

## ELIO MANUNTA

### **Giganti sull'acropoli. Atene, Pergamo e la Gigantomachia<sup>1</sup>**

Intorno al 432 a.C. si concludevano i lavori al Partenone. Giungeva così a compimento l'ampio e complesso programma politico-ideologico pericleo, che puntuale attuazione trovava nel variegato e fastoso apparato decorativo del tempio (e dell'intera rocca), frutto di un preciso e meditato progetto iconografico improntato a una tradizione di cui il Partenone diventerà, da quel momento in poi, il sinonimo.

Ancora dopo quasi tre secoli, la forza, la persistenza e la valenza politica di quel messaggio permanevano intatte, al di sopra del tempo e della storia, se un sovrano di Pergamo, all'apice del proprio potere, scelse proprio l'acropoli ateniese - e il suo tempio di Atena - per la dedica di una colossale commemorazione del proprio regno. Con l'erezione del cosiddetto "Piccolo donario", Attalo intendeva deliberatamente proporsi come continuatore e sostenitore di quel progetto, inserendovisi perentoriamente, completandolo e ricevendone completamento, per trarne inoppugnabile legittimazione politica e culturale.

Le metope orientali del Partenone e le figure del Piccolo donario vanno dunque a costituire le tappe estreme di un percorso ideologico, politico, artistico, iconografico che si ricongiunge a se stesso (sebbene non nuovo prima, né concluso poi): dopo tre secoli di rappresentazioni, tipi e rielaborazioni dalla loro ricomparsa sulla rocca ateniese, i Giganti torneranno ancora una volta sull'acropoli per volere di Pergamo, in diretto contatto visivo con i propri predecessori partenonici, a propria volta echeggiati dalle mostruose e sofferenti creature del Grande Altare.

D'altra parte, lo stretto legame che unisce Pergamo ad Atene, nell'ambito di un rapporto che vede in quest'ultima il punto di riferimento e il modello culturale per la giovane dinastia attalide, è fatto assodato<sup>2</sup>. Tra i molteplici aspetti di cui si sostanzia questo rapporto, vi è senza dubbio la ripresa diretta, in campo artistico, di temi dalle pregnanti valenze intrinseche, cui la consacrazione classica conferì ulteriore importanza e significato, rendendoli punto di riferimento ineludibile per qualsiasi

---

<sup>1</sup> Il presente contributo costituisce sintetica presentazione dei risultati del più ampio studio svolto dall'Autore nella propria tesi di Specializzazione in Archeologia, discussa presso l'Università degli Studi di Milano il 9 novembre 2007 (MANUNTA 2007).

<sup>2</sup> Si veda, solo da ultimo, il significativo titolo della monografia di A. Stewart dedicata al Piccolo donario attalide, che riunisce i principali fili di questa fitta trama: *Attalos, Athens, and the Akropolis* (STEWART 2004).

affine discorso artistico. Di qui, la necessità di un'analisi, condotta attraverso l'osservazione mirata dei singoli monumenti, e il loro confronto reciproco, dell'evoluzione artistica - non disgiunta da quella concettuale - cui andò incontro un episodio del mito come la Gigantomachia tra Fidia e Fiomaco, con specifica attenzione alla figura del Gigante. Un tema che, se tanto favore e così monumentale espressione raggiunse in Pergamo, aveva giocato un ruolo di rilievo anche in Atene, essendo uno dei tre soggetti, insieme a Centaureomachia e Amazzonomachia<sup>3</sup>, a essere rappresentato più di una volta all'interno del "complesso partenonico"<sup>4</sup>.

Si sono dunque considerate le principali e più significative opere figurate tanto in scultura - con cui si apre e si conclude questo percorso, e su cui, proprio perciò, si è mantenuta una prospettiva privilegiata -, quanto nella ceramica dipinta, comprese tra gli estremi cronologici rappresentati da questi due monumenti<sup>5</sup>, simbolo della propria epoca, che, bruciando la distanza del tempo, si trovano programmaticamente a confronto, l'uno di fronte all'altro: poco meno di tre secoli dopo la realizzazione del Partenone, le figure del Piccolo donario di Attalo, conquistato il muro dell'acropoli ateniese, si daranno battaglia sullo sfondo del tempio di Atena, rinnovando l'epocale scontro tra Dèi e Giganti che Fidia aveva scolpito nel marmo delle metope orientali, proprio di fronte alle quali ora si dispiega la nuova Gigantomachia<sup>6</sup>.

Il catalogo così ottenuto, tuttavia, non intende essere, né va dunque considerato, un repertorio di Gigantomachie, bensì una raccolta ragionata e filtrata, orientata e mirata di monumenti, funzionale agli interessi, alle domande e agli obiettivi specifici del presente studio. L'interesse specifico tocca infatti solo di riflesso la Gigantomachia in quanto tale, mentre si incentra sulla singola figura del Gigante quale protagonista della battaglia, sia essa rappresentata nella sua dimensione collettiva, o per mezzo di singoli scontri. Ciò ha comportato un notevole approfondimento dell'analisi iconografica del monumento, che non è stato più possibile considerare nel suo complesso, ma solo isolando, per ognuno, le singole figure di Giganti, al fine di delinearne attributi iconografici peculiari e renderne possibili analisi e studio comparativi dettagliati.

---

<sup>3</sup> Vd. SCHWAB 2005, p. 167.

<sup>4</sup> Sul fregio dorico orientale e all'interno dello scudo della Parthenos. Antica e persistente è d'altra parte la presenza della Gigantomachia in Atene (motivata da evidenti ragioni religioso-culturali e politico-propagandistiche): ricamata sul peplo panatenaico; scolpita sul frontone orientale del tempio dei Pisistratidi, sulle metope orientali del Partenone; all'interno dello scudo della Parthenos; sul frontone orientale del tempio di Atena Nike; nel Piccolo donario attalide.

<sup>5</sup> Per un totale di 33 opere: vd. tavv. I-II e nt. 6. Il *terminus* inferiore è rappresentato dalla metà circa del II secolo a.C., in accordo con la datazione bassa del Piccolo donario, attribuito quindi ad Attalo II.

<sup>6</sup> Parte integrante, e anzi nucleo di questo studio, è il catalogo dei monumenti considerati, da cui dipende quello secondario delle singole figure dei Giganti, a propria volta collegato a quello dei tipi iconografici individuati. Una mole di dati, alfanumerici e iconografici, che, per la razionale raccolta, ordinamento ed elaborazione degli stessi, ha richiesto la costruzione *ad hoc* di un archivio elettronico realizzato grazie al supporto informatico, nella forma di un *database* gerarchico relazionale, di cui è stata prodotta qui, per ovvie ragioni di spazio, solamente qualche esemplificazione (vd. Tavole).

È stato dunque inizialmente necessario stabilire specifici parametri e criteri di catalogazione, identificazione e ordinamento, una terminologia convenzionale da impiegare inequivocabilmente nelle descrizioni, e criteri di attribuzione dei tipi iconografici. Attraverso l'uso specifico, e non più generico, degli aggettivi applicati ai Giganti tanto nelle definizioni dei particolari quanto nelle loro descrizioni, si è tentato quindi di diversificare il più nettamente possibile e senza rischi di confusione, anche a livello lessicale, le loro diverse iconografie, di cui, almeno in scultura, un repertorio sembra essere rappresentato dal Grande Altare di Pergamo: (ancora) "combattente", "soccumbente (sotto i colpi di un avversario)", "caduto" (non più combattente e già sconfitto, ma ancora in attesa del colpo mortale), "morente", "morto" sono termini che si vorrebbero specificamente intesi per descrivere quella sequenza temporale generata dall'evocazione, come in una serie di fotogrammi, dei successivi stadi della battaglia attraverso la rappresentazione delle diverse sorti belliche del Gigante, che da fiero ma tracotante combattente procede verso il proprio fatale e ineluttabile destino di definitiva sconfitta e morte, in uno svolgimento narrativo.

L'attribuzione di un tipo iconografico a ciascuna figura di Gigante ha quindi prodotto una tipologia specifica, articolata al proprio interno in serie (tipi) principali, a loro volta caratterizzate da varianti secondarie, individuate e suddivise in base a caratteristiche distintive e differenze reciproche.<sup>7</sup> I criteri seguiti nell'assegnazione del tipo iconografico sono stati improntati a una certa elasticità, in base alle esigenze della materia: sono state quindi inizialmente considerate azione e postura<sup>8</sup>, ritenute il vero elemento indicativo, a prescindere da aspetto e tipologia del Gigante: non vi sono, infatti, associazioni particolari e soprattutto costanti tra tipologia/aspetto e azione, ma diverse tipologie possono condividere medesime azioni e posture, e diverse azioni e posture possono appartenere a una stessa tipologia. Con la comparsa degli elementi mostruosi, invece, si è ritenuto di dover privilegiare una distinzione in tipi basata sull'aspetto, che dal IV secolo a.C. in poi, e com'è noto soprattutto in età ellenistica, diventa l'elemento distintivo più appariscente e innovativo.

L'analisi così condotta ha permesso da un lato di evidenziare e delineare più chiaramente alcune tendenze storico-artistiche, dall'altro, di ottenere nuovi dati anche d'ordine quantitativo e statistico.

Occorre preliminarmente osservare che dalla tipologia approntata in questo studio si ricava un rapporto numerico tra tipi riconosciuti e soggetti ( $32 : 160 = 1 : 5$ ) - tenuto in debito conto il margine di

---

<sup>7</sup> Vd. tavv. VI-VIII.

<sup>8</sup> Solo a titolo esemplificativo si può menzionare qui la posizione delle gambe, elemento particolarmente significativo tanto per la posizione del vinto, quanto per la struttura compositiva dell'intera scena. Le diverse geometrie che si compongono nella disposizione degli arti inferiori, infatti, mentre testimoniano della sorte del Gigante, contribuiscono alla definizione degli spazi e alla costruzione delle prospettive. A Pergamo, il gusto tipicamente ellenistico per la composizione mossa, gli incroci di linee e diagonali, e gli audaci scorci funzionali alla comunicazione del *pathos*, si esprimerà anche nel sapiente impiego e dosaggio di questi motivi.

arbitrarietà che l'attribuzione del tipo comporta, pur nel sistema codificato di criteri e principi metodologici alla base di qualsiasi discorso iconografico e di cui si è fornita delucidazione poco sopra - che testimonia dell'ampia varietà tipologica dei soggetti, all'interno dei quali le ricorrenze di uno stesso tipo non superano il 9% (15) del totale. Numerosi sono poi i tipi che ne contano una sola (7); si giunge così a una media di 1 tipo ogni 5 soggetti. A ciò va aggiunta l'ulteriore distribuzione dei soggetti nelle singole varianti di ciascun tipo, che ne determina il tipo iconografico. Ne consegue che il rapporto fra tipi iconografici e soggetti si riduce rispetto al precedente: si contano infatti 78 tipi iconografici per 160 soggetti (1 : 2,05).

Tuttavia - ed è questo il dato più interessante e ricco di implicazioni - non è difficile individuare, pur in questa grande varietà tipologica, alcune soluzioni particolarmente ricorrenti, da ricondurre probabilmente a quegli schemi di repertorio circolanti fra gli artisti, e da costoro sviluppati nelle singole decorazioni secondo un principio di ποικιλία, un nucleo iconografico continuamente reimpiegato e variato in base alle necessità. In ultima analisi, l'insieme dei tipi iconografici che si è qui cercato di individuare e isolare altro non vorrebbe essere se non un tentativo di ricostruire e risalire, almeno in parte, a quel nucleo di schemi impiegati e ripetuti nelle loro varianti all'interno della battaglia mitica.

Ma c'è di più. Alcuni di questi tipi, di cui si è riconosciuta la particolare frequenza nell'ambito della Gigantomachia classica ed ellenistica e di cui si dirà più approfonditamente a breve, risultano comuni e sostanzialmente intercambiabili rispetto alle altre grandi battaglie mitologiche - e più in generale alle scene di combattimento - della tradizione greca, in cui la rappresentazione della figura del vinto e del soccombente si avvale dei medesimi schemi iconografici. Ben nota è d'altra parte la nobile, antica e fortunata tradizione iconografica di schemi di origine mediterranea, ampiamente adottati e risemantizzati in ambito greco, appunto anche nelle rappresentazioni delle Gigantomachie, fino ad assurgere a τόποι iconografici di grande fortuna: è il caso del Gigante afferrato per i capelli dal proprio avversario che sta per colpirlo a morte (qui tipo XVIII, che ricalca il tipico schema egizio del faraone trionfante sul nemico vinto<sup>9</sup>); e del Gigante calpestato dal proprio avversario (motivo di origine mesopotamica che trova la «sua prima assunzione, per ora documentata, in Siria e in Anatolia»<sup>10</sup>).

Fra gli schemi più comuni che, all'interno dell'arco cronologico qui considerato, contano il maggior numero di ricorrenze, sarà opportuno menzionare - oltre che per interesse statistico intrinseco, soprattutto per sostanziare di dati concreti e tangibili il successivo e conseguente discorso storico-artistico - alcuni tipi, come quello più impiegato in assoluto (tipo I), riconosciuto dal Partenone al Piccolo donario: il Gigante è rappresentato caduto al suolo su un ginocchio, con la gamba d'appoggio

---

<sup>9</sup> Vd. MOSCATI 1962.

<sup>10</sup> MAZZONI 1986, p. 74.

piegata verso l'interno, mentre quella libera è completamente distesa indietro, a prolungare la linea del profilo del torso; il tipo V, che ritrae invece il Gigante ancora stante e combattente; il tipo X, che identifica il Gigante che arretra di fronte all'avversario; il tipo XII, che rappresenta un Gigante nell'atto di sollevare una roccia; il tipo XIV, distintivo del Gigante che, attaccato dall'alto, tenta la difesa e il contrattacco; il tipo XVII, tipico del Gigante che si slancia nella scalata al monte.<sup>11</sup>

Occorre a questo punto precisare che, pur essendo tali dati emersi, come ovvio, dall'esame dell'intero *corpus* di monumenti considerati - compresi dunque anche i rilievi e le sculture di età ellenistica, fino alla metà circa del II secolo a.C. (datazione accolta per la dedica attalide sull'acropoli ateniese), epoca in cui nell'iconografia dei Giganti prolifera l'elemento mostruoso, non presente tuttavia, come visto, tra i tipi più rappresentati -, è sulla ceramica figurata post-fidiaca che si registra la massima frequenza di questi tipi.

Non è un caso, infatti - al contrario, rappresenta felice concordanza di risultati autonomamente raggiunti -, che la quasi totalità degli schemi così individuati sia presente nelle diverse proposte di ricostruzione<sup>12</sup> avanzate per la Gigantomachia rappresentata all'interno dello scudo della Parthenos fidiaca, considerata un "prototipo iconografico" per la successiva produzione di Gigantomachie - e di cui i cosiddetti "vasi fidiaci" sarebbero appunto diretti eredi e testimoni - e un punto di svolta e brusca rottura rispetto alla tradizione precedente.

Il particolare interesse rivolto dagli studiosi<sup>13</sup> alla ceramica attica post-fidiaca decorata con Gigantomachia si deve in realtà alla convinzione di poter riconoscere in tali documenti l'influenza diretta delle opere perdute del grande Maestro ateniese - in questo caso, il fregio dorico orientale del Partenone, giunto fortemente lacunoso e frammentario, e la suddetta decorazione interna dello scudo della statua di Atena Parthenos, completamente perduta -, e in base a questi, dunque, tentarne una ricostruzione.

Come è noto, infatti, i più ardui problemi sollevati dal ciclo scultoreo partenonico afferiscono non solo all'identificazione dei soggetti rappresentati, ma persino alla ricostruzione generale della scena nei singoli pannelli, la cui leggibilità è drasticamente ridotta e talora seriamente compromessa dal pessimo stato di conservazione in cui versano.

Per questo studio, sono state considerate dieci (I-IV, VI, VIII-IX, XI-XIII) delle quattordici metope orientali rappresentanti la Gigantomachia, tralasciando dunque le quattro occupate dalla

---

<sup>11</sup> Vd. tavv. VI-VIII, in cui sono stati riprodotte, a titolo esemplificativo, le schede di tre di questi schemi più frequentemente attestati.

<sup>12</sup> Vd. *e.g.* VIAN 1952, p. 155, fig. 7 e LEIPEN 1971, fig. 86.

<sup>13</sup> Vd. su tutti VON SALIS 1940 e SCHWAB 1988.

raffigurazione del carro (V, VII, X, XIV), in cui il Gigante sembra dunque assente<sup>14</sup>.

Se la rassegna delle metope orientali occupate dalla figura del Gigante<sup>15</sup> offre un variegato panorama di tipi e schemi iconografici (vd. tav. III), alcuni dei quali, come i già menzionati I e V, di ampia diffusione e fortuna in diacronia; un tipo spicca invece per la propria assenza: quello del Gigante morto. Una mancanza tanto più speciosa, in quanto il combattimento su cadavere è motivo tradizionale, e il Gigante morto non è certo escluso dalle rappresentazioni precedenti: ne valga come unico esempio il fregio settentrionale del Tesoro dei Sifnî a Delfi.

Inoltre, nel periodo qui preso in esame, la sua figura (ri)compare solo a partire dalla fine del IV sec. a.C. sul cratere apulo di Bochum<sup>16</sup>, che ne rappresenta per giunta l'unica attestazione ceramica, per poi essere di nuovo diffusamente impiegata solo nella scultura pergamena del II secolo<sup>17</sup>. Si potrebbe immaginare, quindi, che la rarità di questo tipo nelle Gigantomachie classiche sia dovuta alla sua assenza dal fregio partenonico, modello e ispiratore delle rappresentazioni successive, secondo la prassi interpretativa già applicata allo studio delle metope in generale.

Ma è proprio una delle quattro metope qui escluse per ragioni iconografiche - la XIV, in cui Helios sorge sul proprio carro<sup>18</sup> - a rivestire un ruolo di primaria importanza per la comprensione della nuova concezione della Gigantomachia attribuita a Fidia, non solo dal punto di vista simbolico, ma anche iconografico e compositivo. Helios nascente a N, nell'ultima metopa dell'angolo NE<sup>19</sup>, che dalla destra dello spettatore dirige il proprio carro verso il centro dell'azione (a sinistra), dove nella figura di Zeus la battaglia vede il proprio culmine<sup>20</sup>, riproduce il cammino del sole e apre alla battaglia quell'orizzonte universale, di partecipazione totale e totalizzante, che la ristretta cornice delle metope costringeva ancora in anonime monomachie. Ora il figlio di Iperione giunge sul carro ad annunciare il

---

<sup>14</sup> Secondo VIAN 1952, pp. 128-129, tuttavia, le tracce riconosciute dal Praschniker (PRASCHNIKER 1928) vicino alle zampe posteriori dei cavalli di Hera nella metopa VII sarebbero effettivamente da interpretare come sopravvivenze di una figura atterrata sotto il carro, quale è mostrata da due documenti ceramici (VIAN 1951, nn. 103, 338). Se dunque a questa figura si potesse dare il nome di Gigante - e lo stesso Vian non si esprime recisamente in merito -, non solo si otterrebbe la rappresentazione dell'avversario anche in una metopa finora ritenutane priva, ma si dovrebbe vagliare l'ipotesi di una sua possibile presenza anche nelle altre tre.

<sup>15</sup> Per la trattazione analitica di questi rilievi si rimanda alla sezione dedicatavi in MANUNTA 2007 (cap. III.1, pp. 260-299).

<sup>16</sup> Mon. 26 (330-320 a.C.): cratere apulo della cerchia del Pittore degli Inferi; Bochum, Università (*RI/Ab* II, 534, 287).

<sup>17</sup> Mon. 31: bassorilievo frammentario dall'acropoli di Pergamo P 358; Berlino, Pergamonmuseum (WINTER 1908, n. 356); mon. 32: Grande Altare di Pergamo, fregio esterno; Berlino, Pergamonmuseum (vd. da ultimo QUEYREL 2005, MASSA-PEIRAULT 2007); mon. 33: cosiddetto "Piccolo donario" attalide (in particolare PALMA 1981, STEWART 2004).

<sup>18</sup> A testimonianza di come lo studio delle metope partenoniche sia ancora da approfondire, K.A. Schwab precisa che il carro condotto dal dio Sole nella metopa E XIV, tradizionalmente ricostruito come biga, prevedeva in origine quattro cavalli, secondo quanto emerso dall'analisi di M. Korres (SCHWAB 2005, p. 161 e bibliografia relativa).

<sup>19</sup> Degna di nota, da un punto di vista simbolico, la sua posizione immediatamente al di sotto e in corrispondenza dei cavalli di Selene del frontone orientale (vd. SCHWAB 2005, p. 158, fig. 47).

<sup>20</sup> Come fa notare VIAN 1952, pp. 162-163, la composizione metopale condivide l'enfasi posta sulla eminente figura centrale sia con la struttura del frontone, sia più specificamente con il fregio ionico, che vede proprio sul lato orientale il fulcro della rappresentazione (l'assemblea divina che accoglie la processione panatenaica).

sorgere del giorno sull'ormai compiuta vittoria divina, inaugurando uno schema compositivo e una simbologia che troveranno la propria sintesi e massima espressione nella Gigantomachia rappresentata all'interno dello scudo di Atena Parthenos.

Proprio a Fidia e alla sua Gigantomachia dello scudo partenonico sarebbe infatti da ricondurre quella radicale svolta iconografica che compare bruscamente negli anni 440-430 a.C. su alcuni vasi<sup>21</sup> e si concretizza in un nuovo schema che si imporrà da subito soppiantando, sebbene non del tutto, il precedente di tradizione arcaica: la battaglia in altura, che vede gli Dèi dominare e respingere dall'alto i Giganti raccolti nel registro inferiore, spezzando la rigida linearità e giustapposizione delle monomachie di stampo omerico<sup>22</sup>.

Ma l'elemento ancora più innovativo, al servizio del quale si porrebbe la nuova organizzazione compositiva della Gigantomachia fidiaca, è di tipo concettuale: l'epico scontro diventa ora "cosmico", i due gruppi di contendenti sono nettamente separati in due diversi registri da una linea curva simbolo della volta celeste, all'interno della quale i Giganti tentano la scalata al Monte, difeso dagli Dèi all'esterno, mentre Helios sorge da un lato e Selene tramonta dall'altro. Accanto al combattimento in altura, dunque, compare qui l'ambientazione cosmica dell'evento evocata dalla rappresentazione del cielo e dalla presenza delle divinità celesti: lo scontro diviene totale e totalizzante, coinvolgendo tutto il creato. Un'innovazione nella rappresentazione della Gigantomachia, dunque, che, abbandonata e spezzata la trita formula arcaica della monomachia d'ascendenza omerica a favore della battaglia totale, situata in altura ed entro una cornice cosmica, trova nella dimensione narrativa il proprio aspetto più distintivo e innovativo.

Fu il von Salis<sup>23</sup> a richiamare perentoriamente l'attenzione sui "vasi fidiaci", nella convinzione di poter riesumare il prototipo fidiaco perduto sulla base dei documenti posteriori: le pur scarse e deteriorate tracce pittoriche superstiti dello Scudo Strangford<sup>24</sup> costituirono il punto di partenza materiale delle riflessioni del von Salis, che, proprio a causa del cattivo stato di conservazione di quelle,

---

<sup>21</sup> I più rappresentativi del periodo sono il cratere a calice del periodo di Polignoto da Spina 44893 conservato al Museo Nazionale di Ferrara (mon. 8, 435 ca. a.C.: *ARV*<sup>2</sup> 1680, *Paralipomena* 446, *Addenda* 158, *CVA* Ferrara I, tav. 21 [1665]), ad ora prima testimonianza in ordine cronologico della più diffusa delle due varianti finora riconosciute del nuovo schema compositivo, che divide la rappresentazione in due registri, quello superiore occupato dagli Dèi, quello inferiore dai Giganti, entrambi però talora collocati su più livelli e commisti, senza una rigida divisione tematica della composizione; e il ben noto cratere frammentario da Ruvo 2045 (H 2883) attribuito alla cerchia del Pittore di Pronomos e conservato al Museo Nazionale di Napoli (mon. 12, 420-400 a.C.: *ARV*<sup>2</sup> 1338, *Paralipomena* 481, *Addenda* 183), attualmente unico rappresentante noto della seconda variante, in cui compare per la prima volta una Gigantomachia "cosmica", caratterizzata dalla rappresentazione della volta e delle divinità celesti (vd. *infra*).

<sup>22</sup> Lo spostamento del conflitto da pianura ad altura risente dell'evoluzione del mito, in atto già da qualche tempo, che trasferisce lo scontro dalla piana di Phlegra ai fianchi dell'Olimpo.

<sup>23</sup> VON SALIS 1940.

<sup>24</sup> Si tratta del labile profilo di due sole figure, quasi sicuramente Giganti, dipinte sul retro del noto Scudo Strangford conservato al British Museum di Londra, una delle copie, in marmo e in scala ridotta, del perduto scudo della Parthenos fidiaca.

individuò appunto nelle successive Gigantomachie vascolari attiche una possibilità di ricostruire l'aspetto originale dello scudo fidiaco, di cui dà notizia Plinio<sup>25</sup>. La sua menzione del «clipeum ab eo [Phidie] pictum», in cui «cælavit [...] in parmæ eiusdem concava parte deorum et Gigantum dimicationes» non ha mancato di suscitare, perduto l'originale, problemi interpretativi e ipotesi contrastanti in merito, per esempio, alla tecnica e al materiale del supporto impiegati per la decorazione interna dello scudo - quesiti, come si vede, strettamente interconnessi.<sup>26</sup>

Se dunque, come vuole il von Salis, è nel frammentario cratere di Napoli<sup>27</sup> da individuare l'opera che più compiutamente conserva l'aspetto e le caratteristiche dello scudo fidiaco, la decorazione originale doveva occupare tutta la superficie interna dello scudo con una battaglia non più frammentata in tante monomachie giustapposte, ma totale, situata in altura (rappresentazione dell'Olimpo) e calata in un'ambientazione cosmica rappresentata dal sorgere di Helios a destra e il tramontare di Selene a sinistra, entrambi presso il limite inferiore esterno del semicerchio mediano, simbolo della volta celeste, che divideva gli Dèi soprastanti dai sottostanti Giganti. Fidia avrebbe così abilmente sfruttato, a fini artistici e compositivi, l'elemento metallico del cerchio di rinforzo dello scudo, che, divenendo simbolo e asse strutturale della composizione a un tempo, doveva separare i due gruppi di contendenti: al centro, all'interno del semicerchio, i Giganti in atto di scalare l'Olimpo, ammassare rocce, slanciarsi all'attacco, combattere; all'esterno, nel cielo, gli Dèi olimpici al seguito di Zeus che attaccano gli avversari dall'alto (così come appaiono sulla ceramica).

In conclusione, se a un attento esame la stessa Gigantomachia del fregio dorico orientale del Partenone, pur ancora costretta dalla morfologia del supporto nella dimensione dei singoli combattimenti in successione lineare, presenta già quegli elementi distintivi e peculiari della nuova

---

<sup>25</sup> Plin., *Nat.* 35.54: «[...] Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum [...]»; 36.18: «[...] in scuto eius [scil. Minervæ Athenis] Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu, in parmæ eiusdem concava parte deorum et Gigantum dimicationes [...]».

<sup>26</sup> Superfluo rilevare la disparità di opinioni in merito, su una questione di fatto ancora aperta. FERRI 2000, che traduce il «cælavit» di Plinio (*Nat.* 36.18) come «scolpi a rilievo», riferendolo tanto all'Amazzonomachia quanto alla Gigantomachia, pensa si trattasse di avorio, forse su lamina d'oro di fondo (pp. 170-171). Anche LEIPEN 1971 richiama giustamente l'attenzione sul significato proprio del verbo impiegato da Plinio, che indica la cesellatura nel metallo, in cui dunque lo scudo doveva essere realizzato. La Gigantomachia interna doveva dunque avere l'aspetto di un bassorilievo o di un'incisione nell'oro o nel bronzo dorato del fondo, che non avrebbero in alcun modo potuto accogliere una pittura (p. 49). Al contrario, che tale fosse la decorazione interna testimonierebbero secondo il von Salis, oltre allo stesso scudo Strangford, anche le Gigantomachie dipinte all'interno degli scudi rappresentati sui vasi, come quello di Encelado sul citato cratere di Napoli (mon. 12, nt. 21) e quello di Atena sull'idria di Karlsruhe (mon. 16: idria a figure rosse da Ruvo 259 [B 36]; Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. *ARV*<sup>2</sup> 1315, 1; 1690, *Paralipomena* 477, *CVA* Karlsruhe I, tavv. 22-24, B 36). L'argomentazione tuttavia non sembra dirimente ai fini della questione: non si vede infatti come avrebbero potuto essere raffigurate altrimenti le decorazioni interne degli scudi dipinti sui vasi, ritenendo improbabile l'impiego di tecniche diverse per particolari così minuti e relativamente secondari nell'economia generale della rappresentazione. Se da un lato il preciso significato del verbo *cælare*: cesellare, incidere, scolpire (su metallo, avorio, legno...) potrebbe decidere della tecnica decorativa, lasciando tuttavia aperta la questione del materiale; permane dall'altro l'apparente contraddizione delle due testimonianze pliniane («pictum» e «cælavit»), a meno di non considerarle, poco verisimilmente, riferite a due diversi scudi, il primo dipinto, il secondo scolpito.

<sup>27</sup> Vd. nt. 21.

concezione<sup>28</sup> - ravvisabili nella calcolata disposizione e organizzazione dei duelli, e nel sorgere di Helios dall'Oceano dell'ultima metopa -, sarà nella decorazione interna dello scudo dell'Atena Parthenos che il Maestro ateniese li svilupperà compiutamente. La forma ellittica dell'arma permetteva infatti di rappresentare con libertà e verisimiglianza una battaglia in altura, su piani diversi, collocata inoltre all'interno di una cornice cosmica evocata dalla linea circolare della volta celeste e dalla presenza di Helios nascente e Selene calante. Ed è proprio nella forma del supporto che questa svolta compositiva sembra aver trovato la propria più compiuta attuazione, che ne ha permesso la piena realizzazione e di cui l'artista ha sapientemente sfruttato le potenzialità.

Tale radicale innovazione, infatti, non rimane priva di conseguenze, e la ceramica è il primo testimone della sua potenza rivoluzionaria e della sua fortuna, e per molto tempo anche l'unico.

Accanto al perdurare delle monomachie singole di ascendenza arcaica, la Gigantomachia collettiva diventa ora scontro cosmico combattuto in altura, adottando pienamente l'innovazione fidiaca, che diventerà da subito la "nuova tradizione" artistica di riferimento, sebbene non esclusiva: ancora alla fine del V secolo a.C. la celebre coppa di Aristofane e Ergino<sup>29</sup> rimane fedele allo schema arcaico delle singole monomachie allineate, di cui peraltro rappresenta l'unica sopravvivenza post-fidiaca; e non mancheranno nemmeno, ancora nella ceramica di IV secolo, i duelli singoli estrapolati e isolati dalla battaglia (monn. 9, 15, 20, 22, 24).

Il mutamento emerge d'altra parte chiaramente dal catalogo stesso: mentre i vasi dipinti con Gigantomachia collettiva anteriori allo scudo della Parthenos qui inclusi<sup>30</sup> mostrano ancora singoli duelli allineati in un unico registro compositivo, dopo la data del 438 a.C. sono attestate unicamente Gigantomachie "fidiache" (a parte la suddetta eccezione).

Questi monumenti, compresi quelli coevi o di poco posteriori all'esecuzione delle metope orientali del Partenone, rivestono, al di là del proprio valore intrinseco, una duplice importanza storico-artistica: essi rappresentano a un tempo una fonte privilegiata, perché diretta, oggettiva e cronologicamente prossima, per lo studio e la ricostruzione non solo del fregio partenonico, pur con la necessaria cautela metodologica che si impone, ma anche della sua influenza artistica; e insieme un

---

<sup>28</sup> Un ulteriore punto di svolta rappresentato dal fregio partenonico riguarda l'aspetto dei Figli della Terra: è proprio il Partenone infatti a segnare l'inversione di tendenza nella rappresentazione del Gigante, che da anonimo oplita, caratteristico del periodo arcaico, assume sempre più frequentemente quel distintivo aspetto selvaggio che lo caratterizzerà. Nelle metope orientali, ormai solo cinque Giganti su dieci portano armi (metope II-IV, VI, VIII), mentre gli altri indossano una pelle ferina o un pannello, e combattono prevalentemente con rocce.

<sup>29</sup> Mon. 10 (425-410 a.C.): coppa del vasaio Eginos e del pittore Aristofanes da Vulci F 2531; Berlino, Staatliche Museen (*ARV*<sup>2</sup> 1318, 1; 1690, *Paralipomena* 478; *Addenda* 181; *CVA* Berlin III, tavv. 119-121).

<sup>30</sup> Mon. 4 (440 ca. a.C.): cratere a volute; Whitby, Mulgrave Castle, coll. Lord Normanby. *Paralipomena* 442, BOARDMAN 1989, figg. 158.1-158.2. Mon. 6 (440 ca. a.C.): cratere a calice da Spina 2892 (T 300 VT); Ferrara, Museo Nazionale. *ARV*<sup>2</sup> 1041, 6, *Paralipomena* 443; *Addenda* 156; *CVA* Ferrara I, tav. 19 (1663).

bacino iconografico collettore degli schemi e delle soluzioni formali più diffusi, certamente parte di un repertorio di base continuamente variato nei suoi successivi impieghi.

Uno dei monumenti più emblematici al proposito è l'anfora italiota del Louvre attribuita al pittore di Suessula<sup>31</sup>, tante volte chiamata in causa in rapporto alle metope partenoniche<sup>32</sup>, con cui sembra mostrare particolare affinità per la struttura delle monomachie e l'iconografia delle singole figure. È proprio questo vaso, infatti, a restituire ben 5 fra i tipi più comuni: su 13 soggetti, 3 sono Giganti che arretrano di fronte all'avversario (tipo X), 3 sono Giganti che, attaccati dall'alto, tentano la difesa e il contrattacco (tipo XIV), 3 ancora sono Giganti che si slanciano nella scalata al monte (tipo XVII); singole ricorrenze sono poi quelle del Gigante soccombente del tipo I, e del Gigante combattente (tipo V, il secondo numericamente, con 14 ricorrenze totali, dopo il tipo I).

I dati statistici emersi dalla catalogazione, dunque, potrebbero ora essere letti alla luce della netta cesura storico-artistica rappresentata dall'innovazione fidiaca, assumendo valore pregnante se rapportati all'evoluzione della rappresentazione della Gigantomachia quale finora delineata. Da essi si ricava, infatti, un forte divario quantitativo nella produzione scultorea di Gigantomachie pre e post-fidiaca, eclissatasi quasi completamente<sup>33</sup> dopo l'esperienza partenonica - arrivando a contare solo due esemplari fra IV e III secolo - e rifiorita solo in età ellenistica con le grandiose realizzazioni pergamene - a parte rarissimi esemplari di per giunta incerta datazione<sup>34</sup> -, mentre la sopravvivenza del tema in arte sembra essere garantita dalla pittura vascolare, la sola apparentemente in grado, per tutta la propria durata fino al tramonto al volgere del IV secolo, di accogliere, adattare ed elaborare vivacemente l'innovazione fidiaca, nuovo punto di non ritorno, assunto da subito a paradigma artistico.

La spiegazione di questo fenomeno potrebbe dunque essere cercata in ambito morfologico-tettonico: se la nuova concezione si era potuta esprimere pienamente, e forse aveva ricevuto stimolo, grazie alla forma ellittica dello scudo, particolarmente idonea a una rappresentazione su più piani inquadrata nella semicircolare volta celeste, la superficie convessa del vaso doveva allora apparire il supporto più simile e adatto a ricevere una tale complessa, articolata e pregnante composizione, se non nella sua interezza, almeno conservandone fedelmente la struttura compositiva pur nella citazione

---

<sup>31</sup> Mon. 19 (400-390 a.C.): anfora del Pittore di Suessula dall'Italia meridionale S 1667; Parigi, Musée du Louvre (ARV<sup>2</sup> 1344, 1; 1691, *Paralipomena* 482; *Addenda* 183).

<sup>32</sup> A questo vaso si deve inoltre la prima identificazione e ricostruzione proposta per la prima metopa orientale (di Hermes), grazie al confronto con la monomachia di Hermes ivi dipinta (vd. SCHWAB 1988, p. 22, n. 4).

<sup>33</sup> Eccezione fatta per l'isolata Gigantomachia della fine del V secolo a.C. che Pausania (2.17.3) menziona per l'*Heraion* di Argo, e che F. Eichler ha creduto di riconoscere nei frammenti di alcune metope superstiti (EICHLER 1919), su cui peraltro manca, per l'estrema frammentarietà dei reperti, un definitivo riscontro materiale della testimonianza scritta.

<sup>34</sup> È il caso, segnatamente, dei rilievi di Priene (mon. 25: lastre di copertura dei cassettoni (?) del tempio di Athena Polias a Priene; Londra, British Museum. CARTER 1983, *Priene* 2005) e delle metope del tempio di Atena a Ilion (mon. 30; Berlino-Çanakkale. HOLDEN 1964; da ultimo ROSE 2003 e 2006).

parziale. Un risultato che le caratteristiche e i limiti imposti dalla scultura in marmo non avrebbero permesso di raggiungere compiutamente.

Sarà solo con lo spirito e il gusto sperimentale ed eclettico ellenistico, e con le immense disponibilità dei successori di Alessandro, desiderosi di fama e potere, che la Gigantomachia vivrà una nuova era di fortuna e imponenza, dopo un breve ritorno all'angusto e segmentato spazio del rilievo.

Tale è infatti la tecnica decorativa con cui furono realizzati i cicli scultorei, comprendenti una Gigantomachia, dei templi dedicati ad Atena rispettivamente a Priene e Ilio: si tratta nel primo caso di 65 frammenti attribuiti ai pannelli di copertura dei cassettoni del peristilio (già considerati frammenti del fregio attorno alla statua di culto, poi dell'Altare esterno); nel secondo, di frammenti della decorazione metopale. Come accennato, ambedue i contesti presentano ancora gravi problemi di datazione, caratterizzati come sono da una storia edilizia lunga e articolata, le cui fasi principali per la possibile collocazione delle decorazioni distano fra loro da due (nel caso di Priene) a tre secoli (nel caso di Ilio).

Un *delta* cronologico certo non trascurabile, non solo per gli evidenti motivi storico-artistici intrinseci, ma soprattutto per quello che esso comporta, specificamente in questa sede, in termini artistici e iconografici.

Un punto fermo, tuttavia, sembra essere stato raggiunto, almeno per Ilio, dai recenti scavi effettuati dal Rose<sup>35</sup> nel sito del tempio: se l'indagine stratigrafica si rivelasse definitivamente attendibile, essa fornirebbe anche per le sculture del tempio una nuova datazione<sup>36</sup> compresa tra l'ultimo quarto del III e la prima metà del II secolo a.C., che avrebbe il vantaggio di mantenere l'antiorità delle metope rispetto all'Altare di Pergamo, grandioso e pressoché unico punto di riferimento artistico (stilistico e iconografico) per quest'epoca, in accordo con il giudizio della maggior parte degli studiosi, finora più inclini alla datazione lisimachea; e avvicinerrebbe nel contempo i rilievi all'opera pergamena, con cui sono stati da sempre proposti convincenti confronti (talora strumentalizzati a favore della datazione bassa delle sculture troiane).

Nonostante l'estrema scarsità e lacunosità dei frammenti superstiti, la Gigantomachia di Ilio presenta alcuni elementi di un certo interesse iconografico. Il rilievo più completo, l'unico di questa serie di cui sia leggibile la scena grazie alla sopravvivenza di entrambi gli antagonisti, ritrae un Gigante nell'apparentemente tradizionale schema della presa per i capelli (tipo XVIII)<sup>37</sup>. In questo caso, però, la

---

<sup>35</sup> ROSE 2003 e 2006.

<sup>36</sup> Essa si inserisce fra le due principali ipotesi finora sul campo: quella tradizionale, dovuta ancora allo Schliemann e basata su un passo di Strabone (13.1.26), che assegna la costruzione del tempio a Lisimaco (inizi del III secolo a.C.: si veda, tra gli altri, HOLDEN 1964); e quella augustea, che ne considera le metope in fase con la ricostruzione dell'edificio attribuita al figlio di Cesare, se la lettura della frammentaria iscrizione rinvenuta sull'architrave fosse corretta (per cui vd. Goethert, F. - Schleif, H., *Der Athenatempel von Ilion*. Denkmäler antiker Architektur 10, Berlin 1962).

<sup>37</sup> Vd. *supra* e nt. 9.

posizione dell'avversario di Atena rappresenta una novità: probabilmente già colpito dalla lancia della dea, o in procinto di esserne trafitto a morte, egli è caduto a terra sul bacino, con entrambe le gambe distese in avanti, e, decisamente sbilanciato indietro, ma sostenendosi al suolo con lo scudo, ancora imbracciato e poggiato a terra, sta per cadere supino sotto i colpi della dea. È in particolare la disposizione degli arti inferiori a non trovare precedenti; gli unici confronti possono essere invece offerti dal Grande Altare: il Gigante abbattuto dalla Gorgone Euryalo (lato N), sebbene semidisteso su un fianco, allunga entrambe le gambe in avanti, e il precario equilibrio dell'avversario di Atena sulla metopa troiana si ritrova proprio sull'Ara nel Gigante abbattuto da Efesto (lato N), in quello attaccato dal leone di Semele (lato W), in quello abbattuto da Iperione/Ouranos (lato S) e nella vittima a sinistra di Zeus (lato E).

Affinità stilistiche, oltreché identità iconografica, legano ancora alla Gigantomachia pergamena il secondo frammento metopale da Ilio relativamente più leggibile: come nel rilievo precedente, infatti, il Gigante giace al suolo sbilanciato indietro, ma in questo caso in ginocchio e gravante sulla gamba destra piegata violentemente sotto il peso del corpo, mentre a quanto sembra la sinistra è distesa in avanti. Il braccio destro doveva essere probabilmente alzato in atto di difesa, come sembrerebbero indicare le tracce del relativo muscolo pettorale, o portato indietro per sostenersi con le mani a terra, come potrebbe suggerire il già citato Gigante sconfitto da Iperione sul lato meridionale dell'Ara, appartenente allo stesso tipo iconografico.

Ancora, il trattamento anatomico e il potente rilievo della muscolatura che si contrae assecondando la torsione impressa dalla dinamica dell'attacco subito e della caduta non possono non richiamare i possenti chiaroscuri che animano i corpi dell'Altare.

Tuttavia, i motivi d'interesse delle sculture troiane non si fermano qui: tra i resti della decorazione del tempio sono conservati anche altri due frammenti, in cui sono stati individuati rispettivamente una parte dell'arto anguiforme di un Gigante e un torso virile di profilo artigliato da una zampa ferina<sup>38</sup>. Se questa interpretazione fosse corretta, e anche il secondo frammento fosse attribuibile alla Gigantomachia, si avrebbe non solo la prova della presenza, accanto al tipo antropomorfo, di quello semiferino, e anguipede in particolare (peraltro esistente già dall'inizio del IV secolo e rappresentato tanto sui cassettoni di Priene, come si vedrà, nell'iconografia dell'anguipede alato, quanto sul Grande Altare); ma anche un ulteriore punto di contatto - iconografico - tra i due cicli scultorei di Ilio e Pergamo. Il secondo frammento troiano sopra menzionato costituirebbe infatti il diretto antecedente dello scontro tra Aither e il Gigante leontocefalo sul lato meridionale dell'Ara<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Vd. HOLDEN 1964, p. 22.

<sup>39</sup> *Ibid.*

È chiara dunque la decisiva portata storico-artistica della corretta collocazione cronologica delle metope del tempio di Atena a Ilio: la loro anteriorità rispetto all'Altare di Pergamo confermerebbe il suo ruolo di erede e culmine, ma non certo di iniziatore *ex novo*, di una tradizione di gusto e stile, pur sperimentale e variegata, caratteristica d'altra parte dell'epoca, che ne costituisce il retroterra e il contesto artistico-culturale.

Un contesto al quale, se confermata la cronologia alta<sup>40</sup>, apparterebbe anche la decorazione scultorea del tempio di Atena Polias a Priene, che, oltre al fluttuare della datazione dal IV al II secolo a.C. a seconda della sua attribuzione alle diverse fasi edilizie dell'edificio, ha presentato congiuntamente il problema dell'ubicazione originaria<sup>41</sup>. Come nel caso di Ilio, l'estrema frammentarietà dei resti e la documentata presenza originaria di più soggetti rendono difficoltoso il riconoscimento delle scene inequivocabilmente riconducibili alla Gigantomachia. Il catalogo ne accoglie dunque solo quattro, anch'esse peraltro non esenti da interrogativi.

In nessuna di queste, innanzitutto, il Gigante è rappresentato ancora combattente (schema nondimeno largamente attestato, che conta nel solo catalogo 35 ricorrenze), ma sempre in procinto di soccombere definitivamente sotto i colpi dell'avversario, da cui cerca un'ultima, vana difesa.

Immediatamente evidente e degna di nota risulta poi, pur in questa ristretta selezione, la varietà tipologica dei Giganti rappresentati: accanto alla compresenza del tipo "selvaggio" e di quello armato, due sono le iconografie più degne di nota qui individuate.

La prima, d'ascendenza fidiaca<sup>42</sup>, che materializza la connotazione tellurica dei Figli della Terra e ritrae il Gigante conficcato con gli arti inferiori nel suolo<sup>43</sup>, aveva già fatto la propria comparsa sulla ceramica: sul cratere apulo dell'Ermitage<sup>44</sup>, che raffigura conficcati nel suolo tre Giganti su quattro, e sul cratere di Bari<sup>45</sup>, coevi e qui catalogati consecutivamente (360-340 a.C.).

Ora, con la loro datazione al terzo quarto del IV secolo a.C., i rilievi di Priene, in cui appunto questa iconografia è presente, *unicum e ultimum* in scultura nel periodo qui considerato, si inseriscono perfettamente in questa sequenza, di cui rappresentano l'ultima attestazione consecutiva e pressoché contemporanea rispetto ai due monumenti ceramici. Dopo la fine della pittura vascolare, infatti, né le metope di Ilio, né le Gigantomachie pergamene offriranno più tale rappresentazione dell'origine ctonia dei Giganti.

---

<sup>40</sup> Terzo quarto del IV secolo a.C. ca. Per le motivazioni e le diverse ipotesi: CARTER 1983, RIDGWAY 1997.

<sup>41</sup> Vd. *supra*.

<sup>42</sup> Vd. *supra*.

<sup>43</sup> Se si considerano attendibili la pertinenza e l'ipotesi ricostruttiva del frammento, tale rappresentazione dell'origine ctonia del Gigante ricorrerebbe in scultura solo in questo caso: non comparirà infatti nemmeno nelle successive Gigantomachie pergamene.

<sup>44</sup> Mon. 23: cratere apulo 1714 (St. 523); San Pietroburgo, Ermitage (RVAp I, 416, n. 12).

<sup>45</sup> Mon. 24: cratere a volute apulo da Ceglie 4399; Bari, Museo Archeologico (RVAp I, 421, n. 44).

Per la seconda, che compare invece qui per la prima volta all'interno del catalogo, si ripropongono le medesime considerazioni avanzate per le metope troiane circa la cruciale importanza dell'esatta collocazione cronologica di questi rilievi. Se la datazione alta risultasse infatti confermata, la Gigantomachia prienea accoglierebbe un prototipo iconografico: quello del Gigante anguipede alato, che, a differenza dello schema precedentemente esaminato, comparirebbe qui per la prima volta, per essere invece poi ripreso nella Gigantomachia pergamena, dove se ne contano almeno 3 ricorrenze. In particolare, il Gigante (Brontios/Brontias?) rappresentato sul lato destro della scalinata d'accesso mostra una stretta affinità iconografica con il proprio - antecedente? - prieneo<sup>46</sup>.

Occorre d'altra parte osservare, da un lato, che uno dei due elementi "mostruosi" caratterizzanti il nuovo tipo, ossia gli arti inferiori anguiformi, non è certo nuovo. Il tipo anguipede, infatti, appare per la prima volta sulla *lekythos* apula di Berlino<sup>47</sup>, denunciando la progressiva trasformazione del mito della Gigantomachia sotto l'influenza delle tradizioni locali: proprio durante il IV secolo a.C., infatti, si sviluppa quella connotazione tellurica e vulcanica, già apparentemente abbracciata dall'arte etrusca degli inizi del V secolo a.C. che rappresenta Giganti sputafuoco<sup>48</sup>, e ben esemplificata dalla comparsa, in Italia Meridionale appunto, del tipo anguipede, che aprirà la strada alla proliferazione dell'elemento mostruoso caratteristico dell'età ellenistica.

Questa iconografia era a propria volta già nota all'arte corinzia e calcidese del VI secolo, che rappresentavano Tifone anguipede alato in lotta contro Zeus. Da subito però abbandonato, l'anguipede ricompare quasi due secoli dopo in Italia Meridionale, e questa volta a caratterizzare l'aspetto del Gigante, forse per il tramite dell'arte etrusca, dove il tipo sopravvivrà dall'arcaismo fino al III secolo a.C.<sup>49</sup>. Una confusione tra il mito di Tifone, ambientato in Sicilia, e dei Giganti potrebbe essere stata alla base dell'osmosi iconografica tra i due soggetti, avvenuta probabilmente proprio in Italia Meridionale<sup>50</sup>.

Non a caso, infatti, gli unici monumenti di IV secolo ad accogliere il tipo di nuova (re-)introduzione sono due vasi italoti (oltre alla suddetta *lekythos* - mon. 20, nt. 47 -, il cratere apulo di

---

<sup>46</sup> Tale primato cronologico-iconografico, derivante dalla datazione pre-pergamena dei rilievi di Priene, potrebbe offrire il fianco alle obiezioni contro la loro anteriorità rispetto all'Altare, considerata un'inammissibile inversione storico-artistica produttrice di problematici "riferimenti prolettici" difficilmente spiegabili e risolvibili, quale appunto il prototipo prieneo dell'anguipede alato. Il medesimo problema anima, com'è noto, il dibattito sulla cronologia relativa di Ara e Piccolo donario, monumenti cardine di questo stesso studio. Valgano anche in questo caso le osservazioni di cui sopra a proposito della datazione delle metope di Ilio e della rappresentazione del Gigante conficcato nel suolo.

<sup>47</sup> Mon. 20 (400-375 a.C.): *lekythos* ariballica apula 3375; Berlino, Staatliche Museen (RVAp I, 417).

<sup>48</sup> Vd. la lamina bronzea di Boston: VIAN 1960, p. 889, fig. 1106.

<sup>49</sup> VIAN 1960, p. 889.

<sup>50</sup> VIAN 1988, p. 253.

Bruxelles<sup>51</sup>). In seguito, esso non si incontrerà più fino all'età ellenistica: solo la grande Gigantomachia pergamena, in accordo con il gusto eclettico e sperimentale dell'epoca, ne farà ampio uso, anche nelle versioni composite (nel Fregio Grande se ne contano 17, di cui 4 compositi), come appunto il Gigante anguipede alato già presente a Priene, e quello leontocefalo (lato S)<sup>52</sup>.

Dall'altro lato, il secondo degli elementi mostruosi propri dell'anguipede alato, le ali appunto, non si incontrerà nella sua applicazione esclusiva alla figura del Gigante se non a Pergamo: solo nel Fregio Grande si incontra infatti il Gigante alato completamente antropomorfo, che conta 3 ricorrenze (combattente contro Phoibe, lato S; Tityos e Alkyoneus, lato E).

A dispetto delle apparenze, sarebbe in effetti questa una delle poche reali innovazioni iconografiche apportate dal Fregio alla Gigantomachia<sup>53</sup>.

La prima impressione offerta dal grandioso altorilievo è quella di una tentacolare sovrabbondanza e varietà iconografica: dalla superficie delle lastre di fondo si staccano fino a muoversi liberamente nello spazio figure talora isolate nella nobiltà del duello epico, più spesso aggrovigliate nell'impeto violento e senza posa della battaglia che coinvolge e sconvolge tutto il creato. Ognuna di esse è colta in un'attitudine, in un gesto, in un momento diversi, come lo è il loro aspetto, che passa dal dio panneggiato al Gigante mostruoso, dal Gigante oplita al dio polimorfo. Tuttavia, l'ordinamento tipologico qui proposto per le figure dei Giganti ha permesso di evidenziare come il tanto appariscente aspetto innovativo non nasconda la forte presenza della tradizione, che non viene soltanto ripresa e fedelmente citata, ma anche rielaborata e rinnovata. E ciò risulterà evidente anche in riferimento all'aspetto strutturale e compositivo del fregio nel suo complesso.

Accanto alla varietà tipologica e iconografica che al primo sguardo caratterizza il fregio pergameno, si riconosce infatti un'altrettanto consistente ripresa di schemi tradizionali: da un lato, fra i tipi già precedentemente impiegati riprodotti sull'Altare compaiono anche quelli più tradizionali e ricorrenti, come l'I e il V, attestati già a partire dal Partenone<sup>54</sup>; dall'altro, poco meno di un terzo delle nuove iconografie non consiste se non in nuove varianti proprio di quei tipi già noti.

Questa elaborazione degli schemi tradizionali coinvolge tutte le tipologie di Gigante, da quello antropomorfo al mostro polimorfo<sup>55</sup>, tra i quali si riconosce un rapporto pressoché equilibrato

---

<sup>51</sup> Mon. 28 (330-300 a.C.): cratere apulo del Pittore di Baltimora; Bruxelles, collezione Deletaille (*RVAp Suppl.* I, 152, 23b e tav. 26).

<sup>52</sup> Vd. *infra*.

<sup>53</sup> All'interno del fregio sono state individuate 42 figure di Giganti in base allo stato di conservazione e alla possibilità di ricostruzione nel caso di rilievi frammentari, ma ancora leggibili.

<sup>54</sup> Vd. nt. 11.

<sup>55</sup> I parametri di analisi morfologico e iconografico danno qui origine a uno schema quadripartito in cui le nuove varianti iconografiche di tipi già noti da una parte e i nuovi tipi dall'altra si distribuiscono tra la tipologia antropomorfa da un lato e quella mostruosa dall'altro.

all'interno del Fregio (22 : 20).

I dati più interessanti riguardano proprio i Giganti dall'aspetto mostruoso: sui 20 suddetti, 13 sono gli anguipedi (di cui 2 appartenenti a nuove varianti del tipo originario e 10 a tipi qui introdotti per la prima volta), 3 gli anguipedi alati (fra cui si contano 2 nuove varianti del tipo già incontrato a Priene<sup>56</sup>) e 4 caratterizzati da nuove morfologie, introdotte qui per la prima volta.

Tra le nuove varianti di tipi già noti come l'anguipede, particolarmente degna di nota appare l'inedita<sup>57</sup> soluzione iconografica adottata nel cosiddetto "Gruppo del morditore" del lato settentrionale del Fregio Grande, in cui il Gigante cintura da tergo e stritola il proprio avversario mentre, sollevatolo da terra, lo avvolge nelle proprie spire serpentiformi e ne addenta il braccio. La sorte del dio sembrerebbe quasi segnata, tanto da richiedere un intervento in suo soccorso.

Se fino a questo momento e in tutte le altre rappresentazioni di Gigante combattente i Figli della Terra sono isolati dal proprio avversario, verso cui tentano di vibrare un colpo o con lui si scontrano, ma sempre dalla propria posizione; questo duello rappresenta il primo esempio non solo di totale sovrapposizione dei corpi aggrovigliati nella lotta, ma anche di Gigante preminente nel combattimento.

Non è certo casuale che la sola altra rappresentazione di questo tipo riferibile alla Gigantomachia, il gruppo scultoreo a tutt'ondo di Eracle e Gigante anguipede combattente di Wilton House - quasi un calco dello scontro pergameno -, si possa ricondurre al Piccolo donario attalide<sup>58</sup>.

Tuttavia, tanto per il Gigante antropomorfo, quanto per quello polimorfo, il confronto iconografico e tipologico sembra ridimensionare il contributo innovativo e originale apportato dai nuovi schemi, apparentemente innegabile a prima vista. Nella maggior parte dei casi si tratta infatti del risultato della commistione e fusione di tipi iconografici noti, tradizionali e ben individuabili, soprattutto quando la nuova iconografia nasce dall'applicazione di uno schema comune a una diversa morfologia o tipologia di Gigante.

Proprio riguardo le novità più appariscenti concernenti l'apparato morfologico del Gigante, il suo aspetto e la sua natura, si deve registrare, contrariamente alle apparenze, un apporto piuttosto contenuto: se realmente il primo Gigante anguipede alato finora noto fosse quello rappresentato sui cassettoni di Priene<sup>59</sup>, le uniche creazioni pergamene interamente originali sarebbero quelle

---

<sup>56</sup> Vd. *supra* e nt. 46.

<sup>57</sup> Nell'ambito della Gigantomachia: si ricordi infatti il noto scontro tra il Lapite e il Centauro che ne morde il braccio sul frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia, dove tuttavia la sorte del duello è segnata con certezza, e il gesto del Centauro non è che un vano tentativo di difesa. Anche in questo caso, dunque, e come sarà ulteriormente chiarito a breve, l'indiscutibile apporto innovativo della Gigantomachia pergamena prende le mosse e non nasconde, ma anzi volutamente rivela, la forte presenza della tradizione.

<sup>58</sup> Come ha fatto PALMA 1981, n. 14.

<sup>59</sup> Vd. nt. 56.

dell'anguipede leontocefalo e del Gigante alato, che contano solo 4 soggetti in tutto<sup>60</sup>. Il primo, per giunta, ha un solo rappresentante, mentre più varietà mostra il tipo alato, i cui tre soggetti presentano però soluzioni iconografiche già note.

Che poi lo schema più utilizzato nell'Altare di Pergamo risulti in proporzione relativa, con 5 ricorrenze totali, quello del tipo I, già presente sul Partenone, ancora riprodotto nel Piccolo donario, e dal maggior numero di attestazioni in tutto il periodo considerato (15 in totale), testimonia ancora una volta della forte presenza della tradizione all'interno di un'arte che da essa muove, non solo creando, ma anche rinnovando. Anche la presenza di un secondo tipo tradizionale, anch'esso già impiegato nelle metope partenoniche, si inserisce in questa tendenza: il Gigante combattente a destra del "Gruppo del morditore" sul lato settentrionale brandisce contro il proprio avversario un'arma a due mani, nello stesso movimento di caricamento che contraddistingue i suoi affini nelle metope IX e XII del Partenone (tipo V). È anzi proprio grazie alla possibilità del confronto che la figura, comunque sufficientemente leggibile pur nella sua frammentarietà, può essere ricostruita con una certa sicurezza.

Ma le riprese iconografiche non coinvolgono solamente i grandi monumenti della tradizione: sarebbe difficile, infatti, non avvicinare lo schema del Gigante anguipede calpestato e trafitto da tergo dal proprio avversario che lo trattiene per i capelli, presente pressoché ugualmente in almeno due monomachie pergamene - quelle di Enyo sul lato settentrionale e di Asteria su quello meridionale - al duello raffigurato sullo *stamnos* di Oxford<sup>61</sup> (dove però il Gigante è antropomorfo e non è afferrato per i capelli).

Uno sguardo complessivo alla Gigantomachia, infine, non soltanto in prospettiva iconografica, ma anche compositiva, potrebbe forse rivelarne alcuni di quegli aspetti, apparentemente marginali e "nascosti" all'interno della grande "mischia", che interessano tanto gli Dèi quanto i Giganti, tanto il loro aspetto quanto i loro attributi, e che ne determinano il carattere multiforme, composito e inedito così appariscente.

Se la già segnata sorte del combattimento è scritta sui volti dei suoi protagonisti, la cui espressione calma e fiera riflette l'imminente vittoria sugli sconfitti dilaniati dalla spasmodica contrazione dei lineamenti, si incontrano improvvisamente Giganti fieri e "severi", combattenti contro Dèi sofferenti, talora in procinto di soccombere sotto l'impeto del proprio mostruoso avversario che sta per avere la meglio, e di cui assumono la posizione di vinti. Non può non risaltare, infatti, la quasi

---

<sup>60</sup> A questi potrebbe essere aggiunto anche il Gigante dalle corna taurine del lato meridionale, se non fosse che questo inusuale attributo, a parte sottolinearne ulteriormente il carattere ferino e selvaggio, non ne implica di fatto un radicale mutamento d'aspetto, come invece, per esempio, la testa leonina del Gigante leontocefalo sullo stesso lato. Per questo motivo, sua caratteristica distintiva è ancora considerata la metà inferiore serpentiforme.

<sup>61</sup> Mon. 22 (400-375 a.C.): *stamnos* 1917.54 (BEAZLEY 1947, 56, n. 1, tav. XIII A, 2).

“severa” assenza di espressione del Gigante a destra di Afrodite sul lato settentrionale, dove ancor più sorprendentemente essa è associata a un mostro anguipede alato, ancora combattente; e dei Giganti “opliti” rispettivamente sul lato meridionale e orientale, in cui l’elemento mostruoso è invece totalmente assente.

All’opposto, si faticherebbe a considerare l’Okeanos sul lato sinistro della scalinata una divinità a un passo dalla vittoria definitiva: un punto di vista esattamente frontale non permette infatti di cogliere immediatamente la profonda afflizione che ne deforma il volto attraverso gli stilemi tipici del patetismo pergameno, quali la bocca socchiusa e l’arcata sopraccigliare contratta, perfettamente leggibili invece dalla sommità della scalinata.

Significativa è poi la singolare inversione dell’opposizione morfologica dei due avversari dell’avancorpo settentrionale (lato W): il duello vede infatti un Gigante totalmente antropomorfo (come del resto quello del suo affine poco più a destra, che giunge in soccorso) vinto da un Tritone dall’aspetto composito, che appare qui come un ittio-centauro alato.

Infine, si è già più sopra fatto cenno al violento scontro tra Deimos e l’anguipede “morditore”, còlto nel momento in cui il Gigante sembra nettamente avere la meglio sul proprio avversario, in evidente difficoltà, tanto da richiedere l’intervento del vicino Phobos. Questo sembra non essere l’unico duello a prevedere una divinità apparentemente soccombente: sul lato meridionale, la carica del mostruoso e colossale Gigante taurino è a fatica arrestata dal Cabiro, che l’impeto e il contraccolpo subiti riducono in ginocchio, leggermente sbilanciato indietro. La posizione risultante è quella caratteristica del vinto soccombente caduto su un ginocchio con la gamba libera distesa, in procinto di essere definitivamente abbattuto dal proprio avversario (cfr., *e.g.*, l’avversario di Atropos sul lato settentrionale). Anche in questo caso, ma da entrambi i lati, sopraggiungono rinforzi.

La grande Gigantomachia pergamena si presenta dunque come una rappresentazione repertoriale e quasi catalogica, in cui compaiono l’inconsueto, il marginale, lo stupefacente, Giganti fieri ancora combattenti con la stessa espressione severa propria degli Dèi, e volti divini contratti e deformati dal dolore della carne e della sconfitta; Giganti opliti, selvaggi, alati, anguipedi, anguipedi alati, in ogni attitudine bellica: combattenti, soccombenti, caduti, morenti, morti.

La rappresentazione delle successive sorti dei vinti in ogni duello si configura allora come una sequenza di fotogrammi, in cui i diversi scontri si animano, accadendo realmente, come si può più nettamente apprezzare nel lato orientale.

Nell’estensione del fregio continuo, la pur segmentata composizione a monomachie, che riprende la tradizione arcaica dei singoli duelli giustapposti, è riassorbita nella dimensione totalizzante dello scontro universale di ascendenza fidiaca, in cui la battaglia è l’evento epocale che coinvolge ogni aspetto

del creato.

Ma è la stessa disposizione della Gigantomachia pergamena che sembra direttamente richiamarsi al modello partenonico. Non solo il lato principale, il più esteso e continuo, che per primo accoglieva il visitatore all'ingresso della terrazza, è quello orientale, ma è proprio questo a ospitare le principali divinità olimpiche, distribuendo le altre, comprese quelle "minori", lungo gli altri lati. In questo modo, l'Altare di Pergamo guarda direttamente al Partenone non solo nella ripresa del tema, ma anche nella collocazione del suo momento più pregnante, decisivo e concitato, dei suoi più grandi protagonisti lungo il lato orientale, lo stesso in cui si dipana la battaglia tra Dèi olimpici e Giganti nel Partenone, che proprio in questo lato ha il proprio ingresso.

Dall'altra parte del Mediterraneo, rivolto con la propria monumentale *scalea* d'accesso verso il tempio della Parthenos, il Grande Altare ne mantiene la collocazione della Gigantomachia, che, pur correndo lungo tutti i lati, trova appunto in quello orientale il proprio punto culminante, opposto sì all'ingresso, ma esattamente di fronte all'accesso alla terrazza che lo ospita.

Un progetto iconografico sapientemente calcolato e altamente scenografico, dunque, come quello che ispirò la dedica attalide sull'acropoli ateniese<sup>62</sup>, con cui la volontà di richiamarsi al modello si materializza anche nell'identità topografica e nella stretta contiguità spaziale.

Anche in questo caso, infatti, una sequenza di fotogrammi si sarà dispiegata davanti al visitatore dell'acropoli che, spalle al Partenone, poteva ammirare le varie fasi e i vari scontri dei conflitti rappresentati nei quattro gruppi scultorei eretti a Sud del tempio di Atena: all'interno del generale ordinamento cronologico, che dal mito (Gigantomachia, Amazzonomachia) procedeva alla storia (Maratonomachia, Galatomachia), la progressione temporale si riproduceva, come sul Grande Altare, nella rappresentazione delle successive sorti dei vinti, combattenti, soccombenti, caduti, morenti e morti, in ogni singola battaglia, che doveva così animarsi e accadere realmente, rinnovando il mito e la storia riassorbita in esso.

Questa scansione temporale, manifesta non solo nella scelta e nella disposizione cronologica dei temi, ma anche nella rappresentazione dei diversi stadi e momenti della battaglia, trova il proprio presupposto artistico-iconografico e ideologico-concettuale proprio nel Grande Altare, di cui il donario appare esasperare i tratti salienti.

Ma lo schema compositivo del Piccolo donario condivide con l'Ara anche la struttura a monomachie caratteristica delle Gigantomachie arcaiche di stampo epico: se i singoli scontri

---

<sup>62</sup> Superfluo ricordare il dibattito ancora aperto sui molteplici problemi sollevati da questo monumento, quali la datazione dell'originale (Attalo I o Attalo II), l'attribuzione artistica, la consistenza numerica delle sculture, il materiale originale, per citare solo i principali. Si vedano in particolare ANDREA 1990 e 1994, PALMA 1981 e 1984, STEWART 2004.

costituiscono quindi la sostanza della lotta, nella vastità e nell'articolazione del monumentale complesso si recupera invece la dimensione cosmica del conflitto, che la tipologia e l'ampiezza del monumento non permettevano di rappresentare se non in forma lineare.

Quello che doveva essere il più lungo monumento scultoreo ellenistico a tutt'oggi noto, dunque, fu concepito secondo una disposizione teatrale tipicamente ellenistica: i profili delle singole statue dovevano stagliarsi sullo sfondo dell'Imetto, mentre i protagonisti della Galatomachia si rivelavano a poco a poco al visitatore proveniente da Nord che procedeva lungo il lato orientale del Partenone, dal quale inizialmente erano nascosti. Allo stesso modo, se avesse alzato lo sguardo alla propria destra, egli avrebbe potuto riconoscere, pur da così in basso, il mitico scontro degli Dèi contro i Giganti scolpito nel marmo delle metope del tempio, battaglia che si rinnovava davanti a sé nella drammaticità dei piccoli bronzi voluti da Attalo. Proprio le ridotte proporzioni delle singole figure, realizzate a circa tre quarti del vero, creavano una suggestiva analogia, materiale, oltre a quelle tematico-simboliche alla base della dedica, con l'edificio centrale della rocca: le dimensioni dei combattenti in bronzo eguagliavano quelle dei protagonisti delle elevate metope del Partenone (cm 120 ca.), di cui quelle orientali erano già rispecchiate dal non distante gruppo della Gigantomachia, primo da Est. In questo modo, alla portata di qualsiasi sguardo, era garantito il messaggio visivo, artistico e politico, senza formalmente oscurarne l'*alta* tradizione di riferimento.

Il visitatore dell'acropoli, infatti, dopo aver progressivamente "scoperto" il mirabile insieme, poteva avvicinarsi e ammirare i minuziosi dettagli di ogni singola figura, dalle decorazioni degli attributi e delle armi alle stille di sangue sprizzate dalle mortali ferite inflitte ai vinti.

Pur nelle ridotte dimensioni delle singole figure, dunque, il donario conserva la grandiosità dell'Ara, e, come quella, riesce a riassorbire nell'unità dello scontro cosmico d'innovazione fidiaca il *pathos* della singola monomachia, retaggio di una tradizione arcaica filtrata attraverso l'esperienza delle metope orientali del Partenone, prima sperimentale realizzazione della nuova concezione artistica che troverà dopo poco compiuta attuazione nello scudo della Parthenos.

Con il Piccolo donario si assiste dunque alla comparsa della Gigantomachia scolpita a tutt'oggi, un tema, cioè, che come tanti altri affini per complessità, vastità e dimensioni era stato fino ad allora affidato unicamente al rilievo e alla pittura, e che nemmeno la grande realizzazione pergamena aveva completamente sottratto alla superficie piana del fregio. Il grandioso progetto attalide sull'acropoli ateniese riunisce invece in un solo complesso scultoreo realmente tridimensionale le grandi battaglie collettive della mitologia e della tradizione greca. Il donario attalide andrebbe così a saldare e completare, richiamandoli esplicitamente, i due più grandi e ineludibili punti di riferimento artistico-culturali del comune antenato e modello partenonico da un lato, e del pressoché coevo Altare, ormai

nuovo paradigma dell'arte e della cultura contemporanee.

Quanto all'aspetto iconografico, proprio delle statue della Gigantomachia (come dell'Amazzonomachia) si conta purtroppo il minor numero di repliche (1) all'interno del nucleo centrale delle dieci copie tradizionalmente ricondotte al monumento originale. Oltre alla celebre scultura di Gigante morto conservata al Museo di Napoli, sono considerati pertinenti i torsi frammentari della Ny Carlsberg Glyptotek, acefalo, e di Karlsruhe (tav. V), e il gruppo di Eracle cinturato da un Gigante<sup>63</sup>, quasi un calco del cosiddetto "Gruppo del morditore" sul lato settentrionale della Gigantomachia pergamena<sup>64</sup>: fra le sculture catalogate in PALMA 1981, solo 5<sup>65</sup> su 33 sono riconducibili a Giganti (a fronte di 4 Persiani, 9 Galati e 8 Amazzoni).

A ciò si aggiunga che l'unica copia tradizionalmente e univocamente ricondotta al monumento originale (il Gigante di Napoli) rappresenta un tipo, quello del Gigante morto, noto alla Gigantomachia arcaica, ma attestato, all'interno del periodo qui considerato, solo a partire dalla fine del IV secolo a.C. e poi più diffusamente nella grande scultura ellenistica pergamena<sup>66</sup>, di cui il Piccolo donario fa parte.

Vi è inoltre da notare che dei quattro Giganti suddetti solo l'avversario di Eracle - sempre accettandone la pertinenza al monumento originale - presenta quegli elementi mostruosi, come gli arti anguiformi<sup>67</sup>, che dal IV secolo in poi si diffondono nelle iconografie dei Figli della Terra, e che tanta fortuna avranno a Pergamo. Lo stesso rapporto, sempre in tema di cicli scultorei frammentari, si è incontrato a Priene.

Occorre altresì osservare come quest'unico anguipede compaia all'interno dell'unico scontro di cui sia sopravvissuto anche l'avversario - per evidenti ragioni iconografico-compositive; duello che a propria volta non corrisponde a uno schema generico: il Gruppo di Eracle attribuito al Piccolo donario trova, come detto, un confronto diretto solo nell'Altare.

Quanto agli altri due frammenti, sebbene lo stato gravemente lacunoso ne impedisca una precisa definizione della posizione e del gesto, sufficientemente chiaro ne sembra tuttavia lo schema, apparentemente ispirato a tipi tradizionali.

Nella statua di Karlsruhe (tav. V), per esempio, si assiste al vano tentativo del soccombente di difendersi dall'ultimo fatale attacco dell'avversario: la sua posizione, che, nonostante l'attuale frammentarietà della figura, doveva originariamente vederlo in ginocchio sulla gamba sinistra, mentre la

---

<sup>63</sup> Vd. PALMA 1981, nn. 1, 12, 11, 14.

<sup>64</sup> Vd. *supra*.

<sup>65</sup> Alle quattro qui incluse, si aggiunge il gruppo di "Satiri in lotta con un Gigante" catalogato in PALMA 1981, n. 13, qui non compreso per l'eccessiva frammentarietà della scultura, in cui la presenza del Gigante è ricostruibile solo sulla base di un esiguo frammento di arto anguiforme.

<sup>66</sup> Vd. *supra*.

<sup>67</sup> Sempre tenuto presente quanto precisato in nt. 65.

destra doveva essere distesa in direzione del proprio avversario incombente alla sua destra e da cui cercava difesa con il braccio destro sollevato a protezione della testa, è dunque caratteristica del tipo iconografico Ic. Uno schema già presente, a giudicare dalla ricostruzione proposta, a partire proprio dal fregio partenonico (metopa XIII, tav. IV), e che notevole fortuna avrà all'interno del periodo qui considerato (8 ricorrenze). Pur ammettendo, considerata la diffusione del tipo (I) e la ricorrenza della variante (c), che si possa trattare in questo caso di mera affinità tipologica piuttosto che di puntuale ripresa iconografica rivelatrice una volta di più del legame e del richiamo diretti fra i due monumenti; occorre d'altra parte sottolineare che questa identità iconografica non risulta soltanto dall'impiego del medesimo tipo, ma anche dalla medesima delle varianti che lo compongono.

Considerato che, come già notato, è l'unico soggetto pertinente alla Gigantomachia ad appartenere al gruppo centrale, da sempre tradizionalmente ricondotto al Piccolo donario, e dall'integro stato di conservazione, è d'uopo tornare e soffermarsi, pur brevemente, sul Gigante di Napoli.

Si deve innanzitutto tener presente e in debito conto lo *status* di quest'opera: copia romana dell'originale, essa ha subito in età moderna restauri in più punti<sup>68</sup>, che hanno interessato anche la spada, ancora impugnata dal cadavere nella destra, ormai abbandonata sopra la testa. Lungo il corpo giace invece inerte il braccio sinistro, anch'esso ancora munito e avvolto dalla pelle ferina, attributo tipico del Gigante "selvaggio". Della figura spiccano particolarmente la posa scomposta e violenta persino nella morte, i tratti del volto deformati dal dolore, l'aspetto selvaggio del Gigante dalla peluria irsuta e disordinata. I muscoli pettorali, ancora turgidi, contrastano con l'affiorare delle costole e il deciso pronunciamento dell'arcata epigastrica, che incornicia il piatto ventre.

Se il trattamento anatomico, i bruschi passaggi chiaroscurali, il marcato espressionismo riconducono il pezzo all'ambito pergamenico, in cui fu realizzato l'originale, è stato da tempo proposto un confronto più specifico in base all'analisi del volto, che avvicinerrebbe il Gigante partenopeo al ritratto di Antistene realizzato da Fiomaco di Atene<sup>69</sup>.

La discussa identificazione degli autori della dedica attalide sull'acropoli ateniese troverebbe così almeno un punto fermo nella partecipazione dello scultore ateniese alla realizzazione del monumento, già adombrata nella testimonianza di Plinio (*Nat.* 34.84)<sup>70</sup> e dunque confermata dall'analisi stilistica.

Nel complesso, uno sguardo sinottico all'intero *corpus* di sculture ritenute pertinenti al monumento originario rivela non solo come nei diversi gruppi siano stati impiegati i medesimi schemi compositivi, ma soprattutto, ancora una volta, come essi appartengano a una tradizione iconografica

---

<sup>68</sup> Vd. PALMA 1981, n. 1.

<sup>69</sup> ANDREAE 1990 e 2001.

<sup>70</sup> «Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus [?], Pyromachus, Stratonicus, Antigonus, qui volumina condidit de sua arte.»

consolidata. Si è già visto, per limitarsi ai soli Giganti, come la scultura di Karlsruhe mostri soluzioni già ampiamente adottate in precedenza (caratteristiche del tipo I). Anche il Gigante che cintura Eracle, nel suo aspetto anguipede, riproduce un tipo tradizionale, sebbene lo schema del duello che lo vede protagonista non sia attestato che sull'Altare di Pergamo.

Come precedentemente osservato, tuttavia, la maggior parte dei Giganti catalogati fra le possibili repliche di quelli attalidi non presenta elementi mostruosi, protagonisti invece nel Grande Altare, bensì aspetto totalmente antropomorfo<sup>71</sup>. Si sarebbe perciò tentati di interpretare questo dato, insieme a quello che registra la sopravvivenza, all'interno del nucleo centrale, di sole figure di vinti<sup>72</sup>, quale esito di una possibile selezione programmatica operata al momento della commissione della riproduzione, e dettata dalle esigenze del committente, piuttosto che dalla casualità nei ritrovamenti. Se così fosse, e le sculture attuali rappresentassero anche solo parte di un nuovo monumento, tratto dall'originale ellenistico escludendone però vincitori e mostri semiferini, si dovrebbe allora rivedere la pertinenza alla dedica attalide non già di quelle figure, che, almeno nel caso dei vincitori<sup>73</sup>, erano sicuramente presenti, e di cui si dovrebbe dunque accettare la perdita totale e definitiva, bensì delle repliche a esse ricondotte.

Quanto al Gigante di Napoli, il solo dei cinque a essere scolpito in marmo asiatico<sup>74</sup>, si può dire che esso rappresenti, nella sua unicità e nel suo isolamento, l'essenza del Piccolo donario. Unico Gigante del gruppo centrale e unico Gigante a essersi conservato integralmente, egli è il figlio della Terra dall'aspetto selvaggio che inizia a imporre la propria presenza sul Partenone, per cadere vinto e ucciso come i suoi fratelli nello scontro totale del Grande Altare.

Se, infatti, nelle metope fidiache il Gigante morto sembra assente<sup>75</sup>, il tipo, già noto in età arcaica, ricompare perentoriamente a Pergamo in almeno 4 soggetti, e la sua presenza nella dedica attalide ne conferma il carattere di opera tipicamente ellenistica, in cui la nuova tradizione appena inaugurata partecipa e si fonde con la nobile eredità del passato.

Elio Manunta

[elmanunta@tiscali.it](mailto:elmanunta@tiscali.it)

---

<sup>71</sup> Vd. ntt. 65 e 67.

<sup>72</sup> Fra le 33 sculture censite dalla Palma, solo 7 sono riconducibili a personaggi vincitori nelle quattro battaglie (2 divinità, 4 Greci e 1 cavaliere loricato).

<sup>73</sup> A provarlo sarebbero i recenti studi di M. Korres sulle basi del donario e i loro supporti, grazie ai quali A. Stewart giunge a ricostruire l'esatta ubicazione del monumento sull'acropoli ateniese e il numero delle statue che lo componevano (determinato appunto dalla definitiva conferma della presenza delle figure dei vincitori, accanto a quelle dei vinti): STEWART 2004, in Appendice.

<sup>74</sup> Gli altri quattro sono in marmo greco.

<sup>75</sup> Vd. nt. 14.

## Abbreviazioni bibliografiche

### *Addenda*

L. Burn - R. Glynn, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV<sup>2</sup>, and Paralipomena*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

### ANDREAE 1990

B. Andreae, *Phyromachos - Probleme*, Mainz, Philipp von Zabern, 1990.

### ANDREAE 1994

B. Andreae, *Per la libertà dei Greci. Rivelati i segreti del donario di Attalo. Un'affascinante sperimentazione sull'acropoli di Atene*, in "Archeo" 116 (ottobre 1994), pp. 38-47.

### ANDREAE 2001

B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München, Hirmer Verlag, 2001.

### ARV<sup>2</sup>

J.D. Beazley, *Attic Red-figure Vase-painters*, II ed., Oxford, Clarendon Press, 1963.

### BEAZLEY 1947

J.D. Beazley, *Etruscan Vase-painting*, Oxford, Clarendon Press, 1947.

### BERGER 1986

E. Berger, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen*, Mainz, Philipp von Zabern, 1986.

### BOARDMAN 1989

J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period. A Handbook*, London, Thames and Hudson, 1989.

### BROMMER 1967

F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon. Katalog und Untersuchung*, Mainz, Philipp von Zabern, 1967.

### CARTER 1983

J.C. Carter, *The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene*, London, The Society of Antiquaries of London - British Museum Publications (Thames and Hudson), 1983 (Reports of the Research Committee of The Society of Antiquaries of London, LXII).

### CVA

*Corpus Vasorum Antiquorum*

### EICHLER 1919

F. Eichler, *Die Skulpturen von Heraion bei Argos*, in "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien" 19-20 (1919), pp. 15-153.

### FERRI 2000

S. Ferri (a cura di), *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche. Naturalis Historia (libri XXXIV-XXXVI)*, Milano, BUR, 2000.

HOLDEN 1964

B.M. Holden, *The Metopes of the Temple of Athena at Ilion*, Northampton (Massachusetts), Smith College, 1964.

LEIPEN 1971

N. Leipen, *Athena Parthenos, a Reconstruction*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1971.

MANUNTA 2007

E. Manunta, *Giganti e Gigantomachie tra Atene e Pergamo*, tesi di Specializzazione, a.a. 2006-2007, Università degli Studi di Milano.

MASSA-PEIRAULT 2007

F.-H. Massa-Peirault, *La Gigantomachie de Pergame ou l'image du monde*, Paris, École Française d'Athènes, 2007 ("Bulletin de Correspondance Hellénique" suppl. 50).

MAZZONI 1986

S. Mazzoni, *Il trionfo sul nemico: trasformazioni di un motivo iconografico in Siria e in Anatolia*, in "Vicino Oriente" 6 (1986), pp. 71-94.

MOSCATI 1962

S. Moscati, *Un avorio di Ugarit e l'iconografia egiziana del nemico vinto*, in "Oriens Antiquus" 1 (1962), pp. 3-7.

PALMA 1981

B. Palma, *Il piccolo donario pergameno*, in "Xenia" 1 (1981), pp. 45-84.

PALMA 1984

B. Palma, *Appunti preliminari ad uno studio sul piccolo donario pergameno*, in N. Bonacasa - A. Di Vita (a cura di), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano: Studi in onore di Achille Andriani. Alessandria e il mondo ellenistico-romano 3*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1984 (Studi e Materiali. Istituto di Archeologia, Università di Palermo 6), pp. 772-782.

*Paralipomena*

J.D. Beazley, *Paralipomena: Additions to Attic Black-figure Vase-painters and Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

PRASCHNIKER 1928

C. Praschniker, *Parthenonstudien*, Augsburg - Wien, Filser, 1928.

*Priene* 2005

Ferla, K. (ed.), *Priene*, Athens, Foundation of Hellenic World, 2005.

QUEYREL 2005

F. Queyrel, *L'autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie*, Parigi, Picard, 2005.

RIDGWAY 1997

B.S. Ridgway, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, London, Duckworth, 1997.

ROSE 2003

C.B. Rose, *The Temple of Athena at Ilion*, in "Studia Troica" 13 (2003), pp. 27-87.

ROSE 2006

C.B. Rose, *The Temple of Athena at Ilion: Recent Excavations and Research*, in C.C. Mattusch - A.A. Donohue - A. Brauer (edd.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology - Boston, August 23-26, 2003. Common Ground: Archaeology, Art, Sciences, and Humanities*, Oxford, Oxbow Books, 2006, pp. 89-92.

RVAp

A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *The Red-figured Vase of Apulia*, voll. I e II, Oxford, Clarendon Press, 1978-1982.

RVAp Suppl. I

A.D. Trendall, *The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily: first supplement*, London, University of London, Institute of Classical Studies, 1970.

VON SALIS 1940

A. von Salis, *Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos*, in "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 55 (1940), pp. 90-169.

SCHWAB 1988

K.A. Schwab, *The Parthenon Metopes and the Greek Vase Painting. A Study of Comparison and Influence*, Ann Harbor, UMI, 1990 (tesi di dottorato presentata nel 1988, New York University).

SCHWAB 1996

K.A. Schwab, *Parthenon East Metope XI: Herakles and the Gigantomachy*, in "American Journal of Archaeology" 100 (1996), pp. 81-90.

SCHWAB 2005

K.A. Schwab, *Celebrations of Victory: the Metopes of the Parthenon*, in J. Neils (ed.), *The Parthenon: from Antiquity to the Present*, New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 159-197.

STEWART 2004

A. Stewart, *Attalos, Athens, and the Akropolis. The Pergamene "Little Barbarians" and their Roman and Renaissance Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

TIVERIOS 1982

M.A. Tiverios, *Observations on the East Metopes of the Parthenon*, in "American Journal of Archaeology" 86 (1982), pp. 227-229.

VIAN 1951

F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris, Klincksieck, 1951.

VIAN 1952

F. Vian, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris, Klincksieck, 1952.

VIAN 1960

F. Vian, *Giganti*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, III, Roma 1960, pp. 888-894.

VIAN 1988

F. Vian, *Gigantes*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV-1, pp. 191-270 e IV-2, pp. 108-158 (tavv.), Zürich - München 1988.

WINTER 1908

F. Winter, *Die Skulpturen mit Ausnahme der Altarreliefs*, in *Altertümer von Pergamon*, VII, 2, Berlin, Georg Reimer, 1908.

# I MONUMENTI

Cat.	Monumento	Datazione	Luogo di conservazione
1	Atene, Partenone: metope della fronte orientale.	445-440 a.C. ca.	Atene, Museo Acropoli
2	Tempio di Poseidon a Capo Sounio: fregio del pronao con Gigantomachia.	444-440 a.C.	Lavrion Museum
3	Cratere a calice 08.258.21.	440 a.C. ca.	New York, M.M.A.
4	Cratere a volute (coll. Lord Normanby).	440 a.C. ca.	Whitby, Mulgrave Castle
5	Anfora di Nola 702 (St. 1610).	440 a.C. ca.	San Pietroburgo, Ermitage
6	Cratere a calice da Spina 2892 (T 300 VT).	440 a.C. ca.	Ferrara, Museo Nazionale
7	Scudo dell'Athena Parthenos di Fidia.	438 a.C.	
8	Cratere a calice da Spina 44893.	435 a.C. ca.	Ferrara, Museo Nazionale
9	Cratere a calice frammentario ricomposto (collezione privata).	430-420 a.C.	Cambridge
10	Coppa del vasaio Eginos e del pittore Aristofanes da Vulci F 2531.	425-410 a.C.	Berlino, Staatliche Museen
11	Frammento di ceramica figurata da Palaipaphos (Cipro).	420-400 a.C.	
12	Cratere frammentario da Ruvo 2045 (H 2883).	420-400 a.C.	Napoli, Museo Nazionale
13	Pelike da Tanagra 1333 (CC 1259).	420-400 a.C.	Atene, Museo Nazionale
14	Argo, Heraion: metope della fronte orientale.	420-400 a.C.	Atene, Museo Nazionale
15	Lekythos ariballica da Atene E 701.	410 a.C. ca.	Londra, British Museum
16	Idria a figure rosse da Ruvo 259 (B 36).	410-400 a.C. ca.	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum
17	Frammento di cratere da Tanagra T656.	400 a.C. ca.	Leipzig, Istituto archeologico Università
18	Frammenti di cratere da Taranto H 4729.	400 a.C. ca.	Würzburg, Wagner Museum
19	Anfora dall'Italia meridionale S 1667.	400-390 a.C.	Parigi, Louvre
20	Lekythos ariballica apula 3375.	400-375 a.C.	Berlino, Staatliche Museen

# I MONUMENTI

Cat.	Monumento	Datazione	Luogo di conservazione
<b>21</b>	Cratere apulo frammentario da Taranto 52265.	400-375 a.C.	Taranto, Museo Nazionale
<b>22</b>	Stamnos 1917.54.	400-375 a.C.	Oxford
<b>23</b>	Cratere apulo 1714 (St. 523).	360-340 a.C.	San Pietroburgo, Ermitage
<b>24</b>	Cratere a volute apulo da Ceglie 4399.	360-340 a.C.	Bari, Museo Archeologico
<b>25</b>	Lastre di copertura dei cassettoni del tempio di Athena Polias a Priene.	350-330 a.C.	Londra, British Museum
<b>26</b>	Cratere apulo S 993.	330-320 a.C.	Bochum, Università
<b>27</b>	Cratere apulo 1984.44.	330-320 a.C.	Berlino, Staatliche Museen
<b>28</b>	Cratere apulo (coll. Deletaille).	330-300 a.C.	Bruxelles
<b>29</b>	Frammento di cratere apulo 1919.192.81.5, 10, 11, 19.	330-300 a.C.	New York, M.M.A.
<b>30</b>	Metope del tempio di Athena a Ilion.	230-150 a.C. ca.	Berlino-Çanakkale
<b>31</b>	Bassorilievo frammentario dall'acropoli di Pergamo P 358.	197-159 a.C.	Berlino, Pergamonmuseum
<b>32</b>	Grande Altare di Pergamo, Fregio esterno.	160-145 a.C. ca.	Berlino, Pergamonmuseum
<b>33</b>	Cd. "Piccolo donario" attalide.	156 a.C. ca.	



# SCHEDA DI CATALOGO

**Cat.** 10

(da: PRASHNIKER 1928, p. 219, fig. 130)

**Monumento** 1 Atene, Partenone: metope della fronte orientale.

**Particolare** Tredicesima metopa da S: Gigante calpestato (?) e attaccato da Efesto.

**Luogo di conservazione**

**Dimensioni (cm)** largh. 124

**Materiale**

**Datazione**



**Disegno**

**Ricostruzione**

**Tipo iconografico** Ic

**Note**

L'identificazione di Efesto in questa metopa, tradizionalmente accettata, è meramente congetturale, come la stessa posizione del Gigante.

**Descrizione**

Gigante in ginocchio, soccombente sotto i colpi di Efesto che, attaccandolo da tergo, ne calpesta la gamba ancora distesa (?) e ne elude il vano tentativo di opposizione e difesa portato con il braccio sinistro sollevato verso di sé.

## SCHEDA DI CATALOGO

**Cat.** 160

(da: PALMA 1981, n° 11)

**Monumento** Cd. "Piccolo donario" attalide.

33

**Particolare** Torso di Gigante soccombente in ginocchio.

**Luogo di conservazione** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

**Dimensioni (cm)** h. 71

**Materiale** marmo

**Datazione** età repubblicana

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe



Disegno

-

Ricostruzione

**Tipo iconografico**

**Ic**

**Note**

VIAN 1951, n° 65 e.

Secondo B. Palma, questa statua doveva originariamente far parte della dedica attalide sull'acropoli ateniese (vd. PALMA 1981, n° 11 e bibliografia relativa).

**Descrizione**

Gigante nudo, barbuto, in ginocchio sulla gamba sinistra, soccombente sotto i colpi di un avversario probabilmente alla sua destra, che cerca di allontanare con il braccio corrispondente, mentre il sinistro sembra portato di lato indietro per puntellarsi al suolo.

# TIPI ICONOGRAFICI

Tot. schede correlate: **15**

Schede correlate	Mon.
1	1
6	1
10	1
23	6
32	10
35	10
38	10
59	19
100	27
117	32
126	32
129	32
133	32
154	32
160	33

## Tipo   I

Gigante soccombente sotto i colpi di un avversario che lo attacca lateralmente da tergo e da cui cerca di difendersi, in ginocchio al suolo con la gamba opposta al lato dell'avversario piegata a sorreggere il peso del corpo, e quella verso l'avversario distesa.

### Varianti

**a** Mentre si puntella al suolo con il braccio corrispondente alla gamba piegata, la cui mano ancora impugna un'arma (una pietra) o lo scudo, con l'altro tenta di allontanare il proprio avversario.



**b** Alza entrambe le braccia per difendersi dall'attacco dell'avversario.



**c** Mentre si puntella al suolo con il braccio corrispondente alla gamba piegata, la cui mano ancora impugna un'arma (una pietra), con quello opposto tenta di difendersi dai colpi dell'avversario.



**d** Entrambe le braccia abbassate, tenta di sfuggire al proprio avversario ritraendosi dal lato opposto.



**e** Tenta di portare con entrambe le mani un ultimo colpo contro il proprio avversario.

Cat. tipi   1  Totale tipi (= record totali)   32  Totale tipi iconografici   78

# TIPI ICONOGRAFICI

Tot. schede correlate: **8**

Schede correlate

Mon.

**Tipo XIV**

Gigante attaccato dall'alto, visto di spalle, che, sbilanciato dalla parte opposta a quella del proprio avversario, tenta di difendersene protendendo un braccio nella sua direzione.

29 8

43 12

49 13

56 18

60 19

62 19

69 19

76 21

## Varianti

**a** Mentre si protegge con il braccio avvolto dalla pelle ferina, con l'altro tenta di portare un colpo.



**b** Tenta di proteggersi dall'attacco del proprio soprastante avversario con lo scudo sollevato in orizzontale fino al volto.



**c** Mentre tenta di proteggersi dall'attacco del proprio soprastante avversario con lo scudo alzato in verticale fino al volto, con l'altra mano cerca di portare un colpo.



**d** Soccombente in ginocchio sotto i colpi del proprio avversario, cerca di difendersene con il braccio avvolto dalla pelle ferina.



**e** Mentre tenta di proteggersi dall'attacco del proprio soprastante avversario con lo scudo, con l'altra mano cerca di portare un colpo.



Cat. tipi 14

Totale tipi (= record totali) 32

Totale tipi iconografici 78

# TIPI ICONOGRAFICI

Tot. schede correlate: **13**

Schede correlate Mon.

**Tipo XVII**

Gigante combattente che, mentre scala il monte, un piede posto a un livello più elevato e la corrispondente gamba piegata, l'altra di richiamo semidistesa, si slancia verso l'alto con un braccio proteso verso il proprio avversario, e bandisce nell'altra mano un'arma.

41	12
47	12
50	13
51	13
54	16
55	17
61	19
65	19
67	19
74	21
80	23
92	26
99	27

## Varianti

**a** Con il braccio proteso in avanti protetto dalla pelle ferina tenta di allontanare l'avversario.



**b** Mentre si protegge con lo scudo, tenta di portare un colpo con l'altra mano.

Cat. tipi **17**Totale tipi (= record totali) **32**Totale tipi iconografici **78**