



Scolpire il marmo

Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche
nel Mediterraneo antico

a cura di
Gianfranco Adornato

Atti del convegno di studio tenuto a Pisa
Scuola Normale Superiore, 9-11 novembre 2009

INTRODUZIONE

L'obiettivo che ci siamo posti durante i lavori del Convegno *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico*, tenutosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa dal 9 all'11 novembre 2009, era di muovere un primo, concreto passo verso una panoramica aggiornata dello stato delle conoscenze e degli studi sulla produzione artistica, in particolare la scultura in marmo, dell'Italia Meridionale e la Sicilia. Centro e periferia, o meglio centri e periferie; importazioni e produzioni locali: sono questi alcuni dei nuclei tematici del convegno attorno ai quali hanno ruotato altre questioni relative ad aree geografiche e artistiche più o meno note, più o meno vicine. In una prospettiva metodologica comparativa, che ha visto sullo stesso piano le problematiche della nascita della scultura in marmo ad Atene come in altre *poleis* del Mediterraneo; che ha voluto indagare la portata del fenomeno degli artisti e delle maestranze itineranti nella trasmissione di tecniche e di stili, nodo nevralgico molto spesso sottovalutato o addirittura ignorato anche nei più recenti studi sull'argomento; che ha voluto confrontare la 'periferia' artistica occidentale con le altre 'periferie' del Mediterraneo antico. Molto spesso, purtroppo, si assiste a una ingiustificata segmentazione tra aree geografiche e disciplinari limitrofe (si pensi alla divisione artificiale tra Magna Grecia e Sicilia), che compromette la lettura e la corretta definizione del fenomeno artistico.

La produzione artistica greca d'Occidente e in particolare la scultura in marmo di età arcaica e classica lì rinvenuta non sono state ancora oggetto di sistematiche indagini e ricognizioni da parte degli studiosi di arte greca. Recenti contributi hanno cercato di far luce sulle sculture arcaiche e classiche realizzate in marmo pario (*Παρία λίθος. Parian quarries, marble and workshops of sculpture*, Proceedings of the first International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades [Paros, 2-5 October 1997], Athenai 2000), oppure in altre sedi gli interventi si sono concentrati su specifiche aree geografiche e artistiche (*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], éd. par Yannis Kourayos - Francis Prost, Athenai 2003).

Le giornate di studio pisane sono state concepite come tentativo di svolta rispetto alle metodologie finora adottate nell'approccio alla produzione artistica della Magna Grecia e della Sicilia e di altre aree periferiche. Segno tangibile di una proficua e serena discussione durante i lavori del convegno è questo volume di Atti, che raccoglie la maggior parte degli interventi: un passo, che ci auspichiamo sia seguito da altri più importanti contributi volti ad allargare lo spettro d'indagine verso altre aree artistiche.

Al centro di queste giornate di studio sono stati le opere d'arte in marmo (dalle statue a tutto tondo agli elementi architettonici), ma non solo, rinvenute in Italia meridionale e in Sicilia e i manufatti analoghi dalla Grecia propria e insulare e dalla colonia di Cirene. Non un semplice censimento del materiale marmoreo, ma un momento di riflessione sulla formazione di linguaggi artistici locali e sulla trasmissione e ricezione di esperienze tecniche e stilistiche grazie

alla presenza di maestranze itineranti. Il principale filone interpretativo sulla scultura in marmo dell'Occidente greco risale all'opera di Ernst Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen im Sizilien und Unteritalien*, München 1963, il quale sosteneva che le opere d'arte in marmo provenienti da contesti archeologici greco-occidentali fossero importazioni interamente o parzialmente lavorate nel luogo di estrazione del marmo. Lo studioso negava qualunque capacità tecnica di lavorazione del materiale marmoreo da parte dell'artigiano o dell'artista greco d'Occidente, vista l'assenza di cave in Magna Grecia e Sicilia. Questa prospettiva è ancora predominante negli studi più recenti (si vedano le pagine dedicate a questo aspetto nel catalogo della mostra di Palazzo Grassi *I Greci in Occidente* del 1996 o il saggio di Carlos Picón in *Magna Graecia. Greek art from South Italy and Sicily*, esposizione tenutasi nel 2002 a Cleveland e a Tampa), nonostante il tentativo teorico di superare la dicotomia tra centro (Atene) e periferia (Magna Grecia e Sicilia) proposto da Salvatore Settis, in *Idea dell'arte greca d'Occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia* (Atti del XXVIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia [Taranto, 1988], Napoli 1990, 135-176). L'esigenza di affrontare l'intera questione con un approccio metodologico nuovo appare quindi ineludibile e il volume degli Atti del convegno pisano intende rappresentare un segno tangibile di un rinnovato interesse verso questi temi.

Nel corso della prima giornata di studio sono stati approfonditi alcuni aspetti dell'arte e della scultura in marmo in Magna Grecia e Sicilia ora attraverso materiali archeologici editi, ora attraverso documenti di recente acquisizione ora attraverso una lettura complessiva di una classe tipologica. A seguire, il *focus* dell'indagine si è spostato verso le produzioni della Grecia propria e di altre 'periferie' artistiche, come l'area settentrionale della Grecia, la Laconia e la Cirenaica, fino alla rielaborazione di modelli e motivi iconografici nell'area nord-alpina, con un approfondimento sulla formazione di linguaggi artistici in aree molto note, come per esempio la nascita della scultura in marmo da Atene, ovvero questioni legate a singole personalità artistiche. Durante l'ultima giornata, si è tornato a parlare e a discutere di Magna Grecia e Sicilia a conclusione di questa panoramica sull'arte di alcune delle principali *poleis* del Mediterraneo antico.

La realizzazione del convegno non sarebbe stata possibile senza il sostegno, non solo finanziario, della Scuola Normale Superiore di Pisa a cui va la nostra riconoscenza. Ringraziamo anche alcune persone dell'amministrazione per l'efficace disponibilità in ogni singola fase della preparazione dell'incontro: in primo luogo Luana Cappelli, Isabella Ricco della segreteria delle classi, Francesco Casacci, i grafici e gli informatici Michele Fiaschi e Daniele Leccese, Andrea Pantani dell'ufficio stampa. Un caloroso e particolare ringraziamento va alla Banca Monte dei Paschi di Siena che ha liberalmente messo a disposizione risorse per il rimborso delle spese dei partecipanti, contribuendo in maniera significativa alla realizzazione di questa manifestazione e alla pubblicazione degli Atti.

Gianfranco Adornato
Elena Ghisellini
Clemente Marconi

ARTISTI ITINERANTI: L'EVIDENZA EPIGRAFICA

Alessia Dimartino

L'argomento che si propone in questa sede, la circolazione degli scultori greci nel Mediterraneo antico, non ha incontrato grande fortuna nella storia degli studi archeologici del Ventesimo secolo, incentrati sull'assunto che ogni regione della Grecia ebbe uno stile artistico distintivo e soprattutto puro, non intaccato cioè dalle influenze esercitate dalla circolazione di manodopera, manufatti, idee¹. Un'eccezione a questa linea di tendenza è costituita dall'approccio della scuola anglosassone e più in particolare di Richter e Ridgway nei rispettivi studi sulla scultura greca arcaica: con l'aiuto delle fonti letterarie, le due studiose hanno sottolineato che già a partire dal VII sec. a.C. gli artisti greci lavorarono in luoghi differenti dalla loro sede originaria, vicini e lontani, spesso portando con sé anche la materia prima². All'argomento ha dedicato recentemente le pagine conclusive di un articolo Clemente Marconi³, constatando a proposito della Grecia arcaica che la mobilità era «una componente essenziale della professione dello scultore»⁴: non era raro infatti che un artista lavorasse in più luoghi o che concentrasse la sua attività anche in un solo centro distinto da quello di provenienza.

Sebbene le testimonianze epigrafiche siano state considerate in vari studi archeologici come fonte diretta di estrema importanza per la conoscenza degli scultori che operarono nel mondo greco, nel complesso si può dire che a proposito della circolazione degli scultori nel Mediterraneo antico finora non sono state sfruttate appieno le potenzialità delle iscrizioni. Per quanto superato relativamente al numero delle occorrenze epigrafiche, la raccolta delle firme di artisti compilata da Loewy nel 1885 rimane metodologicamente lo strumento più valido di partenza: lo studioso infatti ha distinto gli scultori per cronologia e per area geografica, identificando la loro provenienza sulla base delle fonti letterarie, della presenza dell'etnico e, limitatamente alle epigrafi databili entro la fine del V sec. a.C., dell'uso di alfabeti per così dire regionali⁵. Questo approccio, che si è rivelato di estrema utilità e i cui risultati sono ancora oggi in gran parte validi, è stato abbandonato nelle raccolte successive: il catalogo di Marcadé degli anni Cinquanta del Novecento raccoglie un numero di gran lunga maggiore di firme, senza mai

¹ Questo il modello di Langlotz 1927 recentemente riproposto a grandi linee da Pedley 1976, Croissant 1983 e Rolley 1994, 243-251.

² Richter 1968, 1-3; Ridgway 1977, 283-302. Di questa opinione anche Stewart 1990, 33-34; da ultimo si veda Sturgeon 2006, 50.

³ Marconi 2009, 263-264.

⁴ *Ivi*, 264.

⁵ Loewy 1885.

discutere l'appartenenza di un artista a un'area geografica sulla base dei dati paleografici⁶; lo studio di Raubitschek raccoglie esaustivamente tutte le basi e le colonne relative ai monumenti votivi rinvenuti presso l'Acropoli di Atene, dedicando grande attenzione agli artisti menzionati nelle iscrizioni, inseriti in un elenco dettagliato in Appendice, e alle epigrafi, opportunamente riportate, ma discusse dal punto di vista paleografico esclusivamente in funzione della datazione e delle formule utilizzate⁷. La più recente analisi di Viviers su alcuni *ateliers* di scultori ad Atene in età arcaica, che pure considera l'aspetto paleografico dei documenti iscritti, utilizza un approccio metodologico non sempre corretto, approdando talvolta a risultati discutibili⁸.

Solo per fare qualche esempio, lo studioso considera Endoios (che Pausania chiama esplicitamente ateniese)⁹ un artista ionico, adducendo come prova il fatto che sulle firme apposte sulla base del monumento funerario di Nelonides (*Fig. 1*) e su una colonnina votiva, firmata anche da Philergos (*Fig. 2*), è presente il *sigma* a quattro tratti¹⁰. Contrariamente a quanto sostiene lo studioso che la presenza di tale segno, sicura nella seconda iscrizione e supposta nella prima (l'epigrafe è di difficilissima lettura, poiché è stata erasa), sia un tratto caratteristico dell'alfabeto ionico, si sottolinea che per quanto il *sigma* a tre tratti sia quello più comunemente usato ad Atene in età arcaica, la variante a quattro tratti sembra fare la sua comparsa in Attica ben prima della diffusione della *koine* alfabetica della fine del V sec. a.C.¹¹. Che Endoios non sia un artista ionico lo indica inoltre soprattutto la mancanza del segno con valore di *e* lungo nella formula *Endoios epoiesen* presente a conclusione di un'epigrafe funeraria¹². Se il *sigma* a quattro tratti non può essere definito un carattere distintivo del solo alfabeto ionico, non si può certamente dire ionica un'iscrizione che non presenti i segni delle vocali lunghe η e ω . In conclusione, per Viviers Endoios è un artista ionico per una svalutazione delle fonti letterarie e un approccio errato alla paleografia della documentazione epigrafica.

Passando poi alle due firme di Philergos, quella sulla colonnina votiva firmata anche da Endoios e quella sul monumento funerario di un uomo nativo di Samos, su cui si tornerà in seguito, lo studioso compie un altro errore metodologico: pur definendo l'alfabeto della seconda iscrizione «mixte» per la presenza del *sigma* a quattro tratti e del segno di H con valore di $|\bar{e}|$ accanto al *lambda* calcidese e al *gamma* con lo spigolo in alto peculiari dell'Attica, giunge alla conclusione che «un fait est certain: Philergos est ionien, comme nous indique l'alphabet de sa signature sur la base de Léanax»¹³. Poiché la firma di Philergos presenta il *lambda* calcidese e forse il *sigma* a tre tratti usati comunemente in Attica (di quest'ultimo segno rimangono soltanto labili tracce attribuibili a un *sigma* che potrebbe essere tanto a tre quanto a quattro tratti), Viviers arriva alla conclusione che Philergos fece incidere la propria firma sulla colonnina in alfabeto attico per il fatto che il committente era un Ateniese, a dimostrazione «d'une tentative d'integration de cet artiste à la société athénienne»¹⁴; nel caso dell'iscrizione incisa sul monumento funerario di Leanax, invece, essendo il committente un nativo di Samos, l'artista aveva scelto di adottare un alfabeto misto «pour se mettre au diapason de son client»¹⁵.

In altre parole, l'idea di Viviers è che sia Philergos che Endoios fossero scultori provenienti dalla Ionia che, essendosi trasferiti ad Atene, si sforzassero di far incidere le proprie firme in alfabeto attico, lasciando qua e là traccia paleografica della loro origine ionica. Tale idea rivela alla base una concezione errata dell'alfabeto regionale, concepito come un insieme di se-

⁶ Marcadé 1953-1957.

⁷ Raubitschek 1949.

⁸ Viviers 1992.

⁹ Paus. 1.26.4.

¹⁰ Atene, Museo Epigrafico, inv. 12870 (monumento di Nelonides) e 6249 (colonna votiva); Viviers 1992, 55-102. Sulla figura di Endoios e per una discussione delle fonti letterarie ed epigrafiche si veda il contributo di G. Adornato in questi Atti.

¹¹ Guarducci 1967, 134 e nota 4.

¹² Viviers 1992, 84-90, n. 3, non pone alcun problema riguardo al fatto che in questo caso Endoios firma con un alfabeto attico.

¹³ Viviers 1992, 113.

¹⁴ *Ivi*, 114.

¹⁵ *Ivi*, 113.

gni puro e immutabile: come si è già detto a proposito di Endoios, il *sigma* a quattro tratti, pur non essendo all'origine peculiare dello stile scrittorio attico, entra a far parte di questo sistema alfabetico già nel VI sec. a.C.; allo stesso modo il segno di aspirazione in Attica prende il valore di η a partire dal VII sec. a.C.¹⁶. L'introduzione ad Atene di tali segni può essere agevolmente motivata dall'influsso della moda ionica che si diffuse nella seconda metà del VI sec. a.C.; dire che chi utilizzò accanto al consueto *sigma* quello a quattro tratti o il segno di H con valore di η fu necessariamente uno straniero proveniente dalla Ionia sarebbe un errore metodologico altrettanto grossolano che asserire che chi usò «vestire» le *korai* dell'Acropoli con chitone e *himation* piuttosto che con il peplo dorico fu necessariamente un artista ionico¹⁷.

Alla luce di quanto detto, si è scelto dunque di adottare in questa sede un differente approccio per lo studio delle epigrafi, volto a riconsiderare le informazioni deducibili dai testi (menzione dell'etnico, tipologia dell'alfabeto e paleografia della firma) e dall'analisi del materiale lapideo con cui sono realizzati i rispettivi monumenti superstiti (marmo d'importazione, calcare o marmi locali), intrecciandole con le notizie fornite talora dalle fonti letterarie. Vorrei sottolineare in premessa che l'indagine è stata ristretta cronologicamente alle iscrizioni databili dall'età arcaica alla fine del V sec. a.C. Tale scelta deriva da una motivazione essenzialmente pratica: l'uso di caratteri epigrafici per così dire regionali permane fino alla diffusione della *koine* alfabetica databile a partire dalla fine del V sec. a.C. e costituisce, se non l'unico, uno dei dati più rilevanti per indicare l'appartenenza di uno scultore a una comunità d'origine differente dal luogo in cui è stata rinvenuta la sua opera o in cui egli si trovò a lavorare. In linea generale, infatti, in mancanza dell'etnico l'alfabeto adottato dal lapicida da solo può fornire un indizio sulla provenienza dell'artista.

Nella prima parte dell'intervento saranno portati alcuni esempi epigrafici metodologicamente utili per lo studio in questione; nella seconda, grazie anche a un elenco dettagliato di scultori che operarono dall'età arcaica alla fine del V sec. a.C. compilato a cura di chi scrive sulla base di altri studi¹⁸, si cercherà di valutare quantitativamente l'attestazione delle firme degli artisti, anche in connessione con quanto desumibile dalle fonti letterarie e dall'analisi dei materiali dei supporti; nella terza e ultima parte saranno presentate, infine, alcune tabelle di distribuzione distinte per secoli, in cui saranno evidenziate le tratte privilegiate dagli scultori operanti tra il VII e la fine del V sec. a.C., discutendo alcuni aspetti a mio avviso importanti per la piena comprensione del fenomeno della mobilità degli scultori in età arcaica e classica.

Prima di entrare in argomento, non mi sembra banale spendere qualche parola sulla tipologia delle cd. firme di artisti. Come è già stato ampiamente sottolineato dagli studiosi, non si tratta di veri e propri autografi, dal momento che il nome dello scultore generalmente non era inciso di proprio pugno, ma da un lapicida professionista, solitamente lo stesso che realizzava l'iscrizione votiva o funeraria che accompagnava il monumento¹⁹. La funzione della firma era duplice: fungeva da vero e proprio marchio di qualità dell'opera e nello stesso tempo offriva all'artista la possibilità di fissare sulla pietra la testimonianza della sua presenza, anche in luoghi lontani dalla propria patria.

La menzione dello scultore, preceduta o seguita dall'iscrizione votiva o funeraria, trovava spazio generalmente sulle basi di forma parallelepipedica o talvolta a guisa di colonna destinate a sorreggere i monumenti (*ex voto*, statue o gruppi); non era raro però che il nome dell'artista, come quelli dei dedicanti/defunti, fosse inciso direttamente sulle statue facenti parte del monumento.



¹⁶ Guarducci 1967, 133.

¹⁷ Vale la pena, inoltre, di menzionare la raccolta di fonti letterarie ed epigrafiche sulla scultura greca curata da Muller-Dufeu, in cui le testimonianze iscritte sono semplicemente elencate senza essere trattate analiticamente: Muller-Dufeu 2002.

¹⁸ Loewy 1885; Raubitschek 1949; Vollkommer 2007; Marconi 2009, 264-265.

¹⁹ Si vedano a questo proposito: Raubitschek 1949, 436-437; Jeffery 1962, 151-153; Deyhle 1969, 52; Guarducci 1978, 418; Viviers 1992, 35-43. Qualche eccezione è menzionata in Raubitschek 1949, 436, e in Viviers 1992, 44-51.

EARLY ARCHAIC SCULPTURE IN ATHENS

Olga Palagia

This paper deals with the inception of monumental marble sculpture in Athens and Attica. Its aim is to examine the influences that shaped Athenian sculpture and to detect the provenance of the marbles used in Athens in the late seventh and the first quarter of the sixth century BC.

Greek monumental statuary in marble developed on the Cycladic island of Naxos sometime in the second half of the seventh century. Naxos is rich in marble quarries and was quick to develop techniques for quarrying and shipping colossal figures. Naxian products were originally exported to Delos, Thera and Samos¹, where they can be identified thanks to the Naxian marble employed. The earliest extant Naxian statues were all found outside Naxos; they are life-size or over, plank-like, with «Daedalic» hair, broad shoulders and narrow waist, like the dedication of Nikandre to the *Artemision* of Delos, the *kouroi* found on Delos, and the Naxian *kouroi* (Fig. 1) and the *kore* found on Thera². Even nude men wear belts in the early examples and bear metal attachments. The so-called Colossus of the Naxians, dedicated to Apollo on Delos around 600 B.C., was originally about 9 m high and stood as an advertisement of the skills of Naxian masons³. A number of unfinished colossal *kouroi* of the second quarter of the sixth century abandoned in the quarries of Melanes and Flerio on Naxos indicate that the figures were blocked out at quarry level⁴. Thus were determined their shape, hairstyle and proportions before shipment. It may be assumed that Naxian sculptors travelled with them to their final destination, putting the finishing touches *in situ*. A colossal *kore* in Naxian marble found in the cemetery of Sellada on Thera⁵ has yet to be published but from personal observation I believe that it is unfinished. It was presumably going to be completed after it was set up

¹ Fragments of over-life-size Naxian *korai* from the Heraion of Samos, Vathy, Museum, inv. I 95: Samos XI, nos. 1-3, pls. 1-2; Karakasi 2002, 18, pls. 1 and 2; Croissant 2008, 315-318, figs. 8-10. For Naxian statuary on Delos and Thera, see note 2 below.

² Athens, National Museum, inv. 1 (Nikandre *kore*): Jeffery 1961, 303, no. 2, pl. 55,2; Pedley 1976, 19-20, pl. 1; Kokkorou-Alewrass 1995, 80, K 1; Boardman 2006, 13, fig. 7; Croissant 2008, 311-315, figs. 1-3. Naxian *kouroi* found on Delos: Kokkorou-Alewrass 1995, 81-82, 84, K 5-8, 12a; D'Acunzio 2008; Bruneau - Ducat 2010, 91-96. Naxian *kouroi* found on Thera: Kokkorou-Alewrass 1995, 83, 85, 88, K 10-11, 13, 19. Naxian *kore* found on Thera: Kokkorou-Alewrass 1995, 83, K 9; Croissant 2008, 314, 318, figs. 4-6.

³ Delos, *Artemision*, and London, British Museum, inv. B 322: Pedley 1976, 21-22, pl. 2b, c; Kokkorou-Alewrass 1995, 87-88, K 18, pls. 22-23; Bruneau - Ducat 2010, 186-192.

⁴ Kokkorou-Alewrass 1995, 90-94, K 20-21, 23-24, pl. 21.

⁵ Thera, Prehistoric Museum: Karakasi 2002, pl. 76.

on its base but was abandoned on the spot, probably because it was damaged. Her face, hair and an apron-like area over her skirt remain unfinished and she has no traces of colour.

Early Naxian *kouroi* have long hair with strands falling over their chests and down their backs (Fig. 1)⁶. Votive statues from the islands can carry dedicatory inscriptions on their bodies like Nikandre and the twin *korai* dedicated by Cheramyas at the *Heraion* of Samos, all inscribed alongside their skirts⁷. The colossal *kouros* of Isches from Samos from about 580 has a votive inscription on his left thigh⁸. Such inscriptions are uncommon in Athens and Attica, where the dedications were inscribed on the statue bases.

It is generally acknowledged that the impetus for the creation of monumental marble sculpture came to Athens from the islands of the Cyclades. Naxos is often thought to be the primary source providing both marble and skilled carvers. The presence of Naxian masons in Athens in the early sixth century is documented by the existence of roof tiles in Naxian marble found on the Athenian Acropolis⁹. Some are still unfinished, indicating that they were roughed out for export and completed on the spot once they reached their destination. Traces of colour on some of the tiles suggest that they were actually employed on an early Archaic temple on the Acropolis. A number of tiles carry masons' marks. One of them, spelling the beginning of the name Byzes in the Naxian alphabet, recalls the Naxian Byzes who was said by Pausanias (5.10.3) to have introduced marble roof tiles in the time of the Lydian Alyattes at the beginning of the sixth century¹⁰. It is therefore assumed that Byzes and his associates provided the marble roof for a temple on the Acropolis. An additional point of interest is the detection of claw chisel marks on the Naxian roof tiles¹¹: this raises the date of the earliest documented appearance of the claw chisel on Greek marble to about 600. The claw chisel was initially employed for the dressing of limestone and can be found in the Minoan palace of Mallia (Fig. 2). Its adaptation to marble carving techniques can be tentatively attributed to Naxian masons until further evidence modifies the picture.

We begin our survey of early Attic sculpture with the female figure. Around the beginning of the sixth century two marble perirrhanteria in Naxian marble were dedicated on the Athenian Acropolis¹². The best preserved shows six female figures supporting a basin (Fig. 3). They have long hair falling on their shoulders and linear drapery forming vertical pleats. Earlier basins made in the seventh century like one from Isthmia tend to be supported by women standing on lions, inspired by Oriental prototypes¹³. The simplified design and lack of lions in the Acropolis examples show that we are at the end of the series, therefore within the sixth century. One of the Acropolis basins carries a dedicatory inscription in Attic script, indicating that the object was carved by a Naxian mason but inscribed by an Athenian letter-cutter¹⁴. This rule also applies to a statue base in Naxian marble also from the Acropolis, which carries a dedication to Herakles in Attic script, and is datable to the second quarter of the sixth century¹⁵.

Naxian presence on the Athenian Acropolis in the second quarter of the sixth century is further documented by two fragmentary *korai* wearing a diagonal *himation* over a chiton

⁶ A good example is offered by the *kouros* in the Thera Museum, inv. 306; Kokkorou-Alewras 1995, 83, K 11, pl. 17.

⁷ Athens, National Museum, inv. 1; *korai* of Cheramyas: Paris, Musée du Louvre, inv. MA 686 and Samos, Vathy, Museum; Kyrieleis 1995, figs. 24-25.

⁸ Samos, Vathy, Museum: Samos X, 45-46, pls. 7, 3 and 30 (G. Neumann).

⁹ Kissas 2008, 5-37.

¹⁰ Roof tile inscribed BY, Athens, Acropolis Museum, inv. 13852; Kissas 2008, 13, A1, pl. 1,1.

¹¹ Kissas 2008, 8.

¹² Athens, Acropolis Museum, inv. 592, 592a, 592b, 7345, 13476; Epigraphical Museum, inv. 6521, 6521a; Kokkorou-Alewras 1995, 112-115, K 75-76.

¹³ Isthmia Museum: Sturgeon 1987, 14-61, pls. A-B, 1-26. Oriental prototypes: Boardman 2006, 27.

¹⁴ Athens, Epigraphical Museum, inv. 6521 and 6521a: Raubitschek 1949, 402, no. 374; Kokkorou-Alewras 1995, 114, K 76.

¹⁵ Athens, Epigraphical Museum, inv. 6317; *IG I³* 602; Raubitschek 1949, no. 60; Kissas 2000, 258, C 21.

(Figs. 4-5)¹⁶. The *himation* covers both breasts and forms a *kolpos* whose edge hangs lower on the figure's proper right. Both *korai* have their left hand over their chest carrying an offering. Even though no such *korai* have been found on Naxos itself, their Naxian origin is implied by the Naxian marble and by the similarity of the head of the *kore* Acropolis 677 (Fig. 4) to the head of the Sphinx of the Naxians dedicated in Delphi in the second quarter of the sixth century¹⁷. The drapery and style of the Naxian *korai* on the Acropolis are adapted from Samian prototypes¹⁸. The Samian *kore* in diagonal *himation* with tubular, striated skirt, holding an offering against her chest, is exemplified by the twin *korai* dedicated by Cheramydes at the *Heraion* of Samos (Fig. 6)¹⁹. This type found no local imitations in Athens, however. The earliest documented Attic *kore* made locally in white Pentelic marble is the small-scale funerary *kore* from Agios Ioannis Rentis from around 580 in the Piraeus Museum (Figs. 7-8)²⁰. Her hair is almost Daedalic and she must have been made in Athens under Parian inspiration even though all Parian comparanda found so far are later²¹. She wears no *himation* and her chiton forms the twin *kolpoi* we observe on the *kore* from Naousa on Paros (Fig. 9)²². Vertical bands were painted down the sides of her skirt (Fig. 8) and it is very likely that a similar band ran down her skirt in front by analogy with the *kore* from Naousa.

The so-called Pomegranate *kore* on the Athenian Acropolis, dating from around 570 is also of Pentelic marble (Fig. 10)²³. She holds a pomegranate against her chest and wears a necklace, a chiton fastened with a belt and a cape-like *himation* worn symmetrically over her shoulders and falling over both sides. She is a robust figure retaining the unarticulated effect of the original block of marble, and lacking the slim waist and tubular lower body of the Naxian *korai* dedicated on the Athenian Acropolis (Figs. 4-5). Her appeal depends on the painted patterns of her drapery. Interestingly, this is the first statue known so far that shows claw chisel marks²⁴. They are visible on the left tresses of the long hair falling down her back, which was left unfinished (Fig. 11). The attribution of this *kore* to an Athenian sculptor is not in doubt. But even if the *kore* type is new, the sculptor probably adopted the marble carving techniques of Naxian masons.

The impetus for the most popular design of early Attic *korai*, however, seems to have come from Paros. All Parian comparanda available so far date no earlier than the second quarter of the sixth century. The torso of a *kore* in Parian marble found in Moschato near Piraeus (Fig. 12) wears a plain chiton and holds her left hand against her chest²⁵. Long tresses of hair fall over her breasts. A very similar torso also in Parian marble was found on Antiparos and is now in the Paros Museum²⁶. We can restore the skirt of this type of *kore* with a central vertical band decorated with a meander pattern along the lines of the *kore* from Naousa on Paros (Fig. 9)²⁷.



¹⁶ Athens, Akropolis Museum, inv. 677 (Fig. 4) and 619 (Fig. 5): Pedley 1976, 28-29, pls. 5 (Acr. 677) and 6 (Acr. 619); Kokkorou-Alewras 1995, 108-109, K 69 (Acr. 619) and 70 (Acr. 677); Karakasi 2002, 115, pls. 127-128; Croissant 2008, 319, figs. 12-13 (Acr. 619).

¹⁷ Delphi, Museum, inv. 365: Pedley 1976, 26-28, pl. 4; Kokkorou-Alewras 1995, 118, K 87.

¹⁸ Croissant 2008, 319.

¹⁹ Paris, Musée du Louvre, inv. MA 686 with its twin in the Samos, Vathy, Museum: Kyrieleis 1995.

²⁰ Piraeus, Museum, inv. 2530: Karakasi 2002, 116, pls. 108-109, 230-233; D'Onofrio 2008, 238-241. She is made of fine-grained, compact marble. Visual inspection suggests that it is Pentelic.

²¹ Ridgway 1993, 142.

²² Paros, Museum, inv. 802: Karakasi 2002, 83, pl. 79; Croissant 2008, 320, fig. 16; Karakasi 2008, 288, fig. 6a.

²³ Athens, Acropolis Museum, inv. 593: Karakasi 2002, 115, pls. 129, 238; Kreikenbom 2002, 158, fig. 237a-c. Painted patterns: Brinkmann 2003, no. 46.

²⁴ Palagia - Bianchi 1994, 187, fig. 1; Palagia 2006, 252.

²⁵ Athens, National Museum, inv. 3859: Ridgway 1993, 142; Karakasi 2002, 116, pl. 110; Croissant 2008, 322-323, fig. 28.

²⁶ Paros, Museum, inv. 791: Karakasi 2002, 83, pl. 78.

²⁷ See note 22 above.

IL «PROTO-KOUROS» DA SAMOS NEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE

Mario Iozzo

Il Museo Archeologico di Firenze ospita una piccola ma significativa raccolta di originali greci in marmo: il *kouros* detto *Apollo Milani* (Fig. 1), opera attica in marmo insulare¹, probabilmente pario, inserita da G. Richter – anche per l’elaborata acconciatura con diadema (Fig. 2) che offre la più antica sovrapposizione di due file di riccioli² – nel Gruppo di Tenea-Volomandra e generalmente datata al 560-550 a.C.³; il *kouros* o *Apollino Milani* (Figg. 3-5), delicata scultura in marmo insulare⁴ realizzata da un artista un tempo variamente collocato – in Attica, nelle Cicladi o in Beozia – ma che oggi, grazie al recente ricongiungimento con la sua testa (Fig. 6), riconosciuta in uno straordinario pezzo nel Palazzo Barberini (già Briganti-Bellini) a Osimo, dobbiamo chiamare *kouros Milani-Barberini* (Fig. 7) e attribuire a uno scultore di Paros, attivo negli anni 520-510 a.C.⁵; la testa ionica in marmo greco, forse insulare⁶, molto lacunosa (Figg. 8-10) e in qualche parte persino rilavorata per restauri (Fig. 11) – secondo C. Laviosa forse eseguiti in epoca granducale –, ma raro e pregevole esempio di scuola milesia dell’epoca

Per i fruttuosi scambi di opinioni e per aver agevolato il mio lavoro in vario modo, ringrazio gli amici Annie Piérard (Mariemont), Vincenzo Saladino e Stefania Berutti (Firenze), Elena Ghisellini e Luca Mercuri (Roma), Andy J. Clark (Los Angeles), Vincenzo La Rosa (Catania), Gianluca Casa e Mario Benzi (Pisa). Un sentito ringraziamento a Sylvain Verbanck, che da Bruxelles mi ha fornito con eccezionale rapidità strumenti bibliografici che avevo difficoltà a reperire.

¹ Firenze, Museo Archeologico, inv. 99042: *Kouroi Milani*, 31-36, n. 1, con bibliografia (M. Iozzo); Gentili 2002; Carter - Steinberg 2010, 108, 114, fig. 6.

² Brinkmann 1998, 69-70, D36.

³ L’inquadramento cronologico proposto in Richter 1960, 83-84, n. 70 è stato successivamente accettato, tra gli altri, da Boardman 1991, 72; Floren 1987, 254; Karanastassis 2002; Carter - Steinberg 2010, 114, fig. 6, nonostante un ribassamento intorno al 530 a.C. proposto da Paribeni 1982 e uno, decisamente eccessivo, di De Luca 1964, verso il 500 a.C.

⁴ Firenze, Museo Archeologico, inv. 99043: *Kouroi Milani*, 36-41, n. 2, con bibliografia (M. Iozzo); Landolfi 2000; Gentili - Luni 2001; *La forza del bello*, 313, n. 2 (M. Iozzo). Sulla scultura arcaica di Paros: Kourayos - Detoratos 2000; Zaphiropoulou 2003; Kourayos 2003.

⁵ Per le due sculture si propone ora una provenienza proprio dalle Marche, più precisamente dalla bassa Valle del Musone, che si apre nell’entroterra di Numana; per la provenienza dei *kouroi* fiorentini da Osimo: Luni - Cardone 1998; Luni 2007a; Di Filippo Balestrazzi 2007 e Rosignoli 2007.

⁶ Firenze, Museo Archeologico, inv. 91266: Laviosa 1964; Tuchelt 1970, 76-77, K 45, tav. 42; Floren 1987, 440-441 (che lo ritiene un *kouros* e ne accetta la provenienza dall’Etruria, messa invece in dubbio da Laviosa 1964, seguita da Andrén 1967, 9 nota 15).

del Gruppo di Geneleos: generalmente considerata femminile⁷, più di recente B. Sismondo Ridgway ha proposto che la testa possa appartenere a un *kouros* piuttosto che a una *kore*, come indicherebbero la disposizione delle file di riccioli sulla fronte, di un tipo che a Mileto è caratteristico delle figure maschili, e la doppia treccia (Fig. 12) che attraversa longitudinalmente la volta cranica, non esclusiva delle acconciature femminili⁸; infine, il grande leone funerario attico, in marmo proconnesio⁹, originale del tardo V sec. a.C. (Figg. 13-15), un tempo a Roma, prima nella collezione Del Bufalo, poi in quella del Cardinale Ippolito d'Este, quindi passato nel 1573 al Cardinale Ferdinando I de' Medici, futuro terzo Granduca di Toscana, che lo aveva esposto nella sua celebre Villa sul Pincio, successivamente trasferito a Firenze durante lo smantellamento della residenza romana sotto i Lorena e pertanto entrato a far parte del Museo Archeologico fiorentino nel 1880/81, insieme a tutta la raccolta di originali antichi.

Malgrado questo Convegno verta sulla scultura in marmo, vorrei richiamare l'attenzione – quasi ai limiti del 'fuori tema' – su un piccolo capolavoro le cui notevoli qualità formali vengono considerate strettamente legate ai grandi *kouroi* marmorei e il cui inquadramento stilistico, in assenza di precisi confronti tipologici, può avvenire esclusivamente alla luce della produzione scultorea in marmo (Figg. 16-19). Il recente restauro¹⁰, effettuato proprio in occasione di questo Convegno, ha offerto lo spunto per una riconsiderazione e allo stesso tempo consente ora di apprezzare più pienamente alcuni caratteri di questa statuetta, che sembra ritornare di tanto in tanto alla ribalta sollevando ogni volta problemi diversi. Si tratta di un piccolo *kouros* di piombo¹¹ proveniente da Tigani, l'antica Samos, oggi Pythagoreion, una statuetta alta non più di cm 11,5, il che corrisponde all'incirca a mezza *spithamé*, ovvero mezza spanna¹²: un'opera non di marmo, dunque, e per di più di piccole dimensioni, ma nella quale vengono riconosciute dirette relazioni con le origini della scultura di grande modulo dell'isola. Il *kouros* fu

⁷ La testa fiorentina era stata solo tentativamente assegnata a una statua della serie dei Branchidi al British Museum, la figura femminile B 272, seduta su un trono a spalliera bassa, ma il ricongiungimento fu rigettato già nel 1970 da K. Tuchelt, in quanto la statua londinese, che egli data intorno al 580 a.C., è velata mentre la testa fiorentina non lo è.

⁸ Ridgway 1977, 127, 145; tale interpretazione è stata accettata da Floren 1987, 440-441.

⁹ Firenze, Museo Archeologico, inv. 13832: Romualdi 2004, 216-219, n. 87 (che ha proposto di rialzare la datazione nella prima metà del V sec. a.C.). Il marmo non mi sembra insulare, né pentelico, ma la grana fine e compatta, che alla luce ravvicinata rivela microcristalli interni, il tipo di frattura a scaglie e soprattutto le lunghe venature grigie che attraversano longitudinalmente il dorso della fiera mi inducono a proporre una provenienza dalle cave di Prokonnesos, sull'isola di Marmara.

¹⁰ Curato dal restauratore conservatore Giuseppe Venturini, del Centro di Restauro della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana, il quale ha provveduto a una ripulitura delle superfici effettuata con mezzi aggiornati che hanno consentito un intervento delicato ma risolutivo per le incrostazioni calcaree e terrose che ancora ricoprivano parte della superficie, dopo oltre un secolo dal rinvenimento. Al contempo sono stati rimossi o risistemati gli interventi dei vecchi restauri, mirati a ricongiungere gli arti spezzati (entrambe le gambe, dalle ginocchia in giù) e che avevano impiegato saldature a base di stagno e perni in acciaio inseriti in fori praticati in ciascuna gamba dell'originale. L'esame microscopico delle superfici ha evidenziato che la matrice era molto buona e dettagliata, ma una serie di imperfezioni – che appaiono come un reticolo di sottili linee – rivelano una fusione realizzata a temperatura non elevatissima, o per lo meno non sufficiente a far sì che il piombo raggiungesse una fluidità tale da depositarsi in maniera simultanea e omogenea in tutto lo stampo. La nuova documentazione fotografica digitale è stata eseguita da Fernando Guerrini, del Laboratorio Fotografico della Soprintendenza.

¹¹ Firenze, Museo Archeologico, inv. 99044. L'altezza complessiva (oggi si conservano solo cm 11,3), con i piedi idealmente ricostruiti, doveva aggirarsi sui cm 11,5; la larghezza massima, alle spalle, è di cm 3,1; lo spessore massimo, in corrispondenza della circonferenza dei glutei, è di cm 1,2. Dopo l'accurata *editio princeps*, che risale a Minto 1943, e a parte l'inquadramento di Richter 1960, 55, n. 21, il *kouros* viene occasionalmente citato o molto brevemente trattato da Schauenburg 1955-1956, 75 nota 106; Buschor 1960, 62, figg. 233-235; EAA, VI, s.v. piombo, 176, fig. 191 (L. Vlad Borrelli); Boardman 1967, 203 nota 12; Tölle 1969, 84-85, fig. 47; Buchholz 1972, 15 nota 106; Bianchi Bandinelli - Paribeni 1976, n. 59 (E. Paribeni); De Miro 1976, 64; Croissant 1983, 45; Floren 1987, 363; Stübbe 2000, 137 nota 121; Boss 2000, 223, n. 10 (la fig. 131, erroneamente riferita alla statuetta di Firenze, è invece quella del *kouros* di piombo probabilmente dal tempio di Apollo Epikourios, a Bassai, un tempo nella collezione Stathatos e oggi nel Museo Nazionale di Atene: Richter 1960, figg. 114-116); D'Onofrio 2003, 232-233 nota 152 (che purtroppo fa confusione tra la statuetta fiorentina e una minoica da Kampos, su cui Stais 1917, 202).

¹² La corrispondenza è soltanto orientativa, in quanto la misura presa in considerazione sarebbe quella attica (cm 22,6), mentre quella olimpica era di cm 24, quella pergamena di cm 24,7 e quella egineta di cm 25: Hulstsch 1864, 323, 363; Lorenzen 1966, 104, 108-109.

donato il 30 aprile 1889 all'allora Regio Museo Archeologico di Firenze, diretto da L.A. Milani, dal celebre zoologo e paleontologo scozzese Charles Immanuel Forsyth Major, noto per aver contribuito alle conoscenze sui grandi vertebrati del Valdarno e all'incremento del Museo della Specola¹³; nel 1887, Forsyth aveva a lungo soggiornato a Samos per studiare i fossili dell'isola, partendo dalla descrizione dei mostruosi *néades* dalla voce tonante, lasciataci da Euagone di Samos e soprattutto da Plutarco¹⁴, e finendo per creare una cospicua raccolta, oggi nella sezione *Natural Sciences* del British Museum.

La statuetta è priva di dati sulle circostanze e sull'esatto luogo di provenienza, ma va considerato che fu rinvenuta proprio nel periodo delle prime, più fruttuose e intense ricerche nell'*Heraion* e che potrebbe facilmente essere un *ex voto* di quel santuario¹⁵.

Quanto al materiale, a Samos erano celebri le miniere d'oro e d'argento, ancora pienamente in uso all'epoca di Teofrasto (9.61)¹⁶ e le cui fonderie si trovavano lungo il corso dell'Imbrasos; ma quelle di piombo, individuate sulle pendici del Monte Kerkis, l'antico Kerketeus, nella parte occidentale dell'isola, e sfruttate in epoca moderna, forse servirono – come altrove – anche nell'antichità¹⁷. Questo richiama il celebre episodio – raccontato con aperto scetticismo da Erodoto (3.56) – di Policrate che avrebbe beffato gli Spartani che assediavano l'isola offrendo loro un'ingente somma di denaro, ma in realtà pagando con monete di piombo foderate d'oro (νόμισμα κόψαντα πολλὸν μολύβδου καταχρυσώσαντα), fornendo così anche una delle più antiche testimonianze di una truffa monetaria e la prima sulle *monetae suberatae* dell'antichità classica. Sempre dell'epoca di Policrate è un medaglione in piombo, proveniente da Samos ma oggi perduto, che raffigura una dea in piedi sul dorso di un leone, di un tipo che si ritrova anche a Chios, Efeso e Klazomenai e che ha i suoi antecedenti in esemplari della fase assira di Zincirli¹⁸, mentre almeno un altro piccolo *kouros* testimonia la pratica devozionale di dedicare nell'*Heraion* statuette maschili di piombo¹⁹; non va inoltre dimenticato l'impiego del metallo per le riparazioni e per ancorare le statue alle basi, documentato nel santuario già dall'alto arcaismo, ma che recenti analisi hanno dimostrato provenire dal Laurion²⁰. I piccoli *kouroi* plumbei sono piuttosto rari rispetto alla quantità di figure femminili, di gruppi o *silhouettes* ritagliate e soprattutto di statuette in bronzo, ma sono attestati in vari centri greci: la recente raccolta di M. Boss elenca esemplari da Sparta, dall'*Aphrodision* di Argos, da Bassai, da Tegea e dal santuario di Apollo Maleatas a Epidauro, ai quali possiamo aggiungere due da Mavriki, in Arcadia e uno da Creta²¹; 

¹³ Glasgow, 15 agosto 1843 - Monaco, 25 marzo 1923; Azzaroli 2002-2003. L'«atto di donazione», costituito da un ritaglio di un biglietto da visita dello stesso Forsyth Major, riporta, di pugno di L.A. Milani, i dati noti; lo stesso ritaglio reca sul lato opposto la didascalia della statuetta, rimasta in uso dal 1889 fino al 16 ottobre 2009 (Archivio Storico della Soprintendenza, nota prot. n. 17081, del 16.10.2009, inserita nel Faldone del 1889).

¹⁴ Dr. C. Forsyth-Major's *Palaeontological Discoveries in the Isle of Samos*, Geological Magazine (Decade III), 6 (1889), 431; Mayor 2001, 91-94. Nei mostri *néades*, ricordati oltre che da Euagone e Plutarco, anche da Euforione (*apud* Ael. *Peri zoon id.* 17.28), viene generalmente riconosciuta una varietà di Mastodonti i cui resti si trovano ancora oggi nei giacimenti fossili dell'isola e la cui eco si coglie nel mito della battaglia di Dioniso contro le Amazzoni, costrette dal dio a rifugiarsi a Samos e da questo lì sconfitte con l'aiuto dei suoi elefanti: Mayor 2001, 55-58.

¹⁵ Sugli inizi delle esplorazioni archeologiche nel santuario di Hera e in particolare per il decennio 1880-1890: Minto 1943, 17 nota 36 e Kyrieleis 1993, 126-128.

¹⁶ Mottana 2001.

¹⁷ Del Mar 1902, 49; Davies - Finley 1935, 256; Nriagu 1983, 80, 136; Chatzidimitriou 1999; Lykiardopoulou-Petrou 2008.

¹⁸ Möbius 1941; Boardman 1980, 75-76; su questa classe di materiali: von Bissing 1942; Boss 2000, 228; Cevizoglu 2009.

¹⁹ Vathy, Museo: Boss 2000, 223, n. 10.

²⁰ Samos XI, 14, 135, 164.

²¹ Boss 2000, 143-144, 218-223, sia per il tipo del *kouros* che per altri tipi di figure umane, anche femminili, ritagliate o a tutto tondo, cui *adde*, oltre all'esemplare da Lokroi Epizephyrioi, la piccola *kore* da Ephesos (Hogarth 1908, 153, tav. XX, 5; Buchholz 1972, 15 nota 105; Boardman 1967, 203 nota 12), gli esemplari di Mavriki d'Arcadia (Voyatzis 1990, 124, 247, 306, nn. B11-12, tav. 62) e quello da Creta (Mariani 1895, 180-181, fig. 14); inoltre, per gli esemplari di Aigies: Bonias 1998, 214-217, tav. 65. Sugli oggetti di piombo e alcuni aspetti del commercio del metallo si vedano già Schauenburg 1955-1956 e Buchholz 1972.

KLEOBIS AND BITON

Island marble Argive *kouroi* in Delphi

Hélène Aurigny

Discovered between 1893 and 1894, at the beginning of the so-called *Grande Fouille* in Delphi¹, the group of Kleobis and Biton (*Figs. 1-2*) is well known, even if scholars still disagree about its name. The two marble statues were found near the Treasury of the Athenians, in the central place of the sanctuary of Apollo². There has never been any doubt about the fact that they were a pair of *kouroi*, a group of two figures.

Since their discovery, their relationship with Herodotus' quotation³ has been noticed and questioned. Herodotus tells us the story of the two sons of the Argive priestess of Hera: they drove their mother to the temple of Hera and received the most beautiful present a goddess may give to a mortal, death. Solon is mentioning the story to Croesus as an example of happiness. In Herodotus' text it is noteworthy that Argive people offered «images» (εἰκόνας) of them at Delphi. For this reason, Théophile Homolle was convinced that he had found those statues, but his interpretation was contested from the beginning.

One question seems sure: this is an Argive artistic work, made by an Argive artist in an Argive style. The offering is dated ca. 580 BC. But what is the Argive style at the beginning of the sixth century? How can we define it? This work plays an important part in the definition of the Argive art, but it is completely isolated, it's an exception. Those documents give us the opportunity to discuss the origins and development of styles in the Archaic sculpture, the circulation of artists and works of art in Archaic Greece, and the role of the Delphic context.

My warmest thanks go first to Gianfranco Adornato who gave me the opportunity to present the results of an academic study on those two statues. I'd like also to thank the French School at Athens where, as a member, I was able to make this research and use archives and photographs. My thanks finally go to the National Museum of Athens and the Musée du Louvre for giving me the authorization to publish some photographs.

¹ Homolle 1909, 5-6; Delphi, National Archaeological Museum, inv. 467 + 980 (statue A), inv. 1524 + 4672 (statue B). The statues were discovered in 1893 and 1894 respectively; the plinth of statue B was found in 1907.

² Faure 1985, fig. 1.

³ Hdt. 1.31.

1. SCULPTURES OF ARGIVE STYLE

First of all, we have to explain what allows us to identify in those two statues a pair of typically Argive works of art⁴. It's widely accepted that those statues are characteristic of the Argive style and they are good examples of the Argive craftwork⁵. This statement implies a definition of this style. This notion is far from being so obvious. Since the investigations of E. Langlotz⁶ and Fr. Croissant⁷, we assume that in Archaic Greece, the style can be considered as the expression of a community of people, as part of the identity of a group, *polis* or *ethnos*. The style is linked to a particular place, but its development is based also on the existence of other stylistic traditions and on the opposition with them. The Argive style itself played a determinant role in the definition of the concept of style.

In Argos, many documents constitute a consistent artistic context for the Delphic sculptures. First, some small bronzes show similar treatment of the body. The *Kouros Gillet*⁸ presents the same construction of the body (Figs. 6-8): the shoulders are emphasized, and the fact that arms are lightly bended appears to be an Argive feature rather than a movement of the figures. The powerful legs must be noticed too.

An important group of more than hundred lead figurines from Argos offers some examples of the adaptation of this scheme⁹. Those figurines are made in a bivalve mould and represent mostly *kouroi* and *korai*, which are very representative of the Argive style (Figs. 12-13). Some other Argive lead figurines were discovered in the Peloponnesus, at Corinth, Nemea, and Isthmia.

Other bronze statuettes can be mentioned, for they show again the same construction of the body that emphasizes deltoids, thighs and knees. As Pierre Amandry used to show, the lower part of a bronze *kouros* from the Argive *Heraion* (Fig. 9) is stylistically linked to the Delphic statues: see the long thighs, the profile of the buttocks, and the form of the patellae¹⁰. It could be noticed that this *kouros* seems to be in motion too.

Statuettes outside Argos can also be attributed to the Argive art. A bronze statuette in Leipzig, published by W. Herrmann, may recall the Argive sculptures of Delphi¹¹, because of its stocky body, its heavy neck and big head. Still in the second half of the sixth century, a bronze statuette from the sanctuary of Apollo Ptoieus (Figs. 10-11) presents the same anatomical treatment¹². This last document shows how the craftsmen reproduced the same shapes during more than fifty years¹³.

Although those statuettes are chronologically later than the Delphic *kouroi*, there is a document that shows where the Argive sculptor could find his inspiration: an eight century cuirass (Fig. 15) from the tomb 45 of Argos presents the same schematisation of the body that appears on the torso of Kleobis. It is likely that armours of this kind were exposed in the city of Argos and were considered as representative of anatomical treatment in the Argive art¹⁴.

Beside the metal figurines, terracottas found in the Argolis (*Heraion* of Prosymma¹⁵, *Aphrodision* of Argos) and in the Peloponnesus (Tegea or Perachora¹⁶) show facial features

⁴ Since Homolle 1909.

⁵ Kaschnitz-Weinberg 1951 assumes that the *kouros* B was made by an artist from the Islands.

⁶ Langlotz 1927.

⁷ Croissant 2007, 27.

⁸ Paris, Musée du Louvre, inv. Br 4510; Rolley 1975 and 1994, 169.

⁹ For the findings from the *Aphrodision* of Argos: Croissant 1969 and 1973.

¹⁰ Caskey - Amandry 1952, 176-179, pl. 45.

¹¹ The bronze statuette was named «little brother of Biton» by Herrmann 1962, 3-5.

¹² Athens, National Museum, inv. 7382; Ducat 1971, 335.

¹³ Rolley 1994, 249.

¹⁴ Croissant 1992, 72. This similarity was first noticed by Courbin 1957, 340-356.

¹⁵ Waldstein 1905, in particolare 24-27 for the «advanced Argive» type.

¹⁶ Payne 1940, 241-248, nos. 238-270 (R.J.H. Jenkins).

that remind Kleobis and Biton. Exemplars from the Argive *Aphrodision* present oval head, big eyes, straight mouth, rounded chin (Fig. 14)¹⁷.

The identity of the *kouroi* has often been questioned as well as the reading of the inscription.

As the connection with Herodotus wasn't sure enough, scholars searched evidence in the inscription to discover the identity of the two *kouroi*. But, except for the signature of the sculptor, nothing is really clear in the carved letters¹⁸.

The inscription on the best preserved *kouros* consists of two lines (Fig. 3): the signature and a few letters between the feet. The clearest evidence is the signature of the sculptor: written from right to left; the beginning of the name of the artist is missing, but the verb ἐποίηε and the ethnic ἠαργεῖος are easily legible. Th. Homolle, who discovered the statues, proposed [Πολυ]μέδες, but the first letters couldn't be distinguished. Some Argive features have been seen: the lack of contraction in ἐποίηε may be interpreted as Argive. Some details of the text, but also the shape of some letters, confirm that the inscription is Argive. According to L.H. Jeffery, the gamma is Argive and the use of the quadruple (or multiple) punctuation is typical of Archaic Argive alphabet¹⁹.

This second line is much more problematic: without recalling the numerous readings, it should be underlined that the last proposal²⁰ came back to the explicit reference of the story of Kleobis and Biton proposed by Th. Homolle after the discovery. The group should then be identified as Kleobis and Biton, and not as the Dioskouroi²¹. The verb ἐάγαγον, which refers to the brothers' action, seems to exist on the block²².

On the second basis inv. 4672 (Fig. 4), Th. Homolle reads ἵτον τὰν ματάρᾱ, recalling again part of the story of Kleobis and Biton. But this reading was generally rejected, and V. Brinkmann carefully wrote that no words can be really reconstructed. The recent photographs by V. Brinkmann, who used horizontal light, help in rejecting some hypotheses, based on the words φανάροιν (*wanakoïn*) or ματάρᾱ. He lastly confirms the expression ἐάγαγον τοῖ δυοῖσι, and agrees with Jeffery's reading.

The identification of the statues is the most debated issue that can hardly be completely resolved thanks to the carved inscription. Are those figures Kleobis and Biton or are they the Dioskouroi, Castor and Pollux? The first option is very attractive: those twin statues really personify the city of Argos more than Castor and Pollux, worshipped elsewhere in the Peloponnese, not only in Argos. This point should be taken into account, because of the public nature of this dedication on which we will discuss later. Thanks to Pausanias²³, we also know about further later dedications in Argos: the statue of Biton carrying a bull on his shoulders and the relief carved with Kleobis and Biton driving their mother to the sanctuary. Both were erected on the Argive Agora.

A point has to be underlined: even if there's no doubt that this group of statues was an Argive work of art, no other Argive marble *kouros* have been found, and the Argive artefacts discussed above are mostly later than the Delphic *kouroi*. However, the sculptor succeeded in creating a work of art without direct models, in a very unusual material for the city of Argos. How could he have managed to carve such marble statues? Where did he learn this skill?



¹⁷ For an attempt to classify the Argive terracotta figurines: Jenkins 1932.

¹⁸ Jeffery 1990, 154-156.

¹⁹ *Ivi*, 153.

²⁰ Brinkmann 2003, no. 206 A + B.

²¹ Faure 1985; Vatin 1977 and 1982: it must be said that the conclusions by Claude Vatin are not supported, because he didn't photograph or reproduce what he saw, and nobody else was able to see the letters.

²² But it should be noted that V. Brinkmann rejected the lecture of the word *wanakoïn* proposed by Faure and Vatin on the basis inv. 4672, and not on the basis 980, on which the problematic letters are carved: his demonstration is then less convincing; Brinkmann 2003, no. 206 A + B.

²³ Paus. 2.19.

LA SCULTURA IN MARMO A POSEIDONIA IN ETÀ ARCAICA E CLASSICA

Stato della questione e prospettive di ricerca

Laura Buccino

Intorno alla metà del VI sec. a.C., Poseidonia conobbe un periodo di grande sviluppo economico e di fervore architettonico e urbanistico; la monumentalizzazione delle aree sacre, pianificate nell'impianto urbano sin dalla fondazione, comportò la definizione di uno stile architettonico che contribuì ad affermare l'identità della *polis* e la sua coesione sociale e culturale¹.

Alla decorazione dei templi sono connesse la ricca produzione locale di terrecotte vivacemente dipinte, di destinazione architettonica e culturale², e la nascita di una scuola di scultura in pietra, fortemente ispirata dalle correnti artistiche dell'Egeo orientale, ma alla quale si sono riconosciuti caratteri formali propri, coerenza e sviluppo stilistici³.

Ringrazio sentitamente gli organizzatori del Convegno per avermi invitato a parlare in una sede tanto prestigiosa. In particolare, sono grata a Elena Ghisellini per le utili discussioni sul tema. Ringrazio la direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Paestum, Marina Cipriani, e Giovanni Avagliano per la cortese disponibilità e per avermi permesso di studiare e fotografare i materiali. Sono grata inoltre a Emanuele Greco, Eugenio La Rocca, Luisa Musso e Vincenzo Saladino per i preziosi consigli. Ringrazio per l'aiuto nella ottimizzazione delle immagini digitali Roberto Lucignani. Le foto dei materiali archeologici conservati a Paestum, Museo Archeologico Nazionale, sono dell'Autrice.

¹ Mertens 2006, 320-322; e 2007. Sulla storia di Poseidonia-Paestum in generale *Paestum* 2000; *Enciclopedia Archeologica* 2004, s.v. Paestum, 349-351 (L. Buccino), con bibliografia precedente.

² Cipriani 1990, 110-111; e 1996, 207 ss.; Doepner 2002, 92, 94.

³ L'esistenza di una scuola locale di scultura in pietra è stata largamente sostenuta negli studi, tra gli altri da Holloway 1975, 1-11; Rolley 1988, 212 ss.; e 1994, 309. La continuità della scultura in pietra poseidoniate a destinazione architettonica è documentata dai due celebri cicli di metope dell'*Heraion* del Sele: Zancani Montuoro - Zanutti-Bianco 1951; Holloway 1975, 1 ss.; Rolley 1988, 191 ss., 212 ss.; Junker 1993; Rolley 1994, 308-309; *I Greci in Occidente*, 674-675, nn. 68-69 (F. Longo); Steininger 1996, 165 ss., 280-281, nn. 44-46; Rolley 2000, 420-421, 425-426; Cipriani 2001, 59 ss. (G. Greco); Greco - Ferrara 2002; Ferrara 2005, 336, n. II.237; Tocco Sciarelli 2005, 329 ss.; Marconi 2007, 200 ss., fig. 96; Greco - La Genière 2009, 39 ss., 67, 71; dalla metopa frammentaria con la raffigurazione di Europa sul toro, reimpiegata nel santuario suburbano di Santa Venera (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 58), datata alla fine del VI sec. a.C.: Zancani Montuoro - Zanutti-Bianco 1951, 133-135, fig. 39; Mertens 1993, 30; Rolley 1994, 309, fig. 319; *I Greci in Occidente*, 674, n. 67 (M. Borriello); Steininger 1996, 190 ss., 283, n. 53; Silvestrelli 1998, 187-188, in particolare sulla connessione dell'iconografia con il mondo femminile; De Juliis 2000, 75, fig. 1; Torelli 2008, 27-30, fig. 8, che ha proposto di identificare il monumento di provenienza con il tempio tardoarcaico poseidoniate, distrutto e spoliato dopo la fondazione della colonia latina nel III sec. a.C. A questi monumenti si possono aggiungere le numerose metope frammentarie rinvenute nel santuario del Sele, datate tra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C.: Zancani Montuoro - Zanutti-Bianco 1951, 169 ss., 173 ss., 181 ss., 194 ss., tavv. 61-68; Cipriani 1990, 113; Steininger 1996, 184 ss., 281-282, nn. 47-52; fino alle metope scolpite che ornavano il tempio cd. corinzio-dorico, eretto in età ellenistica sul lato settentrionale del Foro di Paestum. La cronologia del tempio, detto anche tempio della Pace o tempio italico, rimane molto

Nel quadro vivace e altamente specializzato delle produzioni artistiche e artigianali di Poseidonia⁴ si colloca la scultura in marmo. Sorprendono lo scarso numero e l'estrema frammentarietà dei resti pervenutici (la documentazione si fa più consistente per l'epoca romana), che sicuramente non rispecchiano il contesto originale, nonostante l'impiego limitato del marmo sia un fenomeno assodato nei centri greci dell'Italia meridionale e della Sicilia in età arcaica e classica.

Il materiale lapideo di Poseidonia, blocchi di costruzione, ma anche elementi della decorazione scultorea e architettonica, venne evidentemente in massima parte smontato e riutilizzato già in antico per la costruzione di nuovi edifici, o la ristrutturazione di quelli esistenti, nel corso della lunga storia della città proseguita in epoca lucana, romana e tardoantica, che comportò numerosi interventi e rimaneggiamenti anche nelle antiche aree sacre, rifunzionalizzate e modificate per nuove esigenze di culto⁵.

Qui di seguito si presentano le testimonianze superstiti di scultura in marmo, contestualizzate per quanto possibile nell'arredo urbano e nella coeva produzione scultorea, con l'intento di formulare osservazioni sullo stile, sulla cronologia e sulla destinazione dei singoli oggetti e ricavare spunti per future riflessioni di più ampio respiro⁶.

Di una *kore* di dimensioni inferiori al naturale rimane la parte inferiore, conservata grosso modo dall'altezza dei fianchi alle ginocchia, rinvenuta nell'area dell'*Athenaion*⁷ (Figg. 1-3). La *kore* stante indossa un chitone e un *himation* drappeggiato di traverso, fermato sulla spalla destra e con ricadute sotto gli avambracci protesi, secondo uno schema tipico della Ionia, diffuso nella seconda metà del VI sec. a.C. anche ad Atene. Il panneggio si caratterizza per un'esecuzione delle pieghe plastiche parallele e tubolari, con l'orlo ondulato in maniera piuttosto schematica, a zig-zag, e la piega centrale del mantello più corta, schiacciata; un lungo lembo ondulato scende lungo il fianco destro. Particolare la resa disegnativa della piega mediana del chitone (*paryphē*), leggermente convessa, liscia e sottolineata da due linee incise su entrambi i lati; sulla coscia sinistra sono accennate altre pieghe parallele. Una piega a rilievo, con linea incisa mediana, attraversa il fianco sinistro (Fig. 3). Nel lato posteriore l'*himation* è lavorato a pieghe lisce, con estremità semicircolari, e il chitone presenta una piega centrale conformata a fascia (Fig. 2). Da quanto si può giudicare, le forme del corpo erano piene e solide; sul retro appare evidente la rotondità dei glutei e del polpaccio destro arretrato.

Il frammento si aggiunge all'esiguo numero di *korai* marmoree note dal mondo greco-occidentale, tutte databili tra l'ultimo quarto del VI e gli inizi del V sec. a.C. e caratterizzate in generale da forme pesanti, busti allungati e inserimento di parti lavorate separatamente⁸: tre

controversa; i dati stratigrafici non permettono di datarlo prima della fine del III - inizi del II sec. a.C.: Greco - Theodorescu - Rouveret 1987, 30 ss., 70-71, 79 ss., figg. 29-31, 38-39, 43-44; Lauter-Bufe 1987, 91, 95; Greco - D'Ambrosio - Theodorescu 1996, 55-58; Torelli 1999, 64-68; Dally 2000, 91 ss. Molto contestata la datazione alla fine del IV - inizi del III sec. a.C. proposta da Denti 2004. Anche il tempio di Hera (la cd. Basilica), costruito tra il 550 e il 520-510 a.C., doveva possedere un fregio di circa 100 metope figurate, forse sistematicamente smontato per riutilizzarne gli elementi: Mertens 1993, 30; Barletta 2006, 106; *Il restauro dei templi* 2007, 22; in pietra locale e arenaria era realizzata la decorazione architettonica dell'*Athenaion* nel santuario settentrionale: Mertens 2006, 222-227; *Il restauro dei templi* 2007, 41.

⁴ Cipriani 1990, 111.

⁵ Sulle modifiche delle aree di culto in epoca romana Torelli 2008, 11 ss. Il reimpiego a fini edilizi è attestato, per esempio, per le metope del ciclo arcaico del Sele, riutilizzate nelle fondazioni dell'edificio quadrato; i blocchi dei templi servirono nell'XI secolo per la costruzione del duomo di Salerno. Il santuario settentrionale conobbe profonde alterazioni in età altomedievale, a causa dell'impianto di un villaggio nel punto più elevato della città, per il resto abbandonata, che inglobava parte del tempio di Athena, verosimilmente trasformato in chiesa. Purtroppo le strutture tarde realizzate con materiali di reimpiego furono demolite indiscriminatamente nel corso dei primi scavi di Paestum. Molte sculture marmoree furono destinate alle calcare durante i periodi tardoantico e medievale; Doepner 2002, 84; Cipriani 2008, 113; Cipriani - Avagliano 2009, 24-25.

⁶ Cipriani 1990, 112-113 segnala l'esistenza di un piccolo *kouros* acefalo, forse non finito, giudicato «un prezioso indizio dell'esistenza anche a Paestum di una scultura in marmo realizzata da maestranze che operano localmente», oggetto di un prossimo studio da parte della stessa Marina Cipriani.

⁷ Attualmente conservata nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Paestum, senza n. inv.; marmo a grana grossa, verosimilmente greco-insulare (pario?). Alt. cm 14; largh. max. cm 11; sp. max. cm 6,5 (in origine alta ca. cm 60); Rolley 1988, 208, tav. 31; Cipriani 1990, 112-113; Steininger 1996, 197-198, 215 nota 1321, 284, n. 57; Rolley 2000, 424; Doepner 2002, 91-92, 94, 226, n. E1; Cipriani - Avagliano 2005, 556; Cipriani 2008, 125.

⁸ Sulle *korai* di ambito greco-occidentale Barletta 2006, 96.

statue da Taranto⁹, un torso da Siracusa¹⁰, forse un frammento di braccio destro con panneggio dall'acropoli di Selinunte¹¹, oltre a tre teste ascrivibili a Metaponto, datate nella seconda metà del VI sec. a.C.¹².

Le proporzioni corporee, il disegno del panneggio, la foggia della veste consentono di datare anche il frammento di Poseidonia in età tardoarcaica. I confronti, come già sostenuto da Cl. Rolley, rimandano a opere di Didyma e Mileto della metà del VI sec. a.C., che però sono contraddistinte da un'esecuzione meno plastica¹³. Si tratta degli stessi modelli ionico-orientali che influenzarono profondamente gli scultori delle metope del Sele, anche se il panneggio delle *korai* del ciclo più recente, pur simile¹⁴, mostra un gusto più manieristico, con pieghe fitte e sottili, più appiattite, e maggiore insistenza su linee curve e bordi ondulati.

La tipologia del chitone con piega centrale, non afferrato dalla mano sul lato, permette di precisare la datazione del frammento poseidoniate tra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C. e trova i confronti più vicini nell'orizzonte tardoarcaico di ambito ionico-attico¹⁵, ben esemplificato da alcune *korai* dell'Acropoli¹⁶. Per la resa delle pieghe di forma tubolare, ampie e distanziate, si possono richiamare la *kore* 603¹⁷ e quelle del frontone orientale del tempio di Apollo a Delfi, datate nel 510-500 a.C.¹⁸. La piega liscia a rilievo fiancheggiata da linee sottili si ritrova anche in una statua frammentaria di Athena da Delos¹⁹, e in opere più tarde, come la statuette bronzea da Poseidonia, dedicata come decima ad Athena da Phillò, datata intorno al 470 a.C.²⁰.

Data l'area di provenienza della *kore* di Poseidonia, è altamente verosimile la sua originaria destinazione come dono votivo, prezioso sia per la scelta del materiale, sia per la rarità del formato e del tipo, sia per la qualità dell'esecuzione. La datazione proposta coincide con quella dell'edificazione del nuovo tempio di Athena, che tra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C. sostituì il sacello arcaico, posto più a sud²¹.



⁹ Taranto, Museo Nazionale Archeologico, inv. 20923 e 6138; Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 578; Paribeni 1954, 63 ss., tavv. 8-9; Belli Pasqua 1995, 15-21, nn. I.1-2; 27-29, n. I.a; *I Greci in Occidente*, 676, n. 76 (G. L'Arab); Steininger 1996, 219 ss., 238 ss., 286-287, nn. 65-66, 69, figg. 46-48, 55.

¹⁰ Siracusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 716; Orsi 1897, 307-308, fig. 4; Langlotz 1951, 643; Holloway 1975, 35, 50, figg. 212-214; Floren 1987, 420, tav. 37, 5.

¹¹ Palermo, Museo Archeologico Regionale, inv. 14812; Gabrici 1929, col. 91, fig. 16; Tusa 1983, 157, n. 159; Floren 1987, 422.

¹² Una dal santuario urbano di Apollo: Adamesteanu 1975, 251, tav. 29, 1; Orlandini 1983, 368 nota 38, fig. 356; Floren 1987, 431; Belli Pasqua 1996, 486; Steininger 1996, 106 ss., 274, n. 22, fig. 19; una testa frammentaria dal santuario delle Tavole Palatine: Paribeni 1974, 147, tav. 29, 4; Lo Porto 1981, 44 nota 129; Floren 1987, 431; Steininger 1996, 108-109, 275, n. 23, fig. 20. A Metaponto è attribuita inoltre la testa di *kore* nella collezione Ortiz: *Ortiz Collection*, cat. 125, su cui l'analisi di G. Adornato in questi Atti.

¹³ Tra gli esemplari più significativi: la Gorgone a rilievo sul blocco di architrave del tempio di Apollo a Didyma, datata 540-520 a.C., conservata al Museo Archeologico di Istanbul, inv. 2182; Tuchelt 1970, 105-107, n. K 82, tav. 76; Stewart 1990, 125, fig. 164; e un frammento di *kore* da Mileto al Museo di Balat, in Karakasi 2001, 36, 38, 47, 156-157, 167, n. M9, tav. 45 (550-540 a.C.).

¹⁴ Steininger 1996, 198, suggerisce l'esecuzione nella stessa bottega per la statuette di *kore*.

¹⁵ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 620: si tratta di una statua seduta femminile (Athena?), datata nell'ultimo quarto del VI sec. a.C.; Kokkorou-Alewrass 1995, 115-116, n. 81, tav. 50.

¹⁶ Steininger 1996, 197-198; per le *korai* 594, 605, 685: Karakasi 2001, 79, 85, 118-120, 125, 130, 142, 161, 168-171, tavv. 181-183, 186, 189-191, 273-275 (500-490 a.C.); Maderna-Lauter 2002, 244, 321, figg. 318a-c (n. 594).

¹⁷ Karakasi 2001, 161, 168-169, n. 603, tavv. 176-177 (510-500 a.C.).

¹⁸ Stewart 1990, 60, 86 ss., figg. 201-202.

¹⁹ Delos, Museo, inv. A 4197; dallo stesso contesto anche la *kore* inv. 4065 e la statua seduta di Hera, inv. A 4069; Marcadé 2008, 263-269, figg. 1-3 (520-515 a.C.), figg. 12-15.

²⁰ Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. 7429; Zancani Montuoro - Zanotti-Bianco 1951, 133, fig. 37; Cipriani - Avagliano 2005, 556; Cipriani 2008, 125 (locale o importata dall'Asia Minore). Si vedano anche Athena in una metopa del Tesoro degli Ateniesi di Delfi, vicina per la resa del lembo ondulato del mantello, Stewart 1990, 131-133, fig. 213, e la Dea di Taranto a Berlino, *I Greci in Occidente*, 697, n. 146 (G. L'Arab); Knittlmayer - Heilmeyer 1998, 129-132, n. 70 (H. Heres); Brinkmann 2002, 279, 325, fig. 363.

²¹ Cipriani - Avagliano 1993; Doepner 2002, 101; Brocato 2004-2005, 90, 95 ss.; Cipriani - Avagliano 2005, 555 ss., tav. 1b; *Il restauro dei templi* 2007, 23; Mertens 2007, 153; Cipriani 2008, 114-115, 125 ss., fig. 2; Torelli 2008, 12.

IL «KOUROS» DI REGGIO CALABRIA: ASPETTI E PROBLEMI

Caterina Greco

Fin dalla sua prima apparizione sulla *scena* della scultura magno-greca (*Fig. 1*) il *kouros* di Reggio Calabria non ha mancato di suscitare curiosità e ammirazione, rappresentando – pur se certo non l'unica – una delle manifestazioni più significative e appariscenti di quella *Reghion* greca che la ricerca archeologica è riuscita sinora a sondare solo episodicamente, e che è tuttora in larga parte ancora ignota. Lo sanno bene i Reggini di oggi, che del loro *kouros* sono custodi gelosissimi e intransigenti, e lo sanno altrettanto bene quanti, nelle istituzioni, si sono trovati a gestire con difficoltà, talora al rischio di autentiche sommosse popolari, le poche trasferte *extra moenia*, in occasione di significative manifestazioni culturali (l'ultima in ordine di tempo è stata la mostra *La forza del bello*, realizzata a Mantova nel 2008), finora effettuate dalla preziosa statuetta in marmo¹.

Malgrado le dimensioni ridotte (l'altezza non raggiunge il metro) 'prezioso' è in effetti il *kouros* reggino non solo perché conserva pressoché intatta la policromia della testa, e nemmeno soltanto perché si tratta di uno dei rarissimi *kouroi* della Magna Grecia e della Sicilia di cui si possano apprezzare quasi per intero iconografia e caratteri formali, ma piuttosto per l'originalità dell'accostamento inconsueto e apparentemente imprevedibile tra la figura ormai svincolata dai canoni della rigida frontalità arcaica e il tono manieristico della testa, un contrasto che costituisce – mi sembra – la sua cifra stilistica peculiare (*Fig. 2*). Non sorprende perciò che una studiosa del calibro di B. Sisondo Ridgway abbia potuto giudicare «arcaistico» il carattere della testa a confronto con l'impostazione «quasi severa» della figura e sia giunta, da qui, a dubitare della stessa attribuzione della statua alla scultura greca e all'epoca tardo-arcaica. Un interrogativo rilanciato (seppure solo marginalmente) anche di recente da B. Barletta e che rivela di quanti pregiudizi possa ancora oggi nutrirsi lo studio della produzione artistica dei Greci d'Occidente, così avara nel restituirci opere originali in grado di darci un'idea compiuta delle tendenze e dei caratteri formali propri di quelle aree, e ancor più avara di marmi².

¹ Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, inv. 142110. Per la bibliografia del marmo reggino si veda *l'editio princeps* in Lattanzi 2001; in precedenza una breve nota in Lattanzi 2000, 2005 e 2007; *Eroi e atleti*, 84-85, n. 7 (M.C. Preacco); *La forza del bello*, 315 (L. Franchi Vicerè).

² Ridgway 1993, 114-115; Barletta 2006, 96. A proposito dell'originalità e autonomia della scultura nelle colonie greche occidentali, tema sul quale com'è noto esiste una vastissima letteratura specialistica di cui non è possibile dar conto in questa breve nota, ci limitiamo a citare, come contributi recenti particolarmente utili all'inquadramento dei problemi metodologici, Parra 2008; Marconi 2009 e Adornato 2009.

Nella lettura del nostro *kouros* ci asterremo dal riproporre l'analisi minuta che ne ha fatto egregiamente E. Lattanzi nella prima e più completa presentazione della scultura del Museo di Reggio, com'è noto edita nel 2001 nel Bollettino d'Arte, se non per ricordarne alcuni tratti essenziali, già messi a fuoco dalla studiosa, e per aggiungere qualche nuova notazione, che può servire a corroborare di ulteriori evidenze e spunti problematici la comprensione e l'inquadramento del pezzo reggino.

Dando atto delle consonanze tipologiche, evidentissime, con i *kouroi* del Gruppo Ptoion 20, puntualmente additate dalla Lattanzi a sostegno della cronologia circoscritta al periodo 510-490 a.C., e delle affinità formali innegabili, ma generiche, con sculture di impronta attico-cicladica dell'Eubea, – meno con il *Teseo* del tempio di Apollo Daphnephoros di Eretria, di impianto molto più solido e autorevole nella costruzione della testa e del volto seppure con efficaci coincidenze per lo schema dell'acconciatura, maggiormente con il torso da Metochi e l'altro sempre dal medesimo santuario di Eretria (a Calcide) specie per il rendimento del modellato nitidamente chiaroscurale, ma vigoroso e attento alla costruzione anatomica, del corpo³ –, mi sembra che i confronti più calzanti ci riportino, restringendo significativamente il campo, al gruppo dei *kouroi* siciliani, al novero dei quali è stato tra l'altro già giustamente accostato anche quello reggino. Intendo ovviamente riferirmi al *kouros* da Lentini a Siracusa (Fig. 3a-b) e soprattutto alla testa da Lentini già nella collezione Biscari di Catania (Fig. 5 di cui è discussa la pertinenza alla stessa opera); allo splendido torso da Grammichele, forse il più riuscito fra gli esemplari isolani; ma anche al frammento da Megara Hyblaea e al *kouros* drappeggiato di Siracusa, una tipologia piuttosto rara d'impronta samio-milesia (recepita anche in ambiente attico), introdotta nel repertorio locale senza che sia necessario supporre ulteriori mediazioni culturali (i legami diretti tra la costa orientale della Sicilia, e soprattutto di Siracusa, con Samos, documentati fin dal terzo venticinquennio del VI secolo, sono troppo noti perché occorra insistervi oltre). Benché vestito, l'esemplare siracusano, databile allo scorcio del VI e V sec. a.C. rivela però una sensibilità plastica nella costruzione generale della figura e nella modulazione del torso attraverso delicati passaggi di piani che molto ha in comune sia con gli altri *kouroi* sicelioti che con quello reggino⁴.

Non che i richiami fra la statuetta reggina e la scultura greca della madrepatria siano per questo meno espliciti: il confronto con il *kouros* da Eutresis⁵, forse un prodotto eseguito localmente, con quello in marmo pario dell'Acropoli di Atene (Acr. 692), il più vicino alla statua di Reggio per l'impostazione articolata del corpo e delle braccia, o ancora un esemplare da Delos⁶ evidenziano semmai come anche la famiglia dei *kouroi* sicelioti, tutti in marmo pario del tipo Paros 2 (esattamente come quello riconosciuto nella scultura reggina)⁷, documenti la presenza in Sicilia, nelle ricche *poleis* coloniali che si affacciano ormai da protagoniste sulla scena mediterranea, di scultori itineranti di provenienza e di formazione insulare (cicladica e/o attico-cicladica, ma anche samio-milesia come notato poc'anzi), richiamati da una committenza tanto facoltosa quanto in cerca di modelli aulici di autorappresentazione, che tra la fine del VI e gli inizi del V sec. a.C. operano presso le diverse città sicelioti, rette in alcuni casi da regimi tirannici. L'argomento come tutti sanno è complesso e assai vasto, sottende l'intrecciarsi di molteplici parametri di riferimento (dalla necessità di una maggiore conoscenza tecnico-formale di ampi *corpora* di materiali, al ripensamento delle tradizionali categorie

³ Richter 1960, 126-147 per la definizione del Gruppo Ptoion 20; per il torso da Calcide a Eretria: n. 167. Inoltre Ducat 1971, specialmente 460-466; Rolley 1994, 165-175.

⁴ Per i *kouroi* siciliani Richter 1960, 146-147, figg. 550-552 (da Lentini), figg. 556-558 (Museo Biscari a Catania, testa da Lentini), figg. 544-546 (da Grammichele al Museo di Siracusa), figg. 541-543 (da Megara Hyblaea, al Museo di Siracusa). Si vedano inoltre Rolley 1994, 297-315, in particolare 300-304; Rizza - De Miro 1985, 210-226; De Miro 1996, 413. Per il *kouros* drappeggiato da Siracusa si veda l'accurato studio di Barletta 1987. Un ulteriore elemento di raffronto è costituito dal pene posticcio, di cui resta la cavità circolare, che accomuna il *kouros* da Lentini a Siracusa a quello reggino.

⁵ Richter 1960, n. 156.

⁶ Richter 1960, n. 156, figg. 458-460 (Eutresis, Tebe); n. 160, figg. 464-466 (Acr. 692), n. 174, fig. 521 e 524 (Delos).

⁷ Lazzarini - Turi 2001.

storiografiche, alla flessibilità nella ricostruzione di modelli interpretativi calibrati sui 'singoli centri e non pregiudizialmente orientati a facili generalizzazioni), e in particolare per la storia della scultura della Sicilia greca si impongono ormai, per profondità e lucidità di analisi, gli studi recenti e recentissimi di Clemente Marconi e Gianfranco Adornato, che si sono rivolti a indagare centri di prima grandezza come Selinunte e Agrigento, e non solo. Grazie a tali fondamentali contributi critici, che stanno cambiando radicalmente le nostre conoscenze sulla scultura greca della Sicilia di epoca arcaica e classica, può dunque essere considerata acquisita la consapevolezza della «fitta trama di rapporti tra Sicilia, Grecia continentale ed Egeo nella tarda età arcaica», un dato che rappresenta un utile punto di riferimento e di valutazione anche nel nostro caso⁸.

Infatti, mentre il confronto tra la nostra e le opere dell'altro versante dello Stretto mette in luce legami tanto profondi da apparire strutturali (torneremo tra poco su questo punto), le possibilità di enucleare un rapporto altrettanto unitario e coerente con altri esemplari della scultura magno-greca su cui ha richiamato l'attenzione la Lattanzi sembrano (a me perlomeno) molto più sofferte, non solo per la lacunosità estrema dei riferimenti ma anche per la genericità delle assonanze individuabili nell'ambito di un linguaggio stilistico comune, fortemente permeato di apporti ioni-attici. Scarsissimi e poco indicativi sono infatti gli assai lacunosi esemplari di *kouroi* restituiti dal suolo calabrese: i due frammenti da Locri, anch'essi di marmo pario ma più antichi del nostro; il torso più arcaico e la testa frammentaria, tipologicamente e cronologicamente più affine alla statuette reggina, secondo l'Orsi «da riportare ad un piccolo simulacro di Apollo arcaico di fine VI secolo», recuperati nello scavo del tempio di Apollo Aleo a Krimisa⁹. Più perspicui i confronti con il *kouros* di Metaponto (forse una scultura frontonale, come già ritenne Adamesteanu) e ancor di più con quello di provenienza incerta – Magna Grecia o Sicilia – della collezione Ortiz, già convincentemente datato dalla De Luca al primo decennio del V sec. a.C.¹⁰; troppo poco, comunque, perché si possa seguire la Lattanzi, sulla scorta delle suggestioni avanzate dal Paribeni, nell'attribuire tali opere a una «scuola di Metaponto» dai contorni tuttora indistinti, e che peraltro mostrerebbe significativi punti di contatto con le sculture della Sicilia orientale. Diversamente, e recentemente, la Barletta ha preferito rilevare come caratteristiche la maggiore tensione muscolare, particolarmente evidente nell'articolazione della muscolatura del torace, e il più riuscito equilibrio costruttivo dei *kouroi* siciliani rispetto all'accentuata pesantezza e al rendimento quasi enfiato, particolarmente nella visione della parte posteriore, di quelli Ortiz e Metaponto, tratti che verrebbero ricondotti a un probabile influsso samio¹¹. Altrettanto indicativo del ricorrere di forme intrise di persistenti accenti insulari nella documentazione dell'Italia meridionale (e non solo di questa) è il confronto, piuttosto stretto se si guarda al plasticismo molto delicato, quasi sfumato, delle masse muscolari – meno stringente invece per la costruzione anatomica –, tra il *kouros* reggino e l'*Apollino Milani*, che la ricongiunzione con la testa originaria ha rivelato opera databile al decennio 520-510 – quindi leggermente più antica del nostro –, attribuita a una bottega dell'isola di Paros¹².

Ma al di là di questi accostamenti, pure indispensabili a delineare il quadro complessivo dei riferimenti, mi sembra che riprendere e approfondire il raffronto con il gruppo dei *kouroi* sicelioti possa suggerire una diversa chiave di lettura, chiarendo meglio caratteri formali e cronologia del *kouros* reggino.



⁸ Adornato 2007 e 2009; Marconi 2009.

⁹ Lattanzi 2001, 11 (con bibliografia precedente).

¹⁰ De Luca 1964.

¹¹ Barletta 2006, 95-96.

¹² De Luca 1964, 40-46; Richter 1960, 141, n. 169, figg. 497-499; Floren 1987, 162 (attribuzione ad atelier pario); *Kouroi Milani*, 36-41 (M. Iozzo); *Eroi e atleti* 76-78 (M. Iozzo); M. Iozzo aveva dapprima attribuito l'opera a uno scultore attico con forti accenti insulari attivo nell'Atene dei Pisistratidi, ma dopo il riconoscimento della testa originaria oggi propende per un artista di Paros. Si veda il contributo di M. Iozzo in questo volume.

MARMI KAULONIATI, UN CONTRIBUTO

Maria Cecilia Parra

Tutte le volte che ho scritto o parlato del santuario di Punta Stilo a Kaulonia – il santuario di Afrodite a Kaulonia secondo i dati più recenti, dove ho avviato ricerche sistematiche a partire dal 1999¹ – ho spontaneamente scelto parole di Paolo Orsi per iniziare; e lo faccio anche adesso, per giustificare fin dall'inizio la brevità del mio contributo. «Gli avanzi marmorei, come ovunque in Calabria [...]» – scrive Orsi nella *Memoria* del 1914 (edita nel 1916) elencando «[...] materiale svariato nell'area del tempio [...]» – «[...] sono estremamente scarsi; astrazione fatta dalle due grandi tegole e da altri minori frammenti di esse, non si sono rinvenute che delle briciole»². Briciole di marmo, quelle di Orsi, alle quali posso oggi aggiungerne poche altre dai nuovi scavi, che vengono a comporre con esse un quadro, di dimensioni certo modeste, ma non poco significativo pur nella sua problematicità.

Inizio proprio dalle «[...] due grandi tegole [...]» (*Fig. 1*) – mi scuserà chi attende di leggere a proposito di scuole artistiche kauloniati. Ancora Orsi scriveva nella stessa *Memoria*:

Non avrei a tutta prima pensato che il nostro tempio avesse una costosa copertura marmorea; ma ne ebbi qualche indizio ancora avanti d'iniziare gli scavi, avendo scoperto alcuni frammenti di tegole in pario, murati in una capannuccia di ricovero, costruita a pochi passi dal tempio con rottami in gran parte antichi. Lo scavo poi diede un magnifico esemplare completo di tegola marmorea, ed un secondo ritagliato a un po' meno della metà, nonché frammenti di altri. Il primo fu rinvenuto nella grande ruina di Nord alla prof. di un metro è in marmo pario delle dimensioni di m. 0,66 × 0,855 × 0,03 [...] ed attesa la sua singolare bellezza l'ho fatto disegnare in tutti i sensi.³

Queste note mi offrono l'occasione per esprimere tutta la mia soddisfazione nel dare un contributo a un evento la cui regia si deve a Gianfranco Adornato: soddisfazione legata al fatto che Gianfranco è uno dei miei primi allievi, uno dei pochi (anzi, forse l'unico) che ho avviato con la tesi di laurea sulla via della scultura in marmo magnogreca (quella di Metaponto fu il tema della sua tesi discussa presso l'Università degli Studi di Pisa nel 2000). Alla Scuola Normale Gianfranco ha trovato altri 'maestri': ma sono certa che ricordi anche lui con altrettanta soddisfazione quei primi passi, credo importanti, fatti in un campo in cui si muove ormai in modo disinvolto.

¹ Rinvio in particolare a Parra 2002a e 2007a, cui si aggiungano Parra 2010 e Parra c.s. L'identificazione del santuario urbano kauloniate come luogo di culto di Afrodite (divinità eponima?) ha basi concrete in due dediche, l'una arcaica all'Afrodite greca, l'altra in lingua osca e alfabeto greco alla Venere italica, che attestano tra l'altro una significativa continuità di culto nel santuario tra fine VII e fine IV sec. a.C.: Ampolo 2007, 47, 50-54; Parra 2007a, 14.

² Orsi 1914, 891.

³ *Ivi*, 865-866.

Marmo pario dunque: le analisi archeometriche, eseguite di recente da Lorenzo Lazzarini sui reperti di Orsi, ai quali si è aggiunto qualche altro frammento dei nuovi scavi, hanno individuato le cave a cielo aperto di Lakkoï come area di provenienza del marmo degli esemplari kauloniati – il cd. Paros 2 – confermando l'identificazione di Orsi⁴. Ma il marmo pario della tegola significa e garantisce per Orsi anche la sua «[...] singolare bellezza [...]», nella più pura e ben consolidata tradizione del «greco è bello, greco è marmo», che tanta strada avrebbe ancora fatto dopo di lui⁵. Una tegola, tuttavia questa, tanto bella quanto problematica, se chiaro appariva fin da subito a Orsi un problema che tanto ha fatto discutere, e che continua a restare aperto, anche se con verisimili soluzioni.

Ma è bene andare con ordine, seguendo ancora il racconto di Orsi. «[...] dalla presenza di questi pezzi marmorei – scriveva ancora – si [ha] la prova irrefragabile che anche il tempio di Caulonia, al paro dell'Athenaeum di Siracusa, dell'Heraeum di Croton, e di altri santuari sicelioti ed italoti [*scil.* quelli da lui già enumerati nelle Notizie degli Scavi di Antichità del 1910], era protetto da questa foggia di copertura solidissima e costosissima [...]», forse risarcita col passare del tempo utilizzando semplici e meno costose tegole fittili, o forse interamente sostituita come nell'«[...] Heraeum di Croton, che fu spogliato di tutta la sua copertura marmorea, sostituita, naturalmente, in creta [...]»⁶; o forse ancora, aggiungeva, «[...] giova rammentare la constatazione fatta per il tempio di Egina e per altri ancora, che cioè la copertura ne era a sistema misto»⁷. Molte infatti le grandi tegole fittili di copertura trovate nel crollo degli elementi lapidei, in particolare sul lato Nord 'segnato' dalla sostruzione conformata a «grande scalea» – così la definiva Orsi⁸; e accanto a esse elementi dell'«[...] ultimo finimento del tempio ... [cioè di] piastre fittili munite di gronde [...] [di] placche in terracotta a rilievi». E da tutto ciò, il problema di una «copertura marmorea e fittile», ovvero – e soprattutto – il problema che scaturiva dal fatto che «[...] un tempio costruito per intero in pietra e con copertura marmorea avesse la sima in creta»⁹.

Fu Orsi stesso a riprenderlo e a suggerire una soluzione diversa da quella sostenuta nella prima *Memoria*. Nella seconda *Memoria* kauloniate del 1923, attribuiva infatti «[...] ad una edicola del relativo temenos [...]» e non al tempio, un «[...] mutilo frammento [*scil.* di gocciolatoio a protome leonina] [...]» collegato con forza in precedenza a completamento della bella sima fittile policroma con palmette e fiori di loto¹⁰ (*Figg.* 2-3). Gosta Sjöflund, nel 1941, lo seguiva dissociando la sima dal tempio dorico, perché più antica¹¹. Risale al 1984 la revisione di Dieter Mertens, che ricondusse il tetto marmoreo, insieme al coronamento del *geison*, a un rifacimento di una originaria copertura fittile del tempio, alla quale sarebbe stata invece pertinente la sima¹². La disamina della sima kauloniate condotta alcuni anni dopo da Madeleine Mertens Horn sembrò quasi ribaltare questa interpretazione con una proposta di cronologia della sima molto avanzata nel V sec. a.C.¹³, che ne prefigurava la pertinenza a un ripristino della copertura. A un restauro invece del predecessore arcaico fu ricondotta da Federico Barelli,

⁴ Lazzarini 2007 e 2007a, 41, 44-45. Interessante l'identificazione come marmo pentelico di una delle *tegulae marmoreae* dell'*Heraion* crotoniate di Capo Colonna, come tale da attribuire forse a un restauro di età romana, anche se dobbiamo rammentare in proposito il noto episodio del 173 a.C., su cui si veda *infra*.

⁵ Rimando per semplicità a Parra 2008 (con bibliografia).

⁶ Il riferimento, come noto, è a Liv. 42.3 a proposito delle *tegulae marmoreae* dell'*Heraion* di Capo Colonna spoliato dal censore Fulvio Flacco nel 173 a.C. e destinate al tempio della Fortuna Equestre, da lui promesso in voto a Roma; accusato di sacrilegio dal Senato, le tegole furono nuovamente imbarcate e restituite al santuario crotoniate, dove rimasero abbandonate *in area templi* per mancanza di *artifices* in grado di ricollocarle ad arte a ricomporre il tetto.

⁷ Orsi 1914, 866-867.

⁸ *Ivi*, 875.

⁹ *Ivi*, 855-856.

¹⁰ Orsi 1923, 434, da cui la citazione; 1914, 861.

¹¹ Sjöflund 1941, 85-86.

¹² Mertens 1984, 125-126 e nota 268. Analoga, ma più sfumata, la posizione in Mertens 2006, 418.

¹³ Mertens Horn 1988, 162.

che inquadrava la sima fittile nel terzo quarto del V sec. a.C., disgiungendola nettamente dal periptero classico da lui datato, come già Giorgio Gullini, al 430-420 a.C.¹⁴.

Arrivo adesso ai dati forniti dai nuovi scavi in proposito. La sorte ha voluto che un unico, possente strato di crollo di numerosi elementi sommitali del tempio dorico sia stato messo in luce – non interessato né dagli scavi Orsi, né da quelli degli anni Sessanta del secolo scorso – a Sud-Est del basamento del tempio¹⁵: una grande massa non solo di materiali architettonici lapidei, ma anche ampie porzioni di decorazione architettonica fittile e di decorazione scultorea in materiale lapideo – che per buona parte si possono riferire all'edificio classico –, per citare ancora Orsi, un «[...] campo di ruine [...]» sfuggite «[...] forse per parecchi secoli di seguito [al]la mazza del calcararo, che li riduceva in scheggioni ed in briciole per trarne più agevolmente dell'ottima calce»¹⁶. I modi di giacitura di alcuni elementi maggiori dell'alzato dell'edificio permettono una chiara lettura della dinamica di caduta di una serie di elementi contigui, rimasti quasi in connessione, pertinenti alla porzione sud-orientale dello spiovente del tetto (Fig. 4). Su di esso, e in mezzo a esso, un accumulo d'origine naturale e/o artificiale che progressivamente ha obliterato e conservato al tempo stesso i materiali architettonici dalle spoliazioni successive. I materiali ceramici indicano come il crollo sia avvenuto non oltre la fine del IV sec. a.C. – per eventi storici quale la nota distruzione della città del 389 a.C., che tale non fu, come ormai archeologicamente accertato –, o per eventi naturali quale un sisma, come supposto già da Orsi osservando l'andamento delle sostruzioni della terrazza templare, scosse da una «[...] sequela di convulsioni [...]» determinando al centro una fuoriuscita di 50-80 cm.»¹⁷; e indicano come l'obliterazione sia da ricondurre a un processo di abbandono del santuario ormai interessato – nel corso del III sec. a.C. – da forme di urbanizzazione privata ed a carattere abitativo¹⁸.

Non è possibile in questa sede entrare nel merito di tutti i materiali architettonici e dei frammenti di scultura architettonica restituiti da questa porzione di crollo del tempio, che travolse, ormai è chiaro, strutture minori – anche più recenti – esistenti intorno a esso. Tali materiali sono stati oggetto di recente di un'analisi sistematica¹⁹, che ha permesso di cogliere anche qualche tratto degli alzati pertinenti a basi di altari scavate negli anni Sessanta nei pressi dell'edificio maggiore: così un altare a triglifi dei primi decenni del V sec. a.C. o un altare con guancia a palmetta di cronologia di poco posteriore²⁰; così una lastra con figura di serpente in altorilievo, di cui già Orsi aveva rinvenuto la testa²¹, che doveva decorare un ulteriore altare o un qualche *anathema* di altro tipo con fregio figurato continuo, piuttosto che essere un «frammento di scultura del tempio», come voleva Orsi, e appartenere a una decorazione metopale²².

Ma in questa sede interessa soprattutto quanto individuato per l'alzato templare: accanto a elementi confrontabili con quelli già noti dagli scavi Orsi – poi riesaminati nel 1995 da Federico Barello²³ –, sono stati riconosciuti elementi architettonici nuovi che articolano significativamente il quadro, sollecitando da una parte verso una cronologia più alta dell'edificio



¹⁴ Barello 1995, 91, 95-97; Gullini 1983, 314; sulla stessa linea Mertens 1984, 126, e la più recente analisi di Mertens 2006, 416-418, con la quale si allineano Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 783.

¹⁵ Se ne veda la prima presentazione sistematica in Parra 2002a, 224 ss.

¹⁶ Orsi 1914, 830.

¹⁷ *Ivi*, 879.

¹⁸ Parra 2002a, 224-225; per ulteriori dati 2007a.

¹⁹ Il lavoro è stato svolto per buona parte come tesi di laurea (Giaccone 2008) da Nicola Giaccone, un mio allievo, che sta completando e approfondendo la ricerca per la sua tesi di dottorato: vorrei ringraziarlo per lo scambio di idee avuto anche durante la redazione di questo testo.

²⁰ I due frammenti di quest'ultima – accostabile al fregio a palmette e fiori di loto del tempio di Marasà a Locri (Mertens 2006, 307) – sono stati erroneamente ritenuti al momento della scoperta pertinenti al grande acrotorio lapideo fitomomorfo del tempio (per cui si veda *infra*): Parra 2002a, 228.

²¹ Orsi 1923, 488-490. Un altro frammento del rilievo fu rinvenuto nel 1970 nell'area a Sud del grande altare: Tomasello 1970, 578-579.

²² Parra 2002a, 231; la citazione è da Orsi 1923, 487.

²³ Barello 1995, 90 ss.

IL RUOLO DELLE OFFICINE ITINERANTI CICLADICHE NELLA TRASMISSIONE DI MODELLI ARCHITETTONICI TRA TARDOARCAISMO E PROTOCLASSICISMO

Giorgio Rocco

L'analisi presentata in questo contributo prende l'avvio dai risultati della ripresa degli scavi, da parte della Soprintendenza per i Beni Archeologici per la Calabria, presso il santuario di Hera Lacinia a Capo Colonna (Crotone)¹, cui il sottoscritto ha avuto modo di prender parte². Gli esiti della campagna di scavo del 2003 hanno permesso di fare luce su numerosi aspetti relativi alla configurazione del tempio classico³, contribuendo inoltre a fornire alcuni significativi indizi sui processi di trasformazione dell'architettura protoclassica in Occidente e aprendo contestualmente nuove prospettive riguardo alle problematiche connesse alle forme e ai modi di trasmissione e diffusione dei modelli architettonici nell'ambito dell'architettura greca di età arcaica e protoclassica.

Le peculiarità emerse dalla ricostruzione dell'impianto planimetrico (*Fig. 1*) e, in particolare, l'adozione di una peristasi lievemente allungata, con 6×14 colonne, ma anche la presenza di una doppia contrazione angolare, insieme con soluzioni distributive e allineamenti di fatto innovativi per l'Occidente greco e soprattutto le dimensioni complessive dell'edificio, sostanzialmente identiche a quelle dei templi sicelioti di Athena a Siracusa e «della Vittoria» a Himera (*Fig. 2*), evidenziano infatti la discendenza dell'edificio crotoniate da un modello credibilmente maturato alla fine del primo ventennio del V sec. a.C. in ambito dinomenide.

D'altronde, l'apparentamento tra *Athenaion* di Siracusa e l'*Heraion* crotoniate è reso ancora più evidente dalla sorprendente concordanza riscontrabile nei *kymata* dorici di coronamento dei *geisa* dei due edifici (*Fig. 3*); l'esatta coincidenza di profilo e dimensione delle modanature, entrambe peraltro realizzate in marmo pario così come i relativi tetti, suggerisce l'intervento di una stessa officina⁴, offrendo quindi significativi indizi di una trasmissione di

¹ Sul santuario, in generale, si veda da ultimo Lattanzi *et al.* 1996, 235-260.

² Colgo l'occasione per ringraziare Elena Lattanzi, già soprintendente archeologo per la Calabria, e Roberto Spadea, funzionario responsabile per l'area del Lacinio, per avermi chiamato con grande liberalità a collaborare a tale importante progetto quale responsabile scientifico della Facoltà di Architettura del Politecnico di Bari, nell'ambito di una convenzione stipulata tra i due enti.

³ Le indagini sul sito non si sono esaurite con la campagna di scavo del 2003, che ha di fatto interessato la parte ovest della peristasi, e future campagne sono indispensabili per liberare integralmente l'area della cella e la parte orientale delle fondazioni. I dati emersi nella campagna di scavo del 2003 hanno trovato una loro prima edizione in Rocco 2008 e 2009.

⁴ L'uso di modini per la realizzazione dei profili delle diverse modanature e l'importanza che tali profili rivestono in età arcaica e classica, con continue modificazioni da edificio a edificio, evidenziano come l'esatta coincidenza tra due profili indichi necessariamente l'appartenenza delle maestranze a una medesima officina.

retta dei modelli. Una constatazione resa però problematica dalle cattive relazioni tra Siracusa e Crotona che caratterizzano il contesto storico di riferimento e che inducono a ipotizzare una mediazione nella trasmissione del modello da parte di maestranze evidentemente attive in entrambi i cantieri, ma non riconducibili all'ambito siracusano.

Contestualmente, l'analisi dell'elevato, così come è stato determinato in base ai frammenti venuti alla luce, mostra un deciso discostarsi dalle soluzioni siceliote, evidenziando invece un più marcato adeguamento ai modelli della madrepatria (*Fig. 4*); in particolare, si registrano singolari assonanze in alcuni dettagli con il prestigioso tempio delfico di Apollo. L'influenza della madrepatria emerge sia nell'applicazione di alcuni rapporti proporzionali semplici e largamente diffusi in età tardoarcaica e protoclassica, quali il rapporto interasse/altezza della colonna pari a 1:2⁵, sia in dettagli morfologici come l'adozione di modanature i cui profili trovano stretti confronti nella coeva produzione della Grecia propria piuttosto che in Occidente⁶; ma è senza dubbio l'adozione di una cornice bicomposta, la cui realizzazione appare sostanzialmente identica al corrispettivo elemento del tempio degli Alcmeonidi, a suscitare maggiori perplessità (*Fig. 5*). La peculiarità della soluzione, allo stato attuale delle conoscenze limitata ai due soli esempi di Crotona e di Delfi, ma soprattutto le particolarità del sistema di assemblaggio⁷ evidenziano una comunanza di tecniche costruttive propria di officine coincidenti o collegate.

Ma se le specificità sopra evidenziate sembrano suggerire una compresenza di modelli eterogenei, cui potrebbe fare da riscontro una molteplicità di officine apparentemente diversificate, per altri versi emerge un denominatore comune: gli edifici in qualche modo collegabili al tempio crotoniate vedono infatti una significativa presenza di maestranze cicladiche, sia nelle realizzazioni di tetti in marmo pario, sia in altre parti dell'elevato, come nel caso del tempio di Apollo a Delfi; una presenza senza dubbio riscontrabile anche nel tempio di Hera, come si evince ancora una volta dalla copertura marmorea, la cui fama è stata ampiamente tramandata dalle fonti, e ancor più dagli acroteri, inequivocabilmente riconducibili all'attività di maestranze parie⁸.

D'altra parte, queste ultime, sempre più spesso ricercate per la realizzazione di tetti marmorei, divenuti un elemento di prestigio nella madrepatria già in età tardoarcaica e poi apparsi anche in Occidente a partire dai primi decenni del V sec. a.C., erano presenti nei cantieri interessati al seguito delle partite di materiale proveniente dalle principali cave di Paros, con officine destinate a lavorare gli elementi del tetto direttamente sul posto⁹. La presenza tra le componenti del tetto di elementi come la sima o gli acroteri, ma anche le modanature di coronamento dei *geisa* degli esemplari marmorei dei templi di Siracusa e di Crotona, inducono a credere che le maestranze non fossero costituite da soli scalpellini, ma dovessero comprendere anche personale con più alti livelli di specializzazione¹⁰.

⁵ Ricordiamo al riguardo che la stessa proporzione tra interasse e altezza della colonna si riscontra nel tempio di Aphaia a Egina e di Zeus a Olimpia, ma è, per la verità, più diffusa come attestano gli esempi di Apollo a Delfi, Athena Polias ad Atene (Riemann 1950) e di Athena a Karthaia, riconducibili a un valore simile, secondo Østby 1980.

⁶ Si considerino al riguardo l'*epicranitis*, il raccordo tra timpano e *geison* frontonale, il coronamento dei *geisa* orizzontali e frontonali, ma anche il profilo della sima.

⁷ Le sorprendenti coincidenze, per forma e dimensione, tra la soluzione di assemblaggio degli elementi componenti la cornice dei due templi appaiono tanto più singolari in quanto, una volta poste in opera, tali componenti non sarebbero più state visibili; la coincidenza del sistema connota evidentemente conoscenze tecniche e tradizioni costruttive proprie di una specifica bottega.

⁸ Sugli acroteri si vedano: Belli Pasqua 2008 e 2009, 141 ss., oltre al contributo in questi Atti; Bavaro - Passarelli 2009, 157 ss.

⁹ La necessità di lavorare direttamente sul posto le tegole, i coppi, nonché gli elementi speciali come il colmo, la sima e gli acroteri, deriva anche dall'esigenza di dimensionare le diverse parti del tetto in base all'architettura dell'edificio. Il rinvenimento sull'Acropoli di Atene di una tegola sbazzata di produzione nassia attesta come quest'uso fosse diffuso già nella fasi iniziali della produzione in marmo delle coperture: Wiegand 1904; Ohnesorg 1993, 9, 53-59, 63; Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 200.

¹⁰ L'elevata attenzione dedicata alle modanature nell'architettura greca, con le particolarità proprie dei profili, evidenzia come la loro realizzazione costituisse un oggetto importante del processo progettuale, di cui evidentemente i *paradeigmata* costituivano un tratto senza dubbio rilevante.

La singolare coincidenza tra i profili delle modanature marmoree di coronamento dei *geisa* dei templi di Siracusa e Crotone, insieme alle peculiarità stesse di quei profili, che rimandano a modelli propri della madrepatria piuttosto che dell'Occidente greco¹¹ (Fig. 6), portano a ritenere le due coperture marmoree opera di una stessa officina, attiva prima a Siracusa e poi a Crotone; una constatazione gravida di significative conseguenze, poiché induce a pensare che questa possa essere anche responsabile dell'esportazione del modello architettonico siracusano in un contesto che in quel momento escludeva contatti diretti tra i due centri. Ma il ruolo assolto da tali officine è ancora più rilevante di quanto sino a ora prospettato: queste infatti hanno probabilmente inciso in maniera significativa sulla stessa elaborazione del modello architettonico dell'*Athenaion*. La sua discendenza da modelli della madrepatria deve infatti dipendere dall'adozione di soluzioni necessariamente introdotte da maestranze già attive nella Grecia propria.

Sono in tal senso indicative anche alcune altre particolarità che fanno la loro prima apparizione nell'architettura di Siracusa e la cui origine può essere fatta risalire all'area delle Cicladi: l'adozione della doppia contrazione angolare, in passato troppo semplicisticamente ritenuta una innovazione propria dell'architettura dinomenide, si rivela infatti una soluzione sviluppata nell'ambito dell'architettura dorica cicladica¹², come attesta la sua presenza nell'*Athenaion* di Karthaia; di conseguenza, la sua apparizione nell'architettura siracusana protoclassica e la sua successiva ampia diffusione nell'architettura classica occidentale devono essere interpretate come un significativo indicatore del ruolo assolto dalle officine cicladiche nei cantieri in cui è attestata la loro presenza, un ruolo che evidentemente andava oltre la realizzazione delle coperture e delle componenti a queste collegate.

A tale riguardo, anche le concordanze tra l'*Heraion* crotoniate e il tempio di Apollo a Delfi, documentate sia sotto l'aspetto proporzionale¹³, sia sotto quello tecnico-costruttivo, sia sotto quello morfologico¹⁴, vanno rilette in questa ottica. Un riesame dei dati relativi al tempio di Apollo, così come appaiono dalla dettagliata pubblicazione del Courby¹⁵, consente di pervenire a ulteriori acquisizioni, senza dubbio utili alla problematica in esame. L'analisi di quanto riportato nella pubblicazione porta infatti a conclusioni in parte diverse da quelle a cui giunge lo studioso francese; in particolare l'esame dei frammenti pertinenti alla trabeazione evidenzia una serie di punti fermi che possono così essere schematizzati:

- Con l'eccezione della cornice, evidentemente realizzata in marmo in tutto il suo sviluppo, la trabeazione era di marmo pario solo sul prospetto frontale¹⁶.
- Gli elementi in marmo della trabeazione attestano la presenza di almeno tre diverse ampiezze di metope (m 1,28, 1,205 e 1,18) e triglifi (m 0,89, 0,845 e 0,82).
- Una serie di indizi inequivocabili¹⁷ induce a collocare le metope e i triglifi più ampi in corrispondenza del primo e quinto intercolumnio, quelli intermedi nel secondo e quarto intercolumnio e quelli meno ampi nell'intercolumnio mediano (Fig. 7).



¹¹ Comunemente i profili delle modanature degli edifici occidentali presentano degli attardamenti rispetto alla coeva produzione della Grecia propria; in tal senso i coronamenti dei *geisa* dei templi di Siracusa e Crotone appaiono opera di maestranze della madrepatria, nello specifico insulari, piuttosto che occidentali. Tale particolarità aveva nel passato tratto in inganno la Shoe (Shoe 1952, 42, 89) che suggerì infatti la possibilità che i tetti di entrambi i templi fossero riconducibili a un restauro della seconda metà del secolo.

¹² La documentata presenza della doppia contrazione angolare a Karthaia, sull'isola di Keos, già alla fine del VI sec. a.C. appare ai nostri fini di particolare rilevanza, giacché testimonia la sua adozione nell'ambito del dorico cicladico a una data certamente antecedente alle architetture dinomenidi e siceliote; sull'argomento: Østby 1980.

¹³ Indicativa in tal senso sembra essere l'adozione in entrambi gli edifici del sistema proporzionale già precedentemente citato che prevede un rapporto di 1:2 tra interasse e altezza della colonna.

¹⁴ È particolarmente interessante la tipologia della sima, caratterizzata da un profilo a gola rovescia con alla base un'ampia fascia; il tipo, presente sia a Crotone che a Delfi, è un'evidente evoluzione della sima corinzia ed è documentato anche in altri edifici della madrepatria e dell'area cicladica (su di una sua possibile ascendenza cicladica si veda *infra*, nota 22).

¹⁵ Courby 1915.

¹⁶ Sopravvivono infatti almeno due frammenti di architrave in *poros* e una metopa dello stesso materiale: Courby 1915, 100-101, 102.

¹⁷ Le considerazioni che portano a tale conclusione sono estesamente esposte in Rocco 2008.

SCULTURA ARCHITETTONICA E OFFICINE ITINERANTI

Il caso dell'*Heraion* a Capo Lacinio

Roberta Belli Pasqua

Lo studio per ricostituire l'apparato decorativo del tempio di Hera Lacinia¹ (Figg. 1-2) ha offerto l'opportunità di riconsiderare il ruolo delle officine cicladiche itineranti impegnate nella realizzazione di edifici architettonici e, nel caso, anche della decorazione scultorea a essi pertinente. L'impiego delle maestranze insulari nel tempio crotoniate è documentato dalla presenza di sima con doccioni a protome leonina, manto di copertura e acroterio in marmo pario ed è confermato da altri elementi dell'elevato, oggetto di ricerche recenti da parte di Giorgio Rocco².

Del tetto in marmo si conservano i frammenti di sei coppi e di undici embrici³ (Figg. 3-4); la realizzazione per opera di un'officina insulare può considerarsi certa: l'alta specializzazione richiesta dalla lavorazione e messa in opera di tale elemento costruttivo implica infatti l'attività di maestranze che abbiano una consolidata tradizione nella lavorazione del marmo. La necessità di scolpire singolarmente le tegole in funzione di una specifica collocazione nella copertura e la stretta connessione di quest'ultima con la struttura portante, frutto di una conoscenza diretta, dimensionale e strutturale dell'edificio, fanno ritenere probabile una lavorazione *in situ* dell'intera copertura da parte di botteghe artigiane che accompagnavano le spedizioni di materiale; anche l'apprestamento di una carpenteria finalizzata a sostenere un peso che è stato stimato essere il doppio o il triplo di quello di un tetto fittile rende necessaria la presenza sul luogo di destinazione di specifiche maestranze⁴. Del resto, la corrispondenza del profilo delle modanature riscontrata tra i frammenti di cornice dei templi di Hera Lacinia e di Athena a Siracusa ha consentito di ipotizzare che entrambi gli elementi, e quindi più in generale la copertura, possano essere stati realizzati da una stessa officina che ha lavorato in tempi diversi, ma cronologicamente vicini, in entrambi i cantieri⁵.

Nel mondo coloniale d'Occidente le coperture in marmo appaiono con quasi un secolo di ritardo rispetto alla madrepatria, dove l'uso è attestato agli inizi del VI sec. a.C. in ambito cicla-

¹ Belli Pasqua 2009, a cui si rimanda per una presentazione esaustiva della ricostituzione dell'apparato scultoreo del tempio.

² Oltre al contributo di Giorgio Rocco in questa stessa sede, si vedano Rocco 2008 e 2009.

³ Ruga 1996; sull'asportazione delle tegole nel II sec. a.C., su cui riferisce Liv. 42.1.3 ss.: La Rocca 1996.

⁴ Sulle coperture in marmo insulare: Ohnesorg 1993; sui sistemi di copertura, le tecniche e i materiali: Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 904-909 (M. Livadiotti).

⁵ Rocco 2008, 304.

dico⁶, mentre sull'Acropoli di Atene tegole in marmo di Naxos⁷ sembrano utilizzate già nel secondo quarto del secolo e una copertura in marmo di Paros è impiegata, nell'ultimo quarto, nel tempio pisistratide di Athena Polias⁸.

Nelle Cicladi l'adozione del marmo a questo scopo dovette essere stata favorita dalla disponibilità di materiale, che permetteva di riassorbire l'ingente spesa per un tetto in marmo, il cui costo poteva corrispondere fino a dieci volte quello per un tetto fittile⁹: tale maggiorazione doveva essere determinata in gran parte dai costi elevati del trasporto. Per esempio, una testimonianza epigrafica relativa all'impiego di alcuni blocchi di cornice in calcare di Corinto per il restauro del tempio di Apollo a Delfi (IV sec. a.C.) mostra che la spesa per il trasporto via mare e via terra era stata complessivamente pari a circa dieci volte il costo di estrazione¹⁰.

In ambienti diversi da quelli cicladici, l'adozione di una copertura in marmo comportava, quindi, un elevato aumento delle spese da sostenere per la costruzione di un edificio: fattore che deve aver giocato un ruolo importante in termini di rappresentatività. Ne è prova il fatto che le coperture in marmo furono adottate per edifici templari di prestigio, legati a committenze di particolare impegno, nell'età tardoarcaica, quali il già ricordato tempio dei Pisistratidi sull'Acropoli e quello degli Alcmeonidi a Delfi¹¹, e, in seguito, per i grandi cantieri della prima metà del V sec. a.C. dell'Elide e dell'Attica. Una tecnica mista, che utilizzava le tegole in marmo solo per i filari perimetrali della copertura, è attestata in altri casi, come nel tempio di Aphaia II a Egina¹², sebbene quest'ultimo sia comunque dotato di un ricco apparato scultoreo in marmo pario.

Un ulteriore elemento che può aver favorito l'impiego del marmo potrebbe essere stato rappresentato dalle potenzialità offerte dalla sua traslucidità: è possibile che, in assenza del controsoffitto cassettonato, le tegole abbiano lasciato trasparire una certa luminosità all'interno della cella; l'ipotesi va tuttavia seguita con cautela, sia perché deve essere considerato nelle singole situazioni lo spessore delle tegole, che deve comunque aver avuto un ruolo nel determinare il passaggio della luce, sia perché occorre tenere presente anche il valore di trasparenza che sembra essere diverso per i vari tipi di marmo: a una valutazione sperimentale che è stata condotta per il Partenone¹³, per esempio, sembra che un potenziale maggiore lo abbia il marmo nassio rispetto al pentelico e al pario, che anzi sembrerebbe essere il meno efficace in questo senso.

Quanto alle coperture in marmo insulare, le testimonianze offerte dal mondo coloniale d'Occidente¹⁴ sono minori rispetto a quelle, più strutturate, restituite dalla madrepatria; tuttavia, una riconsiderazione della documentazione disponibile per l'area magnogreca e siceliota sarebbe opportuna, anche alla luce delle acquisizioni più recenti sull'argomento. Uno sguardo di sintesi sulle attestazioni finora note permette di risalire, per gli esemplari più antichi, agli inizi del V sec. a.C.¹⁵ con incrementi significativi nel secondo venticinquennio, testimoniati dalle coperture del tempio C II di Metaponto, dell'*Heraion* al Lacinio e dei templi di Athena di Siracusa e di Gela¹⁶. I resti della copertura in marmo del tipo *lychnites*, pertinente al tempio C

⁶ Ohnesorg 1993, 134-135; si veda, per esempio, il tempio di Dioniso a Yria (Naxos), IV fase: Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 705-706 (M. Alicino).

⁷ Ohnesorg 1993, 62-67.

⁸ Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 194 (G. Rocco).

⁹ Ohnesorg 1993, 117-118; Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 909 (M. Livadiotti).

¹⁰ Sul problema dei costi: Stanier 1953; Hellmann 2002, 26.

¹¹ La costruzione del tempio sarebbe stata appaltata dagli Alcmeonidi, che avrebbero assunto le spese per il marmo pario usato per la fronte orientale, secondo quanto riportato in Hdt. 5.62-63: Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 207-209 (M. Livadiotti), 528 (L.M. Calì).

¹² Ohnesorg 1993, 28-30.

¹³ Ike 2006, 117-140.

¹⁴ Mertens 1984, 141 nota 339; Ohnesorg 1993, 52; Barletta 2008, 98 nota 93; Belli Pasqua 2009, 154 nota 45; per la presenza di doccioni in marmo che permettono di ipotizzare l'adozione di coperture in marmo per alcuni templi di Magna Grecia e Sicilia: Mertens Horn 1988.

¹⁵ Sull'edificio non identificato a Megara Hyblaea (500 a.C.): Barletta 2008, 98.

¹⁶ Sul tempio di Athena a Siracusa (*post* 480 a.C.): Mertens 2006, 271, fig. 488; Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 841 (R. Belli Pasqua); sul tempio di Athena sull'acropoli di Gela (ca. 470 a.C.): Mertens 2006, 274-276; Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 813-814 (M. Albertocchi).

nel santuario urbano di Metaponto, documentano un'operazione analoga a quella che ha interessato il santuario crotoniate. L'apparato decorativo del tempio C, completato da acroterio centrale a volute, sfingi angolari e decorazione frontonale, appare ascrivibile all'opera di un'officina che era già stata attiva a Egina e a Paros¹⁷. Lo studio comparato tra il tempio di Athena a Siracusa e quello di Hera a Capo Lacinio ha rivelato, a sua volta, l'esistenza di un'officina che sembra essere stata impegnata attivamente tra la costa ionica e la Sicilia orientale nel secondo venticinquennio del secolo, testimoniando quanto siano complesse la realtà antica e la fitta rete di comunicazioni entro cui si esplicava la mobilità delle maestranze itineranti, sulla cui attività sussistono ancora lacune di conoscenza nel nostro sistema interpretativo.

Strettamente legato alla copertura dal punto di vista costruttivo e materico è l'acroterio del tempio di Hera, che è stato possibile ricostruire in un triplice piano di coppie di volute con palmetta di coronamento a doppia corona di foglie (Fig. 5a-c)¹⁸. Le affinità di quest'ultima con esemplari di ambito cicladico¹⁹ confermano anche stilisticamente l'attribuzione dell'acroterio a un'officina insulare. Il sistema di montaggio dell'acroterio al tetto non si è conservato e può essere solo ipotizzato in base al confronto con i pochi esemplari che l'hanno mantenuto; tuttavia l'esame di questi ultimi ha evidenziato come le soluzioni adottate nei vari cantieri non siano univoche. Le diverse possibilità di connessione sono documentate dalla base a cassetta dell'edificio H sull'Acropoli, con incassi per l'alloggiamento dell'acroterio lavorato a parte²⁰ e basi separate per le *korai* poste ai lati dell'elemento a volute (Fig. 6), o, diversamente, dalla base lavorata insieme con l'acroterio, sulla quale sono incassate anche le due *korai* laterali, del tempio di Aphaia II²¹ (Fig. 7). Altrettanto varie appaiono le forme dei sostegni posteriori, necessari per rinforzare la stabilità di queste lastre bidimensionali estremamente fragili: le soluzioni adottate variano da elementi configurati, come il felino rampante dell'acroterio orientale del tempio di Aphaia II²² (Fig. 8), alla lastra a doppia voluta dipinta tangente l'acroterio del tempio di Artemide nel *Delion* di Paros²³ (Fig. 9), fino al semplice puntello rastremato, adottato nell'acroterio del tempio di Poseidone a Capo Sunio²⁴ (Figg. 10a-b). La molteplicità delle soluzioni adottate si configura come un tratto caratteristico della procedura di lavorazione delle maestranze cicladiche, che rivelano un forte interesse per la sperimentazione e una sviluppata duttilità nel proporre soluzioni differenziate, meglio adattabili alle situazioni in cui sono chiamate a operare.

Ulteriori elementi di analisi riguardano lo schema compositivo degli acroteri a volute, che nell'ambito di una generale omogeneità mostrano due varianti principali, di cui l'una privilegia il cd. motivo a lira, che evidenzia la funzione portante dei fusti; l'altra assegna maggior risalto alle volute, inserendole fin dall'imposta di base. Questa seconda variante sembra preferita, allo stato attuale, in ambito cicladico, essendo attestata nell'acroterio orientale del *Delion* di Paros²⁵ (Fig. 11); la prima, dal disegno più simile a quello della lira, ha diffusione più ampia, documentata dagli acroteri di Egina²⁶ (Fig. 12), da quello lacinio e sarà ulteriormente adottata dagli acroteri del Sunio, del Partenone e dagli altri derivati da quest'ultimo.



¹⁷ Mertens Horn 2008.

¹⁸ Belli Pasqua 2009, 141-146; sui criteri adottati nella ricostruzione: Bavaro - Passarelli 2009.

¹⁹ Oltre all'acroterio dal *Delion* di Paros, si veda anche Billot 1993, 39-74, fig. 12.

²⁰ Korres 1997, 234-235, 242, figg. 9-10; inoltre, Belli Pasqua 2007.

²¹ Furtwängler 1906, tav. 52 (E. Fiechter); per una sintesi sulle datazioni proposte per gli acroteri e le sculture di Egina: Belli Pasqua 2008, 450 nota 15.

²² Bankel 1993, tavv. 49, 68.

²³ Schuller - Ohnesorg 1991, 130-132 (A. Ohnesorg), fig. 55, tavv. 87, 94.

²⁴ Danner 1989, 14-15, n. 88.

²⁵ Schuller - Ohnesorg 1991, 130-132 (A. Ohnesorg), tav. 88.

²⁶ Oltre che nel santuario di Aphaia, acroteri a volute sono presenti anche nel tempio di Apollo e nel *Thearion*: Hoffelner - Walter Karydi 1999; Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 308-312 (G. Rocco), 682 (F. Santi).

²⁷ Danner 1989, 14, n. 82, tav. 5; Luni 2003, fig. 31.

²⁸ Luni 2003, 443, fig. 30; 2006, 147-148.

LA SCULTURA IN MARMO A CIRENE IN ETÀ GRECA

Lorenzo Lazzarini - Mario Luni

Il recente rinvenimento a Cirene di sculture in marmo nello scavo del nuovo tempio di Demetra (*Fig. 1*), immediatamente all'esterno della porta meridionale della città (*Fig. 2*), ha determinato l'avvio della presente ricerca¹. Essa è stata favorita inoltre dal contemporaneo restauro di una grande sfinge su colonna ionica, recuperata nel 1966 e ora collocata nel Museo Archeologico unitamente alla collezione di scultura arcaica, che comprende anche cinque *korai*, quattro *kouroi* e alcuni altri pezzi significativi².

È stata ravvisata pertanto la necessità di prendere in esame l'intero *corpus* di questi materiali di epoca arcaica, rinvenuti in periodi differenti e in contesti diversi, disponendo attualmente a Cirene di elementi innovativi che consentono una lettura più ampia e aggiornata. L'approfondimento della ricerca su questo complesso di documentazione statuaria è stato attuato in sintonia col progredire dei recenti scavi e restauri nel santuario di Demetra³, alla luce di nuove scoperte e anche mediante l'utilizzo delle più moderne metodiche di indagine (*Fig. 3*). In particolare si è previsto di caratterizzare la tipologia dei marmi usati per i singoli pezzi, per giungere a conoscere in modo assai utile l'esatta area di provenienza.

Si è cercato in tale modo di acquisire dati certi sui rapporti di Cirene con altri centri del Mediterraneo orientale e sui contatti tenuti specie nella seconda metà del VI e nella prima parte del V sec. a.C., per meglio comprendere alcune significative componenti che hanno influito sui vari settori della cultura artistica e architettonica della città in età monarchica; ci si è posti in particolare la domanda se poteva esistere già in questo periodo una officina locale per la scultura, esclusa in passato, ma che trova sempre maggiore fondamento col progredire della moderna ricerca⁴.

Il programma di indagine sui marmi di Cirene ha preso avvio nell'anno 2000 con una serie di interventi sul campo di scavo e in laboratorio, pianificati in collaborazione tra l'Istituto

¹ La ricerca è stata organizzata nel contesto della Missione Archeologica Italiana a Cirene dell'Università degli Studi di Urbino, nell'ambito di un apposito progetto messo in atto nel 2000 col collega Lorenzo Lazzarini e con la collaborazione ampia del Dipartimento di Archeologia di Tripoli e di Cirene; il più vivo ringraziamento va rivolto pertanto al presidente Saleh Alhasi Akab e ai sovrintendenti Abdulgader Mzeni (fino al 2008) e Ahmed Sadoon. I risultati del presente studio vengono qui presentati in modo sintetico, nello spazio assegnato, e saranno sviluppati in una pubblicazione apposita.

² Luni *et al.* 2003 (con bibliografia precedente).

³ Luni 2001; 2005; 2006; 2006a.

⁴ Paribeni 1959. Una riflessione sui rapporti con artisti ateniesi e su botteghe cirenee è in Beschi 1969-1970, 204, 313; e 1996; Luni *et al.* 2003.

di Archeologia dell'Università degli Studi di Urbino e il Laboratorio di Analisi dei Materiali Antichi dell'Università IUAV di Venezia. Si è proceduto con fasi di ricerca mirata a risolvere problemi connessi allo studio di monumenti allora in corso di scavo; un esempio emblematico è costituito dalla scoperta del nuovo tempio dorico esastilo di Demetra con i numerosi frammenti delle sculture acroteriali di età tardoarcaica, realizzati nella loro globalità in marmo proveniente da Paros. Nel contempo è stato oggetto di attenzione l'intero complesso dei marmi arcaici di Cirene⁵ e negli anni successivi quelli di età classica ed ellenistica, per valutare elementi utili a migliorare la conoscenza anche delle fasi edilizie dei monumenti di particolare prestigio nelle aree pubbliche civili e religiose di maggiore rilevanza nella città⁶. Il sistematico studio sulle importazioni dei marmi bianchi per architettura e per statuaria a Cirene è stato esteso infine al periodo romano e le conclusioni saranno pubblicate in un prossimo contributo⁷.

L'identificazione della provenienza dei marmi usati in antico è un problema di grande interesse per l'archeologo, per l'architetto e lo studioso di storia dell'arte, che ha appassionato e impegnato scienziati di varia estrazione sin dalla fine del XIX secolo. Determinare la cava di origine di un particolare manufatto riveste notevole importanza perché consente spesso la sua attribuzione a un determinato *atelier*, essendo infatti noto che molte scuole di scultori sorsero in prossimità di cave di buon marmo: è il caso di Paros e Naxos per il periodo arcaico, di Atene per l'età classica, ellenistica e romana, di Thasos, del Proconneso e di Afrodizia soprattutto per l'epoca romana. L'identificazione consente inoltre di ricostruire contatti, commerci, vie di navigazione (a tal proposito è importantissima quella di marmi appartenenti a carichi naufragati), e permette di raccogliere informazioni utili a datare e quindi anche a stabilire l'autenticità di un'opera, o al reperimento di marmi per restauri di integrazione/sostituzione e copie.

Negli ultimi anni la domanda di analisi archeometriche di marmi antichi è aumentata esponenzialmente, investendo talora intere aree archeologiche (per esempio Ostia antica, la cui statuaria e architettura marmorea, nonché i blocchi di cava della *statio marmorum* sono stati oggetto di una indagine monografica) e collezioni museali (per esempio l'Antikensmuseum di Basilea, la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen e i Musei Capitolini di Roma). Il problema di una identificazione sicura, non più basata, come spesso in passato, unicamente sull'osservazione delle caratteristiche macroscopiche dei marmi, frequentemente molto variabili anche all'interno di una stessa cava, è finalmente stato posto in termini corretti da un punto di vista analitico. Malgrado l'impegno di mineralisti, petrografi, geochimici e fisici che in oltre un secolo hanno utilizzato una straordinaria varietà di metodi analitici (analisi minero-petrografica mediante microscopia ottica, diffrazione e fluorescenza dei raggi-X, spettrometria di assorbimento atomico, attivazione neutronica, risonanza di spin elettronico, catodoluminescenza, analisi isotopica di alcuni elementi come il C, l'O e lo Sr, etc.), il problema però non si può considerare ancora definitivamente risolto. A tutt'oggi, infatti, non esiste una tecnica d'indagine che, da sola, consenta di identificare in modo univoco la provenienza della massima parte dei marmi bianchi. Migliori sono le prospettive per i litotipi colorati⁸, dei quali però non ci si occuperà in questa sede.

L'approccio suscettibile di fornire risultati più attendibili consiste nello studiare il campione prelevato dal manufatto di marmo incognito con (almeno) due metodologie analitiche indipendenti, elaborando congiuntamente le indicazioni ottenute. I due metodi di studio attualmente più largamente usati sono indubbiamente l'analisi minero-petrografica in sezione sottile al microscopio polarizzatore e l'analisi isotopica dell'ossigeno e del carbonio, il cui uso combinato consente, nella maggior parte dei casi, di identificare il marmo in esame se non con assoluta certezza, almeno con un grado di attendibilità accettabile. Entrambe le tecniche richiedono una accurata conoscenza dei parametri considerati per i marmi delle cave sfruttate nell'antichità,

⁵ Luni *et al.* 2003; Lazzarini - Turi 2004.

⁶ Nell'ultimo decennio è stata approfondita anche la ricerca sul calcare utilizzato per la costruzione dei monumenti di Cirene e sulle cave di estrazione: Busdraghi - Gessaroli - Luni 2000; Busdraghi - Gessaroli 2006.

⁷ La ricerca è in corso anche sui marmi colorati e sulle macine; alcune brevi anticipazioni sono state pubblicate: Luni 2004; Lazzarini 2004; Antonelli - Lazzarini - Luni 2005.

⁸ Lazzarini 2005 e 2007.

che può essere acquisita solo attraverso l'analisi di un gran numero di campioni di riferimento prelevati da tali cave o da manufatti di sicura attribuzione. In altre parole, è indispensabile poter disporre di banche dati quanto più possibile rappresentative dei caratteri mineralogico-petrografici e dei dati dei rapporti $\delta^{18}\text{O} / \delta^{16}\text{O}$ e $\delta^{13}\text{C} / \delta^{12}\text{C}$ espressi rispettivamente come valori di $\delta^{18}\text{O}$ e $\delta^{13}\text{C}$ per mille (PDB) propri dei vari marmi impiegati in età greca e romana.

Recentemente, Gorgoni e altri⁹ hanno proposto una banca dati molto aggiornata, basata su varie centinaia di analisi, e comprendente i caratteri minero-petrografici e isotopici dei marmi delle principali località di cava attive in età greca e romana: le isole di Paros, Naxos e Thasos nonché il Monte Pentelico in Grecia, Luni (Carrara) in Italia, Afrodisia, Docimio (Afyon) e isola di Proconneso (Marmara) in Asia Minore. Nelle sopracitate località, il marmo non veniva estratto da un'unica cava ma da più cave, talora situate anche a vari chilometri di distanza. A Paros, Naxos e Thasos, per esempio, sono stati riconosciuti vari siti estrattivi, i cui marmi presentano caratteristiche minero-petrografiche e geochimiche diverse.

A Paros sono state finora individuate 4 cave antiche, tutte localizzate nella parte centro-settentrionale dell'isola:

1. le cave sotterranee della valle di Stefani, nei pressi del villaggio di Marathi, dalle quali si estraeva, fin dal VI sec. a.C., una varietà di marmo assai pregiata, nota sin dall'antichità¹⁰ come *lychnites*, convenzionalmente denominata Paros-1¹¹;
2. le cave a cielo aperto, di piccole o medie dimensioni, disseminate nella zona di Lakkoï e soprattutto nella valle di Chorodaki che la include: il marmo di queste cave (Paros-2), pur di ottima qualità, differisce dal precedente anche visivamente, essendo a grana più grossa e spesso con macchie grigie, oltre che per vari caratteri petrografici e isotopici;
3. piccole cave, principalmente a cielo aperto, a SE della valle di Marathi, dalle quali proverrebbe un marmo di caratteristiche abbastanza simili al Paros-2 e indicato da alcuni autori¹² come Paros-3;
4. una cava di piccole dimensioni recentemente scoperta a Karavos, nei pressi del villaggio di Kostos¹³, nella quale è stata accertata la presenza di un marmo dolomitico, sia pure in quantità molto subordinata rispetto alla predominante varietà calcitica. Il marmo di questa cava potrebbe essere denominato Paros-4.

Anche a Naxos sono noti vari siti estrattivi¹⁴, sia moderni che antichi; fra questi ultimi, i principali sono certamente quelli di Apollonas, una vasta area all'estremità settentrionale dell'isola caratterizzata dalla presenza di banchi di marmo a grana medio-grossa, anche di notevole spessore, e di Flerià-Melanes, una zona collinare a circa 15 km a SO della precedente nota per le statue di *kouroi* semilavorati abbandonati sul terreno. I marmi dei due siti, a grana molto grossa il secondo, sono distinguibili essenzialmente mediante il criterio isotopico¹⁵.

Numerosi sono i siti estrattivi del marmo tasio, alcuni dei quali attivi già nel VI sec. a.C. Molto intensa e su vasta scala è stata l'estrazione dalle cave del promontorio di Aliki, sulla costa meridionale dell'isola, attive in età arcaica, ma soprattutto in età romana e protobizantina, che hanno fornito un marmo a grana grossa esportato in Italia, Grecia, Asia Minore e Vicino Oriente. Pressoché contemporaneo è stato lo sfruttamento delle cave di Capo Fanari, 3 km circa a SE di Limenas, da cui si estraeva un marmo simile a quello di Aliki. Da alcune cave, pochi chilometri più a sud di questo capo (Capo Vathy, Saliara), venne estratto marmo dolomitico di eccellente qualità, molto usato per la produzione di statuaria in età arcaica, classica, romana, ma anche per la manifattura di sarcofagi¹⁶, anch'essi molto diffusi nel Mediterraneo centro-orientale.



⁹ Gorgoni *et al.* 2002.

¹⁰ Su Teofrasto: Mottana - Napolitano 1997.

¹¹ Moens *et al.* 1988.

¹² Germann *et al.* 1988; Bruno *et al.* 2000; Gorgoni *et al.* 2002.

¹³ Bruno *et al.* 2000.

¹⁴ Kokkorou-Alewras 2000.

¹⁵ Herz 1987.

¹⁶ Hermann - Newman 1995; Marc 1995; Wurch-Kozelj - Kozelj 1995.

«RILIEVI EROICI» LACONICI TRA INFLUENZE IONICHE E ATTICHE

Una breve riflessione sull'arte laconica tra l'età di Chilone
e la guerra del Peloponneso

Alessia Perfetti

Con il termine «rilievi eroici» si indicano i rilievi laconici, in pietra locale, raffiguranti personaggi maschili seduti, con *kantharoi* in mano, alla presenza di serpenti. La produzione abbraccia un ampio arco cronologico, dal 550-540 ca. fino alla tarda età ellenistica, riproducendo uno schema iconografico abbastanza standardizzato, al quale vengono apportate, nel corso dei secoli, alcune variazioni, dovute non solo a ragioni stilistiche ma anche a possibili cambiamenti di uso e funzione dei rilievi suddetti¹.

Sui rilievi di età arcaica è raffigurato un personaggio maschile, vestito di chitone e *himation*, su un trono, con i piedi a forma di zampa di leone e la spalliera leggermente flessa desinente in una palmetta; gli siede accanto una figura femminile, raffigurata mentre compie il gesto dell'*anakalypsis*. Su tre rilievi, datati intorno al 550-540 ca., di fronte alla coppia sono raffigurati due offerenti, un uomo e una donna, stanti, di profilo, con in mano galli, uova, fiori e frutti di melograno (*Figg. 1-2*)².

Tra la fine del VI e l'inizio del V secolo la figura femminile scompare e il serpente, prima alle spalle del trono, è raffigurato davanti al personaggio maschile o è assente (*Fig. 3*)³. Su un rilievo, proveniente da Neapolis Boion, nella Laconia sud-orientale, datato intorno al 490-480 ca., compaiono alcune interessanti novità: il personaggio maschile, vestito solo di un lungo mantello che lascia scoperto il petto, non siede più su un trono ma su un *diphros okladias*, con piedi a forma di zampa di leone; in basso, sotto il campo figurativo, compare l'iscrizione (*Fig. 4*)⁴.

I rilievi di età classica mostrano personaggi maschili, avvolti dalla vita in giù dal solo *himation*, seduti su *diphroi* e *klismoi*, con *kantharoi* in mano (in un solo caso il vaso in questione è sostituito da una *phiale*: *Fig. 7*)⁵. A partire dal III secolo l'iscrizione – rara in età arcaica

Colgo l'occasione per ringraziare M. Massa e M. Paoletti per i preziosi suggerimenti, e G. Adornato per l'invito a partecipare a questo Convegno.

¹ Dove non specificato le date si intendono *ante Christum natum*. Per non appesantire troppo il testo rimando ad altra sede le problematiche relative alla produzione dei rilievi eroici, in parte discusse durante il Convegno.

² Il primo rilievo, proveniente da Chrysapha (*Pikromygdalia*), una località a E di Sparta, è attualmente conservato a Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. 731; il secondo e il terzo sono stati rinvenuti a Sparta e sono custoditi all'interno del Museo di Sparta, inv. 3 e 1005, sui cui Dressel - Milchhöfer 1877 e Stibbe 1991 (con bibliografia).

³ Il rilievo si trova nella cittadella medievale di Mistrà, ca. 6 km a W di Sparta, incastonato nel muro orientale della Cattedrale.

⁴ Sparta, Museo Archeologico, inv. 6177.

⁵ Sparta, Museo Archeologico, inv. 6519.

e classica⁶ – diventa particolarmente frequente, mentre sui rilievi più recenti l'uomo è seduto su troni tipologicamente vicini a quelli raffigurati sui rilievi arcaici, con piedi a forma di zampa di leone, spalliera leggermente flessa desinente in un motivo a palmetta, bracciolo sorretto da un motivo a colonna e terminante con un elemento semicircolare (Fig. 8)⁷. Lo stile arcaizzante è evidente anche nell'acconciatura a treccia del personaggio maschile, nella postura (l'uomo è seduto di profilo, ma ha il volto di prospetto), nell'abbigliamento (chitone e *himation* al posto del solo *himation* avvolto dalla vita in giù).

Si aggiunga infine un altro gruppo di rilievi con figure maschili stanti, con in mano *kantharoi* e/o melagrane, spesso alla presenza di serpenti (Fig. 9), prodotti, apparentemente senza soluzione di continuità, dall'età arcaica a quella ellenistica.

1. I RILIEVI EROICI IN ETÀ ARCAICA

I rilievi eroici di età arcaica mostrano elementi stilistico-formali di diversa provenienza; lo schema iconografico con la coppia seduta alla presenza di offerenti, il serpente di fronte o alle spalle del trono, i piedi di quest'ultimo a forma di zampa di leone tradiscono infatti un'origine egizia, come da tempo è stato osservato⁸. Il cane e la sfinge accovacciati ai piedi del trono su due rilievi arcaici (Figg. 2, 5) ricorderebbero, secondo Hibler⁹, le figure di animali, reali e fantastici, eseguiti a tutto tondo, che decoravano i pannelli laterali dei troni fenici, siriani ed egizi o – come noi riteniamo – i leoni accovacciati ai piedi delle statue di divinità sedute in trono, identificate con Cibele. Queste statue, di produzione laconica, sembrano infatti una trasposizione, in ambiente peloponnesiaco e in pietra locale, delle statue di divinità o di personaggi maschili seduti, come le Grandi Madri e i cosiddetti Branchidi di Mileto¹⁰; la resa delle pieghe del mantello indossato da Chares di Theichoussa (Fig. 6) ricorda infatti quelle dell'*himation* del personaggio maschile seduto sul rilievo da Chrysapha¹¹.

Il legame tra Sparta, l'Africa settentrionale, le isole dell'Egeo e l'Asia Minore è suffragato dalle fonti letterarie: tralasciando i rapporti con Samos, di cui parla Erodoto¹², indiziati da rinvenimenti di ceramica laconica nell'*Heraion* dell'isola, lavorarono in Laconia Baticle di Magnesia e Teodoro di Samos, autori rispettivamente del celebre trono di Apollo ad Amyklai e della *Skias* nell'*agorà*, stando al racconto di Pausania (3.12.10 e 18.9). Vissero a Sparta, più o meno nello stesso periodo, anche Terpandro di Lesbos, Pericleteo, Polimnesto di Colofone¹³ e il poeta Alcmane, il cui *heroon* sorgeva accanto al santuario di Elena, in un'area, *Pitane*, situata a NW dell'acropoli della città¹⁴. Nella prima metà del VI secolo la ceramica laconica raggiunge

⁶ È presente solo su un rilievo da Sparta, molto lacunoso (Sparta, Museo Archeologico, inv. 1005), e sul rilievo da Neapolis.

⁷ Dimitziana, Museo Archeologico, inv. 343: Milchhöfer 1879, 127; Stibbe 1991, 21.

⁸ Guralnick 1974, 175-178: questi elementi si trovano infatti su rilievi, pitture funerarie e papiri egizi di VII secolo.

⁹ Sparta, Museo Archeologico, inv. 6161: Hibler 1993, 199.

¹⁰ La Genière 1986, 36-37 e 1985, 705.

¹¹ Londra, British Museum, inv. 278: Förtsch 2001, 179. Elementi di origine orientale e greco-orientale sono attestati nelle produzioni vascolari del Pittore di Naukratis e del Pittore di Arkesilas: lo testimoniano la mitra indossata dalla flautista sulla celebre coppa dell'*Heraion* di Samos (Berlino, Staatliche Museen, inv. 478x: Pipili 2000, 416) e le scarpe, di origine lidia, rappresentate su una coppa del Pittore di Naukratis (Parigi, Musée du Louvre, inv. 667: Pipili 1987, 74, fig. 195). Sarebbero ioniche invece le calzature raffigurate su una coppa del Pittore di Arkesilas (Bruxelles, Musée du Cinquantenaire, inv. R 401). Elementi ionici (forse samii) si ritrovano anche nella produzione vascolare del Pittore dei Boreadi (Pompili 1987, 69). In generale, Shefton 1989.

¹² Hdt. 3.39-60 e 2.47.

¹³ Terpandro è ricordato come primo vincitore alle Carnee, la più famosa festività religiosa spartana in onore di Apollo Karneios (Athen. *Deipn.* 635e), Pericleteo di Lesbos come l'ultimo (Plut. *De Musica* 5-6). Secondo Plutarco Terpandro curò un primo assetto delle istituzioni musicali a Sparta, mentre Polimnesto di Colofone, assieme ad altri (tra cui Taleta di Gortina, Senodamo di Citera), riorganizzò tali istituzioni e fondò le Ginnopédie (Plut. *De Musica* 9), in onore di Apollo, Artemide e Latona.

¹⁴ Paus. 3.15.2. Sfugge l'esatta provenienza del poeta Alcmane, anche se i riferimenti alla Lidia, contenuti nei suoi *Partheneia*, non possono essere casuali.

la sua *acme*; viene infatti largamente esportata nel Mediterraneo occidentale (Taranto, Etruria) e orientale (in particolare a Samos, Naukratis e Cirene).

2. I RILIEVI EROICI TRA LA FINE DELL'ETÀ ARCAICA E L'INIZIO DI QUELLA CLASSICA

Se i rilievi appena esaminati, per la presenza di elementi di diversa provenienza, sembrano risentire di un certo eclettismo, quelli prodotti tra la fine del VI e il primo quarto del V secolo si inquadrano entro una precisa corrente stilistica, prevalentemente ionica.

La testa di un giovane oplita, raffigurata su un rilievo in pietra locale proveniente da Magoula, una località a pochi chilometri da Sparta (*Fig. 9*), è confrontabile con quella di un'amazzone su un frammento di scudo (*Fig. 10*), questa volta in marmo pario, rinvenuto durante gli scavi del santuario di Athena Chalkioikos sull'acropoli di Sparta e analizzato recentemente da O. Palagia¹⁵. Il frammento di scudo, datato tra il 510 e il 490 ca., apparterebbe, secondo la studiosa, a un'Athena armata e sarebbe opera di «a local man trained in a Ionian workshop or an itinerant master». La qualità del marmo, la sicurezza del disegno, la splendida resa della testa, portano a propendere per la prima ipotesi (scultore formatosi alla scuola di un artista ionico) e a considerare la stele di Magoula, stilisticamente vicina a una stele proveniente da Charouda, nella Laconia sudoccidentale, purtroppo in cattivo stato di conservazione, opera provinciale di un artista locale, formatosi forse in un *Ionian workshop*¹⁶.

L'influenza della scuola ionica è innegabile su altri due rilievi, prodotti intorno al primo quarto del V secolo, provenienti rispettivamente da Areopolis, nella Laconia sudoccidentale, e da Angelona (Kollyri), nella Laconia sudorientale¹⁷. Il rilievo da Angelona, in particolare, è stato rinvenuto *in situ*, secondo il racconto dello scopritore, *upright* su un tumulo di pietra e terra, che ha restituito materiale ceramico, prevalentemente crateri e *kantharoi*, e lastre fittili riferibili a un culto di tipo eroico (*Fig. 11*)¹⁸. Il personaggio maschile è raffigurato stante, di profilo, rivolto a destra, davanti a un'ara: per la resa della spalla, con la clavicola arrotondata, dei glutei e delle pieghe dell'*himation*, sinuose e sottili, si può accostare a un rilievo, purtroppo frammentario, proveniente da Marmaris (*Fig. 12*), oggi custodito al Museo di Bodrum, probabilmente di scuola ionica, raffigurante un giovane stante in compagnia di un cane e datato, come il rilievo di Angelona, tra il 490 e il 480 ca.¹⁹.



¹⁵ Palagia 1993; Förtsch 2000, 216.

¹⁶ Fitzhardinge (1980, 83) considera la stele di Charouda opera di un artista ionico: «[...] is un-Spartan in both style and iconography, and may be an import from Ionia».

¹⁷ Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 423 (rilievo da Areopolis), e Atene, Museo Nazionale, inv. 3120 (rilievo da Angelona); Stibbe 1991, 17 e 23.

¹⁸ Accanto alla produzione di rilievi in pietra con personaggi seduti e stanti, bisogna ricordarne una fittile, di cui possediamo numerosi esemplari, con personaggi maschili seduti su troni, *diphroi* e *klismoi*, con *kantharoi* in mano, alla presenza di un serpente. Le lastre fittili sono state rinvenute prevalentemente nel santuario di Zeus-Agamennone e Alessandra-Cassandra ad Amyklai (Salapata 1992), ad Angelona (Wace - Hasluck 1904-1905, 81-90), in prossimità dell'*heroon* vicino al fiume Eurota (Wace 1905-1906, 288-294) e in quello di via Stauffert a Sparta (Flouris 2000).

¹⁹ Hiller 1976, 234, e Özgan 1978, 79 ss.

MODELLI DI DIFFUSIONE DELLA SCULTURA IN MARMO TRA VI E V SEC. A.C.: LA LICIA

Alessandro Poggio

La Licia, regione dell'Anatolia sud-occidentale, sviluppò, in ambito funerario, tra il VI e il IV sec. a.C. una produzione artistica peculiare in calcare e in marmo¹. Possiamo individuare tre nuclei di sculture in marmo, tutti provenienti da Xanthos, l'insediamento licio più importante: il primo è rappresentato da una testa di *kouros*, databile tra gli anni Trenta e Venti del VI sec. a.C., e altri frammenti, forse pertinenti alla medesima statua²; il secondo nucleo risale invece al secondo quarto del V sec. a.C., ed è costituito dalla Tomba delle Arpie, da tre *peplo-phoroi* frammentarie e da altri ritrovamenti³; chiude la serie il Monumento delle Nereidi, risalente al 390-380 a.C.⁴. In questo contributo, analizzerò i principali monumenti dei primi due gruppi e altri coevi in calcare per mettere in luce, attraverso il rapporto tra stile, iconografia e materiale, alcuni elementi culturali a mio avviso fondamentali dell'arte licia.

Il calcare fu il materiale privilegiato nella produzione artistica della seconda metà del VI sec. a.C. di ambito dinastico⁵. Fu utilizzato per un rilievo rinvenuto a Xanthos, databile al

Ringrazio Elena Ghisellini, Clemente Marconi e Gianfranco Adornato, organizzatori di questo Convegno, che mi ha offerto occasioni di confronto e approfondimento. Sono particolarmente grato al prof. Salvatore Settis per i preziosi suggerimenti. Desidero esprimere la mia gratitudine al prof. Paul Zanker per le importanti osservazioni sulla diffusione del linguaggio artistico greco. Sono riconoscente alla prof.ssa Stefania Mazzoni per gli utili consigli, in particolare sull'ambito siro-ittita. Un vivo ringraziamento va al prof. Giovanni Salmeri e ad Anna Lucia D'Agata per aver condiviso numerose riflessioni sul contesto anatolico. Ringrazio inoltre il prof. Massimo Ferretti per aver stimolato alcune osservazioni sulla geografia artistica.

¹ Sono attestati anche due casi di pittura funeraria, a Kizilbel e Karaburun (Mellink 1973 e 1998). Nonostante tre rilievi in calcare rinvenuti a Xanthos non debbano essere connessi necessariamente alla sfera funeraria (Des Courtils 2007, 161), mancano in Licia attestazioni certe di decorazione di carattere palaziale. Per un profilo storico della Licia: Keen 1998 (con bibliografia precedente).

² Secondo Metzger 1963, 94, la datazione della testa si fonda anche su dati stratigrafici: essa appartiene alla fase successiva alla distruzione persiana di Xanthos, collocabile in base alle notizie storiche tra la presa di Sardi (546 a.C.) e quella di Babilonia (538 a.C.).

³ Si tratta di un frammento di una statua di leone, forse associabile alla Tomba delle Arpie (Demargne 1958, 47), di una testa pertinente alle *peplo-phoroi*, o comunque al medesimo ambito (Metzger 1963, 51), e di una vasca con supporto dell'inizio del V sec. a.C. dall'acropoli di Xanthos (Metzger 1963, 94-96).

⁴ Coupel - Demargne 1969; Childs - Demargne 1989. Sulla datazione del Monumento delle Nereidi, Childs 1973. A questo nucleo possono essere aggiunti due frammenti in marmo da Xanthos, pertinenti al coperchio di un sarcofago, Demargne 1974, 110-111.

⁵ Per una panoramica generale della scultura del VI sec. a.C. in Licia, Rudolph 2003 e Marksteiner 2002, 234-291.

terzo quarto del VI sec. a.C., che non ha goduto finora di sufficiente attenzione (*Fig. 1*)⁶: qui è raffigurata una scena di trionfo, in cui il vincitore, di profilo, calpesta un braccio del nemico sconfitto, prono a terra e in secondo piano; questi, con la palma della mano semiaperta e rivolta in alto, probabilmente sta chiedendo clemenza. Allo stesso tempo, il guerriero vittorioso è forse intento a liberare il cavallo del vinto dalla cavezza⁷. Le rappresentazioni di trionfo fanno parte del repertorio licio di celebrazione del defunto: ne è un esempio anche la tomba a pilastro dal sito di Isinda, i cui rilievi raffigurano il trionfo militare accanto alla caccia e alle scene di agone⁸; tuttavia, lo schema del calpestamento del nemico da Xanthos è un caso unico nel panorama licio. Questa iconografia, come noto, fu introdotta in Siria e Anatolia dalla tradizione mesopotamica fin dall'inizio del II millennio; ritengo dunque che l'opera possa essere considerata una delle testimonianze più tarde di questo motivo in Anatolia⁹. La rappresentazione stessa del vinto trova confronti più antichi: su uno degli ortostati del *Long wall of sculpture* di Karkemish, degli inizi del IX sec. a.C., lo sconfitto, travolto da un carro, è prono, con una delle gambe sollevata in aria e un braccio disteso con la palma aperta¹⁰. Il nesso con l'orizzonte anatolico è confermato dall'equipaggiamento del vincitore sul rilievo di Xanthos, una tunica e un corpetto cinti alla vita, paragonabile a quello dei cavalieri su un fregio marmoreo della seconda metà del VI sec. a.C. proveniente da un tumulo di Bin Tepe, presso Sardi¹¹. L'impiego di materiale lapideo locale a Xanthos si accompagna a un linguaggio stilistico e iconografico di tradizione pienamente anatolica. Tuttavia, non si può stabilire un rigido nesso tra materiale locale e iconografie anatoliche: lo dimostra il rilievo meridionale di Isinda, realizzato in calcare, dove la rappresentazione della caccia a cervidi trae ispirazione da modelli ionici, come l'*hydria caeretana* della collezione Hirschmann¹².

In questo contesto la testa di *kouros* in marmo, rinvenuta sulla cosiddetta acropoli licia di Xanthos nel 1953, appare un'eccezione. La scultura è caratterizzata da volumi del volto morbidi, ma ben definiti, occhi emergenti dalle orbite come una massa unitaria, capelli che in corone di piccoli ciuffi si irradiano dalla fronte e ricadono sulle spalle in ciocche lunghe e ondulate (*Figg. 2-4*). I confronti stilistici più attinenti, come già fece notare Metzger, si osservano nell'ambito ionico meridionale tra gli anni Trenta e Venti del VI sec. a.C.: su una testa frammentaria da Didyma i capelli presentano un'analoga differenziazione tra ciuffi più sottili e fitti sopra l'orecchio e ciocche lunghe e spesse che ricadono lungo il collo (*Fig. 5*)¹³. Una testa da Mileto, inoltre, molto vicina alla scultura di Xanthos anche per le dimensioni, mostra la medesima morbidezza dei volumi del volto e la resa dei capelli in lunghe e spesse ciocche ondulate (*Figg. 6-7*)¹⁴. Come è stato messo in luce da alcuni studiosi, questi elementi ionici possono essere individuati nelle sculture in marmo dell'area caria¹⁵: la testa rinvenuta a Keramos, presso Alicarnasso, si avvicina all'opera di Xanthos per la resa delle masse del volto (*Fig. 8*)¹⁶.

⁶ Demargne 1958, 34-35.

⁷ Sul gesto del guerriero in rapporto al cavallo, Demargne 1958, 35.

⁸ Demargne 1958, 35; Marksteiner 2002, 244-245. Per i rilievi in calcare della tomba di Isinda, risalenti agli anni Venti del VI sec. a.C., Akurgal 1941, 52-97; Özhanlı 2001-2002; Colas-Rannou 2009. L'atteggiamento del corpo del vinto, con una gamba piegata e sollevata, trova confronti a mio parere con uno degli sconfitti sul rilievo orientale della tomba di Isinda.

⁹ Sull'origine dello schema, Mazzoni 1986, 90. Per una rappresentazione di calpestamento di nemico da parte di una divinità in ambito paleoittita, Boehmer 1975, 446, tav. 375a.

¹⁰ Orthmann 1971: tav. 24, d. Per una datazione del *Long wall* al IX sec. a.C., Mazzoni 1977, 18.

¹¹ Pryce 1928, 99-101, B 269; Akurgal 1961, 156; Hanfmann-Ramage 1978, 156, n. 231.

¹² Sull'*hydria caeretana*, Isler 1983, 35-37, 18, fig. 2. La diffusione di influssi stilistici greco-orientali in Licia può essere connessa anche con le vie di comunicazione interne anatoliche; sulla complessità dei rapporti culturali nell'Anatolia occidentale nel VI sec. a.C., Mellink 1976.

¹³ Per quanto riguarda la testa da Didyma (Izmir, Museo, inv. 508), nella letteratura la provenienza è spesso confusa con Mileto, come sottolinea Tuchelt 1970, 60, K 18 (con bibliografia precedente). Offrono un confronto anche le sculture dall'*Artemision* di Efeso, su cui Pryce 1928, 52-54, in particolare 54, fig. 50.

¹⁴ Balat, Museo. Hommel 1967, 125 mette in connessione con l'ambito milesio non solo lo stile, ma anche il tipo di marmo impiegato per la testa di Xanthos.

¹⁵ Hommel 1967, 124-125.

¹⁶ Richter 1960, 111, nn. 129-130; Pryce 1928, 153-155. Il *kouros* frammentario da Mylasa offre un ulteriore confronto per i capelli lunghi e ondulati, nonostante le ciocche siano più sottili (Gürman 1976, 84, tav. 22,1).

La presenza della testa di *kouros* a Xanthos deve essere inserita nella mappa di distribuzione della scultura ionica lungo le coste dell'Anatolia, attestata almeno fino alla Cilicia¹⁷. La diffusione avveniva solo lungo le coste con intensità proporzionale alla vicinanza dei maggiori centri artistici ionici. Tale circolazione era condizionata non solo dalle vie marittime e fluviali, ma anche da una tradizione anatolica più antica e radicata nell'entroterra di regioni come la Licia e la Cilicia: le potenzialità di penetrazione del marmo nelle aree interne erano dunque ridotte per le conseguenze logistiche, economiche e culturali che la scelta di tale materiale avrebbe comportato, mentre le iconografie greche, come ho esemplificato citando la scena di caccia da Isinda, potevano godere di una presenza più estesa¹⁸. Il ruolo di interscambio delle coste è confermato dalle fonti: il periplo, coevo genere letterario di carattere geografico sviluppatosi a partire dal VI sec. a.C., non era solo funzionale al cabotaggio, la tecnica più diffusa di navigazione nel Mediterraneo antico, ma esprimeva una conoscenza delle aree anatoliche limitata alla fascia costiera da parte del mondo greco¹⁹. Questa diffusione «a periplo» della scultura ionica in marmo lungo la costa meridionale anatolica non implica necessariamente un contatto diretto con la Ionia, ma pone l'attenzione su aree di intermediazione come la Caria, che, come noto, ebbe un ruolo di snodo culturale tra il mondo greco-orientale e gli ambiti anatolico e persiano²⁰. In conclusione, la testa di *kouros* e pochi altri frammenti, riconducibili a una o più opere di piccolo formato, a Xanthos sono verosimilmente frutto della circolazione di manufatti²¹.

Sicuramente il marmo, per i costi di trasporto e la lontananza delle cave, era percepito come materiale di pregio: infatti, attorno al 480 a.C. venne utilizzato per il fregio di un'imponente tomba dinastica a pilastro di Xanthos, la cosiddetta Tomba delle Arpie. La scelta del marmo non fu irrilevante, in quanto, insieme alle accresciute dimensioni della struttura, esso concorse a distinguere il sepolcro dalle tombe a pilastro fino ad allora realizzate nello stesso insediamento e in tutta la Licia²². In questo periodo l'impiego di tale materiale per le sepolture non fu isolato: proprio a partire dal terzo decennio del V sec. a.C., iniziò la diffusione di sarcofagi antropoidi marmorei in Fenicia²³. L'analogia tra Licia e Fenicia può essere connessa con la spedizione di Serse, composta da numerosi contingenti (Fenici, guidati da Sidone, Cilici, Lici e Cari), che fu indubbiamente un momento di grande fermento nel Mediterraneo orientale, fondamentale per il confronto e l'emulazione tra sovrani e dinasti gravitanti nell'orbita persiana (Hdt. 7.98).

Proprio Kybernis, che in quell'occasione guidò le truppe licie, viene generalmente identificato con il committente della Tomba delle Arpie²⁴.



¹⁷ Lafli - Recke 2005, in particolare 19-20.

¹⁸ Per quanto riguarda la Licia, gli elementi anatolici si riscontrano non solo in ambito figurativo, come si è cercato di dimostrare, ma anche in quello linguistico, dato che la lingua licia apparteneva alla famiglia luvia; Keen 1999, 26. Analogamente, in Cilicia il regno siro-ittita di Que lasciò tracce così profonde che un vero e proprio processo di ellenizzazione si sviluppò solo dopo l'impresa di Alessandro Magno; Salmeri 2004.

¹⁹ Syme 1995, 216. Sul genere del periplo, Marcotte 2000, lxiv-lxvi. Sul cabotaggio nel Mediterraneo, Braudel 2002, 94-97.

²⁰ Salmeri 1994. Considerata la natura votiva del *kouros* di Xanthos, su cui Lafli - Recke 2005, 13-14, bisognerebbe interrogarsi sull'identità dell'offerente: un Greco della Ionia o un Cario, fedele alle pratiche della propria realtà di provenienza, oppure un Licio, che entrò in contatto con quelle realtà.

²¹ Della medesima opinione, Marksteiner 2002, 245; Rudolph 2003, 68, attribuisce invece la testa a uno scultore licio formatosi in ambito sud-ionico.

²² La Tomba delle Arpie raggiungeva gli 8,87 m di altezza. Sulle novità di questo monumento, Draycott 2007, 119, 121, fig. 10. Per alcune considerazioni sulle scelte intenzionali da parte dei committenti come impulso alla dinamica dei materiali nel Rinascimento in Italia, Ferretti 2007.

²³ Lembke 2001, 84.

²⁴ Demargne 1958, 44.

ALKAMENES: PROBLEMI DI CRONOLOGIA DI UN ARTISTA ATTICO

Enzo Lippolis - Giulio Vallarino

1. LA BIOGRAFIA

Se la ricostruzione storica della scultura attica nel suo complesso ha raggiunto risultati significativi, il problema dell'individuazione e del ruolo dei singoli artisti continua a essere per molti versi irrisolto. A questo proposito la figura di Alkamenes è particolarmente emblematica e può costituire uno dei casi di studio più interessanti: le opere, i modi e i contesti di intervento, come i rapporti con la tradizione tecnica e stilistica coeva sono oggetto di un'estesa bibliografia, a volte contraddittoria, che restituisce quindi con molta difficoltà un profilo organico della sua produzione¹.

Le informazioni biografiche sono come sempre scarse e incerte: a parte il nome, se ne ricorda un'origine ateniese o lemnia, se ne attribuisce l'acme agli anni tra il 448 e il 445 e se ne ricordano le opere più famose, complessivamente 11²; una o due sculture analoghe possono essergli attribuite sulla base di informazioni epigrafiche³, mentre la sua partecipazione ai lavori del Partenone, priva di riscontri diretti, è resa implicita dallo stretto rapporto con Fidia, di cui viene riconosciuto allievo, collaboratore o competitore⁴, e dal possibile riconoscimento stilisti-

Si ringraziano gli organizzatori del Convegno per l'invito a partecipare e in particolare G. Adornato per la sua amichevole collaborazione; il paragrafo 2 e la trascrizione dell'epigrafe in Appendice sono di G. Vallarino, gli altri di E. Lippolis. Tutte le date si intendono *ante Christum natum*.

¹ Sull'artista un'estesa bibliografia riguarda sia temi generali, sia aspetti e opere specifiche; per una comprensione dello sviluppo storico del dibattito sulla figura dell'artista si rimanda ai testi principali: Schröder 1921; Langlotz 1952; *EAA*, I, s.v. Alkamenes (G. Becatti); Freyer 1962; Willers 1967; Calzavara Capuis 1968; Schuchhardt 1977; Harrison 1977 e 1977a-b; Fuchs 1978; Donnay 1982; Barron 1984; D'Abruzzo 1981; Francis 1998; Knell 1978; Palagia 2000.

² Olimpia, tempio di Zeus: frontone ovest (Paus. 5.10.8); Mantinea: Asklepios (Paus. 8.9.1); Atene, via per il Falero: Hera (Paus. 1.1.5); Atene, *agorà*: Hephaistos (e Athena ?) (Cic. *de nat. Deor.* 1.30; Val. Max. 9, *ext.* 3; Paus. 1.14.6); Atene, *agorà*: Ares (Paus. 1.8.4); Atene, Acropoli: Procne e Iti (Paus. 1.24.3); Atene, Acropoli: Hekate Epipyrgidia (Paus. 2.30.2); Atene, area sud-est: Afrodite *en kepois*, con Fidia (Paus. 1.19.2; Plin. *n.b.* 36.16; Luciano, *ritratti*, 6); Atene, santuario del teatro: Dioniso (Paus. 1.20.3); Tebe, *Herakleion*: Athena e Herakles (Paus. 9.11.6); collocazione sconosciuta: atleta *enkrinomenos* o *enbriomenos* (Plin. *n.b.* 34.71).

³ Atene, Acropoli: Hermes Propylaios (Paus. 1.22.8, senza indicazione dell'autore); sul problema della scultura: Willers 1967 e su di essa e sull'erma di Efeso: Stewart 2003; 2003a (con bibliografia precedente); *Text* 2007, 53-56.

⁴ Per esempio, Plin. *n.b.* 34.49, 36.16; Tzetze, *Chiliadi* 8.353-369.

co del suo intervento⁵. La fonte principale sull'artista è Pausania, che nella sua periegesi della Grecia ne cita le opere, spesso in maniera abbastanza occasionale⁶; la letteratura aneddótica aggiunge poche altre notizie riguardanti rivalità e competizione con Fidia o con Agorakritos⁷, l'altro grande esponente della stessa cerchia artistica; un contrasto, quest'ultimo, che si sarebbe risolto a vantaggio di Alkamenes, soprattutto per la preferenza accordatagli per la sua origine ateniese.

Il complesso rapporto giuridico-istituzionale tra Lemnos e Atene offre elementi utili per spiegare l'incertezza delle fonti sull'appartenenza civica dell'artista⁸. Il probabile carattere di *apoikiai* ateniesi delle due comunità civiche di Lemnos, Ephestia e Myrina, e la possibilità di un riconoscimento di cittadinanza nella seconda metà del V sec. a.C., se non dopo la pace di Antalcida, segnalano gli stretti vincoli politici esistenti. La convinzione che la dedica dell'Athena Lemnia di Fidia fosse il segno di riconoscenza di un eventuale gruppo di *clerouchoi* inviati nell'isola verso il 450 è stata criticata, svincolando in questo modo la cronologia della statua dalla datazione tradizionale tra il 451/450 e il 448/447⁹; l'ipotesi originaria, che potesse costituire testimonianza indiretta della cittadinanza dei Lemni, andrebbe verificata alla luce delle nuove osservazioni sul complesso problema istituzionale e molto probabilmente non può fornire, comunque, alcun elemento di collegamento cronologico. La statua, però, costituisce certamente il segno di una relazione forte e privilegiata, che caratterizza tutta la storia di Lemnos nel tempo, restituendo l'occasione di un rapporto tra i committenti e Fidia, in cui non si può escludere che possa aver avuto un ruolo lo stesso Alkamenes. Costui potrebbe aver usufruito anche di uno specifico provvedimento di concessione della cittadinanza, come nel caso di Polignoto di Thasos¹⁰, determinando in questo modo l'appropriato ricordo della sua appartenenza a entrambe le comunità, dei Lemni e degli Ateniesi; ma si deve considerare la possibilità abbastanza concreta che Alkamenes fosse già dotato della cittadinanza ateniese in quanto lemnio¹¹: l'ambivalenza delle fonti sull'origine dell'artista, quindi, non è certamente frutto di un fraintendimento, ma risponde, come in altri casi analoghi, a una diversa formulazione della sua identità (lemnia se considerata sulla base dell'origine, ateniese sulla base della cittadinanza).

L'opera dell'artista sembra essersi svolta soprattutto ad Atene, in particolare nell'*agorà* del Ceramico, sull'Acropoli e nel santuario di Afrodite dell'Ilisso (*Fig. 1*), mentre la sua presenza fuori dalla metropoli attica si limiterebbe a una collaborazione nella decorazione del tem-

⁵ Varie le posizioni in merito: si vedano, per esempio, Schröder 1921; *EAA*, I, s.v. Alkamenes (G. Becatti); Schuchhardt 1977.

⁶ Pausania dedica un'attenzione maggiore allo scultore solo in occasione della presentazione delle sculture del tempio di Zeus a Olimpia (Paus. 5.10.8), su cui *infra*.

⁷ Sul tema, da ultimo Gualandi 2001, in particolare 43-45, testi 87 e 152.

⁸ Sintesi recenti, con proposte risolutive diverse, in Salomon 1997, *passim* e in particolare 78-81; Marchiandi 2008 (con ricca bibliografia precedente e una stringente analisi della complessa vicenda interpretativa); appare comunque evidente il generale riconoscimento dell'esistenza di *Lemnioi politai* ateniesi sin dalle fasi più antiche della *apoikia*, come la necessità di rinunciare alla soluzione di una *clerouchia* dedotta intorno alla metà del V sec. a.C. e affiancata al popolamento precedente dell'isola. Sui rapporti economici tra Lemnos e Atene: Marchiandi 2002.

⁹ Sull'Athena Lemnia: Linfert 1982, 59-66; Hartswick 1983, 343-344; sul problema della *clerouchia*: Harrison 1988; Salomon 1997, 80 e nota 199 in particolare: l'A. ha mostrato che mancano elementi per accertare l'invio di una *clerouchia* a Lemnos intorno al 450 e che comunque non potrebbe trattarsi di un evento collegato in alcun modo a una dedica così importante; individua quindi nei Lemni di origine ateniese di Ephestia e di Myrina i committenti dell'opera, inquadrando in questo modo il contesto in cui si è determinata la dedica. La stessa Autrice evita di entrare nel merito di una nuova proposta di cronologia dell'Athena, anche se ne suggerisce un collegamento con l'eventuale concessione della cittadinanza, provvedimento che ritiene però prossimo alla cittadinanza onoraria offerta ai Sami nel 405, quindi in una fase cronologica troppo avanzata per coincidere con la cronologia stilistica della statua posta nei Propilei. Di avviso contrario riguardo al problema istituzionale Marchiandi 2008, 18 nota 51 in particolare, in riferimento al rapporto con la Lemnia (con bibliografia precedente): anche la studiosa però è orientata a negare la necessità di immaginare l'invio di una *clerouchia* verso la metà del V secolo; infine, Steinhart 2000, 380-382, propone di riconoscere i Lemni dedicanti nei discendenti del contingente guidato da Milziade al momento dell'occupazione ateniese dell'isola.

¹⁰ In questo senso, oltre Salomon 1997, 80, già La Rocca 1986, 165.

¹¹ Marchiandi 2008.

pio di Olimpia¹², a un Asklepios dedicato a Mantinea¹³ e, sulla base di un'epigrafe di recente edizione, sembra porsi il problema di una scultura in forma di erma anche a Efeso¹⁴. La sua presenza a Olimpia, però, è generalmente esclusa dalla ricerca contemporanea, considerando la notizia un errore di Pausania, soprattutto sulla base della datazione assegnata all'artista, ritenuto attivo per tutta la seconda metà del V sec. a.C. Proprio il problema cronologico, quindi, ha indotto anche a pensare a due artisti omonimi, secondo un vecchio suggerimento che risale ad A. Furtwängler¹⁵, poi ripreso da G. Richter¹⁶ e accolto infine da J. Barron¹⁷.

La possibilità che l'attività di Alkamenes si sia protratta sino agli ultimi due decenni del V sec. a.C. sarebbe sostenuta soprattutto da un'epigrafe generalmente datata intorno al 415¹⁸, riguardante l'erezione delle statue di culto nell'*Hephaisteion*, sculture che altre fonti attribuiscono appunto ad Alkamenes. A questo documento si aggiungono le notizie di Pausania di un rilievo o di statue dell'artista che sarebbero state dedicate nell'*Herakleion* di Tebe da Trasibulo di Stiria e dai patrioti della restaurazione democratica, evento necessariamente successivo al 403 a.C., e di un Dioniso crisoelefantino nel tempio della divinità del santuario alle pendici meridionali dell'Acropoli di Atene. In questi due ultimi casi, però, si tratta di indicazioni molto insicure; soprattutto nel secondo il tempio che custodiva l'*agalma* prezioso viene ora datato alla seconda metà del IV sec. a.C. e quindi non può assolutamente costituire un elemento per stabilire la cronologia dell'artista. Resta la testimonianza dell'epigrafe relativa all'*Hephaisteion*, considerata la pietra miliare per una sicura collocazione temporale di Alkamenes, che non può aver lavorato dagli anni settanta all'età di Trasibulo¹⁹. Per questo motivo è necessario approfondire l'analisi proprio partendo da questo documento.

2. L'EPIGRAFE DELL'HEPHAISTEION

La stele marmorea recante il rendiconto dei lavori è conservata in maniera lacunosa (per la trascrizione completa dell'iscrizione si veda l'Appendice); l'epigrafe consta di tre frammenti abbastanza cospicui²⁰, redatti in forma stoichedica, dai quali è possibile ricavare con certezza l'articolazione complessiva del testo: a un'intestazione, preceduta dalla tradizionale invocazione θεοί, fanno seguito un sottoparagrafo, in corpo minore, a sua volta seguito da quattro colonne, mentre in fondo alla lastra, a chiusura del rendiconto, in corpo più grande, è il conteggio totale delle spese. Anche il lato sinistro della stele risulta iscritto. I due frammenti superiori (a, b) sono combacianti tra loro sulla faccia posteriore, per cui lo spazio occupato dal testo mancante è ricostruibile con buona sicurezza; il frammento inferiore (c) non attacca con gli altri due, ma dal coefficiente di rastremazione della stele è possibile ricostruire con sufficiente precisione la quantità di linee mancanti²¹.



¹² Paus. 5.10.8.

¹³ Paus. 8.9.1. La statua di Alkamenes è dedicata in un tempio a doppia cella, forse della tipologia a vani contrapposti, come quello di Apollo a Corinto e quello di Athena sull'Acropoli, destinato alla venerazione di Asklepios da una parte, di Latona e dei figli dall'altra, in questo caso con sculture opere di Prassitele.

¹⁴ Stewart 2003 e 2003a.

¹⁵ Furtwängler 1893, 116-128.

¹⁶ Richter 1929.

¹⁷ Barron 1984.

¹⁸ IG I³ 472a-c; Thompson 1969.

¹⁹ Schuchhardt 1977, 8, denunciando tale difficoltà, basa quindi tutta la sua ricostruzione sulla testimonianza epigrafica dell'*Hephaisteion*.

²⁰ Il ritrovamento dei tre frammenti è avvenuto in circostanze e tempi diversi: il frammento *a* (cm 34 × 32 × 12,7-12,8; inv. EM 6664) è stato rinvenuto presso la chiesa di Aghios Dimitrios Katiphori (Pittakis 1860, n. 3753); il frammento *b* (cm 36 × 51 × 12,7-12,8; inv. EM 12384) proviene da Odos Hadrianou (Wilhelm 1922); il frammento *c* (cm 51 × 39 × 13,5-13,7; inv. EM 6699) si trovava nei pressi della Panaghia Kapnikarea (Koehler 1865); sul rinvenimento: Thompson 1969; Harrison 1977, nota 15.

²¹ Thompson 1969.

STELE FUNERARIE DI ETÀ CLASSICA DALLA SICILIA SUD-ORIENTALE

Elena Ghisellini

Gli scavi condotti dalla seconda metà dell'Ottocento nelle necropoli delle principali colonie siceliote hanno riportato alla luce resti di *epistemata* di diversa tipologia, il cui uso si generalizza a partire dal VI sec. a.C. dando avvio a una profonda trasformazione del paesaggio sepolcrale. Da allora *naiskoi*, edicole, colonne, pilastrini, cippi, vasi in pietra, stele, statue vengono eretti al di sopra delle tombe allo scopo di perpetuare il ricordo del defunto e suscitare il compianto presso l'intera collettività: purtroppo di questo variato sistema di segni abbiamo un'idea alquanto imprecisa, sia per lo stato estremamente frammentario dei monumenti, spesso distrutti a seguito delle manomissioni subite dalle necropoli nel corso dei secoli, sia per la mancanza di studi specifici che affrontino, per ciascuna *polis* e in una prospettiva diacronica, la classificazione tipologica dei *semata*, tentando anche di chiarire la complessa trama di relazioni intercorrenti fra essi e i rituali funebri, i corredi, la posizione sociale del defunto¹.

In attesa che tale lacuna conoscitiva venga colmata, si è scelto di circoscrivere il campo di indagine ai centri della Sicilia sud-orientale, focalizzando l'attenzione sui rilievi funerari in marmo di epoca classica, che costituiscono un osservatorio privilegiato sotto un duplice punto di vista, come *epistemata* di particolare impegno monumentale, diretta espressione delle esigenze rappresentative di una committenza di rango elevato, e come preziose testimonianze di plastica marmorea in una fase in cui il panorama siceliota, almeno a giudicare da quanto edito, sembra caratterizzarsi per una sorprendente rarefazione delle attestazioni².

In età arcaica, nell'orizzonte geografico indicato, la consuetudine di segnalare con sculture le sepolture dei *politai* di maggior prestigio è radicata specialmente a Megara Hyblaea, che ha restituito, accanto a un discreto numero di statue funerarie, l'unico rilievo noto per il periodo,

La presente ricerca non avrebbe potuto essere realizzata senza la fattiva collaborazione della dott.ssa Concetta Ciurcina, già direttrice del Museo Archeologico Regionale «Paolo Orsi» di Siracusa, e della dott.ssa Angela Maria Manenti, dirigente tecnico archeologo presso lo stesso museo, che con grande liberalità e cortesia mi hanno permesso di studiare i pezzi, analizzarli e fotografarli. A loro, come pure al personale del museo che mi ha coadiuvato nell'esame dei materiali, va il mio più sincero ringraziamento. Sono inoltre grata alle amiche A. Ambrogio e D. Bonanome per il prezioso aiuto.

¹ Qualche cenno nel merito in: Pelagatti - Vallet 1979, 361 s.; Coarelli 1979, 170 s.; Lanza 1990, 184, 191 ss. (tavole sinottiche sulla tipologia delle tombe e dei corredi della necropoli camarinense di Passo Marinaro, con indicazione della presenza di *semata* esterni).

² Holloway 1975, 38 ss., in particolare 42 nota 13.

realizzato in calcare e recante l'immagine, di marca prettamente aristocratica, di un cavaliere³. Assai meno abbondante è la documentazione a Siracusa, forse per effetto di una legge antisuntuaria che fu promulgata verosimilmente durante il governo dei *gamoroi* e che potrebbe essere rimasta in vigore per lungo tempo⁴. Una battuta d'arresto nell'impiego di sculture in ambito funerario si registra in concomitanza con l'affermazione del regime tirannico dei Dinomenidi, allorché le risorse economiche, le forze produttive e le più vivaci energie creative sono convogliate verso la realizzazione di monumenti pubblici o votivi, per lo più legati all'iniziativa degli stessi tiranni. L'utilizzo di sculture con destinazione sepolcrale si riafferma all'indomani della cacciata di Trasibulo nel 466 a.C.: da questo momento, come si vedrà, la clientela più facoltosa si indirizza di preferenza verso la tipologia della stele scolpita in marmo e decorata a rilievo, che risulta attestata da pochi esemplari provenienti da Siracusa, dal suo territorio e da Camarina e distribuiti nell'arco cronologico di poco più di un secolo.

La serie si apre con un rilievo (*Fig. 1*), scoperto casualmente in contrada Burgio, a ca. 5 km da Pachino, in un'area occupata da un'estesa necropoli⁵. Lavorato in un marmo bianco a grana medio-piccola di probabile provenienza insulare, forse paria, raffigura un testa maschile di dimensioni pari al vero⁶, volta di profilo a sinistra, che si imposta su un collo tozzo e robusto, segnato dal vigoroso risalto del muscolo sternocleidomastoideo. Il volto, dall'aspetto maturo, ha un'impronta individuale: la fronte è bassa e liscia; l'occhio grande, di taglio allungato, con caruncola lacrimale indicata, è racchiuso entro palpebre dai bordi taglienti; una barba folta e compatta ombreggia la guancia, la cui uniforme tensione è interrotta da profondi solchi nasolabiali; lunghi baffi spioventi quasi nascondono il labbro superiore, che è sottile e rettilineo, mentre il labbro inferiore disegna un'ampia curva. La solida volumetria del cranio è esaltata dal rendimento dei capelli, acconciati in ciocchette di modesto spessore, percorse da incisioni, che aderiscono alla calotta disposte su più file e scendono sulla fronte e sulle tempie con terminazioni arriciate.

La tecnica di esecuzione è insolita: la testa si presenta infatti ritagliata lungo il contorno e alla base del collo; sul retro (*Fig. 2*) una fascia perimetrale lisciata racchiude una superficie scabra, solcata dai segni della subbia; la regione parietale del cranio è attraversata da un foro circolare, al cui interno si conservano avanzi di piombo, destinato al fissaggio di un perno⁷. Già Orsi riteneva che il rilievo dovesse essere applicato a una parete di fondo realizzata in materiale diverso, congettura che può essere condivisa, ma che merita qualche precisazione. Il confronto con le metope del tempio E di Selinunte consente di immaginare una stele eseguita in calcare, con la figura del protagonista scolpita a rilievo piuttosto basso e completata dalla testa di marmo giunta sino a noi⁸. Quest'ultima nella fase originaria doveva aderire al fondo solo con l'ausilio di collanti, la cui presa era agevolata dalla peculiare lavorazione del retro⁹.

³ H. Hiller ritiene che il rilievo megarese appartenesse a un contesto architettonico: Hiller 1975, 61 nota 212. Per una panoramica della scultura funeraria di epoca arcaica in Sicilia: Pafumi 2004, 59 ss.

⁴ Brugnone 1992, 19 ss.

⁵ Siracusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 24837 (alt. cm 26, largh. cm 20, spessore cm 5); Orsi 1905, 427 ss., fig. 16; 1907, 30 ss., tav. I; Pace 1915, 549 nota 1; Libertini 1929, 168; Ducati 1935, 154 s.; Pace 1938, 63; Lippold 1950, 178; Holloway 1975, 37, 42, fig. 229; Pelagatti 1977, 54; *Stile Severo*, 168 s., n. 6, 294, ad n. 128 (U. Spigo); De Miro 1996, 419; *I Greci in Occidente* 1996, 705, n. 187 (E.C. Portale); Rolley 1999, 193 s., fig. 181; Spigo 2000, 57; Pafumi 2004, 78.

⁶ La superficie del rilievo è ben conservata; scheggiature interessano il padiglione auricolare, il sopracciglio, i margini delle palpebre, alcune ciocche della barba e dei capelli. Manca buona parte del naso.

⁷ Nel foro è inserito un perno che, nell'attuale allestimento museale, assicura il rilievo a un supporto. Nella sostanza biancastra che riveste quasi interamente il lato posteriore si deve verosimilmente riconoscere un adesivo, utilizzato per saldare la testa a una parete di fondo in una precedente sistemazione museale.

⁸ Risulta più macchinosa un'ipotesi alternativa, suggeritami da una stimolante discussione con C. Marconi, che ringrazio. Si potrebbe supporre che in origine l'intera immagine del defunto fosse lavorata in marmo e applicata su un fondo di materiale differente, analogamente a quanto si osserva nel fregio dell'Eretteo; un distacco accidentale del rilievo dal piano di fondo avrebbe poi danneggiato la figura al punto tale da permettere il recupero della sola testa, che sarebbe stata accuratamente tagliata alla base del collo e rimontata in una stele scolpita appositamente per accoglierla.

⁹ Su tale soluzione tecnica: Adam 1966, 80 ss. Come esempi di rilievi con teste di riporto fissate al piano di fondo solo con adesivi si ricordano un esemplare da Kos con scena di banchetto funebre (Laurenzi 1955-1956,

A un'attenta osservazione sembra evidente infatti che il foro per il perno interrompe il *ductus* delle ciocche, che appaiono danneggiate dalla sua apertura; ne consegue che il foro deve essere stato praticato in un secondo momento, forse in occasione di un restauro¹⁰, resosi necessario per il distacco della testa dal piano di fondo. L'ipotesi può essere corroborata dalla constatazione che nelle metope selinuntine i perni funzionali all'ancoraggio delle teste di marmo sono infissi nel loro lato posteriore, evitando che risultino visibili sul lato frontale, ove comprometterebbero l'effetto estetico d'insieme¹¹.

La concezione formale della testa, dalla potente struttura volumetrica, è sostanziata dall'efficace contrasto fra la compattezza dell'incarnato, teso e avvolgente, e la minuziosa grafia di superficie della barba e della chioma, scandite da fini incisioni che richiamano il lavoro del bulino sul bronzo. Colpisce l'intento di caratterizzazione individuale del personaggio, che si traduce nel trattamento secco e incisivo dei lineamenti, da cui scaturisce una forza espressiva che si concentra nella zona della bocca, dalle labbra energicamente serrate, e degli occhi molto aperti, con lo sguardo fisso in avanti.

La tendenza all'individualizzazione dei protagonisti e la stilizzazione decorativa delle masse pelose sono tratti distintivi dello stile severo, che si estrinsecano al meglio nelle sculture del tempio di Zeus a Olimpia¹², alle quali può essere utilmente accostato il rilievo da Pachino. Particolarmente calzante è il parallelo con la testa del vecchio indovino N del frontone orientale (*Fig. 3*), che mostra un rendimento simile degli occhi, con globo arrotondato, caruncola indicata, angolo esterno aperto e palpebre 'slabbrate', e dei capelli che, seppure dotati di maggiore plasticità, denotano un'analoga differenziazione nel grado di definizione dei dettagli, sicché alle ciocche della regione occipitale, bipartite longitudinalmente da un'incisione e con terminazione a uncino, fanno riscontro le ciocche intorno al viso, vivificate da molteplici incisioni e con estremità inanellata in un ricciolo. I volti dei centauri del frontone occidentale offrono poi un puntuale termine di paragone per il modellato dei baffi e della barba, dalle lunghe ciocche serpentine che si assottigliano verso le punte ricurve, talora attorte in un ricciolo.

Intorno alla metà del V sec. a.C. la resa astratta e lineare delle masse pelose perdura in opere di scuola ionico-insulare, come un frammento di stele funeraria da Megara a Berlino¹³, con testa di giovane, e un rilievo sepolcrale mutilo da Rodi, nel Museo di Basilea¹⁴, che conserva la parte superiore del corpo di un uomo maturo, con il viso incorniciato da una spessa barba. Ai fini dell'inquadramento del nostro rilievo riveste però speciale importanza il ritrovare siffatta stilizzazione in manufatti fittili provenienti dalla Sicilia orientale e riconducibili agli anni 460-450 a.C., vale a dire un tipo di antefissa silenica da Naxos¹⁵, un *pinax* da Francavilla con le teste affiancate di Zeus Eleutherios e di Persephone-Hera¹⁶, un'antefissa con delicato profilo di Hermes dalla necropoli siracusana del Giardino Spagna¹⁷. Questi ultimi due monumenti condividono con la scultura in esame anche il motivo delle teste rivolte di profilo verso sinistra, direzione inconsueta nel rilievo greco, che predilige l'orientamento opposto.



80, n. 13) e la stele sepolcrale di Antigone da Rodi (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 152789), su cui: Pfuhl - Möbius 1977, 23 s., n. 49, tav. 12; Woysch-Méautis 1982, 116, n. 139, tav. 23.

¹⁰ Sui restauri antichi di sculture: Frel 1972, 73 ss.; Harrison 1990, 163 ss.

¹¹ Marconi 1994, 191 ss. (*Atlante*, 88, 90, 94, 96).

¹² Ottime illustrazioni in Ashmole - Yalouris 1967. Sui differenti gradi di rifinitura delle masse pelose nelle sculture di Olimpia: Rehak 1998, 193 ss.; Younger - Rehak 2009, 62 ss.

¹³ Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. 755: Blümel 1966, 11, n. 1, fig. 1.

¹⁴ Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: Pfuhl - Möbius 1977, 18 s., n. 31, tav. 7.

¹⁵ Pelagatti 1977, 54, figg. 8-10.

¹⁶ Spigo 2000, 35 ss., 56 ss., tipo XVII.

¹⁷ Siracusa, Museo Archeologico Regionale, inv. 51004; *Stile Severo*, 258 s., n. 95 (U. Spigo). L'antefissa appartiene a una serie analizzata da Paribeni 1967, 281 ss. Alle antefisse siciliane raccolte da Paribeni si aggiunga un esemplare da Serraroossa, ora nel Museo di Crotone, riprodotto da M. Cristofani, in *EAA*, suppl. (1970), 270, fig. 280, s.v. Crotone.

«BILDHAUERSCHULEN»: UN APPROCCIO

Gianfranco Adornato

Risale all'opera di Ernst Langlotz¹ il primo significativo tentativo di individuare e definire le scuole artistiche greche: partendo dalla compilazione di un catalogo di opere provenienti da un'area geografica della Grecia propria si arrivava a individuare e definire lo stile di quella specifica scuola, a cui venivano attribuite altre statue disperse in musei e collezioni. Questa impostazione prevedeva una rigida separazione tra le differenti scuole artistiche e una suddivisione assai netta, anche da un punto di vista geografico, tra le varie regioni della Grecia continentale e insulare. Principio unificatore dell'approccio langlotziano era l'etnia²: una partizione in *scuole* interpretabile come una suddivisione in *stirpi*³. Quello dell'etnia e dell'identità culturale non è un tema appartenente allo scorso secolo: studi recenti hanno rivitalizzato questo paradigma per spiegare i rapporti tra il committente e l'artista antico⁴, così come i contatti politici e artistici tra la madrepatria e la colonia⁵. In questa sede vorrei soffermarmi su tre aspetti specifici:

1. individuazione e definizione delle scuole artistiche in Magna Grecia e Sicilia nella storia degli studi: partendo dai principali studi sull'arte greca d'Occidente vorrei riflettere sulla differenziazione di impostazione metodologica adottata per la produzione artistica della Grecia propria rispetto a quella dell'Occidente greco;
2. mobilità degli artisti nel Mediterraneo greco: intendo focalizzare l'attenzione su un unico caso, vale a dire l'attività artistica di Endoios, per il quale disponiamo fortunatamente di fonti letterarie, epigrafiche e, forse, di un esemplare scultoreo;
3. un caso di «periferia» artistica, spostando il nodo dell'indagine dalla produzione scultorea in marmo alla produzione bronzistica.

Desidero ringraziare G. Castellana (Agrigento), A. De Siena (Potenza), N. Kaltsas (Atene), C. Kritsas (Atene), V. Krstić (Belgrado) e D. Pandermalis (Atene) per avermi concesso con molta liberalità e a titolo gratuito di riprodurre alcune fotografie.

¹ Langlotz 1927. Per un inquadramento della figura e dell'opera di Ernst Langlotz: Settis 1989 (versione ampliata in Settis 1994, 886-891). L'approccio metodologico di Langlotz venne utilizzato in Jantzen 1937 per individuare le botteghe bronzistiche in Magna Grecia e Sicilia: la produzione artistica in bronzo venne suddivisa tra le officine di Locri, di Taranto e di Crotona; per la Sicilia fu redatto un catalogo dei materiali senza individuare e definire i caratteri stilistici e formali di ciascuna *polis*.

² A proposito delle affinità tra la scuola egeina e quella siciliana, un commento si trova in Settis 1994, 889.

³ *Ibidem*. Sull'approccio metodologico e sulla problematica delle scuole artistiche ampia discussione in Rolley 1994, 243-315.

⁴ Viviers 1992 e 1995 sulla committenza, gli artisti e le botteghe artistiche ad Atene nel VI sec. a.C.; Duploux 2006 sulla committenza e le sculture della Ionia nel VI sec. a.C.

⁵ A titolo esemplificativo: Hall 1997, 2002 e 2004; Malkin 2001.

1. BILDHAUERSCHULEN IN MAGNA GRECIA E IN SICILIA

Se in *Frühgriechische Bildhauerschulen* Langlotz si era interessato esclusivamente alle scuole artistiche della Grecia propria, delle isole e della Ionia, dal 1942 in poi lo studioso si rivolse in più occasioni all'arte greca d'Occidente⁶ e, riguardo alla produzione scultorea in marmo lì rinvenuta, così si esprimeva:

[...] assai poche sono le opere, eseguite in marmo, che si siano conservate nell'Italia meridionale. Nella Magna Grecia il posto occupato dalla scultura in marmo deve essere stato assai meno importante che nella madrepatria [...] il marmo non offriva le medesime possibilità espressive dell'argilla e del calcare, assai meglio adattabili alla tendenza alla dissoluzione della forma plastica insita nell'essenza della loro arte. Il marmo greco, in verità, era importato dalle isole dell'Egeo [...] ma per tutto il VII, il VI ed il V secolo soltanto già lavorato [...]. Bisognerà inoltre supporre che alcuni punti particolarmente delicati [...] non fossero portati a compimento nel luogo di lavorazione, ma che dettagli finali [...] e l'epidermide fossero rifiniti soltanto dopo un felice trasporto nel luogo dell'ordinazione, forse da uno scultore espressamente inviato assieme con l'opera [...]. Uno scultore, abituato a lavorare il calcare o un marmo non cristallino, non può, ipso facto, acquistare la necessaria abilità per lavorare un marmo a grossa grana cristallina [...]. Tuttavia, nel VI e all'inizio del V secolo a.C., la scultura in marmo non appare una delle produzioni artistiche congeniali e diffuse nell'Italia meridionale.⁷

In altri contributi⁸ Langlotz aveva cercato di dimostrare questo schema concettuale, ponendo l'attenzione soltanto su alcuni *Meisterwerke* dell'arte greca d'Occidente a scapito di una visione più articolata della produzione artistica di una singola *polis* o di un'area geograficamente definibile e di un'analisi complessiva del materiale scultoreo in marmo lì rinvenuto. La selezione, opinabile, del materiale scultoreo non ha tenuto conto, anche nel caso di contributi più recenti, dei rinvenimenti archeologici di opere in marmo dall'Occidente che dagli anni Settanta del Novecento fino ai nostri giorni si sono susseguiti nelle *poleis* occidentali⁹. Ciò ha rafforzato l'idea di una rigida opposizione tra l'arte greca propriamente intesa e quella d'Occidente, secondo una visione dicotomica tra centro e periferia¹⁰, anche in termini qualitativi. I tentativi di uno studio sistematico del materiale marmoreo, da un punto di vista tecnico e/o storico-artistico, sono stati davvero timidi nel caso dell'evidenza archeologica della Sicilia e della Magna Grecia¹¹: sotto questo punto di vista non sono state condotte ricerche specifiche atte a riprendere e a discutere l'impostazione metodologica e le conclusioni di Langlotz. Entrando nel merito della questione e partendo da due campioni d'indagine, Metaponto e Agrigento, vorrei riflettere sulla presenza e sulla quantità delle opere in marmo in una città greca d'Occidente e sulla formazione e sullo sviluppo di un linguaggio artistico locale.

A Metaponto, tra l'ultimo quarto del VI e la prima metà del V sec. a.C. si riscontra un'abbondante presenza di marmo importato, impiegato nella costruzione di alcune parti di edifici templari e nella creazione di opere scultoree¹². Al materiale scultoreo in marmo edito e

⁶ Langlotz 1942, 1946, 1958, 1963 (= 1968) e 1971.

⁷ Langlotz 1968, 40-42.

⁸ Per esempio in Langlotz 1958, 783; 1971, 217-247, viene sottolineato il fenomeno dell'importazione della statua finita, dell'artista itinerante e della scarsa congenialità del materiale marmoreo all'artista occidentale.

⁹ In Boardman 1995, 143, 163, la trattazione delle opere d'arte della Magna Grecia e della Sicilia non va oltre lo schematismo dell'importazione della statua in marmo o della produzione di un'officina straniera stabilitasi localmente; in Picón 2002, 68: «[...] marble, then, did not play a leading role in the sculptural or architectural tradition of Magna Graecia. There are no marble temples in South Italy or Sicily from this time, and the freestanding marble sculptures that survive are few – in contrast to the rest of the Greek world».

¹⁰ Si vedano le considerazioni in Settis 1994.

¹¹ Per una panoramica dell'arte in Magna Grecia e in Sicilia si rinvia ai contributi di Orlandini 1983; Rizza - De Miro 1985; Barletta 2006.

¹² Le sculture in marmo di Metaponto sono state parzialmente pubblicate in Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975; Paribeni 1974; Mertens Horn 2001. Sulle aree di estrazione del marmo e sull'individuazione delle cave di provenienza del materiale scultoreo e architettonico Lazzarini 2007, 31-37.

inedito¹³, va ad aggiungersi una testa femminile tardoarcaica della collezione Ortiz (*Fig. 1*)¹⁴, proveniente da Metaponto, che trova uno stretto confronto con la testa della dea in trono da Berlino (*Fig. 2*), rinvenuta a Taranto¹⁵. Sia nel trattamento della capigliatura che nella resa di alcuni dettagli facciali, come gli occhi e le arcate sopraccigliari, le analogie stilistico-formali tra le due teste risultano molto evidenti;



¹³ Qui di seguito si fornisce un elenco provvisorio, in attesa dell'edizione da parte di M. Mertens Horn, delle sculture edite e inedite rinvenute nel santuario urbano di Metaponto e in quello extraurbano alle Tavole Palatine, inquadrabili cronologicamente tra la fine del VI e la metà del V sec. a.C.; le sculture sono conservate a Metaponto, Museo Archeologico Nazionale:

- testa femminile tardoarcaica; Mertens Horn 2001, 74, fig. 79;
- fr. testa femminile, dalle Tavole Palatine; Paribeni 1974, 147, tav. XXIX, 4;
- fr. di rilievo con mano e *antilabe* di scudo, inv. 21935; Paribeni 1974, 148;
- fr. di base con piede sinistro, inv. 21936; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72;
- fr. di panneggio, inv. 21937; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 74 (= inv. 30046);
- fr. di gamba destra, inv. 21939; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72;
- fr. di braccio sinistro, inv. 21940; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72;
- fr. di piede sinistro, inv. 21941; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72;
- fr. di piede sinistro, inv. 30036; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 67;
- fr. di garretto, inv. 21943, 21944, 21951, 21953; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72;
- fr. di panneggio, inv. 29890; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72 (considerato fr. di palmetta);
- fr. di mano sinistra con volatile, inv. 21934; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72 (l'oggetto in mano è interpretato non correttamente come una melagrana);
- busto femminile, inv. 30015; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72, fig. 65a;
- fr. di statua maschile, inv. 21945; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 72;
- fr. di acrolito femminile, inv. 21946; Adamesteanu - Mertens - D'Andria 1975, 74;
- testa maschile, inv. 30357; Orlandini 1983, 438; la testa maschile è stata interpretata come statua di pugile (Mertens Horn 2001, 79-80, fig. 87); l'analisi autoptica della testa, tuttavia, ha consentito di notare che l'orecchio destro non risulta più gonfio di quello sinistro; per tale motivo l'interpretazione proposta, gruppo statuario con scena di lotta tra due giovani, non può essere accolta;
- testa femminile, inv. 135652; Paribeni 1974, 148-150; Mertens Horn 2001, 77-79, fig. 84 (sull'identificazione della testa, si veda *infra*);
- fr. di statua femminile, forse statua di culto di Hera; dalle Tavole Palatine; Mertens Horn 2001, 76, fig. 82;
- fr. di spalla sinistra con mantello; Mertens Horn 2001, 74, fig. 78;
- fr. di piede destro con base, inv. 30043; Mertens Horn 2001, 73-74, fig. 77;
- fr. di spalla destra con resti di capigliatura e panneggio; Mertens Horn 2001, 74, fig. 80;
- testa maschile; Mertens Horn 2001, 76-77, fig. 83; la testa sarebbe pertinente, secondo la studiosa, alla decorazione frontale, dal momento che la parte superiore sinistra è interessata da un taglio obliquo: questa ipotesi non risulta convincente dal momento che proprio da Metaponto proviene un frammento inedito di calotta cranica con tassello per l'inserimento (inv. 30087, si veda *infra*); questo dato consente di ipotizzare che alcune parti di statue in marmo erano realizzate a parte e successivamente inserite;
- parte inferiore di figura femminile con chitone; Mertens Horn 2001, 78-79, figg. 85-86; non sembra soddisfacente l'ipotesi di collegare questo frammento con la testa femminile inv. 135652, vista la differenza tecnica e di lavorazione dei due pezzi in esame;
- fr. di mano con panneggio, inv. 30086; inedito;
- fr. di calotta cranica con tassello per l'inserimento, inv. 30087; inedito;
- statuetta femminile acefala, inv. 30039; inedita;
- busto femminile acefalo, inv. 303260; inedito.

¹⁴ *Ortiz Collection*, cat. 125 (alt. 25 cm): «[...] allegedly from Metapontum».

¹⁵ Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, inv. Sk 1761; Blümel 1940, 16-19 (A 17); Belli Pasqua 1995, 39-43. A mio avviso, la proposta di inquadramento cronologico, intorno alla metà del V sec. a.C. (Belli Pasqua 1995, 39), non è completamente soddisfacente: per la lavorazione del panneggio, per l'impostazione del volto e la pettinatura la dea di Berlino trova confronti molto stretti con alcune *korai* dell'Acropoli della fine del VI - primi decenni del V sec. a.C. e con le sculture frontali di Egina; proprio per il trattamento della capigliatura, con le trecce portate sul petto, la cronologia della statua non può scendere oltre il 470 a.C., trovando come termine di paragone la statua di *kore* di Euthydikos (Acr. 686 + 609), databile subito dopo il 480 a.C., e che rappresenta l'ultimo esemplare scultoreo attico con una simile acconciatura; Karakasi 2003; sulla cronologia bassa delle sculture frontali eginee Stewart 2008, 593-597.

ORGOGGIO E PREGIUDIZIO

La *connoisseurship* della scultura in marmo
dell'Italia meridionale e della Sicilia

Clemente Marconi

Nel 1983, in *Megale Hellas*, in quella che rappresenta ancora oggi una delle sintesi più efficaci sull'arte dei Greci in Italia meridionale, Piero Orlandini dedicava una riflessione specifica al fenomeno della scultura in marmo¹. Dopo avere riportato la teoria tradizionale, generalmente associata al nome di Ernst Langlotz, secondo la quale le sculture in marmo rinvenute in Italia meridionale e Sicilia sarebbero tutte d'importazione oppure prodotte in Occidente da scultori dalla Grecia, Orlandini faceva seguire due osservazioni: la prima riguardava la maggiore diffusione della scultura in marmo rispetto a quanto immaginato dalla letteratura anteriore, come documentato dai nuovi rinvenimenti in diversi siti, quali Metaponto; la seconda riguardava la necessità di una presenza in loco di scultori del marmo per certe produzioni, in particolare la scultura acrolitica e pseudo-acrolitica e la decorazione architettonica².

Forte di queste osservazioni, Orlandini opponeva alla teoria tradizionale uno scenario alternativo, ovvero, per usare le sue parole, «che l'importazione di statue e marmi dalla Grecia e la presenza in Italia di scultori greci abbiano favorito, col tempo, il sorgere di maestranze locali capaci di lavorare il marmo e che buona parte delle opere in marmo rinvenute nelle *poleis* d'Occidente, soprattutto alla fine del VI secolo, siano dovute a questi scultori locali».³

Le parole di Orlandini possono considerarsi il preludio a un fenomeno di revisione che ha avuto luogo nella letteratura degli ultimi decenni⁴: la riattribuzione sistematica della scultura in marmo rinvenuta in Occidente a officine locali⁵. La letteratura è costituita in buona parte da Italiani, ma il fenomeno ha carattere internazionale, e include studiosi in particolare tedeschi, francesi, e americani. Piuttosto che una rassegna dei vari autori e dei vari monumenti, desidero qui soffermarmi su un caso esemplare, ovvero il primo dei due recenti volumi sulla scultura greca di Claude Rolley.

¹ Orlandini 1983, 367-368, 541.

² La prima osservazione, in particolare, deve molto a Paribeni 1974, 147-150.

³ Orlandini 1983, 368.

⁴ La bibliografia recente relativa alla scultura in marmo dall'Italia meridionale e dalla Sicilia è utilmente riassunta da Barletta 2006.

⁵ Non mancano le eccezioni, naturalmente, come nel caso di Floren 1987, 417-439, favorevole all'idea che la statuaria in marmo in Occidente di età arcaica, in particolare i *kouroi*, siano per la maggior parte importazioni, specie dalle Cicladi. Analogo suggerimento da parte di Kyrieleis 2000, 271-273.

Nel capitolo dedicato alla scultura arcaica in Occidente, Rolley apre il paragrafo sulla statuaria con una discussione delle opere in marmo⁶. Secondo Rolley le *korai* e i *kouroi* trovati in Italia meridionale e in Sicilia hanno in genere un aspetto molto originale che ne suggerisce l'esecuzione da parte di scultori locali, malgrado gli evidenti debiti stilistici verso la Grecia. Forte di questa considerazione generale, Rolley assegna a scultori locali opere generalmente attribuite a scultori stranieri: basti citare l'esemplare più significativo, il *kouros* di Megara Hyblaea. Nella discussione di Rolley c'è una sola eccezione: è la testa da Leontini, giudicata, tra le opere dall'Occidente, una di quelle che più si avvicinano allo stile attico, e che Rolley pone tra Aristodico e il Teseo di Eretria e considera come uno dei rari casi in cui si può pensare a opere importate.

Questo processo di revisione degli ultimi anni invita a riflettere, in generale, sul paradigma di interpretazione corrente del fenomeno della scultura in marmo in Occidente. Sia gli assertori della teoria tradizionale che i revisionisti, infatti, pur giungendo a conclusioni opposte circa la valutazione di singole opere, sembrano muoversi all'interno di uno stesso modello, creato nella prima metà del Novecento e non privo di problemi. Le varie osservazioni nel merito di ciascuno di questi problemi potrebbero, spero, contribuire alla costituzione di un paradigma di interpretazione alternativo.

Il primo problema ha a che fare con i criteri che determinano l'attribuzione di sculture greche d'età arcaica e classica a un determinato scultore, bottega, o luogo, quest'ultimo inteso anche come regione. Il movimento di revisione degli ultimi anni ha proposto di assegnare ad artefici locali le sculture in marmo dall'Occidente in base a elementi di stile, e in particolare in base al grado di somiglianza, anzi dissomiglianza, rispetto alle opere dalla Grecia. Questo modo di procedere lascerebbe pensare che gli elementi di stile siano criterio dirimente in fatto di attribuzione, e che esistano parametri stilistici ben definiti e articolati per stabilire gradi di somiglianza tra sculture e la loro eventuale attribuzione a uno stesso artefice, officina, o luogo. La realtà, però, appare diversa.

Prima di procedere oltre su questa via, mi è necessario fare una premessa.

La pratica della *connoisseurship* – intesa in senso lato come attribuzione di opere ad artefici, botteghe, periodi, o ambiti geografici specifici⁷ – è stata oggetto di ripetuti attacchi in anni recenti nell'ambito della disciplina della storia dell'arte⁸. Non mi riferisco solo alle critiche della *connoisseurship* come linea di analisi dei fenomeni artistici, in oblio, o esplicita opposizione ad altri approcci di carattere storico, antropologico e culturale⁹. Mi riferisco anche a critiche di carattere epistemologico, che enfatizzando la natura soggettiva, intuitiva e autoreferenziale della *connoisseurship* ne pongono in discussione la capacità euristica¹⁰. Non è mia intenzione entrare in questo dibattito, non privo di equivoci ed esagerazioni tanto nel campo dei critici, che dei sostenitori vecchi e nuovi della *connoisseurship*. Ammettiamo che abbia senso esaurire il lavoro di storico dell'arte nella compilazione di liste di opere attribuibili a questo o quell'artista, periodo, o luogo, e ammettiamo pure che queste attribuzioni, formulate secondo la pratica tradizionale della *connoisseurship*, colgano certamente nel segno.

Il problema che desidero sollevare qui è come le pratiche della *connoisseurship* correnti nel campo della scultura greca appaiano assai lontane da quelle in voga nello studio della scultura italiana del Rinascimento e della stessa ceramografia greca. Diversi fattori hanno concorso a determinare questa situazione, naturalmente, a partire dalla quantità limitata delle testimonianze documentarie (in particolare rispetto alla scultura italiana del Rinascimento) e delle opere originali (in particolare rispetto alla ceramografia greca). Ma il punto è, a mio modo

⁶ Rolley 1994, 299-301.

⁷ Per questa definizione estesa si vedano anzitutto Lang 1987 e da ultimo Neer 2005.

⁸ Per discussioni recenti di carattere generale si vedano le critiche al sistema della *connoisseurship* di Ginzburg 1986 e Cole 2003; in favore della *connoisseurship* invece Carrier 2003 e Neer 2005.

⁹ Per l'arte antica: Beard 1991 e Smith 2002.

¹⁰ Per l'arte antica: Shanks 1996, 30-41, e Brilliant 2005.

di vedere, che se lo studio della ceramografia greca¹¹ non ha avuto un Giovanni Morelli che elencasse sistematicamente gli elementi morfologici di cui si serviva per determinare le sue attribuzioni, o un Bernard Berenson che delineasse i più generali *Rudiments of connoisseurship*, ma almeno ha avuto un John Beazley o un Arthur Trendall – ovvero un vasto *corpus* di attribuzioni sul quale misurare la pratica della *connoisseurship* anche di un singolo autore – lo studio della scultura greca non solo non ha mai avuto un John Pope-Hennessy, che definisse sistematicamente i criteri non documentari, soprattutto stilistici, per l'attribuzione di una scultura a un singolo artista, officina, o luogo, ma nemmeno l'equivalente di un Beazley o un Trendall che desse sistematicamente un esempio di (seria) pratica attributiva. Come risultato, considerati alla luce della pratica della *connoisseurship* della scultura italiana del Rinascimento e della ceramografia greca, i criteri non documentari utilizzati nel campo della scultura greca per giungere ad attribuzioni appaiono assai meno sviluppati e non poco problematici. Mi limito qui a citare problemi macroscopici connessi alla prassi attributiva corrente: la propensione troppo diffusa a formulare giudizi su opere non osservate di persona; la tendenza ad abusare della fotografia, senza tenere conto dell'inadeguatezza di questo mezzo di riproduzione bidimensionale per giudicare opere tridimensionali; e, infine, in un'epoca come la nostra particolarmente sensibile agli aspetti tecnici (e che ha visto sorgere una *Technical Art History*, particolarmente in relazione a questioni di attribuzione)¹², la tendenza a basarsi esclusivamente sullo stile, ovvero la morfologia, senza dare il giusto peso alla tecnica di esecuzione.

A questo si aggiunge il problema di quali e quanti tratti diagnostici si utilizzano a fini attributivi dal punto di vista dello stile, e di quanto tali tratti siano dirimenti per attribuire o meno una scultura a uno stesso artefice, officina o luogo. Un caso per molti versi esemplare al riguardo, che illumina più in generale sui limiti della pratica corrente della *connoisseurship* della scultura greca, è quello relativo alla determinazione delle «scuole» di età arcaica: una determinazione generalmente basata, come tratto diagnostico, sulla cosiddetta «struttura» delle statue. Con «struttura» si intende, in definitiva, uno sguardo combinato alle proporzioni e al dettaglio anatomico¹³, che però generalmente non si traduce in un'analisi sistematica di ciascuna componente, forse a causa dell'apparente semplicità della scultura di questo periodo e delle condizioni per lo più frammentarie della documentazione. Di qui, anche, l'estrema vaghezza e ambiguità dell'idea di «struttura».

Come esempio di definizione di una «scuola» di scultura arcaica si pensi al caso di Naxos¹⁴. A Langlotz risale la proposta di identificazione di uno «stile nassio» di età arcaica, contraddistinto dalle proporzioni snelle, allungate delle figure, e dalla resa del corpo asciutto, con la pelle tesa, e con scarsi dettagli anatomici. Questa lettura stilistica è stata ribadita più di recente da Georgia Kokkorou-Alewrass, che ha riproposto l'idea di una «omogeneità di struttura» delle sculture nassie dalla metà del VII sec. a.C. al 490 a.C. In effetti, tutte le sculture, di *kouroi* in particolare, pubblicate da Kokkorou-Alewrass hanno un'aria di famiglia. Volendo fare l'avvocato del diavolo, però – evocando la riflessione di Michel Foucault¹⁵ secondo la quale la costruzione di un *corpus* di opere attorno a un autore o una scuola rischia troppo facilmente di cadere nella trappola del circolo ermeneutico, finendo con l'essere strutturata, prima di tutto, attorno alla giustificazione di se stessa – si potrebbe osservare che Kokkorou-Alewrass ha lasciato fuori dal suo catalogo alcune sculture, come il torso non finito Delos A 4083¹⁶ (*Fig. 1*), che non sono completamente conformi al proposto «stile nassio» canonico, presentando una morfologia leggermente differente.



¹¹ Sul metodo della *connoisseurship* in relazione alla ceramica greca si è sviluppato un ampio dibattito negli ultimi anni, su cui Oakley 2009, 605-607 per un elenco di alcuni degli interventi recenti.

¹² Ainsworth 2005.

¹³ Più di recente Borbein 2000, 122-124.

¹⁴ Sulla scultura di Naxos in età arcaica si vedano specialmente Langlotz 1927, 126-131; Pedley 1976, 18-37; Floren 1987, 150-160; Rolley 1994, 252-254; Kokkorou-Alewrass 1995; Prost 2008.

¹⁵ Foucault 1969.

¹⁶ Delos, Museo, inv. A 4083: Floren 1987, 154 nota 25 (con bibliografia); per la lavorazione: Adam 1967, 12, 30.

REFERENZE FOTOGRAFICHE E ICONOGRAFICHE

Artisti itineranti: l'evidenza epigrafica
Alessia Dimartino

Figg. 1-2. © Epigraphical Museum, Athens. Copyright Hellenic Ministry of Culture / Archaeological Receipts Fund. Photografic Archive of the Epigraphical Museum.

Figg. 3-4. Neg. D-DAI-ATH 1987/605. Foto: H. Kienast.

Fig. 5. Neg. D-DAI-ATH SAMOS 6662. Foto: E. Feiler.

Fig. 6. Neg. D-DAI-ATH 1970/1089. Foto: G. Hellner - E. Feiler.

Fig. 7. Neg. SAMOS 6680. Foto: E. Feiler.

Figg. 8-9. Neg. D-DAI-ATH 1970/1096. Foto: G. Hellner - E. Feiler.

Fig. 10. © Trustees of the British Museum.

Fig. 11. Neg. KERAMEIKOS 8058.

Figg. 12-13. © Αρχαιολογικός Χώρος Ολυμπίας - Ζ' Εφορεία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων. ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ & ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ - ΤΑΜΕΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ. Archaeological Site of Olympia. VI Ephoria of Prehistoric and Classical Antiquities / Ministry of Culture and Tourism-Archaeological Receipts Fund.

Fig. 14. Neg. D-DAI-ATH OLYMPIA 1215. Foto H. Wagner.

Fig. 15. Neg. D-DAI-ATH OLYMPIA 1341. Foto H. Wagner.

Fig. 16. © National Archaeological Museum, Athens. Hellenic Ministry of Culture / Archaeological Receipts Fund.

Early Archaic sculpture in Athens
Olga Palagia

Fig. 1. Neg. D-DAI-ATH-1980/200. Photo: Gösta Hellner.

Fig. 2. Photo: A.

Fig. 3. Neg. D-DAI-ATH-1992/341. Photo: Elmar Gehnen.

Figs. 4, 5, 6, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 21. © Alison Frantz Photographic Collection, American School of Classical Studies at Athens.

Fig. 7. Neg. D-DAI-ATH-1995/1645. Photo: Elmar Gehnen.

Fig. 8. Neg. D-DAI-ATH-1995/1648. Photo: Elmar Gehnen.

Fig. 9. Neg. D-DAI-ATH-1976/1336. Photo: Eleutherios Feiler.

Fig. 11. Photo: A.

Fig. 13. Neg. D-DAI-ATH-Hege 929. Photo: Walter Hege.

Fig. 14. Neg. D-DAI-ATH-Hege 930. Photo: Walter Hege.

Fig. 15. © The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 16. Photo: A.

Fig. 22. After Kourayos 2009.

Il *proto-kouros* da Samos nel Museo Archeologico di Firenze
Mario Iozzo

Figg. 1-5, 8-19. © Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana.

Fig. 6. Da *La forza del bello*, cat. 1. © Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Marche.

Fig. 7. Da Luni 2007a. © Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Marche.

Fig. 20. © National Archaeological Museum, Athens. Copyright Hellenic Ministry of Culture / Archaeological Receipts Fund.

Fig. 21. Da *Le arti di Efesto*, cat. 15. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria.

Kleobis and Biton. Island marble Argive *kouroi* in Delphi
Hélène Aurigny

Fig. 1. © EfA neg. L7589-09.

Fig. 2. © EfA neg. R2828-16.

Fig. 3. © EfA neg. 51979.

Fig. 4. After J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, I-II, Paris 1953, pl. 24.

Figs. 5, 12-14, 16-17. Photo: A.

Figs. 6-8. © Musée du Louvre; Photo: Maurice et Pierre Chuzeville.

Fig. 9. After Caskey - Amandry 1952, pl. 45.

Fig. 10. © EfA neg. 31421.

Fig. 11. © EfA neg. 31420.

Fig. 15. © EfA neg. 26339.

Fig. 18. © EfA neg. 47282.

Fig. 19. Neg. D-DAI-Ath-1988/363. Photo: E. Gehnen.

La scultura in marmo a Poseidonia in età arcaica e classica.
Stato della questione e prospettive di ricerca
Laura Buccino

Figg. 1-20. Foto: A.

Il *kouros* di Reggio Calabria: aspetti e problemi
Caterina Greco

Fig. 1a. Da *La forza del bello*, 106, cat. 6. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria.

Figg. 1b, 2a-b, 4, 6. Da Lattanzi 2001, figg. 2, 4, 14, 15, 17. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria.

Fig. 3a-b. Da Richter 1960, figg. 550, 552. Museo Archeologico Regionale «Paolo Orsi» - Siracusa. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione Sicilia.

Fig. 5. Da *La forza del bello*, 103, cat. 3.

Fig. 7. Da Jenkins 1972, fig. 359. Museo Archeologico Regionale «Paolo Orsi» - Siracusa. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione Siciliana.

Marmi kauloniati, un contributo
Maria Cecilia Parra

Figg. 1-2. Da Orsi 1914.

Figg. 3-13, 16. Foto: A.

Fig. 14. Da Pernier 1935.

Fig. 15. Da Paribeni 1959.

Fig. 17. Da Langlotz 1963. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Calabria.

Fig. 18. Da Orsi 1911.

Il ruolo delle officine itineranti cicladiche nella trasmissione di modelli architettonici
tra tardoarcaismo e protoclassicismo
Giorgio Rocco

Fig. 1. Disegno ricostruttivo dell'A.

Fig. 2. Planimetria dell'A.

Fig. 3a-c. Disegno dell'A.

Fig. 4a-c. Da Rocco 2009, fig. 23.

Fig. 5a. Disegno ricostruttivo dell'A.

Fig. 5b. Da Courby 1915.

Fig. 5c. Disegno dell'A.

Fig. 6a-d. Da Rocco 2009, fig. 30 a-d.

Fig. 7. Restituzione dell'A. sulla base di Courby 1915.

Fig. 8. Elaborazione dell'A., da Hansen - Algree-Ussing - Bramsnaes 1975, pl. 12.

Fig. 9. Foto: A.

Fig. 10. Elaborazione dell'A., da Wiegand 1904.

Scultura architettonica e officine itineranti. Il caso dell'*Heraion* a Capo Lacinio
Roberta Belli Pasqua

Fig. 1. Da Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, fig. 33.2.1.

Fig. 2. Da Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, fig. VII.35.

Fig. 3. Rielaborato da La Rocca 1996, 90.

Fig. 4. Da Lippolis - Livadiotti - Rocco 2007, 906, fig. 3 (disegno degli architetti V. Caprioli e B. Roma).

Fig. 5a-c.

a. Disegno degli architetti M. Bavaro e G. Passarelli.

b. Foto: G. Pasqua.

c. Foto: D. Critelli.

Fig. 6. Rielaborato da Korres 1997, figg. 9-10.

Fig. 7. Rielaborato da Hoffelner - Walter Karydi 1999, fig. 96.

Fig. 8. Rielaborato da Rocco 2009, fig. 29, da Bankel 1993.

Fig. 9. Rielaborato da Schuller - Ohnesorg 1991, tav. 87.

Fig. 10a-b. Foto: G. Pasqua.

Fig. 11. Rielaborato da Schuller - Ohnesorg 1991, tav. 88.

Fig. 12. Rielaborato da Hoffelner - Walter Karydi 1999, fig. 97.

Fig. 13. Foto: M. De Sario.

Fig. 14. Foto: D. Critelli.

Fig. 15. Rielaborato da Delivorrias 1974, tav. 5.

La scultura in marmo a Cirene in età greca
Lorenzo Lazzarini - Mario Luni

Fig. 1. Disegno di ricostruzione della pianta: G. Barozzi.

Fig. 3. Rilievo grafico: O. Gessaroli.

Figg. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40. Missione Archeologica Italiana a Cirene.

Fig. 16. Elaborazione grafica di O. Mei.

Fig. 17. Ricostruzione grafica ed elaborazione: O. Mei e L. Vasta.

Fig. 18. Da Danner 1989.

Fig. 19. Ricostruzione grafica; disegno di G. Barozzi; elaborazione di O. Mei.

Fig. 31. Da Luni 2006a.

«Rilievi eroici» laconici tra influenze ioniche e attiche.
Una breve riflessione sull'arte laconica tra l'età di Chitone e la guerra del Peloponneso
Alessia Perfetti

Fig. 1. © 2010. Foto Scala, Firenze / Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

Fig. 2. Da Dressel - Milchhöfer 1877.

Fig. 3. Foto: A.

Fig. 4. Da Stibbe 1991, fig. 17.

Fig. 5. Da Hibler 1993, fig. 1.

Fig. 6. © Trustee of the British Museum.

Fig. 7. Da Steinhauer 1977, tav. 145.

Fig. 8. Da Milchhöfer 1879, tav. 8.

Fig. 9. © 2010. Foto Scala, Firenze / BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin. Foto: Johannes Laurentius.

Fig. 10. Da Palagia 1993, fig. 4.

Fig. 11. © Hellenic Ministry of Culture and Tourism / Archaeological Receipts Fund. Foto: V. von Eickstedt.

Fig. 12. Neg. D-DAI-IST-Perg.76/156-10. Foto: E. Steiner 1976.

Modelli di diffusione della scultura in marmo tra VI e V sec. a.C.
Alessandro Poggio

Fig. 1. Neg. D-DAI-IST-67196. Foto: W. Schiele 1967.

Figg. 2-4. © Istanbul, Museo Archeologico.

Fig. 5. Neg. D-DAI-IST-64/647. Foto: W. Schiele 1964.

Fig. 6. Neg. D-DAI-IST-R 13.164. Foto: W. Schiele 1977.

- Fig. 7. Neg. D-DAI-IST-R 13.166. Foto: W. Schiele 1977.
 Fig. 8. Neg. D-DAI-ATH-Smyrna 60. Foto: G. Hellner.
 Fig. 9. © The Trustees of the British Museum, 00905636001.
 Fig. 10. © Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Foto: A.F. Voegelin.
 Fig. 11. © The Trustees of the British Museum, 00905639001.
 Fig. 12. Neg. D-DAI-IST-Perg.76/156-10. Foto: E. Steiner 1976.
 Fig. 13. © The Trustees of the British Museum, 103248001.
 Fig. 14. Neg. D-DAI-ATH-Paros 594. Foto: E. Feiler.
 Fig. 15. © The Trustees of the British Museum, 00909090001.
 Fig. 16. © The Trustees of the British Museum, 00893073001.
 Fig. 17. Neg. D-DAI-ATH-1971/551. Foto: G. Hellner.
 Fig. 18. © The Trustees of the British Museum, 00893073001.
 Fig. 19. © The Trustees of the British Museum, 00905642001.

Alkamenes: problemi di cronologia di un artista attico
Enzo Lippolis - Giulio Vallarino

- Figg. 1, 13. Rielaborazioni grafiche dell'A.
 Figg. 7, 8, 9, 11, 12, 13. Foto: A.
 Fig. 2. Da Harrison 1977.
 Fig. 3. Da Dinsmoor 1941.
 Fig. 4. Da Papaspyridi-Karouzou 1954-1955.
 Figg. 5-6. Da Mallwitz 1972.
 Fig. 10. Da Knell 1978.

Stele funerarie di età classica dalla Sicilia sud-orientale
Elena Ghisellini

- Figg. 1, 4. Negg. D-DAI-Rom 1971.0898, 1971.0899. Foto: Singer.
 Figg. 2, 5, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19. Museo Archeologico Regionale «Paolo Orsi» - Siracusa. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e Ambientali e P.I. della Regione Siciliana.
 Figg. 3, 6. © Alison Frantz Photographic Collection, American School of Classical Studies at Athens.
 Fig. 7. © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin.
 Fig. 9. © National Archaeological Museum, Athens. Copyright Hellenic Ministry of Culture / Archaeological Receipts Fund.
 Fig. 12. Neg. D-DAI-Ath-Piräus 89. Foto: Gabriel Welter.
 Fig. 16. © The Menil Collection, Houston, 70-032 DJ. Foto: Hickey-Robertson, Houston.
 Fig. 17. Neg. D-DAI-ATH-1972/214. Foto: Hartwig Koppermann.
 Fig. 20. Da M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911, fig. 90.

Bildbauerschulen: un approccio
Gianfranco Adornato

- Fig. 1. © George Ortiz.
 Fig. 2. © 2010. Foto Scala, Firenze / Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin. Foto: Johannes Laurentius.

Fig. 3. Museo Archeologico Nazionale - Metaponto. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Basilicata - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Basilicata.

Fig. 4. © Copenhagen, National Museum of Denmark, inv. 11372. Department of Classical and Near Eastern Antiquities.

Fig. 5. Da *Magna Graecia. Greek art from South Italy and Sicily*, New York - Manchester 2002. Museo Archeologico Regionale - Gela. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e Ambientali e P.I. della Regione Siciliana.

Fig. 6, 8. Da Adornato 2007. Museo Archeologico Regionale - Agrigento. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e Ambientali e P.I. della Regione Siciliana.

Fig. 7. Neg. D-DAI-ATH-Schrader 67. Foto: Hans Schrader.

Figg. 9-10. Museo Archeologico Regionale - Palermo. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e Ambientali e P.I. della Regione Siciliana.

Fig. 11. © National Archaeological Museum, Athens. Copyright Hellenic Ministry of Culture / Archaeological Receipts Fund.

Fig. 12, 13. © Epigraphical Museum, Athens. Copyright Hellenic Ministry of Culture / Archaeological Receipts Fund. Photographic Archive of the Epigraphical Museum.

Fig. 14. Neg. D-DAI-ATH-NM 4717. Foto: Eva-Maria Czakó.

Figg. 15, 17. Museo dell'Acropoli - Atene.

Fig. 16: Neg. D-DAI-ATH-Samos 2130. Foto: Hermann Wagner.

Fig. 18: Museo Nazionale - Belgrado.

Fig. 19. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.

Fig. 20. Museo Archeologico Nazionale - Taranto. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Puglia - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Puglia.

Fig. 21. Da *Magna Graecia. Greek art from South Italy and Sicily*, New York - Manchester 2002. Museo Archeologico Nazionale - Paestum.

Fig. 22. © Alison Frantz Photographic Collection, American School of Classical Studies at Athens.

Orgoglio e pregiudizio.
La *connoisseurship* della scultura in marmo dell'Italia meridionale e della Sicilia
Clemente Marconi

Fig. 1. © EfA neg. R4034-08. Foto: Ph. Collet.

Fig. 2. © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Ingrid Geske.

Figg. 3-4. © EfA neg. R4039-04; R4039-05. Foto: Ph. Collet.

Figg. 5-6. © EfA neg. R4034-12; R4040-02. Foto: Ph. Collet.

Figg. 7-8. Museo Archeologico Regionale - Siracusa. Su concessione dell'Assessorato Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione Sicilia.

Figg. 9-10. Foto: A.



Fig. 8 – Donario firmato da Geneleos di Samos: statua maschile di [- -]arches. Vathy, Museo, inv. 768.



Fig. 9 – Donario firmato da Geneleos di Samos: particolare di Fig. 8 con iscrizione di dedica.



*Fig. 10 – Monumento votivo firmato da Eudemos.
Londra, British Museum, inv. B 273.*

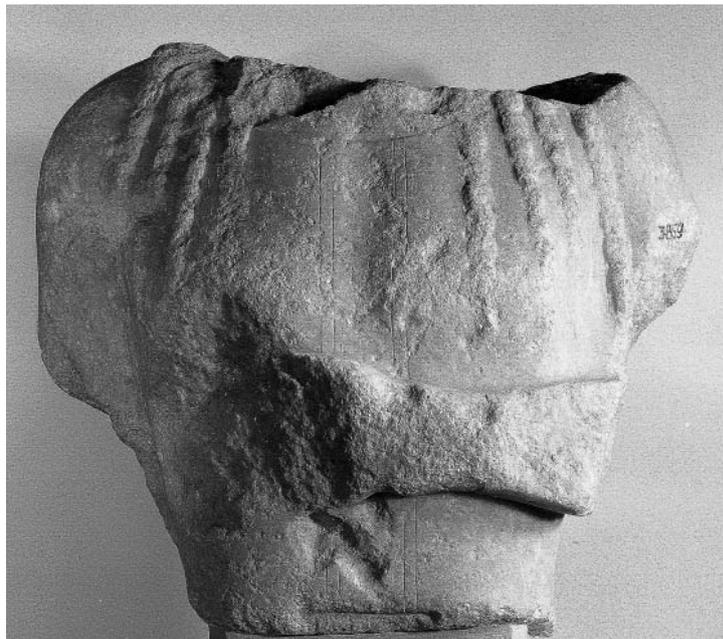
*Fig. 10 – Pomegranate Kore.
Athens, Acropolis Museum, inv. 593.*

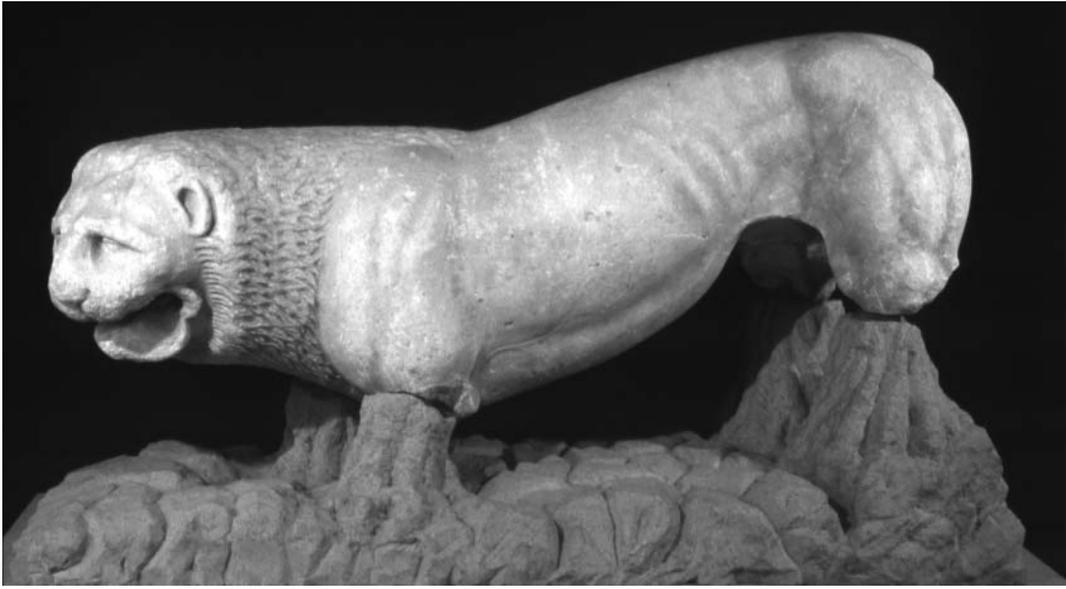


*Fig. 11 – Claw chisel marks
on the hair of the Pomegranate Kore.
Athens, Acropolis Museum, inv. 593.*



*Fig. 12 – Kore
from Moschato.
Athens, National Museum,
inv. 3859.*





*Figg. 13-15 – Leone attico (Del Bufalo - Este - Medici).
Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 13832.*

*Fig. 16 – Metope from Mycenae.
Athens, National Museum, inv. 2869.*



*Fig. 17 – Kouros A from the sanctuary of Poseidon, Sounion.
Athens, National Museum, inv. 2720.*



Fig. 18 – Statuetta di Hera in trono.



*Fig. 19 – Statuetta di Hera in trono:
particolare del lato destro.*



*Fig. 20 – Statuetta di Hera in trono:
particolare del busto e della testa con l'alto polos.*

*Fig. 9 – Kore «samia»
in marmo pario da Lakkoi,
dal santuario di Demetra.
Cirene, Museo Archeologico.*



*Fig. 10 – Testina acroteriale
di kore in marmo pario
da Lakkoi, dal nuovo
tempio di Demetra.*



*Fig. 11 – Sfinge, capitello e colonna in marmo pario da Lakkoi, rinvenuti nel 1966.
Cirene, Museo Archeologico.*



*Fig. 18 – Rilievo, da Xanthos: particolare.
Londra, British Museum, inv. B 313.*



Fig. 19 – Monumento delle Arpie, da Xanthos: lato est. Londra, British Museum, inv. B 287.

*Fig. 20 – Zeus in bronzo, da Ugento: dettaglio del volto.
Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. 121327.*



*Fig. 21 – Zeus fittile, da Paestum:
dettaglio del volto.
Paestum, Museo Archeologico Nazionale,
inv. 133149.*



*Fig. 22 – Kore dall'Acropoli di Atene.
Atene, Museo dell'Acropoli, inv. 619.*



Figg. 9-10 – Statua di culto femminile, con dettaglio della lavorazione delle dita della mano destra. Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 88.AA.76 (fino a dicembre 2010).

