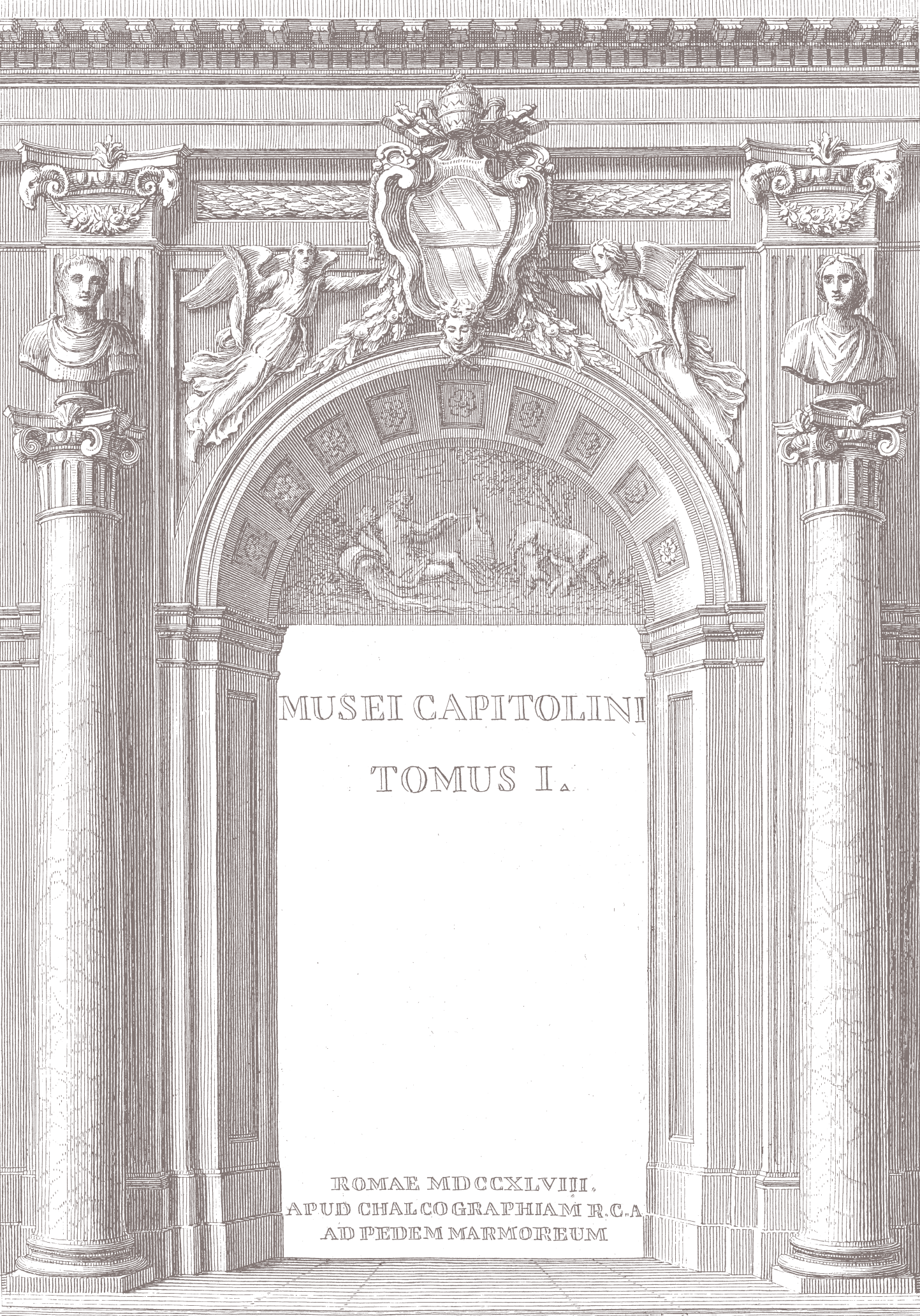


MUSEI  
CAPITOLINI  
LE SCULTURE  
DEL PALAZZO  
NUOVO

/ 2



MUSEI CAPITOLINI

TOMUS I.

ROMAE MDCCXLVIII.  
APUD CHALCOGRAPHIAM R.C.A.  
AD PEDEM MARMOREUM

Roma Capitale  
Assessorato alla Crescita Culturale  
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

MUSEI  
CAPITOLINI  
LE SCULTURE  
DEL PALAZZO  
NUOVO / 2

*a cura di*  
Eugenio La Rocca  
Claudio Parisi Presicce

CAMPISANO EDITORE

musei (in) omune

In copertina,  
Centauro anziano,  
foto di Zeno Colantoni

*Progetto grafico*  
Gianni Trozzi

*Impaginazione*  
Enrico D'Andrassi

Nessuna parte di questo libro  
può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi  
mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione  
scritta dei proprietari dei diritti  
e dell'editore.

© 2017 Roma Capitale  
Assessorato alle Crescita Culturale  
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali  
Zètema Progetto Cultura s.r.l.

Una realizzazione editoriale di  
Campisano Editore Srl  
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53  
Tel +39 06 4066614  
campisanoeditore@tiscali.it  
www.campisanoeditore.it  
ISBN 978-88-98229-69-7



## 28. Statua colossale di Atena

Inv. s 654

Marmo bianco greco, forse pario  
Altezza complessiva 228 cm; altezza  
dall'attacco inferiore del collo alla base del  
plinto 177 cm; altezza del solo plinto 11 cm;  
profondità massima alla base 70 cm

### STATO DI CONSERVAZIONE

La statua di "Pallade" era stata già restaurata nel giugno 1572, con l'aggiunta della testa e delle braccia al costo di 15 scudi<sup>1</sup>. Essa è forse rappresentata, ancora priva di restauri, nel taccuino di Basilea intorno al 1540<sup>2</sup>. Nel 1753, all'ingresso nella collezione capitolina, Bartolomeo Cavaceppi interviene rifacendo "di novo" la base, il braccio sinistro con lo scudo, diverse dita dei piedi e molte pieghe del panneggio<sup>3</sup>. Ora adornato dal fulmine di Zeus, lo scudo era in precedenza decorato da un Gorgoneion<sup>4</sup>.

La cresta dell'elmo sembra antica, ma non necessariamente pertinente alla scultura originale, dalla quale sembra differenziarsi per lavorazione. Sulla coscia sinistra resta traccia dell'attacco di un tenone destinato a sorreggere uno scudo di dimensioni maggiore dell'attuale. Attualmente, salvo alcune scheggiature, la scultura si presenta in ottime condizioni. Il plinto di base intorno ai piedi della figura è moderno.

### PROVENIENZA

Dalla collezione del cardinale Ippolito d'Este nella villa ligoriana di Tivoli<sup>5</sup>, ove decorava la nicchia sinistra della Grotta di Diana<sup>6</sup>. L'inventario settecentesco del Cartieri, alquanto fantasioso, la riteneva moderna e della scuola di Michelangelo<sup>7</sup>. La scultura fu acquistata da papa Benedetto XIV per il Museo Nuovo nel 1753<sup>8</sup>, insieme ad altri pezzi della medesima collezione<sup>9</sup>.

### COLLOCAZIONI PRECEDENTI

Nel 1753 la scultura fu collocata nell'Atrio, poi dal 1804 venne trasferita nel Salone, dove dal 1817 occupa l'attuale collocazione.

La dea, armata di scudo, si slancia verso destra avanzando la gamba corrispondente. Il capo, di restauro, si volge invece indietro nella direzione del braccio che sorregge un piccolo scudo, entrambi integrati nel 1753 da Bartolomeo Cavaceppi. Risulta dunque originale il resto della figura, ad eccezione della

testa con il collo, di entrambe le braccia e del plinto di base intorno ai piedi della figura<sup>10</sup>.

Atena indossa sul petto una breve egida dai lembi rovesciati, e veste un lungo chitone senza maniche coperto dal peplo. Quest'ultimo è trattenuto da una cintura poco sopra la vita, e l'intensità dello slancio ne apre le falde sul ventre in corrispondenza dell'attacco della coscia destra. L'abito aderisce alle gambe mostrando il contorno tornito delle cosce della dea giovinetta. La gamba sinistra è potentemente retratta, mentre il tallone si solleva leggermente dal terreno. Ai piedi la dea calza sandali dall'alta suola.

La posizione originaria delle braccia sembra corrispondere all'interpretazione che ne fu proposta dal restauratore moderno. La presenza dell'attacco di un tenone sulla coscia sinistra lascia ipotizzare uno scudo di maggiori dimensioni rispetto all'attuale. Quest'ultimo, opera del Cavaceppi, reca l'emblema del fulmine di Zeus, padre di Atena: non è dunque escluso che il contesto narrativo originario di cui la scultura rappresenta una estrapolazione fosse stato ipotizzato già correttamente dal Cavaceppi.

La testa cinquecentesca è presumibilmente opera di uno degli scultori attivi per la famiglia estense<sup>11</sup>: essa dimostra un classicismo di maniera nella superficie tersa e levigata del volto, e nella definizione a scalpello dei riccioli sotto l'elmo, che sul retro scompaiono incongruamente sotto l'egida. Nell'originale dunque la dea doveva avere i capelli raccolti sulla nuca. Le paragnatidi dell'elmo sono ornate di due teste d'ariete a rilievo. Sul retro la figura è compiutamente rifinita e priva di integrazioni moderne.

La "Pallade" capitolina è opera di notevolissimo impegno formale, il cui panneggio è reso da un sagace alternarsi di piani chiari e scuri e consegue effetti quasi metallici nel fluttuare delle estremità. L'elegante ampliarsi della veste è esito del movimento impresso dallo slancio della figura, e le falde libere si dispiegano a ventaglio in un raffinato contrasto con l'aderenza dell'abito sulle gambe. La lavorazione a scalpello, unita alla varietà e freschezza del panneggio, inducono a collocare cronologicamente la figura entro il I secolo d.C., e segnatamente in età claudia. Una paragonabile resa stilistica ricorre infatti nella statua di Livia da Pozzuoli a Copenaghen, riconducibile a questo ambito cronologico<sup>12</sup>. Qui si ritrova il contrasto tra l'aderenza dell'abito al torso e la variata e sensibile resa a scalpello del panneggio, dalle estremità rile-

vate e come cesellate. Simili effetti sono riscontrabili anche nella statua di Livia al Museo di Tripoli, anch'essa datata ad età claudia<sup>13</sup>.

Estremamente complessa e suggestiva si rivela l'individuazione del prototipo greco al quale la figura va verosimilmente ricondotta. L'iconografia di Atena che si slancia lateralmente non è infatti tra le più diffuse nell'arte greca<sup>14</sup>. Un interessante precedente, che è stato messo in connessione con la rappresentazione della nascita della dea, è offerto da una statua di Atena proto-classica al Museo di Basilea<sup>15</sup>. La rarità del tipo nella scultura giunta sino a noi ha motivato una sua scarsa disamina nella storia degli studi<sup>16</sup>.

Lo schema generale della figura del Capitolino, con torso frontale e slancio verso la gamba destra portante, ricorda la posa – maggiormente enfatica – dell'Atena in lotta con Poseidon sul frontone occidentale del Partenone della quale possediamo il torso, il collo e parte della testa elmata, insieme al disegno più completo eseguito dal Carrey nel 1764<sup>17</sup>. L'Atena del frontone occidentale indossa peraltro l'egida trasversale, e quanto conosciamo del panneggio sul suo torso rigoglioso non può essere confrontato con l'Atena capitolina. Anche la potenza del movimento della figura in lotta con il dio contrasta con lo slancio più contenuto della scultura qui discussa, che rappresenta Atena ancora acerba e giovinetta.

Il tema della figura femminile che si slancia lateralmente è elaborato anche sul frontone orientale del Partenone: tra le sculture giunte sino a noi, segnatamente dalla figura G<sup>18</sup>. Ella fugge spaventata dall'evento portentoso raffigurato al centro dello stesso, ovvero il momento immediatamente successivo alla nascita di Atena armata dalla testa del padre Zeus (Paus. 1, 24, 5)<sup>19</sup>.

Il motivo poteva peraltro essere riproposto proprio dalla figura di Atena nel medesimo timpano, come in passato è stato più volte suggerito. Le figure centrali del frontone Est furono probabilmente rimosse in età paleocristiana, in occasione della trasformazione del tempio in chiesa<sup>20</sup>. Alcuni frammenti vi sono stati nel tempo attribuiti<sup>21</sup>, e il fascino soggetto della ricostruzione della scena ha visto esercitarsi generazioni di studiosi, a tutt'oggi senza esiti definitivi.

Un ruolo centrale nella discussione era sino ad alcuni decenni fa riservato al puteale di Madrid<sup>22</sup>: già ritenuto opera del II secolo d.C., esso è stato adesso convincentemente









ricondotto alla produzione neoattica di I secolo a.C.<sup>23</sup> Sul rilievo appare Zeus seduto di profilo in trono, e alla sua sinistra Atena adulta ed armata, incoronata da una piccola Nike in volo. Alla destra di Zeus è la figura di Efesto, cui si dovette il colpo decisivo alla testa del padre degli dei (Pind., *Ol.*, VII, 35, 65-70). La scena si chiude con la presenza delle tre Moire.

La figura di Atena sul puteale di Madrid è certamente connessa dal punto di vista iconografico alla statua capitolina. Analoga è la struttura della parte alta del torso, impostata frontalmente; in entrambi i casi, la dea indossa il peplo coperto da una breve egida, che sotto la cintura si apre a scoprire l'attacco della coscia destra. Identica la posizione delle braccia, che dunque furono restaurate correttamente sulla scultura capitolina, la quale pure doveva in origine sorreggere uno scudo di grandi dimensioni, come è attestato dalla presenza dell'attacco di un tenone sulla coscia sinistra. La ponderazione delle gambe è però invertita: sul puteale madrileño la dea si slancia alla sua sinistra, portando dunque il peso del corpo sulla gamba corrispondente; al movimento corrisponde l'inclinazione complessiva della figura. La statua capitolina invece incede, con uno slancio più contenuto, verso la sua destra, avanzando dunque il piede corrispondente.

La testa della statua capitolina è di restauro cinquecentesco, ma la sua posizione appare essere stata correttamente intesa: la dea si volge oltre la spalla sinistra lievemente sollevata, ad osservare un evento che ne ha evidentemente motivato lo slancio. Nel puteale di Madrid invece la dea, anch'essa retrospiciente, si volge ad osservare la figura di Nike alata che porge una corona sul suo capo, e il padre Zeus seduto oltre la Nike.

La posizione in parte speculare delle due figure non inficia la loro derivazione da un medesimo prototipo: il fenomeno è infatti ben noto a partire dall'arte neoattica<sup>24</sup>, ed è oggi difficile dire quale direzione avesse il modello originale senza risalire al suo contesto. La posa più contenuta della statua capitolina si giustifica evidentemente con la mancanza di interazione con altre figure.

La scena sul puteale è stata tradizionalmente interpretata come replica del gruppo centrale del frontone Est del Partenone<sup>25</sup>. In anni più recenti, il rapporto del puteale con il frontone fidiaco è stato peraltro messo ampiamente in discussione. Il Despinis, in particolare, ritenne improbabile tale derivazio-

ne sulla base della presenza del gruppo tardoclassico delle Moire, le quali certamente non erano presenti sul frontone ateniese, e della posa e del panneggio di Atena che ne situerebbero il tipo originale alla metà del IV secolo a.C.<sup>26</sup> Egli nota inoltre che la nascita della dea alla presenza di Efesto e delle Moire ricorre su altri rilievi neoattici, come quelli di Tegel ed altri frammentari al Museo del Pireo<sup>27</sup>. Lo studioso ritiene dunque che si tratti di un tema iconografico originale creato nel IV secolo, che comprendeva tutte le sette figure riprodotte sul puteale.

A seguito di queste osservazioni, la discussione recente sul frontone Est ha inteso prescindere integralmente dall'iconografia del puteale madrileño, proponendo dunque soluzioni radicalmente diverse, e tuttavia non esenti da gravi difficoltà.

Non convince infatti l'ipotesi di O. Palagia, che ricostruisce una scena caratterizzata dalla presenza delle figure stanti e immobili di Zeus, Atena e Hera<sup>28</sup>. Dei primi due non abbiamo alcuna traccia plausibile nella documentazione iconografica associabile al frontone<sup>29</sup>, e la stessa pertinenza della Figura stante con il peplo (Hera?) al frontone Est del Partenone non è accertata<sup>30</sup>. Soprattutto, la composizione "esplosa" delle figure conservate ai lati della scena centrale implica necessariamente che il loro movimento centripeto fosse impresso a partire dal centro della scena, come accade per il frontone occidentale con la contesa tra Atena e Poseidone: il movimento impetuoso del frontone Est mal si concilia dunque con la presenza di un gruppo statico e frontale al centro del timpano.

Non è questa la sede adeguata per affrontare nel dettaglio la questione della ricomposizione del gruppo frontonale perduto<sup>31</sup>. Ci si limiterà dunque a riconsiderare la possibilità – esclusa negli studi più recenti – che di esso facesse parte anche una Atena incedente, che si slanciava lateralmente in un balzo conseguente alla propria portentosa apparizione dalla testa di Zeus, e che essa avesse ispirato la citazione sul puteale di Madrid e la statua capitolina.

Il tipo di Atena che si slancia lateralmente è adoperato come si diceva anche per la figura della dea in lotta contro Poseidone sul frontone occidentale del Partenone<sup>32</sup>: qui però Atena, che nella sua metà inferiore è nota dal disegno di Carrey sopra ricordato, è caratterizzata dalla presenza dell'egida trasversale e da uno slancio maggiormente en-

fatizzato. Tali dettagli la rendono facilmente identificabile nella tradizione iconografica, e la differenziano dal tipo qui considerato.

Nella produzione artistica tardo-classica troviamo invece una serie di testimonianze iconografiche che rielaborano il motivo preservato dalla statua capitolina, che riteniamo risalga in origine al frontone orientale. Di grande interesse ai nostri fini la *pelike* St1792 del Museo dell'Ermitage, datata al 340-330 a.C.<sup>33</sup> Qui Atena è rappresentata proprio secondo il tipo della statua capitolina, con uguale ponderazione e identica egida<sup>34</sup>. Come nel puteale, sulla *pelike* la dea è in atto di essere incoronata da una Nike in volo. Già Erika Simon riconosceva in questa scena una citazione del frontone Est del Partenone<sup>35</sup>.

Il panorama tardo-classico di questa iconografia è completato da un rilievo da Atene<sup>36</sup> datato al 330-320 a.C., in cui Atena in corsa verso la sua destra sostiene una torcia, in luogo della lancia, ed un largo scudo rotondo. Ella è spesso ricondotta all'Atena del frontone Ovest del Partenone, ma per la tipologia dell'egida e la posa più contenuta appare più vicina all'iconografia espressa dal puteale e dalla statua capitolina, e quindi in ultima analisi al frontone orientale<sup>37</sup>.

Per datare l'originale scultoreo che ha ispirato queste rivisitazioni ci soccorre l'analisi stilistica, in particolare delle immagini di *Nikai*, spesso rappresentate in corsa e dunque ben confrontabili per panneggio e posizione con il tipo iconografico qui discusso. Già A. Gulaki segnala come il frontone Est del Partenone, almeno attraverso la figura femminile G giunta sino a noi (ma, aggiungiamo, probabilmente anche con l'Atena oggi perduta), avesse rappresentato il canone per la rappresentazione della corsa laterale<sup>38</sup>. Nella seconda metà del V secolo il motivo diviene dunque sempre più popolare per figure incedenti vestite di peplo, che non di rado si apre su una delle gambe<sup>39</sup>. Per il decennio 430-420 a.C. diviene molto caratteristica una diversità di trattamento tra le gambe, visibili sotto la forza del vento che fa aderire il panneggio alle forme, e la resa del peplo che ricade intorno ad esse in ricche falde, separate da ampi avvallamenti<sup>40</sup>. Nei decenni successivi invece appariranno figure dalle caratteristiche proprie dello "stile ricco", che rappresentano una fase ulteriore e più avanzata nell'evoluzione stilistica delle figure femminili incedenti<sup>41</sup>.

La concezione del panneggio e del suo rapporto con le forme sottostanti, espressi



dall'Atena del Salone capitolino, coincide quindi largamente con il modello adottato già nel decennio 430-420 a.C. per le rappresentazioni di *Nikai*. Anche in questo caso infatti il peplo enfatizza la tornitura delle cosce quasi a scoprirle, e contrasta così con l'ampiezza e la sinuosità del panneggio tra di esse. Per la forma breve dell'egida semicircolare è inoltre possibile confrontare alcune repliche della *Parthenos fidiaca*<sup>42</sup>, cui pure rimanda la stilizzazione del panneggio sulla schiena. È quindi possibile datare il modello cui si richiamano le testimonianze tardoclassiche sopra ricordate, come pure il puteale e la statua capitolina, all'ultimo quarto del V secolo a.C. Già il Lippold data il prototipo della statua capitolina al periodo 430-400 a.C.<sup>43</sup>

Non si vuole peraltro qui sostenere che la statua capitolina sia una precisa replica a tutto tondo dell'originale fidiaco del frontone Est del Partenone<sup>44</sup>: troppo distante da essa è il trattamento esasperato e drammatico dalle figure frontali oggi conservate. Tuttavia si ritiene che il modello partenonico, cui questa tradizione di immagini di Atena in ultima istanza risale, abbia conosciuto subito dopo il completamento dei frontoni nel 432 a.C., come era avvenuto per il frontone occidentale, una notorietà tale da poter influenzare produzioni ceramiche ed opere scultoree, che elaboravano sul tema dello slancio laterale della figura femminile<sup>45</sup>. Le stesse copie eolusine del frontone Ovest d'altra parte, pur essendo puntuali nell'iconografia, ne rappresentano solo una pallida eco stilistica<sup>46</sup>.

Al modello fidiaco del frontone orientale risaliva dunque anche la figura di Atena sul puteale tardo-ellenistico di Madrid che, pur nella posizione speculare delle gambe e nel maggiore allungamento del torso caratteristici della produzione neoattica, è certamente apparentata alla statua capitolina. Il ricorre, come acutamente notava G. Despinis<sup>47</sup>, dell'iconografia del puteale in altri rilievi neoattici ove alla nascita di Atena assistono Efesto e le Moire, non dimostra infatti che si trattasse di motivi già in origine coesistenti. Infatti la medesima tipologia di Atena appare anche sul cratere marmoreo Finlay, databile al 50 a.C., ma qui in associazione con il Marsia mironiano<sup>48</sup>. Non è infatti raro che nella produzione neoattica si giustappongano iconografie in origine distinte, sino a creare nuovi schemi iconografici dotati a loro volta di larga fortuna.

Ritroviamo inoltre la medesima figura della dea su un rilievo non finito dal Pireo<sup>49</sup>, che includeva sul lato adiacente la figura di un cavallo rampante: esso viene generalmente connesso al frontone occidentale del Partenone, ma egida e posa della dea sono identiche alla Atena del puteale madrilenno, della statua capitolina e del Cratere Finlay. Nulla dunque esclude che sui rilievi del Pireo si fosse utilizzata, anche in contesti differenti, una figura di Atena ispirata al frontone Est del Partenone.

Diverse rielaborazioni di questa iconografia della dea sono note per l'età imperiale<sup>50</sup>. Per limitarci alle attestazioni scultoree essa è usata, con ben maggiore enfasi e ponderazione opposta, per due statuette ad Atena e Berlino<sup>51</sup>. Una sua eco più distante, mediata questa sì dallo stile ellenistico<sup>52</sup> potrebbe essere poi ravvisata nell'Atena del Belvedere Vaticano<sup>53</sup> e nella Minerva del rilievo flavio della Cancelleria<sup>54</sup>. Il tipo statuaria potrebbe infatti, secondo il Castagnoli, essere stato adottato per rappresentare la statua di culto flavia di Minerva Chalcidica in Campo Marzio: ma manca al riguardo una conferma definitiva<sup>55</sup>.

In sintesi, l'Atena capitolina appare riproporre una rara iconografia partenonica della dea in corsa laterale, probabilmente ispirata alla sua raffigurazione sul frontone Est nel contesto della nascita dal padre Zeus: a testimonianza della grande notorietà del prototipo, si possono infatti richiamare numerose sue citazioni in opere tardo-classiche di ceramica e scultura e una serie di sue rivisitazioni di età ellenistica ed imperiale.

La figura di Atena che si slancia lateralmente, come sorpresa dalla propria natura miracolosa, può dunque ritornare a pieno titolo nella discussione sulla ricomposizione del gruppo centrale del frontone Est del Partenone, da cui era stata a torto esclusa negli studi più recenti.

Ilaria Romeo

#### BIBLIOGRAFIA

Montagnani-Mirabili (1804), I, pp. 124-125, tav. LXI; F (1820), tav. 16; Mori, II, Grande, pp. 212-213, tav. 4; Tofanelli, p. 81, n. 17; Clarac [1826-1853], III, p. 229 R, tav. 462 A, n. 858 A; Overbeck [1871-1889], II<sup>1</sup>, p. 378, fig. 138; Helbig (1891), n. 513; Reinach, *RSI*, II, 1, p. 287, n. 6; Gusman 1904, p. 282, fig. 499; Ashby 1908, pp. 244, 255; Gusman [1908-1914], I, p. 150, n. 233, fig. 105; Helbig<sup>3</sup> [1912-1913], I, n. 851; Stuart Jones, *Mus. Cap.*, p. 299, n. 36, tav. 73; Lippold 1923, p. 190, n. 11; Brommer 1958, p. 115; Fuchs 1959, p. 143; Castagnoli 1960, p. 94; Helbig<sup>4</sup> [1963-1972], II, pp. 199-200, n. 1395

(W. Fuchs); *LIMC* II, 1984, s.v. *Athena/Minerva*, p. 1089 s., n. 204 (F. Canciani); Pietrangeli<sup>5</sup> (1974), p. 61, n. 36; Bieber 1977, p. 92, fig. 422; Raeder 1983, pp. 199-200, n. V, 23; Schürmann 1985, pp. 85-86, tav. 11b; Barberini 1994, p. 116; Ferruti 2009, p. 275, n. 28; Cacciotti 2010a, p. 81; Palma Venetucci 2010a, p. 67, nota 187; Arata 2013, pp. 129, 139, fig. 30; Ferruti 2013, p. 373, fig. 5.

#### DISEGNI E INCISIONI

Montagnani-Mirabili (1804), I, tav. LXI: incisione di Giacomo Bossi da un disegno di Alessandro Tofanelli; Mori, II, Grande, tav. 4; Armellini, III, tav. 233.

#### NOTE

<sup>1</sup> Ferruti 2009, p. 236.

<sup>2</sup> Basel Öffentl. Kunstsaml., vol. 4, fol. 19 e; cfr. Michaelis 1892.

<sup>3</sup> Arata 2013, pp. 129, 139. Cfr. Archivio Segreto Vaticano, Sacro Palazzo Apostolico, Computisteria. 1754, serie n. 391, conto n. 199. Il documento è pubblicato in Barberini 1994, pp. 108-121. Tre frammenti di pieghe furono riadesi da M. Ilari nel 1819 (Carloni 1995, p. 70).

<sup>4</sup> Inventario Cartieri (1752-53), fol. 15r.

<sup>5</sup> Sulla collezione estense a Tivoli: Occhipinti 2009; Ferruti 2009; Palma Venetucci 2010a, in particolare p. 61 ss.; Cacciotti 2010a, pp. 77-84. Sulla realizzazione della Villa si vedano tra gli altri Barisi Pasquini, Fagiolo, Madonna 2003.

<sup>6</sup> Inventario 3-4 dicembre 1572, nella Grotta di Diana: "Una Menerva di marmo intiera col scudo in braccio" (n. 28); descrizione Del Re (1611), c.d. "Bellona", n. 42 (in Ferruti 2009, p. 251). Gli inventari sono adesso reperibili online: <http://www.memofonte.it/ricerche/inventari-1535-1753.html>. Dalla medesima Grotta provengono le due Amazzoni del Museo Capitolino, inv. S 733; *Palazzo Nuovo* I, 2010, pp. 488-493, n. 14 (M. Papini) e inv. S 637 (in questo volume, Salone, cat. n. 53).

<sup>7</sup> Inventario Cartieri (1752-53), n. 30: Ferruti 2009, p. 236; Occhipinti 2009, p. 379.

<sup>8</sup> Occhipinti 2009, p. 81 ss.; da ultimo Arata 2013, in particolare p. 127 ss.

<sup>9</sup> Una variante del medesimo tipo, di piccolo formato, è presente nella Galleria, inv. S 707; Stuart Jones, *Mus. Cap.*, p. 318, n. 10, tav. 77; Baldassarri 1988, pp. 103-104, n. 45, figg. 100-101.

<sup>10</sup> Recentemente è stato effettuato un restauro conservativo ad opera della R.A. Restauratrici Associate, il cui resoconto si conserva nell'Archivio del Museo.

<sup>11</sup> Molto apprezzati erano i restauri di Andrea Casella, attivo per Ippolito d'Este sin dal 1566: Occhipinti 2009, p. 377. A questi si deve probabilmente il restauro della statua di Diana per la Grotta omonima.

<sup>12</sup> Alexandridis 2004, n. 16, tav. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, n. 38, tav. 10,4.

<sup>14</sup> Mangold 1993, p. 51 s. Il tipo non è affatto considerato in Altripp 2010 (cfr. p. 254). L'Atena della Gigantomachia sul frontone del tempio di Atena Polias ad Atena: *LIMC* II, 1984, p. 970, n. 125 (P. Demargne) pur impegnata in un movimento energico, si protende in avanti sul Gigante caduto. Prima dell'età partenonica il tipo della figura che si slancia lateralmente sembra essere stato usato per figure di Nike, a partire

dalla nota statuette retrospiciente da Eleusi:

<sup>14</sup> Gulaki 1981, p. 99, fig. 45.

<sup>15</sup> Thomas 1982, figg. 1-2.

<sup>16</sup> Una trattazione dedicata è solo quella di Schürmann 1985, p. 77 ss.

<sup>17</sup> Atena: Palagia 1993, pp. 45-46, figg. 92-94.

Carrey; Bowie, Thimme 1971, pp. 5-16, tavv. 3-4. Sul frontone Ovest vedi la sintesi di Palagia 2005, p. 242 ss.

<sup>18</sup> Palagia 1993, p. 21, figg. 39-41. Per le diverse proposte identificative avanzate per questa figura si veda la bibliografia citata in Mostratos 2004, nota 3, fig. 5.2.

<sup>19</sup> Forse pendant della figura G era la figura femminile in corsa con la coscia scoperta e il peplò raccolto tra le gambe, nota da un frammento al Museo dell'Acropoli inv. 922 (Smith 1910, n. 101, tav. 14b); per Mantis (2002, fig. 5) sarebbe una delle figlie di Cecrope, ma per il suo orientamento cfr. Palagia 2005, p. 238. Non convince l'interpretazione complessiva della scena come trionfo di Atena avanzata da Casquillo Fumal 2006-2007. Anche l'ipotesi avanzata da Palagia (1993, p. 29; 1997, p. 3), ed elaborata in Mostratos 2004, che propone di vedervi la svestizione di Atena dalle proprie armi, non appare adeguata ad interpretare quanto sino ad oggi noto di questo frontone. Il tema cosmogonico della (ri)nascita è inoltre pervasivo nella *imagerie* fidiaca espressa dal Partenone e dalla base della Parthenos.

<sup>20</sup> Korres 1994, fig. 147, figg. 11-13.

<sup>21</sup> Palagia 1993, p. 23 ss.; i principali, tra cui il torso H e la figura con peplò Wegner, sono discussi in Mostratos 2004, p. 132 ss., nn. 1-5, fig. 5.4 (con bibl.).

<sup>22</sup> Madrid, Museo Nazionale, inv. 2691. Della vasta bibliografia sul ruolo del puteale nella ricostruzione del frontone Est si ricordano qui solo Brommer 1958, p. 112 s.; Berger 1958, p. 15 ss., tav. II.a-b; Fuchs 1959, pp. 142-143; Brommer 1963, p. 108 ss.; Berger 1974, pp. 15-16; Despinois 1982, pp. 97-110; LIMC II, 1984, s.v. *Athena*, p. 983, n. 373 (P. Demargne); Palagia 1993, p. 27 e nota 158; Palagia 1997b, p. 31 ss. fig. 4; Mostratos 2004, p. 130; Casquillo Fumal 2006-2007, pp. 9-12, figg. 4-5.

<sup>23</sup> Schürmann 1985, p. 84 s. (ca 100 a.C.); Golda 1997, pp. 81-82 n. 17, tavv. 27, 2; 28,1-2; 29,1-2; 70,4 (ca 50 a.C.).

<sup>24</sup> Grassinger 1991, pp. 53-69.

<sup>25</sup> Così tra gli altri Schneider 1880; Six 1894; Svoronos 1912, pp. 269-287, tav. 19; Harrison 1967; Simon 1986b, p. 79; Kossatz-Deissmann 1986, p. 139; Grassinger 1991, p. 54.

<sup>26</sup> Despinois 1982, pp. 97-109.

<sup>27</sup> Tegel: EA 2988-2890; Pireo: Despinois 1982, pp. 97-109, figg. 61, 63-65.

<sup>28</sup> Beyer 1974; Jeppesen 1984; Palagia 1993, pp. 29-30, figg. 18-20; Palagia 1997b, pp. 42-45, fig. 24; Mostratos 2004; Palagia 2005, p. 242.

Non conclusive, perché variamente interpretabili, le osservazioni sulle barre di sostegno presenti sul *geison* orizzontale (da ultimo Mostratos 2004, p. 120 s., fig. 5.15), addotte da Palagia (1993, pp. 27-28) per supportare l'ipotesi di tre figure stanti al centro del frontone: cfr. le diverse opinioni riassunte da Harrison 1967.

<sup>29</sup> Mostratos (2004, p. 128, fig. 5.22), che propone l'ipotesi della figura stante di una Atena Polias, non è in grado di identificarne la tipologia nella tradizione copistica.

<sup>30</sup> La provenienza della scultura dall'area del Partenone non è accertata, lo stile del panneggio è

diverso dalle altre figure, la giunzione tra testa velata e torso non è sicura. Sulla figura con peplò si veda la bibliografia citata in Mostratos 2004, note 40 e 41.

<sup>31</sup> Una sintesi aggiornata sulla storia degli studi in Mostratos 2004 e Palagia 2005.

<sup>32</sup> Vedi *supra*, nota 17.

<sup>33</sup> LIMC II, 1984, s.v. *Athena*, p. 997, n. 456 (P. Demargne) (con bibl.).

<sup>34</sup> Altri esempi di citazioni partenoniche sulla ceramica a figure rosse richiamati in Palagia 2005, note 43 e 90.

<sup>35</sup> Simon 1966, p. 80, fig. 19. Sulla probabile presenza della Nike ad incoronare la dea sul frontone Est del Partenone, vedi adesso Mostratos 2004, pp. 130-131. La rappresentazione di Atena in lotta con Poseidon su una *bydria* da Taranto (Ermitage KAB 6a; Palagia 1993, p. 44, fig. 10) è invece mutuata dal frontone occidentale, per la presenza dell'egida trasversale e per la evidente coincidenza tematica. Cfr. Simon 1986b, p. 81, fig. 20.

<sup>36</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale inv. 2812; Meyer 1989, p. 302, A131, tav. 40, 1; Mangold 1993, p. 51 s., n. 43.

<sup>37</sup> Altripp (2010, p. 254) propone di dissociare i prototipi statuari dalle immagini su ceramica, monete e rilievi: tuttavia in molti casi una relazione può essere convincentemente ipotizzata. Cfr. anche Baumer 1997.

<sup>38</sup> Gulaki 1981, p. 107. Il tema appare essere elaborato anche da un'altra figura del frontone occidentale, i cui frammenti sono stati riconosciuti da Mantis 2002.

<sup>39</sup> Una prima attestazione dell'apertura del risvolto del peplò a scoprire l'attacco della coscia si riscontra sulla più antica Atena tipo «Medici», in cui Strocka 2005a propone di riconoscere la Promachos fidiaca.

<sup>40</sup> Cfr. Gulaki 1981, figg. 57 (Brauron), 58 (Argos), 59-60 (Phigalia).

<sup>41</sup> Gulaki 1981, in particolare figg. 63-70.

<sup>42</sup> Cfr. Leipen 1971, P5, n. 7, figg. 8-25 (Museo Capitolino); P6, n. 19, fig. 13 (Louvre); n. 14 (Villa Wolkonski). Per la replica di Gortina vedi Romeo 1998, p. 201 ss., n. 70, tav. XXIV, a-c. L'egida dell'Atena del frontone orientale doveva essere completata da serpenti bronzei, come quella orientale che è giunta sino a noi. Il copista romano, traducendo il tema in marmo, ha optato per un'egida dai risvolti rovesciati, che verosimilmente non corrisponde a quella presente sul modello partenonico. La forma dei sandali della statua capitolina è invece consueta nella scultura greca sin da età arcaica: cfr. Morrow 1985, per es. fig. 19 e appendice fig. 10b.

<sup>43</sup> Lippold 1923, p. 190, nota 11. A motivo dei confronti sopra citati, non si può invece essere d'accordo con Fuchs 1959, p. 144, che riteneva l'originale della statua capitolina databile alla fine del IV secolo a.C. Va ricordata inoltre l'ipotesi di Berger (1974, p. 78, nota 6) che proponeva una derivazione del motivo dalla base dell'Atena Parthenos. Lo stesso Fuchs pensava all'esistenza di una tappa intermedia nella tradizione del frontone orientale, forse una base tardoclassico-protoclassica, di cui statua capitolina e puteale sarebbero stati un pallido riflesso.

<sup>44</sup> Del quale peraltro sono giunte sino a noi repliche in scala minore di età romana (Brommer 1963, pp. 104-111, tavv. 143-147; Lindner 1982), forse realizzate a mano libera. Le dimensioni delle statue frontonali del fregio orientale mostrano notevoli discrepanze (tabulate in Harrison 1967,

p. 55), motivate dalle relazioni contenutistiche tra le figure.

<sup>45</sup> Sulla tradizione monumentale a vario titolo riconducibile ai frontoni partenonici v. Brommer 1963, pp. 106-111. La lista erroneamente non include la statua di Atena qui considerata.

<sup>46</sup> Lindner 1982.

<sup>47</sup> Despinois 1982 p. 84.

<sup>48</sup> Grassinger 1991, pp. 17, 48 s., n. 2, fig. 30.

<sup>49</sup> Museo del Pireo, n. 252; Blümel 1927, p. 66, tav. 37b; Berger 1958, p. 14; Brommer 1963, p. 106 s., n. 4; Schürmann 1985, p. 85; da ultimo Steinhauer 2011, p. 371, con fig.

<sup>50</sup> LIMC II, 1984, s.v. *Athena/Minerva*, pp. 1088-1090, nn. 200-207 (F. Canciani); una disamina complessiva in Schürmann 1985.

<sup>51</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 274 (da Epidaurò): LIMC II, 1984, s.v. *Athena/Minerva*, p. 90, n. 205 (F. Canciani); Schürmann 1985, p. 83 s., tav. 11a. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 275 (da Epidaurò): Beyer 1974, p. 123 ss.; Schürmann 1985, p. 85. Berlino, Staatl. Mus. inv. 74: Lippold 1923, p. 190, n. 11; Berger 1959, p. 15 ss., tav. 1; Castagnoli 1960, p. 94, tav. 36, 1; Schürmann 1985, p. 84.

<sup>52</sup> Si riscontra infatti, in entrambi gli esempi, il maggiore allungamento della figura, una diversa conformazione del risvolto del peplò associata alla maggiore altezza della cintura e, specialmente nella statua vaticana, una minore torsione laterale delle gambe oltre alla diversa posizione delle braccia. Un prototipo del III sec. a.C. è plausibile per questa variante.

<sup>53</sup> Schürmann 1985, pp. 80-81, 87, tav. 9b; Spinola [1996-2004], I, p. 52, n. 1017.

<sup>54</sup> Si citano solo LIMC II, 1984, s.v. *Athena/Minerva*, p. 1103, n. 204 (F. Canciani); Schürmann 1985, p. 85 ss.; Herzog 2001.

<sup>55</sup> Castagnoli 1960; Schürmann 1985; ma vedi Gmyrek 1998, p. 68; Herzog 2001, p. 123.