

IL GRUPPO DI ATENA E POSEIDON SULL'ACROPOLI DI ATENE

FRANCESCA GHEDINI

Al pellegrino che, percorrendo la Via Sacra, si accingeva a compiere l'ultimo tratto prima dell'ingresso del Partenone, Pausania segnala fra gli altri un gruppo effigiante Atena e Poseidon, mentre indicano i prodigi suscitati dalla loro virtù taumaturgica.¹

La descrizione del Periegeta è, come di consueto, breve e sintetica ma sufficiente tuttavia per permetterci di riconoscere che il mito, a cui il monumento allude, è la contesa per il possesso dell'Attica.² Dallo scarno riferimento di Pausania si può anche facilmente dedurre che il gruppo si differenziava nettamente dalla creazione fidiaca per il frontone ovest del Partenone,³ ove i due dei erano rappresentati nella dirompente tensione della lotta (ἡ ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς,⁴ come la definisce poco più oltre lo stesso Pausania), con i corpi violentemente divergenti rispetto alla verticale segnata dall'olivo, le armi sollevate e pronte a colpire, in una composizione ricca di movimento, cui si ispirò la fiorita descrizione di Ovidio.⁵

Nel gruppo dell'Acropoli invece l'elemento caratterizzante è costituito non già dal conflitto, bensì dalla pacifica indicazione (il verbo usato è ἀναπαύων) dei doni offerti ad Atene, e cioè la sorgente d'acqua salata e il germoglio dell'olivo, che valse alla dea la vittoria e la signoria sull'Attica.⁶

Sulla base di questa precisa notazione iconografica si fondò la ricerca degli studiosi, che cercarono di enucleare fra i numerosi documenti figurati, il cui soggetto poteva essere puntualmente o latamente riferito al mito di Atena e Poseidon, quanti riproducessero realmente il monumento votivo dell'Acropoli di Atene.

A L. Stephani⁷ dobbiamo la prima messa a punto del problema; lo studioso infatti riconobbe il gruppo dei due dei affrontati in alcune monete coniate in epoca adrianea (fig. 1). La raffigurazione fu poi ripresa in un medaglione bronzeo di Marco Aurelio⁸ (fig. 2), il quale ripete fedelmente il conio adrianeo ma risulta ben più prezioso di quello per la ricostruzione del gruppo, poiché,

a causa dell'ottimo stato di conservazione, si presenta perfettamente leggibile anche nei particolari. Innegabile appare la rispondenza fra la testimonianza numismatica, caratterizzata da un'atmosfera quasi sospesa, ben diversa dalla drammatica tensione che anima il gruppo fidiaco, e la descrizione del Periegeta: i due dei infatti, non più in conflitto, stanno l'uno di fronte all'altra in atteggiamento assorto e contemplativo. Poseidon, nudo, eccezion fatta per un breve panno gettato sulla coscia, tiene il piede sinistro appoggiato sopra una roccia (su cui si trovava, o avrebbe dovuto trovarsi, l'indicazione della sorgente d'acqua salata) e la mano destra alzata a reggere il tridente; di fronte a lui è Atena disarmata e vestita di lungo chitone e himation affibbiato sulla spalla destra, con una mano al fianco e l'altra tesa ad indicare la benefica pianta mediterranea.⁹

Una preziosa conferma della validità dell'ipotesi dello studioso venne pochi anni dopo da un rilievo neo-attico (fig. 3), che si dispiega sulla superficie cilindrica di un rocchio (o forse base o altare), reimpiegato poi come puteale e conservato al Museo Archeologico di Cordova;¹⁰ in esso lo schema del medaglione di Marco Aurelio viene fedelmente ripetuto con l'unica, trascurabile variante della prora di una nave al posto della roccia, come supporto al piede di Poseidon.¹¹

Diversa appare la composizione su un cratere campano della metà del IV sec., conservato al Museo Archeologico di Madrid¹² (fig. 4), il cui soggetto appare tuttavia rispondente alla descrizione della fonte greca. La dea elmata, con egida gettata a bandoliera sulla spalla destra, si appoggia alla lancia e abbassa la mano destra verso l'olivo; di fronte a lei Poseidon, la testa cinta di una corona di alloro dipinta in bianco, i fianchi coperti da un ampio himation drappeggiato, tiene con la mano destra il tridente in posizione obliqua e con la sinistra indica il suolo. Il Collignon, che per primo pubblicò l'interessante documento, non ebbe dubbi nel considerarlo una libera trasposizione del gruppo segnalato da Pausania.¹³

Di diverso parere si dichiarò invece il Bendinelli,¹⁴ il quale a causa della maggior vicinanza cronologica del cratere campano al monumento dell'Acropoli, condizionato forse da una indimostrabile equazione «seriorità = maggior fedeltà all'originale», assunse quest'ultimo quale documento di fondamentale e insostituibile importanza ai fini della reintegrazione della composizione ateniese, relegando di conseguenza le monete e il rilievo neo-attico al ruolo di libere rielaborazioni del soggetto, ad opera di qualche fantasioso artigiano.

Dopo l'accurata, se pur discutibile, indagine del Bendinelli gli studiosi si occuparono del gruppo dell'Acropoli soltanto brevemente e in margine ad altri problemi; ricordiamo le concise annotazioni di B. Schlörb,¹⁵ che, sulla base della testimonianza numismatica, ripropose l'ipotesi, già avanzata dallo Svoronos,¹⁶ di un'attribuzione ad Alcamene;¹⁷ ricordiamo ancora i brevi riferimenti della Heimberg,¹⁸ la quale ritenne invece fondamentale il cratere campano e di conseguenza ipotizzò che anche la composizione plastica dell'Acropoli derivasse da un prototipo pittorico;¹⁹ ricordiamo infine il riduttivo accenno del Gauer, che considera il gruppo una poco significativa composizione eclettica di epoca ellenistica.²⁰

Lo scopo di questa ricerca consiste dunque nell'aggiornamento e nella messa a punto della documentazione archeologica, sulla base anche di alcuni nuovi dati, al fine di recuperare la fisionomia originale di un monumento, la cui tematica religiosa e la cui collocazione topografica non possono prescindere da una significazione storico-politica, che trascende in parte il mero dato iconografico.²¹

La ben nota leggenda del conflitto fra Atena e Poseidon per il possesso dell'Attica, le cui testimonianze appaiono addirittura sul suolo stesso dell'Acropoli,²² adombra infatti, secondo una suggestiva, ma oggi poco accreditata interpretazione, antiche vicissitudini storiche, connesse al succedersi di diversi ceppi etnici.²³ A un primitivo e ampiamente diffuso culto di Poseidon, corrispondente forse alla presenza di una stirpe mediterranea,²⁴ di cui resta un eco nella testimonianza di Strabone che chiama Atene con l'antico nome di Poseidonia,²⁵ si sarebbe sostituita nel tempo l'eponimia di Atena, anch'essa divinità di antica ori-

gine mediterranea, sincretizzata con la micenea dea della guerra.²⁶

Una tale interpretazione sembra trasparire anche dalla narrazione di Apollodoro: Ἦκεν οὖν πρῶτος Ποσειδῶν ἐπὶ τὴν Ἀττικὴν... Μετὰ δὲ τοῦτον ἦκεν Ἀθηνᾶ²⁷ e dalle testimonianze di Polemone²⁸ e di Plutarco,²⁹ che ricordano altre battaglie del dio del mare ed altre sconfitte, accettate peraltro «con facilità e senza risentimento». Questo carattere di divinità in regresso, la cui sfera di influenza si andava inevitabilmente contraendo,³⁰ appare anche dalla decisa ingerenza della vergine Atena nella sfera marina, ove la dea agisce in forza della μῆτις, in contrapposizione al potere di Poseidon che gli viene invece dalla signoria sulle forze della natura;³¹ analogo fenomeno si manifesta nel progressivo legame della dea con il cavallo, simbolo terrestre del dio del mare.³²

Tuttavia, anche a prescindere da interpretazioni che cercano di riconoscere nel mito lontani eventi storici, ciò che per la nostra ricerca appare di fondamentale importanza è il significato simbolico che esso assunse in epoca classica,³³ quando in un certo modo venne a coincidere con l'idea stessa della grandezza di Atene.

E non è un caso infatti che in età arcaica scarse e poco puntuali appaiano le testimonianze figurate della leggenda: se si eccettua una pisside a figure nere conservata al Museo di Bruxelles,³⁴ dove nel pur esiguo spazio a disposizione i due dei sono raffigurati in armi, con un supponibile, anche se non certo, riferimento alla contesa per l'Attica, gli unici documenti che latamente si possono porre in relazione con il mitico episodio sono alcuni vasi a figure nere della fine del VI sec.,³⁵ ove i due dei appaiono affrontati in una sorta di sacra conversazione, senza che vi sia però alcuna allusione concreta al conflitto. Al medesimo tema si riferisce forse anche la problematica anfora a figure nere da Vulci, conservata al Louvre, che ci offre una libera rielaborazione del soggetto, con un'Atena seduta che si volge ad Hermes, mentre di fronte a lei Poseidon sembra indietreggiare.³⁶

È dunque solo intorno alla metà del V sec. che il mito viene recuperato per essere imposto all'attenzione e alla fede degli Ateniesi grazie al genio e alla fantasia di Fidia che, coerentemente con gli ideali di grandezza dell'Atene periclea, concepì la dirompente visione della sacra contesa. Né si può dimenticare che pochi anni più tardi il sacro recin-

to, ove apparivano l'olivo e il flutto — documenti sacri del miracoloso accadimento — veniva ristrutturato perché meglio fossero onorati i *martyria* del mitico episodio.³⁷ Da questo momento in avanti si moltiplicarono le testimonianze letterarie e monumentali relative al conflitto fra la vergine guerriera e il dio del mare, e alcuni secoli più tardi Luciano³⁸ citerà proprio la contesa dell'Attica, assieme alla leggenda della nascita di Erittonio, come esemplificativa di un momento significante ed irripetibile della mitologia ateniese.

La scelta di un tema siffatto per un monumento votivo dedicato sull'Acropoli non può dunque allontanarsi di molto dal clima eroico dell'età periclea,³⁹ anche se la traduzione figurativa, che si riallaccia all'antica forma del pacifico colloquio, sembra denunciare una mutata temperie culturale, una più pacata e sofferta sensibilità, un orgoglio meno prepotente, un'aspirazione alla pace.⁴⁰ Tutto ciò appare a maggior ragione convincente, se si pensa che il gruppo si ergeva sul suolo sacro dell'Acropoli, nei pressi del grande tempio della vergine guerriera, eretto a lode e gloria tanto della dea, quanto della città, che da essa era protetta, e che con essa, alla fin fine, si identificava.⁴¹

A tale proposito sembra opportuno ricordare che la localizzazione del monumento votivo non appare a tutt'oggi del tutto sicura,⁴² a causa della ben nota difficile interpretabilità di Pausania, che nella sua esposizione non sempre rispetta un rigido ordine topografico.^{42 bis} Tuttavia sufficientemente convincente ed accettabile si presenta l'ipotesi dello Stevens,⁴³ che riconosce in una lunga pietra rettangolare, situata presso l'angolo nord-ovest del Partenone la base d'imposta del gruppo, che lo studioso considera di cospicue dimensioni, in ragione appunto della significanza religiosa del tema. Non persuade del tutto invece la ricostruzione proposta, infatti ad un Poseidon correttamente mediato dalle monete romane e dal rilievo neo-attico, viene affiancata un'Atena con peplo altocinto e scudo a terra, che ricorda alla lontana una raffigurazione della dea, quale ci è restituita unicamente da una fibula argentea rinvenuta ad Ercolano, riprodotte i due dei pacificamente affrontati ai lati dell'olivo.⁴⁴

Il problema pregiudiziale è dunque quello di recuperare l'originaria iconografia del gruppo dell'Acropoli, onde poterne dare una possibile valutazione storico-artistica. Appare infatti chiaro che

la più o meno puntuale identità di soggetto non può giustificare un acritico o generico riferimento dei vari documenti all'ex-voto ateniese, dal momento che le differenze fra la composizione, quale ci è restituita dalla testimonianza numismatica e dal rilievo neo-attico (che chiameremo tipo A) e quella invece deducibile dal cratere campano (tipo B) sono così cospicue da suggerire l'esistenza di almeno due archetipi sufficientemente famosi, uno solo dei quali può però essere il gruppo dell'Acropoli.

Ma quale dei due? L'evidenza monumentale sembra senz'altro deporre a favore della versione numismatica, che appare replicata con identità quasi perfetta nel rilievo di Cordova. In esso ritroviamo puntualmente riprodotto sia lo schema generale, sia anche i particolari, quali l'abbigliamento di Atena, lo scudo a terra dietro la dea, sorretto da un invisibile supporto, il sacro serpente e perfino l'olivo dal tronco sinuoso. Proprio in quest'ultimo particolare anzi troviamo fedelmente ripetuto quel caratteristico andamento ad S, che funge non già da linea mediana di separazione, bensì da elemento di coesione e di armonica unità compositiva. La precisa ripetizione dello schema del gruppo su due documenti così diversi per destinazione e significato, quali possono essere un rilievo neo-attico, votivo o ornamentale, e delle monete romane, non può certo essere considerata casuale, ma deve essere invece ascritta al fatto che entrambe le testimonianze riproducono fedelmente un medesimo modello. Appare pertanto difficile non accettare l'evidente postulato che questo modello fosse proprio il gruppo dell'Acropoli.

A ulteriore verifica della validità del tipo A possiamo citare anche alcune altre monete ateniesi,⁴⁵ di alto ed indiscutibile valore storico, oltre che iconografico, in quanto appartenenti a quella prima serie emessa dalla zecca cittadina, dopo che alla città greca era stato restituito il diritto di battere moneta autonoma.⁴⁶ Appare infatti assai significativo il ritrovare al R due diverse formulazioni del mitico tema della contesa per l'Attica, una delle quali (fig. 5, nrr. 1-8) ripropone il ben noto schema del frontone, con gli dei contrapposti nello scontro armato,⁴⁷ mentre l'altra (fig. 5, nrr. 9-11) mostra Atena e Poseidon pacificamente affrontati ai lati dell'olivo,⁴⁸ in una disposizione che ripete puntualmente, anche se specularmente,⁴⁹ quella delle monete di Adriano e Marco Aurelio.

Identica appare la posizione di Poseidon, con il piede sulla roccia, un braccio alzato appoggiato al tridente e l'altro proteso verso Atena, la cui sagoma, purtroppo illeggibile, si intravede di fronte a lui; identico è inoltre il ritmo unitario dell'azione e l'equilibrata scansione dello spazio. E identica doveva essere anche la raffigurazione di Atena, la cui sfuggente iconografia ci è fortunatamente chiarita da altre monete ateniesi,⁵⁰ che conservano appunto l'immagine della dea accanto all'olivo, abbigliata ed atteggiata come nel medaglione di Marco Aurelio; puntuale e precisa appare la ripetizione del tipo iconografico, comprese le particolarità degli attributi: la lancia appoggiata all'olivo, lo scudo e il sacro serpente della dea, nonché la caratteristica, significativa mancanza dell'egida e la già rilevata, particolare linea sinuosa del tronco dell'olivo.⁵¹

Come sfuggire dunque alla suggestiva ipotesi che questa serie numismatica, coniata in occasione di un così importante evento politico, quale certo fu per gli Ateniesi il recuperato diritto di battere moneta autonoma, non ripettesse *fedelmente* l'ex voto dell'Acropoli, cui naturalmente ineriva una alta significazione politica?⁵² La mitica contesa per il possesso dell'Attica, che un tempo era stata il simbolo della grandezza di Atene, nella orgogliosa formulazione fidiaca e nella più pacata versione del monumento votivo, assumeva ora, alla luce dei più recenti eventi storici, un nuovo pregnante valore, allusivo forse al drammatico conflitto con Roma, terminato finalmente con l'auspicata pacificazione e la rivendicazione da parte di Atene di una libertà, se non politica, almeno spirituale.

Sembra dunque di poter senz'altro dedurre che questa importante serie monetale presenta certo maggiori garanzie di aderenza e fedeltà all'originale di qualsiasi altro documento a carattere invece privato. Tuttavia, anche prescindendo da possibili ma indimostrabili interpretazioni simboliche circa la scelta del mito della contesa per celebrare la nuova autonomia di Atene, la testimonianza numismatica offre comunque una preziosa documentazione iconografica, in primo luogo perché la moneta per il suo stesso carattere ufficiale doveva essere di lettura e comprensione chiara, facile, immediata e in secondo luogo perché nella precisa distinzione dei due schemi, desunti da due originali diversi (il frontone e il monumento votivo), l'incisore era certo ancor più im-

pegnato a rispettare le peculiarità caratterizzanti i due archetipi.

Non desta pertanto meraviglia, il ritrovare lo schema monetale ampiamente riprodotto nell'ambito delle arti minori.⁵³ Particolarmente significativo appare il confronto con la ben nota onicesardonice del Museo Nazionale di Napoli⁵⁴ (fig. 6), che è stata oggetto di numerosi e attenti studi per la chiarezza e finezza dell'incisione;⁵⁵ ad essa possiamo affiancare una pietra di calcedone, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna,⁵⁶ di cui resta solo la metà superiore, e una gemma, anch'essa conservata al Kunsthistorisches Museum⁵⁷ e anch'essa frammentaria, limitata cioè alla parte sinistra della composizione, comprendente Poseidon l'olivo e il piede destro di Atena. Al Royal Coin Cabinet dell'Aja⁵⁸ (fig. 7) si trova un'altra interessante testimonianza della diffusione del tipo: una cornalina, erroneamente riferita alla composizione partenonica e sicuramente invece derivante dal consueto schema della « sacra conversazione », con l'unica variante della invertita disposizione dei due dei rispetto all'olivo, di cui peraltro avevamo già trovato testimonianza nelle monete ateniesi.

Più liberamente resa appare la composizione nella sardonice del Cabinet Numismatique,⁵⁹ rielaborata in epoca rinascimentale,⁶⁰ e nella pasta vitrea viola del Museo di Monaco,⁶¹ dove ad Atena viene attribuito il corno dell'abbondanza e a Poseidon uno scudo rotondo, forse per suggestione, come propone l'esegeta, del ben noto schema di Minerva e Fortuna. Ricordo da ultimo una pietra, proveniente dalla collezione del duca di Blacas e conservata ora al British Museum,⁶² e la cosiddetta « sardonice del principe Gagarin »,⁶³ completata alle estremità da due giovani nudi, forse i Dioscuri.⁶⁴

A queste numerose testimonianze che, riproducendo il monumento dell'Acropoli in uno schema sostanzialmente identico, avvalorano di conseguenza l'ipotesi che in esso sia da riconoscere l'originaria disposizione del gruppo segnalato da Pausania, possiamo aggiungere alcuni interessanti documenti, che denomineremo tipo C e che appaiono soltanto latamente ispirati al tema della contesa.⁶⁵

Fra questi ben noto è un modesto rilievo romano, rinvenuto presso Afrodizia di Caria.⁶⁶ In esso la composizione appare arricchita da alcuni elementi, che non compaiono nelle versioni pre-

cedenti: al centro, al posto dell'olivo che si presenta sotto la forma di due arbusti sottili ai lati del rilievo, è posta una tavola, dietro a cui è una figura femminile alata, effigiata nell'atto di estrarre dall'urna i ciottoli della votazione, che avrebbe dato ad Atena la palma della vittoria. La composizione, che chiaramente si ispira ad un aspetto del mito diverso rispetto alla stringata ed essenziale versione dell'Acropoli, è tuttavia importante in quanto lo schema scelto dall'artigiano per raffigurare il dio del mare si può senz'altro porre in relazione con il Poseidon del tipo A; tale persistenza iconografica anche in contesto diverso, evidenziando la maggior rinomanza di un modello rispetto all'altro, depone senz'altro a favore di una maggior affidabilità del tipo A per il recupero dell'iconografia originale. Più liberamente è resa Atena, la quale tuttavia nell'abbigliamento, caratterizzato dall'himation affibbiato sulla spalla destra, e nella posizione, con la mano al fianco, sembra anch'essa lontanamente influenzata dal celebre prototipo classico.⁶⁷

Una composizione assai simile si ritrova anche su un tardo mosaico africano:⁶⁸ ancora una volta Poseidon, anche se ben lontano dalla robusta vitalità di quello del medaglione di Marco Aurelio, appare tuttavia riproporre la posizione aperta, di contro alla struttura chiusa del tipo B.

Questi due modesti e tardi documenti, cui si può affiancare anche un rilievo frammentario conservato a Villa Carpegna,⁶⁹ derivano tuttavia da un archetipo diverso rispetto al gruppo segnalato da Pausania. Tale archetipo appare ispirato infatti non dalla contesa vera e propria nel suo aspetto eroico (Fidia) o contemplativo (gruppo dell'Acropoli), ma dalla susseguente votazione, che sancì la vittoria della dea.⁷⁰

Questo aspetto della leggenda, cioè la definizione della disputa in base a un giudizio emesso da una autorità riconosciuta da entrambi i contendenti,⁷¹ se da un punto di vista dell'invenzione sembra essere nato contestualmente al mito, poiché, come ben sottolinea Imerio: οὐ γὰρ δὴ θεμῆς ὑπὲρ τοιούτων παιδικῶν αἰγίδα κινεῖν ἢ τράϊναν,⁷² appare tuttavia secondario rispetto al momento significativo della narrazione che è, com'è ovvio, quello della vittoria della dea. Si potrebbe pertanto supporre che il tipo C, alla cui formulazione non fu forse estraneo il famoso quadro del «giudizio di Oreste»,⁷³ sia stato ispirato da un

modello più erudito, meno spontaneo e verisimilmente più tardo rispetto alla genuina tradizione ateniese, fissata dalla composizione frontonale e dal monumento votivo dell'Acropoli; un modello che, come ben suggerisce il Bendinelli,⁷⁴ ponendo in evidenza i difficili problemi di prospettiva creati dalla *trapeza* in primo piano, potrebbe essere una qualche grande megalografia pittorica da ricercarsi nell'ambito delle rielaborazioni neo-attiche di miti e soggetti classici. Il problema tuttavia esula dalla presente trattazione, dove appare invece sufficiente sottolineare che nel tipo C l'iconografia dei due dei, nonostante alcune inevitabili modifiche, si riallaccia tuttavia palesemente al tipo A.

Alla ricca messe di documenti ispirati alla medesima composizione, si contrappone dunque l'unica testimonianza del cratere campano, che ci restituisce un Poseidon tutto raccolto in se stesso, di fronte ad un'Atena vibrante di vitalità, con egida a bandoliera e lunga lancia nella mano sinistra; ciononostante alcuni studiosi ritennero proprio quest'ultimo documento l'unico valido ai fini di una reintegrazione monumentale del gruppo dell'Acropoli; e ricordiamo soprattutto il Bendinelli,⁷⁵ il quale, sulla base degli innegabili influssi fidiaci che pervadono la composizione, giunse ad attribuire al grande scultore anche la paternità del gruppo dell'Acropoli.

L'iconografia del Poseidon infatti, concepita secondo un ritmo chiuso ed accentrato, con il busto leggermente chinato in avanti, le braccia accostate al corpo e le anche avvolte in un ampio mantello, che scende fino a coprire le ginocchia, trova immediati e puntuali precedenti nell'ambito dell'arte fidiaca e segnatamente, come ben suggerisce lo studioso, nei due giovani che si allacciano il sandalo del fregio occidentale, effigiati appunto in una posizione raccolta, inseribile entro una ellisse.⁷⁶ Anche il Poseidon della base della *Parthenos*, che noi conosciamo da un rilievo neo-attico, conservato a Villa del Drago,⁷⁷ e da una base triangolare marmorea, anch'essa neo-attica, conservata al Museo del Laterano,⁷⁸ mostra con la raffigurazione del cratere una significativa analogia nella disposizione dell'ampio mantello, che avvolge la parte inferiore del corpo, mentre da essa si discosta per la posizione del busto e del braccio sinistro, il quale è appoggiato al tridente anziché accostato al corpo, suggerendo così una ricerca di ritmi più aperti e centrifughi.

Ma se il rapporto con l'arte fidiaca appare incontestabile, non possiamo tuttavia dimenticare che lo schema della figura stante con piede sollevato, che si riallaccia anche a ben note iconografie polignotee,⁷⁹ godette nell'ambito delle raffigurazioni bidimensionali (a noi note soprattutto dalle testimonianze vascolari) di ampia ed autonoma fortuna, segnatamente nella formulazione scelta dal pittore campano. Proprio questo tipo di figura infatti, con piede sollevato ad un supporto, busto leggermente reclinato e braccia accostate al corpo, si ritrova così di frequente nelle più svariate composizioni, da rendere estremamente difficile recuperarne la matrice tipologica e identificarne la paternità artistica.⁸⁰

Analoghe osservazioni si possono fare in merito all'iconografia di Atena, che echeggia alla lontana tipologie fidiache, ma che, come il Poseidon, si ritrova spesso adottata nell'ambito delle raffigurazioni vascolari anche in contesti diversi.⁸¹ Non si può pertanto escludere che proprio quel particolare, così ricco di effetti decorativi, dell'egida a bandoliera, che ha suggerito al Bendinelli un confronto con la Lemnia e con il Giove Egioco di Cirene,⁸² possa invece essere una personale variazione del ceramografo. Diversa appare infatti l'Atena di un frammento di coperchio, conservato al Museo dell'Acropoli e datato alla fine del V sec. a.C., in base alla firma del pittore di *Mykion*.⁸³ Qui la dea, la cui pertinenza ad una composizione, che ha per soggetto il mito della contesa, è suggerita dalla presenza dell'olivo, ben visibile sulla sinistra, ripete a grandi linee la posizione e l'abbigliamento dell'Atena del cratere di Madrid, senza riproporre invece il significativo — e, secondo il Bendinelli, determinante — particolare dell'egida a bandoliera.⁸⁴

La scarsa congruenza iconografica delle due testimonianze vascolari potrebbe dunque essere ascritta al fatto che i ceramografi — attico e campano — non essendo vincolati da quell'obbligo di riprodurre fedelmente un modello, che limitava invece la libertà degli incisori di monete, si sarebbero soltanto latamente ispirati al gruppo dell'Acropoli, lasciandosi però trasportare dalle sollecitazioni della loro fantasia inventiva.⁸⁵ Ma è più probabile supporre, come propone la Heimberg,⁸⁶ che l'archetipo da cui dipendono le raffigurazioni ceramiche, anziché il monumento votivo visto da Pausania fosse invece una grande

megalografia per noi perduta. Nulla s'opponne infatti alla possibilità che, in coincidenza con lo sfruttamento politico del mito operato da Pericle, accanto alla composizione frontonale siano state eseguite anche altre versioni dello stesso soggetto,⁸⁷ di cui sono forse testimonianza le più tarde, suggestive rielaborazioni del cratere campano e del frammento dell'Acropoli.

Sembra pertanto potersi concludere, dopo l'esame comparato delle raffigurazioni, iconograficamente rispondenti al monumento descritto da Pausania, o ad esso latamente ispirate, che le monete ateniesi, coniate in occasione del recuperato diritto di battere moneta autonoma, le monete adriane, meglio leggibili nella *restitutio* di Marco Aurelio, il rilievo neo-attico e infine le numerose gemme di diversa provenienza ci consentono senz'altro di recuperare l'originaria iconografia dell'ex-voto ateniese. Esso comprendeva dunque le due divinità affrontate ai lati di un olivo dal tronco sinuoso: Poseidon con il piede sinistro appoggiato su una roccia — da cui sgorgava, o sarebbe dovuto sgorgare, il flutto salato — il busto eretto e la mano destra saldamente stretta al tridente; Atena stante e disarmata,⁸⁸ ma non inerme, perché accanto a lei stavano gli attributi specifici della sua natura guerriera, la lunga e temibile lancia appoggiata all'olivo,⁸⁹ lo scudo a terra, retto da un invisibile supporto, ed infine il serpente Erittonio, che snodava pigramente le sue spire, alludendo forse all'altra significativa leggenda della mitologia ateniese, che Luciano ricorda assieme alla sacra contesa.⁹⁰

L'identificazione dello schema compositivo del gruppo dell'Acropoli nel tipo A, lungi dall'essere un punto d'arrivo, si pone invece come il punto di partenza per la definizione della complessa problematica storico-artistica, suscitata da un monumento di indiscutibile significato religioso e politico.

Tuttavia un accurato esame stilistico del gruppo sulla base unicamente dei documenti succitati appare, com'è ovvio, di difficile impostazione; d'altronde l'eventualità di rinvenire una copia statuaria della composizione nel suo insieme è certo assai remota, in primo luogo perché il monumento, ispirato da una religiosità e da una sensibilità artistica ancora pienamente classiche era scarsamente rispondente al gusto della committenza romana, che preferiva più facili e meno im-

pegnativi soggetti a carattere più spiccatamente ornamentale, e in secondo luogo perché il gruppo era poco suscettibile di essere riprodotto nella sua interezza a causa dei molti particolari, che ne rendevano assai arduo il rifacimento in piccole dimensioni.⁹¹

Nulla s'opponesse però, secondo una ben documentata consuetudine, alla riproduzione separata delle due divinità, e l'ubicazione del monumento in un luogo di alta frequentazione, quale l'Acropoli, agevolava certo l'esecuzione di eventuali copie.

È opinione comune che fra queste si possa annoverare una statuette di marmo (fig. 8), fortunatamente quasi integra eccezion fatta per l'estremità degli arti, rinvenuta ad Eleusi e conservata nel locale Museo,⁹² effigiante il dio del mare in uno schema assai vicino a quello individuato per il Poseidon dell'Acropoli (tipo A). Ad essa vengono generalmente affiancate una modesta copia, conservata al Museo di Hiraklion,⁹³ e un frammento di statuette da Pergamo,⁹⁴ comprendente la parte inferiore — all'incirca dalle anche ai piedi — e il braccio destro di una figura maschile in cui, nonostante la perdita del busto e del capo, possiamo tuttavia facilmente riconoscere una riproduzione del tipo Eleusi.

A queste tre copie, sicuramente derivanti dal medesimo archetipo, si può forse aggiungere un torso conservato al Museo di Costantinopoli,⁹⁵ privo degli arti, ma caratterizzato dalla medesima impostazione eretta del busto, che è una delle note distintive del tipo. Questa immagine di Poseidon compare poi, assai di frequente, nell'ambito della numismatica, della glittica e della terra sigillata;⁹⁶ lo ritroviamo infine, a indiscutibile testimonianza della fortuna di cui godette, sulla colonna traiana, come ornamento della Porta Marina di Brindisi, affiancato dalle effigie dei Dioscuri,⁹⁷ e su un tardo mosaico da Comiso.^{97 bis}

Lo stretto rapporto di interdipendenza che lega i monumenti citati al Poseidon dell'Acropoli (tipo A) appare per lo più pacificamente accettato dagli studiosi,⁹⁸ né d'altronde sarebbe possibile negarlo: identica appare infatti la posizione aperta e frontale, identica l'acconciatura, morbidamente ondulata ai lati del volto e aderente invece sulla calotta, e la forma della barba, corta, folta e lievemente rotondeggiante, identico infine perfino il particolare del breve panno gettato sulla coscia

sinistra. Tuttavia per quanto riguarda la collocazione cronologica dell'archetipo la maggior parte degli studiosi, eccezion fatta per il Johnson e più recentemente per il Moreno,⁹⁹ è incorsa in un facile errore, ingenerato dall'esistenza di un ben più famoso Poseidon con piede sollevato, noto da numerosissime copie statuarie, da monete, gemme, pitture e rilievi, che per consuetudine vengono raggruppate intorno alla svigorita e fiacca statua del Laterano.¹⁰⁰

La rinomanza di cui godette quest'ultimo tipo, simile all'altro nella posizione, se pur, come vedremo meglio più oltre, del tutto diverso per quanto riguarda l'ispirazione e la concezione artistica, condizionò anche l'analisi del modello da cui dipendevano le copie di Eleusi, Hiraklion e Pergamo (e cioè il Poseidon dell'ex voto ateniese), il quale venne automaticamente considerato nient'altro che una modesta variante di quello.

Sulla base di tale equivoco il monumento dell'Acropoli doveva necessariamente essere posteriore rispetto al prototipo più famoso (Laterano), la cui collocazione nei decenni centrali del IV sec., nonostante le incertezze circa l'autore, non appariva soggetta a discussioni.¹⁰¹ Solo recentemente il Moreno¹⁰² in un articolo, con cui finalmente si pone ordine nell'intricata vicenda dei vari archetipi del Poseidon con piede sollevato, propone, a ragione, che la più antica formulazione dello schema sia da ritenersi proprio il Poseidon dell'Acropoli, « probabile creazione di Alcamene », con cui fanno sistema le statuette di Eleusi e di Hiraklion. Il modello da cui deriva invece il folto numero di copie tipo Laterano deve essere considerato, secondo lo studioso, una creazione originale, indipendente e senz'altro più recente, da situare cioè all'incirca nei decenni centrali del IV sec.¹⁰³

Pur concordando di massima con la collocazione cronologica dei due archetipi, vorremmo tuttavia meglio puntualizzare le peculiarità stilistiche di ciascuno di essi, ma soprattutto del primo, che direttamente ci interessa (cioè il Poseidon dell'Acropoli), al fine di una verifica dell'attribuzione proposta.

La caratteristica saliente di esso, che appare ben evidenziata dalle copie di Eleusi e di Hiraklion, è la disposizione a veduta unica: il busto è eretto e verticale, il braccio destro, che regge il tridente, è portato in alto e indietro con un

movimento piuttosto rigido, che non trova il corrispondente trattamento nella muscolatura del torace, la quale, ordinatamente simmetrica, ignora lo stiramento dei muscoli dalla parte della spalla alzata. Il braccio sinistro, piegato al gomito, si appoggia alla coscia, così che l'avambraccio viene a trovarsi sullo stesso piano di questa; ma mentre nella statuetta di Eleusi esso è parallelo e completamente aderente alla gamba, nella copia di Hiraklion si presenta invece obliquo verso l'alto, mostrando in tale particolare una maggior dipendenza di quest'ultima dal Poseidon del tipo A. Difficile è invece ricostruire la posizione della mano, perduta in entrambe le copie; tuttavia si può fondatamente ipotizzare che nella statuetta di Hiraklion essa si protendesse in avanti con il delfino, classico attributo del dio, mentre nel Poseidon di Eleusi era verosimilmente atteggiata nel consueto gesto allocutorio.¹⁰⁴

La posizione delle braccia aperte e, in un certo senso, distese su un piano, sembra dunque sottolineare la bidimensionalità della concezione figurativa che caratterizza il Poseidon dell'Acropoli,¹⁰⁵ non si può non notare tuttavia come la figura, a causa della peculiarità della posizione, con il piede appoggiato ad un sostegno, presenti un'originale impostazione di scorcio, che l'allontana certo dall'equilibrata e classica visione frontale. Ciononostante la linearità, il parallelismo dei piani, la rigida trattazione della muscolatura manifestano con evidenza la diversità di concezione che anima il tipo Eleusi/Hiraklion rispetto allo schema del Poseidon del Laterano, in cui l'incrociarsi dei piani obliqui e intersecantisi presuppone la piena conquista della tridimensionalità spaziale.

Il busto di quest'ultimo infatti, anziché rigidamente eretto, appare leggermente piegato in avanti e a destra, con una torsione dell'asse della figura che trova rispondenza, nelle copie migliori,¹⁰⁶ in un'accurata trattazione delle fasce pettorali e dorsali e nella precisa sottolineatura della depressione triangolare alla vita; le braccia si dispongono lungo una linea a spirale che si sviluppa dalla mano destra, abbandonata in posizione di riposo, lungo l'avambraccio, ortogonale rispetto al piano della coscia, risale attraverso l'obliquità delle spalle e si conclude nell'arco del braccio sinistro alzato. È proprio questa posizione degli arti superiori, che contribuisce a spezzare definitivamente gli ultimi legami con la concezione clas-

sica della statua, richiama alla mente una delle grandi novità della problematica artistica di Lisippo, che si realizza nelle braccia dell'*Apoxyomenos*,¹⁰⁷ audacemente protese in avanti lungo un piano orizzontale, o in quelle dell'Eros con l'arco, disposte invece secondo una direttrice obliqua.¹⁰⁸

Tale articolata organizzazione dei volumi nello spazio non è tuttavia la sola caratteristica che ci riporta nell'ambito delle creazioni del maestro di Sicione; anche le proporzioni della figura, dagli arti lunghi rispetto alla testa piccola,¹⁰⁹ quali ci sono restituite non già dalla scialba e scadente copia marmorea del Laterano, bensì da alcuni bellissimi bronzetti fra cui particolarmente significative appaiono due statuette, una da collezione italiana, ora in Olanda,¹¹⁰ e una recentemente venuta alla luce in Atene, nel quartiere Ambelopiki,¹¹¹ rispondono in pieno alla problematica lisippea. A ciò si aggiungano la snellezza degli arti,¹¹² che nulla toglie alla forza plastica della muscolatura, la vivida resa dei capelli,¹¹³ il vigoroso modellato del dorso, la rotondità delle spalle, caratteristiche tutte che ben si addicono allo stile di Lisippo. Ci sembra pertanto che il nome di *Euphranor*, riproposto dal Moreno sulla base della «massiccia» copia del Laterano, appaia meno convincente rispetto alla tradizionale attribuzione al maestro di Sicione.¹¹⁴

Dall'esame comparato delle caratteristiche stilistiche di due modelli così simili e pur così diversi viene dunque ribadita la netta anteriorità stilistica del tipo Eleusi-Hiraklion, in cui non solo non compare alcuna di quelle novità compositive che caratterizzano l'altro schema, ma la trattazione della muscolatura è ancora rigida (si confronti ad esempio la linea mediana del petto perfettamente retta, con quella ricurva dei bronzetti), la partizione dei volumi appare schematica e manca totalmente il senso dello spazio.

Il Poseidon dell'Acropoli pertanto, archetipo da cui derivano le copie di Eleusi e di Hiraklion, rientra ancora in quella produzione che, privilegiando la linea di contorno, sente la statua più come un rilievo a tutto tondo che come un corpo immerso nello spazio; in conseguenza di ciò la sua collocazione cronologica non sembra poter travalicare i limiti di un avanzato V sec.

Una tale datazione sembra senz'altro confermata dall'analisi della struttura della testa, solidamente costruita secondo una forma prismatica,

ben diversa da quella piramidale del Poseidon tipo Laterano, e sottolineata da un'acconciatura a brevi ciocche compatte strette da una benda sottile, che ricorda da vicino ben noti schemi fidiaci ed in particolare il Poseidon del fregio ovest,¹¹⁵ simile al nostro anche per il modo in cui è acconciata la barba, corta e folta, che accompagna la linea del mento. Anche gli occhi allungati, con palpebre spesse e spigolose e nette arcate sopracciliari ad arco continuo, espressione di un gusto ancora pienamente classico, sono ben lontani dagli obliqui occhi infossati del tipo Laterano; ma è nell'atteggiamento assorto e lontano, che nella scadente copia di Hiraklion si traduce in un volto privo di pensiero, che si misura la distanza cronologica che divide il Poseidon dell'Acropoli dalla partecipe espressività del tipo Laterano.

L'analisi stilistica sembra dunque senz'altro confermare la classificazione del Moreno dei due archetipi in rapporto cronologico invertito rispetto a quanto generalmente proposto dalla letteratura in merito. Ciò non desta d'altronde meraviglia, né sminuisce l'originalità inventiva dell'autore del più famoso tipo Laterano, sia egli Lisippo, come noi crediamo, o altro autore a lui contemporaneo e da lui direttamente influenzato. Era infatti una delle caratteristiche del maestro di Sicione e, più in generale, dell'epoca in cui egli si trovò ad operare quella di interpretare alla luce delle nuove concezioni figurative tipologie precedenti e consolidate;¹¹⁶ tale fenomeno appare ben esemplificato proprio da questo peculiare schema iconografico della figura stante, in riposo, con piede appoggiato ad un sostegno,¹¹⁷ il quale godette di grande diffusione, in parte perché si offriva come pretesto per virtuosismi tecnici e stilistici nella ricerca di effetti anatomici e tensione muscolare, in parte anche per il significato simbolico inerente ad esso, in quanto l'atto stesso del calcare con il proprio piede un oggetto era anche espressione di una ben precisa volontà di possesso.

Questo schema dunque, per i particolari problemi di statica che suscitava venne anzitutto tradotto nella bidimensionalità del disegno — pittura o rilievo — e solo successivamente nella statuaria a tutto tondo. Quando e come ciò avvenne è difficile stabilire. Tuttavia oggi sembra ormai pacificamente accettato¹¹⁸ che tale innovazione non sia da attribuire a Lisippo, come per

lungo tempo si è creduto; lo scultore sicionio infatti, che certo si cimentò più volte con esso,¹¹⁹ si limitò verisimilmente a darne una personale e originale interpretazione, esaltandone, coerentemente con la sua problematica artistica, gli aspetti legati alla tridimensionalità. Ma la traduzione plastica di tale iconografia limitatamente alla visione frontale era probabilmente un fatto acquisito già alla fine del V sec. a.C. Tale opinione sembra trovare un ulteriore punto d'appoggio proprio del simulacro dell'Acropoli, con la sua problematica ancora legata alle espressioni figurative del pieno classicismo.

Il confronto con il già citato Poseidon della base della Parthenos,¹²⁰ antecedente logico e necessario di quello ateniese, sembra inoltre suggerirci di limitare la ricerca dell'autore della trasposizione nel tutto tondo di tale iconografia nell'ambito dei discepoli di Fidia o, comunque, dei maestri ancora gravitanti nell'orbita del grande scultore e da lui direttamente influenzati.

L'ipotesi dell'attribuzione ad Alcamene del monumento dell'Acropoli, avanzata dallo Svoronos,¹²¹ ripresa successivamente dalla Schlörb¹²² e di recente dal Moreno,¹²³ sembra dunque trovare, sulla base di concreti dati stilistici, una nuova e più convincente consistenza. A ciò si aggiunga che il ben noto passo di Plinio, ove Alcamene viene definito *aemulus* del suo contemporaneo e maestro Fidia,¹²⁴ potrebbe anche essere interpretato alla luce di questa discussa attribuzione:¹²⁵ la competitività infatti si manifesterebbe sia limitatamente alla scelta iconografica dello schema del Poseidon, che appare senz'altro la ripresa di un motivo fidiaco, sia anche, più genericamente, per il tema trattato, il quale, com'è noto, aveva ricevuto un'originale traduzione figurativa, e una sorta di codificazione iconografica proprio nel frontone ovest del Partenone. Il fatto di misurarsi con il medesimo soggetto, nei pressi appunto della geniale creazione fidiaca, scegliendo però una composizione che sembra ispirata alla più antica forma della « sacra conversazione », oltre ad essere pienamente in accordo con la personalità, per molti versi conservatrice di Alcamene, sembra anche sottintendere la precisa volontà di una sfida al grande maestro.¹²⁶

Né l'Atena appare difforme da una simile ambientazione artistica, anche se il tipo offre meno immediate possibilità di definizione a causa di

un'iconografia piú ripetitiva e meno incisivamente caratterizzata rispetto a quella del suo rivale.¹²⁷ Il ritmo della figura infatti, che appare ancora chiaramente leggibile, ripete schemi pienamente tradizionali: chiastiche appaiono la prima *quadratio* (ginocchio destro piú alto del sinistro, tallone destro piú basso del sinistro) e la terza (spalla destra piú bassa della sinistra, fianco destro piú alto del sinistro), mentre omologhe sono le due *quadratio-nes* delle cosce e della testa. La spinta ascensionale creata dalla terza *quadratio* viene bilanciata e riportata verso il basso dall'asse della testa reclinata, mentre l'apertura verso sinistra appare chiusa dalla mano al fianco e riequilibrata dalla posizione del braccio destro proteso.¹²⁸

Nel complesso dunque la ponderazione è ispirata a ben noti schemi di tradizione policletea, tuttavia la ricerca di nuove cadenze si manifesta nell'ampliarsi della distanza fra la gamba portante e quella libera, fortemente scartata di lato senza tensione o rigidità, in linea con quella evoluzione formale, che si indirizzava verso la piena conquista della tridimensionalità spaziale.¹²⁹ Tali caratteristiche sembrano pertanto suggerire che la Atena dell'Acropoli rientri ancora, a pieno diritto, nella produzione degli ultimi decenni del V sec., periodo cui ci riporta anche il confronto proposto dalla Schlörb con l'Atena Hope-Farnese,¹³⁰ cui la nostra appare legata dall'analogia dell'abbigliamento e della ponderazione.

Non credo tuttavia di poter convenire in pieno con la studiosa, che ritiene che « die Gestalt der Athena (il confronto si basa unicamente sul medaglione di Marco Aurelio) ... mutet wie eine Schwester des Typs Hope an »; la somiglianza infatti non va al di là di una affinità superficiale ed esterna, che, al piú, può suggerire che le due opere siano state create nell'ambito di una medesima temperie culturale ed artistica. Significative appaiono invece alcune sottili differenze, che sembrano alludere ad una leggera seriorità dell'Atena dell'Acropoli, rispetto alla monumentale Hope-Farnese. Quest'ultima infatti è costruita secondo una struttura piú massiccia e quadrata, accentuata dalle fitte pieghe verticali dell'himation, che conferiscono alla figura un aspetto quasi di colonna, a cui si aggiunge l'ampia egida, che sottolinea ed esalta la maestà del busto. L'Atena dell'Acropoli invece manifesta nella maggior snellezza delle forme, nell'assenza delle armi e nel modo con cui

l'himation, appoggiandosi al fianco sinistro, ne indica, anziché celarle, le morbide forme, una sensibilità già aperta a novità concettuali prima ancora che stilistiche. E in tal senso ancor piú illuminante, per puntualizzare la lenta trasformazione, non tanto dell'iconografia, quanto dell'interpretazione della patrona di Atene, appare il confronto con l'Atena che vota del giudizio di Oreste, dall'omonimo celebre quadro attribuito a *Timanthes*,¹³¹ a noi noto da molte fedeli riproduzioni su gemme, rilievi e opere di toreutica,¹³² nonché da numerose statuette fra cui particolarmente preziosa appare la copia in marmo del Museo Nazionale di Atene, pervenutaci quasi integra¹³³ (fig. 9). Stringente appare la vicinanza tipologica con l'Atena dell'Acropoli: identica è la posizione, con il braccio destro proteso a deporre il voto nell'urna e la mano sinistra al fianco, e identica la ponderazione con la destra portante e la sinistra scarica fortemente scartata di lato. Assai simile è anche l'abbigliamento, eccezion fatta per le maniche del chitone e soprattutto per l'egida, saldamente fissata sopra l'himation affibbiato alla spalla destra.¹³⁴ L'opera pittorica tuttavia, generalmente datata fra il terzo e il quarto venticinquennio del V sec., sembra senz'altro — per quanto riguarda la concezione della dea — precedere la traduzione statuaria dell'Acropoli e affiancarsi piuttosto al tipo Hope-Farnese. Ed infatti le forme massicce, sottolineate dalle lunghe maniche del chitone, che appesantiscono la figura, e la presenza dell'egida, usbergo e simbolo della dea guerriera, ben evidenziano la diversità di ispirazione che separa l'opera di *Timanthes* dalla snella e disarmata Atena dell'Acropoli. Se a ciò si aggiunge che in entrambe le composizioni ritroviamo la medesima atmosfera di raccolta sospensione, di assorta immobilità, di attesa, il divario si fa ancora piú palese: nella raffigurazione pittorica infatti è Atena, maestosa e solenne, che con il suo voto determina il risultato finale, mentre nel gruppo statuario essa appare come soggetto passivo, che attende, raccolta e disarmata, il responso della votazione.¹³⁵ In base a tali osservazioni si potrebbe anche proporre lo stemma di questo tipo iconografico: all'originale creazione pittorica di *Timanthes* si sarebbe affiancata in breve volger di tempo la solenne Atena, che servì da prototipo alle copie Hope e Farnese, la quale avrebbe dato successiva-

mente origine all'Atena dell'Acropoli, espressione ormai di una diversa sensibilità.¹³⁶

E dunque, mentre l'opera pittorica e la traduzione statuaria, ad essa strettamente legata, ben si inseriscono, come generalmente proposto dagli studiosi, negli anni fra il 425-415, l'Atena dell'Acropoli sembra trovare una piú corretta collocazione nell'ultimo decennio del V sec., quando i corpi si fanno piú snelli e flessibili, con forme plasticamente meno pronunciate.¹³⁷

Un tramite fra le due concezioni potrebbe essere fornito dall'Atena di Velletri,¹³⁸ questa, infatti, nonostante la monumentalità della posa, risponde già a una sensibilità meno tradizionale, che si traduce in un appena percettibile alleggerimento delle forme e nella sensibile riduzione dell'egida, non piú scudo possente, bensí elegante decorazione al collo della dea.¹³⁹

Significativo appare anche il confronto con l'Atena Cherchel, la cui problematica immagine ha dato adito a diverse e spesso contrastanti interpretazioni.¹⁴⁰ Ancora si discute infatti fra gli studiosi circa la collocazione cronologica dell'archetipo, da cui deriva la bella copia marmorea. Ma proprio da tale incertezza, che vede contrapposte un'ipotetica attribuzione ad Alcamene ad una datazione invece intorno alla metà del IV secolo,¹⁴¹ ben si misura il fermento che caratterizza in questi anni la concezione della dea, patrona della città. L'Atena Cherchel tuttavia, nonostante una certa novità nella ponderazione, potrebbe a buona ragione rientrare ancora nell'ambito delle creazioni post-fidiache ed in tal senso fornire un buon punto di riferimento anche per l'Atena dell'ex-voto ateniese. La dea dell'Acropoli dunque da un lato può essere affiancata all'Atena Hope-Farnese, di cui ripete il ritmo compositivo e la solenne maestà del panneggio, dall'altro all'Atena Cherchel, a cui è accomunata invece da una singolare affinità nella concezione del divino.

Lo svuotamento nell'ispirazione tuttavia, motivato certo dalle tragiche vicende contemporanee, di cui la luttuosa guerra fratricida e l'inarrestabile diffondersi della peste sono due drammatici ed evidenti esempi, non si traduce ancora in quella totale trasformazione del significato della potenza divina, che darà origine alle Atene giovinette del IV sec.,¹⁴² ma si manifesta in una sorta di ripetitività pedissequa nell'interpretazione della dea, che

faticava ormai a rivestire il ruolo emblematico dell'eterna vincitrice del barbaro invasore.

Anche sotto questo aspetto l'Atena dell'Acropoli sembra pertanto trovare una convincente collocazione nel momento del trapasso fra il secolo «epico», con la sua esaltazione eroica, e il secolo «lirico», su cui si affacciano, affascinanti e misteriose le religioni orientali.¹⁴³ La consapevolezza del limite del soprannaturale, il crollo degli ideali, l'alternò affermarsi di effimere egemonie politiche travolgono anche il mito di Atena, che non può restare estranea al sottile tormento interiore, all'ansia spirituale, che sono il portato della situazione religiosa e politica contemporanea. La dea va dunque lentamente trasformandosi: dalla assorta, atemporale solennità della *Parthenos* al preziosismo raffinato ed estetizzante delle dee ellenistiche, ormai completamente snaturate dal loro significato originario; fra i due estremi di quest'arco ideale possiamo porre l'Atena dell'ex-voto ateniese, la quale, pur rientrando senz'altro fra le espressioni artistiche del V sec., sembra tuttavia già preludere alla spiritualità del IV.

Ma se l'ambientazione cronologica del simulacro dell'Acropoli non sembra aver suscitato soverchie difficoltà,¹⁴⁴ piú arduo appare invece il riconoscimento dell'autore di essa fra le personalità artistiche che operarono nell'Atene della fine del V sec. Il gusto per la tradizione, evidenziato dalla ponderazione canonica, dal gesto misurato e dal panneggio verticale, che non indulge a quei virtuosismi calligrafici e di maniera che proprio nello scorcio del secolo caratterizzarono una larga corrente di scultura, unitamente a un'aperta sensibilità per le nuove istanze formali, che si esplica, oltre che nell'alleggerimento delle proporzioni, anche nell'impostazione di scorcio, che non può non richiamare alla mente la soluzione adottata da Alcamene per la Prokne,¹⁴⁵ sembrano ben convenire alle esperienze artistiche del maestro di Lemno.¹⁴⁶ Significativo a tale proposito appare il già ricordato aneddoto della gara fra Alcamene e Fidia proprio per due simulacri di Atena, da situarsi in cima ad alte colonne: *Tzetzes* sottolinea infatti che la dea di Alcamene, cui peraltro toccò la sconfitta, appariva piú snella (*λεπτόν*) e femminile (*γυναικείον*) rispetto a quella del maestro del Partenone.¹⁴⁷ Tale testimonianza, pur tenendo in debito conto l'ampia sfasatura cronologica rispetto ai tempi di cui si narra, potrebbe tuttavia es-

sere interpretata come la sopravvivenza di una tradizione che attribuiva ad Alcamene la creazione di figure piú agili e snelle rispetto alle monumentali Atene fidiache, suggerendo di conseguenza una possibile attribuzione a lui stesso o alla sua cerchia anche dell'originale creazione dell'Acropoli.

Si tratta tuttavia solamente di un'ipotesi,¹⁴⁸ né sembra facile stabilire dei confronti piú precisi con opere sicuramente alcameniche, in quanto sfugge ancora ad ogni ordinata catalogazione la complessa personalità di questo maestro, che dominò la scena artistica del tormentato periodo delle guerre del Peloponneso. Se si eccettuano infatti la già citata Prokne che, nonostante le perplessità del Furtwängler,¹⁴⁹ viene dai piú oggi considerata senz'altro un originale del maestro di Lemno,¹⁵⁰ e l'*Hermes Propylaios*, a noi noto da un altissimo numero di copie e varianti,¹⁵¹ le ipotesi circa la altre numerose opere dello scultore, di cui troviamo ampie notizie nelle fonti antiche,¹⁵² sono quanto mai molteplici e differenziate.

Preziosa ad esempio sarebbe la possibilità di istituire un confronto con la perduta Atena dell'*Herakleion*, o con quella, tanto discussa, dell'*Hephaisteion*.¹⁵³ E proprio il dibattito circa quest'ultima ci offre un esempio illuminante delle incertezze degli studiosi circa l'identificazione dello stile di Alcamene: alla ben nota ipotesi secondo cui il simulacro della dea va riconosciuto nello schema dell'Atena Cherchel,¹⁵⁴ si contrappone infatti la recente identificazione della Harrison, che propone invece il modello dell'Atena di Velletri.¹⁵⁵

Accanto a queste attribuzioni si pone la suggestiva ipotesi del Langlotz,¹⁵⁶ secondo cui la statua di culto dell'*Hephaisteion* va identificata con l'Atena Hope. In tal caso dunque l'Efestia diventerebbe per noi un sicuro termine di paragone e quasi l'antecedente logico della successiva creazione dell'Acropoli.¹⁵⁷ Ma l'identificazione proposta dallo studioso tedesco, che si basa sostanzialmente sul confronto con un medaglione di Antonino Pio,¹⁵⁸ dove la dea appare affiancata a un Efesto seduto, non offre sufficienti garanzie di attendibilità. È certo infatti che il dio di Alcamene, che le fonti espressamente ricordano come una statua stante,¹⁵⁹ non può essere riconosciuto nella riproduzione della moneta; oltre a ciò l'Atena, che ricorda solo alla lontana lo schema della Hope-Farnese, è invece copia puntuale del simulacro

dell'Acropoli e quindi da esso verisimilmente deriva. Pertanto il documento numismatico, lungi dal poter fornire un punto di riferimento preciso per l'identificazione dell'Efestia, può al piú essere assunto come l'interessante testimonianza del consueto fenomeno della migrazione delle iconografie, intendendo con ciò che l'Atena dell'Acropoli, la quale faceva parte di un gruppo ben noto e caro agli Ateniesi, avrebbe automaticamente prestato la sua immagine ad una composizione diversa. È questa certo la spiegazione piú plausibile. Non si può escludere tuttavia che l'incisore sia stato influenzato nella scelta dell'iconografia della dea dal fatto che ad Alcamene erano attribuiti sia il gruppo dell'*Hephaisteion*, cui egli si ispirava per il soggetto, sia il gruppo dell'Acropoli, da cui mediava invece la « silhouette » della dea.

Ma tali considerazioni che si fondano unicamente su un processo di induzione logica, ci portano nel pericoloso campo delle intuizioni, sulla base delle quali non si può certo fondare alcuna convincente attribuzione; dobbiamo pertanto rammaricarci di tale incertezza, sottolineando che mancano ancora i punti di riferimento sicuri per ricostruire la multiforme personalità di questo scultore, la cui fama trascende la nostra possibilità di giudizio. Ciononostante credo si possa senz'altro convenire che se mai un'opera si addice a quanto a tutt'oggi risulta delle tendenze artistiche di Alcamene, questa è proprio l'Atena dell'Acropoli, armoniosa espressione di un temperamento che ha saputo sintetizzare con equilibrio le esperienze della tradizione con le nuove istanze, poste dalla naturale evoluzione della problematica artistica.

L'ipotesi di una possibile paternità alcamenica dell'ex-voto dell'Acropoli sembra trovare ulteriori elementi a favore, quando si consideri il monumento anziché nelle sue componenti separate nella sua coerente interezza: solo in tal caso infatti esso manifesta compiutamente l'originalità della sua invenzione o, meglio, l'originalità nel pieno rispetto delle regole dettate dalla tradizione, il che sembra essere la nota distintiva e caratterizzante dell'ex-voto ateniese.

È fuor di dubbio infatti che ci troviamo di fronte non già al meccanico giustapporsi di due schemi iconografici autonomi ed indipendenti, bensì a un vero e proprio gruppo, inteso sia in

senso tecnico, in quanto ciascuna individualità viene pensata e realizzata come logico completamento dell'altra, sia in senso « psicologico », perché solo nell'atmosfera densa di significato creata dalla tensione spirituale, le due figure si fondono in un'armonica unità.¹⁶⁰

Tale modo di concepire il gruppo come un'insieme di elementi, i quali, indissolubilmente legati da un rapporto di reciprocità, attingono l'uno nell'altro la compiutezza del loro significato artistico, pur conservando una struttura autonoma,¹⁶¹ sembra riallacciarsi a quelle realizzazioni tardo-severe, che ebbero nell'Atena e Marsia la più alta e compiuta espressione.¹⁶² E proprio dal confronto con l'opera mironiana ben si coglie che la caratteristica saliente dell'ex-voto dell'Acropoli sta nel rispetto della tradizione, non disgiunto però dalla ricerca di nuove e più organiche soluzioni. Entrambe le composizioni rispondono infatti al requisito del rapporto dialogico fra i componenti,¹⁶³ ma mentre nell'Atena e Marsia tale rapporto si esplica in uno schema di azione/reazione, che figurativamente si traduce nel caratteristico movimento divergente,¹⁶⁴ che sarà riproposto e compiutamente realizzato da Fidia nel frontone ovest, nell'Atena e Poseidon, costruiti secondo un'impostazione convergente e speculare, la relazione appare di reciprocità. Oltre a ciò il fulcro ideale della composizione che nell'Atena e Marsia è costituito dal flauto caduto a terra, nel gruppo della contesa trova consistenza figurativa nella linea sinuosa del tronco dell'olivo (e imprescindibile appare il riferimento al già citato frontone), la quale nel ritmico succedersi di sporgenze e rientranze si pone come ulteriore elemento di coesione fra le due figure.

Il confronto con l'equilibrata composizione del decreto 409/408,¹⁶⁵ dove l'unità fra le due figure, contrapposte specularmente ai lati di un albero, è data dalla ripetizione dello stesso ritmo, della stessa ponderazione, dello stesso gesto, ci permette di meglio chiarire le novità compositive e concettuali del gruppo dell'Acropoli, che evidentemente rappresenta uno stadio più maturo nell'evoluzione dei rapporti formali e trova dunque la sua giusta collocazione alla fine del V sec. a.C.

Ma l'aspetto più originalmente creativo del monumento ateniese è dato dal simmetrico riproporsi dello scorcio nella posizione dei due dei.¹⁶⁶ Anche per tale peculiarità possiamo forse richiamarci all'originale impostazione del Marsia, ma mentre in

quello la posizione di tre quarti, coerentemente con le istanze formali dell'epoca, non è altro che la traduzione plastica di una problematica bidimensionale, un espediente quasi per virtuosismi calligrafici, che non si traducono certo nella ricerca di effetti volumetrici, nell'Atena e Poseidon la speculare obliquità dei due dei, che trova logica giustificazione ed equilibrio formale solo nell'insieme della composizione, sembra invece già precludere ad una problematica spaziale.¹⁶⁷

Né si dimentichi che accanto a questa viva sensibilità plastica troviamo nella composizione una particolare e nuova attenzione all'ambientazione paesistica, che si esplica nella ridondanza degli elementi accessori — l'olivo, la lancia, il serpente e lo scudo — i quali sembrano suggerire che l'originale fosse in bronzo.¹⁶⁸ Tuttavia non è escluso che questo gusto per la ricerca ambientale sia anche in parte motivato dal ruolo dominante della pittura, che proprio in questo scorcio di secolo manifestava la sua vitalità nei preziosi interscambi con la contemporanea produzione plastica.¹⁶⁹

Questo indulgere al particolare dunque, e l'attenzione nel suggerire uno spazio, in cui la narrazione potesse trovare il suo giusto tono ed espressione, ben convengono ad uno scultore dal temperamento tradizionale, aperto nel contempo a soluzioni nuove, il quale nell'adeguamento all'indirizzo artistico contemporaneo coglieva spunti di vitale ispirazione manifestando però la rara capacità di elaborare in modo nuovo e personale tematiche consuete e consolidate. Infatti proprio perché i due protagonisti sono calati in un'atmosfera che prende corpo nelle notazioni ambientali e paesistiche — e inevitabile è ricordare quell'*ἀνθημον* dell'Efestia, su cui si è tanto affannata la critica moderna¹⁷⁰ — il gruppo dell'Acropoli, che nello schema frontale e nel legame di tipo « psicologico » è perfettamente in linea con la tradizione, esprime anche una nuova coerenza artistica.

Novità e tradizione d'altronde sono, come si è detto, anche le caratteristiche del Poseidon, il quale nell'impostazione sostanzialmente frontale e nella rigida simmetria della muscolatura toracica si adegua a un gusto addirittura preclassico, mentre nella snellezza della figura e soprattutto nell'arditezza della posa manifesta una sensibilità anticipatrice e precorritrice di nuove e originali soluzioni figurative.

Novità e tradizione sono pure nell'Atena, classica e solenne nel gesto, nella ponderazione e nel panneggio, ma già in qualche modo conforme alla nuova religiosità nelle proporzioni snelle e nella grazia giovanile, che promana dalla elegante « silhouette ». L'insieme di tali caratteristiche sembra dunque convenire a una personalità aperta, originale, sensibile, in cui si fondono in armonica ed equilibrata sintesi gli echi della tradizione e i fermenti della nuova spiritualità.

Ancora una volta sembra riproporsi il ricorrente nome di Alcamene, il quale d'altronde era forse la personalità più attivamente operante nella vita pubblica ateniese della fine del V sec., come dimostrano le numerose commissioni per statue culturali a carattere spesso propagandistico.¹⁷¹ Oltre a ciò lo scultore appare frequentemente ricordato dalle fonti come autore di gruppi di divinità: ancora durante la prima fase della guerra del Peloponneso gli fu verisimilmente affidato il compito di eseguire il simulacro di Ares per l'omonimo santuario dell'Agora, che si poneva in coppia con un'Atena dello scultore *Lokros* di Paro.¹⁷² La impostazione di scorcio che caratterizza l'Ares Borghese,¹⁷³ in cui la critica generalmente riconosce copia della statua di Alcamene, sembra ben precludere alla problematica espressiva che caratterizza il gruppo dell'Acropoli.

Al maestro di Lemno fu inoltre commissionato negli anni fra il 421 e il 416 il già citato, problematico gruppo dell'*Ephaisteion*,¹⁷⁴ mentre nel 403 (ed è questa l'ultima data certa della sua attività) lo troviamo impegnato nell'esecuzione delle colossali statue in marmo pentelico di Atena ed Eracle, per l'*Herakleion* di Tebe.¹⁷⁵ Non sembra dunque improbabile che al medesimo autore, che aveva celebrato con questo gruppo la vittoria sulla tirannide in Atene, fosse anche affidato il compito di erigere sul suolo sacro dell'Acropoli un monumento, che per il suo significato religioso e politico poteva in un certo senso riassumere il programma della nuova democrazia ateniese. I simulacri dei due dei, affrontati in pacifica conversazione, sembrano quasi sottintendere che Atene, vinta ma non doma, tenacemente raccoglie le sue forze e torna a guardare verso quel mare, che era stato il fulcro della sua potenza e a cui si augurava di poter tornare con il favore di Poseidon e la volontà del suo popolo.

E dunque, se anche la proposta di un'attribuzione ad Alcamene del gruppo dell'Acropoli, per l'incertezza che avvolge la figura del maestro di Lemno, non può travalicare i limiti di una pur convincente ipotesi di lavoro, crediamo tuttavia di aver potuto recuperare almeno il messaggio storico di questo monumento, che trova una logica collocazione cronologica negli anni immediatamente successivi alla lunga e drammatica guerra del Peloponneso.¹⁷⁶ Fu questa un'età difficile e travagliata per la storia di Atene: le alterne vicende politiche, la crisi economica, il sovrapporsi di una nuova spiritualità all'antica tradizione avevano creato una situazione di fermento estremamente complessa.¹⁷⁷ La politica estera ateniese, contrassegnata dall'alternarsi di progressi e regressi, espansioni e disfatte,¹⁷⁸ e la politica interna, condizionata dall'insicurezza dei mercati e dai continui oneri militari, erano improntate ad un deciso adeguamento alla tradizione, con la restaurazione di una democrazia di tipo pericleo. Aggravava la situazione la frattura fra la religione civica, di tipo tradizionale, che cercava di essere ancora l'espressione di un equilibrio ormai perduto, e le esigenze della nuova spiritualità, segno di profonda incertezza interiore.¹⁷⁹ Ma se la pietà degli uomini, nell'affannosa ricerca di nuovi oggetti che soddisfacessero l'ansia e l'insicurezza degli animi, si volgeva con rinnovato vigore al culto dei morti e dei vivi¹⁸⁰ e alle divinità esotiche, la religione di stato, tenacemente attaccata alle tradizioni, combatteva una difficile battaglia per la conservazione degli antichi culti. Ancora nel 394 infatti, per celebrare la vittoria di Conone a Cnido gli Ateniesi vollero dedicare nel *Disoterion* del Pireo un gruppo di due statue:¹⁸¹ Zeus, il gran padre degli dei e degli uomini, ed Atena, la protettrice della città, la dea che anche il riso, ora amaro ora irriverente e spietato, e i lazzi della Commedia avevano, salvo rare eccezioni, risparmiato.¹⁸² In questo contesto ambientale, in cui la nuova spiritualità nascente si scontrava con il tenace rispetto per la tradizione, trova una sua coerente collocazione storica il gruppo di Atena e Poseidon, così ricco di implicazioni religiose e politiche.

La scelta di un mito che attinge alle più remote e classiche fonti della tradizione religiosa ellenica ben esprime la volontà di cogliere in un passato glorioso l'augurio per un futuro incerto. Lo schema adottato, che vuol forse simbolicamente sottin-

tendere la avvenuta pacificazione fra la flotta ateniese e quel mare, che a Egospotami le era stato così ostile, è chiara espressione di una scelta programmatica. L'Atena e Poseidon dell'Acropoli simboleggiano dunque, forse, l'ambizioso sogno egemonico di Trasibulo che, nella ritrovata consapevolezza della necessità di un imperialismo più pacifico, esprime nel contempo un augurio di pace e di libero commercio. Il monumento appare quasi come la concretizzazione artistica dello spirito che promuoverà, di lì a qualche anno, la ricostituzione della lega marittima: nel rinnovato connubio fra la terra e il mare, nel rispetto e nell'accettazione della situazione politica internazionale,

Atene resa più matura e consapevole della propria forza ma anche dei propri limiti afferma così la sua nuova egemonia. Il confronto con il frontone ovest del Partenone rende ancor più evidente questo mutamento di indirizzo: la orgogliosa Atena che incalza, sospinta da una fede superba in una superiorità che non conosce sconfitte, è diventata la serena Atena del gruppo dell'Acropoli, assorta e disarmata vincitrice di una pacifica gara: la lezione della guerra del Peloponneso non è passata invano.

*Istituto di Archeologia
Università di Padova*

¹ PAUS., I, 24, 3.

² Il mito è assai antico e profondamente radicato nella religiosità ateniese (cfr. *infra*, note 22, 23; v. anche K. SCHEFOLD, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981, p. 121). Un'ampia ed esauriente raccolta delle fonti antiche che trattano l'episodio è in L. STEPHANI, in « *Compte rendu de la Commission impériale archéologique de St. Pétersbourg* », 1872, p. 64 ss.

³ V. da ultimo F. BROMMER, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*, Magonza 1963, pp. 30 ss., 58 ss. Ricordiamo che anche il tema trattato da Fidia nel frontone est — e cioè la nascita di Atena — compariva come monumento votivo sull'Acropoli e precisamente nei pressi del tempio di Artemide Brauronia, accanto dunque al frontone ovest (PAUS., I, 24, 2); questa corrispondenza incrociata delle tematiche dei due frontoni (il monumento con la mitica contesa sorgeva infatti sotto il frontone est, v. *infra* note 42-43) sottolinea senz'altro l'importanza religiosa dei soggetti raffigurati. Per quanto riguarda il gruppo con la nascita di Atena si veda il puntuale, recentissimo studio di R. THOMAS, in « *J.d.I.* », 97, 1982, p. 47 ss., in particolare pp. 62-63.

⁴ I, 24, 5.

⁵ *Metamorph.*, VI, v. 70 ss.

⁶ Suggestiva ma non convincente in quanto contraddetta dalla maggior parte delle fonti (v. soprattutto CALL., in *Schol. ad Hom. Il.*, XVII, 54; PLUT., *Themist.*, 19; HIMER., *Orat.*, VI, 7; XXII, 2; THEM., *Orat.*, III, 47 b; GEOPON., IX, 1; SERV., *ad Verg. Aen.*, VIII, 128; Id., *ad Verg. Georg.*, I, 12) è l'ipotesi di C. ROBERT, in « *A.M.* », VII, 1882, p. 49, nota 1, che si fonda però unicamente sulla narrazione di Apollodoro (III, 14, 1), secondo la quale

l'olivo e il flutto sarebbero da interpretare come « *Wahrzeichen der Besitzergreifung* » e non come « *Konkurrenzarbeiten* » (cfr. da ultimo anche U. HEIMBERG, *Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei*, Freiburg 1968, p. 15).

⁷ STEPHANI, *art. cit.*, p. 1 ss.; l'ipotesi dello Stephani fu generalmente accettata dagli studiosi (cfr. ad es. H. HITZIG - H. BLÜMNER, *Pausaniae Graeciae descriptio*, Berolini 1896, p. 269 s.), eccezion fatta per il ROBERT (*art. cit.*, pp. 48-58, in particolare p. 56 s.) che suggerisce invece una più complessa ricostruzione con l'aggiunta di una Nike fra le due divinità.

⁸ Bronzo di modulo minore di Adriano: STEPHANI, *art. cit.*, p. 132, nota 2; ROBERT, *art. cit.*, p. 53, B; J. N. SVORONOS, in « *Journal Int. d'Arch. Num.* », 14, 1912, p. 289 f; F. GNECCHI, *Medaglioni romani*, III, Milano 1912, p. 20, n. 100, t. 146, ff. 8-9; COHEN, II, p. 230, n. 1493; J. M. TOYNBEE, *Roman medaillons*, New York 1944, pp. 139, nota 119; 217, nota 58, t. XXIV, 2; F. MICHELINI TOCCI, *I medaglioni romani e i contornati del medagliere vaticano*, Città del Vaticano 1965, p. 31 s., t. XLII, 3. Medaglione di Marco Aurelio: HITZIG-BLÜMNER, *op. cit.*, p. 269 s., t. XI, 10; SVORONOS, *art. cit.*, p. 289 Δ, t. IZ', 7; J. G. FRAZER, *Pausanias's description of Greece*, II, London 1913, p. 300, f. 21; F. M. IMHOOF BLUMER - P. GARDNER, *Ancient coins illustrating lost masterpieces of greek art*, Chicago 1964, t. Z, XV, p. 131.

⁹ Oltre al documento numismatico lo studioso cita anche numerose gemme riprodotte in un gruppo in posizione analoga a quella delle monete (v. *infra*, note 54, 56, 58, 63).

¹⁰ M. ALBERTINI, in « *C.R.A.I.* », 1911, pp. 652-656;

v. anche A. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, p. 408 ss., t. 291, f. 409 ivi ulteriore bibl.; e CH. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*, IV, 2, Paris 1963, p. 495, f. 205 (citato in seguito *Manuel*).

¹¹ Il PICARD (*op. cit.*, p. 496, nota 2) riconosce nell'oggetto una roccia nonostante la forma squadrata e appuntita; ma tale interpretazione non convince.

¹² M. COLLIGNON, in « C.R.A.I. », 1911, p. 341 ss., f. a p. 342; v. anche A. D. TRENDALL, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1966, p. 411, n. 340, t. CLXIV, 5-6, che lo attribuisce al Pittore della Libagione.

¹³ Del gruppo dell'Acropoli si occupò poco dopo lo Svoronos (*art. cit.*, p. 288 ss.), il quale in un dotto articolo ove erano organicamente raccolti tutti i documenti, fino ad allora noti (eccezion fatta per il rilievo neoattico di Cordova), i quali apparivano iconograficamente rispondenti alla descrizione di Pausania, propose per primo di riconoscere nella composizione un'opera di Alcamene (sul problema v. anche *infra* note 17, 121-125). Più cautamente il Frazer (*op. cit.*, p. 300 ss.) si limitò a riproporre la consueta documentazione ribadendo l'ormai accettata ipotesi dello Stephani.

¹⁴ G. BENDINELLI, *Sulle tracce di opere fidiache andate perdute*, Torino 1954.

¹⁵ B. SCHLÖRB, *Untersuchungen zur Bildbauerengeneration nach Phidias*, Waldsassen 1964, p. 28 s., t. 4, 2.

¹⁶ V. *supra*, nota 13.

¹⁷ L'attribuzione è stata di recente ribadita anche da P. MORENO, in « Quaderni di Archeologia della Libia », 8, 1976, p. 81 ss.

¹⁸ U. HEIMBERG, *Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei*, Freiburg 1968, p. 17 s.

¹⁹ In tal senso si esprime anche G. PESCE, in « R.I.A. S.A. », V, 1935, pp. 56-57.

²⁰ W. GAUER, in « A.A. », 84, 1969, p. 77, nota 3; tale è anche l'avviso di GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, p. 409, e di L. BESCHI - D. MUSTI, in *Pausania, Guida della Grecia, I, L'Attica*, Farigliano (CN) 1982, p. 351.

²¹ Un riesame del problema si impone anche ai fini di un corretto inquadramento cronologico; svariate sono infatti le datazioni fino ad oggi proposte: metà del V sec. a.C. (Fidia per il Bendinelli; Alcamene per lo Svoronos, la Schlörb, il Moreno); seconda metà del IV sec. a.C. (Collignon); III sec. a.C. (Robert); epoca adrianea (Stephani).

²² Ὁρῶ τὴν ἀκρόπολιν καὶ περὶ τῆς τριαίνης ἐκεῖθι σημεῖον...: HEGESIAS, in STRABO, IX, 396; v. anche HEROD., *Hist.*, VIII, 55; PAUS., I, 26, 5; I, 27, 2; HIMER., *Orat.*, V, 30; per il significato religioso dell'area dell'Eretteo v. in particolare: N. KONTOLEON, τὸ Ἐρεχθεῖον ὡς οἰκοδόμημα χθονίας λατρείας, Athen 1949; interessanti osservazioni anche in F. SCHACHERMEYR, *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*, Bern 1950, p. 35 ss.;

sul culto doppio di Atena e Poseidon, frequentemente attestato in Grecia, v. F. DÜMMLER, s. v. *Athena*, in « R.E. », II, Stuttgart 1896, cc. 2002-2004; E. WÜST, s.v. *Poseidon*, in « R.E. », XXII, Stuttgart 1954, cc. 508 e 514; cfr. inoltre E. DES PLACES, *La religion grecque*, Paris 1969, p. 43, nota 12 bis. Sulle implicazioni religiose di tale fenomeno v. anche M. DETIENNE, *La nave di Atena (Le navire d'Athéna)*, in « R.H.R. », IV, 1970, p. 133 ss.), in *Il mito. Guida storica e critica* (citato in seguito *Il mito*), Roma-Bari 1975, p. 194 ss.

²³ STEPHANI, *art. cit.*, p. 59; F. DURRBACH, s. v. *Nep-tunus*, in « D.S. », IV, 1, s. d., p. 65. Anche K. KERÉNYI, *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Roma 1951, p. 26 ss.; e B. SCHWEITZER, in *Storia e civiltà dei Greci*, 4, Milano 1979, p. 469 e *passim*, sembrano aderire alla tesi secondo cui i miti riecheggiano eventi lontani ma storicamente reali. Sull'articolato problema dell'origine dei miti si veda la sintesi di M. DETIENNE, *Mito e linguaggio. Da Max Müller a Claude Lévi Strauss (Mythe et langage. De Max Müller à Claude Lévi Strauss)*, 1972), in *Il mito*, cit., p. 1 ss.; cfr. inoltre G. S. KIRK, *La natura dei miti greci (The nature of greek Myths)*, 1974), Roma-Bari 1977, *passim*, in particolare pp. 36, 84 s., 124, 272 s., dove si accenna a possibili altre interpretazioni del mito di Atena e Poseidon, evidenziando soprattutto le analogie di esso con leggende mesopotamiche; il problema dell'origine del mito viene ampiamente trattato anche da J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci (Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique)*, 1965), Torino 1970, *passim*; cfr. inoltre A. BRELICH, *La metodologia della scuola di Roma*, in *Il mito greco, Atti del Convegno Internazionale - Urbino 1973*, Roma 1977 (citato in seguito *Convegno Int.*), pp. 3-29; e J. RUDHARDT, *La fonction du mythe dans la pensée religieuse de la Grèce*, *ibidem*, pp. 307-320.

²⁴ CH. PICARD, *Les religions préhelléniques*, Paris 1948, p. 251; SCHACHERMEYR, *op. cit.*, *passim*; M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, München 1955, p. 444 ss.

²⁵ STRABO, IX, 397.

²⁶ PICARD, *Religions*, cit., pp. 241-242; NILSSON, *op. cit.*, p. 433 s.; U. BIANCHI, in *Storia delle religioni*, 3, Torino 1971, p. 251 ss.

²⁷ APOLL., *Bibl.*, III, 14, 1; v. anche ISOCR., 12, 193.

²⁸ POLEM., in *Schol. ad Arist. Panath.*, p. 44, XI.

²⁹ PLUT., *Quaest. conv.*, IX, 6 (741); dove sono ricordati gli scontri che Poseidon ebbe ad Atene con Atena, a Delfi con Apollo, ad Argo con Era, ad Egina con Zeus, a Nasso con Dioniso.

³⁰ L. SÉCHAN - P. LÉVÊQUE, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris 1966, p. 102; E. SIMON, *Die Götter der Griechen*, München 1969, p. 67.

³¹ M. DETIENNE - J. P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris 1974, pp. 229-241; M. DETIENNE, in *Il mito*, cit., p. 163 ss.; v. in par-

ticolare p. 200: «Atena si manifesta nel mondo marino mediante l'esercizio di un'intelligenza marinaresca».

³² SCHACHERMEYR, *op. cit.*, p. 174 ss.; HEIMBERG, *op. cit.*, p. 65 ss., ivi precedente bibl.; v. anche DETIENNE-VERNANT, *op. cit.*, pp. 176-200; DETIENNE, in *Il mito*, cit., p. 181 ss. A tal punto il cavallo è legato alla figura del dio del mare che le fonti tarde, relative al mito della contesa, lo sostituiscono spesso al flutto d'acqua salata: cfr. LACT., *ad Stat. Theb.*, VII, 185; Id., *ad Stat. Theb.*, XII, 632; SERV., *ad Verg. Aen.*, VII, 691; Id., *ad Verg. Aen.*, VIII, 128; Id., *ad Verg. Georg.*, I, 12.

³³ È bene tuttavia ricordare che la scarsità di documenti figurati e di testimonianze letterarie (almeno fino alla metà del V sec. a.C.), relative al mito della contesa, non significa affatto una sua «assenza» religiosa, ma anzi potrebbe sottintendere un'ampia e diffusa presenza presso gli strati meno colti: A. BRELICH, in *Convegno Int.*, cit., p. 49 ss., in particolare p. 51. Sullo sfruttamento politico dei miti cfr. tra gli altri KIRK, *op. cit.*, p. 110 e *passim*; circa il rapporto arte, religione, politica si veda anche l'interessante punto di vista di J. FALLOT, in «Quaderni di Storia», 11, 1980, p. 381 ss.

³⁴ C.V.A., Belgique, 2, III He, p. 10, t. 20, 2; cfr. anche HEIMBERG, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ J. D. BEAZLEY, *Attic black-figure vase-painters*, Oxford 1956, pp. 152 (nn. 25-26), 153 (nn. 38, 42); v. anche HEIMBERG, *op. cit.*, p. 15 s.

³⁶ BEAZLEY, *op. cit.*, p. 320, 5, ivi precedente bibl.; HEIMBERG, *op. cit.*, p. 14.

³⁷ V. *supra*, nota 22.

³⁸ LUCIAN., *De salt.*, 39.

³⁹ È proprio in quest'epoca infatti che l'esaltazione della grandezza di Atene assume quel determinante significato programmatico, che è all'origine del recupero di determinati miti. Col mutare della situazione politica la maggior parte di essi, e di conseguenza anche la leggenda della contesa fra Atena e Poseidon, perderanno la loro pregnanza simbolica. A tale proposito sembra significativa la testimonianza di Plutarco (*De frat. am.*, 18), che ricorda questo mito come esempio dell'irrazionalità degli ateniesi.

⁴⁰ «L'art ne fut plus comme au temps de Périclès et de Phidias l'expression d'un optimisme conquérant. Il devint une source de consolation ou de jouissance»: CH. DELVOYE, in «Arch.Cl.», XV, 1963, p. 8; la differenza fra la composizione frontonale e il monumento votivo sembra ben esemplificata dalla contrapposizione, che si manifesta proprio nella seconda metà del V sec., fra βίος πρακτικός e βίος θεωρητικός (E. BARIGAZZI, in *Storia e civiltà dei Greci*, 5, Milano 1979, pp. 13-14).

⁴¹ «To the Pericleans... Athena is Athens»: C. J. HERINGTON, *Athena Parthenos and Athena Polias*, Manchester 1955, p. 56 e *passim* (la sottolineatura è nel testo).

⁴² Il Michaelis (*Arx Athenarum a Pausania descripta*, Bonn 1901, pp. 83, 86; v. anche E. A. GARDNER, in «J.H.S.», III, 1882, p. 250 s.; M. COLLIGNON, *Le Parthénon*, Paris 1912, p. 32 ss.; I. T. HILL, *The ancient city of Athens*, London 1953, p. 188) nomina il gruppo fra quelli di cui non si conosce l'esatta ubicazione sul terreno e si limita ad indicare latamente come area possibile la zona circostante l'angolo nord-ovest del Partenone; lo Judeich (*Topographie von Athen*, München 1931, p. 242; v. anche FRAZER, *op. cit.*, p. 301 s.) lo localizza nei pressi del santuario di Zeus Polieus, mentre il Bendinelli (*op. cit.*, p. 5) ipotizza una sua collocazione subito dopo la statua di Ge, che sorgeva «all'altezza della settima colonna della fila settentrionale, partendo dall'angolo nord ovest del tempio» (v. anche HILL, *op. cit.*, p. 187).

^{42 bis} Sui problemi inerenti all'interpretazione di Pausania si veda da ultimo D. MUSTI, in *Pausania. Guida della Grecia*, cit., Introduzione, in particolare pp. XXXVI ss., LI ss. XCVI s.

⁴³ G. P. STEVENS, in «Hesperia», XV, 1945, p. 11 ss., f. 3; v. anche J. TRAVLOS, *Pictorial dictionary of ancient Athens*, London 1971, p. 495, f. 624.

⁴⁴ ROBERT, *art. cit.*, p. 53 A; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, I, f. 30.

⁴⁵ J. P. SHEAR, in «Hesperia», V, 1936, pp. 296-297.

⁴⁶ Contro l'opinione corrente (B. V. HEAD, *Historia numorum*, Oxford 1911, p. 389; v. anche *Greek and roman coins in the Athenian Agora*, Picture Book, nr. 15, Princeton-New Jersey 1975, *passim*), secondo cui la prima emissione autonoma non sarebbe avvenuta prima dell'impero di Adriano, si pone l'ipotesi della Shear (in «Hesperia», II, 1933, p. 271; in «Hesperia», V, cit., p. 286 e *passim*), che ritiene invece di poter abbassare tale data all'epoca augustea.

⁴⁷ *British Museum, Catalogue of the greek coins (Attica Megaris Aegina)*, London 1888, t. XVII, 4; SHEAR, in «Hesperia», II, cit., p. 276, C 1; EAD., in «Hesperia», V, cit., p. 296, f. 8, nn. 1-8; IMHOOF BLUMER-GARDNER, *op. cit.*, t. Z, XI, XII, XIV, XVI.

⁴⁸ SVORONOS, *art. cit.*, p. 288, t. IZ', nn. 1-3; SHEAR, in «Hesperia», V, cit., p. 296, f. 8, nn. 9-11; IMHOOF BLUMER-GARDNER, *op. cit.*, p. 131, t. Z, XVII.

⁴⁹ Al particolare della riproduzione rovesciata non è comunque da annettere soverchia importanza, soprattutto se si tien conto che la medesima inversione caratterizza anche la composizione frontonale; sul problema si veda L. LACROIX, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques*, Paris 1949, e *infra* nota 52.

⁵⁰ Anche queste generalmente datate al I sec. d.C. (SHEAR, in «Hesperia», V, cit., p. 289 ss., t. III, 10, 21-22); a tale documentazione possiamo affiancare un altro medaglione di Marco Aurelio, con la sola Atena nell'identico schema: GNECCHI, *op. cit.*, p. 32, nn. 45-46, t. 62, 7.

⁵¹ Con minore evidenza e immediatezza e contaminato talvolta da tipi consimili lo schema dell'Atena si ritrova spesso su monete ateniesi del II e III sec., dove però è probabile che gli incisori si limitassero a ripetere determinati conî, senza attribuire ad essi alcun significato simbolico (cfr. SHEAR, in « Hesperia », V, cit., p. 318, f. 24, 1, t. VII, 14, 31, 32, dove la composizione è simile ma l'abbigliamento appare diverso e la mano sinistra anziché al fianco si appoggia allo scudo; cfr. inoltre *ibidem*, tt. VII, 35, IX, 15-16, 24-25; e IMHOOF BLUMER, *op. cit.*, p. 134, t. AA, VII, dove sono invece identici l'abbigliamento e il gesto della mano sinistra, ma manca l'olivo e la mano destra, anziché essere protesa in avanti, regge la lancia).

⁵² È vero infatti che il Lacroix nell'introduzione allo studio della statuaria greca attraverso le riproduzioni numismatiche (v. *supra* nota 49) non cessa di raccomandare la cautela nell'adottare la testimonianza monetale come fonte per il recupero di originali famosi, ma è vero altresì che la verifica puntuale che ci viene fornita dal rilievo è per noi preziosa garanzia di fedeltà, in quanto appare altamente improbabile che l'artigiano neo-attico si sia ispirato al conio monetale o viceversa; oltre a ciò ricordiamo che il Lacroix (*op. cit.*, p. 15) ritiene assai più attendibili le monete che riproducono gruppi che quelle con statue singole, soprattutto se, come nel nostro caso, la posizione del braccio destro del Poseidon mal si inserisce entro la struttura circolare, deponendo senz'altro a favore di una sua fedele riproduzione dell'originale (cfr. anche L. LACROIX, in « B.C.H. », 70, 1946, p. 288 ss.; e, da ultimo G. HORSTER, *Statuen auf Gemmen*, Bonn 1970, p. 3 ss., ivi riassunto e discussione del problema).

⁵³ Cfr. la già citata fibula di Ercolano (nota 44) e *infra* note seguenti.

⁵⁴ STEPHAN, *art. cit.*, p. 140; ROBERT, *art. cit.*, p. 54, D; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, E, f. 28; PESCE, *art. cit.*, p. 56 s., t. I, 1; v. da ultimo U. WESTER, in « Jb.Berl.Mus. », 17, 1965, p. 32 ss.; T. RITTI, in N. DACOS - A. GIULIANO, *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico, I, Le gemme*, Firenze 1973, pp. 42-43, t. IX, f. 61; A. GIULIANO, in « Prospettiva », 2, 1975, p. 39 s., f. 2. La gemma di Napoli presenta il gruppo nell'identico schema e iconografia del tipo A, eccezion fatta per l'assenza dello scudo alle spalle della dea; circa il problema dell'utilità delle gemme per il recupero delle iconografie v. da ultimo HORSTER, *op. cit.*, pp. 5 ss., 48 ss., 107 ss.

⁵⁵ La gemma è stata da alcuni studiosi attribuita a *Pyrgoteles*, a causa della sigla ΠΥ incisa nella parte inferiore (WESTER, *art. cit.*, p. 33, nota 48, ivi riferimenti bibl.); di diverso avviso appaiono la Simon (in « Jb.Berl.Mus. », 17, 1965, p. 81), che preferisce riconoscere nella sigla un simbolo pitagorico, e la Ritti (*loc. cit.*), che esclude l'attribuzione sulla base dell'incongruenza stilistica.

⁵⁶ STEPHANI, *art. cit.*, p. 141; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, ©, t. IZ', 4; F. EICHLER - E. KRIS, *Die Kameen*

im Kunsthistorisches Museums, Wien 1927, p. 69, n. 37, t. 13; la gemma sembra essere una modesta copia della sardonice di Napoli, come sembra potersi anche dedurre dall'assenza dello scudo alle spalle della dea.

⁵⁷ E. ZWIERLEIN-DIEHL, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, II*, München 1979, p. 23, nr. 565, t. 3.

⁵⁸ STEPHANI, *art. cit.*, p. 5, n. 4 e p. 140; ROBERT, *art. cit.*, p. 54 F; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, H, f. 29; M. MAASKANT KLEIBRINK, *Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin Cabinet. The Hague*, Wiesbaden 1978, p. 367, n. 1156 ab; all'Aja è anche conservata una gemma (*ibidem*, p. 273, n. 749), che mostra una libera rielaborazione del tema: Poseidon stante con il delfino nella mano sinistra protesa, affrontato ad un'Atena con peplo altocinto e lancia nella mano sinistra (per il tipo iconografico di Atena cfr. *infra* nota 84).

⁵⁹ ROBERT, *art. cit.*, p. 54 E; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, Z, t. IZ', 8; G. M. A. RICHTER, *Engraved gems of the romans*, London 1971, p. 29, n. 65.

⁶⁰ Il tipo d'altronde era ampiamente noto e riprodotto in epoca rinascimentale: si pensi al tondo Medici (WESTER, *art. cit.*, p. 32 s.; SIMON, *art. cit.*, p. 83 ss.), all'onice del Kunsthistorisches Museum, lavoro di scuola italiana della metà del XVI sec. (EICHLER-KRIS, *op. cit.*, p. 151, n. 326, t. 48); si veda anche una pietra incisa del XVIII sec. (G. LIPPOLD, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, Stuttgart 1922, t. 102, 4).

⁶¹ E. BRANDT e AA., *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, I, Staatliche Münz-Sammlung-München*, München 1972, p. 168, n. 3205, t. 309.

⁶² A. H. SMITH - A. S. MURRAY, *Catalogue of engraved gems in the British Museum*, London 1888, p. 94, n. 615; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, 6, t. IZ', 13; questa gemma presenta una lieve variazione rispetto al tipo A, che riguarda la maggiore accentuazione dell'inclinazione del busto di Poseidon.

⁶³ STEPHANI, *art. cit.*, p. 121 ss.; SVORONOS, *art. cit.*, p. 290, IB, f. 31; S. REINACH, in « R.A. », 1931, 2, p. 136 ss., f. 1.

⁶⁴ Ricordiamo che l'associazione fra il dio del mare e i Dioscuri si ripropone anche sulla base di una statua di Poseidon all'Istmo di Corinto (PAUS., II, 1, 7-9) e sull'attico della Porta Marina di Brindisi, a noi nota da un rilievo della Colonna Traiana (v. *infra* nota 97); di diverso avviso il REINACH (*loc. cit.*) riconosce nei due giovani nudi Apollo e Dioniso, cfr. anche GIULIANO, *art. cit.*, p. 39 s.

⁶⁵ Si può forse considerare copia del Poseidon dell'Acropoli anche il rilievo frammentario conservato al Museo dell'Acropoli, dove risulta ancora parzialmente leggibile la parte superiore di una figura maschile nuda, con il braccio destro fortemente piegato al gomito e la mano chiusa, effigiata accanto al tronco di un albero: O. WALTER, *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen*, Wien 1923, p. 132 s., n. 279; v. anche SCHLÖRB, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ ROBERT, *art. cit.*, p. 48 ss., t. I; S. REINACH, *Répertoire des Reliefs*, II, Paris 1912, p. 110, 7; SVORNOS, *art. cit.*, p. 322, f. 41; fu sulla base di questo rilievo che il Robert ipotizzò la sua scarsamente convincente ricostruzione del gruppo (v. *supra* nota 7).

⁶⁷ Il tipo d'altronde era abbastanza noto anche in contesti diversi: cfr. ad esempio un sarcofago al Metropolitan Museum di New York: M. WEGNER, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966, p. 31, n. 60, t. 86 c; v. inoltre *infra* nota 136.

⁶⁸ A. SCHULTEN, in « A.A. », XXIII, 1908, p. 208 ss., f. 1; P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, Paris 1910, p. 107, n. 319. Il mosaico, che attualmente è conservato al Museo di Sousse, è generalmente datato al IV sec. d.C.: L. FOUCHER, *Hadrumetum*, Paris 1964, p. 145, nota 471; Id., *Guide du Musée de Sousse*, Tunis 1967, p. 28, f. 32.

⁶⁹ ROBERT, *art. cit.*, p. 50 ss., t. II; REINACH, *op. cit.*, III, Paris 1912, p. 218, 1.

⁷⁰ Un eco piuttosto lontano di questa ipotetica composizione si può forse desumere anche da un medaglione antoniniano (GNECCHI, *op. cit.*, II, p. 18, tt. 51, 1; 52, 5), dove sono riconoscibili a destra Poseidon, seduto, e a sinistra Atena, con lancia e scudo posato a terra accanto a lei. Al centro della composizione si riconosce la tavola con il vaso delle votazioni e una piccola Nike alata.

⁷¹ Le fonti appaiono tuttavia discordi per quanto risulta la formazione di questo tribunale supremo (cfr. C. SMITH, *A guide to the sculptures of the Parthenon*, London 1908, p. 32); secondo alcuni infatti sarebbe stato costituito dal consesso dei dodici dei (APOLL., *Bibl.*, III, 14, 1; HIMER., *Orat.*, VI, 7; OVID., *Met.*, VI, 68), secondo altri dal solo Giove (HYG., *Fab.*, 164; HESYCH., *Lex.*, s. v. Διὸς δάχοι καὶ πεσσοί; v. anche SUIDA, *Lex.*, s. v. Διὸς ψῆφος), oppure dal mitico Cecrope (XENOPH., *Memor.*, III, 5, 10; CALLIM., in *Schol. ad Hom. Il.*, XVII, 54; NONN., *Dion.*, XLIII, 125) o dall'intero popolo ateniese (*Schol. ad Eur. Ipp.*, 974; VARR., in AUGUST., *De civ. Dei*, XVIII, 9) o anche dal fiume Inaco (SERV., *ad Verg. Aen.*, IV, 377).

⁷² HIMER., *Orat.*, VI, 7; v. anche *Orat.*, XXII, 2; LIX, 3; in senso lato cfr. HOM., *Il.*, XXI, 462.

⁷³ V. *infra* nota 131 ss., in particolare nota 135.

⁷⁴ BENDINELLI, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ BENDINELLI, *op. cit.*, *passim*; dello stesso avviso è anche la Heimberg, v. *supra* nota 18.

⁷⁶ F. BROMMER, *Das Parthenonfries*, Mainz am Rhein 1977, tt. 18 e 44.

⁷⁷ G. BECATTI, *Problemi fidiaci*, Milano-Firenze 1951, p. 53 ss., tt. 8-9, ff. 21, 25.

⁷⁸ BECATTI, *op. cit.*, p. 55, t. 10, f. 26; W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, Tübingen 1963, p. 769 s., n. 1068.

⁷⁹ Basti pensare ad esempio al famosissimo cratere degli Argonauti dove lo schema si trova frequente-

mente riproposto: E. SIMON, in « A.J.A. », LXVIII, 1963, p. 61 ss., il motivo tuttavia appare già intorno alla fine del VI sec.: cfr. P. JACOBSTAHL, *Die melischen Reliefs*, Berlin-Wilmersdorf 1931, p. 190 ss.; BENDINELLI, *op. cit.*, pp. 16-17, ivi ulteriore bibl.

⁸⁰ Particolarmente significativo appare il confronto con il Poseidon in coppia con *Amymone* di un'anfora apula (CH. LENORMANT - J. DE WITTE, *Élite des monuments céramographiques*, Paris 1858, t. XXIX, v. anche *ibidem*, tt. XXV e XXVI = BEAZLEY, *Red-figure vase-painters*, cit., p. 1447, 3), ma il tipo è assai frequente e comune (HEIMBERG, *op. cit.*, p. 43); a mero titolo esemplificativo citiamo un cratere apulo da Würzburg datato fra il 390 e il 380 (E. LANGLOTZ, *Griechische Vasen in Würzburg*, Roma 1968, p. 121, n. 634, t. 214) e un vaso da Kertch del 370-360 a.C. (K. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den kertscher Vasen*, Berlin 1934, p. 22, n. 163, t. 9); ma lo schema con piede sollevato e braccia raccolte è ben noto nella ceramica magno-greca già intorno al 430, come dimostrano i satiri e gli atleti del pittore di *Amykos* (A. D. TRENDALL, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967, p. 34, n. 113, t. 10; p. 38, n. 157, t. 13; p. 44, n. 216, t. 17; per numerosi altri confronti v. *ibidem*, *passim* e A. D. TRENDALL - A. CAMBITOGLU, *The red-figured vases of Apulia, I, Early and middle apulian*, Oxford 1978, *passim*, in particolare t. 61, n. 3). È da notare invece che nella ceramica risulta quasi inesistente lo schema aperto dal tipo A.

⁸¹ Un interessante confronto si può istituire con un cratere a volute lucano, attribuito al Pittore del Primato e datato di conseguenza nel terzo venticinquennio del IV sec. (A. D. TRENDALL, *Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, I, Città del Vaticano 1953, pp. 14-15, t. III A), cui si può affiancare la contemporanea Atena di un cratere apulo (TRENDALL-CAMBITOGLU, *op. cit.*, p. 264, t. 87, 5, v. anche *ibidem*, p. 272, t. 90, 4).

⁸² BENDINELLI, *op. cit.*, p. 15; ma più significativo sarebbe stato ricordare l'Atena del frontone ovest (BROMMER, *Parthenon-Giebel*, cit., t. 97); lo schema divenne poi assai comune: basti pensare all'Atena Charchel (v. *infra* note 140-141), o all'Atena Giustiniani (T. DOHRN, *Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der grossen Meister des IV Jhts vor Christus*, Krefeld 1957, p. 99, f. 69).

⁸³ G. C. RICHARDS, in « J.H.S. », XIV, 1894, pp. 194-195, t. IV, 3; H. METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951, p. 324, n. 38; BEAZLEY, *Red-figure vase-painters*, cit., p. 1341, 1.

⁸⁴ Anche l'Atena del frammento ateniese è d'altronde assai comune nella ceramica (cfr. ad es. H. SICHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien*, Tübingen 1966, pp. 20-21, t. 13). Ad essa potremmo forse anche affiancare, nonostante l'inversione della ponderazione e lo scudo al posto della lancia, l'Atena frammentaria di un rilievo del Museo dell'Acropoli

(WALTER, *op. cit.*, p. 35, n. 49; cfr. inoltre l'Atena della gemma n. 749 del Museo dell'Aja, *supra*, nota 58). Anche l'Atena del ben noto fregio antoniniano con la nascita di Erittonio, probabile copia della base dell'Efestia di Alcamene (v. da ultimo K. SCHEFOLD, in « Antike Kunst », 22, 1979, p. 99 ss., in particolare t. 30, 2) presenta un'iconografia assai simile.

⁸⁵ Il problema della validità delle raffigurazioni ceramiche per la restituzione di originali statuari è affrontato da K. SCHEFOLD, *Statuen auf Vasenbildern*, in « J.d.I. », 52, 1937, p. 30 ss.; v. anche E. BIELEFELD, in « Wiss. Z. Greifswald », IV, 1954-55, p. 379 ss., dove si rimarca la scarsità di fedeli riproduzioni di opere a tutto tondo sui vasi attici (v. da ultimo anche HORSTER, *op. cit.*, p. 3).

⁸⁶ HEIMBERG, *op. cit.*, p. 18; v. anche PESCE, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁸⁷ È noto d'altronde che il soggetto della contesa fra Atena e Poseidon è riproposto in uno schema del tutto diverso dal cratere di Monaco, datato fra la fine del V sec. e l'inizio del IV (METZGER, *op. cit.*, p. 324, n. 39; HEIMBERG, *op. cit.*, p. 17), dove Atena e Poseidon stanno ai lati di una fanciulla seduta, in cui si riconosce la personificazione dell'Attica; la contesa è verisimilmente adombrata anche nell'originale raffigurazione di una *pelike* da Policoro della fine del V sec., ove Poseidon, a cavallo, galoppa contro Atena, che è alla guida di un carro (TRENDALL, *Campania, Lucania...*, cit., p. 55, t. 25, 3-4).

⁸⁸ Ritengo preferibile la ricostruzione della dea senza l'egida, in quanto tale particolare appare costantemente omesso dalle monete e dalle gemme; soltanto l'Albertini (*art. cit.*, p. 653) ritiene invece di riconoscere un'egida a bandoliera nell'Atena del rilievo neo-attico, ma diversamente si esprime il GARCÍA Y BELLIDO (*op. cit.*, p. 409), che nega tale possibilità.

⁸⁹ Il Bendinelli (*op. cit.*, pp. 10, 13) ritiene inverosimile la possibilità che la dea appoggi « irrazionalmente » la lancia ad un albero « ancora da nascere » e si avvale di tale particolare per infirmare la testimonianza numismatica; ma nel gruppo dell'Acropoli la contesa è finita (ed anzi, forse, lo scontro armato della versione partenonica non ha mai avuto luogo, sostituito dalla pacifica gara: cfr. *supra* nota 72), i prodigi sono già stati suscitati e non appare incongruo pertanto che la dea appoggi la lancia sull'appena sorto albero dell'olivo, come d'altronde appare concordemente confermato dalle testimonianze numismatiche e dalle gemme.

⁹⁰ V. *supra* nota 38. E non a caso nel già citato fregio con la nascita di Erittonio (*supra* nota 84) Atena è abbastanza simile a quella del frammento ceramico dell'Acropoli (*supra* nota 83). Ricordiamo inoltre che in un ben noto vaso, a figure rosse, proveniente da Chiusi e conservato al Museo di Palermo, attribuito al pittore di *Talos*, operante alla fine del V sec. a.C., in cui è raffigurato il mito della nascita di Erittonio, il dio Efesto è effigiato con il piede sinistro appog-

giato ad un supporto, secondo uno schema assai simile a quello del Poseidon tipo A (cfr. S. PAPASPIRIDIS-KARUSU, in « A.M. », 69-70, 1954-55, p. 82, t. 36, 3; BEAZLEY, *Red-figure vase-painters*, cit., p. 1339, 3).

⁹¹ Tale abbondanza di particolari accessori — e tuttavia significanti — sembra suggerire che l'originale fosse in bronzo (v. anche *infra* note 94, 168).

⁹² H. HEPDING, in « A.M. », 1907, p. 388 ss., f. 6; F.P. JOHNSON, *Lysippos*, Durham 1927, p. 145, n. 18; K. KOUROUNOTIS, *Eleusis. A guide to the excavations and Museum*, Athenai 1936, pp. 89-90, f. 33; PICARD, *Manuel*, IV, 2, pp. 501, 507, f. 207; v. da ultimo MORENO, *art. cit.*, pp. 83 s., 91, f. 3.

⁹³ JOHNSON, *op. cit.*, p. 145, n. 19, t. 25; N. PLATON, *A Guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, Crete 1957², p. 153, n. 250; PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 504; MORENO, *art. cit.*, p. 84, f. 4.

⁹⁴ HEPDING, *art. cit.*, p. 388 ss., ff. 4-5; JOHNSON, *op. cit.*, p. 145, n. 20; PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 504; MORENO, *art. cit.*, p. 84; anche questa statuetta mostra sulla spalla destra evidenti tracce di un puntello simile a quello ben visibile nella statuetta di Eleusi (per la copia di Candia non mi è stato possibile avere l'informazione), che sembra suggerire l'esistenza di problemi di statica nella trasposizione dall'originale, probabilmente in bronzo, alle copie marmoree.

⁹⁵ JOHNSON, *op. cit.*, p. 145, n. 15.

⁹⁶ Per le monete romane si veda fra gli altri C. C. VERMEULE, in « J.H.S. », LXXVII, 1957, p. 295, t. III, 2-3, 5, 6-8; significativa appare inoltre una moneta da Corinto, in cui alle spalle di Poseidon compare l'olivo, con evidente allusione al mito della contesa: IMHOOF BLUMER-GARDNER, *op. cit.*, t. D, LIII; MORENO, *art. cit.*, p. 93 e *passim*; ulteriori confronti in JOHNSON, *op. cit.*, p. 145 s.; PICARD, *Manuel*, IV, 2, *passim*; per le gemme i confronti appaiono così numerosi che risulta impossibile fornire una documentazione esauriente; per la terra sigillata si veda J. DÉCHELETTE, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, Paris 1904, p. 7 s.; cfr. anche I, p. 250, n. 53; p. 261, nn. 5, 9; p. 267, n. 137; si veda inoltre: F. OSWALD, *Index of figure-types on terra sigillata*, London 1964 (ristampa dell'ed. 1936-37), t. I, 13.

⁹⁷ W. GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule*, Berlin 1977, pp. 14 e 92, nota 58; ricordiamo la già rilevata associazione fra il gruppo di Atena e Poseidon e i Dioscuri nella sardonice del principe Gagarin e sulla base della statua di Poseidon all'Istmo (v. *supra* nota 64).

⁹⁸ G. BECATTI, in *La mosaïque gréco-romaine*, I, Paris 29 Août - 3 Septembre 1963, Paris 1965, p. 26, f. 22.

⁹⁹ HEPDING, *loc. cit.*; PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 496; E. THIEMANN, *Hellenistische Vatergottheiten. Das Bild des bärtigen Göttes in der nachklassischen Kunst*, Münster 1959, p. 18.

⁹⁹ JOHNSON, *op. cit.*, p. 148 s.; MORENO, *art. cit.*, p. 91 e *passim*.

¹⁰⁰ V. da ultimo HELBIG, *Führer*, I, cit., p. 798 s., n. 1118, ivi bibl.; un primo elenco delle copie del Poseidon con piede sollevato è stato redatto da H. BULLE, s. v. *Poseidon*, in ROSCHER, *Lexikon*, III, 2, Leipzig 1902-1909, c. 2888 ss., ampliato poi dal JOHNSON, *op. cit.*, p. 144 ss. e successivamente aggiornato da CH. PICARD, in « R.A. », 1961, pp. 224-227; v. anche Id., *Manuel*, IV, 2, pp. 491-513; ulteriori confronti in MORENO, *art. cit.*, *passim*; v. anche OSWALD, *op. cit.*, t. I, n. 11; D. G. MITTEN - S. F. DOERINGER, *Master Bronzes from the classical World*, Mainz on Rhine 1968, p. 128, n. 129; ST. BOUCHER, in « R.A. », 1975, 2, p. 258 ss.

¹⁰¹ Si sono espressi per una paternità lisippea K. LANGE, *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarischen Verwendung durch Lysippos*, Leipzig 1879, pp. 31-53; G. CULTRERA, in « Mem. Acc. Lincei », 14, 1910, p. 239 s., f. 13 (il quale però basa la sua attribuzione sulla statuette di Eleusi anziché sulla più famosa copia del Laterano); A. ZADOCKS JITTA, in « J.H.S. », 57, 1937, pp. 224-226; PICARD, *Manuel*, IV, 2, pp. 447, 491-507, 1049, nota 2; lo considerano invece opera di Euphranor J. SIX, in « J.d.I. », 24, 1909, p. 25 ss.; MORENO, *art. cit.*, p. 93; suggerisce infine il nome di Briasside: BULLE, *art. cit.*, c. 2890; G. Q. GIGLIOLI, in « Arch. Cl. », I, 1949, pp. 72-73; per un riassunto dello status del problema v. PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 498; MORENO, *art. cit.*, p. 83 s.; e, da ultimo E. WALDE, in « A.M. », 93, 1978, p. 99 ss.

¹⁰² *Art. cit.*, pp. 81-98.

¹⁰³ L'autore considera infine un terzo archetipo, opera forse di Teisicrate di Sicione, allievo di Lisippo, che esula però dalla problematica del presente articolo; esso infatti tiene il braccio corrispondente alla gamba portante, anziché appoggiato al tridente, ripiegato dietro la schiena e avvolto nel mantello.

¹⁰⁴ Reggeva sicuramente il pesce il Poseidon di Hiraklion (v. anche *supra* nota 97 bis), in accordo con un'antica iconografia, ampiamente attestata da raffigurazioni ceramiche (HEIMBERG, *op. cit.*, p. 10, in particolare nota 4) e da testimonianze numismatiche (cfr. la già citata moneta di Corinto: *supra* nota 96; v. anche IMHOOF BLUMER - GARDNER, *op. cit.*, t. GG, XVII; ulteriori confronti in MORENO, *art. cit.*, *passim*); particolarmente significativo mi sembra il confronto con una libera rielaborazione del gruppo di Atena e Poseidon, quale ci è restituita da una gemma conservata al Royal Coin Cabinet dell'Aja: MAASKANT KLEIBRINK, *op. cit.*, p. 273, n. 749, v. *supra*, n. 58, dove Poseidon, stante di fronte ad Atena, tiene nella mano appunto il delfino.

La posizione con la mano aperta e con il palmo rivolto in su appare invece attestata dalle monete, dalla maggior parte delle gemme, nonché dal rilievo neo-attico di Cordova.

¹⁰⁵ Ed è forse in parte da ascrivere a questa impostazione bidimensionale — e alla facile riproducibilità che ne consegue — la maggior fortuna che questo schema godette nell'ambito della numismatica, della glittica, della terra sigillata e del mosaico (v. *supra* note 96, 97 bis), rispetto al tipo Laterano.

¹⁰⁶ V. *infra* note 110-111.

¹⁰⁷ PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 453 ss., v. da ultimo V. RODIO, in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari », 13, 1968, pp. 217-246; J. INAN, in *Antike Plastik*, 12, 1973, p. 77 ss., n. 3, tt. 19-20.

¹⁰⁸ PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 534 ss.; cfr. inoltre l'attenta disamina di E. DI FILIPPO, in « Atti Ist. Ven. Ss. Ll. Aa. », CXXIII, 1965, in particolare pp. 564-569; H. DÖHL, *Der Eros des Lysipp. Frühhellenistische Erosen*, Diss., Göttingen 1968, *passim*.

¹⁰⁹ Ricordiamo il pliniano ... *capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque...*: PL., N. H., XXXIV, 65.

¹¹⁰ ZADOCKS JITTA, *art. cit.*, p. 224 ss., t. VIII.

¹¹¹ G. DAUX, in « B.C.H. », 92, 1968, p. 741, f. 16.

¹¹² V. *supra* nota 109.

¹¹³ ... *statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo...*: PL., N. H., XXXIV, 65.

¹¹⁴ V. *supra*, nota 100, ivi bibl.

¹¹⁵ BROMMER, *Parthenonfries*, cit., t. 180.

¹¹⁶ Basti pensare a come la fantasia del maestro di Sicione riinventò lo schema dell'Eracle seduto, ben noto già alla fine del V sec.: cfr. F. DE VISSCHER, *Héraklès epitrapezios*, Paris 1962, p. 53 s. e *passim*; L. CAPUIS, in *Venetia*, I, Padova 1967, p. 209 ss.

¹¹⁷ Sul problema di questa iconografia si cfr. la vecchia monografia di K. LANGE, *op. cit.*, *passim*; v. inoltre *supra* nota 79, ivi ulteriore bibl.

¹¹⁸ V. *supra* nota 79.

¹¹⁹ Sappiamo da Pausania che Lisippo scolpì per Ermione nell'Argolide una statua di Poseidon con il piede appoggiato a un delfino (PAUS., II, 35, 1; cfr. *supra* nota 104; v. anche FRAZER, *op. cit.*, III, p. 295; E. BIELEFELD, in *Antike Plastik*, 9, 1969, p. 47 ss., ff. 14, 15); e numerose sono le statue in siffatta posizione attribuite a lui stesso o ai suoi collaboratori e discepoli: si pensi ad esempio al cosiddetto Giasone Lansdowne (JOHNSON, *op. cit.*, pp. 170-177, ff. 130-131; PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 604 ss., ff. 257-260; v. da ultimo B. SISMONDO RIDGWAY, in « A.J.A. », LXVIII, 1964, p. 113 ss., tt. 37-38), o alle Muse di Francoforte (G. LIPPOLD, in « R.M. », XXXIII, 1918, p. 89 ss., f. 4 ss.; PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 612 ss., ff. 263-265). A tradizione lisippea è anche generalmente riferito il Demetrio Poliorcete, probabile opera di Teisicrate di Sicione (CH. PICARD, in « R.A. », 1944, pp. 5-37; PICARD, *Manuel*, IV, 2, p. 606, f. 261).

¹²⁰ V. *supra* note 77-78.

¹²¹ V. *supra* nota 13; contro l'attribuzione ad Alcamene si è espressa invece la HEIMBERG, *op. cit.*, p. 83, nota 46.

¹²² SCHLÖRB, *op. cit.*, p. 28 s.; la studiosa si basa però essenzialmente sull'affinità che lega l'Atena del gruppo dell'Acropoli all'Atena Hope-Farnese, che il Langlotz identifica con l'Efestia di Alcamene (v. *infra* nota 156), senza prendere però in esame né il significativo tipo del Poseidon, né il gruppo nel suo complesso.

¹²³ MORENO, *art. cit.*, pp. 83, 91.

¹²⁴ PL., *N.H.*, XXXIV, 49; lo stesso Plinio però, altrove, definisce lo scultore *discipulus* di Fidia (*N.H.*, XXXIV, 72; XXXVI, 16).

¹²⁵ In tal senso si esprime anche lo Svoronos (*art. cit.*, p. 291 ss. e *passim*), che ipotizza addirittura una contemporaneità delle due versioni (l'eroica del frontone e la pacifica dell'ex-voto). Lo studioso giunge a tali conclusioni sulla base di una fonte bizantina (TZETZ., *Chil.*, VIII, v. 340 ss.), che narra di una gara fra Alcamene e Fidia per due simulacri di Atena (v. anche *infra* nota 147); secondo lo Svoronos tale gara sarebbe la competizione per la scelta dell'esecutore dei frontoni del Partenone e il gruppo segnalato da Pausania sarebbe quello del perdente (Alcamene).

¹²⁶ Cfr. anche BENDINELLI, *op. cit.*, p. 7; lo studioso tuttavia si basa proprio su questo elemento (cioè la identità di soggetto fra il frontone e l'ex-voto) per negare la possibilità che un qualsivoglia scultore post-fidiaco volesse competere col sommo maestro; proprio questa caratteristica invece, di voler misurare le proprie capacità rielaborando un soggetto già trattato da Fidia, sembra perfettamente convenire alla personalità di Alcamene: su Alcamene v. *infra* nota 145 ss., ivi bibl.

¹²⁷ La posizione non presenta infatti caratteristiche di particolare originalità inventiva e il gesto della mano al fianco è abbastanza comune e ricorrente fin dagli inizi del V sec. (si pensi ad es. all'Atena dedicata da *Angelitos* sull'Acropoli: A. E. RAUBITSCHKE, in « B. S.A. », 40, 1939-40, p. 33 ss.; v. da ultimo B. SIMMOND RIDGWAY, *The severe style in greek sculpture*, Princeton-New Jersey 1970, p. 29 ss., f. 39 e *passim*; sui precedenti del motivo cfr. anche C. ANTI, in « Mon. Ant. », XXVI, 1920, c. 543 s.); né appare particolarmente caratterizzato l'abbigliamento, che si limita a riproporre nell'andamento generale la disposizione delle vesti delle *korai* arcaiche (si veda però M. BIEBER, *Griechische Kleidung*, Leipzig 1928, p. 54 ss., che sottolinea il passaggio dalla concezione meramente estetica e decorativa della *kore* arcaica a quella plastica dell'Atena Albani, pur nella grande somiglianza dell'abbigliamento). È significativo inoltre ricordare che un'Atena abbigliata e atteggiata come la nostra compare frequentemente nella ceramica dalla metà del V sec. in avanti (cfr. ad es. G. M. A. RICHTER, *Red figured vases in the Metropolitan Museum*, New Haven 1936, p. 160, t. 126; N. ALFIERI - P. E. ARIAS - H. HIRMER, *Spina*, Firenze 1958, p. 79, t. 105; altri esempi in GAUER, *art. cit.*, p. 88).

¹²⁸ S. FERRI, *Nuovi contributi esegetici al « canone » della scultura greca* (1940), in *Opuscula*, Firenze 1962, p. 122 ss.

¹²⁹ F. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jhts v. Chr.*, Mainz am Rhein 1971, pp. 28-29 e *passim*.

¹³⁰ SCHLÖRB, *op. cit.*, p. 28 s.; sull'Atena Hope-Farnese v. anche HILLER, *op. cit.*, pp. 30, 33-34.

¹³¹ G. HAFNER, in « B.W.Pr. », 113, 1958, *passim*, in particolare pp. 18 e 26; sull'attribuzione a *Timantbes* più prudentemente si esprime GAUER, *art. cit.*, pp. 86-87; v. da ultimo: G. DE LUCA, *I monumenti antichi di Palazzo Corsini a Roma*, Roma 1976, p. 127 ss., nr. 73, tt. CVI-CIX.

¹³² HAFNER, *op. cit.*, p. 31, n. 3; GAUER, *art. cit.*, p. 79 ss.

¹³³ GAUER, *art. cit.*, ff. 1-3; alle numerose copie citate dal Gauer possiamo aggiungere anche una stuetta frammentaria conservata al Museo Rolin di Autun: E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, III, Paris 1910, p. 73, n. 1861.

¹³⁴ In alcune copie l'egida appare coperta nella parte destra dall'*bimation* ma è tuttavia sempre presente salvo che su un bronsetto rinvenuto a Mathay, che è però una tarda rielaborazione del tipo: P. LEBEL, *Catalogue des collections de Montbéliard*, III, *Les bronzes figurés*, Paris 1962, t. 25, 20; v. anche St. BOUCHER, *Recherches sur les bronzes figurés de la Gaule pré-romaine et romaine*, Roma 1976, p. 140, t. 51, f. 239.

¹³⁵ Si ricordi che nella catalogazione dei documenti figurati rappresentanti la contesa per l'Attica abbiamo individuato un gruppo — rilievo di Smirne, mosaico africano, rilievo di Villa Carpegna cfr. note 66, 68, 69 — che si pone in relazione, anziché con il monumento dell'Acropoli, con un ipotetico originale pittorico, dove la contaminazione con il giudizio di Oreste appare perspicua allo spettatore per l'aggiunta della tavola e della Nike alata che estrae dall'urna i ciottoli della votazione.

¹³⁶ Ricordiamo che questo schema iconografico venne variamente riadoperato in contesti diversi: si veda ad esempio l'Atena sacrificante sulla base della Colonna di Giove a Magonza (F. KÖPP, *Germania romana*, Bamberg 1922, t. XLIX, 3; H. SCHOPPA, *Römische Bildkunst in Mainz*, Wiesbaden 1963, p. 12, t. 11), o l'Atena che infonde la vita all'uomo sui sarcofagi con il mito di Prometeo (C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 3, Berlin 1949, p. 437 ss. in particolare p. 441 ss., n. 355, t. 117; v. anche GAUER, *art. cit.*, p. 81). A proposito di quest'ultima raffigurazione sembra significativo ricordare l'ipotesi del RUDHARDT (*art. cit.*, p. 310, nota 5), secondo cui il ciclo dei miti relativi a Poseidon e alle sorti dell'umanità si ricollega ai miti di spartizione ed in particolare al conflitto di Atena e Poseidon. In tal caso la adozione di una iconografia simile nei due contesti sembrerebbe una trasmissione automatica, moti-

vata dall'analogia del significato mitico. L'ipotesi è suggestiva, ma non si deve tuttavia dimenticare che l'iconografia dell'Atena del mito di Prometeo è solo *latamente* ispirata a quella dell'Acropoli e si ricollega invece *direttamente* all'Atena del Giudizio di Oreste.

¹³⁷ H. K. SÜSSEROTT, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts vor Christus*, Frankfurt am Main 1938, p. 125; cfr. anche E. MATHIOPOULOS, *Zur Typologie des Göttin Athena im V ten Jahrhundert v. Chr.*, Diss., Bonn 1968, *passim*.

¹³⁸ DOHRN, *op. cit.*, p. 62, t. I c; HILLER, *op. cit.*, p. 27; v. anche M. BIEBER, *Ancient copies. Contributions to the history of greek and roman art*, New York 1977, p. 122, *ivi bibl.*

¹³⁹ A causa del progressivo mutamento della concezione della divinità le armi di Atena si configurano sempre più come accessorie anziché significanti: v. anche E. BERGER, in « Antike Kunst », 10, 1967, p. 87.

¹⁴⁰ P. GAUCKLER, *Musée de Cherchel*, Paris 1895, p. 139, t. 15, 1; v. da ultimo M. D'ABRUZZO, *Il gruppo di Efesto e Atena, opera di Alcamene*, estratto da « Ist. Ven. Ss. Ll. Aa., Memorie », XXXVIII, 1981, pp. 7, 23 s.

¹⁴¹ Si sono espressi per il IV sec.: G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, pp. 74, 251, nota 24; HILLER, *op. cit.*, pp. 35, 63, nota 146; ulteriore *bibl.* in D'ABRUZZO, *art. cit.*, p. 23, nota 60. Propendono invece per una attribuzione ad Alcamene: PICARD, *Manuel*, II, Paris 1939, p. 575 s.; BIEBER, *op. cit.*, p. 89, nota 34; ulteriore *bibl.* in D'ABRUZZO, *art. cit.*, p. 23, nota 61.

¹⁴² Si pensi ad esempio alla snella e spregiudicata Atena Rospigliosi: B. SCHLÖRB, in « J.d.I. », 22 Erg., 1965, pp. 60-63, *bibl.* a nota 184.

¹⁴³ PICARD, *Manuel*, III, 1, Paris 1948, p. 1 ss., *passim*; C. MOSSÉ, *La fin de la démocratie athénienne*, Paris 1962, p. 474 ss. e *passim*; il problema appare riassunto con finezza di intuizione e ampiezza di conoscenze nell'interessante articolo, corredato di ampia e aggiornata bibliografia, di K. ZIMMERMANN, in *Hellenische Poleis*, III, Berlin 1974, pp. 1204-1289, cui rimando senz'altro. Per quanto riguarda specificamente l'idea di Atena si veda il già citato HERINGTON, *passim*.

¹⁴⁴ Significativi sono anche i confronti con rilievi votivi e testate di decreti della fine del V sec. - inizi IV (SÜSSEROTT, *op. cit.*, pp. 27 ss., 93 ss.; PICARD, *Manuel*, IV, 2, pp. 1194 ss., 1256 ss.): si veda ad esempio l'Atena del decreto fra Atene e Samo del 405 a.C. (H. SPEIER, in « R.M. », 47, 1932, p. 28 ss., t. 13, 2), la quale, nonostante la posa maestosa e la presenza dell'egida, mostra già un disassamento rispetto alla verticale, che l'allontana dalle classiche effigie della dea; il confronto con l'Atena del decreto fra Atene e Corcira del 375/74 (*ibidem*, p. 56 s.,

t. 20, 2) ben evidenzia l'evoluzione in corso nella raffigurazione della divinità; la dea infatti, abbandonata ormai ogni pretesa di solennità esprime chiaramente la nuova concezione formale nelle proporzioni snelle, nello slancio verticale, nella sinuosità del ritmo.

¹⁴⁵ L. CAPUIS, *Alcamenes. Fonti storiche e archeologiche*, Firenze 1968, p. 59 ss., t. VI, in particolare p. 72 s.; W. SCHUCHHARDT, in « B.W.Pr. », 126, 1977, p. 9 ss.; H. KNELL, in *Antike Plastik*, XVII, Berlin 1978, pp. 9-19.

¹⁴⁶ Sul problema della patria di Alcamene cfr. CAPUIS, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁴⁷ TZETZ., *Chil.*, VIII, vv. 357-358; cfr. *supra* nota 125.

¹⁴⁸ Non si dimentichi infatti la testimonianza contraria di Quintiliano (*Inst.Or.*, XII, 10, 8), che sottolinea invece nelle opere di Alcamene quelle caratteristiche di *pondus* e *auctoritas* che lo scultore aveva in comune con Fidia.

¹⁴⁹ A. FURTWÄNGLER, *Statuenkopien*, München 1896, p. 539 ss.

¹⁵⁰ CAPUIS, *loc. cit.*; SCHUCHHARDT, *loc. cit.*

¹⁵¹ D. WILLERS, in « J.d.I. », 82, 1967, p. 37 ss.; CAPUIS, *op. cit.*, p. 35 ss.; SCHUCHHARDT, *op. cit.*, p. 30 ss.

¹⁵² CAPUIS, *op. cit.*, p. 9 ss.

¹⁵³ Per la coppia Atena-Ercole dell'*Erakleion* v. PAUS., IX, 11, 6; meno pacifica è l'attribuzione ad Alcamene del simulacro della dea dell'*Hephaisteion*; a lui infatti è sicuramente riferibile soltanto l'Efesto (PAUS., I, 14, 6; CIC., *De nat. deor.*, I, 30; VAL. MAX., VIII, 11, ext. 3); tuttavia gli studiosi sembrano oggi concordi nel ritenere anche l'immagine della dea opera dello stesso scultore che scolpì l'Efesto: si veda CAPUIS, *op. cit.*, p. 28, nota 2; e da ultimo D'ABRUZZO, p. 6 ss., *ivi* riassunto del problema.

¹⁵⁴ E. REISCH, in « Ö.Jh. », I, 1898, p. 55 ss.; v. anche *supra*, note 140-141.

¹⁵⁵ E. B. HARRISON, in « A.J.A. », 81, 1977, p. 138 ss., in particolare p. 150 ss.

¹⁵⁶ E. LANGLOTZ, in « B.W.Pr. », 108, 1952, p. 7 ss.

¹⁵⁷ Non si dimentichi che anche con l'Atena Cherchel la nostra mostra una singolare congruenza nel significativo particolare dello scudo appoggiato ad un sostegno (il misterioso ἄνθεμον v. *infra* nota 170): accanto all'Atena dell'Acropoli si può notare infatti uno scudo in posizione verticale. Vale la pena di ricordare inoltre che lo stretto rapporto fra i vari tipi iconografici si manifesta anche nella somiglianza che lega l'Atena del tipo B all'Atena del fregio antoniniano con la nascita di Erittonio (v. *supra* note 84, 90), in cui taluni studiosi riconoscono copia del fregio che ornava la base dell'Efesto di Alcamene (cfr. *supra* nota 84). L'Atena del rilievo antoniniano saldamente impostata in posizione frontale e armata è certo più strettamente legata all'interpretazione fida-

ca, mentre l'Atena dell'Acropoli mostra un'impostazione piú in linea con la nuova interpretazione della dea.

¹⁵⁸ GNECCHI, *op. cit.*, II, p. 18, nn. 77-78, 83, tt. 51, 3; 52, 4; v. anche p. 26, n. 18, t. 59, 1; p. 35, n. 65, t. 65, 2; LANGLOTZ, *op. cit.*, p. 9 s., ff. 5-6.

¹⁵⁹ CIC., *De nat. deor.*, I, 30; VAL. MAX., VIII, 11, ext. 3.

¹⁶⁰ Per il problema dell'evoluzione del concetto di gruppo dal V al IV sec. si veda SPEIER, *art. cit.*, p. 1 ss.; W. TECHNAU, in « Die Antike », XV, 1939, p. 277 ss.; interessanti osservazioni in A. H. BORBEIN, in « J.d.I. », 88, 1973, p. 72 ss., in particolare p. 182 ss.; v. da ultimo anche la classificazione di H. L. SCHANZ, *Greek sculptural groups. Archaic and classical*, New York 1980, *passim*, che non sembra tuttavia prendere in considerazione i gruppi cosiddetti « dialogici », fra cui rientra senz'altro il nostro.

¹⁶¹ TECHNAU, *art. cit.*, p. 293: « Die Autonomie jeder Gestalt ist bewahrt, und doch ist keine ohne die andere möglich »; v. anche SPEIER, *art. cit.*, p. 49.

¹⁶² Cfr. da ultimo G. DALTRUP, *Il gruppo mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani*, Città del Vaticano 1980, ivi precedente bibl.; si veda inoltre la problematica nota di H. A. WEIS, in « A.J.A. », 83, 1979, p. 214 ss., tt. 30-31.

¹⁶³ BORBEIN, *art. cit.*, p. 182 ss.

¹⁶⁴ Si veda anche il di poco anteriore gruppo di Teseo e il Minotauro, costruito secondo un'analoga impostazione a V: CH. PICARD, in « M.E.F.R.A. », 55, 1938, pp. 28-41, t. 55; W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969, p. 348, f. 386.

¹⁶⁵ SPEIER, *art. cit.*, pp. 38, 40, t. 10, 3; SÜSSEROTT, *op. cit.*, pp. 28-29, t. I, 1.

¹⁶⁶ Anche nell'Armodio e Aristogitone (cfr. BORBEIN, *art. cit.*, p. 182, nota 176) troviamo l'impostazione di scorcio simmetrica e speculare, ma nel gruppo severo le figure sono in movimento, mentre nel gruppo classico gli dei si affrontano in posizione di quiete; inoltre, e in questo sta l'elemento piú fortemente diversificante, nei Tirannicidi l'azione compiuta dalla coppia si proietta al di fuori del gruppo stesso, mentre nell'Atena e Poseidon la situazione si esaurisce nel reciproco rapporto fra i due dei.

¹⁶⁷ Si tratta tuttavia di uno spazio intellettuale, piú che oggettivo, uno spazio che potremmo definire « scenico », in quanto i due dei agiscono, o meglio, esistono in una dimensione contrapposta e nel tempo limitata, rispetto alla realtà dello spettatore; analogamente dunque a quanto avviene in teatro, dove lo spazio in cui si svolge l'azione è « altro » dallo spazio in cui si muove la realtà dei fruitori.

¹⁶⁸ È noto infatti che Alcamene, pur prediligendo il marmo, non fu alieno dal cimentarsi con la plastica in bronzo; Plinio (N. H., XXXIV, 72) ricorda il suo *aereum pentathlonum*, mentre Tzetzes (*Chil.*, VIII, v. 340) lo definisce χαλκουργός.

¹⁶⁹ Cfr. PICARD, *Manuel*, III, 1, pp. 36-37; DELVOYE, *art. cit.*, p. 7 e *passim*; v. da ultimo anche R. BIANCHI BANDINELLI, *Introduzione all'archeologia*, Bari 1981², p. 44: « E invece oggi ci siamo persuasi che l'arte guida fu, nella Grecia antica fino alla crisi classicista del II sec. a.C., la pittura ».

¹⁷⁰ V. da ultimo D'ABRUZZO, *art. cit.*, p. 23 s., in particolare nota 62, ivi bibl.

¹⁷¹ DELVOYE, *art. cit.*, p. 4.

¹⁷² PAUS., I, 8, 4; B. FREYER, in « J.d.I. », 77, 1962, p. 21 ss.; v. da ultimo SCHUCHHARDT, *op. cit.*, p. 33 ss.

¹⁷³ FREYER, *art. cit.*, p. 211, nota 1; interessanti osservazioni in T. HÖLSCHER, in *Storia e civiltà dei Greci*, 6, Milano 1979, p. 377.

¹⁷⁴ V. *supra* nota 153; vorrei qui ricordare il coraggioso, anche se azzardato, tentativo di una giovane studiosa, che propone una ricostruzione del gruppo diversa da quella fino ad oggi ipotizzata; la d'Abruzzo (*art. cit.*, pp. 20 ss., 32 s.) affianca infatti alla tradizionale Atena Charchel l'Asclepio n. 252 degli Uffizi (G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Firenze 1958, p. 160 ss., n. 133), in cui crede di riconoscere un Efesto. In base a tale ipotesi si configurerebbe di conseguenza un gruppo in cui le statue, anziché affiancate in senso paratattico, apparirebbero « rivolte l'una verso l'altra in un atteggiamento di affettuosa vicinanza » e sarebbero quindi « concepite per essere viste di scorcio... e non frontalmente » (D'ABRUZZO, *art. cit.*, p. 36 e p. 24).

¹⁷⁵ V. *supra* nota 153.

¹⁷⁶ E questo appare essere comunque un risultato soddisfacente, se conveniamo con il Mingazzini che « fortunatamente oggi tutti si sono convinti che è piú importante fissare una data che applicare un nome » (P. MINGAZZINI, in « A.S. Atene », 47-48, 1969-70, p. 81).

¹⁷⁷ Sull'argomento si veda F. VANNIER, *Le IV siècle grec*, Paris 1967; si consultino inoltre gli esaurienti ed aggiornati articoli del 3°, 5°, 6° volume di *Storia e civiltà dei Greci*, Milano 1979.

¹⁷⁸ P. CLOCHÉ, *La restauration démocratique à Athènes en 403 a.J.C.*, Paris 1915; ID., *La politique étrangère d'Athènes de 404 à 338 a.J.C.*, Paris 1934.

¹⁷⁹ Per il problema religioso oltre al già citato Vannier (p. 71 ss.), si veda R. PETTAZZONI, *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro*, Bologna 1921, p. 267 ss.; W. NESTLE, *Griechische Religiosität vom Zeitalter des Perikles bis auf Aristoteles*, Berlin 1933; M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, I, München 1955, cap. V; D. SABBATUCCI, in *Storia e civiltà dei Greci*, 6, Milano 1979, p. 569 ss.

¹⁸⁰ Circa il problema della divinizzazione in Grecia si veda L. CERFAUX - J. TONDRIAU, *Un concurrent du Christianisme. Le culte des souverains dans la ci-*

vilisation gréco-romaine, Tournai 1957, p. 100 ss., in particolare p. 110 ss.; e, da ultimo A. SNODGRASS, in *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, p. 107 ss.

¹⁸¹ PAUS., I, 1, 3; il gruppo fu forse eseguito da Cefisodoto: cfr. PL., *N. H.*, XXXIV, 74 (o *Cephisodoros?*); v. da ultimo PICARD, *Manuel*, III, 1, p. 82 ss. Non si può tuttavia dimenticare che all'incirca nello

stesso tempo e proprio sull'Acropoli accanto al monumento di Atena e Poseidon venne dedicato il gruppo di significato dichiaratamente politico di Conone e del figlio Timoteo (PAUS., I, 24, 3).

¹⁸² PETTAZZONI, *op. cit.*, p. 294; non si dimentichi però che Aristofane osava dire che non poteva essere ben governata una città dove una femmina imperava (AR., *Av.*, v. 829 s.).



Fig. 1. - Moneta adrianea (da: F. GNECCHI, *Medaglioni romani*, III, Milano 1912, t. 146).



Fig. 2. - Medaglione di Marco Aurelio (da: H. HRTZIG - H. BLÜMNER, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, Berolini 1896, t. XI, 10).



Fig. 3. - Rilievo neo-attico. Cordova, Museo Archeologico (da: A. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid 1949, t. 291, f. 409).



Fig. 4. - Cratere campano. Madrid, Museo Archeologico (da: A.D. TRENDALL, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, II, Oxford 1967, tav. 164, 5).



Fig. 5. - Monete ateniesi (da: J.P. SHEAR, in « Hesperia », V, 1936, p. 297, f. 8).



Fig. 6. - Gemma. Napoli, Museo Nazionale (da: U. WESTER, *Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz*, in « Jahrbuch der Berliner Museum », VII, 1965, p. 24, f. 15).



Fig. 7. - Gemma. Aja, Royal Coin Cabinet (da: M. MAASKANT KLEIBRINK, *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet. The Hague, Wiesbaden 1978*, t. 179, nr. 1156 a).



Fig. 8. - Poseidon. Eleusi, Museo (Alinari, nr. 24806).



Fig. 9. - Atena. Atene, Museo Nazionale (da: W. GAUER, in « A.A. », 84, 1969, p. 78, f. 1).