

Artisti e Committenti in Sicilia e Magna Grecia: Riflessioni di metodo.
Clemente Marconi, Institute of Fine Arts - NYU

Nell'ambito di questo convegno, il compito del mio contributo è di presentare alcune riflessioni di metodo sulle committenze pubbliche e private in Magna Grecia e Sicilia tra età arcaica ed ellenistica. Il mio scopo principale, in queste pagine, sarà di inquadrare l'analisi di tali committenze in una prospettiva più ampia, che è anzitutto quella della storia dell'arte, compresi altri ambiti geografici ed epoche.

Nella storia dell'arte, lo studio della committenza, dopo le prime analisi pionieristiche della prima metà del secolo scorso—anzitutto lo studio di Martin Wackernagel sul Rinascimento fiorentino¹—si è particolarmente sviluppato nella seconda metà del Novecento, assieme all'affermarsi dell'approccio storico-sociale, del quale sono stati pionieri a livello internazionale, per l'arte antica, Ranuccio Bianchi Bandinelli e la sua scuola.²

Rispetto al mondo greco e romano, più intenso è stato però l'interesse per la committenza in relazione a periodi più recenti, per i quali sono disponibili basi documentarie più sostanziose: basti citare le descrizioni delle opere da loro sponsorizzate scritte dagli stessi committenti, come l'Abate Suger per l'Abbazia di St. Denis nel XII secolo;³ i contratti, che assumono un ruolo significativo con il Rinascimento italiano, quale riflesso di una nuova autocoscienza degli artisti, come nel caso di Michelangelo;⁴ e infine le lettere, tra le quali celebri sono quelle di Isabella d'Este, in relazione alla decorazione dello studiolo di Mantova (1490–1510), che doveva essere decorato con dipinti allegorici eseguiti dai principali pittori italiani dell'epoca, compresi Leonardo, Giovanni Bellini, Mantegna, Perugino, e Lorenzo Costa.⁵

Una delle discussioni più significative di questo materiale si deve a Salvatore Settis, e alla sua serie di saggi pionieristici sul tema di artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento.⁶ Sul piano del metodo, le riflessioni più sistematiche sul tema della committenza si devono a Francis Haskell, che dell'approccio storico-sociale è stato uno dei principali rappresentanti in ambito anglosassone.⁷

A Haskell in particolare noi dobbiamo l'enfasi sulla distinzione tra mecenate e committente, dove per mecenate si intende colui che si interessa del benessere dell'artista, a prescindere da un interesse particolare per una certa opera d'arte, e soprattutto il monito a non proiettare sull'esame della committenza una nozione moderna di arte per l'arte. Dato che fino al XVIII secolo, come meglio ha dimostrato Paul Oskar Kristeller,⁸ è difficile

¹ Wackernagel 1938.

² Fehr 2015.

³ Panofsky 1946.

⁴ O'Malley 2005.

⁵ Ames-Lewis 2012.

⁶ Saggi raccolti in Settis 2010.

⁷ Haskell 1966.

⁸ Kristeller 1990.

separare un interesse genuino per l'arte da una generosità condizionata in primo luogo da motivi utilitari e determinata dal desiderio di affermare il proprio potere, prestigio sociale, convinzioni religiose e altro. Di qui la necessità di conoscere tutte le condizioni storiche, culturali, e socioeconomiche, che hanno a che fare con la committenza.

Soprattutto, a Haskell noi dobbiamo una riflessione sul compito dello storico dell'arte nell'analisi della committenza, che non deve limitarsi a elencare o descrivere le attività di individui munifici, ma piuttosto stabilire i loro incentivi e il loro effetto, positivo o negativo, sulla creazione artistica, ponendo al centro dell'analisi l'interazione tra la persona che commissiona l'opera d'arte e l'artista che la crea. Un'interazione da distinguere rispetto al più generale condizionamento dell'artista dall'atteggiamento della società verso il proprio lavoro.

Di qui la conclusione di Haskell secondo la quale ogni studio della committenza dovrebbe prendere in considerazione l'incidenza e il grado di apprezzamento degli artisti da parte dei committenti; le risorse e le motivazioni del committente; e infine il comportamento e la reazione dell'artista rispetto al committente. Dove il principale oggetto di questo genere di ricerca storica consiste nello stabilire l'effetto del committente su tipo, contenuto, e qualità estetica dell'opera d'arte.

Mezzo secolo dopo queste riflessioni, il problema della committenza nell'analisi storico-artistica ha assunto toni più drastici, dove oggetto del contendere, in ultima analisi, è l'autorialità stessa delle opere. Al riguardo, a un estremo si può porre la prominenza data al genio creativo dell'artista, sul modello di Kant, e l'associata tendenza a svalutare il ruolo del committente nella genesi dell'opera d'arte. Il problema è particolarmente acuto in riferimento allo studio della storia dell'arte Greca, che è largamente basato su fonti letterarie come Plinio, che tendono a porre l'enfasi sull'interesse creativo degli artisti nella produzione delle immagini.⁹ All'estremo opposto si può porre invece l'idea secondo la quale nel mondo antico la creatività dell'artista e lo sviluppo artistico erano fenomeni secondari rispetto ai consumatori e al contesto, e dove l'autorialità dell'opera spetta al committente, vero creatore. Un principio che ha una lunga storia, enunciato meglio di ogni altro da Tiziano a Alfonso I, ma che è tornato in voga in anni recenti, come in un saggio di James Whitley, diretto contro la *connoisseurship* (erroneamente intesa come storia dell'arte nella sua totalità), e in cui il committente viene visto come unico vero autore dell'opera d'arte e dove l'artista viene ridotto alla figura di un mero esecutore.¹⁰

Quest'ultima dicotomia mi porta a una riflessione storiografica concernente lo studio dell'arte dei Greci d'Occidente, dove l'interesse per la committenza costituisce uno sviluppo relativamente recente, consolidatosi a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. A titolo di esempio basti qui contrastare due importanti pubblicazioni con analogo titolo e medesimo editore.

Il primo è il quarto volume della serie curata da Giovanni Pugliese Carratelli sui Greci d'Occidente, pubblicato nel 1990 ed espressamente dedicato alla produzione artistica, con saggi—basti citare Giorgio Gullini per l'architettura, Paolo Enrico Arias per la ceramografia, e Arias e Pugliese per la scultura—essenzialmente concentrati sulla

⁹ Borbein 2015.

¹⁰ Whitley 2012.

definizione di personalità artistiche e officine.¹¹ Tale attenzione riflette quello che è stato per lungo tempo lo sforzo principale nello studio dell'arte dei Greci d'Occidente: costruire per essa un discorso analogo a quello per l'arte della Grecia propria, riscattando la prima dall'anonimato alla quale era stata condannata dal silenzio delle fonti letterarie.

La seconda pubblicazione è il volume curato da Enzo Lippolis e pubblicato nel 1996, nel quale il problema della committenza viene posto con particolare enfasi fin dall'introduzione.¹² In particolare, merita un commento il saggio dello stesso Lippolis sullo stile proto-apulo e apulo antico e medio, che tratta una produzione oggetto come poche altre, in Magna Grecia, del lavoro di *connoisseurship*, ad opera anzitutto di Arthur Dale Trendall.¹³ Rispetto a tale lavoro, il carattere di drastica revisione del contributo di Lippolis appare palese, nello spiegare lo sviluppo dello stile e iconografia della ceramica apula non in termini interni di scuola o di gusto, ma come una risposta alle pratiche culturali e alle esigenze delle diverse fasce di committenza: inclusi i grandi vasi con funzione di *semata* funerari per le elites greche urbane; i vasi di medie dimensioni destinati ai ceti emergenti; e la produzione minore, da complemento di corredi funerari più ricchi o da sola a caratterizzare gruppi sociali con scarse possibilità rappresentative.

Il saggio di Lippolis andrebbe letto in pendant con quello di Bert Smith sullo stato degli studi sull'arte greca e romana pubblicato pochi anni dopo,¹⁴ non solo in quanto i due lavori sono sintomatici del cambiamento di paradigma generazionale in atto una quindicina di anni fa, ma anche per il diverso uso del termine committente. Che nel caso di Lippolis, e più in generale di molta letteratura italiana, ha un'accezione molto ampia che corrisponde più al concetto inglese di consumatore ("consumer") e di mercato ("buyer"), che di "committenza" vera e propria ("patronage"), intesa come qualcosa di distinto, e che presuppone un'interazione con l'artista e un'incidenza diretta da parte del committente sulla produzione dell'opera.

Dietro l'ampio spettro semantico del termine committenza in riferimento all'arte dei Greci d'Occidente (caratteristico anche di questo congresso) c'è anche un problema di fonti che è difficile trascurare. Al riguardo, se è desolante il confronto tra l'evidenza documentaria per lo studio della committenza nell'arte greca e romana e quella di epoche più recenti, non meno desolante è il confronto tra la Magna Grecia e Sicilia da un lato e Grecia propria dall'altro. Lamentarsi della scarsità di fonti letterarie ed epigrafiche antiche sulla produzione artistica dei Greci d'Occidente è un *topos* in letteratura fin dal primo Novecento,¹⁵ che mi esime dallo svolgere ulteriori osservazioni sull'argomento. Il punto però è che questa lacuna non ha conseguenze solo per la ricostruzione di personalità artistiche, ma anche per quella dei rapporti di committenza, che grazie alle fonti antiche possiamo discutere in relazione ad altre regioni del mondo greco. Si pensi ai temi trattati di recente da Eric Varner e Bonna Wescoat in riferimento alle arti figurative e all'architettura:¹⁶ come il ruolo di Pericle nel programma dell'Acropoli e il suo rapporto con Fidìa, per il quale è fondamentale Plutarco; o il problema dell'autonomia dell'artista

¹¹ Pugliese Carratelli 1990.

¹² Lippolis 1996a.

¹³ Lippolis 1996b.

¹⁴ Smith 2002.

¹⁵ E.g. Pace 1917.

¹⁶ Varner 2015 e Wescoat 2015.

nel IV secolo, che si basa sulla ricca aneddotica raccolta da Plinio; o infine la committenza regale e privata di età ellenistica, compresi contesti come il Santuario dei Grandi Dei a Samotracia, dove disponiamo di un ricco dossier epigrafico. Al confronto, in Occidente è difficile stabilire anche solo rapporti cronologici tra opere d'arte e di architettura e possibili committenti. Basti citare, per l'architettura, il caso del Tempio A ad Agrigento, datato 500–480 e per il quale è difficile stabilire un'antiorità o posteriorità rispetto alla presa del potere di Terone nel 488.¹⁷ Per la scultura, si può certamente menzionare il caso dell'Auriga di Mozia, oggetto di datazioni sia ragionevoli, che irragionevoli.¹⁸ Le prime oscillano tra il 480 e il 450, con conseguenze significative sull'identificazione dell'eventuale committenza, compresi gli Emmenidi ad Agrigento.

È forse utile riflettere brevemente sulle ragioni che possono avere contribuito a questa lacuna. Sul piano degli artisti, c'è da considerare la generale scarsità di “firme” dall'Occidente, rispetto ad altre regioni del mondo greco (si rinvia alla relazione di Carmine Ampolo e Emilio Rosamilia in questo convegno). Siamo così attenti ai pochi casi documentati di “firme”, da Pithekoussai a Camarina, sempre per il miraggio di poter ricostruire biografie artistiche in Occidente, da non riflettere abbastanza sulla loro scarsità, in associazione soprattutto alla scultura e alla ceramica, con la monetazione che rappresenta la classica eccezione che conferma la regola. Non desidero imbarcarmi qui in una discussione sul significato delle “firme” nell'arte greca.¹⁹ Certo la firma segnala una forma di autocoscienza e un desiderio dell'artista di manifestare la propria individualità, e a quanto pare in Occidente, nelle società sostanzialmente aristocratiche di età arcaica e classica, non c'era terreno fertile per tali forme di espressione, compresa una tradizione aneddotica relativa al rapporto tra artista e committente, dove un'eccezione degna di nota concerne naturalmente l'Elena di Zeuxis.²⁰

Sul lato dei committenti c'è da riflettere sul fatto che in Occidente (dove pure non mancano i documenti catastali) non sembrano essersi sviluppati regimi tali da imporre una pubblicizzazione della documentazione sulle commesse pubbliche comparabile con quanto documentato per centri come Atene, Epidauro, o Delfi.²¹ A questo si aggiungano le tendenze isonomiche all'interno dei regimi aristocratici di età arcaica e classica, che possono avere scoraggiato l'espressione pubblica di una sponsorizzazione privata di un'opera pubblica.

A quest'ultimo riguardo, è esemplare il dossier relativo all'uso di apporre una dedica individuale sull'edificio. Per l'età arcaica e classica, la documentazione è minima. Essa si riduce alle due iscrizioni sulla fronte del Tempio di Apollo a Siracusa²² [Figura 1] e del consimile Tempio A2, anch'esso di Apollo, a Metaponto,²³ incise, rispettivamente, sullo stilobate e sull'architrave. Entrambe le iscrizioni sono frammentarie, con conseguenti limiti esegetici. Per quella di Siracusa si continua a suggerire che si tratti della firma di un

¹⁷ Cf. da ultimo De Miro 2013, 476 con proposta di datazione dell'edificio al 488.

¹⁸ Marconi 2014.

¹⁹ Cf. più di recente Vollkommer 2015, 111–117.

²⁰ De Angelis 2005.

²¹ Hellmann 1999.

²² *JG* XIV 1; Dubois 1989, 90 no. 86; Arena 1998, 117 no. 62.

²³ Arena 1996, 91–92 num. 63.

architetto,²⁴ malgrado le identificazioni più plausibili per Kleo[...]es siano o con il funzionario responsabile della costruzione o con il principale finanziatore.²⁵ Per quella di Metaponto, in letteratura prevale l'identificazione del dedicante con un tiranno,²⁶ malgrado il testo conservato, nel quale si presume si auspichi protezione “per sé e per la sua stirpe” sia assai più confacente all'esponente di un genos aristocratico, e certo non un tiranno che trova sostegno nel demos nel sovvertire l'ordine aristocratico della sua città. Non è mio interesse approfondire l'interpretazione dei due testi. Ciò che vorrei sottolineare, piuttosto, è che le due iscrizioni appartengono allo spazio di una generazione e al periodo che ha visto l'inizio dell'architettura monumentale in Occidente. A questo riguardo, va enfatizzato il fatto che malgrado la pratica di iscrivere la dedica e il nome del committente sia ben attestata nel mondo greco in età arcaica e classica, prima di esplodere su grande scala nel quarto secolo,²⁷ nulla di analogo si rileva in Sicilia e Magna Grecia prima dell'età ellenistica, quando l'uso trova una certa diffusione.²⁸ Da questo punto di vista, il caso degli Apollonia di Siracusa e Metaponto è di grande interesse, in quanto sembra di trovarsi di fronte a due esempi che non hanno avuto deliberatamente seguito in Occidente. Le iscrizioni non sono state erase, ma la pratica evidentemente non è risultata ben vista.

Tutto ciò per concludere che l'assenza di stimoli per l'espressione del proprio contributo da parte di artisti e committenti non è stata propizia alla formazione di una documentazione che possa illuminare sui rapporti di committenza, nel senso di “patronage”, in Magna Grecia e Sicilia.

Ma c'è naturalmente un'eccezione rappresentata dai santuari di Delfi e Olimpia, dove il desiderio di uniformarsi allo standard internazionale ha fatto sì che si possa disporre ancora oggi di un ricco dossier di fonti letterarie ed epigrafiche relativo alle molte dediche pubbliche e private dei Greci d'Occidente, con utili informazioni per i problemi che qui ci interessano: come l'identità del committente, l'occasione della dedica, e l'autore dell'opera.²⁹ Al riguardo, mi limiterò a sottolineare pochi punti, concentrandomi su Olimpia.

Anzitutto, per ciò che riguarda l'identità del committente, non c'è dubbio che la distinzione tra dedica pubblica e privata in questi santuari fosse sentita, ma con tutte le ambiguità del caso in una cultura come quella greca segnata dall'assenza dello Stato, e dalla conseguente assenza di una opposizione chiara e netta tra le equazioni pubblico = politico e privato = personale o domestico, come ribadito ad esempio da Paul Cartledge.³⁰

Così a Olimpia una grande statua bronzea di Zeus era stata dedicata da Ippagora, Frinone, ed Enesidemo di Leontini “a titolo privato e non a spese pubbliche”, scrive Pausania, che verosimilmente leggeva l'iscrizione dedicatoria.³¹ Se Enesidemo, come sembra, era il tiranno di Leontini, allora è presumibile il desiderio di non essere accusato di

²⁴ E.g. La Torre 2011, 277.

²⁵ Marconi 2007, 42–45; A. Dimartino in Ampolo 2011, 89–90.

²⁶ E.g. De Siena 2001, 33–34 e La Torre 2011, 293–294.

²⁷ Cf. Umholtz 2002.

²⁸ *Infra* nota 70.

²⁹ Philipp 1994; Rausa 1994; Jacquemin 1995 e 1999; Ioakimidou 1997 e 2000; Hornblower e Morgan 2007.

³⁰ Cartledge 1996, 49–53.

³¹ Pausania 5.22.7: Maddoli e Saladino 1995, 325.

spendere denaro pubblico per la sua offerta. Ciò richiama alla mente un celebre passo della *Politica* di Aristotele discusso qui di seguito.

All'estremo opposto va invece citato il Tesoro di Siracusa,³² con la dedica, presumibilmente iscritta, “di Gelone e dei Siracusani” che lascia pensare alle dediche di *thesouroi* di Cipselo a Delfi³³ e Mirone di Sicione a Olimpia.³⁴ Con questa dedica, senza particolari remore, Gelone celebrava il proprio potere su Siracusa attribuendo a sé, innanzi tutto, la vittoria di Himera.

Quanto all'occasione della dedica, il contesto è dirimente e la celebrazione dell'atletismo e della vittoria negli agoni panellenici è un motivo fondamentale, e almeno per Magna Grecia e Sicilia sembra promossa dagli atleti stessi o le loro famiglie (ma si è pensato diversamente nel caso di Eutimo). Ma abbiamo documentate altre ragioni per le dediche, come la vittoria militare (come il Tesoro dei Siracusani), la celebrazione della propria *eudaimonia* (Formide di Siracusa),³⁵ un lutto (Messeni),³⁶ o il conferimento di onori (statue di Ierone II dedicate dai Siracusani e da Tauromenio).³⁷ In fatto di occasione, la connotazione spesso prevaleva sulla denotazione, come mostra il carattere dinastico di alcune dediche. Un caso esemplare è la dedica di Dinomene del monumento per commemorare la vittoria del padre Ierone, dopo la morte di quest'ultimo: nel quale il figlio si legittimava in chiave panellenica.³⁸ Il nesso doveva essere ben percepito in antico, visto che i figli di Ierone II dedicarono proprio presso il carro di Ierone I le due statue raffiguranti il padre, rafforzando il legame ideologico tra Ierone II e i Dinomenidi, e forse anche suggerendo un'effettiva discendenza.³⁹

Infine, per quanto riguarda gli artisti, una domanda da porsi riguarda il rapporto tra la qualità degli artisti e lo status dei committenti. Non c'è dubbio che la committenza pubblica e quella privata di alto profilo si è generalmente rivolta ad artisti di reputazione panellenica: basti citare Gelone, signore di Gela, che affida la propria dedica per la vittoria col carro del 488 a Glaukias di Egina, autore di opere raffiguranti atleti famosi, come Glauco di Caristo, prima della commessa di Gelone, e poi Teagene di Taso, qualche anno dopo.⁴⁰ L'esempio di Gelone è seguito da Dinomene per il monumento celebrativo delle vittorie del padre Ierone, eseguito da Onatas e Kalamis.⁴¹ Quanto scritto a proposito dei tiranni vale anche per altre forme di governo, come quello di tipo repubblicano: come gli Agrigentini, che affidano il loro donario a Olimpia, databile tra 470 e 440, a Kalamis.⁴²

Di fronte a queste testimonianze, vale la pena riflettere sulle possibili eccezioni: come le statue raffiguranti Ierone II, opere di Mikion di Siracusa, scultore poco noto (alla testimonianza di Pausania si può aggiungere una firma su una ulteriore statua a Olimpia in

³² Pausania 6.19.7: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 319–321; Mertens 2006, 258–259, 273–274.

³³ Plutarco, *Moralia* 164 A-B; Lippolis *et al.* 2007, 524.

³⁴ Pausania 6.19.2: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 313–314; Lippolis *et al.* 2007, 658.

³⁵ *Infra* nota 46.

³⁶ *Infra* nota 44.

³⁷ *Infra* nota 43.

³⁸ Pausania 6.12.1: Maddoli, Nafissi, e Saladino 1999, 254–255.

³⁹ *Infra* nota 43.

⁴⁰ Pausania 6.9.4–5: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 240–241; E. Walter-Karydi in Vollkommer 2007, 266–267.

⁴¹ *Supra* nota 38.

⁴² Pausania 5.25.5: Maddoli e Saladino 1995, 338–339; P. Moreno in Vollkommer 2007, 373–382.

onore di Ierone, dedicata da Tauromenio), cosa che sorprende considerate le ambizioni su scala internazionale del sovrano siracusano.⁴³ Dal che si dedurrebbe o una documentazione insufficiente relativa all'artista, o un tentativo di promozione del proprio artista su scala internazionale da parte dei committenti.

Un altro caso da considerare a questo riguardo, riguardante una commissione pubblica, riguarda il *choros* dedicato dai Messenii, e commissionato all'eleo Kalon/Kallon, di cui si conoscono solo questa e un'altra opera, entrambe a Olimpia.⁴⁴ Considerato l'alto numero di statue dedicate, trentasette, è possibile che la scelta dovesse cadere di necessità su uno scultore locale: che poi questo fosse (presumibilmente) a basso prezzo lo si poteva certamente considerare un valore aggiunto date le circostanze.

Al contrario, una serie di committenti privati che non paiono essere stati figure di spicco hanno commissionato opere da artisti non di primo livello, almeno stando alla documentazione disponibile: per l'età arcaica si citeranno Aristokles di Cidonia al servizio di Evagora di Zancle;⁴⁵ per l'età della tirannide si citeranno Simon di Egina e Dionysios di Argo (a differenza del primo, il secondo è generalmente considerato un artista di alto livello, anche se la bruttezza del cavallo eseguito da questo scultore è sottolineata da Pausania) al servizio di Formide di Menalo (condottiero per i Dinomenidi);⁴⁶ per l'età tardo-classica Nikodamos di Menalo al servizio di Ippotione di Taranto.⁴⁷

Eppure va sottolineato come talune delle opere eseguite da artisti minori fossero alquanto creative quanto a iconografia. È questo certamente il caso dell'Eracle fanciullo che tira i dardi contro il leone di Nemea dedicato da Ippotione, un *unicum* a quel che si sa per l'arte greca.⁴⁸

Ammesso che siano stati loro o le loro famiglie a commissionare le statue, non mancano infine casi di committenti privati, generalmente atleti di successo, che si sono permessi artisti di livello panellenico. È il caso di Leontisco di Messana,⁴⁹ Eutimo di Locri,⁵⁰ o Astilo di Crotona⁵¹ le cui statue sono state eseguite da Pythagoras di Reggio, scultore già affermato all'epoca di queste opere.⁵² Diversamente, la statua Anoco di Taranto potrebbe essere stata commissionata a Hageladas di Argo all'inizio della sua carriera, se non si tratta di un artista omonimo più antico.⁵³ Mentre la statua di Milone di Crotona a Olimpia era opera di uno scultore suo concittadino, un Dameas non altrimenti noto.⁵⁴ A questo riguardo mette conto ricordare la dedica dei Locresi a Olimpia di un simulacro di

⁴³ Pausania 6.12.2–4: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 255–258; S. Lehmann in Vollkommer 2007, 520–521.

⁴⁴ Pausania 5.25.2–4: Maddoli e Saladino 1995, 337–338; A. Bohne in Vollkommer 2007, 399.

⁴⁵ Pausania 5.25.11: Maddoli e Saladino 1995, 344; G. Bröker in Vollkommer 2007, 87.

⁴⁶ Pausania 5.27.1–7: Maddoli e Saladino 1995, 350–353; E. Walter-Karydi in Vollkommer 2007, 824–825 (Simon) e D. Vollkommer-Glökler in Vollkommer 2007, 175–177 (Dionysios).

⁴⁷ Pausania 5.25.7: Maddoli e Saladino 1995, 340–341; A. Villing in Vollkommer 2007, 574.

⁴⁸ W. Felten in Boardman 1990, 26 num. 1906.

⁴⁹ Pausania 6.4.3–4: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 200–201.

⁵⁰ Pausania 6.6.4–11: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 216–222.

⁵¹ Pausania 6.13.1: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 262–264.

⁵² M. Weber in Vollkommer 2007, 769–770; Pafumi 2010.

⁵³ Pausania 6.14.11: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 280. Ma cf. P. Moreno in Vollkommer 2007, 275–276.

⁵⁴ Pausania 6.14.5–8: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 274–277; D. Vollkommer-Glökler in Vollkommer 2007, 156.

Apollo opera di Patrocle di Crotone.⁵⁵ In entrambi i casi, sembra di avere a che fare con una certa considerazione per gli artisti locali o regionali, comunque utili per ribadire la città di provenienza.

Vorrei infine concentrarmi sulla documentazione architettonica e artistica in gran parte anonima giunta sino a noi, puntando ai problemi d'interpretazione più significativi in relazione al tema della committenza pubblica e privata.

Sul piano pubblico, il primo pensiero va all'architettura monumentale, fondamentale come simbolo di autonomia politica e ricchezza, e come luogo di aggregazione e di costruzione di un'identità culturale e di un senso di appartenenza, al pari dei rituali collettivi della *polis*.⁵⁶ In Occidente, come in generale nel resto del mondo greco, l'architettura monumentale trova espressione, in età arcaica e classica, principalmente in ambito sacro, mentre nel periodo tardo-classico ed ellenistico saranno gli edifici designati per riunioni politiche (*ekklesiasteria* e *bouleuteria*) e i teatri a costituire elementi imprescindibili del paesaggio urbano. Per queste strutture presupponiamo in genere una committenza pubblica, in considerazione del loro impatto sul suolo pubblico e del loro costo, che presuppongono l'approvazione e il supporto di un'autorità superiore.

Per l'età arcaica si tende a privilegiare l'intervento di tiranni.⁵⁷ In ultima analisi questa tendenza dipende da un noto passo della *Politica* di Aristotele (5.11 [1313b]) in cui la politica edilizia di Pisistratidi, Cipselidi, e Policrate viene giudicata come un modo per mantenere il potere, tenendo i cittadini troppo impegnati per cospirare, o impoverendoli (un'allusione all'uso di tasse per finanziare questi progetti). In realtà, l'esclusività del rapporto tra tiranni e templi è stata messa in discussione ogni qual volta il dossier relativo al rapporto tra forme di governo e architettura monumentale è stato passato in rassegna in maniera sistematica.⁵⁸ Basti citare il caso di Corinto, dove è possibile che Cipselo abbia sponsorizzato la costruzione del Tempio di Poseidone a Istmia, ma dove sono stati i Bacchiadi, e poi l'oligarchia subentrata ai Cipselidi ad avere sponsorizzato la costruzione del primo e secondo Tempio di Apollo.⁵⁹ Particolarmente problematica, al riguardo, è la presentazione dei tiranni come capipopolo che ricorrono a opere pubbliche per creare opportunità di lavoro per la propria base politica.⁶⁰ Di un intervento attivo dei tiranni in termini di politica edilizia, coerente con una più ampia politica culturale, siamo comunque ben informati per il quinto secolo in relazione a Dinomenidi ed Emmenidi,⁶¹ e la possibilità di tali interventi per il sesto secolo va tenuta in conto. Anche se va aggiunto come ci sia poco di specificamente tirannico nella decisione di costruire un tempio, che appare guidata principalmente dal desiderio di identificarsi con la *polis*, dato lo stretto nesso tra il tempio e la struttura della città-stato greca, un punto essenziale rimarcato due decenni fa da Walter Burkert.⁶² I tiranni offrono naturalmente un caso interessante della distinzione tra pubblico e privato in termini di committenza, come ben sappiamo dalle fonti antiche relative al

⁵⁵ Pausania 6.19.6: Maddoli, Nafissi e Saladino 1999, 319; R. Vollkommer in Vollkommer 2017, 632–633.

⁵⁶ Mertens 2006; Lippolis *et al.* 2007; Marconi 2007.

⁵⁷ Così più di recente Hall 2007, 140–141.

⁵⁸ Young 1980; Libero 1996: 408.

⁵⁹ Arafat 2012; Dubbini 2012.

⁶⁰ *Contra* Bodei Giglioni 1974, 15–34.

⁶¹ Compennolle 1992; Mertens 2006, 258–276; Lippolis *et al.* 2007, 394–406; Marconi 2012; Morgan 2014.

⁶² Burkert 1988, 39–40.

Tesoro di Cipselo a Delfi, poi reclamato dai Corinzi, laddove l'iniziativa del tiranno aveva chiaramente carattere personale, ma l'edificio è stato sentito in ultima analisi come un bene collettivo dalla città dell'Istmo.⁶³ Questo contribuisce a spiegare fenomeni come il completamento di edifici iniziati da tiranni da parte dei regimi ad essi succeduti, come nel caso dell'*Olympieion* di Agrigento, che ormai si tende a collegare con la celebrazione da parte di Terone della vittoria a Imera.⁶⁴

Quest'ultima città, con la sua cintura di templi, offre un esempio del rischio di generalizzazioni relative a committenza e sistema di governo. Mi riferisco al lavoro di Christian Höcker,⁶⁵ che ha ricondotto le forme dei templi agrigentini di età classica al sistema democratico che si sarebbe stabilito ad Agrigento alla caduta del figlio di Terone, vedendovi l'espressione di una forma sociale segnata da un senso della collettività e organizzata in forma pluralistica [Figura 2]. Una grossolana semplificazione, dato che il governo agrigentino tra 471 e 406 è meglio definito come repubblicano e poco ha a che vedere con la democrazia ateniese dell'età di Pericle, con la quale Höcker l'ha confrontato, ma per il quale mancano testimonianze significative relativamente a un'*ekklesia*.⁶⁶ In realtà, le fonti fanno riferimento all'eccezionale ricchezza di alcuni cittadini di Agrigento in questo periodo, e ci si chiede se la costruzione dei templi in età classica non sia stata supportata, almeno in parte, da tali individui, laddove la competizione sociale tra i membri dell'élite potrebbe essere prefigurata dietro l'intensa attività edificatoria in un periodo di tempo ristretto. Il tutto in un sistema oligarchico e isonomico nel quale i nuovi templi si tenevano ben lontano dagli eccessi dell'*Olympieion* di Terone, sia come dimensioni che come apparato decorativo.

Queste considerazioni ci riportano al fatto che la nostra conoscenza dell'economia delle *poleis* italiote e siceliote è limitata, ed è difficile stabilire la portata delle casse pubbliche, che si tendono a considerare assai limitate nel mondo greco, specie per l'età arcaica.⁶⁷ Di qui la necessità di tenere in seria considerazione, con le casse dei santuari, il finanziamento privato di singoli individui: già suggerito da Roland Martin⁶⁸ e perfettamente in linea con l'uso della sfera del sacro come strumento di esibizione e affermazione del potere da parte dell'aristocrazia terriera nel mondo greco in età arcaica.⁶⁹ Di tale ruolo delle *elites* nella sponsorizzazione dell'architettura monumentale siamo meglio informati, anche in base alla documentazione epigrafica, per l'età tardo classica ed ellenistica: basti citare il caso della Sicilia e le iniziative di Agatocle e Ierone II a Siracusa prima, e poi gli atti di evergetismo delle *elites* locali filoromane dopo la trasformazione dell'isola in provincia romana.⁷⁰

Fin qui ho elencato possibili forme di committenza pubblica, ma poco ho detto dell'incidenza dei committenti sulla progettazione e realizzazione dei monumenti, al di là

⁶³ Plutarco, *Moralia* 400 D-E: Umholtz 2002, 270; Lippolis *et al.* 2007, 524.

⁶⁴ Vonderstein 2000; Mertens 2006, 261–266.

⁶⁵ Höcker 1993.

⁶⁶ Ampolo 2013; per due diverse ricostruzioni del sistema di governo ad Agrigento cf. Asheri 1992 (oligarchia) e Robinson 2011, 92–95 (*demokratia*).

⁶⁷ De Angelis 2016, 270.

⁶⁸ Martin 1973.

⁶⁹ Tanner 2006, 55–66.

⁷⁰ Campagna 2004 e 2006; Lehmler 2005; Ma 2014; Prag 2014, 182–185.

del contributo finanziario o il sostegno amministrativo per la loro costruzione. In realtà, come sottolineato di recente da Von Hesberg, nel mondo greco, anche nel caso di tiranni e regimi aristocratici è da supporre l'esistenza di commissioni analoghe a quelle documentate per l'Atene democratica, a vigilare sulla messa in opera delle *syngraphai* e a fare da tramite tra committente e architetto, accrescendo la distanza tra queste due figure.⁷¹

A questo riguardo, c'è da riflettere su come si possa essere concretizzata la volontà del committente nella progettazione e realizzazione dell'opera architettonica (un problema che si pone ogni qual volta si può chiaramente postulare un intervento del committente in sede progettuale, come nel caso degli Ecatomnidi, gli Attalidi, e Adriano). Per citare un esempio, l'*Olympieion* di Agrigento sembra poter essere letto come una grandiosa espressione dell'ideologia tirannica di Terone, ma quanto del tempio sia proiezione delle idee del tiranno, oltre alla natura del culto e le dimensioni gigantesche dell'edificio, e quanto sia il risultato di decisioni dell'architetto e un'eventuale commissione rimane tutto da verificare. A favore delle seconde parla certamente il confronto con le odi di Pindaro, sempre attento ad assecondare le idee del committente, ma da un proprio punto di vista.⁷²

Quanto confuse siano le idee circa l'intervento in sede di progetto ed esecuzione del committente in Occidente, lo prova la discussione sulla diffusione dell'architettura ionica tra Arcaismo ed età classica. Un caso esemplare riguarda la sospensione dei lavori di costruzione dell'Artemision di Siracusa, di ordine ionico, seguita dopo Himera dalla costruzione del Tempio di Atena, di ordine dorico. La scelta di sospendere il primo cantiere è stata attribuita a una particolare predilezione di Gelone per l'ordine dorico, date le connotazioni di quest'ultimo in chiave etnica.⁷³ Al tempo stesso, però, i sostenitori di questa ipotesi hanno anche attribuito a Ierone I la costruzione del tempio ionico a Locri,⁷⁴ malgrado l'adesione ai buoni principi dorici è associata da Pindaro particolarmente con il fratello di Gelone, in relazione alla fondazione di Etna (*Pyth.*, 1.62).⁷⁵ In realtà, qui tutto il problema è mal posto, dato che è difficile sostenere l'idea di una stretta connotazione etnica degli ordini dorico e ionico in età arcaica,⁷⁶ come meglio esemplificato dall'uso del dorico ad Atene, patria degli Ioni (secondo Solone fr. 4 Diehl).⁷⁷ La decisione di Gelone di investire risorse nel tempio di Atena può meglio spiegarsi con l'importanza di questo culto nella madrepatria Gela e con la celebrazione di una vittoria militare, che con considerazioni relative all'ordine e a eventuali connotazioni etniche dello stesso.

La discussione della committenza pubblica non si esaurisce, naturalmente, con l'architettura monumentale. Altrettanto significativa può essere stata la committenza di statuaria di culto o votiva, come ben documentato per altre regioni del mondo greco. Il pensiero va anzitutto a pezzi di maggiore impegno, come dimensioni, materiali, e tecnica, quali l'Apollo di Cirò⁷⁸ o la Dea di Morgantina [Figura 3].⁷⁹ Ma va aggiunto come anche in

⁷¹ Von Hesberg 2015, 141.

⁷² Morgan 2014.

⁷³ E.g. La Torre 2011, 275.

⁷⁴ E.g. La Torre 2011, 301.

⁷⁵ Hall 2003, 49.

⁷⁶ Come invece suggerito, ad esempio, da Lippolis *et al.* 2007.

⁷⁷ Cf. Barletta 2001, 3.

⁷⁸ Häger-Weigel 1997, 99–114, 259–260 num. 1; Despinis 2004, 274–276, num. 1.

⁷⁹ Marconi 2016, 21–29.

questi casi, come per l'edilizia sacra, è difficile escludere a priori un'iniziativa privata, di modo che l'area della scultura dedicata in ambito santuarioale resta come una zona grigia nella quale bisogna procedere con estrema cautela nel fare attribuzioni in termini non solo di artisti, ma di committenza.

In alcuni casi una committenza privata appare comunque plausibile, particolarmente nel caso di statue atletiche, come l'Auriga di Mozia [Figura 4].⁸⁰ La ridda di ipotesi sull'identificazione di questa statua è alquanto significativa dal punto di vista dell'analisi del rapporto tra artista e committente: dato che l'iconografia è tutt'altro che standard, mostrando il giovane a terra, non sul carro, come si conviene al proprietario rispetto al semplice auriga, e ponendo particolare enfasi sulla bellezza fisica del giovane, che ricorda l'apertura della sesta pitica di Pindaro, con le lodi del giovane Trasibulo, figlio di Senocrate di Agrigento.⁸¹ È davvero difficile non pensare che soluzioni formali e iconografiche come quelle in gioco nella nostra statua fossero il risultato di un rapporto diretto tra artista e committente, paragonabile a quello appena menzionato tra Pindaro e Trasibulo.

L'Auriga di Mozia è un'ottima opportunità per parlare di committenza e materiale, particolarmente l'apprezzamento per il marmo, che si impone in Occidente tra tarda età arcaica e prima età classica, a livello prima privato e poi pubblico, con il conseguente ricorso ad artisti e maestranze dall'area egea, e il possibile trapianto di officine.⁸² Il tutto come possibile risultato di quella stessa competizione sociale a livello privato, o *peer polity interaction* a livello pubblico, che possiamo postulare alla base delle creazioni architettoniche.⁸³

L'Auriga di Mozia permette anche di menzionare il tema della committenza di opere di stile inequivocabilmente greco in ambito non greco (una produzione o committenza in loco dell'auriga è certamente preferibile all'ipotesi di un bottino di guerra), ben documentata in tutte le aree "periferiche" del mondo greco arcaico e classico e generalmente affidata ad artisti itineranti.⁸⁴ In Occidente il fenomeno è ben attestato fin da età arcaica come esito del processo di acculturazione del mondo indigeno, a partire dalle aristocrazie locali che nell'uso del linguaggio formale greco intendono sia esibire il loro potere all'interno delle proprie comunità, sia essere rispettati dai Greci e riconosciuti ed accettati nel proprio ruolo, come evidenziato in particolare da Mario Torelli.⁸⁵ Si possono citare vari casi di questo fenomeno come Torre Satriano⁸⁶ o lo Zeus di Ugento.⁸⁷ Resta da aggiungere che "acculturazione" andrebbe preferibilmente intesa qui nell'accezione originaria in sede antropologica, ovvero dinamica, selettiva, e potenzialmente bidirezionale,⁸⁸ e non come generica assimilazione culturale ("ellenizzazione"), come si è a lungo inteso nella letteratura archeologica su Magna Grecia e Sicilia.

⁸⁰ Marconi 2014.

⁸¹ *Pyth.* 6: Vetta 1979; Gentili *et al.* 1995, 184.

⁸² Pafumi 2004; Lazzarini 2007; Adornato 2010; Lazzarini e Basile 2012.

⁸³ Marconi 2010 e 2013.

⁸⁴ Boardman 1994.

⁸⁵ E.g. Torelli 1977; cf. più di recente La Torre 2011.

⁸⁶ Si rinvia alla relazione di Massimo Osanna in questi *Atti*.

⁸⁷ D'Andria e Dell'Aglio 2002.

⁸⁸ Sam e Berry 2016.

Quello funerario è certamente uno dei principali ambiti della committenza privata, particolarmente in età arcaica e classica, prima che le elites italiote e siceliote abbiano dato enfasi all'edilizia privata, come ben attestato per Taranto da Polibio (VIII, 34–35) e Strabone (VI, 3, 3), e soprattutto prima che si sia diffusa quell'*asiatica luxuria* che ha trovato riflesso nella decorazione di case di dimensioni sempre maggiori, come la Casa B di Piazza della Vittoria a Palermo o la Casa del Fauno a Pompei, compreso l'uso di sofisticate tecniche di lavorazione e il ricorso ad artisti itineranti.⁸⁹

Per tornare all'ambito funerario, questo è certamente uno dei principali luoghi di espressione della committenza privata, ma anche quello per il quale maggiori sono le nostre perdite a seguito della travagliata storia di assedi, distruzioni, saccheggi antichi e moderni di tante città italiote e siceliote.⁹⁰ Particolare attenzione spetta qui all'uso di statue come *semata*, meglio documentato per l'epoca arcaica a Megara Iblea con uno dei pochi casi in cui si conoscono per via epigrafica il nome e la professione del committente, un medico.⁹¹ Nonché all'uso di un elevato monumentale, sul quale pone molta enfasi la ceramografia apula e che ci è parzialmente nota a Taranto, ma di cui conosciamo troppo poco per altri centri.⁹²

Volendoci rivolgere all'interno della tomba il primo riferimento va alla ceramica e alle terrecotte che compongono i corredi, per la quali sarebbe preferibile evitare il termine committenza, trovandoci piuttosto di fronte, nella maggioranza dei casi, a un fenomeno di mercato, con assenza di un rapporto diretto tra artista e acquirente. Qui a regolare il rapporto tra queste due figure è l'esistenza di pratiche sociali condivise e l'uso in rapporto a tali pratiche di oggetti che esibiscono immagini improntate al concetto antico del *decorum/prepon*,⁹³ ovvero appropriate al contesto d'uso dell'oggetto stesso. L'alto numero di questi oggetti non deve farci parlare di produzione seriale, un grave equivoco in riferimento a un sistema pre-industriale e pre-capitalistico. Si dovrebbero piuttosto apprezzare le differenze, e soprattutto la combinazione degli oggetti che compongono il corredo, in termini di forme ma anche di soggetti figurati, un approccio che ancora stenta ad affermarsi, rispetto a una enfasi sulla *connoisseurship* nell'analisi della ceramica figurata che tende a trasformare necropoli in pinacoteche.

Ma piuttosto che ai ceti emergenti e ai gruppi sociali con scarse possibilità rappresentative, secondo la classificazione di Lippolis, vorrei qui rivolgermi alle elites urbane, e menzionare due casi sintomatici del nostro approccio alla committenza privata.

Il primo riguarda la ceramica apula monumentale, che a Taranto serviva da *sema* funerario, e che molto spesso esibisce soggetti mitologici d'ispirazione teatrale alquanto complessi. Secondo Luca Giuliani, al quale dobbiamo l'indagine più penetrante di questa categoria di immagini, particolarmente la loro valenza allegorica, l'oscurità dei soggetti di questi vasi avrebbe richiesto una figura di mediatore tra il vaso e il suo pubblico.⁹⁴ Giuliani pensa in particolare a "oratori funebri", che nel contesto del funerale avrebbero avuto il

⁸⁹ D'Andria e Mannino 1996; Portale 2001–2002; Osanna e Torelli 2006; La Torre 2011, 340–342.

⁹⁰ Burkhardt 2013.

⁹¹ Burkhardt 2013, 219.

⁹² Burkhardt 2013, 231–233.

⁹³ Particolarmente illuminante la discussione in relazione all'architettura nelle fonti letterarie antiche: Wilson Jones 2015, 53–57.

⁹⁴ Giuliani 1995 e 1999.

ruolo di delucidare il valore allegorico delle immagini e intrattenere il pubblico con i loro racconti. Qui non posso non notare come questa figura di “oratore funebre” abbia una funzione molto simile a quella dell’intermediario tra artista e committente nel Rinascimento italiano ricostruito da Settis, salvo che in un significativo salto interpretativo da mondo moderno a mondo antico, da “committenza” a “mercato”, il rapporto tra artista e committente passa dal momento antecedente la produzione dell’immagine a quello successivo, senza possibilità per il secondo di incidere sull’opera, ma solo la necessità di averne chiarito il significato.

Desidero concludere con le tombe dipinte di Paestum, sistematicamente analizzate da Angela Pontrandolfo e Agnes Rouveret in un lavoro che ha svolto un ruolo molto importante nel promuovere lo studio della dimensione sociale delle immagini in Occidente e della committenza.⁹⁵ Particolarmente significativo, al riguardo, è il caso della tomba 20 di Andriuolo,⁹⁶ la più antica a camera, datata ca. 380, prototipo delle tombe maschili fino alla metà del secolo, che esibisce una scena del ritorno del guerriero sulla parete di fondo. Come enfatizzato da Pontrandolfo e Rouveret, pur ricorrendo a motivi iconografici noti, il pittore ha qui inventato un soggetto nuovo, che diventerà tipico dell’ambiente pestano, e nel quale i personaggi principali, il cavaliere e la donna, sono caratterizzati da vestiti italici di area campana.

Oltre a esibire una nuova iconografia e immagini che tendono a esaltare il ruolo militare del defunto, la tomba propone anche un nuovo tipo di corredo, del quale non fanno più parte l’armatura e le armi, ma il cratere (opera di Assteas) e il coltello. A questo riguardo, la decorazione dipinta della tomba e il corredo possono considerarsi complementari, supportando l’idea di una comunicazione diretta tra artista e committente, dove al secondo spetta l’*inventio* e la *dispositio*, e al primo la *compositio*, secondo lo schema prospettato da Settis. La qualità di esecuzione non eccezionale dell’immagine ci ricorda come spesso artisti di secondo rango potessero essere alquanto creativi a livello iconografico, e magari più suscettibili alle richieste della committenza. Circostanza che mi permette di chiudere con un ultimo monito, a evitare affrettati giudizi di qualità estetici di stampo classicista, che rischiano di non cogliere il valore delle immagini e del loro significato nelle dinamiche tra artisti e committenti.

Bibliografia

- Adornato, G. ed. 2010. *Scolpire il marmo: Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico*. Milano: LED.
- Ames-Lewis, F. 2012. *Isabella and Leonardo: The Artistic Relationship between Isabella d’Este and Leonardo da Vinci, 1500–1506*. New Haven: Yale University Press.
- Ampolo, C. ed. 2011. *Siracusa. Immagine e storia di una città*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Ampolo, C. 2013. "History of Sicily, 480–211 B.C." In Lyons, Bennett, e Marconi, 12–26.

⁹⁵ Pontrandolfo e Rouveret 1992, 449–469.

⁹⁶ Pontrandolfo e Rouveret 1992, 309–311; cf. più di recente Cipriani *et al.* 2009, 218.

- Arafat, K. W. 2012. "Bacchiads, Cypselids and Archaic Isthmia." In Castiglione e Poggio 2012, 45–56.
- Arena, R. 1996. *Iscrizioni delle colonie achee*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Arena, R. 1998. *Iscrizioni greche arcaiche di Sicilia e Magna Grecia*, V. *Iscrizioni di Taranto, Locri Epizefiri, Velia e Siracusa*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Asheri, D. 1992. "Agrigento libera: rivolgimenti interni e problemi costituzionali, ca. 471-446 a.C." In *Agrigento e la Sicilia greca*, eds. L. Braccisi e E. De Miro, 95-111. Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Barletta, B. A. 2001. *The Origins of the Greek Architectural Orders*. Cambridge e New York: Cambridge University Press.
- Boardman, J. *et al.* 1990. "Herakles." LIMC V: 1–192.
- Boardman, J. 1994. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Princeton: Princeton University Press.
- Bodei Giglioni, G. 1974. *Lavori pubblici e occupazione nell'antichità classica*. Bologna: Pàtron.
- Borbein, A. H. 2015. "Connoisseurship." In Marconi 2015, 519–540.
- Burkert, W. 1988. "The Meaning and Function of the Temple in Classical Greece." In *Temple in Society*, ed. M.V. Fox, 27-47. Winona Lake: Eisenbrauns.
- Burkhardt, N. 2013. "Von Grabsteinen und Grabbauten. Typen und Entwicklung oberirdischer Grabaufsätze in den Nekropolen der westgriechischen Kolonien." In *Griechische Grabbezirke klassischer Zeit*, eds. K. Sporn, E. Kalogeroudi, e E. Kasubke, 219–239. Munich: Hirmer.
- Campagna, L. 2004. "Architettura e ideologia della basileia a Siracusa nell'età di Ierone II." In *Nuove prospettive della ricerca sulla Sicilia del III a.C.*, eds. M. Caccamo Caltabiano, L. Campagna, e A. Pinzone, 151–189. Messina: Di.Sc.A.M.
- Campagna, Lorenzo. 2006. "L'architettura di età ellenistica in Sicilia: per una rilettura del quadro generale." In Osanna e Torelli 2006, 15–34.
- Cartledge, P. 1996. "La politica." In *In I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 1. *Noi e i Greci*, ed. S. Settis, 39–72. Torino: Einaudi.
- Castiglione, M. e A. Poggio. eds. 2012. *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi*. Milano: LED.
- Cipriani, M., A. M. De Feo, M. L. Rizzo *et al.* 2009. "Una rilettura delle necropoli pestane. I contesti di Andriuolo e della Licinella." In *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia. Indagini sulle necropoli*, eds. R. Bonaudo, L. Cerchiai, e Carmine Pellegrino, 209–232. Paestum: Pandemos.
- Compernelle, T. van. 1992. *L'influence de la politique des Deinomérides et des Emménides sur l'architecture et l'urbanisme sicéliotes*. Louvain: Peeters.
- D'Andria, F. e A. Dell'Aglio. eds. 2002. *Klaohi Zis. Il culto di Zeus a Ugento*. Cavallino: Moscara.
- De Angelis, Francesco. 2005. "L'Elena di Zeusi a Capo Lacinio. Aneddoti e storia." *RendLinc* 16: 151–200.
- De Angelis, F. 2016. *Archaic and Classical Greek Sicily: A Social and Economic History*. New York, NY: Oxford University Press.

- De Miro, E. 2013. "Akragas. Genesi e svolgimento dell'attività costruttiva e religiosa sotto Terone." In *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccesi*, 469–484. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- De Siena, A. 2001. "Profilo storico archeologico." In *Metaponto: archeologia di una colonia greca*, ed. A. De Siena, 7–43. Taranto: Scorpione.
- Despinis, G. I. 2004. "Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit." *NAkG* 8: 245–301.
- Fehr, B. 2015. "Sociohistorical Approaches." In *Marconi 2015*, 579–601.
- Dubbini, R. 2012. "I signori di Corinto e l'arte della città. La formazione della polis sotto le dinastie bacchiade e cipselide." In *Castiglione e Poggio 2012*, 57–76.
- Gentili, B., P. A. Bernardini, E. Cingano, e P. Giannini. 1995. *Pindaro. Le Pitiche*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore.
- Giuliani, L. 1995. *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*. Berlino: Staatliche Museen zu Berlin.
- Giuliani, L. 1999. "Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula." In *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, ed. F. de Angelis e S. Muth, 43–51. Wiesbaden: Reichert.
- Häger-Weigel, E. 1997. *Griechische Akrolith-Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* Berlino: Köster.
- Hall, J. 2003. "How 'Greek' Were the Early Western Greeks?" In *Greek Identity in the Western Mediterranean: Papers in Honour of Brian Shefton*, ed. K. Lomas, 35–54. Leiden e Boston: Brill.
- Hall, J. M. 2007. *A History of the Archaic Greek World*. Malden, MA: Blackwell.
- Haskell, F. 1966. "Patronage." *Encyclopedia of World Art* 11: 118–124.
- Hellmann, M.-Ch. 1999. *Choix d'inscriptions architecturales grecques*. Lyon: Maison de l'Orient Méditerranéen.
- Höcker, C. 1993. *Planung und Konzeption der klassischen Ringhallentempel von Agrigent*. Frankfurt a.M. e New York: P. Lang.
- Hornblower, S. e C. Morgan. 2007. *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals*. Oxford: Oxford University Press.
- Ioakimidou, Ch. 1997. *Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit*. Munich: Tuduv.
- Ioakimidou, C. 2000. "Auch wir sind Griechen. Statuenreihen westgriechischer Kolonisten in Delphi und Olympia." *Nikephoros* 13: 63–94.
- Jacquemin, A. 1995. "Offrandes monumentales italiotes et siciliotes à Delphes." *Atti Taranto* 31: 193–204.
- Jacquemin, A. 1999. *Offrandes monumentales à Delphes*. Athènes: École française d'Athènes.
- Kristeller, P. O. 1990 [1951–52]. "The Modern System of the Arts." In *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*, 163–227. Expanded ed. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- La Torre, G. F. 2011. *Sicilia e Magna Grecia*. Roma e Bari: Laterza.
- Lazzarini, L. 2007. "Indagini archeometriche sui marmi bianchi della statuaria e architettura della Magna Grecia." *Marmora* 3: 21–52.

- Lazzarini, L., e B. Basile. 2012. "The Archaeometric Identification of the Marble of the Greek Statuary and Architectural Elements of the «Paolo Orsi» Museum in Syracuse." *Marmora* 8: 11–32.
- Lehmler, C. 2005. *Syrakus unter Agathokles und Hieron II.* Frankfurt am Main: Verlag Antike.
- Libero, L. de. 1996. *Die archaische Tyrannis.* Stuttgart: F. Steiner.
- Lippolis, E. ed. 1996a. *Arte e Artigianato in Magna Grecia.* Napoli: Electa.
- Lippolis, E. 1996b. "Lo stile proto-apulo e apulo antico e medio." In Lippolis 1996a, 377–393.
- Lippolis, E., M. Livadiotti, e G. Rocco. 2007. *Architettura greca.* Milano: B. Mondadori.
- Lyons, C. L., M. Bennett, e C. Marconi. eds. 2013. *Sicily: Art and Invention between Greece and Rome.* Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Maddoli, G. e V. Saladino. eds. 1995. *Pausania. Libro V. L'Elide e Olimpia.* Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore. 356 p.
- Maddoli, G., M. Nafissi e V. Saladino. 1999. *Pausania. Guida della Grecia. Libro VI. L'Elide e Olimpia.* Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore.
- Mannino, K. e F. D'Andria. eds. 1996. *Ricerche sulla casa in Magna Grecia e in Sicilia.* Galatina: Congedo.
- Marconi, C. 2007. *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World.* New York: Cambridge University Press.
- Marconi, C. 2010. "Orgoglio e pregiudizio. La connoisseurship della scultura in marmo dell'Italia meridionale e della Sicilia." In *Adornato* 2010, 339–359.
- Marconi, C. 2012. "Altari e potere." In *Castiglione e Poggio* 2012, 195–205.
- Marconi, C. 2013. "Sculpture in Sicily from the Age of the Tyrants to the Reign of Hieron II." In Lyons, Bennett, e Marconi 2013, 159–173.
- Marconi, C. 2014. "The Mozia Charioteer: A Revision." In *Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative, and Function*, eds. A. Avramidou e D. Demetriou, 435–447. Berlino e New York: Walter De Gruyter.
- Marconi, C. ed. 2015. *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture.* New York: Oxford University Press.
- Marconi, C. 2016. "The Goddess from Morgantina." *Antike Plastik* 31: 1–31.
- Martin, R. 1973. "Aspects financiers et sociaux des programmes de construction dans les villes grecques de Grande Grèce et de Sicile." *Atti Taranto* 12: 186–205.
- Mertens, D. 2006. *Città e monumenti dei Greci d'Occidente.* Roma: «L'Erma» di Bretschneider.
- Morgan, K. A. 2014. *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.* Oxford e New York: Oxford University Press.
- O'Malley, M. 2005. *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy.* New Haven e Londra: Yale University Press.
- Osanna, M., e M. Torelli. ed. 2006. *Sicilia ellenistica, consuetudo italica.* Alle origini dell'architettura ellenistica d'Occidente. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Pafumi, S. 2000. "Pitagora di Reggio, scultore panellenico." In *Nel cuore del Mediterraneo antico. Reggio, Messina e le colonie calcidesi dell'area dello Stretto*, eds. M. Gras, E. Greco, e P. G. Guzzo, 275–289. Corigliano Calabro: Meridiana Libri.

- Panofsky, E. 1946. *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*. Princeton: Princeton University Press.
- Philipp, H. 1994. "Olympia, die Peloponnes und die Westgriechen." *JDAI* 109: 77–92.
- Pontrandolfo, A. e A. Rouveret. 1992. *Le tombe dipinte di Paestum*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Portale, E. C. 2001–02. "Per una rilettura delle arti figurative nella provincia Sicilia. Pittura e mosaico tra continuità e discontinuità." *Seia* 6–7: 43–90.
- Pugliese Carratelli, G. ed. 1990. *Magna Grecia: arte e artigianato*. Milano: Electa. (Magna Grecia; 4)
- Rausa, F. 1994. *L'immagine del vincitore: l'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*. Treviso: Fondazione Benetton; Roma: Viella.
- Robinson, E. 2011. *Democracy beyond Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sam, D. L. e J. W. Berry. eds. 2016. *The Cambridge Handbook of Acculturation Psychology*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Settis, S. 2010. *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*. Torino: G. Einaudi.
- Smith, R. R. R. 2002. "The Use of Images: Visual History and Ancient History." In *Classics in Progress. Essays on ancient Greece and Rome*, ed. T. P. Wiseman, 59–103. Londra: The British Academy.
- Tanner, J. 2006. *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*. Cambridge e New York: Cambridge University Press.
- Umholtz, G. 2002. "Architraval Arrogance? Dedicatory Inscriptions in Greek Architecture of the Classical Period." *Hesperia* 71: 261–293.
- Varner, E. R. 2015. "The Patronage of Greek and Roman Art." In *Marconi 2015*, 152–175.
- Vetta M. 1979. "La giovinezza giusta di Trasibulo. Pind. Pyth. VI 48." *QUCC* 31: 87–90.
- Vollkommer, R. ed. 2007. *Künstlerlexikon der Antike*. Hamburg: Nikol.
- Vollkommer, R. 2015. "Greek and Roman Artists." In *Marconi 2015*, 107–135.
- Von Hesberg, H. 2015. "Greek and Roman Architects." In *Marconi 2015*, 136–151.
- Young, P. H. 1980. *Building Projects and Archaic Greek Tyrants*. PhD diss. Univ. of Pennsylvania.
- Wackernagel, M. 1938. *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*. Leipzig: E. A. Seemann.
- Wescoat, B. D. 2015. "The Patronage of Greek and Roman Architecture." In *Marconi 2015*.
- Whitley, J. 2012. "Agency in Greek Art." In *A Companion to Greek Art*, eds. T. J. Smith e D. Plantzos, 579–595. Malden: Blackwell Publishing.
- Wilson Jones, M. 2015. "Greek and Roman Architectural Theory." In *Marconi 2015*, 41–69.

Illustrazioni

1. Siracusa, Tempio di Apollo. Foto Clemente Marconi.
2. Agrigento, Tempio della Concordia. Foto Clemente Marconi.
3. Dea di Morgantina. Foto J. Paul Getty Museum.
4. Auriga di Mozia. Foto J. Paul Getty Museum.