

**STILI E PRODUZIONI NELLA STORIA DEGLI STUDI**

---

*Agnes Bencze*

## STILI E PRODUZIONI NELLA STORIA DEGLI STUDI

Sono particolarmente grata per il compito che mi è stato affidato di parlare di “stili” e “produzioni” in occasione del 55° Convegno di Taranto, dedicato alla problematica delle *Produzioni e committenze in Magna Grecia*. Si tratta, in sostanza, di interrogarci sulle nostre nozioni di “stile” (e con questo di “arte”) non solo a proposito del capolavoro individuale, ma appunto, nello specchio delle *produzioni*, cioè di ampi gruppi di documenti della cultura materiale. Il termine “produzione” implica poi anche l’idea di connettere tali gruppi di oggetti con altrettanti *centri produttivi*, sia che si voglia intendere con questo termine *officine*, sia luoghi geografici del mondo antico.

Un’altra circostanza felice è che mi tocca di parlare del luogo occupato da questi concetti nella storia degli studi oggi, a venticinque anni dalla prima apparizione della magistrale sintesi storiografica che Salvatore Settis ha dedicato all’*Idea dell’arte greca d’Occidente fra Otto- e Novecento* in questa stessa sede<sup>1</sup>. In quella sintesi di ampio raggio lo studioso ha messo in luce le radici e i meccanismi di una fondamentale insidia metodologica che aveva determinato gran parte della discussione dedicata all’arte greca dell’Italia meridionale e della Sicilia nella ricerca tedesca e italiana, passando in rassegna i filoni di ricerca più importanti in questo campo fino, appunto, agli anni ’80: si tratta della tendenza a definire e descrivere con caratteristiche generali un’“arte greca d’Occidente” in confronto/contrasto con quella che veniva presa per scontata sotto il nome di “arte greca della Madrepatria” o “della Grecia propriamente detta”. Questo schema di ragionamento era frutto di una serie di presupposti, tra i quali Settis ha evidenziato in particolare due: 1) il postulato dato per scontato di una dicotomia tra “centro” e “periferia” e 2)

l’idea di dover cercare per forza una caratteristica generica, praticamente in termini *etnici*, per tutta la documentazione artistica superstite della “grecità d’Occidente”.

Mi sembra opportuno, in questa sede, assumere come punto di partenza le conclusioni di questo importante contributo, che non solo ha riassunto lo *status quaestionis*, ma ha anche proposto i punti di un possibile programma per la ricerca storico-artistica successiva. Rileggere queste pagine oggi ci permette di confrontarci con quelle che erano le preoccupazioni primarie della ricerca relativa all’arte greca d’Occidente un quarto di secolo fa e di vedere a che punto si è giunti nei decenni trascorsi da allora. Tra le “direzioni di lavoro” proposte da Settis<sup>2</sup> metterei in evidenza tre suggerimenti e una presa di posizione metodologica, per non dire filosofica.

Per cominciare con quest’ultima, possiamo subito asserire che si tratta di una posizione ormai condivisa, almeno a livello di principi dichiarati, da tutta la ricerca di prima linea: si tratta di rifiutare l’attribuzione di caratteristiche culturali universali a gruppi etnici, idea che era fortemente radicata in tutta la storia dell’arte antica, fin dall’opera fondatrice del Winckelmann. Tale presupposto, che per due secoli non parve esigere alcuna dimostrazione, fu fonte di ispirazione di descrizioni operanti con caratterizzazioni intuitive e generalizzanti (uno splendido esempio per tutti: le descrizioni formulate in termini quasi poetici da Ernst Langlotz per caratterizzare l’*ethos* delle singole “scuole” locali nel suo *Bildhauerschulen* del 1927<sup>3</sup>) e di interpretazioni storiche che partivano dalla premessa indiscussa dell’esistenza di patrimoni formali collettivi, legati a gruppi etnici, tramandati all’interno di questi per generazioni, quasi a modo di eredi-

<sup>1</sup> SETTIS 1990; rielaborato in SETTIS 1994.

<sup>2</sup> SETTIS 1994, pp. 896-900.

<sup>3</sup> LANGLOTZ 1927.

tà genetica<sup>4</sup>. La netta presa di posizione contro questo presupposto, che – a quanto mi sembra – aveva pervaso praticamente ogni discussione dedicata all’arte dei Greci d’Occidente fino alla seconda metà del Novecento, è stata un’acquisizione imprescindibile dei decenni successivi alla seconda guerra mondiale, e alla fine degli ’80 rappresentava già un punto di consenso generale. Dobbiamo ammettere però che si trattava di un’acquisizione metodologica di tipo decostruttivo, indispensabile per creare piazza pulita per il lavoro di costruzione che doveva seguire. Perciò, invece di entrare ancora una volta nella dimostrazione della natura irrazionale della caratterizzazione etnica dei fenomeni storico-artistici, mi propongo di prendere in esame alcuni dei possibili percorsi che si sono aperti da allora per lo studio del nostro argomento.

Fra i suggerimenti formulati da Settis nel 1988/90 i tre elementi di maggior peso sono a mio avviso i seguenti: l’esortazione a un metodo di analisi tendente alla precisione, basato su osservazioni più concrete possibile, in sostituzione alle descrizioni astratte; l’introduzione di un modello *policentrico* in sostituzione alla supposta dicotomia tra “centro e periferia”; e infine il suggerimento di rivedere il nostro concetto di “arte classica”, un’eredità concettuale del pensiero storico-artistico moderno, che deriva dalle fonti letterarie di epoca ellenistica o più tarda e che necessariamente distorce la nostra percezione della realtà dei secoli di cui ci occupiamo, per esempio esaminando la situazione dell’arte greca delle *poleis* occidentali<sup>5</sup>. A proposito dell’ultimo punto una delle vie d’uscita proposte da Settis sarebbe stata quella di scrivere una “*Kun-*

*stgeschichte ohne Namen*” (e sul significato di ciò torneremo più tardi).

Se dobbiamo fare il punto della situazione oggi, possiamo affermare, credo, senza molti dubbi, come la prima proposta sia divenuta da allora pratica quotidiana e criterio inevitabile in qualsiasi pubblicazione di buon livello: abbandonato tutto il vocabolario poetico-evocativo, ci si sforza di trovare una terminologia più puntuale possibile, per afferrare con esattezza le caratteristiche della forma visibile, rischiando a volte piuttosto analisi eccessivamente secche e neutrali. Un altro simile rischio può essere l’accontentarsi di descrizioni troppo semplificate, che evitano lo sforzo necessario per trovare un’espressione linguistica adeguata per la distinzione tra le varianti di stile più sottili.

Quanto al secondo punto, quello della richiesta di un modello policentrico, si può dire che nel corso dei decenni passati essa non solo è stata esaudita, ma affrontata anche in termini più radicali rispetto alla proposta di Settis. La ricerca dedicata soprattutto all’arte greca arcaica è giunta, infatti, a formulare già negli anni ‘80 e ‘90 un modello ancora più autenticamente policentrico. Mi riferisco al modello, teorizzato in termini precisi per la prima volta da Francis Croissant, secondo il quale ogni grande tradizione artistica, perfino quella che diventerà la più influente, nasce come frutto di una procedura di sintesi, ovvero di assimilazione e rielaborazione di idee artistiche acquisite dall’esterno<sup>6</sup>. In questo quadro non ha più senso partire da un presunto primato, per esempio, dell’arte di Atene, poiché storicamente è evidente che il ruolo di eccellenza e di influenza degli artisti ivi operanti fu limitato a periodi ben precisi, mentre in altri momenti anche la stessa Atene appare come discepolo di tradizioni artistiche nate altrove. Librandoci dalla visione, appunto, “classicista”, che

<sup>4</sup> Le radici e lo sviluppo di questo filone di pensiero sono discussi ampiamente in SETTIS 1990 e SETTIS 1994. Vedi inoltre anche ISLER-KERÉNYI 1999. Per un’altra importante sintesi storiografica vedi ORLANDINI 1995.

<sup>5</sup> SETTIS 1994, pp. 898-900. Tali proposte sono state sviluppate ulteriormente, in base a riflessioni metodologiche approfondite e ad un esperimento di suo adattamento alla realtà di un ricco complesso di documenti artistici greco-occidentali, da M. Denti: DENTI 1999 e DENTI 2002.

<sup>6</sup> Mi riferisco innanzitutto a CROISSANT 1978 e CROISSANT 1983, 235-294, dedicati alla questione della nascita dell’arte attica in epoca arcaica; la validità del modello è stato messo a prova e riconfermato dallo stesso autore diverse volte in seguito, recentemente in CROISSANT 2015.

ci suggerisce di osservare i fenomeni artistici del Mediterraneo con uno sguardo focalizzato sul periodo compreso tra la fine del sec. VI e la metà del sec. IV a.C., l'universo artistico osservato perde qualsiasi punto focale anche in termini geografici, permettendoci di integrare nel quadro a pari rango sia l'Oriente che l'Occidente, non più come periferie, ma come aree composte da vari centri artistici, più o meno originali e più o meno influenti nei vari momenti storici. In questo modo, indagando le tradizioni stilistiche presenti per esempio in Magna Grecia, non si lavora più ipotizzando *a priori* una dipendenza da una "madrepatria", ma si prendono in considerazione tutte le fonti di ispirazione possibili, che si tratti di centri della Grecia egea, di culture anelleniche al di là dell'Egeo (vedi fenomeni orientalizzanti) o anche centri confinanti occidentali, cioè la possibilità dell'interazione tra vicini<sup>7</sup>.

Il terzo suggerimento, relativo alla ricerca di una storia dell'arte antica che non sia vincolata dal gusto selettivo degli autori classici e per questo si appoggi più costantemente sull'insieme dei documenti materiali superstiti e meno possibile su presupposti derivanti da luoghi comuni letterari, è stato quello che ha ottenuto forse meno consenso generale. La possibilità di affrontare i problemi dell'arte greca arcaica e classica, se non proprio "senza nomi", ma per lo meno completando il quadro necessariamente parziale composto solo da *oeuvres* di personalità individuali ben documentate, pare che sia uno dei problemi più discussi degli ultimi decenni, e che costituisce quindi la linea di demarcazione più cospicua tra le correnti attuali della ricerca

relativa alla cultura visuale greca, d'Occidente e dell'Egeo, arcaica e classica. Proprio a questo riguardo riveste importanza cruciale la questione dell'esistenza di uno *stile* riferibile ad una *produzione*.

All'interno della vasta produzione bibliografica dedicata nell'ultimo quarto di secolo ai problemi dell'arte greca d'Occidente e all'arte greca arcaica e classica in generale, credo, infatti, che i contributi più importanti si siano allineati lungo due filoni che si distinguono proprio per la posizione occupata nei confronti di questo problema. Naturalmente tutti e due continuano, o sviluppano, posizioni metodologiche che affondano le proprie radici in quel lungo passato storiografico a cui ho potuto qui accennare solo nelle premesse.

Un approccio nettamente definito, che si appoggia soprattutto sulle acquisizioni della ricerca anglosassone, in massimo vigore soprattutto nei decenni centrali della seconda metà del Novecento, tende a rifiutare in maniera radicale la questione stessa relativa all'esistenza di stili specifici attribuibili a comunità locali. Alla base di questa posizione si ritrova da un lato quella critica storiografica a cui ho appena accennato appoggiandomi all'analisi di Settis, che ha messo in una luce quanto mai chiara le debolezze del ragionamento per "*Landschaftsstile*", cioè per stili regionali. Basti ricordare qui l'imprecisione e quindi l'insostenibilità metodologica di una terminologia che opera con categorie generiche quali quella di "stile ionico" o "peloponnesiaco" *tout court*, o anche "stile magnogreco": il concetto retrostante, che non è altro che determinismo etnicizzante, evidentemente non è più compatibile con i metodi attuali della ricerca storica. La validità di una tale classificazione in chiave geografica viene rifiutata inesorabilmente già da G. M. A. Richter<sup>8</sup>, e ciò rimane un punto fermo di

<sup>7</sup> Sono partita da questo presupposto metodologico per l'analisi dei fenomeni stilistici della coroplastica tarantina in BENCZE 2013: per un'introduzione metodologica e storiografica generale rinvio in particolare alle pp. 13-15; per un esempio concreto di interazioni in campo artistico-artigianale tra comunità coloniali limitrofe vedi il caso della mia "serie acheizzante" di tipi tarantini a pp. 54-61. Un contributo alla complessa questione degli apporti orientali, provenienti da al di là del mondo egeo, nella cultura visuale greco-occidentale: *ibidem*, pp. 62-77 e BENCZE 2012 (2014).

<sup>8</sup> RICHTER 1960, con una chiara presa di posizione formulata in termini di principio a p. 5: "Common renderings help to date rather than to localize a statue. And the difference among contemporary kouros, which of course exist, may be due to individual, not to regional taste". Evidentemente lo

accordo generale nelle visioni storico-artistiche dei più importanti autori di lingua inglese e non solo<sup>9</sup>. Al criterio geografico si sostituisce invece, come elemento di interpretazione di validità indiscutibile, la classificazione cronologica, basata sul presupposto di un'evoluzione costante e lineare del gusto e della perizia tecnica nella resa del "reale" tra sec. VII e V. In questo quadro, in cui la maggior parte degli aspetti formali viene interpretata come caratteristica di uno *Zeitstil*, le varianti coesistono in maniera accertata negli stessi periodi si spiegano soprattutto mediante giudizi di qualità. In generale sarà l'individuo a essere proposto come protagonista, praticamente esclusivo, della storia dell'arte: la modifica del repertorio stilistico è, infatti, dovuta all'invenzione personale, e ad essere fonte di creazione è sempre un individuo che trasmette le proprie idee a collaboratori (bottega, scuola) e a seguaci più o meno efficienti (imitazione, riproduzione).

In questa visione l'opera d'arte realizzata in un centro dell'Occidente greco è partecipe innanzitutto di un repertorio formale caratteristico del suo periodo di creazione, a meno che non ab-

bia qualche elemento che si ricollega a maniere attribuite solitamente a periodi precedenti. Ma in questo caso è sempre accessibile la convalidata spiegazione che ipotizza uno sfasamento nella ricezione delle novità, ipotesi spesso plausibile ma che riabilita necessariamente il modello monocentrico, in cui l'Egeo è sempre centro e l'Occidente è sempre periferia. Da questi presupposti consegue poi anche un'altra linea interpretativa: un peso particolare viene attribuito alle maestranze itineranti, soprattutto quando si tratta di individuare il contesto storico della creazione di opere maggiori realizzate in Occidente<sup>10</sup>. Se nel sito greco occidentale appaiono stilemi specifici che, oltre a riflettere il gusto d'epoca, sono da collegare anche con opere note dell'Egeo, la trasmissione di tali elementi di stile viene attribuita all'arrivo di un gruppo di artisti che riproduce sempre e dappertutto le formule elaborate dal maestro che ne dirige il lavoro. Lo schema interpretativo che fa viaggiare stilemi da un centro del Mediterraneo all'altro con il tramite di individui con la personalità artistica definita sembra fornire una spiegazione adeguata all'apparizione di innovazioni, anche se per una buona parte dell'epoca classica, e praticamente per tutta l'epoca arcaica siamo privi di evidenze sicure per l'attribuzione di opere a nomi documentati.

Un grande vantaggio di questo approccio è senz'altro la sua rigorosa prudenza intesa a difendere l'interpretazione critica da ogni soggettività. L'evoluzione delle forme nel tempo è un dato di fatto considerato evidente per la storia dell'arte greca preclassica e classica; e quanto alle varianti, la ricerca del motivo firma e, a maggior ragione, della variante minima nell'esecuzione viene considerata giustificata esclusivamente se legata all'individuo o al massimo alla "scuola", appunto per non scivolare di nuovo nell'etnicismo, superato ormai da mezzo secolo.

Bisogna notare tuttavia che l'analisi stilistica che punta sull'individuazione di elementi stilistici da connettere con opere di spicco di area

---

stesso principio guida anche la classificazione di RICHTER 1968.

<sup>9</sup> Tale presa di posizione è costante in una buona parte dei manuali comunemente usati, da quelli di John Boardman (*Greek Sculpture. The Archaic Period, Greek Sculpture. The Classical Period e Greek Sculpture. The Late Classical Period*), al lavoro curato da P. C. Bol et ALII (BOL 2002). In questo contesto si deve considerare eccezionale l'approccio di ROLLEY 1994, che continua a concedere un significato storico alle unità geografiche del mondo greco arcaico e protoclassico, senza tuttavia insistere troppo sulla definizione di tale significato. Dovendo rinunciare in questa sede a una raccolta pur approssimativa delle prese di posizione dei singoli autori, mi limito a citare due esempi recentissimi che mostrano come nelle sedi più autorevoli della ricerca di lingua inglese si sia irrigiditi su un rifiuto totale della classificazione stilistica per regioni: MARCONI 2009 (che, a proposito di un problema specifico dell'arte siceliota, formula una critica perentoria nei confronti del concetto degli "stili regionali") e KUNZE 2015 (che nel capitolo dell'*Oxford Handbook* dell'arte greca e romana, dedicato alla questione dell'analisi delle forme, non prende nemmeno in considerazione la possibilità di attribuire caratteristiche stilistiche ad entità geografiche).

<sup>10</sup> Vedi, p. es. MARCONI 2009; MARCONI 2010.

egea per concludere che la maestranza responsabile dell'opera greco-occidentale in questione era probabilmente paria o argiva, oltre a rappresentare un ritorno al presupposto della posizione periferica o addirittura provinciale dell'Occidente, in realtà mantiene anche il problema dello stile locale, benché spostato in ambito egeo. L'uso dei confronti diventa ancora più problematico quando, nonostante il rifiuto teorico per l'idea delle "caratteristiche regionali" si ritorna tuttavia all'uso di determinate definizioni regionali, in termini quanto mai generici e imprecisi, parlando di influssi "ionici" o "peloponnesiaci" percepibili nel mondo "coloniale". Un altro limite di questo ragionamento, forse ancora più importante, è la tendenza ad escludere dalla discussione storico-artistica le masse di oggetti importanti per la quantità, ma generalmente di dimensioni ridotte, limitando l'analisi e la discussione agli eccezionali oggetti di "arte maggiore". In questo modo certamente non si parla più della "produzione artistica" di un centro o di un'area, ma dei capolavori sparsi trovati in questi luoghi, che non sempre e non necessariamente riflettono la cultura visuale delle comunità al centro del nostro interesse. La separazione netta tra "arte maggiore" (soprattutto scultura di marmo) e "arte minore" (prevalentemente grandi complessi di coroplastica, ma anche plastica in bronzo o altre materie nobili, comunque sempre a scala ridotta) conduce a problemi particolarmente gravi in Magna Grecia, dove la ben nota carenza del marmo ha favorito la fioritura di produzioni plastiche figurate in altre materie, innanzitutto appunto in terracotta e in bronzo. Il dilemma di includere o escludere le classi di "arte minore" dalla discussione storico-artistica ha sempre tormentato la ricerca rivolta a questa area geografica, compresa quella di lingua inglese, dagli anni '30 (B. Ashmole)<sup>11</sup> all'interessante tentativo di R. Ross Holloway (1975)<sup>12</sup> e oltre<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> ASHMOLE 1934.

<sup>12</sup> HOLLOWAY 1975.

<sup>13</sup> Cfr. p. es. PICÓN 2002 che, pur restando fondamentale

Un altro filone di ricerca, che affronta le questioni dell'arte greca arcaica e protoclassica su basi metodologiche ben diverse, ha come caratteristica decisiva proprio l'apertura verso le classi di materiale tradizionalmente escluse dal discorso storico-artistico, integrando nella documentazione studiata non solo bronzetti, avori, o gioielli figurati (già presi in considerazione da Langlotz), ma anche la varietà di tipi individuabili all'interno delle masse, a volte enormi, di terrecotte figurate, così come i documenti della produzione grafica (nella maggior parte dei casi: pittura vascolare). Tale approccio si pone l'obiettivo di ricostruire la cultura visuale di una comunità nel modo più completo possibile, raggiungendo così un vero e proprio contesto, un vero sottofondo di gusto, dal quale può emergere anche, nei casi eccezionali in cui è giunto fino a noi, il capolavoro. Inaugurato dal libro di Francis Croissant pubblicato nel 1983<sup>14</sup>, a sua volta corroborato da esperienze analoghe della parallela ricerca antropologica, particolarmente quella francese<sup>15</sup>, questo approccio metodologico ha conquistato spazio nell'archeologia del mondo greco negli anni '90 e successivi<sup>16</sup>. A parte la sua utilità evidente per una lettura efficace delle grandi masse di documenti coroplastici, che rivestono un'importanza particolare in ambito italiota e siceliota, è questo il metodo di lavoro che permette, a mio parere, di superare quella fase di destrutturazione che si è vista concludersi, appunto, negli anni '80, portando avanti i percorsi

---

di carattere divulgativo, riecheggia molte delle idee di Holloway.

<sup>14</sup> CROISSANT 1983.

<sup>15</sup> Oltre all'introduzione dello stesso CROISSANT 1983, in part. a pp. 8-12, rinvio alle sintesi storiografiche dell'utilissimo volume *Identités ethniques 2007* (in particolare J.-M. LUCE, *Introduction*, pp. 11-23 e M. BATS, *Un bilan: quelques pistes*, pp. 235-242).

<sup>16</sup> Per motivi di spazio, mi limito di nuovo a una ristretta selezione di esempi significativi, sorvolando sulle ulteriori pubblicazioni dello stesso Croissant: vedasi p. es. BARRA BAGNASCO 1986 (con la recensione CROISSANT 1992); UHLENBROCK 1989; WIEDERKEHR-SCHULER 2004; FOURRIER 2007; BENCZE 2013.

già intuiti in quel periodo, anche in riferimento della greicità occidentale, dalle menti più aggiornate.

Questo metodo, che parte dall'analisi sistematica delle classi figurative che hanno prodotto quantità abbondanti di documenti, è infatti l'unico suscettibile di poter fondare una "storia dell'arte senza nomi", imprescindibile, ricordiamoci, per lo studio di aree geografiche e di periodi storici lasciati in ombra dagli autori della critica estetica antica per motivi dipendenti soprattutto dai gusti e dal quadro ideologico in cui lavoravano. Per illustrare questa tesi con un esempio concreto, ricorderei quanto sia arduo il compito di attribuire un oggetto di qualità eccezionale, di provenienza ignota o anche documentata, ma di inquadramento storico difficile, a un centro magnogreco<sup>17</sup>. Basandoci solamente sui preconcetti costruiti sopra qualche dato sparso ricavato dalle fonti, saremmo tentati a produrre lunghi elenchi di oggetti da attribuire ad una *polis* o ad un artista noto solo per nome, oppure al contrario, con un atteggiamento ipercritico, a negargli qualsiasi ruolo notevole, nell'assenza di un appoggio solido offerto da un gruppo consistente di documenti sicuramente legati al centro produttivo o alla "bottega" in questione, che possa servire per caratterizzarne le scelte stilistiche distintive.

Il metodo basato sulla raccolta sistematica e sulla classificazione stilistica di tutti i documenti – di dimensioni grandi o ridotte, ma che si prestino all'analisi delle forme – legati con sicurezza a un centro determinato, permette di riproporci anche la delicata questione dell'esistenza o non

esistenza di tradizioni stilistiche sovrapersonali nel mondo delle *poleis* di epoca arcaica e protoclassica. Uso volutamente questa perifrasi, invece di parlare semplicemente di mondo "greco", poiché è mia convinzione sempre crescente che proprio ora e proprio grazie a questo filone di ricerca si siano create le premesse per quella visione autenticamente policentrica a cui ho accennato qui in precedenza<sup>18</sup>.

Una delle acquisizioni più importanti di questo filone è stata senz'altro la verifica della ricorrenza regolare di elementi formali riconoscibili e definibili mediante un metodo descrittivo preciso e concreto non solo all'interno di gruppi di oggetti suscettibili di dipendere da una stessa mano o da una stessa personalità artistica ideatrice, ma anche attraverso classi di documenti tra le quali la connessione di bottega è esclusa dalla diversità delle tecniche e delle materie usate. Al di là anche dell'omogeneità formale caratteristica di un'epoca, cioè di questioni di "*Zeitstil*", il legame osservato tra classi di produzione tecnicamente differenti (come grande scultura, bronzi, terracotte), ma stilisticamente apparentate è costituito da una scelta regolarmente condivisa di stilemi paragonabili a quelli personali, ma che non si spiegano se non con una certa unità di gruppo a cui dovevano partecipare artigiani di officine varie da un lato, e i loro clienti e committenti, cioè i costituenti del loro mercato, dall'altro. Le ripetute dimostrazioni concrete della realtà di questo fenomeno, riscontrate in riferimento a contesti archeologici disparati (dalle isole greche a Cipro, alla Magna Grecia e oltre)<sup>19</sup>, ci autorizzano a parlare dell'esistenza di *stilemi comunitari* e quindi, nei casi in cui vediam-

<sup>17</sup> Un esempio utile per illustrare la problematica può essere offerto dal caso dello Zeus di Ugento, la grande statuetta di bronzo rinvenuta in area messapica, importante testimonianza della produzione artistica tardoarcaica, al centro di dibattiti fin dal momento del suo rinvenimento, per quanto riguarda l'inquadramento storico della sua officina. Sorvolando sopra i numerosi contributi del dibattito, per i quali rimando a STIBBE 2000, pp. 173-179, vorrei ricordare come l'esame della produzione coroplastica tarantina del sec. VI a. C. ha potuto dare infine qualche speranza per la soluzione della questione: BENCZE 2013, 177-182.

<sup>18</sup> Ci si rende conto, infatti, sempre più spesso di come nel Mediterraneo antico, organizzato per comunità autonome almeno fino all'epoca classica matura, i fenomeni socio-culturali e quindi artistici siano analoghi anche in molti casi in cui siamo di fronte a popolazioni non greche, in Occidente (cfr. p. es. DENTI 2009) come in Oriente (cfr. p. es. FOURRIER 2007).

<sup>19</sup> CROISSANT 1983; CROISSANT 1988; CROISSANT 2015; vedi anche i lavori citati nella sopra, nella nota 16.

mo la loro sopravvivenza ed evoluzione per un periodo duraturo, anche di *tradizioni stilistiche comunitarie*.

Resta da precisare quale interpretazione storica e quale spiegazione può essere trovata per questo fenomeno, e con ciò arriviamo in un certo senso a parlare sia dei limiti di questo approccio che degli spunti che si offrono per svilupparlo ulteriormente.

Innanzitutto, non è un caso se evito a livello metodologico generale di parlare di “stili locali”. Non si sta più parlando, infatti, dei generici e inafferrabili “stili regionali”, che necessariamente si traducevano sempre in caratterizzazioni vaghe (l’ultimo, in ambito greco-occidentale, è stato forse il tentativo di Holloway di caratterizzare tutta la plastica italiota evocandone genericamente le forme modellate con “gusto coroplastico”<sup>20</sup>), mentre nella letteratura recente i tentativi più riusciti in questa tematica si appoggiano regolarmente su osservazioni di elementi formali molto concreti, dietro i quali si può ipotizzare con buona ragione l’esistenza di scelte condivise da gruppi di persone reali. C’è da precisare però quali fossero, e a questo riguardo l’interpretazione suggerita da Croissant nel 1983, ovvero che le varie tradizioni stilistiche siano da connettere ad altrettante comunità politiche localizzabili, rappresenta un buon punto di partenza, piuttosto che una soluzione definitiva. Mentre, infatti, convince il ragionamento secondo il quale la pluralità di scelte stilistiche parallele coesistenti nel Mediterraneo arcaico può essere messa in relazione con la convivenza (spesso in rivalità) di numerose comunità che si distinguevano in termini politici, è da notare che nulla ci costringe ad identificare tali comunità sempre e necessariamente con intere comunità cittadine. In alcuni casi sembra plausibile che la diffusione di un repertorio formale corrispondesse ad una comunità politica legata a un ambito geografico ben definito (da essa controllato): un esempio illuminante a questo riguardo è fornito

<sup>20</sup> HOLLOWAY 1975, pp. 1-11.

a mio parere dall’analisi degli stili arcaici della coroplastica cipriota da parte di S. Fourrier<sup>21</sup>. In altri casi è stato possibile individuare più di una tradizione stilistica – vale a dire sequenze di creazioni plastiche in evoluzione, a quanto sembra, parallela –, legate tutte da evidenze esterne alla stessa comunità cittadina, come nel caso della plastica laconica da me studiata<sup>22</sup>, il che costituisce un forte argomento a favore di un’interpretazione più approfondita che prenda in considerazione identità di gruppo minori esistenti al di sotto del livello di *polis*. In altri casi ancora si presenta anche qualche elemento di interpretazione storica concreta che permette di legare alcune di queste tradizioni stilistiche a gruppi sociali e/o ideologici all’interno delle stesse città-stato<sup>23</sup>. A questo riguardo diventa particolarmente importante includere nel ragionamento interpretativo la topografia della diffusione di certi filoni stilistici, tenendo presente ad esempio il ruolo dei santuari nella definizione e auto-definizione di identità di gruppo particolari, e di interrogarci costantemente sui meccanismi – purtroppo poco noti e appena ricostruibili – di interazione tra gruppi di artigiani e il loro pubblico. Mi è sembrata una constatazione fondamentale a questo riguardo quella di riconoscere nella coroplastica votiva destinata ai santuari urbani e suburbani un tipo di produzione tendenzialmente legato a clientele locali che esprimono la propria identità di gruppo anche attraverso le scelte formali dei loro *ex voto*.

In secondo luogo dobbiamo prendere in considerazione il problema dell’evoluzione dei fenomeni artistici del mondo greco nel tempo. Mentre l’esistenza parallela di molteplici tradizioni stilistiche comunitarie nel mondo arcaico è evidente e, come detto, spesso si presta anche ad interpretazioni storiche puntuali, il riconoscimento

<sup>21</sup> FOURRIER 2007.

<sup>22</sup> BENCZE 2013, pp. 78-113 e pp. 139-151.

<sup>23</sup> Cfr. p. es. per l’arte attica arcaica VIVIERS 1992; per alcune comunità della Grecia dell’Est DUPLOUY 2006 (in particolare pp. 74-76).

di tali fenomeni diventa sempre più complicato e vago man mano che ci si avvicina al classicismo maturo. Questo cambiamento sorprende molto meno, d'altronde, tenendo presente il processo storico ben documentato dell'emergenza graduale, ma sempre più decisiva, delle personalità artistiche proprio tra sec. V e IV, soprattutto in ambito greco egeo. Più si è vicini a un *milieu* culturale, dove l'invenzione artistica è attribuita dalla comunità stessa esclusivamente alla personalità dell'artista di spicco, più si sfociano le identità stilistiche legate a identità di gruppo e più sarà giustificato sostituire la chiave interpretativa identitaria con le nozioni di *maestro* e di *scuola*. Sarà interessante notare a questo riguardo come, proprio a partire da questo periodo di svolta, un ambito geografico come l'Italia o la Sicilia sarà caratterizzato da meccanismi in parte diversi da quelli che determinano la produzione artistica della Grecia egea. Da ciò consegue che, nell'interpretazione dei fenomeni stilistici a noi percepibili sia nel mondo greco-occidentale, sia nel mondo greco o mediterraneo in generale, la lettura "comunitaria" non necessariamente deve essere contrapposta ad una lettura "individualistica" dei dati di fatto artistici, ma piuttosto deve essere vista come complementare, riconoscendo la necessità di attentamente valutare di volta in volta, in riferimento ad ogni singolo periodo, il peso da accordare all'una e all'altra, in base soprattutto all'immagine storica che abbiamo delle società studiate. Forse è stato uno degli errori più imbarazzanti delle vecchie teorie di "*Landschaftstil*" quello di dare per scontata la persistenza inalterata di tradizioni stilistiche lungo tutto il periodo arcaico e classico.

In realtà, come appena detto, sembra giusto ipotizzare che nella cultura visuale di una comunità siano sempre stati presenti espressioni stilistiche di varie origini tra le quali alcune potevano acquisire un successo particolare in momenti determinati (è illuminante a questo riguardo la popolarità incontestabile delle stilizzazioni di origine greco-orientale in Sicilia, in Italia meridionale e perfino in Italia centrale), mentre in altri casi contribuivano alla nascita di nuove sin-

tesi, create senza dubbio da artigiani locali (la cui identità personale ci sfugge per la natura del contesto storico di cui parliamo) e accettate con più o meno entusiasmo dalla clientela locale. Poiché il processo creativo dell'artista-artigiano di epoca arcaica partiva fundamentalmente sempre dalla tradizione, nei casi migliori in termini di emulazione creativa, non c'è nulla di più logico che descrivere la nascita di una formula stilistica nuova in termini di appropriazione selettiva di modelli accessibili, che venivano poi ricomposti e reinterpretati in maniera originale, generalmente, almeno in ambito greco, anche con qualche aggiornamento più o meno consapevole, dettato dallo "*Zeitstil*" del momento. In un contesto come quello di una *polis* tardo-arcaica greca, il futuro di una sintesi creata in questo modo dipendeva soprattutto da quanto essa incontrava il gradimento del pubblico, al quale era indirizzata.

Come uno tra i tanti buoni esempi, posso citare a questo riguardo il caso della nascita di una variante della figura umana che ho potuto osservare all'interno della produzione coroplastica tarantina dell'ultimo quarto del sec. VI a.C., e ho presentato sotto il nome di "*Série J*" nel mio libro dedicato all'esame degli sviluppi del gusto figurativo della Taranto arcaica attraverso lo studio della coroplastica votiva (figg. 1-3)<sup>24</sup>. Questa creazione stilistica era caratterizzata da un'originalità derivante evidentemente dalla reinterpretazione creativa di modelli esterni ben noti a Taranto in epoca arcaica matura (soprattutto laconici e greco-orientali) e doveva essere particolarmente consona con il gusto della società locale del momento. La forza di una scelta estetica comunitaria del genere è mostrata in questo caso dal successo della formula stilistica che effettivamente superò i limiti del santuario. Infatti, mentre essa fu visibilmente dominante per almeno una generazione nel repertorio delle statuette, la ritroviamo anche nell'ambito dell'artigianato di lusso, come dimostra la collana d'oro taranti-

<sup>24</sup> BENCZE 2013, pp. 164-177, tavv. XXX-XXXIV.

na trovata a Ruvo e qualche altro pezzo analogo di oreficeria coetanea (fig. 4)<sup>25</sup>. Mentre l'acquisizione di questa sintesi è senz'altro il risultato dell'interazione creativa tra artigiani e committenti tarantini, non oserei definire questa formula stilistica "lo stile arcaico tarantino" nel senso di una tradizione duratura.

Una generazione più tardi, infatti, la troviamo quasi letteralmente cancellata nei repertori coroplastici dal successo irrefrenabile di una formula stilistica ancora più popolare (figg. 5-7)<sup>26</sup> che oggi credo di poter collegare – anticipando in questa sede le conclusioni di uno studio attualmente in corso di completamento – con una tradizione stilistica i cui esponenti più caratteristici si trovano fra le sculture frontonali del tempio di Aphaia di Egina (figg. 8-10)<sup>27</sup>. Nel momento di questo radicale cambiamento di gusto ci troviamo già nel primo quarto del sec. V a.C., caratterizzato proprio dal complicarsi delle classificazioni stilistiche basate sul riconoscimento delle identità comunitarie: la questione quasi inestricabile dello "stile egineta" costituisce, infatti, uno degli esempi più significativi che ci suggeriscono prudenza nei confronti dell'idea di attribuire caratteristiche formali a comunità umane, da identificare con un luogo o anche con gruppo politico, in questa fase storica<sup>28</sup>. Nel caso del "gusto eginetizzante", apparentemente presente nella Taranto proto-classica, la soluzione per me vincente sarà probabilmente quella di affrontare la questione cercando di individuare un filone stilistico collegabile con un'officina, nel caso

migliore contraddistinta da un nome di maestro, la cui connessione con Taranto sia storicamente almeno probabile, e supporre che il successo di un'opera o di una serie di opere di tale officina abbia creato in ambito tarantino una nuova moda e, tramite questa, una nuova tradizione stilistica comunitaria.

Infine mi sembra utile almeno accennare a un passo ulteriore che a mio avviso sarà da compiere negli anni seguenti in vista del perfezionamento del nostro metodo di analisi stilistica. Prendendo le parti di un filone di ricerca che sostiene l'esistenza scientificamente verificabile di tradizioni stilistiche condivise da maestranze e da artigiani appartenenti a comunità definite, sento tuttavia la grave mancanza di una spiegazione esatta e scientificamente sostenibile di questo fenomeno. In aggiunta, mi sembrano giustificate anche le osservazioni di quanti si interrogano sugli strumenti di analisi che possano permettere la distinzione tra caratteristiche formali dettate da uno *Zeitstil*, dalle soluzioni imposte da circostanze fisiche, quali tecnica e materia, dai tratti personali che rivelano colpi di mano individuali e, infine, da denominatori comuni, adatti ad essere interpretati come stilemi comunitari. Senza pretendere di poter fornire un repertorio di regole adatte a risolvere complessivamente questa problematica, vorrei far notare almeno un aspetto suscettibile di aprire vie di interpretazione finora non molto battute in archeologia, ma molto meglio note presso antropologi e storici dell'arte: si tratta degli aspetti psicologici del processo creativo mediante il quale l'artefice realizza la sua opera. Nella ricerca della mano dell'artista individuale si ha quasi un consenso generale<sup>29</sup> sul fatto che certi automatismi inconsapevoli possono avere un'importanza rivelatrice, mentre l'insieme dei tratti formali dell'opera è determinato da tutta una serie di altri meccanismi, tra i quali possiamo ricordare la scelta del tema, quasi sempre imposta da o elaborata in interazione con il committente, il quadro iconografico, dipen-

<sup>25</sup> *Megale Hellas* 1983, p. 378, tav. 390; *Tarente et les lumières de la Méditerranée* 2009, p. 70, fig. 53.

<sup>26</sup> Illustrato qui con gli esemplari Budapest, Museo di Belle Arti, inv. T. 177 e T. 176.

<sup>27</sup> Per la precisione: nel frontone ovest e fra le figure trovate nel piazzale dell'altare, stilisticamente correlate. Qui riprodotti i dettagli di OHLY 2001, tavv. 77, 79 e 27.

<sup>28</sup> Affrontata tramite una meticolosa raccolta di dati, ma non risolta in maniera decisiva da WALTER-KARYDI 1987, la questione della connessione dei frontoni del Tempio di Aphaia con una tradizione artistica locale non è neanche riaperta dagli ultimi contributi, cfr. WÜNSCHE 2011; ESCHBACH 2013.

<sup>29</sup> Cfr. p. es. KUNZE 2015, pp. 546-551.



Fig. 1. Testa di statuetta di terracotta, da Taranto, Parigi, Louvre, MNB2157 (da BENCZE 2013, pl. XXXI).



Fig. 2. Testa di statuetta di terracotta, da Taranto, Leida, Rijksmuseum van Oudheden, I.1930/5.81 (da BENCZE 2013, pl. XXXI).



Fig. 3. Testa di statuetta di terracotta, da Taranto, Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.169 (da BENCZE 2013, pl. XXXI).



Fig. 4. Pendaglio di collana in oro, da Ruvo di Puglia (da *Megale Hellas* 1983, tav. 390).

dente sempre da simili scelte perfettamente consapevoli, la scelta degli schemi rappresentativi che sono generalmente il frutto dell'educazione artistica dell'autore e infine tutte le caratteristiche dell'esecuzione, dal gusto compositivo alla modellazione dei tratti minimi, che sono i tratti stilistici propriamente detti. Anche le caratteristiche dell'esecuzione sono determinate tuttavia da diversi livelli di consapevolezza, che vanno

dalla categoria della scelta deliberata a quella del *know-how* imparato nella fase di apprendistato, a quella degli aggiornamenti semi-consapevoli ispirati dall'ambiente che circonda l'autore e infine ai tratti personali più o meno inconsapevoli, anche questi d'altronde spesso in evoluzione.

Riprendendo in esame, sulla base di questi presupposti, il repertorio di documenti che costituisce la base delle nostre discussioni relative



Fig. 5. Testa di statuetta di terracotta, da Taranto, Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177 (foto dell'autrice).



Fig. 6. Testa di statuetta di terracotta, da Taranto, Budapest, Szépművészeti Múzeum, T.177 (foto dell'autrice).



Fig. 7. Testa di statuetta di terracotta, da Taranto, Monaco di Baviera, Antikensammlung, 7589 (foto dell'autrice).



Fig. 8. Testa di Aten dal frontone Ovest del tempio di Aphaia ad Egina, fronte (Monaco di Baviera, Glyptothek; da OHLY 2001 Taf. 77).



Fig. 9. Testa di Atena dal frontone Ovest del tempio di Aphaia ad Egina, profilo (Monaco di Baviera, Glyptothek; da OHLY 2001 Taf. 79).

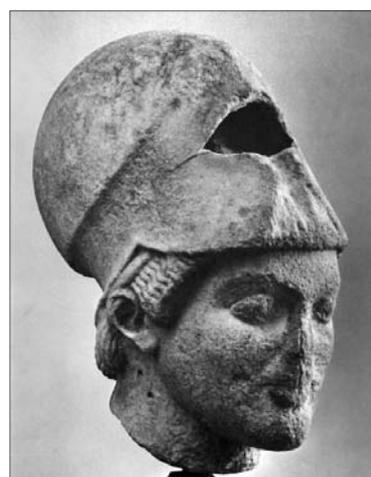


Fig. 10. Testa di guerriero dal santuario di Aphaia di Egina (Atene, Museo Nazionale, 1935; da OHLY 2001, Taf. 176).

all'arte arcaica e classica, greco-occidentale ed altra, potrebbe risolversi il problema dell'apparente carattere irrazionale della definizione di stili comunitari: a quanto sembra, l'esistenza di questi indica che per determinati periodi storici e contesti culturali può essere ipotizzata una collaborazione, in parte inconscia, e in ogni caso non esplicitata a parole, che tuttavia permette a gruppi di artigiani operanti all'interno di una comunità e alle loro clientele di elaborare, si potrebbe dire, in costante interazione, repertori di forme che sembrino particolarmente attraenti ed espressivi agli uni e agli altri e che possano essere condivisi. Ciò in parte mediante scelte consapevoli - come l'educazione degli apprendisti, emulazione di questi con i capibottega, imitazione di un'invenzione di particolare successo creata altrove - e semi-consapevoli, quali per esempio i metodi di lavoro imparati nella fase di formazione e suscettibili di lasciare la loro traccia nel lavoro di un artigiano fino alla fine della sua attività, o ancora la volontà istintiva di aggiornarsi alle novità che vengono ad arricchire la cultura visuale locale. Il modello qui abbozzato potrebbe essere adatto a rendere conto

di molti fenomeni e scelte che caratterizzano un ambiente come il Mediterraneo arcaico e proto-classico, modificandosi e risolvendosi gradualmente con l'evoluzione di questo mondo e con la sua trasformazione anche culturale, che porta all'emergenza della figura dell'artista consapevole, alla trasformazione della produzione di oggetti d'"arte minore" intermini quasi industriali, all'apparizione di accademie d'arte e quindi di fenomeni retrospettivi e di selezione consapevole tra correnti stilistiche, al desiderio e soprattutto alla capacità di esprimere questioni di gusto tramite parole, cioè alla nascita della critica estetica, con le inevitabili ricadute sulla produzione artistica, insomma a tutte quelle novità radicali che faranno della cultura artistica ellenistica un ambiente tanto diverso e tanto più vicino alla logica dell'uomo moderno.

*Agnes Bencze*

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ASHMOLE 1934  
B. ASHMOLE, *Late Archaic and Early Classical Greek Sculpture in Sicily and South Italy*, in *Proceedings of the British Academy XX*, 1934, pp. 91-122.
- BARRA BAGNASCO 1986  
M. BARRA BAGNASCO, *Protomi in terracotta da Locri Epizefiri: contributo allo studio della scultura arcaica in Magna Grecia*, Torino 1986.
- BENCZE 2013  
Á. BENCZE, *Physionomies d'une cité grecque. Développements stylistiques de la coroplastie votive archaïque de Tarente (Collection du Centre Jean Bérard, 41)*, Naples 2013.
- BENCZE 2012 (2014)  
Á. BENCZE, *Early votive terracotta from Southern Italy*, in *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts CXVI-CXVII*, 2012 (pubblicato nel 2014), pp. 49-68.
- BOL 2002  
P. C. BOL (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, I. Frühgriechische Plastik*, Mainz am Rhein 2002.
- CROISSANT 1978  
F. CROISSANT, *Art et artisanat dans la plastique attique du VI<sup>e</sup> siècle av. J.C.*, in *Ktéma III*, 1978, pp. 47-54.
- CROISSANT 1983  
F. CROISSANT, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-Chr. (BÉFAR 250)*, Paris 1983.
- CROISSANT 1988  
F. CROISSANT, *Tradition et innovation dans les ateliers corinthiens archaïques: matériaux pour l'histoire d'un style*, in *BCH CXII*, 1988, pp. 91-166.
- CROISSANT 1992  
F. CROISSANT, *Anatomie d'un style colonial: les protomés féminines de Locres*, in *Revue Archéologique*, n. s. 1992, fasc. 1, 103-110.
- CROISSANT 2015  
F. CROISSANT, *Observation sur le sarcophage de Polyxène et les styles de l'ionisme du nord à la fin de l'archaïsme*, in *Revue Archéologique* 2015, pp. 259-292.
- DENTI 1999  
M. DENTI, *Per una fenomenologia storico-culturale del linguaggio figurativo dei greci d'Occidente in età arcaica*, in M. CASTOLDI (ed.), *Koiná. Miscellanea di studi archeologici in onore di Piero Orlandini*, Milano 1999, pp. 205-221.
- DENTI 2002  
M. DENTI, *Linguaggio figurativo e identità culturale nelle più antiche comunità greche della Siritide e del Metapontino*, in L. MOSCATI CASTELNUOVO (ed.), *Identità e prassi storica nel Mediterraneo greco*, Milano 2002, pp. 33-61.
- DENTI 2009  
M. DENTI, *Des grecs très indigènes et des indigènes très grecs. Grecs et aenôtres au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.*, in P. ROUILLARD (ed.), *Portraits de migrants, portraits de colons I*, Paris 2009.
- DUPLOUY 2006  
A. DUPLOUY, *L'individu et la cité. Quelques stratégies identitaires et leur contexte*, in *REA CVIII*, 2006, pp. 61-78.
- ESCHBACH 2013  
N. ESCHBACH, *Ungewöhnliche Helden – Eigenartige Formen. Die Giebelskulpturen des Aphaia-Tempels auf Ägina*,

in V. BRINKMANN (ed.), *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland (Eine Ausstellung der Liebighaus-Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 2013)*, München 2013, pp. 152-165.

FOURRIER 2007

S. FOURRIER, *La coroplastie chypriote archaïque. Identité culturelles et politiques à l'époque des royaumes (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 46)*, Lyon 2007.

HOLLOWAY 1975

R. R. HOLLOWAY, *Influences and Styles in the Greek Sculpture of Sicily and Magna Graecia*, Louvain 1975.

*Identités ethniques* 2007

J.-M. LUCE (ed.), *Identités ethniques dans le monde Grec Antique. Actes du Colloque international de Toulouse organisé par le CRATA, 9-11 mars 2006, Pallas. Revue d'études antiques LXXIII* (2007).

ISLER-KERÉNYI 1999

C. ISLER-KERÉNYI, *Diversità dell'arte greca*, in M. CASTOLDI (ed.), *Koiná. Miscellanea di studi archeologici in onore di Piero Orlandini*, Milano 1999, pp. 195-203.

KUNZE 2015

CH. KUNZE, *Chapter 24: Formal approaches*, in C. MARCONI (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford 2015.

LANGLOTZ 1927

E. LANGLOTZ, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Nürnberg 1927.

MARCONI 2009

C. MARCONI, *Arte e insularità. Il caso delle metope del tempio F di Selinunte*, in C. AMPOLO (ed.), *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico* (Atti delle seste giornate internazionali di studi sull'area elima e la Sicilia occidentale nel contesto mediterraneo, Erice 12-16 ottobre 2006), Pisa 2009, pp. 259-268.

MARCONI 2010

C. MARCONI, *Orgoglio e pregiudizio. La connoisseurship della scultura di marmo dell'Italia meridionale e della Sicilia*, in G. ADORNATO (ed.) *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico* (Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale Superiore 9-11 novembre 2009), Milano 2010.

*Megale Hellas* 1983

AA. VV., *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia*, Milano 1983.

OHLY 2001

D. OHLY, *Die Aegineten: die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina: ein Katalog der Glyptothek München*, II, München 2001.

ORLANDINI 1995

P. ORLANDINI, *L'arte in Magna Grecia e in Sicilia. Aspetti e problemi*, in *Les grecs et l'Occident. Actes du colloque de la Villa "Kérylos"*, 1991, Rome 1995, pp. 123-139.

PICÓN 2002

C. A. PICÓN, *Sculptural Styles of Magna Graecia*, in M. BENNETT, A. J. PAUL, M. IOZZO (ed.), *Magna Graecia. Greek Art from South Italy and Sicily*, New York/Manchester 2002.

RICHTER 1960

G. M. A. RICHTER, *Kouroi, Archaic Greek Youths*, London 1960.

RICHTER 1968

G. M. A. RICHTER, *Korai, Archaic Greek Maidens*, London 1968.

ROLLEY 1994

C. ROLLEY, *La sculpture grecque I. Des origines au milieu du V<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994.

SETTIS 1990

S. SETTIS, *Idea dell'arte greca d'Occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia*, in *ACT 28*, Taranto 1990, pp. 135-176.

SETTIS 1994

S. SETTIS, *Idea dell'arte greca d'Occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia*, in S. SETTIS (ed.), *Storia della Calabria antica II. Età italica e romana*, Roma 1994, pp. 855-902.

STIBBE 2000

C. M. STIBBE, *The Sons of Hephaistos. Aspects of the archaic Greek bronze industry*, Rome 2000.

*Tarente et les lumières de la Méditerranée* 2009

Y. RIVIÈRE (ed.), *De la Grèce à Rome. Tarente et les lumières de la Méditerranée. Exposition présentée à l'abbaye de Daoulas par l'EPCC Chemins du patrimoine en Finistère*, Saint-Maur-des-Fosses 2009.

UHLENBROCK 1989

J. P. UHLENBROCK, *The Terracotta Protomai from Gela: a Discussion of Local Style in Archaic Sicily*, Rome 1989.

VIVIERS 1992

D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque*, Bruxelles 1992.

WALTER-KARYDI 1987

E. WALTER-KARYDI, *Die Äginetische Bildhauerschule. Werke und schriftliche Quellen (Alt-Ägina II, 2)*, Mainz am Rhein 1987.

WIEDERKEHR-SCHULER 2004

E. WIEDERKEHR-SCHULER, *Les protomés féminines du sanctuaire de la Malophoros à Sélinonte*, Naples 2004.

WÜNSCHE 2011

R. WÜNSCHE, *Kampf um Troja. 200 Jahre Äginetenin München. Ausstellungskatalog München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek*, Lindenberg 2011.