricreare, probabilmente a

Pitagora, fu discepolo di Eucheir di Corinto.

³⁵ ROMANELLI P., s.v. *Klearchos*, in *EAA*, IV, Roma 1961, pp. 365-366.

³⁶ Sul problema in anni recenti: LONGO 2000.

³⁷ Paus. VI, 14, 5; Philostr., *Vita Apollon.*, *Tyan.*, IV, 28; Suda, ss.vv. *Milon e tainia*. Per una lettura complessiva della statua: GHISELLINI 1988, anche con breve discussione riguardo la base circolare con resti di iscrizione identificata come i resti della dedica della statua: ... $\mu\omicron\upsilon\upsilon$ (= figlio $\Delta\iota\omicron\tau[\mu\omicron\upsilon\upsilon]$ $\acute{\alpha}\nu\eta\theta\eta\kappa\epsilon\nu$; e la firma dell’artista $\Delta[\mu\epsilon]\acute{\epsilon}\alpha\varsigma$; su tale identificazione non tutti sono concordi.

³⁸ Paus. VI, 19, 6 “Una statua di Apollo in bosso (...) offerta dai Locresi, opera di Patrocle, figlio di Catilo di Crotona”; su Patrokles: Red., s.v. *Patrokles*, 2, in *EAA*, V, Roma 1963, p. 993.

³⁹ La cronologia dello scultore può essere compresa entro la prima metà del V secolo a.C.: sulla base delle cronologie degli atleti di cui realizzò le statue la sua attività non dovette scendere molto oltre il 480 fino a circa la metà del secolo e forse anche oltre, testimoniando una significativa continuità di produzione. Così riferisce Plinio, *NH*, XXXIV, 59-60: “Lo superò Pythagoras di Reggio in Italia col Pancraziaste dedicato a Delfi; con questa statua superò anche il suo Leontisco; fece anche il corridore Astylos che si vede a Olimpia, e

pure a Olimpia il Libys, un Fanciullo che tiene una tavoletta, e un Portatore di pomi nudo; a Siracusa poi uno Zoppo: al solo vederlo gli spettatori sembrano sentire sul loro corpo il dolore dell’ulcera sua; e ancora Apollo che trafigge colle saette il serpente; un Citaredo soprannominato il Dikaios - cioè il Giusto - perché, quando Tebe fu presa da Alessandro, questa statua servì di sicuro ricettacolo a oggetti d’oro nascostivi da un fuggitivo. Pythagoras fu il primo a riprodurre i nervi e le vene, e trattò i capelli con maggior diligenza degli altri. Ci fu anche un altro Pythagoras nativo di Samo, da principio pittore, del quale sono molto lodate, presso il Tempio della “Fortuna d’oggi”, sette statue nude e una di un vecchio. Questo Pythagoras di Samo si racconta somigliasse di faccia tanto all’altro di Reggio da non distinguersi tra loro, ma Sostratos fu discepolo del Reggino e figlio di una sorella di lui”. Lo studioso latino considerava due personalità distinte, il bronzista samio e quello reggino, ma un confronto delle testimonianze scritte conservate sullo scultore consente di ritenere con maggiore ragionevolezza che si tratti di una medesima persona. Sulla figura di Pitagora e i problemi interpretativi della sua vicenda, cronologia e personalità sintesi recente in PAFUMI 2000 (con bibliografia precedente).

posteriori, una tradizione di continuità di botteghe, a conduzione familiare nelle ultime due generazioni, secondo una prassi ampiamente attestata nel mondo greco.

Tralasciando la problematicità della figura di Pythagoras che è stata ampiamente dibattuta, a partire dal doppio etnico samio e reggino e dalle numerose attribuzioni e identificazioni delle opere a lui attribuite dalle fonti, è utile mettere in evidenza il carattere sovranazionale di questo artista che, sebbene non sembra aver lavorato per la sua città di origine/adozione, risulta invece ampiamente inserito in un circuito di produzione e fruizione artistica alimentato da una committenza “a vasto raggio”, con ampia mobilità di artisti e committenti.

Al tema della committenza riportano due bronzisti, che sebbene originari di città della madre patria lavorano su incarico di una città della Magna Grecia; si tratta di Onatas e Ageladas, originari il primo di Egina, il secondo di Argo. Secondo due noti passi di Pausania, i due scultori sarebbero autori dei due donari dedicati da Taranto nel santuario di Delfi, nei quali venivano celebrate le vittorie contro i popoli indigeni confinanti con la colonia spartana. La ricostruzione dei donari e i problemi connessi all'identificazione degli scultori e alle relative cronologie sono stati ampiamente dibattuti dalla critica⁴¹; se ne ricordano pertanto in sintesi i dati principali.

Il primo donario descritto da Pausania avrebbe celebrato la vittoria su Iapigi e Peucezi: “I Tarantini hanno inviato ancora un'altra decima a Delfi sui barbari Peucezi, il loro *anathema* è opera di Onatas di Egina e Ageladas di Argo e consiste di statue di fanti e cavalieri, col re degli Iapigi, che era venuto in soccorso dei Peucezi. È rappresentato morto in battaglia, e vicino al suo cadavere sono l'eroe Taras e Falanto di Lacedemone; a lato di Falanto è un delfino”⁴². Come autore della dedica è indicato Onatas di Egina coadiuvato da un secondo scultore il cui nome è stato variamente emendato: Kalynthos, Kalliteles e Ageladas (quest'ultimo seguito nella traduzione qui riportata)⁴³. L'altro donario avrebbe celebrato le vittorie sui Messapi: “Sono i Tarantini ad aver offerto i cavalli di bronzo e le statue delle donne prigioniere, sulla preda presa ai Messapi, barbari limitrofi di Taranto: l'autore è Ageladas di Argo”⁴⁴. Sono attestati in questo caso due donari pubblici, dedicati in un santuario panellenico, commissionati da una *polis* magnogreca a due artisti originari di centri esterni al contesto magno greco.

Volendo tracciare un quadro di sintesi da quanto osservato in base all'analisi delle fonti, si possono evidenziare alcuni aspetti interessanti. In linea generale, la tradizione letteraria e le fonti epigrafiche – esaminate per l'ambito magnogreco – mostrano una situazione variegata ma comunque in linea con le testimonianze documentate per il resto del mondo greco. Queste ultime offrono il quadro di una mobilità di singoli artisti attestata fin dal VII a.C., che tende progressivamente ad aumentare nel corso del tempo, all'interno della quale sono documentati anche artisti della Magna Grecia, impegnati sia in una micro- che in una macromobilità, così come artisti “esterni” che hanno committenze da parte di *poleis* magnogreche nei santuari panellenici. Si tratta quindi di scultori, per lo più bronzisti, che mostrano sia pure a livelli diversificati il pieno inserimento in un quadro di mobilità transmediterranea.

Sono attestati scultori magnogreci che lavorano per committenza magnogreca, qual è il caso, ad esempio, di Dameas, che realizza la statua del crotoniate Milone, dedicata nel santuario di Olimpia; scultori magnogreci che lavorano per committenza magnogreca/siceliota in Magna Grecia o in centri esterni, con mobilità articolata: l'esempio più significativo è offerto da Pythagoras, le cui opere sono presenti in città della Grecia, della Magna Grecia e della Sicilia e nei santuari panellenici, frutto di dediche di privati, di tiranni sicelioti o della collettività delle singole *poleis*; altrettanto documentati sono gli scultori della madrepatria che lavorano per committenza magnogreca in centri esterni, come indica il caso degli autori dei donari tarantini a Delfi. Emerge, inoltre, evidente come la mobilità degli scultori sia finalizzata in particolare ai grandi santuari panellenici, quali Delfi e Olimpia: grandi centri di attrazione sia ai fini della rappresentatività della committenza sia degli stessi artisti.

In questo quadro generale, tuttavia, molti sono gli aspetti che possono essere ancora suscettibili di approfondimenti; tra questi certamente occorre continuare ad approfondire l'analisi rispetto, ad esempio, alle modalità di lavorazione già in cava delle sculture in marmo e, più in generale, l'analisi delle modalità con cui si articola a livello

⁴⁰ ZUFFA M., s.v. *Sostratos* 1°, in *EAA*, VII, Roma 1966, p. 416.

⁴¹ BESCHI 1982; RUSSO 2004.

⁴² Paus. X, 13, 10: trad. ed ediz. a cura di P.E. Arias, in *Pausanias, La Focide vista da Pausania*, I-II, Torino 1945-46, I, p. 38; riportato in RUSSO 2004, p. 82, nota 7.

⁴³ Per quanto riguarda Kalynthos il nome appare anche su una dedica dall'Acropoli di Atene, RAUBITSCHER 1949, pp. 509-510, n. 279; lo studioso ha proposto di identificare il personaggio citato nella dedica con lo scultore che avrebbe collaborato con Onatas, ricordato da Pausania. Sulla base della datazione della dedica entro il primo ventennio del V secolo, inoltre, ipotizza di collocare la nascita dello scultore entro il 520-510 e di ritenere l'eventuale attività a Delfi con Onatas

successiva alla dedica sull'Acropoli. La scarsità delle testimonianze su Kalynthos, tuttavia, rendono non del tutto certa l'esistenza di uno scultore con questo nome. L'identificazione con Kalliteles è stata avanzata sulla base di un passo di Pausania (5, 27, 8) in cui il periegeta ricorda lo scultore come collaboratore di Onatas nella realizzazione di una statua di Hermes Kriophoros per gli Arcadi di Fineo. Riguardo ad Ageladas, lo scultore è autore anche del secondo donario dedicato dai Tarantini. Sintesi recente sulle diverse ipotesi in Russo 2004 (con bibliografia precedente); nella stessa sede non si esclude, sempre a titolo di ipotesi, che il testo possa essere emendato con il nome di Calamide, per il quale è pure attestata una collaborazione con Onatas.

⁴⁴ Paus. X, 10, 6; trad. di Arias, cit., I, p. 30; cfr. Russo 2004.

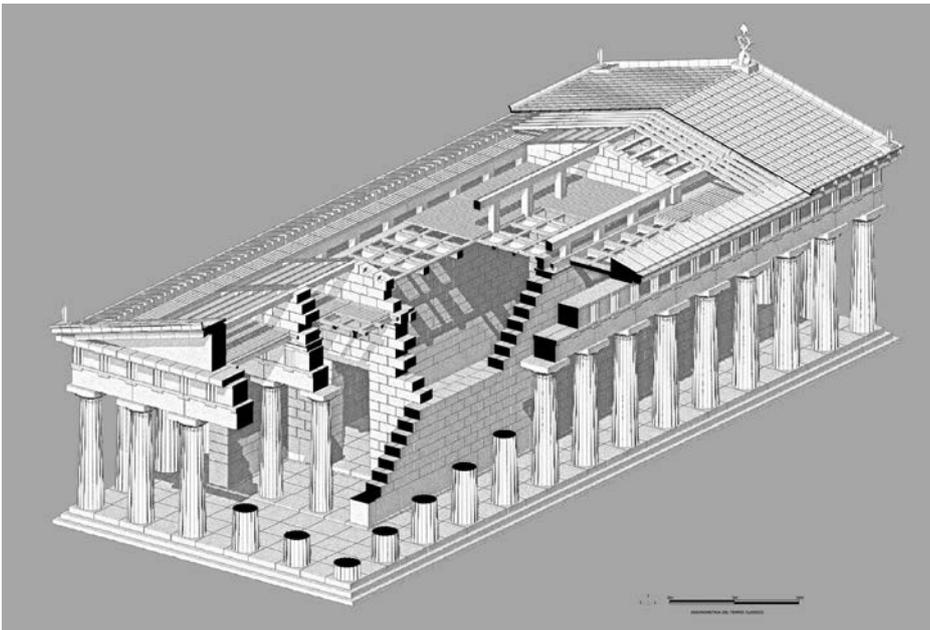


Fig. 7. Capo Lacinio, tempio di Hera: spaccato prospettico con la ricostruzione del manto di copertura (dis. arch. tti V. Caprioli, B. Roma su ipotesi di G. Rocco: da LIPPOLIS, LIVADIOTTI, ROCCO 2007, p. 906, fig. 3).

organizzativo la produzione; è noto che la lavorazione delle sculture già in cava è attestata fin dall'età arcaica⁴⁵, ma non è da considerarsi prassi artigianale esclusiva. Se il trasporto di sculture già in parte lavorate era certamente più pratico ed economico, specie per la scultura a tutto tondo, non è da escludersi a priori il trasporto di blocchi grezzi destinati ad essere lavorati sul luogo di destinazione, largamente probabile specie nei casi in cui occorreva una conoscenza diretta del contesto di destinazione. Ad esempio, nel caso delle botteghe cicladiche sopra ricordate è altamente probabile il trasporto di blocchi grezzi, dal momento che le maestranze dovevano modulare la copertura sulla base delle dimensioni dell'edificio in via di costruzione (fig. 7), per il quale avevano bisogno di una presa di visione *in loco* e inoltre era necessario avere materiale anche grezzo a disposizione per eventuali modifiche e integrazioni in corso d'opera; analoga prassi, per i medesimi motivi, può probabilmente essere ipotizzata per gli apparati scultorei degli edifici templari e, in questo caso, andrebbe esperito maggiormente l'eventuale rapporto, quanto ad ambito di realizzazione, tra la copertura in marmo e le sculture frontonali e i fregi nei singoli edifici templari.

Per quanto riguarda le partiture architettoniche, inoltre, va rimarcato l'utilizzo esclusivo del marmo delle cave di Lakkoi a Paros, varietà meno pregiata del *lychnites* che sembra essere stato preferito per esemplari di statuaria di pregio: entrambi i dati confermano comunque il monopolio quasi esclusivo del marmo pario in età arcaica e classica per la plastica in marmo della Magna Grecia.

Per la scultura non architettonica, le modalità in cui si esplica l'attività delle botteghe è forse più complessa da ricostruire, essendo forse stata meno indagata la prassi operativa delle botteghe di scultori e bronzisti. Sulla base della documentazione letteraria ed epigrafica si evincono sia il perpetuarsi della tradizione artistica nell'ambito familiare sia i rapporti di discepolato; certamente non si può escludere neppure l'associazione, stabile o determinata da un'occasione specifica, tra artigiani non vincolati da legami famigliari, come può attestare ancora una volta l'esempio dei donari tarantini per rimanere in ambito magnogreco.

Altrettanto diversificate sono le forme in cui può strutturarsi la mobilità e l'ambito produttivo delle officine; Clemente Marconi in un incontro sul tema di qualche anno fa, facendo un parallelo con la situazione della Sicilia quattro e cinquecentesca, aveva provato a suggerire quattro possibili modelli⁴⁶ di attività artigiana per quanto attiene la scultura in Occidente, a mio parere condivisibili: Scultore/officina che si reca sul luogo di destinazione dell'opera e vi rimane per anni; scultore/officina che si reca sul luogo di destinazione dell'opera per rispondere ad un'unica o a poche commesse; scultore/officina stabile che rimane in uno stesso luogo per tutta la durata della propria attività; importazione di materiale già lavorato, da assemblare *in loco*. In quella sede, lo studioso richiamava, giustamente, la necessità di non considerare un modello preordinato, da applicare apoditticamente, sottolineando – correttamente – la necessità di valutare contesto per contesto.

⁴⁵ STURGEON 2006, con bibliografia precedente. Il lavoro di estrazione doveva essere svolto da famiglie di scalpellini che tramandavano la propria attività di generazione in generazione. La pratica della lavorazione in cava delle sculture subisce un arresto successivamente

al VI secolo a favore del trasporto dei blocchi nelle officine in ambito urbano: MARCONI 2010, p. 346.

⁴⁶ MARCONI 2010.

Infine, un ruolo di rilievo è da considerare quello svolto dalla committenza: quest'ultima certamente deve avere avuto un peso determinante nella selezione degli artisti a cui commissionare le singole opere: necessità di acquisire prestigio da parte dei singoli – privati di rango elevato, tiranni, atleti e il loro *entourage* –, esigenze politico-celebrative delle comunità devono aver condizionato la preferenza per artisti o botteghe specifiche e di conseguenza aver favorito mobilità di uomini e di saperi⁴⁷: si veda ad esempio la scelta di rivolgersi ad artisti della propria città di origine, come nel già ricordato caso di Milone la cui statua, destinata ad Olimpia, è realizzata dal conterraneo Dameas, o la preferenza - al contrario - per artisti “esterni al contesto locale”, come avviene nel caso di committenze pubbliche di particolare prestigio, quali i già ricordati donari dei Tarantini a Delfi.

Se le scelte di numerose città magno-greche e siceliote si indirizzano nella direzione dei grandi contesti panelenici, visti come luogo di elezione per manifestare la propria “internazionalità”⁴⁸, in altri casi la scelta di chiamare una bottega della madrepatria a lavorare in un contesto magno greco può assumere una specifica valenza politica: in tal senso è forse possibile leggere la realizzazione della copertura in marmo pario per il tempio di Hera Lacinia ad opera di un'officina cicladica. In piena età severa, in un periodo di trasformazioni politiche, sociali ed economiche della colonia achea, non privo di momenti di crisi e di conflittualità tra le componenti politiche e sociali della comunità locale, la realizzazione dell'edificio templare insieme con l'adozione del sontuoso apparato scultoreo appaiono finalizzati ad accrescere il prestigio della comunità locale, ponendola sullo stesso piano rappresentativo delle *poleis* della madrepatria dove l'attività delle manifatture itineranti cicladiche era fenomeno ormai consolidato⁴⁹.

Analoga esigenza può aver guidato la scelta delle altre città dell'Occidente che fanno apporre coperture di marmo ai loro edifici templari, oltre ai casi cui si è già fatto riferimento di Poseidonia e Agrigento, si annoverano Caulonia, Siracusa, Gela e Selinunte⁵⁰.

Per concludere, il quadro che emerge dall'analisi fin qui condotta, sebbene parziale, mostra congruità tra quanto rilevabile dalla documentazione materiale e dalle testimonianze scritte; i dati raccolti mostrano la mobilità come prassi artigianale consolidata e consentono di delineare almeno alcune delle dinamiche che possono averne determinato e regolato diffusione e sviluppo per quanto attiene l'ambito magno greco e siceliota; certamente, come si è visto, molti sono gli aspetti ancora da indagare, ai quali si è cercato di dare un contributo segnalando alcune possibili linee di approfondimento che possano contribuire ad una migliore comprensione e ricostruzione di un fenomeno, di cui il mondo antico doveva essere fiero, se ancora nella Vita di Apollonio di Tiana veniva ricordato con una nota di orgoglio che gli artisti antichi viaggiavano solo con le proprie mani e i propri strumenti e realizzavano le statue degli dei nei templi stessi⁵¹.

⁴⁷ Per un quadro del valore sociale e rappresentativo assunto dalla mobilità artigiana: JOCKEY 2009.

⁴⁸ Per una disamina del ruolo della committenza per quanto attiene il contesto siceliota tra la fine del VI e la prima metà del V a.C.: PAFUMI 2004.

⁴⁹ Dopo il momento di fortuna politica ed economica concomitante con la distruzione di Sibari nel 510, nella città achea scoppiano contrasti interni che vedono contrapposti il clesso pitagorico e la fazione aristocratica ostile al governo pitagorico; il periodo di crisi sembra protrarsi per buona parte del V secolo, con vicende alterne, che vedono l'allontanamento di Pitagora e dei suoi seguaci, l'instaurarsi di un governo di stampo tirannico, il ritorno del potere oligarchico unitamente alla fazione pitagorica, un nuovo momento di crisi, infine la riconciliazione; sul piano economico, un potenziamento delle

emissioni monetarie sembra essere finalizzato a inserire la città in un circuito commerciale più ampio, favorito alla valorizzazione del suo porto quale referente importante nella rete commerciale tra Sicilia, Magna Grecia e Grecia stessa. La costruzione del tempio si colloca in questo periodo così complesso, entro il quale non va dimenticato il rapporto privilegiato della città con Olimpia, contesto agonistico di riferimento dell'aristocrazia crotoniate, dove negli stessi anni era in atto la costruzione del tempio di Zeus che può aver offerto l'occasione di emulazione per la *polis* achea che aspirava a rappresentarsi come città olimpica nel contesto magnogreco; per un'analisi specifica: BELLI PASQUA 2009, part. pp. 146-152.

⁵⁰ Sul tema BELLI PASQUA 2010a; sul tetto di marmo di Selinunte si veda ora: Conti, Lazzarini 2021.

⁵¹ Philostr., *Vita Apollon., Tyan.*, V.20.

Bibliografia

- ADORNATO 2010 a = ADORNATO G. (a cura di), *Scolpire il marmo: importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico. Atti del Convegno di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 novembre 2009)*, Milano 2010.
- ADORNATO 2010 b = ADORNATO G., "Bildhauerschulen": un approccio, in ADORNATO 2010a, pp. 309-337.
- AMPOLO 2009 = AMPOLO C. (a cura di), *Immagine e immagini della Sicilia e delle altre isole del Mediterraneo antico. Giornate internazionali di studi sull'area elima. Atti delle seste giornate di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo. Workshop «G. Nenci» (Erice 12-16 ottobre 2006)*, Pisa 2009.
- ARIAS 1981 = ARIAS E.P., *La storiografia della scultura greca del VI secolo a.C.*, in PAYNE H.G.G., YOUNG G.M., *La scultura arcaica in marmo dell'Acropoli*, Roma 1981, trad. it. M. Pottino Tommasi, pp. 15-73.
- Atene e la Magna Grecia* 2008 = *Atene e la Magna Grecia dall'età arcaica all'Ellenismo. Atti del quarantasettesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 27-30 settembre 2007)*, Taranto 2008.
- BARLETTA 2006 = BARLETTA B.A., *Archaic and classical Magna Graecia*, in PALAGIA 2006, pp. 77-118.
- BELLI PASQUA 1995 = BELLI PASQUA R., *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. IV, 1. Taranto. La scultura in marmo e in pietra*, Taranto 1995.
- BELLI PASQUA 1996 = BELLI PASQUA R., *I materiali litici-Il marmo; I materiali litici-La scultura in marmo*, in E. Lippolis (a cura di), *I Greci in Occidente. Arte e artigianato in Magna Grecia*, Napoli 1996, pp. 81-85; 485-491.
- BELLI PASQUA 2000 = BELLI PASQUA R., *Il marmo di Paros nell'Italia meridionale. Problemi del commercio e della diffusione*, in SCHILARDI D.U., KATSONOPOULOU D. (edd.), ΠΑΡΙΑ ΛΙΘΟΣ. Λατομεία, Μαρμαρο και εργαστήρια γλυπτικής της Παρου. *PARIA LITHOS. Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture, Proceedings of the First International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades (Paroikia, Paros 2-5 October 1997)*, Athens 2000, pp. 519-524.
- BELLI PASQUA 2008 a = BELLI PASQUA R., *La presenza di modelli attici nella scultura in marmo tarantina*, in *Atene e la Magna Grecia* 2008, pp. 325-338.
- BELLI PASQUA 2008 b = BELLI PASQUA R., *L'acroterio del frontone occidentale del tempio di Hera Lacinia in Atene e la Magna Grecia* 2008, pp. 445-457.
- BELLI PASQUA 2009 = BELLI PASQUA R., *Le sculture frontonali del tempio di Hera Lacinia. Un'ipotesi di ricostruzione*, in MEZZETTI 2009, pp. 135-156.
- BELLI PASQUA 2010 a = BELLI PASQUA R., *Scultura architettonica e officine itineranti: il caso dell'Heraion a Capo Lacinio*, in ADORNATO 2010a, pp. 171-184.
- BELLI PASQUA 2010b = BELLI PASQUA R., *L'architettura funeraria a Rodi in età ellenistica. Documentazione locale e forme di contatto*, in *Roma 2008 - XVII International Congress of Classical Archaeology, Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean*, in *Bollettino di archeologia on line*, I, 2010, pp. 43-58.
- BELLI PASQUA 2014 = BELLI PASQUA R., *La cultura figurativa delle poleis del Golfo di Taranto: forme e funzioni della scultura*, in *Siris, Herakleia, Polychorion. Città e campagna tra antichità e medioevo. Atti della Giornata di studio (Policoro, 12 luglio 2013)*, in *Siris. Studi e ricerche della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici di Matera XIV*, 2014, pp. 81-88.
- BELLI PASQUA, 2022 = BELLI PASQUA R., *Architettura funeraria in Puglia tra Ellenismo e Romanizzazione*, in Perna, R., Carmenati, R., Giuliodori, M. (a cura di), *Roma e il mondo adriatico. Dalla Ricerca archeologica alla pianificazione del territorio. Puglia. Atti del Convegno Internazionale (Macerata, 18-20 maggio 2017)*, III, Roma 2022, pp. 1029-1049.
- BESCHI 1982 = BESCHI L., *I donari tarantini a Delfi. Alcune osservazioni*, in M.L. GUALANDI et ALII (a cura di), *Aparchai: nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, Pisa 1982, pp. 227-238.
- BUCCINO 2010 = BUCCINO L., *La scultura in marmo a Poseidonia in età arcaica e classica. Stato della questione e prospettive di ricerca*, in ADORNATO 2010a, pp. 101-126.
- CONTI, LAZZARINI 2021 = CONTI M.C., LAZZARINI L., *Contributo allo studio del tetto marmoreo di Selinunte: nuove acquisizioni e indagini archeometriche*, in *Marmora* 17, 2021, pp. 17-43.
- D'ANNIBALE 2020 = D'ANNIBALE C., *Everybody Wants a Piece of the Temple. The Recovery of Greek Marble Tiles from the Temple of Hera Lacinia on the Rural Sites at Capo Colonna, Crotona*, in SPADEA R., LO SCHIAVO F., LAZZARINI M.L. (a cura di), *Tra Ionio e Tirreno: orizzonti d'archeologia, omaggio a Elena Lattanzi*, Roma 2020, pp. 411-418.
- D'ONOFRIO 2008 = D'ONOFRIO A.M., *L'apporto cicladico nella più antica plastica monumentale in Attica*, in Y. KOURAYOS, F. PROST (édités par), *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque: histoire des ateliers, rayonnement des styles. Actes du colloque international organisé par l'Éphorie des Antiquités préhistoriques et classiques des Cyclades et l'École française d'Athènes (7-9 septembre 1998)*, Paris 2008, pp. 201-262.

- DE SIENA, CANCELLIERE, LAZZARINI 2002 = DE SIENA A., CANCELLIERE S., LAZZARINI L., *The architectural marbles of the Athenaion of Metapontum and their identification*, in LAZZARINI L. (a cura di), *ASMOSIA*, 6. *Interdisciplinary studies on ancient stone. Proceedings of the Sixth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity (Venice, June 15-18 2000)*, Padova 2002, pp. 303-308.
- DIMARTINO 2010 = DIMARTINO A., *Artisti itineranti: l'evidenza epigrafica*, in ADORNATO 2010a, pp. 9-40.
- GHISELLINI 1988 = GHISELLINI E., *La statua di Milone di Crotona a Olimpia*, in *Xenia Ant XVI*, 1988, pp. 43-52.
- GORGONI et alii 1993 = GORGONI C., AMADORI M.L., LAZZARINI L., PALLANTE P., PIRO S., VERSINO L., ZOPPI C., *Risultati dell'indagine micropaleontologica, minero-petrografica e geochemica preliminare sui materiali lapidei (calcarei e marmi) dell'insediamento greco di Selinunte*, in *Selinunte 1*, Roma 1993, pp. 33-59.
- HOFFELNER, WALTER-KARYDI 1999 = HOFFELNER K., WALTER-KARYDI E., *Alt-Ägina*, 1, 3. *Das Apollon-Heiligtum. Tempel, Altäre, Temenosmauer, Thearion*, Mainz 1999.
- JOCKEY 2009 = JOCKEY PH., *D'une cité l'autre. Brèves réflexions sur la mobilité des artisans de la pierre dans l'Antiquité classique*, in MOATTI C., KAISER W., PÈBARTHE CH. (édités par), *Le monde de l'itinérance en Méditerranée de l'antiquité à l'époque moderne: procédures de contrôle et d'identification. Tables Rondes (Madrid 2004-Istanbul 2005)*, Paris 2009, pp. 139-159.
- LA ROCCA 1996 = LA ROCCA E., *Le tegole del tempio di Hera Lacinia ed il tempio della Fortuna Equestre: tra spoliazioni e restauri in età tardo-repubblicana*, in SPADEA 1996, pp. 89-98.
- LANGLOTZ 1927 = LANGLOTZ E., *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Nürnberg 1927.
- LANGLOTZ 1968 = LANGLOTZ E., *L'arte della Magna Grecia* (trad. it), Roma 1968.
- LANGLOTZ 1971 = LANGLOTZ E., *La scultura*, in *Taranto nella civiltà della Magna Grecia, Atti del decimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 4-10 ottobre 1970)*, Taranto 1971, pp. 217-247.
- LAZZARINI 2007 = LAZZARINI L., *Indagini archeometriche sui marmi bianchi della statuaria e architettura della Magna Grecia*, in *Marmora 3*, 2007, pp. 21-52.
- LIPPOLIS 1987 = LIPPOLIS E., *Organizzazione delle necropoli e struttura sociale nell'Apulia ellenistica. Due esempi, Taranto e Canosa*, in *Römische Gräberstrassen. Selbstdarstellung, Status, Standard. Kolloquium in München vom 28. bis 30. Oktober 1985*, München 1987, pp. 139-154.
- LIPPOLIS 1994 = LIPPOLIS E., *La tipologia dei semata*, in Lippolis E. (a cura di), *Catalogo del Museo Nazionale archeologico di Taranto*, III, 1. *Taranto. La necropoli. Aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I secolo a.C.*, Taranto 1994, pp. 108-128.
- LIPPOLIS, LIVADIOTTI, ROCCO 2007 = LIPPOLIS E., LIVADIOTTI M., ROCCO G., *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo a.C.*, Milano 2007.
- LONGO 2000 = LONGO F., *XVII. Il problema delle officine bronzistiche di Rhegion*, in GRAS M., GRECO E., GUZZO P.G. (a cura di), *Nel cuore del Mediterraneo antico. Reggio, Messina e le colonie calcedesi dell'area dello Stretto*, Corigliano Calabro 2000, pp. 251-261.
- MARCONI 1994 = MARCONI C., *Selinunte. Le metope dell'Heraion*, Modena 1994.
- MARCONI 2009 = MARCONI C., *Arte e Insularità. Il caso delle metope del tempio F di Selinunte*, in AMPOLO 2009, pp. 259-268.
- MARCONI 2010 = MARCONI C., *Orgoglio e pregiudizio: La connoisseurship della scultura in marmo dell'Italia meridionale e della Sicilia*, in ADORNATO 2010a, pp. 339-359.
- MARCONI 2011 = MARCONI C., *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World. The Metopes of Selinus*, Cambridge 2011.
- MERTENS 2006 = MERTENS D., *Città e monumenti dei Greci d'Occidente*, Roma 2006 (trad. it. M. Papini).
- MERTENS-HORN 1988 = MERTENS-HORN M., *Die Löwenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.* (RM, 28 Ergh.), Mainz 1988.
- MERTENS-HORN 2001 = MERTENS-HORN M., *La scultura di marmo*, in DE SIENA A. (a cura di), *Metaponto. Archeologia di una colonia greca*, Taranto 2001, pp. 71-88.
- MERTENS-HORN 2008 = MERTENS-HORN M., *Intervento*, in *Atene e la Magna Grecia 2008*, pp. 537-539.
- MEZZETTI 2009 = MEZZETTI C. (a cura di), *Il santuario di Hera al Capo Lacinio. L'analisi della forma, il restauro e la ricerca archeologica*, Roma 2009.
- OHLY 1976 = OHLY D., *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ein Katalog der Glyptothek München*, 1. *Die Ostgiebelgruppe*, München 1976.

- OHLY 2001 = OHLY D., *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ein Katalog der Glyptothek München, 2. Die Westgiebelgruppe. 3. Die Gruppen auf dem Altarplatz. Figürliche Bruchstücke. Akrotere aus der Tempelcella. Die klassizistische Restaurierung der Aegineten*, München 2001.
- OHNESORG 1993 = OHNESORG A., *Inselionische Marmordächer*, Berlin 1993.
- ORLANDINI 1983 = ORLANDINI P., *Le arti figurative*, in Pugliese Carratelli G. (a cura di), *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano 1983, pp. 331-554.
- ØSTBY 1987 = ØSTBY E., *Riflessioni sulle metope di Selinunte*, in *PP* 42, 1987, pp. 123-153.
- PAFUMI 2000 = PAFUMI S., *Pitagora di Reggio. Scultore panellenico*, in GRAS M. et alii (a cura di), *Nel cuore del Mediterraneo antico: Reggio, Messina e le colonie calcidesi dell'area dello Stretto*, Corigliano Calabro 2000, pp. 275-289.
- PAFUMI 2004 = PAFUMI S., *Scultura e committenza in Occidente. Contesto e ruolo sociale della scultura a tutt'oggi in Sicilia tra la fine del 6 e la prima metà del 5 secolo a. C.*, in *NumAntCl* XXXIII, 2004, pp. 41-96.
- PALAGIA 2006 = PALAGIA O. (a cura di), *Greek Sculpture. Function, materials and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge 2006.
- PEDLEY 1976 = PEDLEY J.G., *Greek sculpture of the Archaic period: the Island Workshops*, Mainz 1976.
- RAUBITSCHKE 1949 = RAUBITSCHKE A.E., *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge Mass. 1949.
- RICHTER 1968 = RICHTER G.M.A., *Korai: Archaic Greek maidens. A study of the development of the Kore type in Greek sculpture*. London-New York 1968.
- RIDGWAY 1977 = RIDGWAY B., *The archaic style in Greek Sculpture*, Princeton 1977.
- RIZZA, De Miro 1985 = RIZZA G., DE MIRO E., *Le arti figurative dalle origini al V secolo a.C.*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1985, pp. 125-240.
- ROCCO 2008 = ROCCO G., *Architettura protoclassica occidentale e influssi della madrepatria*, in *Atene e la Magna Grecia* 2008, pp. 287-323.
- ROCCO 2009 = ROCCO G., *Il tempio di Hera al Capo Lacinio. Nuove acquisizioni ed elementi per una sua restituzione*, in *MEZZETTI* 2009, pp. 107-134.
- ROCCO 2010 = ROCCO G., *Il ruolo delle officine itineranti cicladiche nella trasmissione di modelli architettonici tra tardoarcaismo e protoclassicismo*, in *ADORNATO* 2010a, pp. 159-169.
- ROCCO 2016 = ROCCO G., *The Role of Cycladic Workshops in Late Archaic Architectural Change*, in *Αρχιτέκτων; τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Κορρέ. Honorary volume for Professor Manolis Korres*, Athens 2016, pp. 507-515.
- ROLLEY 1994 = ROLLEY C. 1994, *La sculpture grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle*. Paris 1994.
- RUGA 1996 = RUGA A., *La copertura dell'edificio A*, in *SPADEA* 1996, pp. 99-105.
- RUSSO 2004 = RUSSO F., *I donari tarantini a Delfi*, in *AnnPisa, Classe di lettere e filosofia* IX, 2004, pp. 79-102.
- SETTIS 1994 = SETTIS S. (a cura di), *Idea dell'arte greca d'Occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia*, in *Storia della Calabria antica II, età italica e romana*, Roma-Reggio Calabria 1994, pp. 855-902.
- SPADEA 1996 = SPADEA R., (a cura di), *Il tesoro di Hera* (Catalogo della mostra), Milano 1996
- STEWART 1990 = STEWART A., *Greek Sculpture. An exploration*, New Haven-Princeton 1990.
- STURGEON 2006 = STURGEON M.C. 2006, *Archaic Athens and the Cyclades*, in *PALAGIA* 2006, pp. 32-76.
- TODISCO 2016 = L. TODISCO, *Vecchie e nuove ipotesi sui colossi di Lisippo a Taranto*, in *Ostraka* 25, 2016, pp. 169-190.
- WALTER-KARYDI 1987 = E. WALTER-KARYDI, *Alt-Ägina, 2, 2. Die äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen*, Mainz 1987.