



www.otium.unipg.it

OTIVM.
Archeologia e Cultura del Mondo Antico
ISSN 2532-0335 - DOI:10.5281/zenodo.4244043



No. 8, Anno 2020 – Article 1

Accessori in metallo nella scultura greca. Il caso del tesoro dei Sifni a Delfi.

Fabiano Fiorello Di Bella✉
Eberhard Karls Universität Tübingen

Title: Metal Attachments in Greek Sculpture. The Siphnian Treasury at Delphi.

Abstract: This paper deals with the notion of metal attachments applied on Greek sculpture. The aim is to highlight the methodological guidelines of the discipline. The Greeks were fond of attaching metal objects on sculptural surfaces. The survey considers the literary and epigraphical *testimonia*; then, it discusses some Archaic free-standing and relief sculptures, showing the reconstruction of their lost attachments: weapons, jewels, and also wigs and bronze beards. The practice grows with architectural sculpture: a well-known case study is the Siphnian Treasury at Delphi and its mix of marble, metal and painting. The monument is described from a technological point of view. Many holes are drilled for a large number of metal ornaments, weapons, reins, and so on. This analysis demonstrates that metal attachments perform a cultural service, fulfilling Archaic values, revealing identities and iconographies – as for the goddess W8 on the West frieze.

Keywords: Greek Sculpture, metal attachments, Archaic period, architectural sculpture, Siphnian Treasury

Le mie ricerche sul tesoro dei Sifni sono interamente finanziate dalla Fritz Thyssen Stiftung, che sentitamente ringrazio, e hanno luogo presso l'Istituto di Archeologia Classica dell'Università Eberhard Karls di Tubinga, sotto la supervisione del Prof. Dr. T. Schäfer.

° Address: Eberhard Karls Universität, Institut für Klassische Archäologie, Schloss Hohentübingen, Burgsteige 11, 72070 Tübingen (Deutschland); Email: fdibella@unime.it.

1. OSSERVAZIONI INTRODUTTIVE.

La nobile semplicità dell'arte greca¹, estremamente bilanciata dall'equilibrio delle bianche superfici e, pertanto, capace di trasmettere con un solo sguardo i valori più alti della cultura occidentale, corrisponde solo parzialmente a un dogma sempiterno. La possibilità che le statue greche siano state, a un tempo, ricoperte da vivida policromia è un fatto acclarato già dagli ultimi decenni dell'Ottocento e valido soprattutto per l'epoca arcaica². La pittura restituisce un'immagine meno eterea e maggiormente animata della grecoità: polisemica, non solo modello del classicismo programmatico di stampo augusteo, ma foriera di sensazioni differenziate, a cui certo i colori si associano³. Lo sviluppo degli studi sulla policromia delle statue antiche è oramai testimoniato dalle numerose mostre, dalle pubblicazioni e dai convegni che hanno avuto luogo nei recenti anni⁴. Molto meno percorse, invece, sono le altrettanto varie soluzioni che nascono quando alla scultura in marmo vengono aggiunti elementi metallici, funzionali alla caratterizzazione individuale del

¹ Celeberrima la sentenza a cui si deve la fortuna moderna di questa idea: WINCKELMANN 1755, pp. 17-18.

² Per i primi studi, RICHTER 1944 con bibliografia a pp. 321-322 nota 2. Seminale REUTERSWÄRD 2001; arte arcaica MANZELLI 1994; arte arcaica e protoclassica BRINKMANN 2003; arte ellenistica YFANTIDIS 1984; arte romana LIVERANI, SANTAMARIA 2014; statuaria in bronzo FORMIGLI 2013.

³ Per ricostruire il campo semantico dei colori dei Greci tramite la terminologia, SASSI 1994; SASSI 2003; SASSI 2015.

⁴ Cfr. POSAMENTIR 2011; LIVERANI, SANTAMARIA, VERRI 2018, pp. 121-122. I risultati più appariscenti di questa tendenza si riscontrano nel catalogo monacense della mostra itinerante BRINKMANN, WÜNSCHE 2003, riproposta in *Golden Edition* al Liebieghaus di Francoforte: BRINKMANN, KOCH-BRINKMANN 2020.

personaggio effigiato e alla fondamentale definizione delle sue prerogative⁵.

Il presente contributo offre una panoramica di natura metodologica sul problema della ricostruzione degli originali greci e dei loro attributi in metallo, con particolare attenzione per il fregio figurato del tesoro dei Sifni a Delfi. Quest'ultimo, in buona parte sopravvissuto al trascorrere del tempo, è tratto in luce nel corso dei primissimi interventi di scavo nel santuario di Apollo, cominciati nel 1892. Il riconoscimento sul terreno si deve alla preziosa menzione di Pausania⁶. Di conseguenza, questa pietra miliare del tardoarcaismo possiede una lunghissima tradizione di studi e di approcci differenti, che vanno dall'interpretazione iconografica delle scene per individuare il *Bildprogramm* complessivo⁷, allo studio delle iscrizioni e della policromia⁸, fino alla lettura delle immagini in chiave politico-metaforica⁹.

Poco spazio, invero, è stato riservato al comparto tecnico, al recupero pratico delle applicazioni metalliche conservate sul marmo, evidenti a causa della presenza di fori e mancamenti dispiegati su tutte le superfici. In tale particolare situazione, la ricostruzione delle sembianze originali

⁵ SCHÄFER 1996, p. 32 descrive accuratamente lo stato dell'arte: «Zwar lassen sich in der Literatur eine Reihe von Einzelbeobachtungen zur Bronzestückung finden, doch ist die Thematik bislang noch nicht in einem größeren Zusammenhang untersucht worden»; troppo ottimista STUCCHI 1988, p. 85. Più di recente, ha provato a porre rimedio alla mancanza di studi di più ampio respiro sul fenomeno PATAY-HORVÁTH 2008. Riferimenti alle applicazioni metalliche in volumi sulla plastica greca: RICHTER 1929, pp. 146-147; BOARDMAN 1978, p. 80; ROLLEY 1994, p. 79; BARLETTA 2006, pp. 81-82, 93, 98, 103-104; HIGGS 2006, pp. 166-170, 174, 178, 182, 193-201; PALAGIA 2006a, pp. 125-126, 128, 130, 132, 134, 137; PALAGIA 2006b, p. 248; STURGEON 2006, pp. 46, 50, 52-53, 55, 59, 63, 65.

⁶ X 11, 2; per la prima edizione, PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928.

⁷ Cfr. ad esempio WATROUS 1982.

⁸ Cfr. SIMON 1984; BRINKMANN 1985; BRINKMANN 1994.

⁹ Cfr. NEER 2001; NEER 2003.

delle figure è ancora più importante, specie sui lati Ovest e Sud, poiché questi – oltre a essere i più frammentari – non conservano i nomi dei personaggi iscritti in esergo o sul fondale¹⁰. Per individuare con precisione i protagonisti del fregio è necessario restituire i loro attributi metallici caratterizzanti, onde produrre affermazioni verosimili circa l'identità degli effigiati e, dunque, a quali episodi del mito partecipano. Può dirsi ancora valida l'affermazione di B. S. Ridgway che, nell'intento di discernere la natura più o meno divina di *kouroi* e *korai* servendosi dei buchi conservati sulle loro teste, conclude:

If, in my quest for *meniskoi*, I have succeeded in recovering at least one statue of Athena – Antenor's Kore – and in catching a glimpse of Archaic motivations and traditions, this pedantic analysis of metal spikes and attachment holes will have served its purpose¹¹.

Mescolare i materiali, nell'arte greca, è un uso frequente per le statue più preziose: basti pensare ai capolavori crisoelefantini (oro e avorio) per due templi classici, lo Zeus di Olimpia e l'Atena *Parthenos* del Partenone, entrambi opera dello scultore più celebrato dell'antichità, Fidia¹². La combinazione di vari elementi non si limita solo ai materiali per la costruzione della figura, ma concerne anche le successive applicazioni e finiture. Per la statua di culto del Partenone, infatti, sono attestati su una stele bronzea, a partire dal 385/4 a.C., tutti gli interventi di ispezione da

¹⁰ BOARDMAN 1978, p. 158; HURWIT 1985, p. 299 suggeriscono che le iscrizioni occupassero solo i lati Est e Nord; BRINKMANN 1994, pp. 95-97, al contrario, sostiene la presenza di nomi iscritti su tutti e quattro i lati, ma essi occuperebbero anche lo sfondo delle figure solo per le due facciate succitate.

¹¹ RIDGWAY 1990a, p. 612.

¹² Sulle statue crisoelefantine ora SHAPIRO LAPATIN 2001.

parte dei *tamiai* al fine di preservare l'integrità delle sue componenti¹³. Zelo utile per evitare che gli avventori ne depredassero le ricchezze, comprese le parti realizzate in altri materiali preziosi, come la corona d'oro della Nike tenuta sulla mano destra e le foglie di ulivo. I furti di metallo aggiunto alle statue di culto, di per sé offese deprecabili alla santità del simulacro, sono alquanto possibili. Cicerone dà notizia di un viaggio del tiranno Dionisio I nel Peloponneso, anche se l'episodio è certamente collocabile a Siracusa. Giunto al santuario di Zeus *Olympios*, spoglia il dio del mantello aureo che lui stesso aveva donato dalle spoglie dei Cartaginesi, rimpiazzandolo con uno di lana; a Epidauro, ma si tratta di nuovo di Siracusa, rimuove la barba d'oro dalla statua di Asclepio¹⁴.

Non solo le grandi commesse templari, ma anche dediche di altro genere sono soggette ad aggiunte polimateriche. Un'iscrizione, rinvenuta in frammenti tra le pendici settentrionali dell'Acropoli e l'Agorà, annovera i rendiconti di spesa per un'imprecisata commessa. Essa è stata lungamente connessa all'Atena *chalké* di Fidia, anche se l'interpretazione è assai problematica¹⁵. Il testo, soggetto a frequenti integrazioni e congetture, è al centro di un più che secolare dibattito. Tuttavia, ai versi 56-57, le lettere ΠΟΙΚΙΑ lasciano pochi dubbi circa la presenza del termine *poikilia*, che sembra ripetuto anche in un altro luogo dell'iscrizione (vv. 79-80: ΠΟΙ). *Poikilia* indica la varietà, la policromia, la possibilità di aggiungere un elemento cromatico a una superficie. Stando alla letteratura, i versi completi andrebbero così configurati: [ἀργύριον ἄσεμον] ἐς

¹³ Cfr. DONNAY 1968, p. 22 nota I; ROUX 1984, pp. 312-314; PROST 2009, p. 252; PAPINI 2014, pp. VI-VII.

¹⁴ CIC., nat. deor. III 34, 83; cfr. AEL., VH I 20; CLEM. AL., Protr. IV 52, 2; VAL. MAX., I 1 ext. 3.

¹⁵ IG I³ 435: nuovamente edita in FOLEY, STROUD 2019.

ποικιλί[αν τ ἀγάλματος]¹⁶. L'argento non stampato per la decorazione (al v. 79 si conserva la lettera α) sarebbe stato acquistato e poi aggiunto, ad esempio, alla cavità dei denti di un'ipotetica scultura (*agalma*), secondo un procedimento simile ai bronzi di Riace, laddove il bronzo A mostra chiaramente i denti in lamina d'argento. Simili particolari non sono una rarità, difatti, neanche nella statuaria onoraria: Pausania¹⁷, incamminandosi dal santuario di Artemide Brauronia verso Est e fiancheggiando in direzione nord il Partenone, non manca di rimarcare una serie di dediche; tra le opere eseguite con arte, segnala la statua di un uomo elmato, opera di *Kleoitas* figlio del sicionio *Aristokles*, famoso scultore e architetto vissuto nei primi decenni del V sec. a.C., inventore degli stalli di partenza per i cavalli (*ippaphesis*) dell'ippodromo di Olimpia¹⁸. La statua dell'Acropoli, come nota il Periegeta, presenta il particolare ricercato delle unghie d'argento. *Aristokles* è il fratello del celebre *Kanachos* e il nonno dell'omonimo artista ricordato a proposito del donario di Gnati a Olimpia¹⁹. Si tratta, quindi, di un'estesa scuola di scultori che affonda le sue radici nel tardoarcaismo. È suggestivo pensare che *Kleoitas*, cresciuto nella bottega di famiglia, si sia lasciato influenzare dalla vista delle applicazioni metalliche per la resa di alcuni particolari e ne abbia fatto tesoro per le sue creazioni più eccentriche, quale appunto l'*andrias* con le unghie argentee.

¹⁶ Fin da DINSMOOR 1921, pp. 125-126; MERITT 1936, pp. 367-368; obiezioni sulle integrazioni in FOLEY, STROUD 2019, pp. 127, 129, 147.

¹⁷ I 24, 3.

¹⁸ Di questa invenzione si fa vanto nello stesso epigramma della statua dell'Acropoli: PAUS., VI 20, 14; cfr. FGE CLXVIII. A *Kleoitas* va forse attribuita la *Tholos* dell'Agorà: DI CESARE 2004; cfr. DNO 575-576.

¹⁹ PAUS., V 24, 5. Per *Kanachos*, PLIN., nat. XXXIV, 75.

In maniera ancora più eloquente, alcuni spunti dal ricco e complesso *corpus* dei doni votivi dedicati ad Artemide Brauronia tra il 349/8 e il 336/5 a.C. sono particolarmente utili alla causa²⁰. Tredici frammenti recuperati sull'Acropoli dovrebbero provenire dal *Braurionion*, il santuario della dea tra i Propilei e la facciata ovest del Partenone, parte di sei stele opistografe in marmo. Tra le notazioni sul vestiario femminile offerto nel santuario e registrato per via epigrafica, si parla anche di applicazioni metalliche (oro) per la decorazione degli indumenti: πασμάτια ἐπίτηκτα ἔχον παρὰ τὴν [π]ε[ζ]ίδα²¹.

A quanto si evince dai casi citati come esempi, il concetto dell'unicità del materiale è assente. Nella resa dei dettagli, la preferenza va alle aggiunte in diverso materiale. La pratica è ancora più evidente quando la scultura è realizzata in marmo, mentre gli attributi come armi e gioielli sono in bronzo o piombo (anche dorato), donando alla composizione complessiva un accento estremamente realistico. Tra gli esempi summenzionati nelle fonti epigrafiche e letterarie, al contrario, è possibile individuare per le applicazioni in oro e argento una funzione eminentemente decorativa, volta a impreziosire ulteriormente la statua di culto e a testimoniare, come nel caso della dedica di *Kleaitas*, l'estrema abilità della *techne*. Tali esempi confermano la versatilità della scultura, ma non esauriscono il campo di indagine. Le opere in marmo conservano, specialmente per l'età arcaica, la più grande concentrazione di inserti metallici²², che riproducono fedelmente tanto gli attributi quanto i particolari anatomici. Il caso più antico, datato nella seconda metà del VII

²⁰ Cfr. da ultimo PETSALIS-DIOMITIS 2018, pp. 441-446.

²¹ IG II² 1524B, 178-179; anche IG II² 1522, 15.

²² Cfr. RIDGWAY 1990b, p. 185; PATAY-HORVÁTH 2009, p. 87.

sec. a.C., potrebbe riguardare la *kore* di *Nikandre* dell'*Artemision* di Delo, ricavata da un sottile blocco in marmo nassio²³. Oltre a essere riconosciuta come il primo esempio di una statua di tal genere, presenta un piccolo foro cilindrico su ambo le mani: su una sola estremità nel caso della destra, passante nella sinistra²⁴. Anche le tracce di ossidazione da contatto non lasciano dubbi sulla conformazione metallica degli attributi stretti in pugno, oggi irrimediabilmente perduti. Il caso è paradigmatico per comprendere l'importanza di tali aggiunte, la cui assenza si esprime nelle difficoltà esegetiche dei moderni a interpretare la statua come *kore* o divinità, magari la stessa Artemide $h(\epsilon)\kappa\eta\beta\acute{o}\lambda\omicron\iota\ \iota\omicron\chi\epsilon\acute{\alpha}\rho\eta\iota$ invocata nell'iscrizione²⁵.

L'arcaismo è il campo privilegiato per confrontare l'apparato teorico con i resti materiali. Secondo il saggio di B. S. Ridgway²⁶, ancora oggi prezioso per la comprensione del fenomeno, si tratta di materiale – soprattutto armi e gioielli – aggiunto in funzione realistica (*realistic category*), poiché l'oggetto è in metallo anche nella vita reale. Nelle *korai* dell'Acropoli si segnalano braccialetti di metallo parzialmente conservati, fori praticati sul collo per le collane, sul capo per ornamenti applicati alle bende, sui lobi per orecchini in metallo²⁷. La celebre *Peploskore* presenta

²³ Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 1: da ultimo KEESLING 2017, pp. 3-5, fig. 1; DI CESARE 2018. La presenza di un gran numero di sculture delie tardoarcaiche con aggiunte metalliche lascerebbe pensare a una pratica ben radicata sull'isola: RIDGWAY 1990b, p. 203 nota 6.

²⁴ Cfr. RIDGWAY 1990b, p. 190; PATAY-HORVÁTH 2008, pp. 49, 109, n. 152. Il comparto tecnico è considerato anche da ADAM 1966, p. 44; KALTSAS 2002, pp. 35-36, n. 7; VORSTER 2002, p. 99; DI CESARE 2018, pp. 14-16.

²⁵ IG XII 5 1425b.

²⁶ RIDGWAY 1990b.

²⁷ Sulla scultura arcaica, imprescindibile PAYNE, YOUNG 1936, compresa l'analisi puntuale delle *korai* dell'Acropoli; cfr. l'importante recensione che ne fece BIANCHI BANDINELLI 1937. La traduzione italiana dell'opera monumentale si arricchisce di un bel saggio: ARIAS

ben trentacinque fori praticati sul capo, in due file, funzionali all'aggancio di un ornamento molto elaborato²⁸. Altri fori sulle orecchie e sulle spalle ospitavano, rispettivamente, gli orecchini e le spille per fissare il peplo²⁹. Se trovare le aggiunte in metallo in punti di solito più facilmente resi con lo scalpello o con la vernice, come appunto sul capo, poteva destare sorpresa³⁰, adesso è possibile addurre alcune precisazioni. La maggiore perizia richiesta nel trattare separatamente un attributo metallico e poi fissarlo sul marmo, così come la spesa in termini del costo dei materiali, è un investimento funzionale a meglio evidenziare alcuni elementi importanti dell'iconografia. Di conseguenza, il fenomeno non va circoscritto, come in passato, soltanto agli attributi che riproducono fedelmente – financo nella materia – gli oggetti della vita quotidiana. È fondamentale includere i particolari anatomici, un campo d'indagine a cui è stato dato risalto solo recentemente³¹.

È il caso di un tentativo di archeologia sperimentale che coinvolge una serie di statue a tutt'orlo e rilievi, opportunamente ricalcati in gesso e provvisti delle aggiunte perdute³². La testa Sabouroff, in particolare, è

1981; cfr. RIDGWAY 1982. Per le *korai* anche LANGLOTZ 1939. Per gli ornamenti in generale, RICHTER 1968, pp. 11-12.

²⁸ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 679 (attribuita da PAYNE, YOUNG 1936, pp. 18-21 al Maestro del cavaliere Rampin): per i fori sul capo specialmente LANGLOTZ 1939, p. 46, n. 4; RIDGWAY 1990b, pp. 186-187, fig. 1.

²⁹ Cfr. BROUSKARI 1974, pp. 56-57, figg. 100-101; un altro foro passa attraverso la mano destra: ADAM 1966, p. 47.

³⁰ Cfr. RIDGWAY 1990b, p. 186.

³¹ *Forschungsgeschichte* in PATAY-HORVÁTH 2008, pp. 5-7.

³² Teoria: SCHÄFER 1996; ricostruzione: SCHÄFER 2003; SCHÄFER 2013; SCHÄFER 2016. La testa Sabouroff (Berlino, Antikensammlung, Altes Museum, inv. n. Sk 308), la stele di *Aristion* opera di *Aristokles* (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 29), il *kouros* di *Aristodikos* (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 3938) e il guerriero di Egina *Kriegerkopf K II* (Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 1933) sono gli esemplari a cui è obbligatorio rifarsi per quanto concerne i risultati ottenuti.

finalmente integrata aggiungendo alle parti punteggiate dei capelli e della barba – talmente bizzarre da impegnare a lungo la critica, che si esprime specialmente per un'esecuzione della capigliatura in stucco³³ – una lamina di bronzo tanto sul capo quanto sul mento (fig. 1). Tra la zona punteggiata della calotta cranica e il collo si nota una sorta di scalino, dall'ampiezza di un angolo acuto. Il procedimento prevede che la parrucca sia sistemata e incollata alla calotta, con la lamina di bronzo piegata presso lo scalino in modo da ottenere, attraverso l'incastro, un attacco supplementare. Anche per la barba vale lo stesso teorema poiché, tagliata corta sul mento come appare nella testa berlinese, costituirebbe un *unicum* di fine VI sec. a.C. dalla non facile spiegazione. Al contrario, applicando una lamina bronzea, si può senz'altro ottenere la barba della solita lunghezza e dalla tipica forma conica.

Percorrendo questa direzione, è quindi possibile aprire la strada a nuove rivelazioni circa l'aspetto originale di pezzi alquanto enigmatici, tra cui la testa di satrapo con tiara da Eraclea Pontica³⁴. La scelta di dotare tali immagini non solo di attributi metallici, ma anche di parrucca e barba in bronzo, chiarisce per converso anche il senso dell'investimento verso i primi: finire la scultura non lavorando soltanto il marmo, di per sé l'operazione più economica e immediata, talvolta non basta a manifestare ciò che gli accessori bronzei sono chiamati a simboleggiare. È possibile ragionare con buona certezza circa la volontà di mettere in risalto alcuni particolari, laddove le parti non vengono lavorate in marmo, ma inserite in bronzo. I capelli e la barba della testa Sabouroff, ma anche i genitali

³³ Stato dell'arte in SCHÄFER 2003, pp. 575-576, fig. 2; SCHÄFER 2013, p. 78, fig. 2; DI BELLA 2019, pp. 280-282, 294, fig. 4.

³⁴ Ankara, Museo delle Civiltà Anatoliche, inv. n. 19367: da ultimo SUMMERER 2005.

eseguiti in bronzo di *Aristion*³⁵, sono simboli dell'aristocratico modello. Secondo le norme aristocratiche, infatti, la barba curata la bellezza maschile e il sesso la forza virile di procreare³⁶. Anche per le *korai* vale lo stesso principio, poiché le aggiunte 'realistiche' più cospicue riguardano i gioielli, ossia la sfera di valori connessa con la vestizione della sposa e il *gamos*. Alle quattro categorie indicate da B. S. Ridgway (*functional, realistic, practical, bizarre*) andrebbe aggiunta, allora, quella simbolica, che può comprendere anche i particolari realistici come l'elmo di *Aristion* (e forse di *Aristokles*), al contempo segno dell'*arete* guerriera.

2. LA SCULTURA ARCHITETTONICA E IL TESORO DEI SIFNI A DELFI

L'uso particolare del metallo applicato è con buona probabilità derivato dalle sperimentazioni in architettura³⁷. Dispositivi di fissaggio in legno, bronzo e ferro, anche sigillato con piombo, sono attestati in molte aree della Grecia sin dall'inizio del VI sec. a.C. e proseguono ininterrottamente fino all'età ellenistica. Le sculture architettoniche del tempio di Zeus a Olimpia e del Partenone erano arricchite da numerosi inserti metallici³⁸, al fine di comunicare con lo spettatore nella maniera più chiara possibile e dare ulteriore risalto agli aspetti drammatici del mito. I carri da guerra per la gara tra Pelope ed Enomao sul frontone Est di Olimpia, strumento secondo cui i due contendenti si appropriano del favore degli dei tramite la vittoria agonale, erano in bronzo; sul frontone

³⁵ Su questo dato non sembra concordare BRINKMANN, WÜNSCHE 2003.

³⁶ Cfr. SCHÄFER 2003, p. 579; SCHÄFER 2013, p. 84.

³⁷ Cfr. RIDGWAY 1990b, p. 186.

³⁸ Olimpia: PATAY-HORVÁTH 2008, pp. 55-64. Partenone: SCHULTZ 2019, pp. 112-114; accessori metallici sui frontoni, PALAGIA 1993, pp. 19-21, 23, 42-46, 48-49; sulle metope, SCHWAB 2009; sul fregio, NEILS 2001, pp. 88-93.

Ovest del Partenone, inoltre, è assai interessante la possibilità che il torso nudo di Poseidon possa essere stato rivestito di una corazza bronzea, come testimoniano i due fori all'altezza delle spalle, a porre enfasi sulla contesa armata con Atena per il possesso dell'Attica³⁹.

Rilevare gli accessori metallici getta luce su alcuni importanti aspetti della raffigurazione e consente nuove riflessioni sui principi etici e morali – non soltanto funzionali o motivati dal decorativismo – alla base della scelta consapevole di riprodurre in bronzo un determinato particolare, oppure mantenerlo secondo la lavorazione del marmo. Innumerevoli esempi di questa pratica ricorrono nel tesoro dei Sifni a Delfi, finora annotati specialmente per le parti di più facile lettura: i fregi Est e Nord, il frontone Est, una delle due cariatidi a sostegno della trabeazione occidentale⁴⁰. Il *thesauros* è tra i più ricchi del santuario di Apollo, stando a Erodoto⁴¹, secondo un sottile parallelismo tra le preziose offerte celate al suo interno e la quantità di figure all'esterno. Una ricchezza che si traduce non solo nella varietà degli atteggiamenti e delle pose, evidente ad esempio per la Gigantomachia settentrionale, ma certamente anche nella profusione di metallo aggiunto e di pittura. Il fregio misura in altezza m 0,64, meno del suo omologo partenonico (alt. m 1) e della sima scolpita dell'*Artemision* di Efeso (alt. m 0,88). Oltretutto, è impostato a un'altezza abbastanza limitata, a m 4 dal livello dell'osservatore, cosicché le figure

³⁹ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. nn. 885 + 959; Londra, British Museum, M: SCHULTZ 2019, p. 114.

⁴⁰ Cfr. RIDGWAY 1966, pp. 38-39, fig. 28; RIDGWAY 1990b, p. 191; PATAY-HORVÁTH 2008, pp. 134-137, nn. 271-275.

⁴¹ III 57.

dovettero apparire al pellegrino ancora più maestose e visibili in dettaglio anche dalla distanza⁴².

Inoltre, la tecnica delle applicazioni metalliche sottolinea, come anticipato per i significati, le scelte più peculiari e rivelatrici. Agisce anche sulle iconografie, come confermano le iscrizioni⁴³, generando un rapporto osmotico tra forma, contenuto e tecnica. Al centro del fregio Est, infatti, sulla lastra J (inv. n. 1247), Hermes (O6) assiso che regge le *keres* esemplifica materialmente il bilanciamento tra la necessità di riferirsi a un patrimonio comune e l'opportunità di innovare alcuni particolari significativi (fig. 2)⁴⁴. Il foro davanti alla gamba sinistra di Zeus (O5), tutt'oggi preservato, serve per ancorare il piatto della bilancia. Ancora una volta, lo strumento decisivo per la comprensione dell'intera circostanza è in metallo aggiunto. Questo lato del tesoro non è più, allora, una generica *assemblée des dieux*, ma un avvenimento ben preciso: la *psychostasia*, la bilancia del fato di Achille e Memnone in duello⁴⁵. Si ritiene che l'incontro tra i due eroi ricorra nella perduta *Etiopide* di Arctino di Mileto, anche se l'epitome di Proclo non ne fa menzione⁴⁶. Ciononostante, è possibile affermare con certezza che, nella successiva *Psychostasia* di Eschilo, Zeus risolve la disputa pesando con la bilancia le *psychai* dei rivali⁴⁷. Nell'*Iliade*⁴⁸, è nuovamente Zeus a disporre le *keres* di Achille ed Ettore, così come nella

⁴² Cfr. MARCONI 2009, pp. 159 nota 13, 164 nota 32.

⁴³ Cfr. BRINKMANN 1985, p. 123.

⁴⁴ Cfr. BRINKMANN 1985, p. 116, fig. 85; PATAY-HORVÁTH 2008, p. 199, fig. 24.

⁴⁵ Il tema, dai prodomi in PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928, p. 111 nota 4 (*contra* DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1944-45, p. 22 nota 1), è venuto alla luce grazie all'attenta lettura delle iscrizioni: BRINKMANN 1985; BRINKMANN 1994, pp. 139-153.

⁴⁶ Gli *argumenta* dell'*Etiopide*, della *Piccola Iliade*, dell'*Ilioupersis*, dei *Nostoi* e della *Telegonia* si trovano nel codice Venetus A dell'*Iliade* (X sec. d.C.); cfr. MONRO 1883.

⁴⁷ Fr. 3 Radt 375.

⁴⁸ XXII 208-213.

rinomata *hydria* Ricci⁴⁹. L'attributo della bilancia è sempre in mano a Zeus, finché l'autore del fregio Est non concede a Hermes di reggere le sorti degli eroi. Di conseguenza, anche la ceramica si adegua alla novità iconografica e propone sempre la nuova variante⁵⁰.

3. NOTAZIONI TECNICHE SUL FREGIO DEL TESORO DEI SIFNI

A questo punto, è importante introdurre alcune notazioni tecniche sul fregio del tesoro dei Sifni. Se, almeno in alcune parti, il monumento sembra realizzato in altorilievo (profondità max m 0,072)⁵¹, l'opera mostra una gestione sapiente delle linee, chiare e decise, risultato di un'accurata opera di scalpello⁵². L'elevato *standard* di finitura equivale a dire che, in molti punti, i dettagli sono cavati direttamente sul marmo. Dalle criniere dei leoni Nord (blocco B, inv. n. 1392) fino all'interno delle bocche dei cavalli Est (blocchi H-G, inv. nn. 1074, 1310), ad esempio, oppure sull'egida che copre le spalle di Atena sul lato Ovest (W6, blocco P, inv. n. 1416), le cui tracce di colore rivelano la presenza di scale di rosso, blu e verde⁵³. La superficie accoglie di pari passo, probabilmente per la prima volta nell'arte monumentale, a grande modulo e in maniera

⁴⁹ Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. n. 80983: sul *Bildprogramm* soprattutto CERCHIAI 1995.

⁵⁰ Cfr. PARIBENI 1973. La *psychostasia* è più frequente sulla ceramica attica di fine VI-inizi V sec. a.C.: catalogo in KNITTMAYER 1997, pp. 100-108, 139-140.

⁵¹ Cfr. CASSON 1933, pp. 115-116, 138-139, 142.

⁵² È possibile che sia stato adoperato uno scalpello dentato in acciaio, in anticipo di quasi due generazioni sulle attestazioni sicure di questo strumento in Grecia: ETIENNE 1968, p. 37; *contra* DINSMOOR 1913, pp. 8, 66.

⁵³ Cfr. ADAM 1966, pp. 22, 35. Per l'egida di Atena soprattutto COURBY 1911, pp. 216-219, fig. 4; MOORE 1985, pp. 140-143, figg. 6-8; BRINKMANN 1994, pp. 178-179, n. W6, figg. 142-143.

sufficientemente diffusa, il trapano semplice⁵⁴. Le sue applicazioni pratiche, pertanto, indirizzano decisamente verso la segmentazione delle figure, in particolare sui lati Ovest e Sud, al fine di scontornare e marcare anche quei tasselli da integrare con il bronzo. Infatti, anche se il trapano rimuove la pietra in modo apparentemente più corsivo dello scalpello, di contro, semplifica il lavoro. Lo scultore, dopo aver deciso il punto esatto in cui tagliare la pietra e la giusta profondità entro cui scendere, riesce a ottenere il risultato auspicato con una precisione maggiore per mezzo del trapano, piuttosto che tramite intagli. Tale tecnica, insieme alla pittura e agli accessori metallici, è estremamente importante per l'effetto scenografico.

In aggiunta, rilevare i contorni con il trapano mette in evidenza le figure, staccandole dal blocco di partenza. Di norma, vengono praticati fin da subito una serie di fori ad angolo retto rispetto allo sfondo, che segnano gli estremi della figura. Si crea così una sorta di tracciato facilmente livellabile. Segue, quindi, la definizione delle immagini. Lo scultore è libero di lasciare un margine di sicurezza, che consiste nel praticare la linea dei fori a circa m 0,01 di distanza dal contorno finale. Dopodiché, realizzata la traccia, torna a lavorare con lo scalpello lo spazio tra quest'ultima e l'immagine. I segni di questi fori vengono generalmente cancellati durante la scalpellatura o il livellamento dello sfondo, ma a volte rimangono a vista. Essi non vanno confusi con quelli per gli

⁵⁴ Cfr. CASSON 1933, pp. 116, 123 con qualche riserva. Secondo Pausania (I 26, 7), invece, la scoperta del trapano si deve allo scultore di fine V sec. a.C. Callimaco: ὁ δὲ Καλλιμάχος ὁ τὸν λύχνον ποιήσας, ἀποδέων τῶν πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην, οὕτω σοφία πάντων ἐστὶν ἄριστος ὥστε καὶ λίθους πρώτος ἐτύπησε καὶ ὄνομα ἔθετο κατατηξίτεχνον, ἢ θεμένων ἄλλων κατέστησεν ἐφ' αὐτῷ. Il Periegeta intende probabilmente il perfezionamento di questa arte.

alloggiamenti metallici. Il primo tipo di fori si nota, ad esempio, dietro le zampe dei cavalli sul blocco P del fregio Ovest⁵⁵. La tecnica è particolarmente utile per scolpire dettagli complessi e angoli esatti. I risultati più evidenti si riscontrano nei fregi Ovest e Sud, i cui personaggi si staccano dal fondo con sottosquadri netti e profondi. Lo stile del Maestro A⁵⁶, infatti, presenta figure solenni dalle linee di contorno fluide e ininterrotte, a spigolo vivo, lontane dalla sensibilità plastica dei fregi Est e Nord; non solo, lo stesso avviene per i carri e i cavalli. Nella realizzazione di un gruppo, come appunto nel caso dei quattro cavalli che compongono una quadriga, lo scultore non sembra a suo agio. La tendenza dominante è di sovrapporre i piani uno sull'altro, ricavandone immagini abbastanza piatte.

Il contesto entro il quale si muovono le maestranze è molto aperto al dialogo, sia tecnico che stilistico: la straordinarietà del tesoro sta proprio nell'armonica coesistenza di numerosi metodi di lavorazione, di alto e bassorilievo, di marmo, metallo e pittura. Non sembra esserci, invero, una ragione precisa a orientare la scelta di rendere un attributo in marmo, oppure aggiungerlo in seguito in bronzo⁵⁷. I serpentelli che circondano l'egida di Atena, tanto sul fregio Nord (N32, blocco C, inv. n. 1380) quanto sull'Ovest, sono in parte scolpiti in continuità con il marmo, ovvero quelli discendenti alle spalle della dea; altri, frontali e maggiormente a vista, sono aggiunti separatamente, come si evince dai finissimi fori di trapano preservati. In realtà, le possibilità offerte dal monumento, non grande e

⁵⁵ Altri esempi in ADAM 1966, pp. 49-50, figg. 22, 23a.

⁵⁶ La definizione di RIDGWAY 1962, p. 25 – Maestro A per i fregi Ovest e Sud, Maestro B per quelli Est e Nord – rimane tutt'oggi la più pratica.

⁵⁷ Cfr. ADAM 1966, p. 50.

non molto alto, bene a vista, avrebbero reso più semplice e immediato completare la lavorazione direttamente sul marmo. La scelta delle aggiunte in diverso materiale, così come il coinvolgimento di più mani, lasciano supporre delle ragioni di notevole pregio alla base della commessa. Conseguentemente, gli elementi metallici devono essere ben spesi e, come nel caso delle sculture a tuttotondo e dei rilievi, servire a enfatizzare le prerogative di alcune figure.

4. ADDIZIONI METALLICHE E IDENTITÀ: LA DEA DEL BLOCCO Q DEL FREGIO OVEST

Nel fregio dei Sifni coesistono novità tecniche, formali, stilistiche e iconografiche. In un certo senso, l'unicità del tesoro rende arduo, nei punti privi di iscrizioni, oppure nel momento in cui le figure mancano gli attributi, il riconoscimento di tutti i personaggi effigiati. Di conseguenza, l'interpretazione complessiva muta di significato in relazione alla volontà di connotare un determinato personaggio con un nome piuttosto che un altro. In assenza di più solide certezze, è assolutamente necessario appoggiarsi ai segni preservati sul marmo e tentare di ricostruire gli attributi metallici perduti⁵⁸. Un notevolissimo esempio di quanto essi possano risultare risolutivi vale per il fregio Ovest, dall'iconografia ancora incerta, ma entrato in letteratura quasi unanimemente come giudizio di Paride⁵⁹. In particolare, è dirimente l'interpretazione della divinità W8

⁵⁸ Il tentativo di elencare i *Realia* del fregio, quali piante, elementi architettonici, carri, armi, ornamenti, abiti e mobili, in BRINKMANN 1994, pp. 53-72.

⁵⁹ Cfr. l'edizione di PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928, pp. 142-143, fig. 48; da ultimo, ad esempio, SCHULTZ 2019, p. 106; STURGEON 2019, p. 285.

sulla lastra Q (inv. n. 1379) come Afrodite, colei che incontra il favore del troiano e vince la contesa.

La dea, all'estremità sinistra del blocco, è colta nell'atto di scendere dal carro. Il ginocchio sinistro è ancora piegato, mentre il piede destro non conservato poggia verosimilmente già a terra. Il corpo di profilo è rivolto a sinistra; il busto, tuttavia, volge in direzione opposta, verso la destra del fregio e nel senso del carro. L'avambraccio sinistro è piegato sul gomito, in tensione: la dea tende un oggetto perduto, originariamente in bronzo. Il volto conviene con il gesto delle braccia e guarda a destra. Ella indossa un lungo chitone, coperto dall'*himation* fino alla cintura. Inoltre, intorno alla testa gira una *stephané* a forma di cappuccio, a impreziosire la raffigurazione, unitamente al braccialetto sul braccio destro, forse simile a quello serpentiforme della *kore* 670 dell'Acropoli⁶⁰, che sembra riecheggiare financo nell'abbigliamento la dea del blocco Q. Abbellimenti a un tempo scolpiti, ma di cui poco rimane, come gran parte del braccio sinistro, del piede destro e del volto.

L'identificazione della dea spetta a F. Poulsen per primo, sulla base delle due linee o *baguettes* all'altezza del petto, ovvero parte di una collana retta con entrambe le mani nel momento in cui Afrodite scende dal suo carro sul Monte Ida⁶¹. L'idea nasce dalla descrizione della collana aurea della dea⁶². In realtà, in mancanza di argomenti cogenti, adoperare la letteratura per sostanziare le assenze è un procedimento assai rischioso. Al

⁶⁰ LANGLITZ 1939, pp. 50-51, n. 8, tavv. 14-16 l'attribuisce all'autore dell'Atena del frontone della Gigantomachia (Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 631 A); cfr. PAYNE, YOUNG 1936, pp. 35-36, tavv. 65-67; HARRISON 1965, p. 18; RICHTER 1968, pp. 76-77, n. 119, figg. 377-379; BROUSKARI 1974, pp. 70-71, fig. 131-132; RIDGWAY 1977, p. 93; BOARDMAN 1978, p. 85, fig. 153; STEWART 1990, p. 124, fig. 153; KARAKASI 2001, tavv. 257-258.

⁶¹ POULSEN 1908, p. 182.

⁶² H.HOM., VI 10.

contrario, come nel caso della *psychostasia*, la presenza di spunti materiali trova in secondo luogo terreno fertile nell'epica e nella lirica, appurata la circolarità e la reciprocità dei *media*⁶³.

F. Courby, dal canto suo, non solo accetta di denominare la dea W8 Afrodite, ma irrobustisce la proposta descrivendo precisamente la posizione di ciascun braccio e delle mani, senza però mostrare la ricostruzione⁶⁴. Egli ipotizza che il braccio sinistro, in gran parte assente, fosse molto piegato al gomito e la mano corrispondente aperta, ancorata sullo sfondo grazie a un puntello molto piccolo situato all'altezza del volto (a). È possibile seguire il tratto dell'avambraccio secondo una linea molto sottile (b-c), appena visibile oggi. La destra, invece, è chiusa, con il dito medio sciolto (f) a reggere un oggetto molto delicato. Da qui partono i due fili della collana, percorrendo delle direzioni abbastanza autonome. L'autore non indica il modo in cui tali filamenti vanno dalla destra stretta in pugno alla sinistra aperta in alto; mancano all'appello anche i fori dal diametro contenuto, che proseguono nelle due direzioni il tracciato del puntello. Inoltre, non sussistono adeguati confronti iconografici per un simile gesto, né sembra motivato – in un ipotetico giudizio di Paride – che Afrodite sia intenta a sistemare i propri gioielli⁶⁵.

In seguito, seppure conservando l'identificazione in Afrodite, la presenza della collana è stata messa in serio dubbio: essa, così ipotizzata, sembra fin troppo lunga per adattarsi alle dimensioni del collo, dalla mano sinistra fino al punto 'a' del disegno al tratto di F. Courby. Simili

⁶³ Ad esempio, il riferimento al fregio Est in Pl., P. VI 28-46: SHAPIRO LAPATIN 1988; RIDGWAY 1999, pp. 79-80; ATHANASSAKI 2012; ATHANASSAKI 2014, pp. 203-207.

⁶⁴ COURBY 1911, pp. 212-218, fig. 3.

⁶⁵ Cfr. MOORE 1985, p. 146; NEER 2001, p. 391.

ornamenti poi, nell'arte greca, non sono semplici bande lisce, ma possiedono varie decorazioni a rilievo. Soprattutto, tra i due fili del fregio Ovest sussistono sostanziali differenze, con il sommitale un po' più dritto e più sottile del sottostante. In ogni caso, non possono essere le terminazioni dello stesso oggetto.

Si è fatta largo un'altra teoria: la linea superiore rappresenterebbe delle lunghe redini e l'inferiore il pungolo per i cavalli, scolpiti in marmo all'altezza del petto e poi completati in bronzo⁶⁶. Dei buchi per l'alloggiamento delle redini bronzee, tuttavia, non c'è traccia, come nota anche M. B. Moore, ritenendo però possibile che essi fossero troppo poco profondi per giungere intatti fino a oggi. I primi editori, al contrario, osservando le tracce di pittura rossa evidenti per tutta la direttrice che idealmente collega la parte terminale del carro con l'estremità finale delle briglie visibile in marmo, sottolineano con buona verosimiglianza che esse giravano intorno a un palo, essendo perciò a quest'ultimo legate⁶⁷. Le redini poste più in alto, in marmo, poggiavano direttamente sul palo ancorato al carro come in alcune raffigurazioni vascolari⁶⁸. Inoltre, allo stesso modo dell'Afrodite che si aggiusta la collana mentre scende dalla vettura, anche la sua versione con redini e pungolo non trova adeguati paralleli⁶⁹. L'auriga del fregio Sud (S10, blocco M, inv. n. 2160) tiene le redini in tutt'altra maniera; anche ammettendo una certa dose di *variatio* nelle pose, lo spessore delle redini nella lastra meridionale è più ampio,

⁶⁶ Cfr. RIDGWAY 1977, pp. 269-270, fig. 62; MOORE 1985, pp. 146-149, figg. 11-13.

⁶⁷ PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928, pp. 137 nota 5, 138, 139 nota 2, fig. 45.

⁶⁸ Cfr. MOORE 1985, p. 149 nota 57.

⁶⁹ Cfr. MOORE 1985, p. 148.

oltre a terminare ben al di sotto del pugno che le stringe. Esse sono ben visibili e dalla forma di un fiocco. La ragione è logica: è impossibile tenere saldi i cavalli senza lasciare abbastanza corda in avanzo, poiché il movimento della corsa tira giocoforza verso gli animali. Ipotizzare che la figura W8 stringa le redini e un pungolo è davvero poco realistico, specie in un'opera che fa dell'estrema cura del dettaglio la sua prerogativa principale.

Osservando attentamente i segni lasciati sul marmo, salta all'occhio un particolare. Le linee, o *baguettes* secondo F. Poulsen, non sono due bensì tre. In particolare, è davvero raffinatissimo il movimento della terza al di sopra delle ciocche dei capelli della dea. Il tracciato di questa linea ulteriore va dalla mano destra verso il basso, appena sotto il mantello. La sua esistenza è difficilmente trascurabile poiché, seppure distribuita tra l'acconciatura che ricade sul petto e le vesti, conserva anche più tratto rispetto alle due *baguettes* note (fig. 3).

Ricapitolando, la divinità W8 stringe con la mano destra chiusa in un pugno a metà del petto, il gomito alla stessa altezza, tre corde: due formano un angolo concavo, mentre la terza – più robusta e dritta – è impostata sullo stesso piano della mano e del braccio destro. Il resto dell'attributo era di certo in metallo, come spiegherebbe il punto 'a', non più l'attacco della mano sinistra, ma il puntello di un attributo bronzeo. Lo stesso procedimento dimostrabile, ad esempio, per la dea N31 della Gigantomachia (blocco C, inv. n. 1380), che brandisce la lancia su un gigante caduto. L'arma comincia in marmo e, agganciata alle scanalature conservate sullo scudo di un altro nemico, termina in metallo⁷⁰. Per

⁷⁰ Cfr. RIDGWAY 1966, pp. 38-39, fig. 28; RIDGWAY 1990b, p. 191.

comprendere cosa impugna la dea W8, è bene richiamare una vecchia teoria che suole considerare le linee oblique come le corde di un arco e la terza, orizzontale, la freccia⁷¹. L'ipotesi è stata a lungo negletta, forse a causa dell'inconciliabilità con l'interpretazione del fregio Ovest quale giudizio di Paride. Infatti, così rappresentata, con l'arco in mano e sul punto di scoccare la freccia, la dea del blocco Q non può essere Afrodite, ma Artemide. L'idea è funzionale ai segni preservati sulla superficie e si addice alla presenza di un arco in bronzo dorato, *παγχρύσεια τόξα*⁷². L'arma prediletta di Artemide, in procinto di scagliare il dardo contro uno dei suoi numerosi avversari, non viene scolpita sul marmo, ma fissata in metallo. Il puntello 'a' è, dunque, l'attacco del flettente superiore dell'arco in bronzo, agganciato al fondo tramite i piccoli fori circostanti (fig. 4)⁷³. Una scelta che racchiude non solo l'intento decorativo ma, soprattutto, la volontà di caratterizzare l'identità del personaggio effigiato, esaltare il momento dello scontro e porre enfasi sulla scena.

5. CONCLUSIONI

Insieme alle innovazioni come l'introduzione del trapano, la presenza degli accessori in diverso materiale nel tesoro dei Sifni è una dimostrazione di estrema perizia tecnica; ancora, oltre a possedere una funzione realistica nel riprodurre gli oggetti della vita reale, la motivazione più importante è simbolica, ossia la luminosa dimostrazione

⁷¹ Cfr. HEBERDEY 1909, pp. 159-164; seguito da BRINKMANN 1994, pp. 101-109, 180-181, n. W8, figg. 65-68 (*contra* MOORE 1996); NEER 2001, pp. 319-322, fig. 12.

⁷² H.HOM., XXVII 5.

⁷³ Cfr. BRINKMANN 1994, figg. 65-68 (estremità superiore); NEER 2001, p. 320 nota 209 (corda in generale); HEBERDEY 1909, pp. 159-164 pensa erroneamente al puntello per la spalla sinistra di Artemide.

dei valori tardoarcaici. L'epica stessa, che con la scultura coeva intrattiene un rapporto di notevole scambio, trasmette una fortissima consapevolezza della morale intrinseca all'aspetto esteriore: Apollo è ἀργυρότοξος, armato di arco d'argento⁷⁴ e con la spada aurea⁷⁵; egli è biondo⁷⁶ e, pertanto, anche la sua statua a Siracusa presenta trecce d'oro⁷⁷. Altri eroi quali Achille e Menelao sono biondi, il colore privilegiato della bellezza giovanile⁷⁸; Zeus ha sopraccigli corvini⁷⁹. Gli Achei indossano corazze bronzee, a differenza di Paride e Aiace Oileo, il primo dalla corazza adorna di molti fregi e dalla pelle di leopardo sulle spalle, il secondo con la corazza di lino⁸⁰. La spada di Paride è di bronzo con borchie d'argento⁸¹; anche la spada di Menelao possiede borchie d'argento⁸², così come quella di Agamennone, il cui carro è ornato di bronzo⁸³. Il cielo è anch'esso bronzeo⁸⁴; Atena è la dea dall'elmo aureo con doppio cimiero⁸⁵.

Le parole, come la produzione di immagini, partecipano alle stesse pratiche sociali. Per la scultura, la sottolineatura di un determinato momento del mito passa attraverso gli attributi caratterizzanti: l'arco dorato, nel caso del fregio Ovest, per Artemide. Rilevare i *Realia* originariamente in metallo è, di conseguenza, necessità primaria e può radicalmente cambiare letture consolidate di personaggi ed episodi,

⁷⁴ HOM., Il. I 37, 49; V 760.

⁷⁵ HOM., Il. V 509.

⁷⁶ ATH. 603F-604B; HES., Th. 947; PL., P. II 30. Sui capelli d'oro, LORIMER 1936.

⁷⁷ Un'altra delle ruberie di Dioniso I: AEL., VH I 20.

⁷⁸ Ad esempio HOM., Il. I 197; III 435; IV 183, 210; XXIII 141.

⁷⁹ HOM., Il. I 528.

⁸⁰ HOM., Il. II 530; III 17-18, 358.

⁸¹ HOM., Il. III 334-335.

⁸² HOM., Il. III 361.

⁸³ HOM., Il. IV 226.

⁸⁴ HOM., Il. V 504.

⁸⁵ HOM., Il. V 743.

rivelando aspetti poco noti delle iconografie. È possibile raggiungere buoni risultati tramite l'osservazione autoptica di posizione, misura e direzione del foro per l'alloggiamento del metallo. Il prossimo passo, per quanto concerne il tesoro dei Sifni a Delfi, deve essere la mappatura di tutti i fori, distinguendo quelli di trapano normali dagli altri studiati per accogliere elementi aggiuntivi. L'influenza esercitata dagli attributi sull'apparenza finale delle statue è evidente; lo studio degli accessori metallici è importante quanto la ricostruzione in marmo e apre nuovissimi scenari che, in concerto con l'esame iconografico, possono stravolgere l'interpretazione di interi monumenti⁸⁶.

BIBLIOGRAFIA

ADAM 1966: S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, Thames & Hudson, London 1966.

ARIAS 1981: E. P. Arias, *La storiografia della scultura greca del VI secolo a.C.*, in H. G. G. Payne et alii, *La scultura arcaica in marmo dell'Acropoli*, trad. M. Pottino Tommasi, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1981, pp. 15-73.

ATHANASSAKI 2012: L. Athanassaki, *Performance and Re-performance: The Siphnian Treasury Evoked (Pindar's Pythian 6, Olympian 2 and Isthmian 2)*, in P. Agócs et alii (edd.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 135-157.

ATHANASSAKI 2014: L. Athanassaki, *The Creative impact of the Occasion: Pindar's Songs for the Emmenids and Horace's Odes 1.12 and 4.2*, in D. L. Cairns et alii (edd.), *Defining Greek Narratives*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, pp. 197-225.

⁸⁶ Cfr. OHLY 1976, p. 63; SCHÄFER 1996, p. 35; SCHÄFER 2003, p. 582; PATAY-HORVÁTH 2008, pp. 67-68; SCHÄFER 2013, p. 89.

BARLETTA 2006: B. A. Barletta, *Archaic and Classical Magna Graecia*, in O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 77-118.

BIANCHI BANDINELLI 1937: R. Bianchi Bandinelli, *Sculture arcaiche dell'Acropoli (commento ad un catalogo)*, «CA» 2, 1937, pp. 112-119.

BOARDMAN 1978: J. Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period: A Handbook*, Thames & Hudson, London 1978.

BRINKMANN 1985: V. Brinkmann, *Die aufgemalten Namensbeischriften an Nord- und Ostfries des Siphnierschatzhauses*, «BCH» 109, 1985, pp. 77-130.

BRINKMANN 1994: V. Brinkmann, *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses*, Biering & Brinkmann, Ennepetal 1994.

BRINKMANN 2003: V. Brinkmann, *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Biering & Brinkmann, München 2003.

BRINKMANN, KOCH-BRINKMANN 2020: V. Brinkmann, U. Koch-Brinkmann (edd.), *Bunte Gotter: Die Farben der Antike – Golden Edition*, Prestel Verlag, München – London – New York 2020.

BRINKMANN, WÜNSCHE 2003: V. Brinkmann, R. Wünsche (edd.), *Bunte Götter: Die Farbigeit antiker Skulptur*, Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek München (16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, 15. Juni bis 5. September 2004), München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München 2003.

BROUSKARI 1974: M. S. Brouskari, *The Acropolis Museum: A Descriptive Catalogue*, trad. J. Binder, Commercial Bank of Greece, Athina 1974.

CASSON 1933: S. Casson, *The Technique of Early Greek Sculpture*, Oxford University Press, Oxford 1933.

CERCHIAI 1995: L. Cerchiai, *Il programma figurativo dell'hydria Ricci*, «AK» 38, 2, 1995, pp. 81-91.

COURBY 1911: F. Courby, *Sur la frise du trésor de « Cnide » à Delphes*, «RA» 17, 1911, pp. 197-220.

DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1944-45: P. de la Coste-Messelière, *Nouvelles remarques sur les frises siphniennes*, «BCH» 68-69, 1944-45, pp. 5-35.

DI BELLA 2019: F. F. Di Bella, *Portraits of Satraps and Tyrants in the Age of Peisistratos. Aristocratic Ideology as a Vehicle of Artistic Models in the Eastern Mediterranean*, in S. Rodríguez Piedrabuena et alii (edd.), *Approaches to Greek and Latin Language, Literature and History. Κατὰ σχολήν*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2019, pp. 259-279.

DI CESARE 2004: R. Di Cesare, *Kleoitas di Aristokles, la Tholos e le unghie d'argento*, «Workshop di archeologia classica. Paesaggi, costruzioni, reperti» 1, 2004, pp. 51-59.

DI CESARE 2018: R. Di Cesare, *La statua della nassia Nikandre: kore o dea?*, in F. Camia et alii (edd.), *Munus Laetitiaie. Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini*, vol. II, Sapienza Università Editrice, Roma 2018, pp. 11-26.

DINSMOOR 1913: W. B. Dinsmoor, *Studies of the Delphian Treasuries. II: The Four Ionic Treasuries*, «BCH» 37, 1913, pp. 5-83.

DINSMOOR 1921: W. B. Dinsmoor, *Attic Building Accounts IV: The Statue of Athena Promachos*, «AJA» 25, 2, 1921, pp. 118-129.

DNO: S. Kansteiner, K. Hallof, L. Lehmann, B. Seidensticker, K. Stemmer (edd.), *Der neue Overbeck: Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, voll. I-V, Walter de Gruyter, Berlin 2014.

DONNAY 1968: G. Donnay, *Athéna chryseléphantine dans les inventaires du Parthénon*, «BCH» 92, 1968, pp. 21-28.

ETIENNE 1968: H. J. Etienne, *The Chisel in Greek Sculpture: A Study of the Way in which Material, Technique and Tools Determine the Design of the Sculpture of Ancient Greece*, E. J. Brill, Leiden 1968.

FOLEY, STROUD 2019: E. Foley, R. S. Stroud, *A Reappraisal of the Athena Promachos Accounts from the Acropolis (IG I³ 435)*, «Hesperia» 88, 1, 2019, pp. 87-153.

FORMIGLI 2013: E. Formigli (ed.), *Colore e luce nella statuaria antica in bronzo*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2013.

HARRISON 1965: E. B. Harrison, *The Athenian Agora, XI: Archaic and Archaistic Sculpture*, The American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1965.

HEBERDEY 1909: R. Heberdey, *Das Schatzhaus der Knidier in Delphi*, «MDAI(A)» 34, 1909, pp. 145-166.

HIGGS 2006: P. Higgs, *Late Classical Asia Minor: Dynasts and Their Tombs*, in O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 163-207.

HURWIT 1985: J. M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C.*, Cornell University Press, Ithaca – London 1985.

KALTSAS 2002: N. E. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, trad. D. Hardy, Getty Publications, Los Angeles 2002.

KARAKASI 2001: K. Karakasi, *Archaische Koren*, Hirmer, München 2001.

KEESLING 2017 = C. M. Keesling, *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

KNITTMAYER 1997: B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und ihre Helden: Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.*, Archäologie und Geschichte, Heidelberg 1997.

LANGLOTZ 1939: E. Langlotz, *Die Koren*, in H. Schrader (ed.), *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1939, pp. 3-184.

LIVERANI, SANTAMARIA 2014: P. Liverani, U. Santamaria (edd.), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Quasar Edizioni, Roma 2014.

LIVERANI, SANTAMARIA, VERRI 2018: P. Liverani, U. Santamaria, G. Verri, *La quarta dimensione della scultura: il colore*, in C. Márquez Moreno et alii (edd.), *Escultura romana en Hispania VIII. Homenaje a Luis Baena del Alcázar*, UCO Press, Córdoba 2018, pp. 121-138.

LORIMER 1936: H. L. Lorimer, *Gold and Ivory in Greek Mythology*, in *Greek Poetry and Life: Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday, January 2, 1936*, Clarendon Press, Oxford 1936, pp. 21-35

MANZELLI 1994: V. Manzelli, *La policromia nella statuaria greca arcaica*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1994.

MARCONI 2009: C. Marconi, *The Parthenon Frieze: Degrees of Visibility*, «Res: Anthropology and Aesthetics» 55-56, 2009, pp. 156-173.

MERRITT 1936: B. D. Merritt, *Greek Inscriptions*, «Hesperia» 36, 3, 1936, pp. 225-241.

MONRO 1883: D. B. Monro, *On the Fragment of Proclus' Abstract of the Epic Cycle Contained in the Codex Venetus of the Iliad*, «JHS» 4, 1883, pp. 305-334.

MOORE 1985: M. B. Moore, *The West Frieze of the Siphnian Treasury: A New Reconstruction*, «BCH» 109, 1985, pp. 131-156.

MOORE 1996: M. B. Moore, *Review of Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses by Vinzenz Brinkmann*, «AJA» 100, 1, p. 186.

NEER 2001: R. T. Neer, *Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi*, «ClAnt» 20, 2, 2001, pp. 273-336.

NEER 2003: R. T. Neer, *Framing the Gift: The Siphnian Treasury at Delphi and the Politics of Architectural Sculpture*, in C. Dougherty et alii (edd.), *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 129-149.

NEILS 2001: J. Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2001.

OHLY 1976: D. Ohly, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ein Katalog der Glyptothek München. Band I: Die Ostgiebelgruppe*, C. H. Beck, München 1976.

PALAGIA 1993: O. Palagia, *The Pediments of the Parthenon*, E. J. Brill, Leiden 1993.

PALAGIA 2006a: O. Palagia, *Classical Athens*, in O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 119-162.

PALAGIA 2006b: O. Palagia, *Marble Carving Techniques*, in O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 243-279.

PAPINI 2014: M. Papini, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Gius. Laterza & Figli, Roma – Bari 2014.

PARIBENI 1973: E. Paribeni, s.v. «Psychostasia», in *EAA Suppl.*, pp. 645-647.

PATAY-HORVÁTH 2008: A. Patay-Horváth, *Metallanstückungen an griechischen Marmorskulpturen in archaischer und klassischer Zeit*, Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf. 2008.

PATAY-HORVÁTH 2009: A. Patay-Horváth, *Hair or Wreath? Metal Attachments on Marble Heads in Architectural Sculpture*, in P. Schultz et alii (edd.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*, Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classic Studies, 27-28 November 2004, Oxbow Book, Oxford – Oakville 2009, pp. 87-94.

PAYNE, YOUNG 1936: H. G. G. Payne, G. Mackworth Young, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis: A Photographic Catalogue*, The Cresset Press, London 1936.

PETSALIS-DIOMITIS 2018: A. Petsalis-Diomitis, *Undressing for Artemis: Sensory Approaches to Clothes Dedications in Hellenistic Epigram and in the Cult of Artemis Brauronia*, in A. Kampakoglou et alii (edd.), *Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature: Trends in Classics*, Walter de Gruyter, Berlin 2018, pp. 418-463.

PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928: C. Picard, P. de la Coste-Messelière, *Fouilles de Delphes IV, 2 : monuments figurés sculpture. Art archaïque : les trésors « ioniques »*, De Boccard, Paris 1928.

POSAMENTIR 2011: R. Posamentir, *The Polychrome Grave Stelai from the Early Hellenistic Necropolis*, The University of Texas Press, Austin 2011.

POULSEN 1908: F. Poulsen, *La frise Ouest du trésor de Cnide à Delphes*, «BCH» 32, 1908, pp. 177-187.

PROST 2009: F. Prost, *Norme et image divine. L'exemple de « la statue d'or » de l'Acropole*, in P. Brulé (ed.), *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne*, Actes du XII^e colloque international du CIERGA (Rennes, septembre 2007), Centre international d'étude de la religion grecque antique, Liège 2009, pp. 243-260.

REUTERSWÄRD 2001: P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik: Griechenland und Rom*, Svenska bokförlaget, Stockholm 2001.

RICHTER 1929: G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, Yale University Press, New Haven 1929.

RICHTER 1944: G. M. A. Richter, *Polychromy in Greek Sculpture with Special Reference to the Archaic Attic Gravestones in the Metropolitan Museum*, «AJA» 48, 4, 1944, pp. 321-333.

RICHTER 1968: G. M. A. Richter, *Korai: Archaic Greek Maidens. A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, Phaidon Press Ltd, New York 1968.

RIDGWAY 1962: B. S. Ridgway, *The West Frieze of the Siphnian Treasury at Delphi: A Rearrangement*, «BCH» 86, 1962, pp. 24-35.

RIDGWAY 1966: B. S. Ridgway, *Stone and Metal in Greek Sculpture*, «Archaeology», 19, 1, 1966, pp. 31-42.

RIDGWAY 1977: B. S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press, Princeton 1977.

RIDGWAY 1982: B. S. Ridgway, *Review of La scultura arcaica in marmo dell'Acropoli*, by Humfry Payne and Gerard Mackworth-Young, «AJA» 86, 4, 1982, pp. 597-598.

RIDGWAY 1990a: B. S. Ridgway, *Birds, Meniskoi and Head Attributes in Archaic Greece*, «AJA» 94, 4, 1990, pp. 583-612.

RIDGWAY 1990b: B. S. Ridgway, *Metal Attachments in Greek Marble Sculpture*, in M. True et alii (edd.), *Marble. Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Papers Delivered at a Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and Held at the J. Paul Getty Museum (28-30 April 1988), The J. Paul Getty Museum, Malibu 1990, pp. 185-206.

RIDGWAY 1999: B. S. Ridgway, *Prayers in Stone: Greek Architectural Sculpture (ca. 600-100 B.C.E.)*, University of California Press, Berkeley 1999.

ROLLEY 1994: C. Rolley, *La sculpture grecque. 1. Des origines au milieu du Ve siècle*, Picard éditeur, Paris 1994.

ROUX 1984: G. Roux, *Pourquoi le Parthénon?*, «CRAI» 128, 2, 1984, pp. 301-317.

SASSI 1994: M. M. Sassi, *I Greci e la definizione dei colori*, «L'immagine riflessa» 2, 1994, pp. 281-302.

SASSI 2003: M. M. Sassi, *Il problema della definizione antica del colore, fra storia e antropologia*, in S. Beta et alii (edd.), *I colori del mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici*, Atti della giornata di studio (Siena, 28 marzo 2001), Edizioni Cadmo s.r.l., Fiesole 2003, pp. 9-23.

SASSI 2015: M. M. Sassi, *Perceiving Colors*, in P. Destrée et alii (edd.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester 2015, pp. 262-273.

SCHÄFER 1996: T. Schäfer, *Gepickt und Versteckt: Zur Bedeutung und Funktion aufgerauter Oberflächen in der spätarchaischen und frühklassischen Plastik*, «JDAI» 111, 1996, pp. 25-74.

SCHÄFER 2003: T. Schäfer, *Marmor und Bronze. Materialluxus griechischer Plastik in spatarchaischer Zeit*, «AW» 34, 6, 2003, pp. 575-584.

SCHÄFER 2013: T. Schäfer, *Marmo e bronzo: sui materiali di lusso nella plastica greca di età tardo-arcaica*, in E. Formigli (ed.), *Colore e luce nella statuaria antica in bronzo*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2013, pp. 77-102.

SCHÄFER 2016: T. Schäfer, *Glanzlichter und Bedeutungsträger: Zur Semantik von Anstückungen aus Marmor und Metall an Skulpturen der Archaik und Frühklassik*, in K. B. Zimmer (ed.), *Von der Reproduktion zur Rekonstruktion – Umgang mit Antike(n) II*, Summerschool vom 16. – 19. Juni 2014 in Tübingen, Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf. 2016, pp. 149-169.

SCHULTZ 2019: P. Schultz, *Architectural Sculpture*, in O. Palagia (ed.), *Handbook of Greek Sculpture*, Walter de Gruyter, Berlin 2019, pp. 91-122.

SCHWAB 2009: K. A. Schwab, *New Evidence for Parthenon East Metope 14*, in P. Schultz et alii (edd.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*, Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classic Studies, 27-28 November 2004, Oxbow Book, Oxford – Oakville 2009, pp. 79-87.

SHAPIRO LAPATIN 1988: K. D. Shapiro Lapatin, *Ἰμῶν θησαυρός: Pindar's Sixth Pythian Ode and the Treasury of the Siphnians at Delphi*, «MH» 45, 1, 1988, pp. 1-5.

SHAPIRO LAPATIN 2001: K. D. Shapiro Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford University Press, Oxford – New York 2001.

SIMON 1984: E. Simon, *Ikonographie und Epigraphik. Zum Bauschmuck des Siphnierschatzhauses in Delphi*, «ZPE» 57, 1984, pp. 1-22.

STEWART 1990: A. F. Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration*, Yale University Press, London 1990.

STUCCHI 1988: S. Stucchi, *La statua marmorea trovata a Mozia: per una nuova lettura del monumento*, in N. Bonacasa et alii (edd.), *La statua marmorea di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia*, Atti della giornata di studio (Marsala, 1° giugno 1986), «L'Erma» di Bretschneider, Roma 1988, pp. 83-96.

STURGEON 2006: M. C. Sturgeon, *Archaic Athens and the Cyclades*, in O. Palagia (ed.), *Greek Sculpture: Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 32-76.

STURGEON 2019: M. C. Sturgeon, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, in O. Palagia (ed.), *Handbook of Greek Sculpture*, Walter de Gruyter, Berlin 2019, pp. 261-295.

SUMMERER 2005: L. Summerer, *Achämeniden am Schwarzen Meer: Bemerkungen zum spätarchaischen Marmorkopf aus Herakleia Pontike*, «Ancient Near Eastern Studies» 42, 2005, pp. 231-252.

VORSTER 2002: C. Vorster, *Früharchaische Plastik*, in P. C. Bol (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frügriechische Plastik*, Mainz 2002, pp. 97-132.

WATROUS 1982: L. V. Watrous, *The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi*, «AJA» 86, 2, 1982, pp. 159-172.

WINCKELMANN 1755: J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Im Verlag der Waltherischen Handlung, Dresden – Leipzig 1755.

YFANTIDIS 1984: K. Yfantidis, *Die Polychromie der hellenistischen Plastik*, PhD. diss. Johannes Gutenberg Universität, Mainz 1984.



Fig. 1. Testa Sabouroff. Atene o Egina, ca. 510 a.C. Berlino, Antikensammlung, Altes Museum, inv. n. Sk 308. © Institut für Klassische Archäologie Tübingen, Gipsabguss-Sammlung, ricostruzione T. Schäfer, K. von Woyski (foto F. F. Di Bella).



Fig. 2. Psychostasia. Fregio Est (blocchi J-I) del tesoro dei Sifni. Delfi, Museo Archeologico, inv. nn. 1247, 1237 © Institut für Klassische Archäologie Tübingen, Gipsabguss-Sammlung (<https://www.unimuseum.uni-tuebingen.de/de/sammlungen/abguss-sammlung.html>).

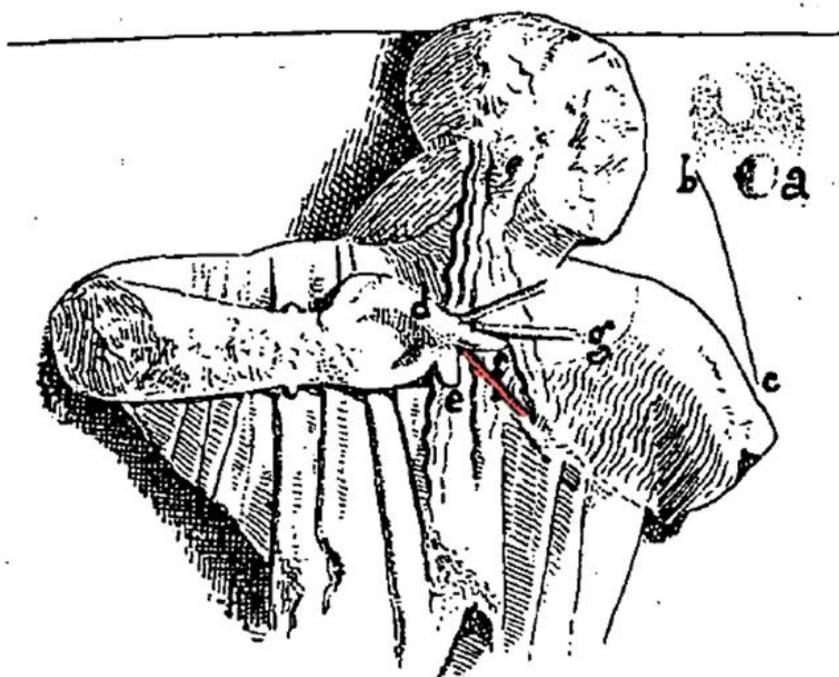


Fig. 3. Figura W8 (Artemide). Fregio Ovest (blocco Q) del tesoro dei Sifni. Delfi, Museo Archeologico, inv. n. 1379 (rielaborazione a cura di F. F. Di Bella da COURBY 1911, p. 214, fig. 3: è stato aggiunto, evidenziato in rosso, il tracciato della terza baguette).



Fig. 4. Fregio Ovest (blocco Q) del tesoro dei Sifni. Delfi, Museo Archeologico, inv. n. 1379 (da BRINKMANN 1994, fig. 66).