



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2023, n. 12

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

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

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

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

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

Fabiano Fiorello DI BELLA, *L'officina di Endoios e Philergos*

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

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

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

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

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

F.F. DI BELLA, *L'officina di Endoios e Philergos*, *Thiasos* 12, 2023, pp. 235-263

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



L'OFFICINA DI ENDOIOS E PHILERGOS

Fabiano Fiorello Di Bella*

Key Words: *Endoios, Philergos, Late Archaic Period, Archaic workshops, Siphnian Treasury*

Parole chiave: *Endoios, Philergos, età tardoarcaica, officine arcaiche, Tesoro dei Sifni*

Abstract:

This paper aims at analysing the historical and social context of the Late-Archaic sculpture workshops through the case study of two renewed sculptors, Endoios and Philergos. The methodology takes into account the literary and epigraphic tradition, and the sculptures, in order to shed light on the specific features of Endoios and Philergos. Acr. 625 shows the style of this Attic workshop, that invents the type of kore with kolpos and paryphè at c. 530 BC. The hand of Endoios and Philergos also occurs on the friezes of the Siphnian Treasury at Delphi, that should be read as a unit. Lastly, a new interpretation of the lost signature on the shield of the Gigantomachy is outlined.

Il presente contributo si propone di analizzare il contesto storico e sociale delle officine di scultura di età tardoarcaica attraverso il caso studio di due celebri artefici, Endoios e Philergos. La metodologia impiegata mette a sistema le fonti scritte, le testimonianze epigrafiche e le sculture al fine di delineare la fisionomia specifica di Endoios e Philergos. Acr. 625 mostra il linguaggio formale di questa officina attica, che inventa il tipo della kore con kolpos e pariphè negli anni intorno al 530 a.C. La mano di Endoios e Philergos si riscontra anche nei fregi del Tesoro dei Sifni a Delfi, che vanno letti in chiave unitaria. Si suggerisce, infine, una nuova integrazione della firma sullo scudo della Gigantomachia.

1. Introduzione

Lo studio della scultura arcaica ha radicalmente mutato il suo centro di gravità che, da approcci di tipo stilistico¹, adesso coincide con il contesto socio-produttivo, le intersezioni tra le botteghe, il rapporto tra le importazioni dei marmi e la mobilità degli artefici². Alle *Meisterfragen* si sostituisce il concetto di officina, che prevede la collaborazione tra scultori ed esclude un sistema verticistico, fondato sull'ingombrante figura del maestro³. All'interno del processo di produzione di un'officina antica è utile rilevare, infatti, la graduale acquisizione delle conoscenze artigianali, che coinvolge più individui: non solo scultori, ma anche lapicidi e pittori, tutto sotto l'occhio vigile della committenza. Sebbene le sculture abbondino, non è ancora possibile fare affermazioni definitive sulla composizione di un'officina in età arcaica⁴. Dal punto di vista dell'ubicazione, l'officina può trovare posto nei pressi della cava di estrazione del materiale,

* Scuola Superiore Meridionale, Napoli: fabianofiorello.dibella@unina.it

Il contributo prende le mosse da una ricerca condotta presso l'Istituto di Archeologia Classica dell'Università Eberhard Karls di Tübinga. I miei più sentiti ringraziamenti al prof. dr. Thomas Schäfer e alla Fritz Thyssen Stiftung per il supporto. Ringrazio l'Eforia alle Antichità della Focide, nella persona della dott.ssa Athanasia E. Psalti, per il permesso di studiare le sculture del Tesoro dei Sifni al Museo Archeologico di Delfi. Grazie ai proff. Luigi Maria Calì, Giovan Battista D'Alessio, Sara Kaczko, Clemente Marconi, Carlo Rescigno e agli anonimi revisori per gli utili suggerimenti. Un pensiero particolare va al Prof. Gioacchino Francesco La Torre, che aveva accolto con entusiasmo la proposta qui discussa di attribuire i fregi del Tesoro dei Sifni all'officina di Endoios e Philergos. Ringrazio, infine, la dott.ssa

Stamatia Eleftheratou per avermi concesso di utilizzare alcune fotografie a titolo gratuito.

¹ La storiografia della scultura arcaica è raccolta in ARIAS 1981; cfr. anche la critica alla *Meisterfrage* in VIVIERS 1992, p. 13.

² Ad esempio ADORNATO 2010b; HOCHSCHEID 2015.

³ Panoramica del problema in VIVIERS 1992, pp. 21-33.

⁴ Di recente NOLTE 2006, p. 242. Rimangono di buona utilità i presupposti elencati da RIDGWAY 1977, pp. 283-302 per verificare l'esistenza di un'officina arcaica: la collocazione delle firme esistenti e la plausibile integrazione dei frammenti conservati, l'esame delle fonti letterarie per la menzione dei nomi degli scultori e le informazioni sulla loro attività, l'attribuzione stilistica di lavori simili a partire dalle opere firmate e da quelle riconoscibili per un tratto rappresentativo.

oppure in prossimità del luogo di destinazione (santuari, necropoli), come indicano i reperti semilavorati⁵. La vicinanza al punto di approdo finale dell'opera dovette essere un fattore decisivo nella collocazione dell'officina, così come il costo del trasporto del prodotto parzialmente lavorato dalla cava al luogo prescelto per l'installazione. La mobilità degli artefici, del resto, è ben nota alle fonti letterarie e alle testimonianze epigrafiche, poiché la manodopera si muove con stessa la rapidità con cui muta la domanda e l'offerta nelle singole città⁶. Nel contesto delle officine di età arcaica, la storia degli studi ha molto indugiato su Endoios, ma l'idea di riconsiderare il suo profilo artigianale è un'esigenza che parte dalla critica più recente⁷. La celebrità di Endoios nelle fonti letterarie e nella documentazione epigrafica dovrebbe portare a ripercorrere i passaggi più importanti della sua carriera per mettere in luce la specialità della sua officina e, nella frammentarietà dell'evidenza materiale, distinguere dei tipi nello stile di Endoios⁸.

2. L'officina di Endoios nelle fonti: un tentativo di ricostruzione storica

Pausania ricorda tre opere di Endoios:

Ἐνδοῖος ἦν γένος μὲν Ἀθηναῖος, Δαιδάλου δὲ μαθητῆς, ὅς καὶ φεύγοντι Δαιδάλω διὰ τὸν Κάλω θάνατον ἐπηκολούθησεν ἐς Κρήτην: τοῦτου καθήμενόν ἐστιν Ἀθηναῖς ἀγάλμα, ἐπιγράμμα ἔχον ὡς Καλλιᾶς μὲν ἀναθεῖη, ποιήσσει δὲ Ἐνδοῖος.

Endoios era ateniese di nascita e allievo di Dedalo; seguì Dedalo fino a Creta quando dovette fuggire per l'uccisione di Calo; di Endoios c'è una statua di Atena seduta, con un'iscrizione che dice come l'avesse dedicata Callia e scolpita Endoios⁹.

ἔστι δὲ ἐν Ἐρυθραῖς καὶ Ἀθηναῖς Πολιάδος ναὸς καὶ ἀγάλμα ξύλου μεγέθει μέγα καθήμενόν τε ἐπὶ θρόνου καὶ ἡλακάτην ἐν ἑκατέρᾳ τῶν χειρῶν ἔχει καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πόλον: τοῦτο Ἐνδοίου τέχνην καὶ ἄλλοις ἐτεκμαιρόμεθα εἶναι καὶ ἐς τὴν ἐργασίαν ὁρῶντες ἔνδον τοῦ ἀγάλματος καὶ οὐχ ἤκιστα ἐπὶ ταῖς Χάρισί τε καὶ Ὠραῖς, αἱ πρὶν ἐσελθεῖν ἐστήκασιν ἐν ὑπαίθρῳ λίθου λευκοῦ.

A Eritre c'è anche un tempio di Atena Poliade e una statua lignea di grandi dimensioni seduta su un trono, che tiene in entrambe le mani una rocca per filare e sulla testa un *polos* (berretto cerimoniale); che questa statua sia opera di Endoios lo deduco, fra l'altro, anche dall'osservazione della tecnica di esecuzione della statua e soprattutto dalle Cariti e dalle Ore in marmo bianco, che sono collocate allo scoperto, prima dell'ingresso¹⁰.

τῆς δὲ Ἀθηναῖς τὸ ἀγάλμα τῆς Ἀλέας τὸ ἀρχαῖον, σὺν δὲ αὐτῇ καὶ ὕδρ τοῦ Καλυδωνίου τοὺς ὀδόντας ἔλαβεν ὁ Ῥωμαίων βασιλεὺς Αὐγουστος [...] Ῥωμαίοις δὲ τῆς Ἀθηναῖς τὸ ἀγάλμα τῆς Ἀλέας ἐς τὴν ἀγορὰν τὴν ὑπὸ Αὐγούστου ποιηθεῖσαν, ἐς ταύτην ἐστὶν ἰόντι. τοῦτο μὲν δὴ ἐνταῦθα ἀνάκειται ἐλέφαντος διὰ παντὸς πεποιημένον, τέχνη δὲ Ἐνδοίου

L'antica statua di Atena Alea e, con essa, i denti del cinghiale calidonio furono presi da Augusto, l'imperatore dei Romani [...]. A Roma, la statua di Atena Alea è all'ingresso del foro costruito da Augusto. Qui è collocata questa statua, che è tutta d'avorio e opera di Endoios¹¹.

A queste testimonianze si aggiungono Atenagora e Plinio il Vecchio:

Τὸ μὲν γὰρ ἐν Ἐφέσῳ τῆς Ἀρτέμιδος καὶ τὸ τῆς Ἀθηναῖς (μᾶλλον δὲ Ἀθηλαῖς· Ἀθηλαῖ γὰρ ὡς οἱ μυστικώτερον, οὕτω γὰρ τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαίας τὸ παλαιὸν) καὶ τὴν καθήμενην Ἐνδοῖος εἰργάσατο μαθητῆς Δαιδάλου

Il simulacro di Artemide in Efeso, quello di Atena, (o meglio, Atela, perché così coloro che parlano secondo il linguaggio dei misteri nominano la statua antica di legno di olivo) e quello di Atena seduta furono scolpiti da Endeo, discepolo di Dedalo¹²

in templo Ephesiae Dianae [...] Mucianus III cos. ex iis, qui proxime viso eo scripsere, vitigineum et numquam mutatum septies restitutum templo, hanc materiam elegisse Ellenicon (?), etiam nomen artificis nuncupans, quod equidem miror, cum antiquiorem Minerva quoque, non modo Libero patre, vetustatem ei tribuat. Adicit multis foraminibus nardo rigari, ut medicatus umor alat teneatque iuncturas – quas et ipsas esse modico admodum miror – valvas esse e cupresso et iam CCCC prope annis durare materiam omnem novae similem. Id quoque notandum, valvas in glutinis compage quadriennio fuisse. Cupressus in eas electa, quoniam praeter cetera in uno genere materiae nitor maxime valeat aeternus.

⁵ Sui diversi gradi di finitura delle sculture, sui processi produttivi e l'organizzazione delle botteghe, ora NOLTE 2006; BELLI PASQUA 2022.

⁶ Per la mobilità degli scultori dall'età arcaica all'ellenismo, JOCKEY 2009; la documentazione epigrafica sugli spostamenti degli artisti in età arcaica e classica è raccolta da DIMARTINO 2010.

⁷ Così ad esempio ADORNATO 2010a, p. 314. I tentativi di delineare il profilo di Endoios e scandirne minuziosamente la carriera partendo dalle fonti sono molteplici: VIVIERS 1992, pp. 55-56 nota 1 con bibliografia precedente; BRINKMANN 2001; MULLER-DUFEU 2002, pp. 142-147; DNO 361-370.

⁸ VIVIERS 1992, pp. 153-174 ha condotto con successo il riesame

delle attribuzioni, spesso infondate, che comprendono la *kore* Acr. 679, il cavaliere Rampin, i fregi est e nord del Tesoro dei Sifni a Delfi, le *columnae caelatae* di Efeso: RUMPF 1938. Il *corpus* cresce in modo ipertrofico negli anni seguenti: DEYHLE 1969; KNIGGE 1969; SCHMIDT 1969.

⁹ Pausania 1, 26, 4 (traduzione MUSTI, BESCHI 1982, p. 139).

¹⁰ Pausania 7, 5, 9 (traduzione MOGGI, OSANNA 2000, p. 37).

¹¹ Pausania 8, 46, 1, 4-5 (traduzione MOGGI, OSANNA 2003, pp. 248-249).

¹² Atenagora, *Legatio pro Christianis* 17, 4 (traduzione GRAMAGLIA 1964, p. 74).

nel tempio di Diana ad Efeso [...] Muciano, 3 volte console, che è fra quelli che ne hanno scritto in tempi più recenti, avendola vista di persona [*n.d.A.* la statua di culto], riferisce che è di legno di vite, ed è rimasta sempre la stessa nonostante il tempio sia stato ricostruito sette volte; Ellenico (?) avrebbe scelto tale legno (Muciano riporta infatti anche il nome dell'artista, il che lascia un po' stupiti, considerato che egli ritiene questa statua più antica non solo di quella del padre Libero, ma anche di quella di Minerva). Aggiunge che attraverso numerosi fori è impregnata di nardo, affinché questa sostanza medicamentosa conservi e tenga compatte le giunture del legno – e mi meraviglia molto che ve ne siano, in una statua di modeste dimensioni¹³.

Pausania segnala tre statue di Atena realizzate da Endoios: sull'Acropoli, a Eritre e a Tegea, con quest'ultima che sarebbe stata portata via dal suo luogo d'origine da Augusto insieme a una reliquia, i denti del cinghiale calidonio. Le informazioni molto limitate a nostra disposizione sembrano suggerire che l'officina di Endoios dovette essere richiesta per i simulacri di Atena, tanto in Attica quanto nella Ionia e nel Peloponneso. Le prime due testimonianze, ad Atene ed Eritre, ricordano delle statue sedute. Pausania non specifica l'epiclesi della statua di Atena sull'Acropoli, ma indica l'offerente, Kallias. Qui l'iscrizione non è pervenuta, anche se le parole *ποιήσσει δὲ Ἐνδοῖος* dovettero costituirne l'eco ben prossima¹⁴. La dedica si inserisce tra i numerosi esempi di devozione privata ad Atene in età tardoarcaica: è probabile che il committente della statua corrisponda al primo Kallias di cui possediamo qualche nota biografica, ossia l'omonimo antenato del negoziatore della pace con i Persiani e antagonista di Pisistrato¹⁵. La presenza dell'iscrizione sulla statua ancora nel II sec. d.C. favorisce l'associazione con Kallias *misotyrannos*, dal momento che un così esplicito riferimento alla committenza pisistratide sarebbe stato poco tollerato nell'Atene democratica¹⁶. Gli estremi per la dedica di Kallias andrebbero posti subito dopo la morte di Pisistrato (528/7 a.C.), in un clima di breve riconciliazione, come dimostra l'arcontato dell'alceonide Clistene nel 525/4 a.C.¹⁷.

L'Atena di Kallias dimostra come le più rinomate officine di scultori siano al servizio della committenza del momento¹⁸. Le fortune alterne delle maggiori famiglie e i rivolgimenti politici, frequenti nella società arcaica, non favoriscono il sorgere di un legame esclusivo tra l'officina e una determinata linea genealogica. Inoltre, alla luce del dato materiale, dobbiamo considerare l'eventualità che alcune famiglie privilegiassero officine dallo stile più solenne e conservatore, mentre altre preferissero artigiani più innovativi e aperti agli influssi ionic¹⁹.

Pausania aggiunge due notizie sulla vita di Endoios: il *γένος Ἀθηναῖος* e l'affiliazione alla leggendaria scuola di Dedalo, nota anche ad Atenagora²⁰. La seconda notizia, ovvero il rapporto di allunato con il mitico Dedalo, è solitamente ritenuta un'esagerazione per sottolineare l'antichità dell'Atena di Kallias. Questa, tra le poche sopravvivenze del sacco persiano al tempo di Pausania, non dovette passare inosservata per via delle sue caratteristiche arcaiche. Altrove, infatti, Pausania segnala le poche statue di Atena scampate alle fiamme e non deposte nei riempimenti, perciò degne di grande attenzione e descritte nei particolari tecnici²¹. Il collegamento tra Endoios e la figura archetipica di Dedalo è una chiara allusione alla mobilità degli artefici, una costante nelle produzioni artigianali del mondo greco. Secondo la tradizione, solo l'ateniese Endoios e i cretesi Dipoinos e Skyllis possono considerarsi allievi diretti di Dedalo, tutti attivi nel Peloponneso e nella Ionia²². Plinio, inoltre, attribuisce due caratteristiche ai Dedalidi, che pare possibile

¹³ Plinio, *Storia naturale* 16, 213-215 (traduzione LECHI 1984, p. 493 e nota 214, 1). RACKHAM 1945, p. 527 riporta la versione corretta *Endoios*.

¹⁴ Come dimostra il confronto con la firma lacunosa *ἐποίησε δὲ* su un frammento di capitello dall'Acropoli (Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 6276: *IG I³ 697*, ca 500-480 a.C.): *DAA* 291; KEESLING 2003, p. 220 nota 23.

¹⁵ Cfr. *DNO* 361 con bibliografia. Kallias è ricordato per la vittoria nella corsa con il cavallo sciolto alla cinquantaquattresima Olimpiade (564 a.C.), dopo il secondo posto nel *tethrippon* e un primato nell'agone pitico. Soprattutto, si fa notare tra i Greci per le sue spese grandiose: Erodoto 6, 121, 2, 122, 1; *schol.* Aristofane, *Uccelli* 283. Per l'importante famiglia di Kallias, molto impegnata nelle competizioni sportive, KYLE 1987, p. 112; HAWKE 2013; PAPA-KONSTATINO 2019, p. 46. VIVIERS 1992, pp. 65-67, 198-200 pensa, invece, a Kallias padre di Myrrhine, la sposa di Hippias.

¹⁶ Non mancano esempi della precisa volontà di cancellare l'eredità dei tiranni: Licurgo, 1, 117-118 ricorda un'*eikon* per Hipparchos figlio di Charmos, *syggenes* di Pisistrato, convertita in stele probabilmente a seguito dell'ostracismo dello stesso Hipparchos nel 488/7 a.C. (Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 22, 4).

¹⁷ Cfr. MERITT 1939, p. 61. La morte di Pisistrato si data all'arcontato di Philoneos: Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 17, 1.

¹⁸ Sulla committenza pisistratide, BLOK 1990. Per il termine commit-

tenza (*patronage*), che presuppone un'interazione con l'artista e l'incidenza diretta del committente sull'opera, MARCONI 2019, p. 55.

¹⁹ È il caso, ad esempio, delle differenze stilistiche tra due monumenti dallo stesso soggetto e certamente legati, quali la Gigantomachia pisistratide dell'Acropoli, in marmo, e quella alceonide, in *poros*, a Delfi: specialmente RIDGWAY 1977, pp. 205-209; CROISSANT 1993; ANGIOLILLO 1997, pp. 63-64; SANTI 2010, pp. 289-290. Recentemente, sulle sculture dei frontoni, DESPINIS 2012; SANTI 2013; JACOB 2014.

²⁰ La critica ha molto dibattuto sull'effettiva origine ateniese di Endoios: *summa* del problema, per i primi anni della ricerca, in *DAA*, p. 495. RAUBITSCHKE 1942, supportato dall'evidenza di Acr. 1332, ritiene Endoios uno scultore ionico-attico; l'etichetta conserva una certa ambiguità di fondo, ma rimane la più adoperata dalla critica. Per l'origine attica, cfr. ora ADORNATO 2010a, pp. 314-317; DIMARTINO 2010.

²¹ Pausania 1, 27, 6. La conoscenza delle tecniche scultoree da parte di Pausania è già nota alla critica: ARAFAT 1996, pp. 72-73.

²² Pausania 2, 15, 1; 22, 5; Plinio, *Storia naturale* 36, 9-11, 14; anche Cedreno, *Historiarum compendium* 322b; Clemente Alessandrino, *Protrettico* 4, 42; Mosè di Corene, *Storia dell'Armenia* 2, 11-12, 103; cfr. *DNO* 217-225. Klearchos di Reggio sembra afferire alla generazione seguente: Pausania 3, 17, 6; 8, 14, 7, ma in 6, 4, 4 è detto allievo del non altrimenti noto Eucheiros di Corinto; per tutti POLLITT 1989, pp. 19-23.

estendere alle maggiori officine della Grecia arcaica: il carattere di produzione di bottega più che il riferimento a singole personalità artistiche (*offinarum omnium talium patria*) e la natura pubblica di gran parte delle commesse (*deorum simulacra publice*). La ripetizione degli stessi soggetti in diverse città (Apollo e Artemide a Sicione e Sardi; Eracle a Tirinto, Sicione e Sardi; Atena a Cleone, Sicione e Lindo) testimonia l'alto livello di specializzazione delle officine in determinati temi iconografici, che rende richiestissimi gli artefici nei luoghi più disparati. Infine, gli scultori sono abili tanto nello scolpire il marmo (*marmore scalpendo primi omnium*) quanto nella tecnica xoanica.

Le dinamiche dell'officina di Endoios devono ricalcare, pertanto, quelle delle prime officine itineranti, che bisognerebbe considerare anonime e rapportare al dato epigrafico. Le officine, caratterizzate da alcune specialità di fabbrica, sono richieste sia dai privati cittadini che per le commesse pubbliche. È probabile che l'officina di Endoios venga percepita nella tradizione storiografica come degna della massima considerazione proprio grazie al collegamento con Dedalo²³, che rimanda alle tradizioni locali attiche e ateniesi nel momento in cui il mondo greco-orientale vive una fase di grande prestigio²⁴. Negli stessi anni, infatti, è presente ad Atene la fiorente scuola di Chio²⁵. La rivalità tra artigiani è particolarmente accesa in età arcaica²⁶: Pausania, sempre sull'Acropoli, si imbatte nell'*heroon* di Kalos, nipote e τέχνης μαθητής di Dedalo, ricordato anche in occasione della descrizione dell'Atena di Endoios. Kalos viene ucciso dallo zio, che lo scaraventa giù dall'Acropoli in quanto inventore e concorrente²⁷. L'aspetto da cogliere qui è la stretta relazione tra maestro e allievo in età arcaica, che non di rado sfocia in uno *phthonos* dalle deprecabili conseguenze²⁸.

La *Poliàs* di Eritre è ancora una statua di Atena seduta, ma rientra tra le opere pubbliche. Commissionata all'ateniese Endoios, testimonia gli stretti rapporti tra Atene e la città ionica²⁹. La prima parte della descrizione di Pausania puntualizza l'aspetto esteriore dell'*agalma* ligneo: di grandi dimensioni, con una rocca per filare in ambo le mani e il *polos* sul capo. In base agli attributi, la città di Eritre sceglie l'accezione di nume tutelare del *kosmos* femminile per la sua divinità poliade, che sembra assente nelle raffigurazioni della madrepatria e, in Oriente, si trova spesso contrapposta alla versione della dea in armi³⁰. L'ἡλακίατη, in particolare, favorisce l'interpretazione della statua di culto come Atena *Ergane*³¹.

A conferma dell'abilità nel lavorare vari tipi di materiali, Endoios esegue anche il gruppo delle Cariti e delle Ore in marmo bianco, posto all'ingresso del santuario. Pausania deduce la paternità dell'Atena *Poliàs* dall'osservazione diretta della tecnica di esecuzione e, specialmente, da una qualche relazione con il gruppo che precede il sacello³². Non è la prima volta che Pausania attribuisce statue in legno: a Egira, sopperisce alla mancanza di notizie sull'*archaion xoanon* di Apollo con l'attribuzione a Lafae di Fliunte³³ in base al confronto con una statua di Eracle a Sicione³⁴. Anche per la *Poliàs* e il gruppo delle Cariti e delle Ore possiamo proporre un *terminus post quem*, ossia il sacco persiano del 545/4 a.C., che ha

²³ Del resto, a una scuola che accoglie epigoni cretesi e magnogreci, lacedemoni (Theocles, Dorykleides e Medon a Olimpia: Pausania 5, 17, 1-2; 6, 19, 8, 12-14) e da Delo (Tektaios e Angelion: Pausania 2, 32, 5; 9, 35, 3; Plutarco, *Moralia* 1136a per la descrizione della statua di Apollo con in mano le Cariti e le Ore), non può mancare un rappresentante ateniese. Il richiamo a Dedalo non riguarda lo stile, né fornisce indicazioni cronologiche precise: sullo stile dedalico, ROLLEY 1994, pp. 128-143; sulla formazione del mito di Dedalo, WILLERS 1996.

²⁴ Grazie alla politica culturale dei Pisistratidi: SHAPIRO 1989; ANGIOLILLO 1997; CASSIO 2007, p. 8; KACZKO 2010, pp. 204-205, 212. Tuttavia, il ruolo della famiglia di Pisistrato nella diffusione dei movimenti artistici e intellettuali nell'Atene della seconda metà del VI sec. a.C. è stato recentemente ridimensionato: BLOK 2000. In scultura, il collegamento tra la moda ionica e i figli del tiranno è un fatto acclarato: ora KEESLING 2005, pp. 408-409; ma cfr. GLOWACKI 1998, pp. 84-85, che ritiene l'influenza cicladica o ionica già presente sull'Acropoli a partire dal primo quarto del VI sec. a.C. Sull'influenza cicladica nelle più antiche sculture attiche, KARAKASTI 2003, pp. 124-129; D'ONOFRIO 2008.

²⁵ A partire dall'ultimo quarto del VI sec. a.C. in base al dato epigrafico: KACZKO 2010; KACZKO 2016, pp. 100-111, n. 21. Per la scuola di Chio, SHEEDY 1985; ANGIOLILLO 1997, pp. 189-190; D'ACUNTO 2007; DNO 196-209.

²⁶ Ad esempio Esiodo, *Opere e giorni* 24-26: ἀγαθὴ δ' Ἐρις ἦδε βροτοῖσιν. καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων, καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονεῖ καὶ αἰοιδὸς αἰοιδῷ.

²⁷ Pausania, 1, 21, 4; 7, 4, 6; anche Apollodoro, *Biblioteca* 3, 15, 8; Diodoro Siculo 4, 76 (Talos); Igino, *Miti* 244; *schol.* Euripide, *Oreste* 161. Interpretazione del mito in MORRIS 1992, pp. 260-261.

²⁸ Sull'*ethos* competitivo dei Greci in tutti gli aspetti della vita sociale,

CASSOLA 1996, pp. 14-15; ONIANS 1999, pp. 56-104; KONSTAN, RUTTER 2003. Per la posizione sociale dello scultore in Grecia, TANNER 1999; SEAMAN 2017; STEWART 2019; HOCHSCHEID 2020; la lettura globale dei rapporti di apprendistato in una bottega artigianale della Grecia antica in HASAKI 2012.

²⁹ Eritre prenderà parte alla battaglia di Lade (494 a.C.) con un contingente di otto navi: Erodoto 6, 8, 2.

³⁰ Sul culto di Atena *Poliàs* nella Ionia e l'iconografia della statua di Eritre, GRAF 1985, pp. 209-217; VILLING 1998, p. 154.

³¹ Cfr. VIVIERS 1992, p. 57. Sul culto di Atena *Ergane*, DI VITA 1952-1954, pp. 149-154; RIDGWAY 1992, pp. 137-140; CONSOLI 2004; CONSOLI 2010; GIOVAGNORIO 2018.

³² Cfr. PLANTZOS 2019, p. 14. Secondo RUMPF 1938, p. 46; anche *DAA*, p. 491, il sacello avrebbe recato un basamento iscritto con una citazione della statua lignea all'interno del tempio, circostanza che spiegherebbe l'indicazione di Pausania; il Periegeta, però, non fa alcun riferimento a epigrafi.

³³ Pausania 7, 26, 6.

³⁴ Pausania 2, 10, 1. Le competenze di Pausania in materia storico-artistica emergono anche altrove (6, 13, 2): a Olimpia, ad esempio, ironizza su chi crede che l'*andrias* di Miron dello spartano Chionis, vittorioso nella ventinovesima Olimpiade (664 a.C.), riproduca fedelmente le fattezze dell'atleta. Sull'abilità di Pausania di inquadrare correttamente opere d'arte, HABICHT 1985, p. 162 e da ultimo ELSNER 2007, pp. 49-66; sul lessico adoperato per descrivere opere antiche, ARAFAT 1996, pp. 58-75; per la *Periegesi*, i criteri compositivi e i modi del giudizio d'arte, KREILINGER 1997; ALCOCK, CHERRY, ELSNER 2001; AKUJÄRVI 2005; PRETZLER 2007; HUTTON 2008; per la tipologia della statua xoanica e l'utilizzo del termine *xoanon* nelle fonti, DONOHUE 1988.



Fig. 1. Auge e le ancelle di fronte alla statua di Atena, dalla lastra 11 del fregio di Telefo dell'Altare di Pergamo. Pergamonmuseum di Berlino, inv. n. 7756. © CC-BY-SA-2.5 (foto Marcus Cyron e rielaborazione dell'A.).



Fig. 2. Disegno ricostruttivo della lastra 11 del fregio di Telefo dell'Altare di Pergamo (da BAUCHHENSSTHÜRIEDL 1986, p. 46, n. 7).

lasciato ricchissimo materiale votivo nello strato di distruzione sull'acropoli di Eritre³⁵. Endoios dovette aggiudicarsi l'importante commessa a seguito della operazioni di ricostruzione del santuario di Atena³⁶.

La veneranda statua di Atena *Alea* a Tegea completa il quadro delle citazioni delle opere di Endoios dalla *Periegesi*. Si tratta di un'altra commessa pubblica, questa volta nel Peloponneso, che dovette sopravvivere all'incendio del 395/4 a.C. per poi essere inglobata nel nuovo tempio ideato da Skopas³⁷. Pausania non descrive l'aspetto esteriore dell'Atena *Alea*, ma l'espressione ἐλέφαντος διὰ παντός πεποιημένον induce a pensare che la figura è stata ricavata da una singola porzione d'avorio intagliato senza l'anima lignea³⁸. Inoltre, si tratta verosimilmente di una statua stante, poiché Pausania non manca di sottolineare quando la divinità è in posa seduta, come nei casi dell'Atena di Kallias o della *Poliàs* di Eritre³⁹. Possiamo ricavare ancora qualche informazione sull'iconografia della dea dall'apparato decorativo dell'altare di Pergamo. Questo conserva, tra le lastre del fregio con le storie di Telefo (lastra 11), la scena in cui Auge e le ancelle prestano gli omaggi a una statua di culto. La scena si svolge molto probabilmente a Tegea; se così fosse, la statua raffigurata sulla lastra alla sinistra dell'osservatore sarebbe proprio l'Atena *Alea* di Endoios (fig. 1)⁴⁰. La larga base su cui poggia la statua depone a favore di un'immagine della dea a grandezza naturale, simile all'ἄγαλμα ξύλου μεγέθει μέγα di Eritre, mentre lo scudo rimanda alla natura armata di Atena (fig. 2). L'iconografia farebbe riferimento, quindi, al tipo della *Promachos*, il cui culto a Tegea è attestato da alcune statuette bronzee⁴¹.

³⁵ Cfr. GRAF 1985, pp. 209-217. Gli eventi rientrano nella campagna del persiano Arpago, promossa da Ciro dopo la caduta di Creso per la sottomissione della Ionia alla Persia (Erodoto 1, 162-164): MOGGI, OSANNA 2000, p. 222 nota 25-8.

³⁶ Cfr. MOGGI, OSANNA 2000, p. 225 nota 58-64.

³⁷ Pausania 8, 45, 4-5.

³⁸ Per l'origine ionica della lavorazione del legno e del marmo, MARTINI 1990, pp. 23-29. Sulla presenza di artisti greco-orientali nel Peloponneso, come Batykles di Magnesia nell'*Amyklaion*, DAA, p. 491.

³⁹ Ad esempio Pausania 2, 17, 4; 20, 1; 23, 4 (Hera, Zeus *Meilichios* e Asclepio di Argo); 30, 1 (Asclepio di Egina); 5, 11, 1 (Zeus Olimpio), 11 (Asclepio di Epidauro).

⁴⁰ Staatliche Museen, Pergamonmuseum di Berlino, inv. n. 7756: di recente QUEYREL 2004, pp. 92-95, fig. 2; PARODO 2012, pp. 376, 386, fig. 2.

⁴¹ Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv. nn. 14828, 16352: VIVIERS 1992, pp. 155-158, fig. 37 con bibliografia precedente; di recente SHAPIRO LAPATIN 2001, pp. 18, 56; QUEYREL 2004, p. 94.

La suggestione è interessante, poiché definisce il profilo di una bottega che mantiene gli aspetti fondamentali dell'Atena orientale, patrona delle arti e della guerra, tanto da trasporla indifferentemente su più supporti e per diverse città⁴². Lo stanziamento dell'officina di Endoios nel Peloponneso e la commessa dell'*Alea* si collocano, verosimilmente, durante una fase di rinnovamento del tempio ancora poco documentata dal punto di vista stratigrafico, forse intorno al 525 a.C.⁴³.

L'ultima opera di Endoios in base alle testimonianze letterarie qui discusse è l'Artemide di Efeso. Atenagora fornisce un catalogo che comprende, inoltre, un'Atena *παλαιά*⁴⁴ e un'altra *καθήμενη*⁴⁵. La seconda è certamente l'Atena di Kallias, mentre la prima potrebbe essere l'*Alea* di Tegea, non senza qualche dubbio. Secondo Cecil John Herington, nella clausola τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαιίας τὸ παλαιὸν andrebbe sostituito ἐλαιίας con Ἀλέας, dal confronto con il passo di Pausania (τὸ ἀγαλμα τῆς Ἀλέας τὸ ἀρχαῖον)⁴⁶. Anche la versione di Plinio non è esente da dibattito; l'autore descrive la statua efesina come di piccole dimensioni, realizzata in legno di ebano o di vite. Possiamo collegare la commessa alla grandiosa messa in opera del tempio di Creso alla metà del VI sec. a.C.⁴⁷, prima della *Poliàs* di Eritre (550-545/4 a.C.)⁴⁸.

3. Le testimonianze epigrafiche

Le iscrizioni oggetto di questo esame sono cinque, pertinenti all'ambito votivo e funerario. La documentazione attualmente disponibile per il VI e il V sec. a.C. dimostra che l'officina di Endoios è l'unica a lavorare in entrambi i generi monumentali⁴⁹:

1. Ἐνδοῖος : ἐπο[ίτησεν].
vacat 0,05
Ὅφσ[ιάδες :] ἀνέθεκεν : ho A – –
Φίλεργ[ος] ἐποίησεν⁵⁰.
2. Ἐνδοί[ος] κ[α]τ[α] τ[ὸ]νδ' ἐποίη.
παιδὸς Νέλονος Νε-
λονίδο ἐστὶ τὸ σεμ-
α / ὅς χ' ὕδι τὸ <ι> ἀ[γα]θῶι
{ι} μνεμα ἐποίη χα-
ρίεν⁵¹.
3. ἐς Σαμίους γενναῖος ἀνὴρ ὑπὸ σήματι τῶιδε /
Λεάναξ Ἡραγορέω κείται ἀποπρὸ φίλων.
Φίλεργος ἐποίησεν.
[σήμα τὸδε Λεάν]ακτος⁵².

⁴² Sul binomio Atena *Ergane*-Atena *Promachos* nell'Oriente greco arcaico, VILLING 1998.

⁴³ Cfr. WINTER 1982, p. 390. VIVIERS 1992, p. 101; CELANI 1998, p. 140 datano la commessa tegeate intorno al 535-0 a.C.

⁴⁴ Questa statua è interpretata da KROLL 1982 come l'*agalma archaion* della *Poliàs* sull'Acropoli, la cui origine risalirebbe addirittura a una primigenia caduta dal cielo (Pausania I, 26, 6); ma condivisibili i dubbi di VIVIERS 1992, p. 60.

⁴⁵ Il testo di Atenagora è discusso; SCHOEDEL 1972, pp. 34-36 riporta una versione diversa con *crucis*: τὸ μὲν γὰρ ἐν Ἐφέσῳ τῆς Ἀρτέμιδος καὶ τὸ τῆς Ἀθηνᾶς (ἄλλον δὲ Ἀθηνᾶς : † ἀθῆλη γὰρ ὡς οἱ μυστικώτερον οὕτω γὰρ †) τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαιίας τὸ παλαιὸν καὶ τὴν Καθήμενην Ἐνδοῖος εἰργάσατο μαθητῆς Δαιδάλλου. Grazie a uno dei revisori anonimi per la segnalazione.

⁴⁶ HERINGTON 1955, pp. 69-70. Atenagora è uno dei primi lettori della *Periegesi*, dalla quale il capitolo sulle opere d'arte dipende fortemente: SNODGRASS 2003; MOSCATI CASTELNUOVO 2013, p. 74.

⁴⁷ Cfr. DAA, pp. 491, 495; ora SZIDAT 2012-2013 con bibliografia. La costruzione del tempio di Efeso inizia poco dopo la metà del VI sec. a.C. e non si conclude almeno fino ai primi anni del secolo successivo: STEWART 1990, p. 249. VIVIERS 1992, p. 61 è scettico

sulla possibilità che Endoios, negli anni 550 a.C., avesse raggiunto una notorietà tale da realizzare la statua di culto dell'*Artemision*; ma per FLEISCHER 1984, p. 763 si tratta di interventi limitati su una creazione di VII sec. a.C.

⁴⁸ Difficilmente Endoios avrebbe lavorato sotto l'egemonia achemenide. Allo stesso modo non possono fare parte della sua eredità le repliche dell'Artemide *Multimammia* dai tratti arcaizzanti: *pace* STEWART 1990, p. 126, tav. 174.

⁴⁹ Cfr. HOCHSCHEID 2015, pp. 193, 211.

⁵⁰ Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 6249: IG I³ 763 (ca 500-480 a.C.); cfr. DAA 7 (525-500 a.C.); VIVIERS 1992, pp. 77-84, fig. 5 (530-500 a.C.); KISSAS 2000, p. 236, n. B 194 (525-500 a.C.); DNO 369 (525-500 a.C.).

⁵¹ Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 12870: IG I³ 1214 (ca 525 a.C.); cfr. JEFFERY 1962, p. 127, n. 19 (ca 525 a.C.); VIVIERS 1992, pp. 67-77, figg. 3-4 (550-525 a.C.); KISSAS 2000, pp. 71-73, n. A 42, figg. 50-51 (525-500 a.C.); DNO 368 (525-500 a.C.).

⁵² Museo del Ceramico di Atene, già Terza Eforia alle Antichità Preistoriche e Classiche, inv. n. M 662: IG I³ 1365 (ca 510?); cfr. VIVIERS 1992, pp. 103-114, figg. 17-18, 22-24 (525-500 a.C.); KISSAS 2000, pp. 61-62, n. A 28 (525-500 a.C.); DNO 378 (525-500 a.C.).

4. ἐ[νθά]δε Φι-- --c.10-- --ος κατέθε-
κε θανῶσαν : / Λ[αμπι]τὸ αἰδοίεν γες ἀπ-
VVδ πατροίες : / Ἔνδοιος ἐποίησεν⁵³.
5. Μνασιθειῶ : μνεμ' εἰ-
μι ἐπ' ὁδοῖ: καλόν.
ἀ(λ)λά μ' ἔθεκεν: Πύ(ρ)ρι-
χος: ἀρχαίες: ἀντι
φιλεμοσύνης.
Φιλῶργος : ἐποίησ-
εν⁵⁴.

Le testimonianze su Endoios (nn. 1-2, 4) possiedono una lunga storia critica; la loro scoperta si colloca tra la metà dell'Ottocento e gli anni Venti del XX secolo. Il recupero delle iscrizioni di Philergos (nn. 3, 5), invece, avviene in anni più recenti (1964 e 1992). I luoghi di rinvenimento delle iscrizioni sono Atene e, in un caso, la città beota di Acrefia. Per la dedica n. 1 è possibile risalire anche al contesto originario, che corrisponde all'Acropoli.

Dopo l'analisi di Alessia Dimartino⁵⁵, l'ipotesi di un'etnia ionica della bottega di Endoios ha perso molti argomenti a favore. Soprattutto, l'argomento più discusso è l'uso del sigma a quattro tratti nel nome di persona⁵⁶. Il sigma a quattro tratti è, in realtà, archeologicamente documentato nelle iscrizioni in alfabeto attico degli ultimi decenni del VI sec. a.C.⁵⁷ e potrebbe essere dovuto, insieme alla forma del rho, a un'influenza ionica sul lapicida attico⁵⁸. Anche l'iscrizione in alfabeto attico sullo scudo di un Gigante del fregio settentrionale del Tesoro dei Sifni a Delfi presenta il sigma a quattro tratti⁵⁹. Sulla base funeraria di Lampito, la dicitura Ἔνδοιος ἐποίησεν è certamente in alfabeto attico, poiché priva dei segni delle vocali lunghe eta e omega, che costituiscono effettivamente un tratto distintivo dell'alfabeto ionico d'Asia⁶⁰. Inoltre, le firme di Endoios e Philergos, così come quella di Aristokles, non sono contrassegnate dall'etnico: è facile pensare che, insieme alla paleografia tipica dell'Attica, valga per loro il γένος Ἀθηναῖος. Generalmente, le basi votive e funerarie sono iscritte con caratteri locali, come l'alfabeto beota per la stele di Mnasitheos⁶¹, con Philergos che adatta la fonetica del suo nome all'alfabeto locale. Fanno eccezione alcuni rari casi in cui si vuole rilevare l'origine alloctona del dedicante e il monumento si trova in terra straniera: rientra in questa eventualità la dedica di un uomo di Samo, Leanax, in alfabeto ionico, mentre lambda e gamma del nome dell'autore, Philergos, sono attici⁶².

Il dato epigrafico, quindi, precisa una fase più tarda dell'officina, che abbraccia l'ultimo quarto del VI sec. a.C. e sembra guidata da Philergos, probabilmente più giovane di Endoios e progressivamente al suo fianco nelle commesse.

Tab. 1. E = Endoios; P = Philergos.

<i>Autore</i>	<i>Opera (città)</i>	<i>Datazione suggerita</i>	<i>Tipologia della dedica</i>
E	Artemide (Efeso)	550-545/4	pubblica
E	Atena <i>Poliàs</i> (Eritre)	post 545/4	pubblica
E	Atena di Kallias (Atene)	post 528/7	privata (votiva)
E	Atena <i>Alea</i> (Tegea)	ca 525	pubblica
E	Dedica di Nelonides (Atene)	ca 525	privata (funeraria)
E	Dedica di Lampito (Atene)	525-500	privata (funeraria)
E, P	Dedica di Ophs[---] (Atene)	525-500	privata (votiva)
P	Dedica di Mnasitheos (Acrefia)	520-515	privata (funeraria)
P	Dedica di Leanax (Atene)	ca 510	privata (funeraria)

⁵³ Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 10643: *IG* I³ 1380 (ca 500 a.C.); cfr. JEFFERY 1962, p. 130, n. 24 (ca 510-500 a.C.); VIVIERS 1992, pp. 84-90, figg. 8-10 (ca 525 a.C.); KISSAS 2000, p. 66, n. A 36, fig. 43 (525-500 a.C.); *DNO* 367 (525-500 a.C.).

⁵⁴ Museo Archeologico di Thiva, inv. n. 28200: *DNO* 380 (tardo VI sec. a.C.); *SEG* 49.505, 56.508 (520-515 a.C.).

⁵⁵ DIMARTINO 2010.

⁵⁶ Cfr. VIVIERS 1992, pp. 55-102.

⁵⁷ Da ultimo Iozzo 2018, p. 47.

⁵⁸ Cfr. ADORNATO 2010a, p. 315.

⁵⁹ Da ultimo ADORNATO 2010a, p. 315 e nota 52.

⁶⁰ Cfr. ADORNATO 2010a, p. 315; DIMARTINO 2010, p. 10.

⁶¹ Cfr. ANDREIOMENOU 1999, pp. 97, 116; CASSIO 2007, p. 6; KACZKO 2010, p. 214.

⁶² Cfr. KNIGGE 1969, pp. 81-86; VIVIERS 1992, p. 113; CASSIO 2007, p. 8.

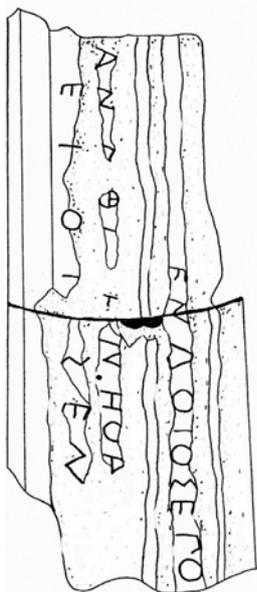
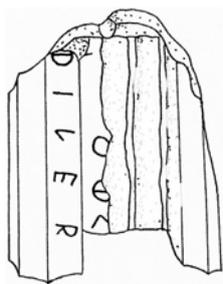


Fig. 3. Disegno ricostruttivo della colonna votiva di Ophs[dall'Acropoli (da HURWIT 2015, p. 119, fig. 68).



Fig. 4. Base del monumento funerario di Leanax da Atene. Museo del Ceramico di Atene, già III Eforia alle Antichità Preistoriche e Classiche, inv. n. M 662 (da HURWIT 2015, p. 127, fig. 77).



Fig. 5. Stele di Mnasitheos da Acrefia (dettaglio della base). Museo Archeologico di Thiva, inv. n. 28200. © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Ephorate of Antiquities of Boeotia. Archaeological Museum of Thebes (foto dell'A.).

La dedica n. 1 è un buon punto di partenza per approfondire la relazione tra Endoios e Philergos (fig. 3). Il nome del dedicante trova posto tra le firme e si conserva solo per le prime tre lettere⁶³. Potrebbe trattarsi del citaredo che offre la base a gradini in memoria di una vittoria nell'agone panatenaico, opera di Kallon⁶⁴, nonché il marito di Oinante, la figlia di uno straniero di origine ionica⁶⁵. Questa particolare clientela ateniese, ma di natali greco-orientali come per i memoriali di Nelonides, Lampito e Leanax⁶⁶, potrebbe riflettere la notorietà raggiunta dall'officina dopo le opere nella Ionia, a Efeso ed Eritre. Inoltre, la doppia dicitura "Ενδοιος : έπο[ισεν]... Φίλεργ[ος] έποίησεν merita particolare attenzione. Si tratta di un *hapax*, poiché la formula preferita in un monumento realizzato da più mani prevede i nomi degli artefici associati⁶⁷. I due versi con il nome del dedicante e la firma di Philergos sono realizzati dalla stessa mano, mentre Endoios è iscritto in alto a sinistra, da una diversa persona, che lascia consapevolmente una scanalatura tra il nome e il resto dell'iscrizione. La spiegazione più verosimile sembra la seguente⁶⁸: il committente, dopo aver chiesto un'opera dell'officina di Endoios,

⁶³ Forse è preferibile la versione ridotta *Οφσ[ιος a causa del poco spazio a disposizione: *IG I Suppl.*, pp. 80, 179, n. 373; VIVIERS 1992, p. 78 con discussione; ma cfr., per ragioni metriche, JOHNSTON 1994, p. 159; così come *DAA* 7, che legge però Philermos in luogo di Philergos: DEYHLE 1969, p. 60; KNIGGE 1969, pp. 83-85.

⁶⁴ Museo Epigrafico di Atene, inv. nn. 6257, 6346: *IG I³* 753 + 754; cfr. *DAA* 85-86 (anche 41); *DNO* 491.

⁶⁵ Oinante è ricordata su una base firmata da Aristokles, Terza Eforia alle Antichità Preistoriche e Classiche di Atene: *IG I³* 1229; cfr. VIVIERS 1992, pp. 133-139; D'ONOFRIO 1998, p. 112, 120, 123; *DNO* 377.

⁶⁶ Cfr. ANGIOLILLO 1997, p. 183; D'ONOFRIO 1998, pp. 114-115, 120, 123. Per la scultura funeraria tardoarcaica, D'ONOFRIO 2020 con particolare riferimento alle dediche di non ateniesi a pp. 71-75.

⁶⁷ Cfr. VIVIERS 1992, p. 82; HOCHSCHEID 2015, p. 181. La formula tipica, X και Y έποιεσάτεν, si riscontra ad esempio per le dediche di Kritios e Nesiotes: *DAA* 120-123, 160.

⁶⁸ *DAA* 12; dello stesso avviso VIVIERS 1992, p. 82; HOCHSCHEID 2015, p. 182. Altre ipotesi: Philergos avrebbe portato a termine il lavoro cominciato da Endoios (DEYHLE 1969, p. 14); Philergos non avrebbe potuto firmare per conto proprio durante l'apprendistato presso l'officina di Endoios (KNIGGE 1969, p. 83); Endoios firma il

si vede recapitare un dono da parte di Philergos. Non soddisfatto, avrà preteso l'aggiunta del nome del più celebre scultore. Una questione rimane però di difficile comprensione: la grafia del testo si associa alla firma di Philergos, mentre il nome di Endoios è inciso da un'altra mano⁶⁹. Forse Philergos comincia il lavoro e plasma una statua fedele ai modi di Endoios che, invece, ha cura di rifinire l'opera nelle parti più a vista⁷⁰ e fa inscrivere il suo nome da un altro lapicida. Questa eventualità porta anche a qualche considerazione circa il ruolo dei lapicidi che affiancavano gli scultori nell'officina⁷¹. Nel monumento funerario di Leanax, un'altra statua seduta, i primi due versi dicono chiaramente che il defunto proviene da Samo, è di nobili origini e muore lontano dai suoi cari, come testimonia il memoriale innalzato ad Atene (fig. 4). La terza e ultima riga presenta una firma dalle lettere alte quasi il doppio rispetto a quelle dell'epitaffio e incise molto più profondamente⁷². La mano che esegue l'intera iscrizione coincide, ma il nome di Philergos cattura l'attenzione dell'osservatore e pone in secondo piano l'elogio funebre e il defunto⁷³. Nella stele di Mnasiheos si verifica la stessa situazione (fig. 5): il nome di Philergos è molto più grande del testo e si trova enfaticamente al di fuori della cornice che contiene la statua e il resto dell'epigrafe.



Fig. 6. Statua di Atena dall'Acropoli. Acr. 625. © Acropolis Museum, 2018 (foto Yiannis Koulelis).

4. Elementi per un profilo artistico dell'officina di Endoios e Philergos: Acr. 625, Acr. 602, base di Nelonides

La statua di Atena Acr. 625, comunemente ritenuta un'opera originale di Endoios (fig. 6), andrebbe identificata con l'*ex voto* di Kallias già ricordato. Il recupero della scultura nel 1821, nell'area settentrionale dell'Acropoli, a Ovest dell'Eretteo, non contraddice la posizione in cui Pausania dovette vedere l'Atena seduta, poiché subito dopo egli fa menzione dell'Eretteo⁷⁴.

La dea, seduta su di un *diphros* con cuscino, si trova in uno stato di conservazione molto compromesso: acefala (quattro ordini di trecce ricadono a destra e a sinistra del volto non conservato), priva di entrambe le braccia fino al gomito e fortemente corrosa su tutta la superficie, specialmente in corrispondenza del *gorgoneion*⁷⁵, che copre un'ampia

lavoro di Philergos per introdurre il nuovo assistente nel suo circolo artistico (RIDGWAY 1977, pp. 287-288).

⁶⁹ Secondo JEFFERY 1962, pp. 127, 130, nn. 19, 24, le iscrizioni qui discusse ai nn. 2 e 4 sono opera di due mani diverse. Anche la firma di Euenor sulla colonna dell'Atena di Angelitos è difforme dal resto della dedica: VIVIERS 1992, pp. 47-49, fig. 2; HURWIT 2015, pp. 119-121, 141-142, 151-152, tav. XIII, figg. 68-70 con altri casi; KACZKO 2016, p. 303, n. 77 compresa ulteriore bibliografia. DIMARTINO 2010, p. 16; KACZKO 2010, pp. 210-211 nota 32 ritengono che solo in qualche caso l'artista incida la propria firma.

⁷⁰ L'eventualità che parti meno a vista della stessa scultura fossero realizzate da assistenti di bottega è presa in considerazione, ad esempio, da TÖLLE-KASTENBEIN 1980, p. 266 (Museo Archeologico di Paro, inv. n. 245).

⁷¹ JEFFERY 1962 ha dimostrato che, sulla base di sessantotto epigrafi funerarie attiche incise con il nome dell'autore dell'opera, è possibile individuare sei-dieci lapicidi professionisti. Ne consegue che un lapicida lavora per più scultori e più di una mano può realizzare la firma dell'artista; ma cfr. D'ONOFRIO 1997, p. 651.

⁷² Altezza iscrizione ca m 0,025; firma ca m 0,045: VIVIERS 2006, p. 146, tav. II.2; HURWIT 2015, pp. 127-131, figg. 77, 81.

⁷³ È molto raro che la firma sia più grande del testo dell'iscrizione. Si conoscono altri due esempi: la dedica del cario Tym[nes], opera di Aristokles (Museo del Ceramico di Atene, inv. n. I 190: *IG I³* 1344); di recente VIVIERS 1992, pp. 116-124; KISSAS 2000, pp. 70-71, n. A 41, figg. 48-49; HERDA 2013, pp. 423-424, 490, fig. 3; *DNO* 375. Lo stesso avviene negli anni 470-450 a.C. per il pilastro marmoreo di Mikythe opera di Euphron di Paro sull'Acropoli (Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 6254: *IG I³* 857): *DAA* 298; *DNO* 659.

⁷⁴ La statua è stata recentemente oggetto di pubblicazione completa: MARX 2022.

⁷⁵ Forse il più antico esemplare attico di egida decorata con *gorgoneion*: FLOREN 1977, p. 74; seguono HALM-TISSERANT 1986, pp. 274-275; FLOREN 1987, p. 298; HARTSWICK 1993, pp. 275-283; ANGIOLILLO 1997, pp. 173, 182. I fori conservati sul bordo dell'egida erano funzionali ad applicare i serpentelli in bronzo: PATAY-HORVÁTH 2008, p. 90, n. 71. Quattro fori sul piede destro suggeriscono come anche i cinturini dei sandali fossero in metallo.



Fig. 7. *Kore* dall'Acropoli. Acr. 670. © Acropolis Museum, 2018 (foto Yiannis Koulelis).



Fig. 8. *Kore* dall'Acropoli. Acr. 671. © Acropolis Museum, 2018 (foto Yiannis Koulelis).

porzione del busto, dalle spalle al petto. Lo stato di consunzione della superficie è interpretato come il risultato dell'esposizione prolungata all'azione degli agenti atmosferici⁷⁶. Il marmo con cui è realizzata l'opera proviene da Paro; le dimensioni della scultura sono di poco superiori al vero⁷⁷. Il linguaggio formale della scultura è leggibile anche nella frammentarietà dell'evidenza⁷⁸: la testa era inclinata in avanti, come mostra la porzione del collo conservata; la spalla destra è più alta rispetto alla sinistra; gli avambracci si piegano al gomito per seguire il movimento delle braccia verso l'esterno. Il braccio destro si discosta leggermente dal corpo, mentre il sinistro rimane più attaccato al fianco. Le gambe non sono perfettamente allineate: alla destra arretrata corrisponde il piede che poggia a terra con la sola punta; alla sinistra avanzata equivale il piede che si posa interamente sul suolo. Le gambe tendono verso la loro destra, con il torso che invece si sviluppa maggiormente verso la sinistra della statua. La scultura, quindi, presenta un alto grado di vivacità. Il *diphros* dal volume contenuto e privo di schienale non ostacola la tensione al moto della figura ma, al contrario, costituisce l'elemento statico propulsivo da cui la statua si muove liberamente nello spazio circostante. Inoltre, la scultura presenta una corporatura agile ed è dotata di gambe solide che la svincolano, specialmente nella veduta di profilo, da ogni statica simmetria. Pertanto, Acr. 625 differisce dalle altre immagini sedute, soprattutto quelle provenienti dalla Ionia⁷⁹, per alcune prerogative che intendo evidenziare, in quanto cifre autentiche dell'officina di

⁷⁶ Già DICKINS 1912, p. 160. La statua non dovette fare parte della colmata persiana, ma resistere nella sua posizione originaria almeno fino al II sec. d.C., per poi essere mutilata e reimpiegata nel muro tardoantico ai piedi della rocca: per tutti, compresa l'attribuzione a Endoios, VIVIERS 1992, pp. 162-169 e nota 54. OSANNA 2001, p. 340 individua, come possibile luogo di installazione originario, un sacello arcaico sotto l'Eretteo, prima che la statua venisse inglobata all'interno di questo, dove la nota Pausania; per le fasi *post* antiche MARX 2001.

⁷⁷ Altezza m 1,47 incluso il plinto alto m 0,09: misure in MARX 2022, pp. 25-35.

⁷⁸ STUCCHI 1956, a partire dagli spunti di DI VITA 1952-1954, pp. 141-154, interpreta l'Atena come *Ergane*, che si richiama alla statua realizzata da Endoios a Eritre (idea già di SIX 1904). Tuttavia, non è chiaro il motivo per cui Pausania non specifica l'epiclesi; per un'alternativa (Atena armata), da ultimo MEYER 2017, pp. 156-157 con bibliografia.

⁷⁹ Cfr. DICKINS 1912, p. 24 nota 1; DEYHLE 1969, p. 26; ANGIOLILLO 1997, pp. 174-175; anche ADORNATO 2010a, p. 316, che però accoglie con riserve l'identificazione tra Acr. 625 e l'Atena di Endoios.

Fig. 9. *Kore* dall'acropoli di Eritre. Museo Archeologico di Izmir, inv. n. 5301 (da KARAKASI 2003, tav. 54a).



Fig. 10. *Kore* dall'Acropoli. Acr. 602. © Acropolis Museum, 2018 (foto Yiannis Koulelis).



Endoios: la netta separazione tra la figura (dinamica) e il *diphros* (statico), che non costituisce il volume portante; la struttura del corpo asciutta, che non è pensata come massa unica, ma prende forma dalla giustapposizione organica degli arti; la rinuncia ai sottosquadri, come testimonia l'assenza del trapano⁸⁰, per evitare angolature e zone d'ombra; un'unica lavorazione su larga scala della parte posteriore, a cui segue la definizione della veduta frontale. La statua si doveva offrire all'osservatore in una veduta privilegiata di tre quarti dal fianco destro della figura⁸¹ che, come si è detto, corrisponde al movimento leggermente verso destra delle gambe, quindi alla sinistra dell'osservatore. Gli elementi di stile avvicinano l'opera alle officine attiche, come chiarisce il confronto con altre due statue sedute, Acr. 620 e una statua da Ramnunte⁸². Anche la tridimensionalità che si ottiene dalla veduta di tre quarti della statua di Atena si inserisce in una linea di ricerca propria anche delle raffigurazioni vascolari attiche⁸³. La datazione di Acr. 625 è convincentemente il 530-525 a.C. su base stilistica.

L'abbigliamento della statua qui discussa aggiunge altri importanti elementi all'officina di Endoios. La dea indossa un chitone a fitte pieghe ondulate a *zigzag*, dalle maniche ampie e dal *kolpos* molto abbondante, che si interrompe solo in corrispondenza delle ginocchia. Sul chitone, all'altezza del petto e delle spalle, poggia l'egida decorata con *gorgoneion*. Un lembo del chitone, formato da quattro bande verticali, si dispone tra le gambe secondo una *paraphè*. La struttura e l'impostazione volumetrica del corpo della statua rientrano, come si è visto, nella tradizione delle officine attiche; al contrario, questo costume rimarrebbe la spia di un linguaggio espressivo greco-orientale secondo, ad esempio, Didier Viviers⁸⁴. Anche le pieghe a *zigzag* al centro del chitone, infatti, sono ritenute un elemento di origine samia e milesia già da Ernst Langlotz⁸⁵. La moda ionica del chitone comincia almeno alla metà del VI sec. a.C. con la *kore* Acr. 269⁸⁶: il tipo di tessuto sottile e sfarzoso, che rivela le forme piene delle ginocchia,

⁸⁰ Cfr. DICKINS 1912, p. 161.

⁸¹ Cfr. STUCCHI 1956, p. 125.

⁸² Acr. 620: BROUSKARI 1974, pp. 47, 109, fig. 83 con bibliografia (ca 530 a.C.); statua da Ramnunte, Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv. n. 2569: KALTSAS 2002, p. 61, n. 79 con bibliografia

(ca 520 a.C.).

⁸³ Cfr. ANGIOLILLO 1997, p. 175.

⁸⁴ VIVIERS 1992, pp. 164-168; cfr. RIDGWAY 1977, p. 138.

⁸⁵ LANGLOTZ 1927, p. 124.

⁸⁶ Da ultimo KARAKASI 2003, p. 140.

è attestato nelle *korai* del tardo VI sec. a.C., così come il chitone a fitte pieghe ondulate e lungo *kolpos*⁸⁷. Inoltre, merita particolare attenzione la formazione del *kolpos* e della *paryphè*, che sono documentati insieme con certezza solo in quattro *korai* (Acr. 602, 670, 671, *kore* di Eritre), nel fregio del Tesoro dei Sifni e forse in un frammento da Samo⁸⁸. In quest'ultimo, tuttavia, il *kolpos* diventa una sorta di marsupio allungato. La differenza tra lo schema del *kolpos* e della *paryphè*, che potremmo definire attico, e le opere di fabbrica ionica è ancora più evidente nella statua seduta di Aiakes dall'acropoli di Samo, spesso citata come confronto per Acr. 625⁸⁹. Se nella statua di Atena la *paryphè* è parte integrante della struttura corporea, le pieghe verticali tra le gambe di Aiakes sono inserite tra i polpacci esili al centro di due vuoti profondi, che creano un forte chiaroscuro del tutto assente, come si è e visto, in Acr. 625.

Quindi, sulla base del linguaggio formale di Acr. 625, la resa delle superfici e della volumetria permette di riconoscere un'officina attica locale, che rielabora il costume di tradizione ionica. Si può suggerire che l'officina di Endoios e Philergos abbia creato il tipo della *kore* con *kolpos* e *paryphè* al principio dell'ultimo quarto del VI sec. a.C.⁹⁰; altri scultori avranno imitato questa soluzione, come nel caso della *kore* Acr. 670 (fig. 7), che presenta una struttura più pesante e raccoglie con la mano sinistra la *paryphè* del chitone; oppure, delle *korai* Acr. 671 e di Eritre (figg. 8-9).

Ad Atene, l'esperienza ionica di Endoios incontra il favore dell'ambiente culturale e artistico promosso dai Pisistratidi, che consente all'officina la libertà di rivisitare elementi del costume greco-orientale in chiave locale. Questa versione specificamente attica dell'abbigliamento femminile tardoarcaico differisce dal sontuoso mantello obliquo di tipo ionico, poiché le donne vestono il solo chitone con lungo *kolpos* finemente ondulado, che scende oltre la cintura, fino a metà delle cosce. Sulle gambe, il chitone non è raccolto di lato, ma si dirama al centro in un fascio di pieghe (*paryphè*). Venendo alle attribuzioni, che ruotano soprattutto intorno al concetto di struttura come tratto diagnostico⁹¹, Acr. 670 è opera dell'autore di Acr. 673; entrambe vanno associate con Acr. 643 e 672, come ribadito di frequente negli studi⁹², mentre Acr. 671 è opera di un'officina diversa, la stessa che realizza Acr. 682⁹³. La *kore* di Eritre è attribuibile a un'officina ionica, forse guidata da un contemporaneo di Endoios⁹⁴. All'officina che esegue Acr. 625 è possibile attribuire solo la *kore* Acr. 602, secondo la proposta di Hans Schrader (fig. 10)⁹⁵. Non conosciamo l'ubicazione esatta di Acr. 602⁹⁶, che è tratta in luce in stato frammentario e ricomposta da quattro frammenti non adiacenti tra loro. Sono assenti la testa, le braccia a partire dagli avambracci e i piedi. La superficie del marmo è danneggiata e il retro della statua, dalla visione autoptica, non è rifinito. In marmo pario, si tratta di una statuetta di considerevoli dimensioni⁹⁷. Schrader individua le stesse raffinate asimmetrie di Acr. 625 nella struttura di Acr. 602, così come l'identica preponderanza delle forme del corpo sull'abbigliamento. L'esame combinato di proporzioni e dettaglio anatomico, infatti, evidenzia in Acr. 602 la massa pesante e massiccia del corpo, le spalle possenti e rotonde, il petto ampio e poco modellato. Acr. 625 e Acr. 602 condividono, inoltre, il passaggio dalle pieghe ondulate e verticali del chitone sulla parte superiore del corpo alle creste acuminate e ricurve sulle cosce, in numero di sei su entrambi i lati della *paryphè*; la pesante massa di capelli sulle spalle, davanti e di lato, scandita da superfici piane. La *kore* 602 è sicuramente una piccola opera di artigiano artistico, mentre Acr. 625 è una scultura audace, che prende le distanze dalla rigidità tradizionale dell'immagine seduta. La bottega di Endoios e Philergos plasma con Acr. 625 una figura possente, ma che sembra balzare in piedi nel momento in cui allontana entrambe le braccia dal corpo e arretra la gamba destra. Il linguaggio formale di Acr. 602 non è dissimile: alla struttura compatta e massiccia della veduta frontale, quindi in apparenza statica, contrasta la veduta di profilo, che esprime movimento e vivacità. Anche Acr. 602 si data intorno al 530 a.C. per la ponderazione ancora poco differenziata; la formazione dei capelli su entrambi i lati del collo, che ricadono sul petto; le pieghe arcuate del chitone, che ricordano la *kore* di Lione⁹⁸.

⁸⁷ Cfr. MARX 1993, pp. 249-250 con esempi a note 96 e 98.

⁸⁸ Acr. 670, 671: BROUSKARI 1974, pp. 64, 70-71, 74, figg. 131-132, 140-141 con bibliografia; *kore* di Eritre, Museo Archeologico di Izmir, inv. n. 5301: KARAKASI 2003, pp. 59-60, 157, tavv. 54-55 con bibliografia a nota 2; Museo Archeologico di Vathi, inv. n. 2157: KARAKASI 2003, tav. 23, fig. 23 con bibliografia a p. 60 nota 15. Sulla *paryphè*, STIEBER 2004, pp. 74-76 ("It is tempting to speculate, though impossible to prove, that individualized paryphè ornaments could have served as "signatures" of some kind, whether of the hand of the artist or as a sign of the identity of the depicted"). La piccola *kore* Acr. 683 sviluppa il *chitoniskos* secondo lo stesso concetto.

⁸⁹ Museo Archeologico di Pythagorion, inv. n. 285: da ultimo ADORNATO 2010a, p. 315; cfr. KARANASTASSIS 2002, pp. 198-199, fig. 274.

⁹⁰ Ipotesi formulata da FLOREN 1987, p. 272.

⁹¹ Per una definizione di struttura, di recente BORBEIN 2000.

⁹² Per primo LANGLOTZ 1939, p. 51, n. 8, tavv. 14-16; per tutti

ROLLEY 1994, p. 184.

⁹³ Cfr. PAYNE, YOUNG 1936, tavv. 42-43, 1-2.

⁹⁴ Cfr. AKURGAL 1986, p. 7. DITTMERS-HERDEJÜRGEN 1968, p. 21; KARAKASI 2003, p. 60, pensano, invece, a un'opera giovanile di Endoios, ma l'ipotesi va respinta.

⁹⁵ SCHRADER 1909, pp. 42-44, fig. 36; SCHRADER 1913, pp. 27, 40, fig. 41-42 (ca 530 a.C.); seguono tra gli altri LANGLOTZ 1939, pp. 30, 42, 50, n. 7, tav. 13 (ca 530 a.C.); DAA 7. VIVIERS 1992, p. 170 collega la *kore* con la colonna votiva dell'Acropoli firmata da Endoios e Philergos; purtroppo, la relazione tra la *kore* e la colonna è impossibile da provare a causa della perdita del capitello di base.

⁹⁶ Cfr. KARAKASI 2003, p. 164.

⁹⁷ Altezza m 0,79; larghezza m 0,275; cfr. KARAKASI 2003, pp. 162-163.

⁹⁸ Acr. 269 + Museo di Belle Arti di Lione, inv. H 1993: BROUSKARI 1974, pp. 60-61, fig. 269 con bibliografia (ca 550-540 a.C.).

La base funeraria del monumento di Nelonides (fig. 11), incassata nel muro temistocleo e tratta in luce nel 1922⁹⁹, presenta l'iscrizione danneggiata già in antico, verosimilmente perché il nuovo riutilizzo lasciava la faccia inscritta a vista, che necessitava di essere scappellata¹⁰⁰. La dedica reca la dicitura κ[α]τ[ὸ]ν τ[ὸ]ν δ[ὲ] nella firma e la ripetizione di ἐποίησε per il dedicante, che assume il valore di 'fece fare', un uso fattivo del verbo ben attestato epigraficamente¹⁰¹. Del resto, l'intera espressione Ἐνδοί[ο]ς κ[α]τ[ὸ]ν τ[ὸ]ν δ[ὲ] ἐποίησε dà adito a diverse congetture¹⁰². Se la firma si rivolge, come di consueto, al *sema* o *mnema* di Nelonides, che significato attribuire al *kai*? È forse possibile che la base si riferisca a ulteriori lavori di Endoios nelle vicinanze? In tal caso, le parole alludono alla conoscenza, da parte del lettore, di altre opere dello scultore, certamente per la grande popolarità raggiunta¹⁰³. La statua perduta sulla base di Nelonides non è l'unica immagine figurata del monumento¹⁰⁴. A destra e a sinistra dell'iscrizione si conserva l'immagine dipinta di una figura seduta, rovinata insieme alla dedica. La vicinanza di iscrizione e figura si riscontra, in maniera molto simile, anche sulla stele di Mnastheos, dove l'epigramma affianca l'immagine¹⁰⁵. A questo punto, sembra più verosimile spiegare il *kai* della base di Nelonides con un riferimento duplice, ma rivolto allo stesso monumento: tanto alla statua sulla base, quanto alla pittura sottostante¹⁰⁶. Seppure di difficile lettura, il tratto di contorno della pittura è percepibile da segni di scalpello, macchie di vernice, sottili incisioni e linee più spesse agli angoli del sedile.

L'esame autoptico della base convalida il disegno ricostruttivo dello scopritore, che può considerarsi fededegno (fig. 12)¹⁰⁷. La figura è panneggiata fino ai piedi, con le pieghe della veste dai bordi arrotondati che si sovrappongono ordinatamente. Per quanto concerne l'identità del personaggio, nessuna interpretazione può dirsi pienamente risolutiva. Sembra però plausibile ricostruire la *silhouette* di una figura con in mano uno scettro o un bastone lungo e stretto¹⁰⁸.

⁹⁹ Lunghezza m 0,715, larghezza m 0,631, altezza m 0,401. PHILADELPHUS 1922: base a gradini; DINSMOOR 1923, pp. 23-24: base a pilastro; seguito da DAA, pp. 211-212 ('type A pillar monument'); di recente KISSAS 2000, pp. 71-73, n. A 42, figg. 50-51 ('Typus A I'); DNO 368; HOCHSCHEID 2015, p. 179; REINHARDT 2020, p. 34. Secondo DAA, p. 493, il tipo a pilastro sarebbe stato introdotto da scultori ionicisti stabiliti ad Atene.

¹⁰⁰ Concordano JEFFERY 1962, p. 127, n. 19; VIVIERS 1992, pp. 72-75. Il riuso di molto materiale lapideo nel muro temistocleo suggerisce che le alterazioni siano la conseguenza del reimpiego costruttivo post 480 a.C.: basilare Tucidide 1, 90, 3; 93, 1-2; cfr. CULASSO GASTALDI 2003, p. 255. Più complesso ipotizzare una *damnatio memoriae* a causa di un legame tra Endoios e i Pisistratidi, poiché la sopravvivenza dell'iscrizione sull'Atena di Kallias vista da Pausania esclude la possibilità: discussione in KEESLING 1999, pp. 512-518, 525 nota 67.

¹⁰¹ Ringrazio uno degli anonimi revisori per l'indicazione.

¹⁰² Allo stesso modo, la firma καὶ τὸδε Ἀριστοκλέος sulla base della Terza Eforia alle Antichità Preistoriche e Classiche di Atene, inv. n. M 843: IG I³ 1229; cfr. DNO 377 con bibliografia. Stando a VIVIERS 1992, p. 134-137, queste sigle dipendono dalla volontà del committente di annunciare di avere ricevuto un nuovo monumento da parte

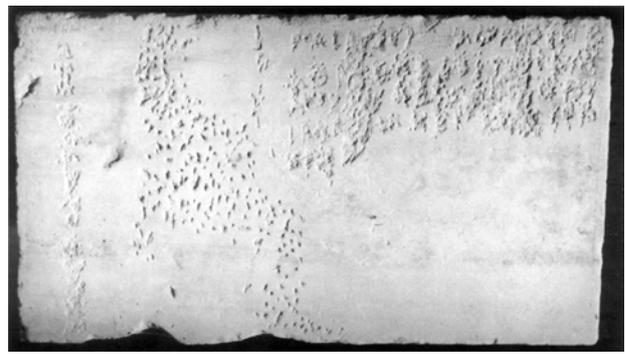


Fig. 11. Base del monumento funerario di Nelonides dal Ceramicum di Atene. Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 12870 (da KEESLING 1999, p. 510, fig. 1).



Fig. 12. Disegno ricostruttivo di Alexander Philadelphus del monumento funerario di Nelonides (da KEESLING 1999, p. 511, fig. 2).

di un prestigioso scultore; JOHNSTON 1994, p. 159 pensa, invece, a uno stratagemma pubblicitario.

¹⁰³ Cfr. JEFFERY 1962, p. 127, n. 19; da ultimo KEESLING 1999, pp. 510, 527; KOSMOPOULOU 2002, pp. 43-44. VIVIERS 1992, p. 72 nota 54 ritiene che Endoios avesse già eseguito *semata* per la stessa famiglia. Le basi con *Ballspielszenen* dal Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv. nn. 3476-3477, riutilizzate insieme a quella di Nelonides, potrebbero essere gli altri monumenti di Endoios nelle vicinanze, ma cfr. ora KEESLING 1999, pp. 527-528.

¹⁰⁴ La statua era un *kouros*: di recente D'ONOFRIO 1997, p. 652; KEESLING 1999, pp. 509-511; DNO 368; HOCHSCHEID 2015, p. 179; oppure, sulla base della pittura su di un lato del blocco marmoreo, un'ulteriore figura seduta: PHILADELPHUS 1922, p. 31 nota 4.

¹⁰⁵ Cfr. REINHARDT 2020, p. 46.

¹⁰⁶ Da ultimo VIVIERS 1992, pp. 71-72; KEESLING 1999, pp. 511, 526; DNO 368; HOCHSCHEID 2015, p. 180; REINHARDT 2020, pp. 45-46.

¹⁰⁷ Cfr. KEESLING 1999; pace RAUBITSCHKE 1942, p. 251 nota 26; DAA, p. 493.

¹⁰⁸ Cfr. KOSMOPOULOU 2002, pp. 165-166, n. 8, fig. 15; da ultimo DNO 368 identifica l'immagine dipinta con il padre di Nelonides, Nelon, defunto durante la messa in opera del monumento.

5. Il contributo dell'officina di Endoios e Philergos nel Tesoro dei Sifni a Delfi

Il Tesoro dei Sifni è comunemente ritenuto un monumento esemplare per la comprensione della scultura tarsoarcaica, ma ancora problematico per quanto riguarda il rapporto tra le officine impegnate nella realizzazione delle sculture¹⁰⁹. I fregi, com'è noto, sono ben distinti dal punto di vista formale¹¹⁰ e sono ricondotti a due differenti personalità artistiche: il 'dessinateur / architecte' dei fregi ovest e sud, il 'modeleur / plasticien' dei fregi est e nord¹¹¹. Se sulla separazione formale tra le due coppie di fregi c'è accordo unanime, la questione degli apporti sul cantiere delle sculture è ancora molto dibattuta. Pierre de La Coste-Messelière raggruppa gli scultori in due officine separate, ma precisa anche alcuni momenti di collaborazione: l'officina incaricata del fregio sulla facciata principale, a Ovest, avrebbe lasciato temporaneamente all'altra officina la realizzazione delle sculture di questo stesso lato al momento di eseguire le cariatidi; oppure, nell'esecuzione dei blocchi angolari. Pertanto, l'artigiano più qualificato, il 'dessinateur / architecte', che proviene dall'ambiente artistico della Ionia, avrebbe condiviso il lavoro sul cantiere del Tesoro dei Sifni con un collega più giovane di provenienza insulare¹¹²; oppure, gli stessi committenti del monumento avranno voluto ingaggiare due celebri scultori¹¹³. Secondo de La Coste-Messelière, il Tesoro dei Sifni è il risultato del lavoro congiunto di due piccole équipes, ciascuna composta da un maestro e un aiuto, che impiegano due stili profondamente diversi. Per l'équipe che lavora ai fregi est e nord, una mano lavora ai blocchi A, C (Nord), I + J (Est); un'altra ai blocchi B, D (Nord), G + H (Est) e probabilmente F (Nord). Le differenze tra le mani che eseguono i fregi ovest e sud, invece, sono più sottili: blocchi L (cavaliere), M (Sud), Q (Ovest); blocchi N (quadriga), K (Sud), P (Ovest)¹¹⁴. Vinzenz Brinkmann, che segue Langlotz, riconosce, al contrario, l'intervento di tre mani per i fregi est e nord: due maestri a Est ('Maestro dell'assemblea divina', 'Maestro del duello') e uno a Nord ('Maestro della Gigantomachia')¹¹⁵. Lo studio dei volti, che è alla base anche delle considerazioni di Brinkmann (ma non può essere un criterio complessivo, vista la mancanza dei volti delle figure ovest e sud), conduce Francis Croissant al confronto tra alcune figure del fregio settentrionale e lo stile della Ionia¹¹⁶, che dovrebbe invece corrispondere all'ambiente artistico dello scultore dei fregi ovest e sud.

Intendo partire da queste considerazioni per puntare l'attenzione sulla necessità di rileggere la documentazione scultorea del Tesoro dei Sifni in chiave unitaria. La grande varietà di temi e motivi fa uso, più di quanto sia stato sottolineato, dello stesso linguaggio formale, che dipende dalla presenza di una sola officina. Le dimensioni relativamente contenute del monumento (m 8,54 x 6,13), del resto, mi inducono a ritenere più plausibile l'intervento di un'officina unica, formata da due scultori principali più aiuti. Di conseguenza, è possibile suggerire una durata di pochi anni per il cantiere¹¹⁷, anche in base alle numerose anomalie nella manifattura del fregio, come l'incompletezza di alcune parti dell'architettura e della decorazione figurata, tra cui l'unico frontone conservato¹¹⁸.

Entrando nel merito delle opere, l'assemblea divina del fregio est è in trepidante attesa, a dedurre dalla varietà degli atteggiamenti e dei gesti. Gli dei, infatti, fremono mentre vengono pesate le anime degli eroi (figg. 13-14)¹¹⁹. L'uso dello scorcio e le torsioni delle figure manifestano la volontà di inserire personaggi seduti in uno spazio tridimensionale, seppure in una scena apparentemente statica. Il fregio nord, che raffigura invece una scena dinamica come la Gigantomachia, spinge ancora oltre le possibilità della raffigurazione con la sovrapposizione dei piani, al fine di trasmettere la concitazione della battaglia. In alcune figure la variazione dello spessore del rilievo raggiunge persino l'incisione, nel tentativo di allungare la prospettiva e trascinare il visitatore del santuario, già a pochi metri dal monu-

¹⁰⁹ Il fregio è tradizionalmente datato intorno al 525/4 a.C. sulla base di Erodoto 3, 57-58. In realtà, dal passo si può solo dedurre che i lavori erano in corso a quella data: FRANCIS, VICKERS 1983, pp. 54-59; BRINKMANN 1994, p. 73.

¹¹⁰ Per primo HOMOLLE 1894, pp. 190-194. Le cifre stilistiche che caratterizzano le due coppie di fregi sono magistralmente descritte da PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928, pp. 112-116, 143-147; da ultimo JOCKEY 2021; analisi archeometriche in PALAGIA, HERZ 2002, pp. 241-242 (cariatide e fregio in Paros-2).

¹¹¹ Definizioni di DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, pp. 413-436.

¹¹² L'autore dei fregi ovest e sud è ritenuto di ascendenza greco-orientale, soprattutto per via delle similitudini con le figure dipinte sui sarcofagi clazomenii: HOMOLLE 1896, pp. 595-598; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, pp. 419-424; LANGLOTZ 1975, p. 79; da ultimo BRINKMANN 1994, pp. 79-80 (Mileto?); ROLLEY 1994, p. 270; KEESLING 1999, p. 530; NEER 2001, p. 291; D'ACUNTO 2013 (Clazomene, forse Bion).

¹¹³ DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, pp. 414-415 e nota 1.

¹¹⁴ DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, pp. 413-414 nota 3. DAUX, HANSEN 1987, p. 243 pensano a più officine formate da artigiani locali per le costruzioni, due officine per il fregio e altrettante per i frontoni, altre per le cariatidi e per gli acroteri, per le tegole e la carpenteria.

¹¹⁵ BRINKMANN 1994, pp. 75-76; cfr. LANGLOTZ 1975, p. 74.

¹¹⁶ CROISSANT 1977, pp. 352-354; CROISSANT 1983, pp. 149-150.

¹¹⁷ Cfr. DAUX, HANSEN 1987, pp. 234, 242. Per la completa messa in opera del fregio continuo del Partenone, che misura m 160 in lunghezza e approssimativamente m 1 in altezza, ci saranno voluti intorno ai quattro anni, mentre le persone impiegate sul cantiere saranno state tra un minimo di ventotto e un massimo di trenta: STEWART 2019, pp. 57-58 e nota 20.

¹¹⁸ Cfr. DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, pp. 251, 308-309; FRANCIS, VICKERS 1983, pp. 56, 65-67; ROLLEY 1994, p. 228.

¹¹⁹ Il tema della *psychostasia*, dai prodomi in PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928, p. 111 nota 4, è venuto alla luce grazie alla lettura delle iscrizioni dipinte: BRINKMANN 1985.



Fig. 13. Eos, 'Afrodite', Apollo dal fregio est del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1247 (blocco J). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).



Fig. 14. Atena, Hera, Teti dal fregio est del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1237 (blocco I). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

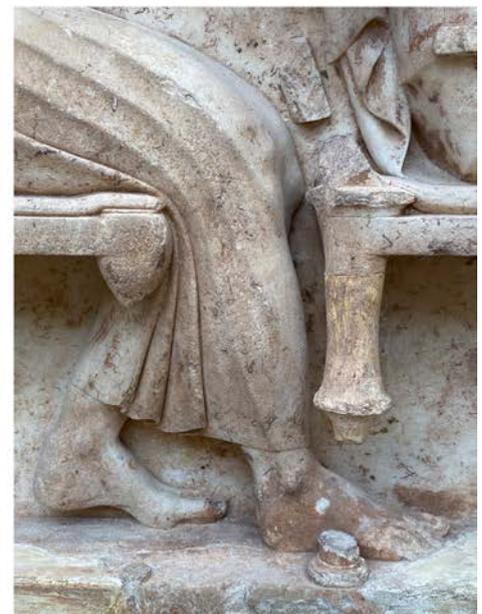


Fig. 15. Ares, Apollo, Zeus dal fregio est del Tesoro dei Sifni a Delfi (senso antiorario, particolare dei piedi di Apollo e Zeus). Museo Archeologico di Delfi, inv. nn. 1247, 1237 (blocchi J + I). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).



Fig. 16. Quadriga (Brinkmann W9-W12) dal fregio ovest del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1379 (blocco Q). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

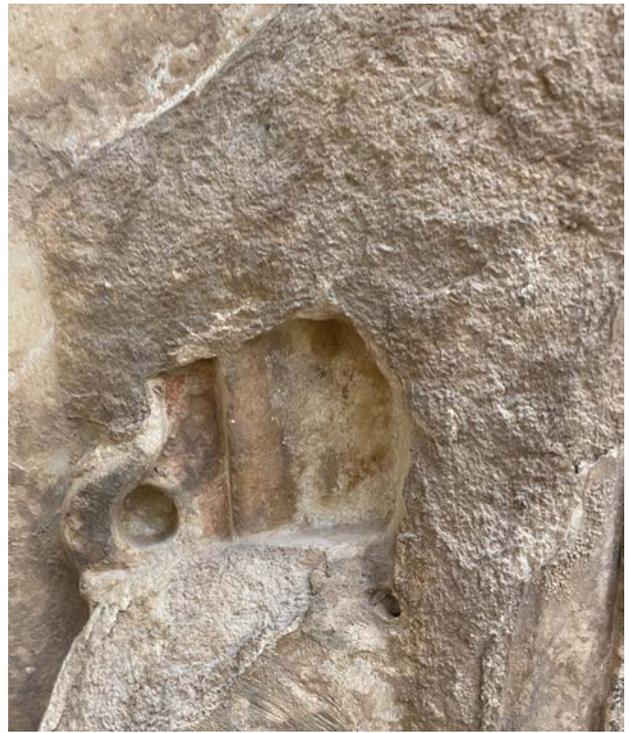


Fig. 17. Atena dal fregio ovest del Tesoro dei Sifni a Delfi (particolare del profilo). Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1416 (blocco P). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

mento, dentro la contesa¹²⁰. Questa capacità di lavorare il fondale a una profondità minima accosta il fregio del Tesoro dei Sifni alla tradizione attica¹²¹. Le figure dei lati est e nord presentano anche alcuni elementi di dettaglio anatomico che le avvicinano ad Acr. 625 e 602: la solidità dei volumi si riscontra nella struttura massiccia delle gambe delle divinità sedute¹²². Un risultato derivato, possibilmente, dalla familiarità di Endoios con i simulacri templari. La posizione dei piedi di Acr. 625 si confronta bene con le figure del fregio orientale: Ares, Apollo (in torsione di tre quarti) e Zeus sono raffigurati con un piede disteso in avanti, mentre l'altro arretra sotto il *diphros* con il tallone sollevato e la punta che tocca terra (fig. 15)¹²³.

I fregi ovest e sud sono eseguiti secondo un ordine paratattico. Le figure si staccano dal fondo con sottosquadri netti, che creano forti chiaroscuri, più simili ai contorni profondi e arcuati a inquadrare la *pariphè* di Acr. 602 che ad Acr. 625. Le divinità del fregio ovest sono immagini solenni, di grande qualità, dalle linee di contorno fluide e ininterrotte, a spigolo vivo. L'officina qui preferisce lavorare per singole unità e raffigurare pochi protagonisti essenziali isolati nello spazio circostante. Infatti, quando lo scultore realizza un gruppo, come nel caso dei quattro cavalli che compongono una quadriga (fig. 16)¹²⁴, non sembra a suo agio e tende a sovrapporre i piani l'uno sull'altro. Le immagini plasmate nel fregio ovest sono abbastanza piatte (si noti la differenza con i cavalli del fregio sud, dai volumi molto più pieni): questa eccessiva semplificazione di alcune immagini va letta in relazione alla pittura¹²⁵, che non è solo

¹²⁰ Ad esempio Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1523 (blocco C: altezza m 0,640-0,638): BRINKMANN 1994, p. 171, n. N37 con bibliografia. Il fregio misura in altezza m 0,64 ed è impostato a soli m 4 dal livello dell'osservatore; di conseguenza, le figure dovettero essere visibili in dettaglio anche dalla distanza: MARCONI 2009, pp. 159, 164, note 13, 32.

¹²¹ Il linguaggio attico dei fregi est e nord, arricchito da espressioni ioniche, è ribadito più volte dalla critica: RUMPF 1938, pp. 42-46; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1957, p. 322; GUARDUCCI 1965, p. 176; DEYHLE 1969, pp. 22-25; RIDGWAY 1977, p. 270; HURWIT 1985, p. 299; BRINKMANN 1994, pp. 75-79; ANGIOLILLO 1997, p. 179. Oltre all'Attica, l'origine dello scultore è collocata a Paro, Chio, nella

Ionìa: per le varie posizioni VIVIERS 2002, pp. 68-69, note 60-63.

¹²² Secondo RUMPF 1938, pp. 41-48, tav. 30, fig. 4, a Endoios spetterebbe la realizzazione dei fregi est e nord; similmente ANGIOLILLO 1997, pp. 177-181.

¹²³ Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1247 (blocco J: altezza m 0,638-0,6375; larghezza m 1,608): BRINKMANN 1994, pp. 139-143, nn. O1, O4-O5, figg. 2-3, con bibliografia.

¹²⁴ Ad esempio Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1379 (blocco Q: altezza m 0,679; larghezza m 1,6985): BRINKMANN 1994, pp. 181-182, nn. W9-W12, fig. 16, con bibliografia.

¹²⁵ Per lo studio dei colori del fregio del Tesoro dei Sifni, BRINKMANN 1994, pp. 39-52; per la policromia della scultura arcaica e



Fig. 18. 'Artemide' dal fregio ovest del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1379 (blocco Q). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).



Fig. 19. Atena dal fregio ovest del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1416 (blocco P). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

ampiamente adoperata sullo sfondo, ma si integra continuamente con la scultura fino a influenzarne la tecnica. Si veda, ad esempio, la pulitura del marmo con il trapano nei fregi ovest e sud, dove lo scultore lascia i fori a vista per poi coprirli con il colore¹²⁶; è il caso, ad esempio, dell'area intorno al profilo di Atena (fig. 17)¹²⁷. Ciononostante, le figure del fregio ovest sono prossime ad Acr. 625 e 602 per la struttura massiccia e compatta, dalla muscolatura delle gambe imponente, così come la dea all'estremità sinistra del blocco mediano secondo il punto di vista dell'osservatore, forse da identificare con Artemide¹²⁸, è in torsione di tre quarti e possiede trecce di capelli discendenti alla maniera di Acr. 625 (fig. 18)¹²⁹.

Per quanto concerne l'abbigliamento, il chitone a fitte pieghe ondulate e lungo *kolpos* ricorre nella divinità seduta dietro ad Apollo nel fregio est (anche Zeus e Hera indossano il chitone a pieghe a *zigzag*), in Temi e Artemide nel fregio nord¹³⁰. Le divinità dei fregi sud e ovest indossano abiti ancora più eleganti: la *pariphè* discendente al centro delle gambe trova riscontro in Atena (fig. 19) e, unitamente al *kolpos*, in 'Artemide' nel fregio ovest; la *pariphè* e il chitone

protoclassica, fondamentale BRINKMANN 2003.

¹²⁶ Cfr. ROLLEY 1994, p. 230.

¹²⁷ Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1416 (blocco P: altezza m 0,6425-0,678; larghezza m 2,144): BRINKMANN 1994, pp. 178-179, n. W6, figg. 13, 53-56 con bibliografia.

¹²⁸ Cfr. HEBERDEY 1909, pp. 159-164; l'idea è stata riproposta negli ultimi anni da BRINKMANN 1994, pp. 101-109, 177-182; NEER 2001, pp. 318-325 con discussione delle altre ipotesi: se così fosse saremmo in presenza di un'altra divinità del repertorio di Endoios.

¹²⁹ Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1379 (blocco Q: altezza m 0,679; larghezza m 1,6985): BRINKMANN 1994, pp. 180-181, n. W8, figg. 15, 65-68 con bibliografia.

¹³⁰ Museo Archeologico di Delfi, inv. nn. 1237 (blocco I: altezza m 0,64; larghezza m 1,88); 1247 (blocco J: altezza m 0,638-0,6375; larghezza m 1,608); 1392 (blocco B: altezza m 0,638; larghezza m 2,3815): BRINKMANN 1994, pp. 141, 145, 158-159, 161, nn. O3, O9, N7, N13, figg. 2, 5, 8-9, 24, 96-97 con bibliografia.



Fig. 20. Figura femminile (Brinkmann S4) dal fregio sud del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1207(1267) (blocco N). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).



Fig. 21. Hermes dal fregio ovest del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1416 (blocco P). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

a fitte pieghe in una figura nel fregio sud (fig. 20)¹³¹. Le pieghe delle vesti sono ottenute allo stesso modo lungo tutto il fregio, ossia mediante un'unica caduta verticale della stoffa che, nei fregi est e nord, si dispone a *zigzag*. L'immagine di Hermes all'estremità sinistra del fregio ovest secondo il punto di vista dell'osservatore (fig. 21)¹³², invece, condivide l'*himation* dalle terminazioni delle pieghe arrotondate con il personaggio dipinto sulla base di Nelonides.

Concludo l'analisi comparativa con la stele di Mnasi-theos da Acrefia, opera di Philergos (figg. 22-23), il cui epigramma ho già trattato. L'opera è oggetto di una serie di pubblicazioni che confermano, tanto per l'iscrizione quanto per la scultura, la provenienza da un'officina attica¹³³. La stele si trova in ottimo di stato di conservazione ed è realizzata in marmo dell'Imetto, per un'altezza massima di m 1,65 e una larghezza di m 0,375. L'immagine mostra un giovane imberbe rivolto di profilo verso sinistra secondo il punto di vista dell'osservatore mentre, con la mano destra, porta un boccio al naso. Nella mano sinistra, più in altorilievo, il giovane stringe un gallo, il dono tipico dell'*erastes* all'*eromenos*. La figura è possente, con il petto in fuori e la schiena perfettamente eretta, i bicipiti in tensione e le gambe muscolose. È interessante notare il modo con cui Philergos plasma le due dita affusolate che portano il fiore alle labbra: la mano sinistra affonda nel piumaggio del gallo fino a confondersi con esso. Il corpo del volatile, che presenta tracce di colore sulle piume¹³⁴, si fonde con il giovane e gli copre i genitali e il fianco fino alle natiche. Qui il contorno delle figure, scolpito tramite incisioni sottili, presenta uno spessore minimo ed evidenzia l'abilità di Philergos nel variare la profondità del rilievo. Inoltre, Philergos non risente del poco spazio a disposizione e si trova a suo agio nella resa di gruppi di figure anche mediante soluzioni alternative per farle coesistere insieme.

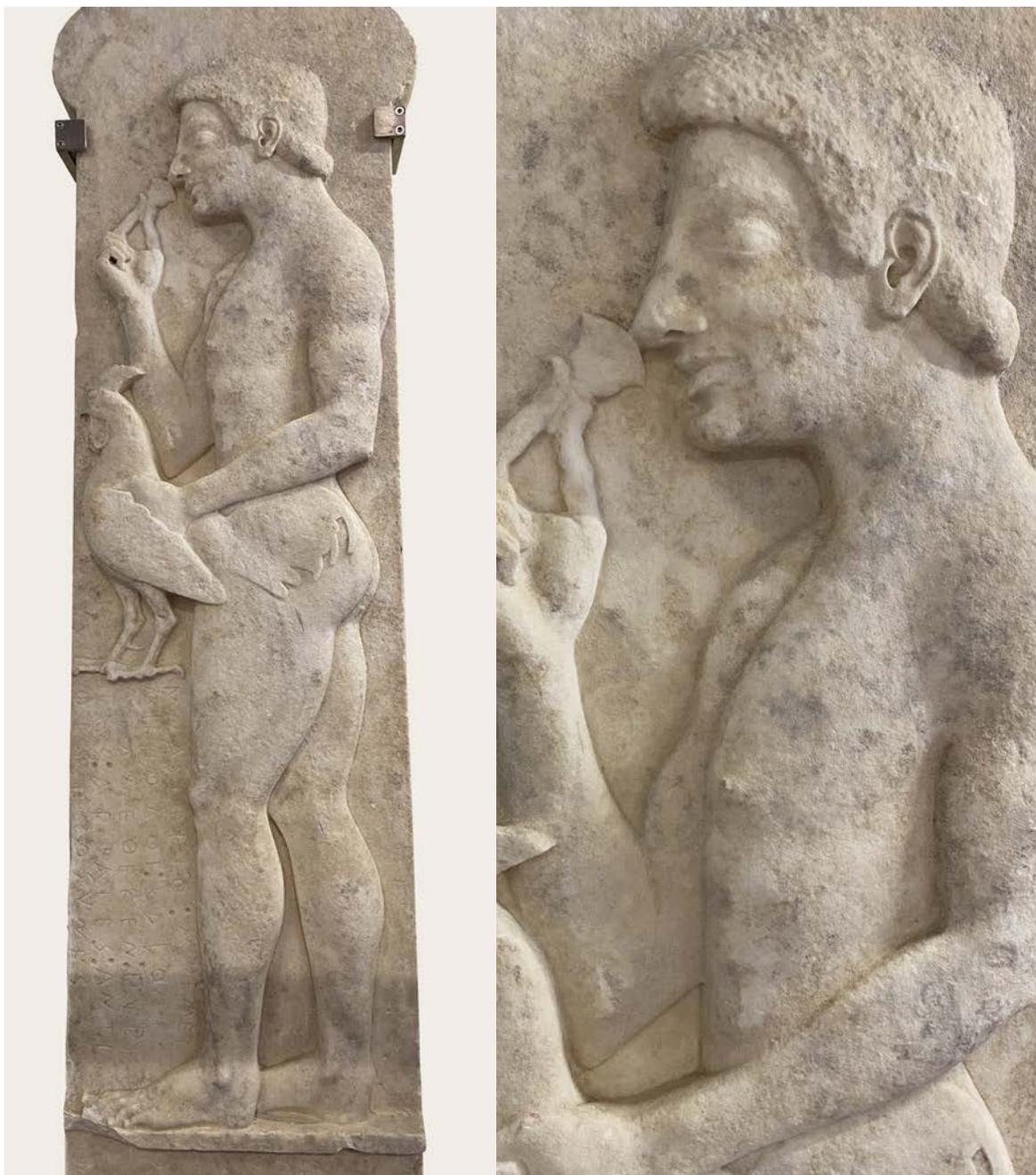
La produzione delle stele funerarie segue regole precise, imposte dallo stile dell'epoca e dalla committenza. Questa categoria di monumenti differisce dalla scultura architettonica soprattutto per l'assenza di spazi narrativi. Ciò toglie libertà all'officina, poiché bisogna raffigurare un tipo ben codificato, ossia il paradigma del

¹³¹ Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1207(1267) (blocco N: altezza m 0,6385): BRINKMANN 1994, pp. 184, n. S4, figg. 17, 61 con bibliografia.

¹³² Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1416 (blocco P: altezza m 0,6425-0,678; larghezza m 2,144): BRINKMANN 1994, pp. 176-177, n. W1, figg. 12, 49, 117-118 con bibliografia.

¹³³ ANDREIOMENOU 1999; ANDREIOMENOU 2000; ANDREIOMENOU 2006; CASSIO 2007; SCHILD-XENIDOU 2008, pp. 155-156, 239-240, n. 6, tav. A3; ANDREIOMENOU 2012; ESTRIN 2016; GONZÁLEZ GONZÁLEZ 2019, pp. 86-90, fig. 5.2.

¹³⁴ Cfr. ANDREIOMENOU 2000, p. 100; CASSIO 2007, p. 2; ESTRIN 2016, p. 194.



Figg. 22-23. Stele di Mnasitheos da Acrefia. Veduta d'insieme e particolare © Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Ephorate of Antiquities of Boeotia. Archaeological Museum of Thebes (foto dell'A.).

defunto. Ciononostante, è possibile individuare dei confronti serrati tra la figura giovanile sulla stele e la resa dell'anatomia delle figure dei fregi del Tesoro dei Sifni, massicce e robuste, ma dai particolari anatomici solo leggermente accennati. Si riscontra anche qualche carattere morelliano¹³⁵: la resa degli occhi con la palpebra superiore accentuata e il caratteristico mento sporgente del giovane sulla stele sono confrontabili con l'Artemide nel fregio nord (fig. 24); il pollice della mano destra del giovane è affusolato e possiede entrambe le falangi della stessa lunghezza (fig. 25). Il particolare si riscontra anche per il pollice della mano sinistra della figura con pileo che partecipa alla Gigantomachia, interpretata come Hermes sulla base dei resti del nome inscritto (fig. 26)¹³⁶.

¹³⁵ Bisogna ammettere il carattere soggettivo della pratica attribuitiva: di recente MARCONI 2010, pp. 340-342; ma cfr. sull'oggettività dell'analisi stilistica HIMMELMANN 2000. Per una recente discussio-

ne sulla *connoisseurship*, NEER 2005.

¹³⁶ Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1523 (blocco D: altezza m 0,6385): BRINKMANN 1994, p. 172, n. N39 con bibliografia.



Fig. 24. Artemide dal fregio nord del Tesoro dei Sifni a Delfi (particolare del volto). Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1392 (blocco B). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

Fig. 25. Stele di Mnasitheos da Acrefia (particolare della mano destra). © Hellenic Ministry of Culture and Sports/Ephorate of Antiquities of Boeotia. Archaeological Museum of Thebes (foto dell'A.).

Fig. 26. Hermes dal fregio nord del Tesoro dei Sifni a Delfi. Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1523 (blocco D). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).

Tab. 2.

	<i>Elemento di stile</i>	<i>Fregi del Tesoro dei Sifni a Delfi</i>	<i>Officina di Endoios e Philergos</i>
Struttura	Capigliatura	W	Acr. 625
	Corpi massicci e compatti, volumi solidi	E-N, W-S	Acr. 625, Acr. 602, stele di Mnasitheos
	Schema dei piedi delle figure sedute	E	Acr. 625, base di Nelonides?
	Tensione alla tridimensionalità	E-N	Acr. 625, Acr. 602, stele di Mnasitheos
	Torsione del busto di tre quarti	E-N, W	Acr. 625
Abbigliamento (<i>habitus</i>)	Chitone a fitte pieghe ondulate e lungo <i>kolpos</i> con pieghe a zigzag	E-N	Acr. 625, Acr. 602
	Chitone a fitte pieghe ondulate e <i>paryphè</i>	S (Brinkmann S4)	Acr. 625, Acr. 602
	<i>Himation</i> dalle pieghe arrotondate	W (Hermes)	Base di Nelonides
	<i>Kolpos</i> e <i>paryphè</i>	W ('Artemide')	Acr. 625, Acr. 602
	<i>Paryphè</i> discendente tra le gambe	W (Atena)	Acr. 625, Acr. 602



Fig. 27. Gigante]ys dal fregio nord del Tesoro dei Sifni a Delfi (particolare dello scudo con firma d'artista). Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1392 (blocco B). © Ministry of Culture and Sports. Archaeological Resources Fund. Archaeological Museum of Delphi (foto dell'A.).



Fig. 28. Prima lettera sfigurata (in alto, ruotata) ed epsilon in τὰδε (in basso, ruotata) dallo scudo del Gigante]ys dal fregio nord del Tesoro dei Sifni a Delfi (elaborazione grafica dell'A.).

6. L'iscrizione sullo scudo della Gigantomachia del Tesoro dei Sifni a Delfi: una nuova proposta di lettura

Dopo aver discusso il contributo dell'officina di Endoios e Philergos nei fregi del Tesoro dei Sifni, intendo proporre una nuova lettura dell'iscrizione sullo scudo del Gigante ---]ys del fregio nord (fig. 27)¹³⁷. Purtroppo, un intervento già in antico ha parzialmente occultato l'iscrizione e celato la firma, che diventa un rompicapo soprattutto a causa della rottura della parte superiore dello scudo su cui era installata¹³⁸. Le altre alterazioni visibili non sono il frutto di una distruzione, ma le lettere sono semplicemente ritoccate aggiungendo alcuni tratti verticali e orizzontali. I segni, infatti, non rovinano la fattura dell'epigrafe e si sovrappongono senza disturbare la composizione generale¹³⁹. Tale stratagemma subentra, probabilmente, ancora prima della messa in opera del fregio, quindi insieme alla creazione del monumento¹⁴⁰. L'iscrizione, dunque, è compromessa proprio in corrispondenza del nome dello scultore. Preso atto di questa irrimediabile e certamente non casuale assenza, la proposta di integrazione per identificare l'autore si basa sull'analisi autoptica, sull'esame formale delle opere e sul contesto delle iscrizioni dell'officina di Endoios e Philergos.

Il punto fermo per la ricostruzione dell'iscrizione è lo studio di Adolf Wilhelm¹⁴¹, che divide l'iscrizione in due metà e riconosce un esametro dattilico: una prima parte con il nome dell'artista e una seconda che rivendica i meriti per la realizzazione di quella parte del fregio (nord) e dell'altra, localizzata ὀπισθεν (sul retro, quindi a Est):

[–υυ –υυ – τὰ]δε καὶ ὀπισθεν ἐποίη.

¹³⁷ Museo Archeologico di Delfi, inv. n. 1392 (blocco B: altezza m 0,6385; larghezza m 2,3815): BRINKMANN 1994, pp. 163-164, n. N18 con bibliografia. Nell'età dello stile severo, la firma di Onatas si trova sullo scudo di Idomeneo nel donario in bronzo degli Achei a Olimpia: Pausania 5, 25, 10.

¹³⁸ Cfr. HURWIT 2015, pp. 137-138, fig. 86.

¹³⁹ A differenza dello sfregio occorso alla firma sulla stele Acr. 1332: KEESLING 1999, p. 524. L'intento delle aggiunte sul Tesoro dei Sifni

potrebbe essere decorativo (*foxing*): JEFFERY 1976, p. 185; HURWIT 2015, p. 137.

¹⁴⁰ Cfr. GUARDUCCI 1965, p. 168. Secondo VIVIERS 2002, p. 78-80, l'iscrizione sarebbe stata occultata dallo stesso scultore del fregio, che avrebbe così privato gli abitanti di Sifno, colpevoli di non averlo pagato, dell'onore di possedere un monumento da lui firmato.

¹⁴¹ WILHELM 1909, pp. 136-137, n. 127. I molti tentativi di sciogliere le lacune sono in egual misura manchevoli: da ultimo SEG 52.538.



Fig. 29. Riproduzione della firma di Endoios dal monumento funerario di Nelonides (da PHILADELPHUS 1922, p. 29, fig. 9).

L'epigrafe conferma la separazione formale dei fregi est e nord con i fregi ovest e sud. In base all'esame autoptico che ho condotto sul monumento, la prima lettera non sembra un delta a forma di triangolo equilatero, come ipotizza Margherita Guarducci¹⁴², poiché più ruotato del delta in τὰδε¹⁴³. Viviers pensa alla lettera beta, purtroppo senza confronti con il resto dell'epigrafe tranne per l'epsilon in τὰδε, forse camuffato in un doppio beta¹⁴⁴. Se anche la prima lettera dell'iscrizione è camuffata, come non esclude Viviers, nulla vieta che possa trattarsi proprio di epsilon e non di beta. Del resto, l'inclinazione del tratto verticale è identica all'epsilon in τὰδε, come anche l'incisione mediana a forma di triangolo isoscele orientato verso la destra dell'osservatore (fig. 28). L'epsilon di Endoios sulla base di Nelonides presenta la stessa impostazione grafica (fig. 29). Sullo scudo, segue una lacuna scomponibile in due parti, inframezzata da un segno a ruota raggiata (⊕), che presenta lo stesso diametro delle altre lettere tonde dell'iscrizione. Pertanto, si tratta di omicron sfigurato per analogia con il resto dell'epigrafe. L'ampiezza della prima metà di lacuna, prima dell'omicron e dopo la prima lettera, misura all'incirca m 0,07¹⁴⁵. In base alle lettere che compongono il resto dell'iscrizione, lo spazio vuoto può contenere quattro lettere al massimo. Aumentare il numero delle lettere è impossibile, poiché esse risulterebbero troppo serrate, specie all'inizio dell'iscrizione. Non si può escludere, infatti, la possibilità di una maggiore spaziatura delle lettere che compongono il nome dello scultore, come si riscontra nelle firme di Philergos. Prima dell'omicron, è forse possibile riconoscere un trattino orizzontale¹⁴⁶. Dopo l'omicron c'è ancora una spazio suscettibile di integrazione ma, a causa della frattura, più flessibile da riempire. Solo le ultime due lettere sono chiaramente identificabili: un delta perfettamente isoscele, il cui tratto obliquo corrisponde al limite della frattura; un epsilon formato da un tratto verticale che collega una successione di piccoli triangoli. In considerazione dello spazio disponibile risulta davvero arduo integrare, oltre al nome dell'autore dei fregi in apertura, l'etnico o il patronimico. Guarducci esclude entrambe le possibilità e fa seguire al nome dello scultore il sostantivo ζόιον, attestato per via epigrafica alla fine del V sec. a.C. nei rendiconti per la costruzione dell'Eretteo. In effetti, l'idea che la firma non contenga più di un nome proprio è allettante. Al pronome τὰδε integrato da Wilhelm dovrebbe corrispondere un elemento che lo specifichi meglio: si tratterebbe del sostantivo δῶρα, attestato nelle iscrizioni nella forma singolare δῶρον (τόδε), abbastanza rara nelle dediche alle divinità¹⁴⁷.

*Ε[νδοι]ο[ς δῶρα τὰ]δε καὶ τῶπισθεν ἐποίη

Endoios fece questi doni e quelli dietro¹⁴⁸.

Il riferimento all'oggetto apposto è presente nella firma d'artista, ad esempio, nella dedica di Lyson sull'Acropoli, in cui il nome dello scultore, Thebades, non è fisicamente separato dal resto della dedica: Θεβάδες ἐπ[οίεσεν] ἠο Κ]ύ[ρ]νο παῖς τὸδ' ἄγαλμα¹⁴⁹. Per quanto riguarda la forma δῶρα, c'è un parallelo nell'iscrizione con firma d'artista dipinta all'interno di una coppa su alto piede dalla collezione Kanellopoulos ('Bird Coup Group'), che giustifica l'uso del plurale almeno per ragioni di metrica¹⁵⁰: Ἐπίχε μ' ἐποίησε θειοῖς περικαλδέια δῶρα. La coppa, datata entro il terzo quarto del VI sec. a.C. e verosimilmente dedicata in un santuario forse dallo stesso Epiche(is), dà modo all'artista di promuovere i frutti della sua sapienza artigianale. Un sentimento di certo non estraneo all'autore dei fregi nord ed est del Tesoro dei Sifni. Δῶρα... τὰδε si ricava anche nel donario di Ierone a Olimpia, opera di Onatas in collaborazione con Kalamis, in base all'iscrizione riportata alla lettera da Pausania¹⁵¹.

¹⁴² GUARDUCCI 1965.

¹⁴³ Grazie a Sara Kaczko per la riflessione sulla forma dell'iscrizione.

¹⁴⁴ VIVIERS 2002, p. 60 nota 28.

¹⁴⁵ VIVIERS 2002, p. 57.

¹⁴⁶ GUARDUCCI 1965, p. 171.

¹⁴⁷ A differenza dei più sorvegliati *agalma*, *aparche* e *dekate*, *doron* include uno spettro semantico più ampio, che fa riferimento anche allo scambio di doni tra individui: KACZKO 2016, pp. 331-332. Per *tode doron*, ad esempio, con qualche dubbio, Museo dell'Acropoli, inv. nn. 6963 + 140 + 9746: *IG I³ 788*; cfr. KACZKO 2016, pp. 298-303, n. 77 con bibliografia (ca 490-480 a.C.); Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 6253: *IG I³ 627*; cfr. KACZKO 2016, pp. 67-72, n. 14 con bibliografia (ca 520 a.C.); Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 6386: *IG I³ 782*; cfr.

DAA 332 (525-500 a.C.).

¹⁴⁸ Il nome di Endoios sulla firma del Tesoro dei Sifni è integrato anche da RUMPF 1938, p. 45.

¹⁴⁹ Museo dell'Acropoli, inv. nn. 9986 + 6503 (già Museo Epigrafico di Atene, inv. n. 6255): *IG I³ 647*; *CEG I 205*; cfr. KACZKO 2016, pp. 129-137, n. 27 con bibliografia (ca 510-500 a.C.). Grazie a Sara Kaczko per la segnalazione.

¹⁵⁰ Museo Pavlos e Alessandra Kanellopoulos di Atene, inv. n. 941: *CEG I 327* (ca 550-525 a.C.); cfr. WACHTER 2001, pp. 11-12, 228, 252-253, n. BOI 3 (ca 550 a.C.); DENNERT 2004; HURWIT 2015, p. 76. Grazie a Sara Kaczko per la segnalazione.

¹⁵¹ Pausania 8, 42, 9-10; cfr. 6, 12, 2 (ca 468 a.C.): ZIZZA 2006, pp. 328-332, nn. 42-43.

L'uso dell'idioma attico sullo scudo del Tesoro dei Sifni sarebbe una scelta dell'artista per rispecchiare la sua patria d'origine¹⁵². Il sigma a quattro tratti, come si è visto, è tipico delle firme di Endoios, così come l'assenza dell'etnico. Lo spazio sullo scudo risulta, infine, altamente bilanciato: tra Ἐ[νδοί]ο[ς δῶρα τὰ]δε e καὶ τὸπισθεν ἐποίησεν passa esattamente uno spazio vuoto orizzontale che divide in due l'iscrizione, probabilmente per il passaggio di un'insegna dipinta¹⁵³.

7. Conclusioni

Le fonti letterarie ed epigrafiche, insieme all'analisi delle opere, delineano il profilo di un'officina dalla notevole influenza nelle dinamiche artistiche della Grecia continentale e orientale, che è possibile considerare pienamente inserita nella tradizione attica. Sulla base di Acr. 625, la creazione del tipo della *kore* con *kolpos* e *paryphè* può essere attribuita a questa officina. Questa innovazione ha una notevole diffusione non solo in Grecia, ma anche nella Ionia, come dimostra la presenza del tipo a Eritre. Atene, allora, non si limita a recepire la tradizione ionica, ma concorre liberamente alla formazione del linguaggio artistico tardoarcaico con voce propria. In aggiunta, l'officina di Endoios e Philergos è paradigmatica per delineare alcune caratteristiche importanti delle produzioni artigianali: la mobilità del lavoro al servizio di diverse committenze, ma senza perdere la cifra stilistica propria dell'officina; la capacità di lavorare su più generi monumentali (stele funerarie, statue votive, immagini cultuali); la ripetizione degli stessi soggetti iconografici; la versatilità delle tecniche e dei materiali adoperati, dal legno al marmo e all'avorio, fino alla pittura. Nel dettaglio, l'officina che fa capo al nome di Endoios deve la sua notorietà alle divinità femminili (Atena, Artemide); è richiesta nella Ionia (Efeso, Eritre), nel Peloponneso (Tegea) e soprattutto ad Atene in un arco di tempo compreso nel terzo quarto del VI sec. a.C. L'impegno di Endoios e Philergos si manifesta anche nei maggiori santuari, come sul cantiere del fregio del Tesoro dei Sifni, adesso riletto in chiave unitaria, proprio tramite il coinvolgimento di Endoios e Philergos.

Endoios e Philergos interpretano la cultura ionica alla loro maniera: trattano allo stesso modo il blocco marmoreo per ricavarne figure dalla struttura massiccia, le spalle larghe, le gambe robuste, la muscolatura ampia e rilassata, poco segnata nei dettagli anatomici. La lavorazione prende poi due strade: Endoios si concentra sul disegno e sulla linea di contorno, sulle vesti, volge le figure per mostrarle tridimensionali. Philergos, invece, è guidato dallo spazio. Endoios pone tutta l'attenzione su grandi protagonisti; Philergos predilige dilatare le superfici all'infinito e raffigurare più elementi possibili, che sia il defunto oppure un animale, come nella stele di Acrefia, dove l'epigrafe invade il campo delle immagini. Pyrrichos, che piange l'assenza di Mnasitheos, ha voluto ricordare il defunto con una stele senza eguali in Beozia, mediante l'ingaggio di una delle maggiori officine ateniesi. La tipologia delle iscrizioni dell'officina di Endoios e Philergos dimostra un coinvolgimento diretto dei lapicidi, non semplici esecutori della volontà degli scultori, ma parte attiva del processo creativo. Dalla documentazione si può affermare, infine, che Endoios è attivo tra il 550 e il 525/0 a.C., mentre Philergos firma le sue opere tra il 525/0 e il 500 a.C.

¹⁵² Cfr. DIMARTINO 2010, p. 14; MONACO 2011, p. 328.

GUARDUCCI 1965, p. 171.

¹⁵³ Cfr. PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928, pp. 82-83;

Bibliografia

- ADORNATO 2010a = ADORNATO G., «Bildhauerschulen»: un approccio, in ADORNATO 2010b, pp. 313-341.
- ADORNATO 2010b = ADORNATO G. (a cura di), *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico, Atti del Convegno di Studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 novembre 2009*, Milano 2010.
- AKUJÄRVI 2005 = AKUJÄRVI J., *Researcher, Traveller, Narrator: Studies in Pausanias' Periegesis*, Stockholm 2005.
- AKURGAL 1986 = AKURGAL E., *Neue archaische Skulpturen aus Anatolien*, in KYRIELEIS H. (a cura di), *Archaische und klassische griechische Plastik, Akten des internationalen Kolloquiums (Athen, 22.-25. April 1985)*, 1, Mainz 1986, pp. 1-14.
- ALCOCK, CHERRY, ELSNER 2001 = ALCOCK S.E., CHERRY J.F., ELSNER J. (a cura di), *Pausanias: Travel and Memory in Roman Greece*, Oxford 2001.
- ANDREIOMENOU 1999 = ANDREIOMENOU A.K., Η ἐξ Ακραιφίας στήλη Μνασιθείου, ἔργον Φιλοῦργου – Τὸ ἐπίγραμμα, in *AE-phem* 138, 1999, pp. 81-127.
- ANDREIOMENOU 2000 = ANDREIOMENOU A.K., *Zur Werkstatt des Endoios und Philourgos*, in *AM* 115, 2000, pp. 83-113.
- ANDREIOMENOU 2006 = ANDREIOMENOU A.K., *Notes de sculpture et d'épigraphie en Béotie, I. La stèle de Mnasithéios, œuvre de Philourgos: étude stylistique*, in *BCH* 130, 1, 2006, pp. 39-61.
- ANDREIOMENOU 2012 = ANDREIOMENOU A.K., Η ἐξ Ακραιφίας στήλη Μνασιθείου, ἔργον Φιλοῦργου. Σύγκριση μεῖ ἄλλα σύγχρονά της ἀττικὰ ἔργα, in KOKKOROU-ALEVRAS, NIEMEIER 2012, pp. 229-243.
- ANGIOLILLO 1997 = ANGIOLILLO S., *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi. 'Ο ἐπὶ κρόνου βίος*, Bari 1997.
- ARAFAT 1996 = ARAFAT K.W., *Pausanias' Greece: Ancient Artists and Roman Rulers*, Cambridge 1996.
- ARIAS 1981 = ARIAS E.P., *La storiografia della scultura greca del VI secolo a.C.*, in PAYNE H.G.G., YOUNG G.M., *La scultura arcaica in marmo dell'Acropoli*, Roma 1981, pp. 15-73 (trad. it. M. Pottino Tommasi).
- BELLI PASQUA 2022 = BELLI PASQUA R., *Dalla tecnica alla forma: strumenti e trasformazioni della cultura figurativa nella scultura antica*, in *Quaderni di Architettura e Design* 5, 2022, pp. 33-52.
- BLOK 1990 = BLOK J.H., *Patronage and the Pisistratidae*, in *BABesch* 65, 1990, pp. 17-28.
- BLOK 2000 = BLOK J.H., *Phye's Procession: Culture, Politics and Peisistratid Rule*, in SANCISI-WEERDENBURG H. (a cura di), *Peisistratos and the Tyranny. A Reappraisal of the Evidence*, Amsterdam 2000, pp. 17-48.
- BORBEIN 2000 = BORBEIN A.H., *Formanalyse*, in BORBEIN A.H., HÖLSCHER T., ZANKER P. (a cura di), *Klassische Archäologie: Eine Einführung*, Berlin 2000, pp. 109-128.
- BRINKMANN 1985 = BRINKMANN V., *Die aufgemalten Namensbeischriften an Nord- und Ostfries des Siphnierschatzhauses*, in *BCH* 109, 1, 1985, pp. 77-130.
- BRINKMANN 1994 = BRINKMANN V., *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses*, Ennepetal 1994.
- BRINKMANN 2001 = BRINKMANN V., s.v. *Endoios*, in VOLLKOMMER R. (a cura di), *Künstlerlexikon der Antike*, 1, München-Leipzig 2001, pp. 204-205.
- BRINKMANN 2003 = BRINKMANN V., *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Frankfurt 2003.
- BROUSKARI 1974 = BROUSKARI M.S., *The Acropolis Museum: A Descriptive Catalogue*, Athina 1974 (trad. i ngl. J. Binder).
- BRUIT ZAIDMAN 2003 = BRUIT ZAIDMAN L., *La notion d'archaion dans la Périégèse de Pausanias*, in LACHENAUD G., LONGRÉE D. (a cura di), *Grecs et Romains aux prises avec l'histoire. Représentations, récits et idéologie, Colloque de Nantes et Angers (12-15 septembre 2001)*, Rennes 2003, pp. 21-30.
- CASSIO 2007 = CASSIO A.C., *Scultori, epigrammi e dialetti nella Grecia arcaica: la stele di Mnasitheos (SEG 49, 1999, NR. 505)*, in LOZZA G., MARTINELLI TEMPESTA S. (a cura di), *L'epigramma greco. Problemi e prospettive, Atti del Congresso della Consulta Universitaria del Greco (Milano, 21 ottobre 2005)*, Milano 2007, pp. 1-18.
- CASSOLA 1996 = CASSOLA F., *Chi erano i Greci?*, in SETTIS S. (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte e Società, II. Una storia greca. I. Formazione (fino al VI secolo a. C.)*, Torino 1996, pp. 5-23.
- CEG = HANSEN P.A. (a cura di), *Carmina Epigraphica Graeca Saeculorum VIII-V a. Chr. n.*, 1, Berlin-New York 1983.
- CONSOLI 2004 = CONSOLI V., *Athena Ergane. Sorgere di un culto sull'Acropoli di Atene*, in *ASAtene* 82, serie 3, 4, 2004, pp. 31-60.
- CONSOLI 2010 = CONSOLI V., *Elmo, fuso e conocchia. Per un'iconografia di Atena Ergane*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History* 7, 2010, pp. 9-28.

- CROISSANT 1977 = CROISSANT F., *Sur quelques visages ioniens de la fin de l'archaïsme*, in *BCH* suppl. 4, 1977, pp. 337-365.
- CROISSANT 1983 = CROISSANT F., *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, Paris 1983.
- CROISSANT 1993 = CROISSANT F., *Observations sur la date et le style du fronton de la Gigantomachie, Acr. 631*, in *REA* 95, 1993, pp. 61-77.
- CULASSO GASTALDI 2003 = CULASSO GASTALDI E., *Abattere la stele. Riscrittura epigrafica e revisione storica ad Atene*, in *CabGlantz* 14, 2003, pp. 241-262.
- D'ACUNTO 2007 = D'ACUNTO M., *Ipponatte e Boupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica*, in *RA* 44, 2, 2007, pp. 227-268.
- D'ACUNTO 2013 = D'ACUNTO M., *Boupalos and the Master of the Western and Southern Friezes of the Siphnian Treasury in Delphi*, in *Proceedings of the IVth International Sifnean Symposium (Sifnos, 25-26 June 2010)*, Athina 2013, pp. 111-126.
- D'ONOFRIO 1995 = D'ONOFRIO A.M., *Soggetti sociali e tipi iconografici nella scultura attica arcaica*, in VERBANCK-PIÉRARD A., VIVIERS D. (a cura di), *Culture et Cité : l'avènement d'Athènes à l'époque archaïque, Actes du Colloque international organisé à l'Université libre de Bruxelles du 25 au 27 avril 1991 par l'Institut des Hautes Études des Belgique et la Fondation Archéologique de L'U.L.B.*, Bruxelles 1995, pp. 185-209.
- D'ONOFRIO 1997 = D'ONOFRIO A.M., *Didier Viviers, Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès*, in *AntCl* 66, 1997, pp. 650-653.
- D'ONOFRIO 1998 = D'ONOFRIO A.M., *Oikoi, généalogies et monuments : réflexions sur le système de dédicaces dans l'Attique archaïque*, in DE POLIGNAC F., SCHMITT PANTEL P. (a cura di), *Entre public et privé en Grèce ancienne: lieux, objets, pratiques, Actes du Colloque International (Paris, 15-17 mars 1995)*, Paris 1998, pp. 103-123.
- D'ONOFRIO 2008 = D'ONOFRIO A.M., *L'apporto cicladico nella più antica plastica monumentale in Attica*, in KOURAYOS Y., PROST F. (a cura di), *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles, Actes du Colloque International organisé par l'Ephorie des antiquités préhistoriques et classiques des Cyclades et l'Ecole française d'Athènes (Athènes 7-11 septembre 1998)*, Paris 2008, pp. 201-262.
- D'ONOFRIO 2020 = D'ONOFRIO A.M., *The Beautiful Monument: The Aristocracy of Images in Athenian Funerary Sculpture (c. 530-480 BCE)*, in MEYER M., ADORNATO G. (a cura di), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations*, Wien 2020, pp. 167-186.
- DAA = RAUBITSCHKE A.E., *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge (MA) 1949.
- DAUX, HANSEN 1987 = DAUX G., HANSEN E., *Le trésor de Siphnos, 2: topographie et architecture*, Paris 1987.
- DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936 = DE LA COSTE-MESSELIÈRE P., *Au Musée de Delphes: recherches sur quelques monuments archaïques et leur décor sculpté*, Paris 1936.
- DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1957 = DE LA COSTE-MESSELIÈRE P., *Delphes*, Paris 1957.
- DENNERT 2004 = DENNERT M., s.v. *Epiche*, in VOLLKOMMER R. (a cura di), *Künstlerlexikon der Antike*, 2, München-Leipzig 2004, p. 554.
- DESPINIS 2012 = DESPINIS G.I., *Ein neues Fragment von der Löwen- und Stier-Marmorgiebelgruppe des alten Athena-Tempels auf der Akropolis*, in KOKKOROU-ALEVRAS, NIEMEIER 2012, pp. 73-81.
- DEYHLE 1969 = DEYHLE W., *Meisterfragen der archaischen Plastik Attikas*, in *AM* 84, 1969, pp. 1-64.
- DI VITA 1952-1954 = DI VITA A., *Atena Ergane in una terracotta dalla Sicilia ed il culto della dea in Atene*, in *ASAtene* 30-32, 1952-1954, pp. 141-154.
- DICKINS 1912 = DICKINS G., *Catalogue of the Acropolis Museum. Volume I – Archaic Sculpture*, Cambridge 1912.
- DIMARTINO 2010 = DIMARTINO A., *Artisti itineranti: l'evidenza epigrafica*, in ADORNATO 2010b, pp. 9-40.
- DINSMOOR 1923 = DINSMOOR W.B., *A Note on the New Bases at Athens*, in *AJA* 27, 1, 1923, pp. 23-24.
- DITTMERS-HERDEJÜRGEN 1968 = DITTMERS-HERDEJÜRGEN H., *Untersuchungen zur thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht*, Waldsassen 1968.
- DNO = KANSTEINER S., HALLOF K., LEHMANN L., SEIDENSTICKER B., STEMME K. (a cura di), *Der Neue Overbeck: Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, 1-5, Berlin-Boston 2014.
- DONOHUE 1988 = DONOHUE A.A., *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*, Atlanta 1988.
- ELSNER 2007 = ELSNER J., *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007.

- ESTRIN 2016 = ESTRIN S.N., *Cold Comfort: Empathy and Memory in an Archaic Funerary Monument from Akraiphia*, in *CLAnt* 35, 2, 2016, pp. 189-214.
- FLEISCHER 1984 = FLEISCHER R., s.v. *Artemis Ephesia*, in *LIMC*, 2, 1, Zürich-München 1984, pp. 755-763.
- FLOREN 1977 = FLOREN J., *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster 1977.
- FLOREN 1987 = FLOREN J., *Die griechische Plastik. Band I. Die geometrische und archaische Plastik*, München 1987.
- FRANCIS, VICKERS 1983 = FRANCIS E.D., VICKERS M.J., *Signa Priscae Artis: Eretria and Siphnos*, in *JHS* 103, 1983, pp. 49-67.
- GIOVAGNORIO 2018 = GIOVAGNORIO F., *Athena Ergane sull'Acropoli di Atene. Analisi delle testimonianze epigrafiche*, in CAMIA F., DEL MONACO L., NOCITA M. (a cura di), *Munus Laetitiae. Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini*, 2, Roma 2018, pp. 43-59.
- GLOWACKI 1998 = GLOWACKI K.T., *The Acropolis of Athens before 566 B.C.*, in HARTSWICK K.J., STURGEON M.C. (a cura di), ΣΤΕΦΑΝΟΣ. *Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, Philadelphia 1998, pp. 79-88.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ 2019 = GONZÁLEZ GONZÁLEZ M., *Funerary Epigrams of Ancient Greece: Reflections on Literature, Society and Religion*, London 2019.
- GRAF 1985 = GRAF F., *Nordionische Kulte: Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulturen von Chios, Erythrai, Klazomenai und Phokaia*, Roma 1985.
- GRAMAGLIA 1964 = GRAMAGLIA P., *Atenagora. Supplica per i cristiani*, Roma 1964.
- GUARDUCCI 1965 = GUARDUCCI M., *Lo scudo iscritto nel fregio del tesoro dei Sifni a Delfi*, in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma 1965, pp. 167-176.
- HABICHT 1985 = HABICHT C., *Pausanias' Guide to Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London 1985.
- HALM-TISSERANT 1986 = HALM-TISSERANT M., *Le Gorgonéion, emblème d'Athéna: introduction du motif sur le bouclier et l'égide*, in *RA*, nuova serie 2, 1986, pp. 245-278.
- HARTSWICK 1993 = HARTSWICK K.J., *The Gorgoneion on the Aegis of Athena: Genesis, Suppression and Survival*, in *RA*, nuova serie 2, 1993, pp. 269-292.
- HASAKI 2012 = HASAKI E., *Craft Apprenticeship in Ancient Greece: Reaching beyond the Masters*, in WENDRICH W. (a cura di), *Archaeology and Apprenticeship Body Knowledge, Identity, and Communities of Practice*, Los Angeles 2012, pp. 171-202.
- HAWKE 2013 = HAWKE J.G., *Athletic Success and Athenian Politics: The Kalliad Kerykes of the Sixth Century BC*, in *AncWorld* 44, 2, 2013, pp. 150-159.
- HEBERDEY 1909 = HEBERDEY R., *Das Schatzhaus der Knidier in Delphi*, in *AM* 34, 1909, pp. 145-166.
- HERDA 2013 = HERDA A., *Greek (and Our) Views of the Karians*, in MOUTON A., RUTHERFORD I., YAKUBOVICH I. (a cura di), *Luwian Identities. Culture, Language and Religion Between Anatolia and the Aegean*, Leiden-Boston 2013, pp. 421-506.
- HERINGTON 1955 = HERINGTON C.J., *Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion of Periclean Athens*, Manchester 1955.
- HIMMELMANN 2000 = HIMMELMANN N., *Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode*, in *JdI* 115, 2000, pp. 253-323.
- HOCHSCHEID 2015 = HOCHSCHEID E.K., *Networks of Stone. Sculpture and Society in Archaic and Classical Athens*, Oxford 2015.
- HOCHSCHEID 2020 = HOCHSCHEID E.K., *Professionalism in Archaic and Classical Sculpture in Athens: The Price of Technē*, in STEWART E., HARRIS E., LEWIS D. (a cura di), *Skilled Labour and Professionalism in Ancient Greece and Rome*, Cambridge 2020, pp. 205-229.
- HOMOLLE 1894 = HOMOLLE T., *Nouvelles et Correspondance*, in *BCH* 18, 1, 1894, pp. 175-200.
- HOMOLLE 1896 = HOMOLLE T., *Le trésor de Cnide*, in *BCH* 20, 1, 1896, pp. 581-602.
- HURWIT 1985 = HURWIT J.M., *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C.*, Ithaca-London 1985.
- HURWIT 2015 = HURWIT J.M., *Artists and Signatures in Ancient Greece*, New York 2015.
- HUTTON 2008 = HUTTON W., *Describing Greece: Landscape and Literature in the Periēgesis of Pausanias*, Cambridge 2008.
- IOZZO 2018 = IOZZO M., *Un'anfora dimenticata: note di iconografia e problemi epigrafici*, in *ASAtene* 96, 2018, pp. 34-52.
- JACOB 2014 = JACOB R., *À propos des frontons archaïques de l'Acropole*, in *AntCl* 83, 2014, pp. 171-179.
- JEFFERY 1962 = JEFFERY L.H., *The Inscribed Gravestones of Archaic Attica*, in *BSA* 57, 1962, pp. 115-153.

- JEFFERY 1976 = JEFFERY L.H., *Archaic Greece: The City-States, C. 700-500 B.C.*, London-Tonbridge 1976.
- JOCKEY 2009 = JOCKEY P., *D'une cité l'autre. Brèves réflexions sur la mobilité des artisans de la pierre dans l'Antiquité classique*, in MOATTI C., KAISER W., PEBARTHE C. (a cura di), *Le monde de l'itinérance en Méditerranée de l'antiquité à l'époque moderne : procédures de contrôle et d'identification, Actes des table-rondes, Madrid 2004-Istanbul 2005, Paris 2009*, pp. 139-159.
- JOCKEY 2021 = JOCKEY P., *Le décor sculpté du Trésor de Siphnos*, in MARTINEZ J.-L. (a cura di), *Un âge d'or du marbre. La sculpture en pierre à Delphes dans l'Antiquité*, 1, Athina 2021, pp. 123-184.
- JOHNSTON 1994 = JOHNSTON A., *Athenian Sculptors' Studios*, in *CIR* 44, 1, 1994, pp. 158-160.
- KACZKO 2010 = KACZKO S., *Epigrammi attici e artisti stranieri: la dedica di Iphidike (CEG 198 = IG I³ 683)*, in INGLESE A. (a cura di), ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ. *Iscrizioni greche e comunicazione letteraria in ricordo di Giancarlo Susini, Atti del Convegno (Roma, 1-2 ottobre 2009)*, Roma 2010, pp. 197-220.
- KACZKO 2016 = KACZKO S., *Archaic and Classical Attic Dedicatory Epigrams: An Epigraphic, Literary, and Linguistic Commentary*, Berlin-Boston 2016.
- KALTSAS 2002 = KALTSAS N.E., *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles 2002 (traduzione D. Hardy).
- KARAKASI 2003 = KARAKASI E., *Archaic Korai*, Los Angeles 2003 (traduzione R. Stockman).
- KARANASTASSIS 2002 = KARANASTASSIS P., *Hocharchaische Plastik*, in BOL P.C. (a cura di), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Frühgriechische Plastik*, Mainz 2002, pp. 171-221.
- KEESLING 1999 = KEESLING C.M., *Endoios's Paintings from the Themistoklean Wall: A Reconstruction*, in *Hesperia* 68, 4, 1999, pp. 509-548.
- KEESLING 2005 = KEESLING C.M., *Patrons of Athenian Votive Monuments of the Archaic and Classical Periods: Three Studies*, in *AJA* 74, 3, 2005, pp. 395-426.
- KISSAS 2000 = KISSAS K., *Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit*, Bonn 2000.
- KNIGGE 1969 = KNIGGE U., *Zum Kuros vom Piräischen Tor*, in *AM* 84, 1969, pp. 76-85.
- KOKKOROU-ALEVRAS, NIEMEIER 2012 = KOKKOROU-ALEVRAS G., NIEMEIER W.-D. (a cura di), *Neue Funde archaischer Plastik aus griechischen Heiligtümern und Nekropolen, Internationales Symposium, Athen, 2.-3. November 2007*, München 2012.
- KONSTAN, RUTTER 2003 = KONSTAN D., RUTTER N.K. (a cura di), *Envy, Spite and Jealousy: The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh 2003.
- KOSMOPOULOU 2002 = KOSMOPOULOU A., *The Iconography of Sculptured Statue Bases in the Archaic and Classical Periods*, Madison 2002.
- KREILINGER 1997 = KREILINGER U., *Τὰ ἀξιολογώτατα τοῦ Πausανίου: Die Kunstauswahlkriterien des Pausanias*, in *Hermes* 125, 4, 1997, pp. 470-491.
- KROLL 1982 = KROLL J.H., *The Ancient Image of Athena Polias*, in *Hesperia: Supplement XX. Studies in Athenian Architecture, Sculpture and Topography presented to H. A. Thompson*, Princeton 1982, pp. 65-76.
- KYLE 1987 = KYLE D.G., *Athletics in Ancient Athens*, Leiden 1987.
- LANGLOTZ 1927 = LANGLOTZ E., *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Nürnberg 1927.
- LANGLOTZ 1939 = LANGLOTZ E., *Die Koren*, in SCHRADER H. (a cura di), *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, Frankfurt 1939, pp. 3-184.
- LANGLOTZ 1975 = LANGLOTZ E., *Studien zu nordostgriechischen Kunst*, Mayence 1975.
- LECHI 1984 = LECHI F., *Libro sedicesimo. Alberi selvatici*, in CONTE G.B. (a cura di), *Plinio, Storia naturale. III. Botanica. I. Libri 12-19*, Torino 1984, pp. 367-515.
- MARCONI 2009 = MARCONI C., *The Parthenon Frieze: Degrees of Visibility*, in *Res: Anthropology and Aesthetics* 55-56, 2009, pp. 156-173.
- MARCONI 2010 = MARCONI C., *Orgoglio e pregiudizio. La connoisseurship della scultura in marmo dell'Italia meridionale e della Sicilia*, in ADORNATO 2010b, pp. 339-359.
- MARCONI 2019 = MARCONI C., *Artisti e committenti in Sicilia e Magna Grecia: riflessioni di metodo*, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia, Atti del Cinquantacinquesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 24-27 settembre 2015*, Taranto 2019, pp. 33-50.
- MARTINI 1990 = MARTINI W., *Die archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt 1990.

- MARX 1993 = MARX P.A., *The Introduction of the Gorgoneion to the Shield and Aegis of Athena and the Question of Endoios*, in *RA*, nuova serie 2, 1993, pp. 227-268.
- MARX 2001 = MARX P.A., *Acropolis 625 (Endoios Athena) and the Rediscovery of its Findspot*, in *Hesperia* 70, 2001, pp. 221-254.
- MARX 2022 = MARX P.A., *The Endoios Athena: The Statue, Its Findspot and Pausanias*, Oxford 2022.
- MERITT 1939 = MERITT B.D., *Greek Inscriptions (14-27)*, in *Hesperia* 8, 1, 1939, pp. 48-82.
- MEYER 2017 = MEYER M., *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien 2017.
- MOGGI, OSANNA 2000 = MOGGI M., OSANNA M. (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia, Libro VII: l'Acacia*, Milano 2000.
- MOGGI, OSANNA 2003 = MOGGI M., OSANNA M. (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia, Libro VIII: l'Arcadia*, Milano 2003.
- MONACO 2011 = MONACO M.C., *G. Adornato (a cura di)*, *Scolpire il marmo. Importazioni, artisti itineranti, scuole artistiche nel Mediterraneo antico*, in *ASAtene* 89, serie III, 11, 2011, pp. 327-336.
- MORRIS 1993 = MORRIS S.P., *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton 1993.
- MOSCATI CASTELNUOVO 2013 = MOSCATI CASTELNUOVO L., *La Periegesi di Pausania e le Storie di Claudio Carace di Pergamo: convergenze e divergenze*, *Aevum* 87, 1, 2013, pp. 73-85.
- MULLER-DUFEU 2002 = MULLER-DUFEU M., *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris 2002.
- MUSTI, BESCHI 1982 = MUSTI D., BESCHI L. (a cura di), *Pausania. Guida della Grecia, Libro I: l'Attica*, Milano 1982.
- NEER 2001 = NEER R.T., *Framing the Gift: The Politics of the Siphnian Treasury at Delphi*, in *CLAnt* 20, 2, 2001, pp. 273-336.
- NEER 2005 = NEER R.T., *Connoisseurship and the Stakes of Style*, in *Critical Inquiry* 32, 2005, pp. 1-26.
- NOLTE 2006 = NOLTE S., *Steinbruch – Werkstatt – Skulptur: Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten*, Göttingen 2006.
- NORMAN 1986 = NORMAN N.J., *Asklepios and Hygieia and the Cult Statue at Tegea*, in *AJA* 90, 4, 1986, pp. 425-430.
- ONIAN 1999 = ONIAN J., *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*, New Haven-London 1999.
- OSANNA 2001 = OSANNA M., *Pausania sull'Acropoli. Tra l'Atena di Endoios e l'agalma caduto dal cielo*, in *MEFRA* 113, 1, 2001, pp. 321-340.
- PALAGIA 2019 = PALAGIA O., *Handbook of Greek Sculpture*, Berlin-Boston 2019.
- PALAGIA, HERZ 2002 = PALAGIA O., HERZ N., *Investigation of marbles at Delphi*, in HERMANN J.J., HERZ N., NEWMAN R. (a cura di), *Asmosia 5, Interdisciplinary Studies on Ancient Stone: Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity*, London 2002, pp. 240-249.
- PAPAKONSTATINOU 2019 = PAPAKONSTATINOU Z., *Sport and Identity in Ancient Greece*, London-New York 2019.
- PARODO 2012 = PARODO C., *Troiae ab oris. Alcune riconsiderazioni circa l'interpretazione iconologica dei fregi del Grande Altare di Pergamo*, in *ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte* 1, suppl., 2012, pp. 371-390.
- PATAY-HORVÁTH 2008 = PATAY-HORVÁTH A., *Metallanstückungen an griechischen Marmorskulpturen in archaischer und klassischer Zeit*, Rahden 2008.
- PAYNE, YOUNG 1936 = PAYNE H.G.G., YOUNG G.M., *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis: A Photographic Catalogue*, London 1936.
- PHILADELPHUS 1922 = PHILADELPHUS A., *Bases archaïques trouvées dans le mur de Thémistole à Athenes*, in *BCH* 46, 1, 1922, pp. 1-35.
- PICARD, DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1928 = PICARD C., DE LA COSTE-MESSELIÈRE P., *Fouilles de Delphes IV, 2: monuments figurés sculpture. Art archaïque: les trésors « ioniques »*, Paris 1928.
- PLANTZOS 2019 = PLANTZOS D., *Greek Sculpture in the Roman Empire: The Literary Sources*, in PALAGIA 2019, pp. 7-21.
- POLLITT 1989 = POLLITT J.J., *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge 1989.
- PRETZLER 2007 = PRETZLER M., *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*, Bristol 2007.
- QUEYREL 2004 = QUEYREL F., *Une nouvelle lecture de la frise de la Téléphie du Grand Autel de Pergame*, in *Eidola. International Journal of Classical Art History* 1, 2004, pp. 91-115.
- RACKHAM 1945 = RACKHAM H., *Pliny, Natural History, Volume IV: Books 12-16*, Cambridge (MA) 1945.
- RAUBITSCHKE 1942 = RAUBITSCHKE A.E., *An Original Work of Endoios*, in *AJA* 46, 2, 1942, pp. 245-253.

- REINHARDT 2020 = REINHARDT C., *Schrift am Grabmal. Zur Materialität der Inschriften an archaischen Grabmälern aus Athen und Attika*, in DIETRICH N., FOUQUET J., REINHARDT C. (a cura di), *Schreiben auf statuarischen Monumenten. Aspekte materieller Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit*, Berlin-Boston 2020, pp. 31-102.
- RIDGWAY 1977 = RIDGWAY B.S., *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton 1977.
- RIDGWAY 1992 = RIDGWAY B.S., *Images of Athena on the Akropolis*, in NEILS J. (a cura di), *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens, Catalogue of An Exhibition Organized by the Hood Museum of Art, September 12-December 6*, Princeton 1992, pp. 119-142.
- ROLLEY 1994 = ROLLEY C., *La sculpture grecque 1. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris 1994.
- RUMPF 1938 = RUMPF A., *Endoios. Ein Versuch*, in *CrDA* 3, 1938, pp. 41-48.
- SANTI 2010 = SANTI F., *I frontoni arcaici dell'Acropoli di Atene*, Roma 2010.
- SANTI 2013 = SANTI F., *I Pisistratidi e il frontone della Gigantomachia*, in CALIÒ L.M., LIPPOLIS E., PARISI V. (a cura di), *Gli Ateniesi e il loro modello di città. Seminari di Storia e Archeologia greca*, 1, Roma 2013, pp. 119-128.
- SCHILD-XENIDOU 2008 = SCHILD-XENIDOU V., *Corpus der boiotischen Grab- und Weibreliefs des 6. bis 4. Jhs. v.Chr.*, Mainz 2008.
- SCHLOEDEL 1972 = SCHLOEDEL W.R., *Athenagoras, Legatio and De Resurrectione*, Oxford 1972.
- SCHMIDT 1969 = SCHMIDT G., *Kopf Rayet und Torso vom Piräischen Tor*, in *AM* 84, 1969, pp. 65-75.
- SCHRADER 1909 = SCHRADER H., *Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen*, Wien 1909.
- SCHRADER 1913 = SCHRADER H., *Auswahl Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen*, Wien 1913.
- SEAMAN 2017 = SEAMAN K., *The Social and Educational Background of Elite Greek Artist*, in SEAMAN K., SCHULTZ P. (a cura di), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge-New York 2017, pp. 12-22.
- SEG = CHANIOTIS A., RICHARDSON M.B., SVERKOS E., *Supplementum Epigraphicum Graecum*, 52, 2002, Leiden 2006.
- SHAPIRO 1989 = SHAPIRO H.A., *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz 1989.
- SHAPIRO LAPATIN 2001 = SHAPIRO LAPATIN K.D., *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001.
- SHEEDY 1985 = SHEEDY K.A., *The Delian Nike and the Search for Chian Sculpture*, in *AJA* 89, 4, 1985, pp. 619-626.
- SIX 1904 = SIX J., *L'Athéna d'Endoios*, in *RA*, serie 4, 3, 1904, pp. 92-94.
- SNODGRASS 2003 = SNODGRASS A.M., *Another Early Reader of Pausanias?*, in *JHS* 123, 2003, pp. 187-189.
- STEWART 1990 = STEWART A.F., *Greek Sculpture: An Exploration*, New Haven-London 1990.
- STEWART 2019 = STEWART A.F., *Patronage, Compensation, and the Social Status of Sculptors*, in PALAGIA 2019, pp. 50-88.
- STIEBER 2004 = STIEBER M.C., *The Poetics of Appearance in the Attic Korai*, Austin 2004.
- STUCCHI 1956 = STUCCHI S., *Una recente terracotta siciliana di Atena Ergane ed una proposta intorno all'Atena detta di Endoios*, in *RM* 63, 1956, pp. 122-128.
- SZIDAT 2012-2013 = SZIDAT S., *Diopetes oder Endoios? Zum Kultbild der Artemis in Ephesos*, in *JdI* 127-128, 2012-2013, pp. 1-50.
- TANNER 1999 = TANNER J.J., *Culture, Social Structure and the Status of Visual Artists in Classical Greece*, in *Proc Camb Phil Soc* 45, 1999, pp. 136-175.
- TÖLLE-KASTENBEIN 1980 = TÖLLE-KASTENBEIN R., *Frühklassische Peplosfiguren. Originale*, Mainz 1980.
- VILLING 1998 = VILLING A., *Athena as Ergane and Promachos: The Iconography of Athena in Archaic East Greece*, in FISHER N.R.E., VAN WEES H. (a cura di), *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence*, Swansea 1998, pp. 147-168.
- VIVIERS 1992 = VIVIERS D., *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque. Endoios, Philergos, Aristoklès*, Bruxelles 1992.
- VIVIERS 2002 = VIVIERS D., *Le bouclier signé du Trésor de Siphnos à Delphes : « Régions stylistiques » et ateliers itinérants ou la sculpture archaïque face aux lois du marché*, in MÜLLER C., PROST F. (a cura di), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique (Mélanges Fr. Croissant)*, Paris 2002, pp. 53-85.
- WACHTER 2001 = WACHTER R., *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford-New York 2001.
- WILHELM 1909 = WILHELM A., *Beiträge zur Griechischen Inschriftenkunde*, Wien 1909.
- WINTER 1982 = WINTER F.E., *Tradition and Innovation in Doric Design IV: The Fourth Century*, in *AJA* 86, 3, 1982, pp. 387-400.
- ZIZZA 2006 = ZIZZA C., *Le iscrizioni nella Periegesi di Pausania: commento ai testi epigrafici*, Pisa 2006.

