

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



**Dottorato di ricerca in scienze archeologiche e storico-artistiche**

**XXIV ciclo**

**Le sculture originali greche nel mondo romano**

*tra publica magnificentia e privata luxuria*

**Tutor**

**Prof. Carlo Gasparri**

**Dottoranda**

**Serena Sansone**

## INDICE

INTRODUZIONE .....	5
I. <i>PUBLICA MAGNIFICENTIA</i> E ORIGINALI GRECI .....	10
1. Gli originali greci nell' Italia romana in età repubblicana .....	10
2. Gli originali greci nell' Italia romana in età giulio-claudia.....	33
2.1 Terme di Agrippa .....	35
2.2 <i>Atrium Libertatis</i> .....	37
2.3 <i>Porticus Octaviae</i> .....	45
2.4 Tempio di Vesta sul Palatino.....	51
2.5 Tempio di Apollo Palatino .....	53
2.6 Tempio di <i>Iuppiter tonans</i> .....	58
2.7 Tempio di Apollo Sosiano.....	60
2.8 Foro di Augusto.....	62
2.9 <i>Aedes Concordiae</i> .....	63
3. Gli originali greci nell'età flavia: il caso del <i>Templum Pacis</i> .....	70
II. <i>PRIVATA LUXURIA</i> E ORIGINALI GRECI .....	74
1. Il commercio antiquario antico degli originali greci tra l'età repubblicana e imperiale.....	74
III. LE EVIDENZE MATERIALI: ORIGINALI GRECI RIUTILIZZATI IN EPOCA ROMANA.....	81
1. Catalogo.....	81
2. Le sculture architettoniche: sculture frontonali, acroteri e metope greche .....	233
3. Le sculture a tutto tondo.....	244
4. I rilievi votivi.....	246
5. I rilievi funerari .....	254
6. I rilievi con decreto .....	256

IV. AREE DI DIFFUSIONE E CONTESTI .....	257
1. 1 Italia settentrionale e centrale.....	257
1.2 Lazio.....	258
1.3 Roma .....	263
1.3.1 <i>Horti</i> romani tra Quirinale e Pincio.....	264
1.3.2 <i>Horti</i> romani sull'Esquilino.....	271
1.3.3 <i>Horti romani</i> a Trastevere .....	277
1.4 Italia meridionale e Sicilia .....	284
2.Grecia romana .....	288
V. RESTAURI E RILAVORAZIONI IN ETA' ROMANA .....	294
Appendice I.....	300
Appendice II .....	306
Bibliografia .....	308

Ai miei “originali” più cari:  
a Diana e Gianvincenzo,  
ai miei genitori.

## INTRODUZIONE

La presenza di originali greci nel mondo romano è da sempre stato un tema molto caro agli archeologi. Già la ricerca ottocentesca, animata dall'aspra critica verso i trasferimenti di opere d'arte attuati da Napoleone, si diede ad analizzare la presenza delle opere d'arte greca nei bottini affluiti a Roma in epoca antica, dapprima sottolineando il carattere violento del Kunstraub- Völker e Stichler<sup>1</sup>- successivamente sottolineando la trasformazione dei conquistatori romani in colti collezionisti- Friedlaender, Hermann, Bonnaffè, Bluemner, Furtwaengler<sup>2</sup>. Lo studio delle sculture originali greche che grazie alle scoperte tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento emergevano durante gli scavi romani<sup>3</sup> era tutto rivolto agli aspetti iconografici e stilistici, alla ricerca della provenienze dal mondo greco e trascurava il nuovo ruolo occupato da tali opere nei contesti romani. Nell'immediato dopo guerra, nell'ambito degli studi sul collezionismo romano, seppure senza operare una netta distinzione tra ambito pubblico e privato, da un lato Becatti<sup>4</sup> sottolineava la nascita del gusto artistico nelle classi dirigenti romane, Jucker<sup>5</sup> ipotizzava che le opere greche esposte esprimessero contenuti romani. Tuttavia, l'interesse continua ad essere volto soprattutto alle fonti letterarie- in primis Plinio e Cicerone- meno alle sculture greche effettivamente giunte; il primo elenco di esemplari greci presenti riutilizzati in epoca romana in Italia, è redatto solo nel 1969 da Paribeni, in un suo saggio nell'VIII Convegno di Taranto<sup>6</sup>, in cui lamenta il loro scarso numero a fronte della mole di opere citate dalle fonti. Momento di svolta è rappresentato dagli anni Settanta, quando Pape<sup>7</sup> nella sua monografia sul fenomeno del Kunstraub delle opere d'arte greca tra il 212-211 a.C, anno del sacco di Siracusa di Marcello, e il principato augusteo, costituisce un primo vero catalogo delle opere, integrando le notizie riferite dalle fonti letterarie con le evidenze epigrafiche già studiate da Waurick<sup>8</sup> e approfondendo le implicazioni

---

<sup>1</sup> Völker 1798, Stichler 1803.

<sup>2</sup> Friedlaender 1852, Hermann 1855, Bonnaffè 1867, Bluemner 1873, Furtwaengler 1899.

<sup>3</sup> Si vedano a titolo di esempio, come le prime considerazioni espresse sul contesto di rinvenimento del Trono Ludovisi siano state fatte da Colin 1946, o come per i Niobidi di Copenhagen, Furtwaengler 1907, p.22 e s. pur riconoscendole come figure frontonali greche, o ancora come sino all'ultimo decennio analisi esclusivamente di tipo iconografico e stilistico siano state fatte in merito al rilievo di Archelaos.

<sup>4</sup> Becatti 1951.

<sup>5</sup> Jucker 1950.

<sup>6</sup> Paribeni 1969

<sup>7</sup> Pape 1975.

<sup>8</sup> Waurick 1975.

religiose, artistiche, politiche legate alla loro sistemazione nei contesti romani. Tale dissertazione diventa riferimento ineludibile per la ricerca successiva, specie per quella che ha fatto della *Naturalis Historia* la fonte principale per lo studio del collezionismo pubblico- da Gualandi a Isager, fino al recentissimo di Rutledge- in cui tuttavia, ancora, poco spazio è riservato alla raccolta delle evidenze materiali. Le ricerche riguardanti le modalità di percezione dell'arte greca all'interno della società romana, seppure saltuariamente, cominciano a comprendere come quella di Politt<sup>9</sup> analisi di sculture greche riutilizzate in epoca romana, così come gli studi sui prototipi scultorei informatori della copistica romana, ad esempio di Sismondo Ridgway<sup>10</sup>, fanno riferimento in uno stringato elenco, agli originali greci presenti a Roma effettivamente giuntici. Fondamentale, invece, il ruolo dello studio di La Rocca<sup>11</sup> delle sculture greche dell' Amazzonomachia del frontone del tempio di Apollo Sosiano, che oltre a ricostruire la decorazione frontonale del tempio e a inserirla nella propaganda augustea, attraverso un caso di studio fornisce modelli di indagine validi per la fruizione delle sculture greche in epoca romana. Contribuiti di diversi studiosi durante il Convegno sugli Horti Romani hanno analizzato in un' ottica diversa i rinvenimenti di originali greci- Talamo, Moltesen, Bell<sup>12</sup>- dagli horti romani. Più vaste disamine delle opere d'arte greche presenti negli spazi pubblici di Roma, accompagnate da approfondite analisi dei loro criteri espositivi e modalità di fruizione, si devono a Cadario<sup>13</sup> limitatamente all'area del Campidoglio e in età repubblicana, e a Celani con la sua monografia sulla Roma di Augusto<sup>14</sup>. Bravi<sup>15</sup>, infine, nella sua importante e recentissima monografia, esaminando i contesti pubblici di Roma tra l'età repubblicana e l'età flavia, secondo la linea interpretativa già di Hölscher e Zanker<sup>16</sup>, ha negato agli originali greci la stessa funzione delle opere esposte nei musei contemporanei e ne ha osservato i significati propri assunti nella comunicazione sociale che si attuava nei complessi realizzati da leaders politici e imperatori nei luoghi più frequentati dell'Urbe. Per quanto riguarda in maniera più specifica il collezionismo privato degli originali, le ricerche sulla ricezione

---

<sup>9</sup> Politt 1978.

<sup>10</sup> Ridgway 1984.

<sup>11</sup> La Rocca 1985.

<sup>12</sup> Talamo 1998, Moltesen 1998, Bell 1998.

<sup>13</sup> Cadario 1995

<sup>14</sup> Celani 1998.

<sup>15</sup> Bravi 2012. Purtroppo il lavoro è apparso solo durante la fase finale di redazione della presente ricerca e ho potuto inserirlo solamente nelle note.

<sup>16</sup> Per l'approccio semiotico applicato all'arte e la vasta gamma di simbologie politiche applicate alle opere greche, soprattutto: Zanker 1967, Zanker 1983, Hölscher 1987, Hölscher 1994, Hölscher 2001.

della cultura greca in ambito privato fino agli anni Novanta del secolo scorso<sup>17</sup> non avevano prestato attenzione al discreto numero di rilievi votivi e funerari greci rinvenuti in Italia, che erano stati anche totalmente esclusi dalle raccolte ed elenchi realizzati fino ad allora. D'altra parte solo nel 1982, sono riconosciuti da Dentzer<sup>18</sup> come frutto del collezionismo privato d'epoca romana i due rilievi greci con banchetto funebre, i tre rilievi votivi e la stele con decreto, risalenti al IV a.C rinvenuti nel relitto della nave partita dal Pireo e affondata presso Mahdià intorno al 80-70 a.C<sup>19</sup>, inizialmente interpretati come zavorra da W. Fuchs. Tuttavia, è grazie al breve ma significativo contributo di Kuntz<sup>20</sup> dedicato ai rilievi funerari e votivi da Roma e dintorni che si comincia a raggruppare un discreto numero di esemplari e ad analizzarne la presenza nel nuovo contesto romano. Su tale scia, infatti, diversi studiosi hanno avviato le loro indagini: Bell<sup>21</sup> ha esaminato le stele funerarie rinvenute sull'Esquilino e le ha connesse ai progetti mecenaziani, Sinn<sup>22</sup>, i rilievi greci dei Musei Vaticani, Baumer ha esteso l'indagine includendo anche i rinvenimenti di rilievi votivi in contesti residenziali greci d'età romana<sup>23</sup>; Comella<sup>24</sup>, infine, che nell'articolo con Stefani era partita dal discusso rinvenimento a Pompei del rilievo con cavaliere della Biblioteca Vaticana, si è occupata dei rilievi votivi greci della Campania<sup>25</sup> e nella recentissima monografia di quelli dell'Italia<sup>26</sup>. Accanto a tali studi sulla funzione e la collocazione di singoli esemplari in Italia<sup>27</sup>, tentativi più ampi di raggruppare gli originali greci e magno-greci giunti in antico solo in tempi recentissimi sono stati perseguiti da Gasparri nel contributo su Winckemann e i marmi greci di Villa Albani<sup>28</sup> e da Rocco<sup>29</sup>, nell'analisi della scultura di Aura greca rinvenuta nel teatro di Spoleto, seppure solo riferendosi alle sculture architettoniche riutilizzate nel mondo romano.

La presente ricerca nasce dalla constatazione della mancanza nel panorama degli studi scientifici, di una raccolta sistematica delle sculture originali greche giunte in Italia in

---

<sup>17</sup> Chevallier 1990

<sup>18</sup> Dentzer 1982.

<sup>19</sup> Fuchs 1963, pp.42-43, Bauchenss 1994, p. 378 e ss., Arata 2005, pp. 174-175, n. 51.

<sup>20</sup> Kuntz 1995.

<sup>21</sup> Bell 1998.

<sup>22</sup> Sinn 2001.

<sup>23</sup> Baumer 2001a.

<sup>24</sup> Comella, Stefani 2007.

<sup>25</sup> Comela 2008.

<sup>26</sup> Comela 2011.

<sup>27</sup> Si veda ad esempio, Laubscher 1992, Bonanome 1995, Ghisellini 2007.

<sup>28</sup> Gasparri 2009

<sup>29</sup> Rocco 2010.

epoca romana, come *manubiae* o oggetti di antiquariato e riutilizzate in contesti privati d'età romana in Grecia. Prendendo avvio dalla partecipazione al seminario di archeologia e storia dell'arte romana tenutosi dal professor Gasparri<sup>30</sup> nell'a.a 2006-2007 nell'ambito della Scuola di Specializzazione in Archeologia Classica presso l'Università degli Studi "Federico II" di Napoli dedicato agli originali greci in Italia, ci si è proposti di indagare la presenza di rilievi e sculture originali greci in Italia in epoca romana, attraverso la raccolta e l'analisi degli esemplari e la ricostruzione, ove possibile, dei contesti di provenienza greca e di riutilizzo romano. I primi due capitoli fungono da inquadramento generale del fenomeno che viene osservato nel suo sviluppo cronologico e secondo i due assi portanti, la *publica magnificentia* e la *privata luxuria*. Nel capitolo 1, in una prima sezione si esaminano gli originali greci condotti in Italia come bottino in età repubblicana noti soprattutto grazie alle fonti letterarie ed epigrafiche e si discute sulle motivazioni delle loro dediche negli edifici pubblici e sulle funzioni rivestite nei nuovi contesti. Nella seconda sezione, si osserva la presenza delle sculture greche in età imperiale, soprattutto in età augustea e flavia dei significati assunti nei contesti pubblici in cui furono esposte. Il capitolo 2 è dedicato al ruolo assunto dagli originali greci nell'ambito del commercio antiquario antico delle opere d'arte; facendo riferimento sia alle fonti letterarie che ai carichi dei relitti affondati; inoltre si nota la diffusione di oggetti di antiquariato, in particolare dei rilievi, anche in età imperiale, osservando la presenza di *nobilis opera* e di rilievi nelle collezioni private di imperatori ed elites sia in Italia che in Grecia. Segue la sezione principale del lavoro, il catalogo dei rilievi e delle sculture originali greche disposte in base all'attuale collocazione museale. Nell'allestimento si è deciso di includere innanzitutto esemplari, per quanto riguarda le sculture, databili fino alla prima età ellenistica, in quanto a partire dai primi decenni del II a.C l'arrivo di *Graeci artifices* a seguito dei generali vittoriosi in Oriente, rende difficoltoso stabilirne se l'opera fosse stata commissionata o trasferita. Inoltre, sono stati inclusi non solo materiali di cui è noto un luogo di rinvenimento in Italia d'età romana oppure legati a episodi di collezionismo di opere "antiche" nella Grecia d'età romana, ma anche esemplari di cui non si hanno notizie precise riguardanti i rinvenimenti ma che è possibile considerare con ragionevole certezza giunti in antico in Italia in quanto appartenuti ad una collezione costituitasi con

---

<sup>30</sup> Desidero ringraziare di cuore il professore Gasparri, tutor anche del presente progetto di dottorato, senza il quale non sarebbe stato realizzato, per i preziosi consigli, gli utili suggerimenti e la costante attenzione, oltre al vivo interesse trasmessomi verso l'argomento.



materiali frutto di scavo romano o campano tra l'età moderna ed il primo decennio del XIX secolo. Tra il 1803 il 1811, con l' arrivo dei marmi Elgin in Europa, avviene un mutamento nel mercato antiquario romano che, come da tempo accadeva nell'area veneta e adriatica attraverso gli scambi con il Levante, comincia ad essere alimentato direttamente da siti antichi del mondo greco. Nel capitolo 3 gli esemplari schedati vengono analizzati sulla base del loro essere sculture architettoniche (acroteri, sculture frontali o metope), sculture a tutto tondo, rilievi (votivi, funerari, con decreto); all'interno di ciascun gruppo, sulla base dell'analisi formale ed iconografica svolta nelle singole schede, si riflette sulle provenienze greche, le cronologie e sui criteri che guidarono nella scelta del loro riutilizzo. Nel capitolo 4 si analizza la diffusione geografiche ed i contesti degli esemplari schedati, prendendo in esame la situazione dell'Italia da un lato e della Grecia romana dall'altro. Viene indicato per ciascuna evidenza l'area o il contesto di riutilizzo pubblico (tempio o altro edificio pubblico, quale teatro o ninfeo) o privato (domus, ville, horti) che viene ricostruito, soffermandosi anche sul periodo di diffusione e ponendo particolare attenzione alle modalità di riutilizzo e alle nuove funzioni assunte. Infine il capitolo 5 è dedicato ad una riflessione sui restauri e riadattamenti a cui vennero sottoposte numerose sculture per essere collocate nei nuovi contesti d' età romana. Dopo le conclusioni, due appendici: una dedicata ai materiali per i quali rimane incerta l'appartenenza al fenomeno in quanto non è stato possibile risalire alla provenienza, soprattutto per le diverse opere delle regioni dell'Italia meridionale che per gli esemplari acquistati sul mercato antiquario romano otto-novecenteschi. ed una dedicata alle sculture per le quali è stata proposta da parte della critica una datazione in età greca che sono state escluse dalla ricerca in quanto considerate romane. Vengono allegate al testo due tabelle relative alle sculture originali riutilizzate note attraverso le fonti letterarie ed epigrafiche.

# I. *PUBLICA MAGNIFICENTIA* E ORIGINALI GRECI

## 1. Gli originali greci nell' Italia romana in età repubblicana

Il contatto tra l'élite romana e l'universo artistico greco ha inizio sul finire del III a.C, durante le guerre di conquista in Sicilia e in Grecia, attraverso l'acquisizione come *manubiae*<sup>31</sup> delle opere d'arte confiscate e, a seguito della celebrazione del trionfo, la loro dedica nei templi dell'Urbe. In particolare, le fonti considerano concordemente il “*primum initium mirandi Graecorum artium opera*” il sacco di Siracusa del 212/211 a.C di Marcello; sebbene lodino ampiamente l'episodio, tuttavia, esse non scendono nei particolari nella descrizione delle singole sculture che Marcello aveva trasferito a Roma nel corso delle sue conquiste siciliane<sup>32</sup> ed esposto nei templi *di Honos e Virtus*<sup>33</sup>, solo Cicerone menziona un globo celeste opera di Archimede<sup>34</sup>. Sembra probabile, comunque, che dovettero farne parte le due opere attestate solo epigraficamente grazie a due iscrizioni dedicatorie, una rinvenuta nella zona di S.Pietro in Vincoli e ora dispersa che menziona una statua trasferita da Enna<sup>35</sup> e un'altra rinvenuta presso porta S.Sebastiano dedicata al dio Marte<sup>36</sup>.

La prima opera d'arte trasferita a Roma come bottino di guerra di cui le fonti ci tramandano sia soggetto sia autore, invece, fu l'Eracle seduto bronzeo di Lisippo, sottratto dall'acropoli di Taranto da Q. Fabio Massimo nel 209 a.C e posto sul Campidoglio, davanti al tempio di Giove Ottimo Massimo e accanto alla statua equestre

---

<sup>31</sup> Sullo *status* delle opere d'arte confiscate di *manubiae, spolia, praeda*, sulla loro appartenenza esclusiva al *Populus Romanus* e sulla disponibilità del bottino da parte del comandante, almeno finché questi non la versava nell'*aerarium*: Pape 1975, p. 27 e 31, Koch 2005, Demma 2011, p. 39.

<sup>32</sup> Sulle vicende legate all'acquisizione delle opere d'arte in Sicilia e la carriera di Marcello: Gros 1979, pp. 85-114; Abersson 1994, p. 34, Rives 1993, pp. 33-37, Mc Donnell 2001, pp. 69-75, Beck 2005, pp. 302-327, Arata 2005, p. 32, Lazzaretto 2006, p. 45, Bravi 2012, p.27.

<sup>33</sup> Sul tempio di *Virtus* fondato dal figlio di Marcello nel 208 a.C accanto a quello di *Honos* sorto ad opera di Q.Fabio Massimo nel 234 a.C, cfr. LTUR III, 1995, s.v. *Honos et Virtus aedes*, pp.244-246 (D.Palombi) che lo localizza fuori Porta Capena, Bravi 2012, pp.27 e ss. Secondo Pape 1975, p. 6, le poche opere rimaste nel tempio a seguito delle devastazioni delle guerre civili, furono inventariate in età augustea.

<sup>34</sup> Cic., *Rep.* I, 21.

<sup>35</sup> CIL I, 608, ILLRP I, n.295: *M. Claudius M.f/consol/ Hinnad cepit*. Waurick 1975, p.14 n.4, Pape 1975, p.6, Galsterer 1994, p.858, Cadario 1995, p. 134, Celani 1998, p. 44, Demma 2011, p.38 n.2.

<sup>36</sup> CIL, I, 609; ILLRP I, n.218: *Martei/ M.Claudius M.f/ Consol dedit*. Waurick 1975, p.14 n.5, Pape 1975, p.6, Cadario 1995, p.134, Celani 1998, p. 44.

del vincitore<sup>37</sup>. Se nota è l'iconografia della statua, Eracle in riposo seduto su di una cesta dopo la pulizia delle stalle di *Augias*, rappresentato mentre si sostiene il mento con la destra e ha il gomito destro puntato sulla coscia<sup>38</sup>, ancora discussa appare la motivazione che spinse al trasferimento proprio di tale statua e non di altri capolavori lisippeï presenti in città come lo Zeus nell'agorà e il Satiro del tempio di *Hestia*; verosimilmente la scelta cadde su Ercole, come si apprende da Plutarco<sup>39</sup>, in quanto evocava e perpetuava un vincolo già consolidato tra Eracle e i *Fabii*, attestato da un'immagine numismatica del dio databile nel consolato di *C.Fabius Pictor* del 269 a.C<sup>40</sup>. Notizie maggiori abbiamo delle opere che Tito Quinzio Flaminio e suo fratello Lucio condussero dalla Grecia in Italia. Tito, la cui carriera politica era iniziata sotto l'egida di Marcello, *vir triumphalis* per eccellenza, di cui era stato nel 208 a.C *tribunus militum*, fu console nel 198 a.C e vincitore durante la seconda guerra macedonica della battaglia di Cinoscefale del 197 a.C; fu il primo dunque a Roma a mostrare durante il suo trionfo opere provenienti dalla Grecia vera e propria, molte delle quali appartenute a Filippo V; tuttavia, anche in questo caso, l'unica scultura menzionata è quella dello *Iuppiter Imperator* proveniente dalla Macedonia ed esposta sul Campidoglio, scelta verosimilmente, come si avrà modo di ribadire a proposito del fratello *Lucius Quinctius*, in quanto raffigurante lo stesso soggetto della scultura che il suo antenato, *T. Quinctus Cincinnatus* aveva posto nel 380 a.C, sul Campidoglio, per celebrare la conquista di Preneste e il favore ricevuto da tale divinità durante tale impresa<sup>41</sup>. *Lucius Quinctius*, che aveva coadiuvato il fratello nella spedizione orientale, aveva sottratto numerose opere d'arte da Eretria nel 198 a.C e da Leucade nel 197 a.C<sup>42</sup>. Nota epigraficamente è la sua dedica di una preda del bottino di Leucade a Preneste; si tratta di un frammento di

<sup>37</sup> Flor., *Epit.* I, 1, 3, 26; Liv., XXVII,16,7; Cic., *Verr.* II, 4, 135; probabilmente non faceva parte del bottino di Fabio Massimo la Vittoria proveniente da Taranto che C. D., LI, 22,1-2 riferisce esposta da Augusto nel 29 a.C nella *Curia Iulia*; al riguardo: Pape 1975, p. 8 nota 41, Celani 1998, p. 48.

<sup>38</sup> Moreno 1981, pp. 180-182, Moreno 1995, pp. 281 e ss, Bravi 20102, pp.32 es. Essa verrà trasferita a Costantinopoli nel 335 e distrutta ad opera dei Latini nel 1204. Sulla personalità artistica di Lisippo e le opere di Lisippo a Roma: Moreno 1973, 1974, 1987, Todisco 1993, p.112; Moreno 1994, Ensoli 1995.

<sup>39</sup> Plut., *Fab.* XII. Se per Pape 1975, p. 7 a guidare la scelta fu l'attitudine militare di Eracle, secondo Moreno 1981, p.181 la motivazione risiedeva nel carattere ostile dei soggetti delle due opere lisippeï lasciate a Taranto, per La Rocca 1990, p.348, infine, nell'intenzione di affermare la supremazia della propria famiglia su quella degli Spuri un cui membro, Spurio Carvilio, aveva dedicato sul Campidoglio nel 293 a.C una statua colossale di Zeus fondendo armi nemiche.

<sup>40</sup> Cadario 1995, p.85; Celani 1998, pp. 46 e s.

<sup>41</sup> Cic., *Verr.* II, 4, 129. Cadario 1995, p. 82, Celani 1998, p. 49. Per la statua dello *Iuppiter Imperator* prenestino (Liv.,VI, 29, 9) e la pesante corona d'oro a questi sottratta (Festo, p.363M=398) Torelli 1989, pp. 11-20; Cadario 1995, pp. 84-85, Celani 1998, pp. 49-50, Demma 2011, p.37; Rutledge 2011, p.35.

<sup>42</sup> Liv., XXXIII, 16. Per la figura di Lucio: *RE* 24,1, s.v. *Quinctii Flaminii* (Gundel) e *RE* 24, 1, s.v. *Quinctius Flamininus* nr. 43 (Gundel).

abaco iscritto conservato nei Musei di Berlino<sup>43</sup>, databile nel 192 a.C, anno del consolato, rinvenuto nel 1885 in una delle nicchie delle fontane del ninfeo della terrazza superiore di via del Borgo di Preneste, che è stato recentemente oggetto di un approfondito studio di Demma nell'ambito dello scavo di tali terrazze<sup>44</sup>. Il contesto di rinvenimento dell'iscrizione, il ninfeo superiore, di cui restano tre delle almeno quattro nicchie absidate ospitanti fontane rivestite da lastre di travertino aperte nel muro in opera quadrata della terrazza superiore, impostato su una pavimentazione a lastre di tufo<sup>45</sup>, era, come quello cronologicamente successivo della terrazza inferiore, un ninfeo a finta grotta; si tratta di un tipo ben attestato a *Praeneste* stessa, nel Santuario della Fortuna Primigenia, nel cosiddetto propileo e nel cosiddetto "Antro delle Sorti" aperto sulla piazza del foro<sup>46</sup>, nonché in ninfei delle aree limitrofe<sup>47</sup>, databili nell'ambito del II secolo a.C. Secondo Demma<sup>48</sup>, entrambe le terrazze erano in stretta correlazione con il Santuario di Fortuna; in particolare il ninfeo superiore, risalente all'inizio del II a.C, costituiva lo sfondo di uno spazio aperto adatto ad accogliere dediche e doni testimoniante la monumentalizzazione della città alta avvenuta prima dell'ultima fase edilizia del Santuario di Fortuna<sup>49</sup> alla fine del secolo e che da essa fu rispettato. Data l'appartenenza della terrazza che ospitava il ninfeo e le basi iscritte all'area del complesso santuarioale, la preda di Leucade rientrava tra le dediche alla Fortuna. Essa, secondo Demma, ben si inseriva nel clima di fervore manifestato verso la dea prenestina a Roma tra III e II a.C- la *gens* Semproniana, nel 194 a.C, sotto il consolato di T. Sempronio Longo, le aveva dedicato un tempio sul Quirinale<sup>50</sup>, edificio a sua volta

<sup>43</sup> Berlino, Staatliche Museen, inv. n. 519, CIL XIV 2935, ILLRP, I, nr. 321=*Supplementa Italica*, p. 506, n. 764, [*L. Quinctius L(uci) f(ilius) Le]ucado cepit, / [eidem conso]l- dedit. Pape 1975, pp. 9 e 210; Celani 1998, pp. 48-51, Kruschwitz 2001, p. 156, Arata 2005, p. 33, Agnoli 2010, Rutledge 2011, p. 38, Demma 2011, pp. 35-40. Per il rinvenimento della base assieme ad una dedica posta a Fortuna da un collegio di Fabbri (CIL XIV 2886) e il dito di una statua maschile bronzea: *NSc* 1885, p. 79 (R.Cicerchia); *BullInst* 1885, p. 57; *AA* 18, 1903, p. 40, fig. 5; Delbrück 1912, p.37.*

<sup>44</sup> Per la storia degli studi ed i nuovi dati, Gatti 2003, pp. 53-60; Gatti 2004, pp. 53-64, Demma 2011, Demma, Agnoli 2012. Si ringrazia F. Demma per avermi consentito di leggere prima della pubblicazione il manoscritto dell'articolo.

<sup>45</sup> Neurburg 1965, p. 173 n. 99, Demma 2011, pp. 11-19.

<sup>46</sup> Demma 2011, p.33. Per questo tipo, le cui origini sono rintracciabili nell'architettura ellenistica di ambito alessandrino di III secolo a.C., cfr. Lavagne 1988, pp. 127-135. Per i rapporti tra i ninfei del suburbio di Rodi, datati dal Lauter 1972, p.54 tav. 15, 3-5 al II secolo a.C e la ricostruzione del Santuario di Fortuna alla fine del II secolo a.C cfr. Coarelli 1998, pp. 127-135, Calò 2003.

<sup>47</sup> Si tratta dei ninfei di Anagni, *Bovillae*, Ferentino e Segni, sui cui Demma 2011, pp. 33-35.

<sup>48</sup> Demma 2011, pp. 30-35.

<sup>49</sup> Demma 2011, pp. 30-35.

<sup>50</sup> Demma 2011, p.35. Sui tre templi della Fortuna sul Quirinale: Champeaux 1982, II, pp. 2-35; *LTUR* II, 1985, s.v *Fortunae, tres*, pp. 285-287 (F.Coarelli); Ziolkowski 1992, pp. 40-45; Aberson 1994, pp. 130-131; Coarelli 1998, pp. 127-135.

votato nel 204 durante la battaglia di Crotona da Sempronius *Tuditanus*, il console che in quell'occasione aveva sconfitto i Cartaginesi- e dovette essere anche una conseguenza della fedeltà mostrata da Preneste verso Roma durante la guerra annibalica<sup>51</sup>. La nostra dedica, tuttavia, rientrava sia nella tradizionale dedizione dei *Quincti* alla Fortuna, attestata da un altare rinvenuto nel 1885 nei pressi della Scala Santa, dedicato da un T. Quinzio Flaminio, forse il console del 123 a.C<sup>52</sup>, sia nei rapporti storici che connettevano la *gens Quinctia* a Preneste, attestati come si è avuto già modo di notare, dalla dedica in Campidoglio di una statua di *Iuppiter Imperator ex Macedonia captum* da Quinzio Cincinnato trionfatore su *Praeneste*. La presa di *Praeneste* aveva comportato una formale *deditio* a Cincinnato<sup>53</sup> e l'ingresso nella clientela personale del vincitore che, come la prassi romana in materia prevedeva<sup>54</sup>, fu ereditata dai suoi successori. Il legame di clientela tra la città e la famiglia potrebbe essere stato anche alla base della scelta di Lucio di ricorrere a *Praeneste* in occasione delle operazioni di leva del 192 a.C, quando questi condusse personalmente le truppe in Oriente come luogotenente del più giovane Glabrione nella guerra contro Antioco<sup>55</sup>. Pertanto, secondo Demma, il donario prenestino potrebbe spiegarsi come risposta al sostegno ricevuto dalla città, che fornisce truppe e supporto e ne riceve in cambio non solo una parte del bottino e forse anche protezione delle imprese commerciali, spesso condotte in società con i *cives romani*<sup>56</sup>.

Riguardo all'opera sostenuta da tale base, è stato recentemente associato da Agnoli<sup>57</sup> il torso femminile panneggiato cat.n. del Museo di Palestrina, rinvenuto in giacitura secondaria nel 2004 in piazza Regina Margherita, nell'area dell'ex seminario arcivescovile, assieme alla testa femminile velata cat. n., sempre nello stesso Museo, rinvenuta nel 1907 nella stessa area. La studiosa in maniera convincente li ha ricondotti alla mano di Damofonte da Messene e ha supposto che possano essere identificabili con l'Afrodite Limenis realizzata dallo scultore, opera di cui si ignora l'iconografia ma se ne

<sup>51</sup> Demma 2011, p. 36.

<sup>52</sup> *Fortuna*[(e)---] / *sac*[(rum)---] / *T. Quincti*[- de] / *Senati sente*[ntiae ---], cfr.: BCom 13, 1885, p.162 nr. 1087 (Lanciani); CIL VI, 30870=I<sup>2</sup>, 656=ILLRP I, 95; Castagnoli 1978, p. 160; Champeaux 1982 II, p. 7 nota 35

<sup>53</sup> Liv., VI, 28-29; Diod., XV, 47,8; Dion. Hal., XIV, 5; Eutrop., II, 2; Oros., II, 3, 5, nonché RE 24, 1, s.v. *Quinctius Flaminus*, nr. 32, in part. coll. 1026-7.

<sup>54</sup> Demma 2011, pp. 38.

<sup>55</sup> Liv., XXXV 41, 4-7. Demma 2011, p.47 che nota come anche Glabrione era accompagnato da un altro più anziano *consularis*, il Sempronio Longo, console nel 194 a.C.

<sup>56</sup> Demma 2011, p.46.

<sup>57</sup> Agnoli 2009-2010, Demma 2011, pp. 53 e ss., Demma, Agnoli 2012.

conosce l'esistenza da un'iscrizione rinvenuta a Messene dove si ricordano gli onori conferiti all'artista dagli abitanti di Leucade, riconoscenti per l'opera nel tempio omonimo<sup>58</sup>. Se l'originale saccheggiato a Leucade ed offerto da Lucio a Palestrina fosse proprio questo, la scelta dell'originale greco offerto non sarebbe stata casuale, ma motivata dalla comunanza di ambito culturale tra la divinità destinataria del dono, la Fortuna di Preneste, e quella della preda, l'Afrodite *Limenis*, divinità entrambe legate al mare e alla buona sorte della navigazione.

Ancora dalle fonti letterarie ed epigrafiche sono note alcune sculture appartenute all'ingente bottino acquisito da M. Acilio Glabrione durante la sconfitta di Antioco III alle Termopili nel 191 ed esposte nell'anno successivo in trionfo a Roma<sup>59</sup>. Livio ricorda, infatti, le statue di tre *Nixi Di*, forse statue di divinità femminili che a Corinto avevano funzione di sostegno da tavola<sup>60</sup>, esposte sul Campidoglio davanti alla cella di Minerva; altre due statue, invece, dedicate a Luni sono note epigraficamente. La prima, attestata da un basamento in calcare rinvenuto nell'agro lunense e forse spostato dal centro della colonia e riutilizzato già in antico, era una statua di piccole dimensioni prelevata a Scarfea nella Locride Opunzia<sup>61</sup>, l'altra, retta da un basamento proveniente dalla zona antistante al *Capitolium* lunense, fu ottenuta durante il saccheggio di Eraclea Trachinia nella Malide; lo iato cronologico tra la fondazione della colonia 177 e il trionfo ha fatto pensare che autori delle dediche fossero discendenti o alleati politici di Glabrione<sup>62</sup>, mentre, come ritiene Celani<sup>63</sup>, potrebbe trattarsi di donazioni fatte ad una comunità insediata prima della deduzione ufficiale.

Nei casi delle opere condotte a seguito di altre due sconfitte subite da Antioco III, quella da parte di L. Cornelio Scipione Asiageno a Magnesia nel 190<sup>64</sup> e da L. Scipione

---

<sup>58</sup> Themelis 1996, pp. 167-169, Agnoli 2009-2010, pp.290-292, Demma, Agnoli 2012.

<sup>59</sup> Liv., XXXVII, 4, 6-6. 3; 7, 7; XLVI, 2-6; Plb., XXI, 5,13. Sulle conquiste e la figura di Glabrione cfr. Pietilia Castrèn 1987, p. 92.

<sup>60</sup>Festo p. 182, L che le descrive come *praesidentes parentium*; La Rocca 1984, ne ricostruisce l'iconografia nell'ambito del culto di Ilizia; LIMC VI, s.v. *Nixi Di*, p. 930 (M.Hauer-Proust) che ipotizza, sulla base di Ov., *Met.* IX, 294 che parla di due *Nixus* connesse a *Iunio Lucina Eleithya*, che sarebbero state sottratte da Corinto. Sia Pape 1975, p.10, che Celani 1998 p. 52 nota 194 ritengono, sulla base delle parole di Livio, che fossero state portate a seguito dell'assolvimento di un *votum* contratto in relazione ad una eventuale vittoria su Antioco III.

<sup>61</sup> ILLRP, I, n.321 a, *M.Acilius C.f/ co(n)s(ul)/ Scarpea cepit*: Angeli Bertinelli 1993, p. 13, Celani 1998, p. 52 e s., Demma 2011, p. 38 n. 3.

<sup>62</sup> Angeli Bertinelli 1993, p. 22 considera un'ampia serie di possibili alleati politici mentre Pape 1975, p.10 pensa al figlio.

<sup>63</sup> Celani 1998, p. 53.

<sup>64</sup>Liv., XXIX, 6, 7-9; Pl., *NH* XXXIV, 14, 34 ; Agos., *De Civ. D.*, III, 21.

Asiatico nel 188 a.C<sup>65</sup>, le fonti, sebbene sottolineino l'ammirazione suscitata dalla ricchezza del bottino esposto in trionfo, indicando che furono introdotti a Roma per la prima volta tessuti attalici, vasellame in argento cesellato e letti da triclinio ornati di bronzo, non specificano le singole opere d'arte presenti né la collocazione delle prede belliche e nel caso di Scipione si limitano a indicare che furono portate ben 134 statue di divinità.

M.Fulvio Nobiliore, durante la guerra contro la Lega Etolica, conquistò nel 189 a.C la città di Ambracia portando con sé in trionfo a Roma numerosi capolavori artistici, lasciando *in loco* solo le terracotte di Zeusi, scartate per il materiale povero con cui erano state eseguite<sup>66</sup>. Tali opere d'arte, tuttavia, non furono formalmente oggetto di saccheggio, ma consegnate spontaneamente ai vincitori, assieme ad una corona aurea del valore di 150 talenti; tale evento, non conforme alla procedura militare usuale, fu al centro di una controversia tra i consoli del 187 a.C, M. Emilio Lepido e M. Fulvio Flaminio, amico di Nobiliore; essendo stata accettata la *deditio* della città, era illegale l'acquisizione in condizione di opere d'arte ammesso solo nel caso della conquista<sup>67</sup>; il senato decise a favore degli Ambracioti ma ciononostante non fu impedito a Nobiliore di celebrare il trionfo durante il quale, nel 187 a.C, furono mostrate ben 785 statue di bronzo e 230 di marmo<sup>68</sup>. Di questa sterminata mole di opere d'arte, le fonti si soffermano solo sui *signa* delle nove Muse<sup>69</sup>, sculture in marmo che furono dedicate nell'*aedes Hercules Musarum in circo Flaminio*<sup>70</sup>; come gran parte della critica ritiene, furono dedicate nel tempio solo dopo il trionfo, forse come atto di riparazione delle accuse che Catone aveva mosso nell'orazione "*uti praeda in publicum referatur*"<sup>71</sup> ai

---

<sup>65</sup> Liv., XXXVII, 59, 3-5. Celani 1998, p. 54-55.

<sup>66</sup> Liv., XXXVIII, 3-9; Plb., XXI, 26-30. Sulla figura e le conquiste di Nobiliore cfr. Pietilia Castrèn 1987, p.95, Rutledge 2012, p. 38. Secondo Pape 1975, p. 12 le opere d'arte di Ambracia provenivano da Atene, città in cui si era stabilito Pirro nel 290 a.C e aveva sottoposto al dominio tra il 287 e 284 a.C.

<sup>67</sup> Celani 1998, pp. 58-60, La Rocca 2006, p. 101, Miles 2008, p. 134.

<sup>68</sup> Liv., XXXIX, 4-5.

<sup>69</sup> Liv., XVIII, 9,13, C. Nep., *Vir. Ill.* 52,2, Pl., NH XXXV, 66, Eum., *Pan.* IX,7,3. Sebbene sia stata messo in dubbio che fossero opere scultoree in marmo dal Corso 1988, p. 363 che ritiene che fossero di bronzo e dal Martina 1981, p.52 che pensa fossero dipinti di Zeusi, l'ipotesi sembra non convincente per l'uso del termine *signa*.

<sup>70</sup> LTUR 1996, III, s.v. *Hercules Musarum aedes*, pp. 17-19 (A. Viscogliosi). Per il complesso di Nobiliore, identificabile con l' AEDIS HERCUL[IS MUSAR]UM visibile sulla Lastra 31 della Fur severiana: La Rocca 2006, pp.104 e s. figg. 4-5, Bravi 2012, pp.35 e ss.

<sup>71</sup> Sulla posizione di Catone che sottolineava come la legittimazione del bottino venisse ad urtare con i crescenti interessi economici e le prospettive di facile arricchimento della classe dirigente medio repubblicana e in generale delle fonti sul fenomeno della *Kunstraub*, cfr. in particolare Celani 1998, pp. 302-313.

magistrati che nelle proprie case tenevano “*pro suppellectile statuas deorum exempla earum facierum signa*”, e a Nobiliore che si comportava come un sovrano ellenistico, conducendo a seguito delle sue campagne militari per farsi celebrare il poeta Ennio<sup>72</sup>. Nulla, tuttavia, sappiamo della collocazione delle statue nel tempio, le strutture del cui podio vennero alla luce negli scavi presso il monastero di S. Ambrogio, luogo dove si trovava la *porticus Philippi*, il monumento che in età augustea racchiuse il tempio stesso<sup>73</sup>. Nella stessa area, nel 1867 fu rinvenuto anche un basamento in peperino con dedica dello stesso Nobiliore che è stato non concordemente ritenuto pertinente al gruppo<sup>74</sup>. Il tempio, nel quale Nobiliore pose anche una copia dei Fasti<sup>75</sup>, prospettava su un'area sacra in cui l'edicola bronzea delle Camene di Numa già precedentemente traslata dal Celio, dopo essere stata colpita da un fulmine nel tempio di *Honos e Virtus*. Assimilando le Camene alle Muse e legando il suo nome a quello di Numa Pompilio, Nobiliore sottolineò la funzione delle Muse quali garanti della memoria delle vittorie e dei trionfi di Roma nel mondo. Come apprendiamo, inoltre, dalle parole di Eumenio, per la prima volta, le Muse come immagini di culto del tempio vengono sfruttate alla luce dell'*humanitas* le possibilità del *reinterpretatio* delle opere d'arte greca<sup>76</sup>.

Il tempio, circolare su podio con pronao probabilmente tetrastilo, dalla struttura, quindi, fortemente innovativa in ambiente medio-italico, era posizionato all'interno di un quadriportico bordato al suo interno da una fila di 10 x 16 colonne, si impostava all'interno di un altro colonnato o, secondo Castagnoli<sup>77</sup>, filari di alberi (6x12). Secondo Coarelli, era un edificio rotondo con avancorpo d'accesso quadrangolare, posto in posizione rialzata sul fondo di un recinto a risalti regolari e simmetrici all'esterno e all'interno; alle spalle dell'edificio rotondo la parete del recinto che si incurvava a semicerchio in maniera simile ad un'edera, la sede del *collegium poetarum*. Secondo Lundström, le nove statue avrebbero trovato posto in cima ai risalti<sup>78</sup>, mentre per Coarelli sulla parete settentrionale di fondo del porticato<sup>79</sup>, posizione questa considerata

<sup>72</sup> Martina 1981, pp. 52-54.

<sup>73</sup> Sulla *porticus Philippi* : Bravi 2012, p.129.

<sup>74</sup> CIL VI, 1307, ILLRP, I, n. 124: *M.Folvius M.f./ Ser. n. Nobilior/ co(n)s(ul) Ambracia cepit*: De Rossi 1898, Waurick 1975, p. 14 n. 7, Celani 1998, p. 60 e La Rocca 2006, p. 102, che ne accettano la pertinenza, Martina 1981, p.50 e Castagnoli 1983, p. 97, invece, la negano.

<sup>75</sup> Macr., *Sat.* I, 12, 16, Varr., *Ling.* VI, 33.

<sup>76</sup> Bravi 1998, p. 44, Bravi 2012, p.37 e s.

<sup>77</sup> Castagnoli 1983, p. 95.

<sup>78</sup> Lundström 1929, p. 106.

<sup>79</sup> Coarelli 1997, p. 474.



periferica da La Rocca che propone che fossero collocate accanto a fontane, o all'aperto, magari attorno a un canale-*euripus* in cui scorreva l'acqua, posto intorno all'edificio rotondo tra le doppie pareti del recinto, o all'interno, sulla struttura circolare al centro accanto alla c.d. scalinata d'accesso a suo avviso destinata a giochi d'acqua<sup>80</sup>.

A giudicare dalle misure del basamento, si è supposto che fossero di piccole dimensioni, mentre la loro iconografia resta ancora incerta: l'idea che fosse riflessa nella serie monetale del 66 a.C emessa da Q. Pomponio Musa<sup>81</sup> è stata confutata da Marabini Moevs che ne ha riconosciute invece alcune sulle coppe aretine dell'officina di *Perennius*<sup>82</sup>, ipotesi questa che non ha convinto né Faedo né Ritter per la presenza di un'immagine di Ercole come attore tragico; discusso ancora, infatti, è anche il trasferimento dalla Grecia, assieme alle Muse, di un Ercole<sup>83</sup> e di un Apollo<sup>84</sup>, noti dalla stessa emissione monetale.

Per Nobiliore è nota un'altra dedica, grazie ad una base iscritta<sup>85</sup> conservata a Frascati nella Villa Rufinella e rinvenuta nel teatro di Tuscolo, il luogo di origine della sua *gens* anche un caso di munificenza pubblica.

L. Emilio Paolo sconfisse il re Perseo a Pidna nel 168 a.C e celebrò l'anno successivo il trionfo<sup>86</sup>. Tra le opere d'arte depredate, le fonti ricordano un'Atena, tarda opera di Fidia, dedicata in Campo Marzio presso il futuro tempio della *Fortuna huiusce diei*<sup>87</sup>, che è

---

<sup>80</sup> La Rocca 2006, p. 113.

<sup>81</sup> Pape 1975, p. 13, Celani 1998, p. 61. Dall'evidenza numismatica, sembra si tratti di tipi prassitelici del III-II a.C; Castagnoli 1983, p. 97 note 19, 21 esclude che si riferiscano alle Muse di Ambracia quelle rappresentate sulla ceramica aretina, indicate da Pucci 1981, p. 107, figg. 4-5 e su una lastra Campana, ipotesi avanzata da Bendinelli 1956, p. 559 fig. 2.

<sup>82</sup> Marabini Moevs 1981.

<sup>83</sup> Ov., *Fast.*, VI, 812, *Ars Am.* III, 168, Pl., *NH* V, 35, 66. Marabini Moevs 1981, pp.4-12, 21-24, LTUR III, s.v. *Hercules Musarum aedes*, pp. 17-19 (A. Viscogliosi).

<sup>84</sup> L'ipotesi è ritenuta verosimile da Pape 1975, p. 13 e Celani 1998, p. 61 che sottolinea la predilezione di Pirro per Apollo e Muse, il quale, ricorda Plinio, *NH* XXXVII, 5, aveva tra i suoi possessi un'agata con Muse ed Apollo, improbabile, invece, da Richardson 1977, p. 358, che ritiene cronologicamente distanti Apollo ed Eracle dalle Muse.

<sup>85</sup> CIL, I, 616 =XIV 2601. ILLRP, I, n. 322, *Fulvius M.fl Ser n. cos I Aetolia cepit*, Pape 1975, p. 14 nota 95, Waurick 1975, p. 14 n.8, Angeli Bertelli 1993, p.14, Celani 1998, p. 62, Gorostidi 2003, pp. 51-65, Demma 2011, p. 38 n.4. La base è la copia fedele d'età augustea della dedica che accompagnava la preda bellica di Nobiliore.

<sup>86</sup> Plb., 30,10; Plu., *Aem.* 28,5; Liv., XLV, 28, 5. Sulle conquiste e la figura di L.Emilio Paolo cfr. Pape 1975, p. 14 nota 102, Pietilia Castrèn 1987, p. 115, Celani 1998, p. 64.

<sup>87</sup> Pl., *NH* XXXIV, 54, Proc., *Goth.* I, 15, 11, Cic., *Verr.* IV, 4, 126. Sul tempio e i capolavori d'arte custoditi, cfr. LTUR III, 1995, s.v. *fortuna huiusce Diei aedes*, pp. 269-275 (F. Coarelli), secondo cui la menzione di Plinio *ad aedem* fa pensare che si tratti di una dedica anteriore e senza rapporto con la costruzione del tempio che aveva la funzione di localizzazione.

stata identificata<sup>88</sup> con una statua di culto del tempio di Atena a Tritea in Acaia, appunto opera tarda perché Tritea è vicino Olimpia, città in cui operò Fidia nell'ultima fase e che, secondo Pausania<sup>89</sup>, era stata trasferita a Roma.

Meglio note sono le dediche di Q. Cecilio Metello che continuò la guerra in Macedonia combattendo contro Andrisco, il presunto figlio di Perseo e, a fianco del console del 146 a.C, L. Mummio, contro la lega achea. Nello stesso anno rientrò a Roma, celebrando il trionfo sui Macedoni<sup>90</sup> facendo sfilare durante il corteo anche lo stesso Andrisco.

Come ricordo della sua celebrazione, Metello lasciò una serie di edifici in Campo Marzio meridionale, nell'area circostante il Circo Flaminio, luogo dal quale partivano i corti trionfali, accanto al tempio di *Hercules Musarum*; il principale fu certamente la *porticus Metelli*<sup>91</sup>, inaugurata probabilmente nel 131 a.C durante la censura di Metello, che racchiuse il più antico tempio di Giunone Regina costruito da Marco Emilio Lepido nel 179 a.C; l'architetto di Metello, *Hermodoros* di Salamina progettò anche il tempio di Giove Statore accanto a quello di Giunone e unificò le costruzioni, recingendole con un portico di ordine ionico; mentre il nuovo tempio fu il primo ad essere realizzato integralmente in marmo, il portico utilizzò materiali più consueti per l'età repubblicana, ossia tufo e peperino<sup>92</sup>.

L'unica opera facente parte del bottino di Metello descritta dettagliatamente dalle fonti esposta in tale edificio, secondo Cicerone, uno di quelli in cui si potevano ammirare a suo tempo numerose e importanti opere d'arte<sup>93</sup> è la cosiddetta *Turma Alexandri*<sup>94</sup>. Si

---

<sup>88</sup> Ulrichs 1857, p. 318, Linfert 1982, p. 71 che assai dubitativamente l'ha riconosciuta in un torso dell'Antikensammlung di Dresda, inv. n. 234 (Hermann 1925, p.19 n. 40).

<sup>89</sup> Paus., VII, 22, 9.

<sup>90</sup> Cic., *Pro Mur.* 31, *De Fin.* V, 82, in *Pis.* 58, 61; Pl., *NH* VII, 144, Liv., *Per.* 52, Vell. *Pat.*, I, II, 2, Valer. *Mass.*, VII, 5, 4. Sulle campagne militari di Metello, Pietilia Castrèn 1987, pp. 128-132.

<sup>91</sup> Sulla storia del portico e della sua decorazione: Stähli 1998, p. 62, LTUR 2000, IV s.v. *Porticus Metelli*, pp.130-132 (A.Viscogliosi), Rutledge 2012, pp. 38-44.

<sup>92</sup>Vell. *Pat.*, I,11,5, Vitruv., III,2,5. Per la storia del tempio, da ultimo LTUR 1999, III, pp.157-159, s.v. *Iuppiter Stator, aedes ad circum* (A.Viscogliosi), in cui è accolta la tesi già di Gwyn Morgan 1971, ribadita da Coarelli 1997, p. 167 e non quella di Boyd 1953, p.154 che voleva riferire l'espressione di Velleio *aedem ex marmore* al portico e non al tempio. Anche la decorazione architettonica fu affidata agli architetti greci *Sauras* e *Batrachos* che sulle basi delle colonne scolpirono una rana e una lucertola, secondo Plinio, *NH* XXXVI, 42 espressioni figurate dei loro nomi che non potettero incidere: Thiersch 1908, *EAA* II, 1959, s.v. *Bratrachos* (Carrettoni). Autori delle statue di culto, secondo Plinio XXXVI,35, furono *Dionysos* e *Polycles*, figli di *Timarchides*. Per le altre opere d'arte esposte e descritte da Pl. *NH* XXXVI, 15, 22, 28-29, 35, 42-43, cfr. Isager 1991, p. 160, Celani 1998, pp. 66-68.

<sup>93</sup>Cic., *Verr.* IV, 26.

<sup>94</sup>Vell. *Pat.*, I, 11, 3; Pl., *NH* XXXIV, 64; Pape 1975, p. 17 e p. 160, Moreno 1983-84, pp.13-16, Calcani 1989, Calcani 1993, Isager 1991, p. 158, Celani 1998, pp. 66-67, Dix-Houston 2006, p. 679, Rutledge 2012, pp. 38-40, Bravi 2012, pp.

tratta del donario bronzeo eretto in memoria dei cavalieri macedoni caduti nel 334 a.C presso il Granico, in Asia Minore, da Lisippo e dedicato nello stesso anno da Alessandro nel santuario di Zeus a Dion<sup>95</sup>.

Il gruppo comprendeva, oltre ai venticinque soldati morti, anche la scultura di Alessandro, inserita non semplicemente per un fatto di convenienza politica, ma per il desiderio del condottiero di presentarsi come il comandante di valorosi *hetaroi* morti in battaglia. La scelta del santuario come luogo di esposizione del gruppo non fu affatto casuale: grazie alla sua posizione strategica, il passo di Dion, posto tra le propaggini dell'Olimpo e il mare, era stato il luogo di raccolta dell'esercito macedone<sup>96</sup> e qui Alessandro, prima di partire per la campagna d'Asia aveva offerto sacrifici a Zeus ed indetto gare teatrali in onore del dio e delle Muse<sup>97</sup>.

Il gruppo che aveva superato le devastazioni subite dal santuario nel corso della guerra etolica del 220 a.C contro Filippo<sup>98</sup>, fu visto nel 169 a.C dal console Quinto Marcio Filippo quando occupò *Dion* durante la guerra contro Perseo e fu trasportato a Roma ed esposto durante il trionfo di Metello del 146; secondo la ricostruzione di Calcani sulla base di Plinio e Velleio Patercolo<sup>99</sup>, venne collocato nell'aria delimitata dal portico, di fronte ai templi di Giunone Regina e Giove Statore, quindi nel piazzale, tra gli edifici sacri e il lato d'ingresso ovest del portico<sup>100</sup>.

La collocazione scelta da Metello evidentemente tradisce l'intento di ripetere a Roma l'esposizione del gruppo nel santuario di Zeus a *Dion*: il Campo Marzio aveva, come il santuario di Dion, una prevalente funzione di militare e la modalità di installazione del gruppo nei portici posti di fronte al nuovo tempio in cui era venerato Giove nell'accezione di Statore, come colui che ferma la fuga delle truppe di fronte al nemico, rimandavano al contesto di provenienza, provvisto allo stesso modo di portici e di un tempio di Giove<sup>101</sup>. Fin troppo chiara era la volontà di Metello di identificare le proprie glorie con quelle di Alessandro, secondo quell' *imitatio Alexandri* che

---

<sup>95</sup> Aristob., Jacoby FGrH II, n.139 F5, Plut., *Alex.* 16, 5, Arr., *Anab.* I, 16, 4.

<sup>96</sup> Giustino XI, 5, 10, Ateneo XII, 538 c, 539 d, Calcani 1989, p. 19.

<sup>97</sup> Diod. Sic., XVII, 15, 3-4; Arr., *Anab.* I, 11,1.

<sup>98</sup> Plb., IV, 62, 1.

<sup>99</sup> Pl., NH XXXIV, 64, Vell., I, 11, 3-4.

<sup>100</sup> Calcani 1989, pp. 19-21, 25. Benchè altre ipotesi siano state avanzate- Guarducci 1969-19790, p.235, ha pensato ad una disposizione semicircolare di fronte ai due templi, mentre Ensoli 1995, p.306 ha ritenuto che fossero al di sopra di un arco o del portico stesso.

<sup>101</sup> Plb., IV, 62, 1. Celani 1998, p. 67.

contraddistinguerà sia generali che imperatori romani<sup>102</sup>. La *porticus* dimostra, inoltre come, in questo momento storico, la costruzione di templi votivi che era difficile da sostenere economicamente e da gestire in relazione all'attento controllo del senato venne affiancata da quella di *fornices* realizzati sempre *ex manubiis* e ispirati ai grandi dinasti ellenisti<sup>103</sup>.

Ai tempi di Augusto, che si occupò del primo restauro documentato della *porticus*, ridedicandola alla sorella Ottavia nel 23 a.C.<sup>104</sup>, era ancora lì e forte è l'ammirazione delle fonti per il numero delle statue e il carattere di somiglianza dei personaggi rappresentati; nonostante la totale ricostruzione del portico operata da Settimio Severo, forse scampò al saccheggio di Alarico, essendo menzionato dall'iscrizione onoraria metrica della metà del V d.C di Fausto<sup>105</sup>; da essa apprendiamo che l'unica differenza rispetto a Dion risiedeva nel fatto che la *turma* era divisa in due gruppi, scissione che fu resa necessaria, forse già al tempo di Metello, per la presenza a Roma di due templi. Essendo poste all'aperto con uno sfondo di portici e distante dalle facciate dei due templi, probabilmente non avevano un punto di vista preferenziale ma permettevano una visione completa dell'azione da ogni lato.

Numerosi sono stati gli studiosi che hanno voluto identificare un originale del gruppo con il cavallo bronzeo dei Musei Capitolini<sup>106</sup> attribuzione, come si avrà modo di vedere, che è stata recentemente rifiutata a ragione da Parise Pressicce, avendo datato il cavallo in età severa. Nonostante la mancanza degli originali o di repliche fedeli, fatta eccezione per due bronzetti da Ercolano, uno con cavaliere identificabile in Alessandro e l'altro senza<sup>107</sup>, diversi studiosi hanno tentato di effettuare una ricostruzione del gruppo<sup>108</sup>; in particolare sia Moreno che Calcani hanno ipotizzato innanzitutto che le

---

<sup>102</sup>Nenci 1958, pp. 285-307, La Rocca 1987, pp. 347-372, Calcani 1989, p.23.

<sup>103</sup> Aberson 1994, p. 149.

<sup>104</sup> Cfr.oltre..

<sup>105</sup>Per l'iscrizione fondamentali Guarducci 1949, pp.55-76; Guarducci 1954, pp.383-387; Moretti 1968, I n.69, Guarducci 1969-70, pp. 219-243, fig.1; Moreno 1974, pp.145-148, iscr. n.23. L'identificazione dei cavalieri menzionati nell'iscrizione sono stati oggetto di dibattito: esclusa la possibilità che fossero cavalieri in carne ed ossa, secondo Coarelli 1965-1967, pp. 50 erano le statue dei Dioscuri rinvenute nell'area del Circo Flaminio; dallo studio della Calcani 1989, in poi si tende a riconoscerle in quelle della *Turma*. Per una sintesi della questione Celani 1998, p. 29 nota 102.

<sup>106</sup> Canina 1849, pp. 161-169, Lippold 1950, p. 285, Calcani 1989, pp. 92-119. In dubbio Todisco 1993, fig.685.

<sup>107</sup>Ruesch 1908, pp. 353-354, n. 1487 e 1488; Koepp 1982, Moreno 1987, p. 80 fig.35, Calcani 1989, pp. 33-35, 101-118, figg. 6, 8, 56-58, 61, 67, Rutledge 2012, p. 39 fig. 4.

<sup>108</sup>Reinach 1906, II, pp. 1-3; Johnson 1927, pp. 225-228; Picard 1963, pp. 703-708, Mansuelli 1961, p.752, Moreno 1973, pp. 128-130, Calcani 1989, Calcani 1993.

ventisei statue a cavallo fossero sostenute dai nemici, ossia i persiani caduti e che, una volta scisse in due gruppi di tredici, fossero state sistemate su due basamenti a forma di parallelepipedo; sia vinti che vincitori probabilmente erano rappresentati con atteggiamenti variati, con l'equipaggiamento e il vestiario reali indossati durante la battaglia, anche Alessandro indossava una tenuta simile e si distingueva per la mancanza dell'elmo dai compagni che erano identificati da ritratti e anche i cavalli erano raffigurati in maniera realistica, completi della bardatura e gualdrappa e variati nelle andature.

Sembra opportuno notare a questo punto l'influenza che operò e la fortuna di cui godette questo schema iconografico durante la tarda repubblicana, a riprova dell'importanza che ebbero gli originali greci esposti a Roma; infatti, fu fonte di ispirazione per Lucio Licinio Murena nella rappresentazione del suo donario di Lanuvio<sup>109</sup>, trovato in uno stato frammentario nell'area del santuario di Giuno Sospita, e molto probabilmente per i discendenti di Cecilio Metello che realizzarono le statue equestri note solo dalle fonti letterarie<sup>110</sup>, offerte in Campidoglio da Metello Scipione, console nel 52 a.C.

Sempre durante la guerra Acaica, condotta sotto il comando nel console L.Mummio, si registrano numerosi episodi di spoliazioni e di trasferimento di originali a Roma; a seguito della sconfitta degli Achei, nel 146 a.C, la città di Corinto fu severamente punita con la distruzione, il saccheggio e la vendita di tutti gli abitanti come schiavi e il bottino acaico fu condotto in trionfo nello stesso anno di quello di Metello. Le fonti ricordano non solo la brutalità della sorte toccata a Corinto<sup>111</sup>, ma anche la grandezza e

---

<sup>109</sup>Il gruppo, di cui si conservano sette cavalieri e parti di cavalli oggi divise tra il British Museum e il City Museum of Leeds, che è stato ritenuto una replica sostanziale della *Turma Alexandri* da Siedentopf 1968, Coarelli 1976, pp.62-79, Coarelli 1981, pp. 229-262, Coarelli 1996, p. 519, Celani 1998, p. 67 nota 265; è oggi più verosimilmente considerato un'assimilazione eclettica dell'originale lisippe. Così Moreno 1983-84, pp. 34-37, Calcani 1989, pp. 38-40, Lisippo 1995.

<sup>110</sup> Cic., *Ad Attic.*, VI, 1, 17; Cic., *De orat.*, II, 261; Sul tema Calcani 1989, p. 80, Celani p.67 nota 265, Moreno 1981, pp. 185-187.

<sup>111</sup> Paus.,VII, 16, 7, 9, Flor., *Epit.* 1, 32, 5, Cic., *Manil.*, 11; sulla figura di Mummio durante la guerra Acaica e le motivazioni che portarono alla distruzione di Corinto cfr. Pietilia Castrèn 1987, p.145, Purcell 1995, p.140, McDonnell 1995, Graverini 2001, pp. 110-116, Baldini 2005, pp. 334-336, Rutledge 2012, pp. 39 e ss.

magnificenza delle opere portate da Mummio, nonché l'uso generoso che ne fece il console, abbellendo Roma tutta e l'Italia<sup>112</sup>.

Oltre a numerosi dipinti esposti nel tempio di Giunone sull'Aventino, tra cui spicca quello di *Aristides* raffigurante Dioniso e Arianna, al centro di un celebre episodio di rivalità tra Mummio e il re Attalo II<sup>113</sup>, per quanto riguarda le sculture, le fonti letterarie riferiscono la presenza a Roma di un gruppo di Muse, le c.d. Tespiadi, trafugato da Mummio a Tespie<sup>114</sup> che fu concesso in prestito a Licinio Lucullo- e mai restituito!- per il tempio della *Felicitas*, costruito nell'area del Velabro tra il 146 e il 142 a.C.<sup>115</sup>, e descritto da Cicerone come uno degli edifici pubblici nei quali in cui era possibile ammirare ancora a suo un gran numero di statue greche<sup>116</sup>.

Controversa l'attribuzione del gruppo: l'autore, sebbene le fonti non lo dicano esplicitamente, potrebbe essere Prassitele, autore anche di una Venere e di due *aerea signa* che Plinio ricorda davanti allo stesso tempio<sup>117</sup>; queste sculture prassiteliche ad eccezione della Venere sarebbero scampate all'incendio che devastò l'area in età claudia e furono trasferite probabilmente da Gabinio Vettio Probiano, prefetto del 416 nell'area della Basilica Giulia, dove nel 1874 fu rinvenuto un piedistallo quadrangolare d'età severiana reggente un *opus Praxitelis* bronzeo<sup>118</sup>, assieme ad altri quattro recanti con la stessa formula con i nomi di artisti di Policeto, Briasside, Tisicrate e Timarco, figlio minore di Prassitele<sup>119</sup>.

Lucio Mummio sottrasse da Tespie e portò a Roma anche una statua onoraria di Filippo che dedicò come Giove, facendo cancellare il nome di Filippo, figlio di Aminta, per

---

<sup>112</sup> Liv., *Perioc. Ossir.* 53, Strab., VIII, 6, 23, Cic., *Verr.* II, 4, 4, Pl., NH. XXXIV, 69, C. D., *fram.* 76, 2. Sull'argomento Becatti 1951, p. 13, Pape 1975, p. 18, Gualandi 1982, p. 262, Celani 1998, p.69, Graverini 2001, p. 118, Carey 2003, p. 83.

<sup>113</sup> Pl., NH XXXV, 24: quando il re Attalo pagò 60000 sesteri per un dipinto di Aristideis raffigurante Dioniso, durante un'asta esibente il bottino di guerra, Mummio, credendo doveva avere un valore, lo sequestrò e lo dedicò nel tempio di Giunone sull'Aventino; sull'aneddoto: Celani 1998, p.69, Carey 2003, p. 83.

<sup>114</sup> Str., VIII, 6, 23; Plb., XXXVIII e XXXIX, Pl., NH XXXVI, 39, Cic., *Verr.* II, 4, 4: Celani 1998, p.70.

<sup>115</sup> LTUR III, 1995, s.v. *Felicitas aedes*, p. 245 (R. Palombi), Stähli 1998, p. 63 nota 22, Bravi 2012, p. 42 e s.

<sup>116</sup> Cic., *Verr.* II 4, 126.

<sup>117</sup> Pl., NH XXXIV, 69.

<sup>118</sup> CIL VI, 2, 10041, Corso 1985-86, n.12, pp.142-143, Corso 1987, I, p.30 n.18 con bibliografia precedente. Per il rinvenimento del piedistallo iscritto: BC 2, 1874, p.174, De Rossi, BC 3, 1875, p.29, n.2 (Luciani).

<sup>119</sup> CIL VI, 2, 10039-1043.

incidervi quello di Zeus<sup>120</sup>; si trattava forse di un'opera di *Leochares* a cui il dinasta macedone aveva affidato l'esecuzione della propria statua per il *Philippeion* di Olimpia. Secondo Giallombardo, lo scultore l'avrebbe realizzata, interpretando le tendenze autocratiche di Filippo, idealizzando i tratti del volto e modellandoli sul tipo iconografico di Zeus, a tal punto da rendere possibile poi all'artista romano tale conversione.

L'usanza di impiegare in maniera più massiccia rispetto al passato capolavori sottratti in guerra nella decorazione di edifici sia a Roma che in Italia, invece, è un dato che viene confermato dalle numerose attestazioni epigrafiche di opere d'arte donate da Mummio alle comunità italiche, i c.d. Tituli mummiani. Il piccolo *corpus* risulta costituito dai due *Tituli* da Trebula Mutuesca<sup>121</sup>, e da quelle provenienti da *Cures Sabini*<sup>122</sup>, da *Nursia*<sup>123</sup>, da Pompei<sup>124</sup>, da Parma<sup>125</sup> e da Italica<sup>126</sup> in Spagna, e in maniera assai dubbia quelli da Reate e S. Giovanni Incarico<sup>127</sup>.

Le epigrafi recano in maniera sistematica l'indicazione del donatore, della comunità che riceve, ed eventualmente la motivazione, mentre mai quello dell'oggetto dedicato. Purtroppo solo per quelle di Trebula Mutuesca, di Pompei e Parma, avendo notizie più precise del rinvenimento, appare possibile risalire al contesto e al tipo di opere d'arte che reggevano.

Nel primo caso, si tratta di due lastre più larghe che alte che furono trovate accanto a due statue di due figure virili acefale, prive di braccia e scheggiate in vari punti che vennero donate al cardinale Girolamo Carpegna; le due sculture, poi portate a Roma, furono abbinate ad un ritratto di Marco Aurelio e ad uno di Settimio Severo, risultano attualmente disperse<sup>128</sup>.

Nel caso di Pompei, l'iscrizione in osco incisa su una base di tufo di Nocera, era collocata presso la seconda colonna da ovest del porticato meridionale del tempio di

---

<sup>120</sup>Favor., *Corinthiaca*, 42.

<sup>121</sup>ILLRP I, n. 326 e ILLRP I, 327= CIL I, 627. Incerto il rinvenimento di una terza base: ILLRP I<sup>2</sup> 327 n.327 per cui cfr. Nenci 1978, p. 1010, Lippolis 2004, p. 33 nota 25.

<sup>122</sup>CIL, I<sup>2</sup>, 631. ILLRP I, n. 331, da ultimo Lippolis 2004, p. 36.

<sup>123</sup>CIL, I<sup>2</sup>, 628. ILLRP I, n. 329, da ultimo Lippolis 2004, p.36.

<sup>124</sup>Cfr. nota 99.

<sup>125</sup>Cfr. nota 95.

<sup>126</sup>CIL I<sup>2</sup>, 630, ILLRP I n.330, Ferrary 1988, p. 580.

<sup>127</sup>Sull'attribuzione cfr. da ultimo Lippolis 2004, pp. 37 e s.

<sup>128</sup>Lippolis 2004, p. 34. Sulla collezione Carpi e le due sculture disperse: Benocci 1985, pp. 295-305.

Apollo<sup>129</sup>. La recente asportazione dello stucco dipinto che vi fu applicato in età sillana o neroniana, ha permesso un riesame della stessa: verosimilmente fu dedicata nel periodo compreso tra il rientro in Italia di Mummio, 144 a.C, e l'anno della sua censura, il 142 a.C<sup>130</sup>. Sembra, tuttavia, che vada escluso in questo caso che reggesse una statua in marmo, non essendo preparata la base iscritta di appoggio all'inserzione di un plinto, né essendo verosimile come ritiene Martelli che fosse poggiata con la sua base marmorea su quella tufacea, né tantomeno in bronzo, non essendo visibili tracce dei consueti tenoni metallici; la presenza di un foro al centro della base ha fatto pensare giustamente a Lippolis<sup>131</sup> ad un'impronta di un'asta o un piccolo perno in bronzo reggente un tripode, oggetto piuttosto diffuso nei santuari saccheggiati da Mummio e di pertinenza simbolica alla divinità.

Grazie a Lippolis<sup>132</sup>, è stato possibile ricostruire la statua retta da una base rinvenuta nel 1844 nelle strutture del teatro di Parma, nell'area della *parodos* occidentale. Si tratta di una lastra rettangolare di calcare occupata lungo il margine superiore da un'iscrizione che corre su due linee che recita: *L(ucius) Mummius/ Populo Parmensi*<sup>133</sup>. Essa, che non recava né il patronimico né l'oggetto della dedica, appare sostanzialmente integra essendo priva solo di parte della lettera finale della formula onomastica che fu tagliata quando la base venne resecata lungo i quattro lati, nel corso di un riadattamento successivo. Tuttavia, la paleografia consente di datarla in un periodo non coevo alla dedica di L. Mummio, avvenuta tra il trionfo del 145 e la censura del 142 a.C, ma entro la metà del I a.C<sup>134</sup>. La datazione in età giulio-claudia della decorazione del teatro fa pensare che precedentemente fosse collocata in un'altra area della città, forse quella forense, e che probabilmente durante le guerre civili del 43 a.C vi fu trasferita, riscrivendo la dedica originaria e ponendola presso uno degli ingressi principali. Se forse in un primo momento rivestiva la fronte della base su cui era collocato il bronzo,

---

<sup>129</sup> “*L MUMMIS L KUSUL*” = Vetter 1953, p. 64 n.61, Conway 1967, p. 80 n.87; Rix 2002, PO 54; Martelli 2002, p. 74 figg.1-2.

<sup>130</sup> Martelli 2002. Essa reca solo il nome del dedicante con il patronimico e la sua carica e potrebbe essere stata dedicata nel periodo compreso tra il rientro in Italia di Mummio, 144 a.C, e l'anno della sua censura, il 142 a.C, proprio nel corso dei rifacimenti che interessarono il peribolo del porticato e della cella del tempio; Martelli notando come lo spazio su cui poggia sia questa che la base simmetrica anepigrafica sul lato opposto del colonnato fu risparmiato nella lavorazione del gradone in tufo per creare un piano di appoggio regolare, ha ritenuto che facesse parte del progetto originario del porticato.

<sup>131</sup> Lippolis 2004, p. 35.

<sup>132</sup> Lippolis 2004, pp. 26-33.

<sup>133</sup> ILLRP 330=ILS 21c=CIL I<sup>2</sup> 629=XI 1051, Lippolis 2004, p. 28 fig. 1.

<sup>134</sup> Lippolis 2004, pp. 29-32.



nel corso della sua esposizione nel teatro, venne risistemata sul piano superiore della base; tuttavia, nonostante fosse posta sul margine posteriore, fu lasciata intenzionalmente visibile tra le gambe della statua, mostrando la volontà di palesare il legame tra l'epigrafe e la statua. Al centro dello spazio residuo dall'iscrizione resta un'ampia lacuna irregolare riconducibile all'asportazione dei tenoni metallici che reggevano una statua in bronzo che probabilmente produsse la rottura in quattro parti della lastra. Nella lacuna rimasta si nota la pianta del piede sinistro e sulla sua sinistra il foro del tenone che reggeva la punta di quello destro, permettendo di ricostruire la posizione della parte inferiore della statua bronzea come stante sulla sinistra con le gambe incrociate, con la destra portata in avanti e fortemente piegata al ginocchio e appoggiata solo con la punta del piede destro, disposto di traverso rispetto all'asse del corpo. Si trattava, dunque, di una figura con le gambe nude, quindi maschile e, dalla misura del piede sinistro di circa 20 cm, giovanile, d'altezza di poco inferiore al vero. Il tipo era rappresentato secondo uno schema utilizzato per le figure maschili a riposo, connesso soprattutto con quelle atletiche o funerarie, e diffuso sulle stele funerarie sin dall'età severa e nella plastica a tutto tondo in marmo a partire dal IV- III a.C; in particolare la posizione delle gambe e l'altezza della statua parmense trovano precisi riscontri con il cosiddetto fanciullo di *Tralles*, un'opera eclettica da un originale del III a.C, noto da due repliche letto come un pancraziasta o meglio ancora un defunto<sup>135</sup>. Il bronzo parmense, quindi, era un soggetto di carattere privato, risalente probabilmente all'età ellenistica, dedicato in onore di un atleta in un santuario oppure elemento decorativo di una sepoltura.

La maggiore frequenza delle attestazioni nella Sabina, induce a far pensare ad un particolare privilegio offerto a quelle comunità o per motivi politici o meglio ancora familiari; gli altri casi appaiono legati a solidarietà politiche o contatti avuti durante la sua carriera, come nel caso di Italica, per la pretura e la conduzione della guerra in quella provincia nel 153 a.C, o di Parma, durante la questura<sup>136</sup>.

In conclusione, i due aspetti prevalenti dei *Tituli*- il rapporto tra Mummio e comunità residenti in aree di scarso sviluppo urbano e la costanza mancanza del soggetto del dono- inducono a riflettere sul significato che veniva a questi casi attribuiti all'opera

---

<sup>135</sup> Lippolis 2004, p. 32.

<sup>136</sup> Pietila Castrén 1987, p. 120.

d'arte, ossia quello di simbolo di un legame privilegiato con l'alto magistrato che intendeva contribuire al processo di qualificazione urbana.

L'unica testimonianza epigrafica scoperta a Roma, invece, è l'iscrizione metrica incisa su un blocco di calcare nel 1786 sul Celio, presso S. Giovanni in Laterano, che ricorda un voto espresso durante la spedizione achea ad *Hercules Victor* e assolto al ritorno con l'edificazione di un tempio e di una statua al suo interno<sup>137</sup>.

Il tempio in questione, probabilmente dedicato durante la censura ricoperta nel 142 assieme a Scipione Emiliano, distruttore di Cartagine nello stesso anno del sacco di Corinto, per assolvere un voto del 145 a.C.<sup>138</sup>, è stato identificato con l'edificio circolare in marmo pentelico ad *Portam Trigeminam* presso il Tevere<sup>139</sup>, mentre la statua di Ercole vincitore potrebbe essere stata opera di Lisippo<sup>140</sup> oppure quella di Policletto citata da Plinio<sup>141</sup>.

Scarse, invece, sono le notizie relative alle opere d'arte trasferite da P. Cornelio Scipione Emiliano in seguito alla distruzione di Cartagine<sup>142</sup>. L'Apollo menzionato da Plutarco<sup>143</sup> è stato identificato da Coarelli<sup>144</sup> con l'Apollo *Caelispex* noto dai cataloghi regionali e iconograficamente riconoscibile in uno dei rilievi dell'arco di Traiano; discussa, invece, è l'attribuzione all'Emiliano del trasferimento dell'Eracle<sup>145</sup> posizionato dove sorgerà la *Porticus ad Nationes*, forse nell'area sacra di Largo Argentina, luogo scelto già dal padre di Emiliano per la dedica di statue e inseribile nella devozione verso Eracle<sup>146</sup>.

---

<sup>137</sup> CIL I, n. 626, ILLRP I, n.122: *L(ucius) Mummi(us) L(uci) f(ilius) co(n)sul duct(u)/auspicio imperioque/ eius Achaia capt(a) Corinto/ deleto Romam redieit /triumphans. Ob hasce/ res bene gestas quod/ in bello voverat/ hanc aedem et signu(m)/ Herculis victoris/ imperator dedicat.* Celani 1998, p. 71, Graverini 2001, p.128. Nelle vicinanze fu trovata un'altra iscrizione relativa ad Eracle, (CIL VI, 30888) riferibile secondo Coarelli 1988, p. 186 allo stesso santuario.

<sup>138</sup> Celani 1998, p. 72.

<sup>139</sup> Ziolkowski 1988, idea accolta da La Rocca 1990, p. 495, Celani 1998, p.72, Graverini 2001, pp.127-129, invece criticata da Coarelli 1988, p. 181; lascia aperta la questione Palombi, LTUR III, 1995, s.v. *Hercules victor aedes et signum*, p. 178 (D. Palombi).

<sup>140</sup> Moreno 1994, p. 62, 4.6.2, Ensoli 1995, p. 300.

<sup>141</sup> Pl., *NH XXXVII*, 5.

<sup>142</sup> App., *Pun.* 112, Celani 1998, pp. 74-76.

<sup>143</sup> Plut., *Flam.* I,1.

<sup>144</sup> Coarelli 1988, pp. 156-164, Celani 1998, p.74.

<sup>145</sup> Pl., *NH XXXVI*, 39, Bonnet 1988, p. 399. L'Eracle, identificato con una statua di Melqart, divinità punica assimilata a Eracle nel mondo greco-romano e riconosciuto da Moreno 1981, p.200 e Moreno 1995, p. 140 nell'Eracle *epitrapezios*. Per una sintesi sulla questione, Celani 1998, p.75.

<sup>146</sup> Per le dediche ad Eracle da parte dell'Emiliano cfr. Celani 1998, p. 45 e in particolare per dedica dell'Eracle capitolino di *Polycles* cfr. Cadario 1995, p. 89.

Largamente documentate invece, sono le restituzioni di sculture sottratte ai Siciliani dai Cartaginesi<sup>147</sup>; in particolare Cicerone si sofferma su tale argomento, funzionale alla denigrazione della *cupiditas privata* di Verre e alla dimostrazione di quali dovessero essere le modalità di esercizio dell'*imperium* in materia di oggetti d'arte; tra queste l'oratore menziona, descrivendolo dettagliatamente, un simulacro arcaico di Artemide, sottratto ai Segestani dai Cartaginesi e a sua volta trafugato da Verre e quindi presente a Roma<sup>148</sup>. Suggestiva ma suffragata da pochi elementi è l'ipotesi che tale statua potrebbe essere rimasta nell'Urbe in età augustea e essere stata fonte di ispirazione, come nel caso della *turma Alexandri*, a tutta una serie di creazioni arcaistiche ed emissioni monetale della fine del I a.C.<sup>149</sup>.

A proposito di Lucio Cornelio Silla, ricordato dalla tradizione letteraria per l'episodio del sacco di Atene dell' 86 a.C.<sup>150</sup>, poche sono le opere descritte; nessuna scultura viene menzionata accanto alle monumentali colonne in marmo del tempio di Zeus riutilizzate nel tempio di Giove Capitolino e ai dipinti quali il Teseo di Parrasio posto sul Campidoglio e uno di Zeusi raffigurante una femmina di ippocentauro nell'atto di allattare i piccoli<sup>151</sup>. A causa della devozione di Silla per la dea Fortuna, Corso ha attribuito a lui la dedica *in Capitolio* delle immagini di *Bona Fortuna e Bonus Eventus*, opere di Prassitele<sup>152</sup>, due statue stanti e nude che, secondo la notizia di Eliano, sarebbero state sottratte dal Pritaneo di Atene,<sup>153</sup> o secondo ipotesi più recenti<sup>154</sup>, dal santuario di *Trophonios* a Lebadeia. Ancora è noto il trasporto a Roma di una statua

---

<sup>147</sup> D.S., XXXII 25, App., *Lyb.* CXXXIII, 631, Cic., *Verr.* II, 1,11 e II, 2, 85. Ad esse vanno aggiunte le opere pertinenti a due iscrizioni da *Thermae*, Termini Imerese IG XIV, 315 su cui Pape 1975, p. 20 nota 159, Ferrary 1988, p.578, Celani 1998, pp.76-78, secondo Brugnone 1974, p. 234 nn. 2-3, copie antiche risalenti al II-III d.C di quelle del II a.C.

<sup>148</sup> Cic., *Verr.* II, 4, 74 e 76.

<sup>149</sup> Giuliano 1953, Fullerton 1985, p. 177, Zagdoun 1989, p. 195 n. 287, 485, 185, pl. 64, figg. 232-234. Noto è il legame tra Segesta e Roma fondata da Enea durante la sua fuga da Troia riproposto da Virgilio in età augustea, ritiene troppo incerta la dipendenza delle copie dalla statua di Segesta; tuttavia, probabilmente l'archetipo andrebbe ricercato in una rielaborazione ispirata realizzata a Roma dopo la metà del I a.C dagli allievi di *Pasiteles*.

<sup>150</sup> Plu., *Sull.*, XII, 5-10, XIX, 12, D.S., XXXVIII-XXXIX, Paus., IX, 7,4. Sul sacco di Atene cfr. da ultima Ruggieri 2007. Negata da Coarelli 1996, p. 318 l'ipotesi di Hellenkemper Salies 1996 che la nave affondata presso Mahdià trasportasse il bottino sillano.

<sup>151</sup> Luc., *Zeus.* 3.

<sup>152</sup> Corso 1988, p. 366.

<sup>153</sup> Ael., *V.H.*, IX, 39.

<sup>154</sup> Cadario 1995, p. 90 nota 123, Praxiteles 2007, p. 16.

eburnea di Atena da *Alkomenai* in Beozia<sup>155</sup> mentre la statua di Dioniso di Mirone che sottrasse fu consacrata sul Monte Elicona<sup>156</sup>.

L. Licinio Lucullo, già nel 74 a.C. governatore delle province di Asia e Cilicia e fino al 66 a.C. al comando della guerra contro Mitridate, re del Ponto, espose in trionfo gran parte del bottino frutto di saccheggi operati durante la sua lunga permanenza in Oriente, solo dopo 3 anni ricevette una destinazione privata negli *Horti Luculliani* e nella villa di Tuscolo<sup>157</sup>. Da Sinope furono prelevate una statua di *Autolykos*, opera di *Sthennis*, e un globo celeste di *Billaros*<sup>158</sup>; ignota la provenienza dell' *Hercules tunicatus* descritto da Plinio<sup>159</sup> *iuxta rostra*; la statua possedeva tre iscrizioni, la prima non si riferiva ad una destinazione ma al suo generico *status* di *manubia*, la seconda e la terza, invece, al ripristino dell'originaria collocazione, forse durante la ristrutturazione augustea dei *rostra* cesariani del 29 a.C.<sup>160</sup>.

Le fonti ricordano il trasferimento sul Campidoglio da parte del fratello di Lucio, Marco Terenzio, proconsole in Macedonia, di un colossale Apollo di Calamide, alto trenta cubiti- circa tredici metri- prelevato nel 72 a.C. a seguito della spedizione mitridatica, probabilmente da Apollonia Pontica<sup>161</sup>.

L'iconografia della scultura è stata ricostruita grazie all'immagine conservata su monete argentee coniate ad Apollonia durante il II e il I a.C., con la leggenda *APOLLONOS IATROU*<sup>162</sup>; si tratta di una figura stante sulla sinistra con un ramo di alloro nella destra e un arco e due frecce nella sinistra, con la testa dai lunghi capelli riccioluti rivolta verso la spalla destra<sup>163</sup>. La ponderazione della gamba destra, il gesto della testa ha indotto diversi studiosi a vedere un progresso naturalistico nell'anatomia e nei tratti

---

<sup>155</sup> Paus., IX, 33, 5-6; Ael. *V.H.*, LIX.

<sup>156</sup> Paus., IX, 30, 1.

<sup>157</sup> In generale sulle conquiste di Licinio: Plut., *Lic*, 2- e ss. Pape 1975, p. 22-23. Ipotesi di Corso 1988, p.86 è che tra gli originali portati a Roma da Apollonia ci fosse anche il famoso Apollo Sauroctonos di Prassitele.

<sup>158</sup> Sul Globo di *Billaros*: Str. XII, 3, 11. Sull'*Autolykos* di *Sthennis*, Overbeck nn.1345-1346. Su *Sthennis*, scultore del IV a.C. di Olinto e le sue altre opere a Roma cfr. oltre.

<sup>159</sup> Pl., *NH* XXXIV, 93.

<sup>160</sup> Pape 1975, p. 48, Coarelli 1985, pp. 233-257, Celani 1998, pp. 81-82.

<sup>161</sup> Pl., *NH* XXXIV, 39 e IV, 92; Strab., VII, 6, 1; App., *Ill.*, 30, invece, ritiene che fosse esposto sul Palatino. Cadario 1995, p. 86 suppone che si tratti di un trasferimento successivo sebbene, tuttavia, Solino, XIX,1 lo chiami ancora *capitolinus*.

<sup>162</sup> Studnička 1907, p. 111, tav. 30; Lacroix 1949, p.248 tav.20 nn.6,7,10, Lippold 1950, p.111 nota 5 tav.136,9.

<sup>163</sup> Becatti 1973/1974, p.25, Pape 1975, p. 49, Cadario 1995, p.87, Celani 1998, p. 82 nota 368, Moreno 2001, p. 44, Germini 2008, p.22, Rutledge 2012, p. 38.

fisiognomici e datare l'opera a cavallo tra l'età severa e quella classica, intorno alla metà del V a.C.<sup>164</sup>, nonché a vederla riflessa o nelle repliche dell'Apollo tipo Tevere<sup>165</sup> o dell'Apollo tipo Ostia-Leptis, di cui si conserva una copia della testa al Museo del Palatino<sup>166</sup>.

La scelta del trasferimento di tale Apollo sembra connessa al legame della *gens Licinia* con il dio, fondato dal pretore urbano P. Licinio Varo che, nel corso della II guerra punica, aveva provveduto a regolamentare i *Ludi Apollinares* con una legge del 208 a.C.; data, inoltre, la sua connotazione di *iatròs*, attestata numismaticamente, evidente appare la volontà di ricercare da parte di tale *gens* una vocazione trionfalistica analoga a quella dell'Apollo *medicus* in circo, unico culto apollineo urbano fino all'età augustea praticato nel tempio che sarà poi detto di Apollo Sosiano<sup>167</sup>.

Anche Cn. Pompeo Magno, governatore della Cilicia nel 67 a.C e prosecutore nel 66 a.C dopo Lucullo delle campagne contro Mitridate e Tigrane, ebbe modo di accumulare un immenso bottino, saccheggiando città come *Symphorion* e *Kainon Chorion* ed esponendone i capolavori sul Campidoglio<sup>168</sup>, celebrò il suo trionfo nel 61 a.C<sup>169</sup>; qualche anno dopo, nel 55 a.C, inaugurò il complesso pompeiano costituito da portico, teatro e tempio di Venere del Campo Marzio la cui decorazione conteneva sia opere del bottino orientale, che commissionate per l'occasione<sup>170</sup>. Pompeo costituisce, dunque, una vera e propria galleria d'arte di carattere eclettico, simile alle collezioni private coeve<sup>171</sup>, ma nella struttura appartenente alla fenomenologia della *publica magnificentia* che si era canonizzata nei regni ellenistici<sup>172</sup>.

Tra i capolavori visti da Taziano nel II d.C<sup>173</sup> figurano, oltre a diversi dipinti di Polignoto, Antifilo, Pausia e Nicia<sup>174</sup>, opere di Lisippo, ossia una scultura del re

---

<sup>164</sup>Lippold 1950, p. 112, Orlandini 1950, p.35 e 79, Celani 1998, p.82, Moreno 2001, p.49, Germini 2008, p.23.

<sup>165</sup>Dörig 1965, pp. 230-234, Becatti 1973/1974, p. 25, Germini 2008, p. 23.

<sup>166</sup>Simon 1984, p. 374 n. 40, tav. 200, Tomei 1997, p. 126 n.104, Moreno 2001, p.45, p.46 fig.16.

<sup>167</sup>Cadario 1995, pp. 86-89; Celani 1998, p. 83.

<sup>168</sup>Str., 12, 3,31, Plu., *Pomp.*, 37.

<sup>169</sup>C.D., XI,4, Prop., II, 32, IV, 8; Pl., *NH* VII, 97, XXXVII, 11 e 13.

<sup>170</sup>Sul complesso pompeiano in Campo Marzio e la sua decorazione eclettica cfr. Coarelli 1971-72, Suaron 1987, Coarelli 1997, pp.539 e ss., Stähli 1998, p.65, Rudtlege 2012, p. 67.

<sup>171</sup>Sull'argomento cfr. oltre, p.

<sup>172</sup>Celani 1998, p. 86.

<sup>173</sup>Per il riesame delle opere della lista di Taziano, *contra Graecos*, XXXIII, considerate pertinenti al Teatro di Pompeo, cfr. Coarelli 1971/72, Becatti, 1973/74, pp. 45 e ss., Coarelli 1997, p. 543, Celani 1998, p. 85 e s.

Seleuco, nota anche epigraficamente<sup>175</sup> e una statua della poetessa Prassilla, precedentemente trasferita da Scauro e identificabile con la *temulenta tibicina* citata da Plinio<sup>176</sup>, nonché di *Nikeratos*<sup>177</sup>, bronzista ateniese attivo tra IV a.C e III a.C in Attica, Delo e Pergamo probabilmente prelevate da Pergamo, ossia una statua della poetessa Telesilla e una di Glaucippe, madre di un elefante, quest'ultima vista anche da Plinio<sup>178</sup> ma descritta con il nome di Alcippe; probabile la presenza anche, attestata da un'iscrizione attualmente dispersa, di una statua di Policle, la cui acmè era fissata da Plinio nella 102 olimpiade= 372-368 a.C<sup>179</sup>, del generale macedone Koinos, figlio di Polemocrate<sup>180</sup>.

Ancora Pompeo dedicò una statua di Eracle di Mirone nel tempio di Eracle pompeiano presso il Circo Massimo<sup>181</sup>; l'edificio a sua volta identificato da Coarelli con il tempio restaurato da Pompeo di *Heracles Invictus* presso l' *ara maxima*<sup>182</sup>, mentre l'iconografia della scultura, invece, potrebbe essere quella dell'Eracle seduto di Palazzo Altemps<sup>183</sup>. La scelta del soggetto appare legata al desiderio noto sia numismaticamente<sup>184</sup> che letterariamente<sup>185</sup> di imitare Alessandro ed Eracle stesso. Come Eracle ed Alessandro, infatti, Pompeo ha attraversato e conquistato il mondo giungendo fino in Caucaso.

Infine, degne di nota appare la presenza di tre sculture originali esposte presso il complesso oracolare del tempio di Ercole ad Ostia, attestata però dal solo rinvenimento in un contesto di reimpiego d'età augustea di tre basi iscritte di travertino databili nella

<sup>174</sup> Pl., *N.H.*, XXXV 59, 114, 126-7,132. Pape 1975, p.189, Celani 1998, p. 86.

<sup>175</sup> CIG III, 6108, IG XIV 1206, Loewy 1885, p.318 n.487, attualmente perduta, su cui Coarelli 1971-72, p.364 nota 15.

<sup>176</sup> Pl., *NH.* XXXIV, 63, Moreno 1981, p. 201, Moreno 1995; per una sintesi Cittadini 1995, Celani 1998. p. 86 nota 392.

<sup>177</sup> Taz., *contra Graecos*, XXXIII, Celani 1998, p. 85 e s. Contra: Becatti 1972/73, p.52, Bravi 1998, p.51, secondo cui la Telesilla sarebbe opera di un artista omonimo neottico dell'età augustea. Per le altre opere di Nikeratos a Roma cfr, oltre.

<sup>178</sup> Taz., *contra Graecos*, XXXIII: Coarelli 1997, pp. 360 e ss., Pl., *NH* VII, 34 presso il teatro di Pompeo di cui aveva letto "*Alcippe (scil. enixa) elephantum*" su cui cfr. Bravi 1998, p. 51.

<sup>179</sup> Pl., *NH* XXXIV, 50.

<sup>180</sup> IGB, 486, IG XIV, 1202, Marcadè 1957, II, 107. L'iscrizione di epoca tarda e rinvenuta nel 1842 nei pressi dei portici del teatro di Pompeo è stata corretta da *Poinos* in *Koinos* da Lippold 1950, p.225.

<sup>181</sup> Pl., *NH.* XXXIV, 57.

<sup>182</sup> Coarelli 1988, p. 77, LTUR III, 1996, s.v. *Hercules Pompeianus*, pp. 20-21, (F. Coarelli), in cui l'edificio più antico costruito o ricostruito nel IV a.C, venne restaurato da Pompeo, assumendo il nome di *aedes pompeiana herculis* ricordato da Vitruvio III, 3, 5 tra quelli areostili e tuscanici.

<sup>183</sup> Palagia 1990.

<sup>184</sup> Per le monete del 56 a.C dedicate dal figlio di Silla, Fausto, al suocero Pompeo in cui viene raffigurato con la testa di Eracle con pelle leonina, cfr. Michael 1967, p. 50, tav.12, Germini 2008, p. 24.

<sup>185</sup> Pl., *NH.* VII, 95 e App., *Civ.*, 2,1.

prima metà del I a.C.<sup>186</sup>. Si tratta di una statua-ritratto della Pizia di nome di *Charite*, opera di *Phradmon* di Argo<sup>187</sup>, celebre rivale di Fidia, Policleto, di una di Platone commediografo, realizzata da *Lysicles* di Atene<sup>188</sup> e di una di *Antistenes* di *Phiromacos* di Atene<sup>189</sup>; secondo Zevi, le sculture erano originariamente esposte ad Atene e uno dei generali romani durante la prima metà del I a.C (Silla o Pompeo Magno) le sottrasse per dedicarle come doni votivi nel tempio di Eracle ostiense o in virtù di un particolare rapporto con tale divinità o per omaggiare le proprie clientele.

La disamina fin qui condotta ha permesso di osservare come nel corso dell'età repubblicana gli Originali greci furono confiscati e offerti con un atto di *pietas* come doni votivi e finalizzati ad attestare la *virtus* bellica dell' autore della conquiste (*C. Marcellus*, *Q. F. Maximus*, *Titus Quinctius*) e, nei casi di dediche fuori dall'Urbe, il legame con le clientele che avevano contribuito alla vittoria (*L. Quinctius* e *L. Mummius*). La scelta delle opere sottratte non appare motivata dall'importanza o conoscenza dei maestri greci ma dai soggetti rappresentati e dal rapporto tra questi e l'autore del trasferimento (il legame tra la sua *gens Fabia* ed Eracle, tra la *gens Quinctia* e Zeus, tra la *gens Licinia* e Apollo) o del contesto romano di trasferimento (il rapporto tra le opere dedicate dai *Quinctii* alla Fortuna, sia a Roma che a *Praeneste*).

Nel corso del II a.C, nel pieno del dibattito iniziato da Catone sulle implicazioni etiche della *Kunstraub* e della critica dell'uso privato delle opere d'arte saccheggiate, si assiste alla nascita della pratica dell'evergetismo di origine ellenistica di dedicare statue assieme e all'interno di templi eretti con i bottini (*l'aedes Musarum in circo Flamini* di Nobiliore, tempio della *Felicitas* di Licinio Lucullo eretto con il bottino della guerra in Spagna nel 146 a.C, quello della *Fortuna Huiusce Diei* dedicato da Lutazio Catulo, nel 101 a.C dopo la vittoria sui Cimbri a Vercelli<sup>190</sup>) ma anche di portici o teatri (da *la porticus Metelli* di Metello Macedonico, il Complesso Pompeiano in Campo Marzio)

---

<sup>186</sup> Zevi 1969-70.

<sup>187</sup> Zevi 1969-70, p. 366.

<sup>188</sup> Zevi 1969-70, p. 366.

<sup>189</sup> Zevi 1969-70, p. 367.

<sup>190</sup> Per il tempio che è stato identificato col tempio B di Largo Argentina da Coarelli il tempio da circolare, periptero con alto podio cfr. LTUR 1996, III, s.v. *fortuna huiusce Diei*, pp. 269-272, (F.Coarelli). Davanti al tempio, era esposto un gruppo, opera di Pitagora di Samo, pittore e scultore d'età severa, formato da sette statue nude e da una di anziano, secondo Coarelli 1971-72, p. 194 e Germini 2008, p. 22 (contra: Rumpf 1963, p.308,) invece, rifiutava statue dei Sette a Tebe con Eteocle e Polinice e Anfiarao, per le quali si ignora sia l'autore che la modalità del trasferimento. Su Pitagora di Samo: Rumpf 1963, p. 308, Coarelli 1996, p. 366. Sulla statua di Europa ugualmente di Pitagora a Taranto e trasferita nel portico omonimo a Roma cfr. Coarelli 1971-72, p. 194.

creati *ad hoc* che costituirono veri e propri Musei di proprietà pubblica. Tali collezioni pubbliche, come riferisce Cicerone<sup>191</sup>, rappresentavano luoghi della memoria, commemoranti quel passato che Roma attraverso i membri della *nobilitas* aveva scelto. Anche in questo caso l'aspetto estetico degli originali esposti era subordinato alla valenza politica e all'uso in chiave ideologica che se ne cominciava a fare.

---

<sup>191</sup> Cic., *de signis* 126. Cic., *De finib.*, 5, 1, 2.



## 2. Gli originali greci nell'Italia romana in età giulio-claudia

Nel corso del I a.C crescente attenzione viene dedicata alla sistemazione in collezioni pubbliche del patrimonio di opere d'arte confluito a Roma durante le guerre di conquista: nella prima metà del secolo nasce l'opera di *Pasiteles* in cinque volumi recante la descrizione e la collocazione dei *nobilis opera* del mondo conosciuto<sup>192</sup> e si intensifica, per il maggior numero di opere giunte nell'Urbe, l'attività di registrazione delle opere d'arte confiscate che sin dalla fine del III a.C i *triumviri sacris conquirendis et donis persignandis* avevano provveduto ad effettuare già al momento del trionfo apponendo sigle sui basamenti o sulle statue stesse e riportandole in appositi registri denominati *Tabulae* custoditi all'interno del *Tabularium*<sup>193</sup>. Dall'11 a.C tale attività, dopo le devastazioni di cui erano stati oggetto templi ed edifici pubblici durante le guerre civili, diventa compito del *curator operum locorumque publicorum* e viene affiancata dall'incarico affidato da Augusto ad Agrippa, di censire le opere d'arte rimaste a Roma<sup>194</sup>. Tale azione si inserisce in un contesto in cui la cultura greca artistica era ormai stata acquisita, essendosi affiancata all'utilizzo in chiave ideologica delle opere d'arte da parte di generali e politici, la fruizione in ambito privato delle opere acquisite non solo durante le guerre o gli incarichi pubblici in Oriente ma anche tramite il commercio d'arte. Alla capillare diffusione in ambito privato dell'arte, infatti, rispondono Augusto e i suoi collaboratori in linea con l'*uti praeda in publicum referatur* di Catone: Agrippa si vanta nella celebre orazione *de tabulis signisque publicandis* di aver sottratto le opere d'arte dall'esilio nelle ville private<sup>195</sup> e il *princeps* stesso restituisce capolavori greci sottratti ingiustamente sia ai nemici rimandandoli in Grecia che ai Romani, ponendoli o in nuovi edifici pubblici o contesti realizzati *ad hoc* come il *naiskos* sul Capitolium<sup>196</sup> ospitante lo Zeus di Mirone che in origine componeva la triade con Eracle e Atena nel santuario di Hera a Samo<sup>197</sup> acquisita da Antonio. Come

---

<sup>192</sup> Moreno 1994, pp. 156-159, Bravi 1998, p. 53.

<sup>193</sup> Sulla gestione delle opere d'arte pubbliche di Roma descritta da Cic., *Verr.* II, 1, 21, 57 e Liv., XXV, 7-5., cfr. Strong 1973, Beaukeu 1982, pp.671-688, Strong 1994; in particolare sui sistemi di registrazione adottati, La Regina 1991.

<sup>194</sup> La Regina 1991, p. 4.

<sup>195</sup> Pl., NH XXXV, 26.

<sup>196</sup> Strab., XIV,1,14.

<sup>197</sup> Bulle 1925, pp. 81-88, Berger 1969, Pape 1975, p.152, Celani 1998, p.153. Il gruppo a Samo era collocato su un'unica base, identificata da Buschor 1953, pp. 59-63 in un basamento semicircolare in marmo con fondazioni in poros, le cui dimensioni permettono di ricostruire un'altezza originaria di circa 2,50 m. L'Atena era stata riconosciuta sia da Bulle 1925, p.87 che da Buschor 1953, p.63 nel tipo

Le *Res gestae*<sup>198</sup> e l'epigrafe rinvenuta a Samo dispersa<sup>199</sup> attestano, Augusto, con un gesto di *pietas*, aveva rimandato Atena ed Eracle ai Samii mentre aveva dedicato *ex manubiis* sul Campidoglio lo Zeus<sup>200</sup>, la stessa divinità venerata sul colle e sotto i cui auspici venivano condotte le campagne militari, cominciando dal *votum* allo *Iuppiter capitolinus* fino alla dedica alla divinità delle prede belliche maggiormente significative.

Il rapporto con gli originali greci muta, dunque, in età augustea, così come cambiano le modalità di inserimento nei contesti architettonici dell'Urbe; se durante la repubblica le opere sottratte al mondo greco avevano dato occasione alle rivalità propagandistiche dei diversi generali e politici di costruire di nuovi edifici o di abbellire di quelli esistenti, adesso le opere d'arte greca si inseriscono nella pianificazione urbana diretta dal *princeps* e dai suoi collaboratori, diventando mezzo di diffusione della concezione di dominio universale attuata da Roma con il consenso degli dei stessi.

Nel clima di restaurazione degli antichi costumi e delle consuetudini religiose antiche dell'età augustea, numerosi originali greci, in qualità di *manubiae* o di restituzioni, vengono offerti alla collettività con l'intento di simboleggiare il carattere ecumenico di Roma all'interno di vere e propri complessi museali- Terme di Agrippa, Atrium Libertatis di Asinio Pollione, tempio di Apollo Sosiano, Porticus Octaviae, Forum Augusti- o sono funzionali alla fondazione di nuovi culti, come nel tempio di Apollo palatino e quello di *Iuppiter Tonans*.

---

dell'Atena di Pergamo, mentre l'Eracle secondo il primo era riconoscibile nel tipo Cherchel, mentre per il secondo, in quello Madrid-Boston; contra Berger 1969, p. 90.

<sup>198</sup> Aug. Res Gest,

<sup>199</sup> Bushor 1953, pp. 59-64.

<sup>200</sup> Pape 1975, p.152. L'opera rimasta a Roma è stata riconosciuta da Berger 1969, pp. 88 e ss., La Rocca 1995, pp.103-110, Germini 2008, p.23 nel tipo dello Zeus di Firenze, nudo, con mantello appoggiato sulla spalla, stante sulla destra con la sinistra flessa e lo sguardo rivolto verso la gamba di appoggio; nella destra lasciata lungo il fianco impugnava il fulmine mentre nella sinistra piegata a gomito lo scettro e dalla capigliatura caratterizzata da bande appiattite sul cranio e da una corona di riccioli intorno alla fronte e al volto.

## 2.1 Terme di Agrippa

Il complesso fu realizzato tra il 25 e il 19 a.C a nord di Largo Argentina, probabilmente nelle sue proprietà che avevano fatto parte degli *horti* di Pompeo<sup>201</sup> e che erano passate dapprima a Marco Antonio, che vi aveva fatto trasportare i *signa* e le *tabulae* lasciate da Cesare al popolo romano e, alla morte di questo, ad Agrippa stesso<sup>202</sup>. L'edificio, caratterizzato da un impianto irregolare<sup>203</sup>, era completato sul lato occidentale dallo *stagnum Agrippae* le cui acque confluivano nel Tevere per mezzo dell' *Euripus*<sup>204</sup>, il cui tracciato ripartiva in due aree distinte la zona del Campo Marzio occidentale.

Tra le opere d'arte esposte spiccano due originali lisippeï, il Leone di Lampsaco e l'*Apoxyomenos*, collocati rispettivamente il primo nel boschetto tra lo *stagnum Agrippae* e l'*Euripus*<sup>205</sup>, il secondo davanti alle Terme<sup>206</sup>.

Ben nota è l'iconografia<sup>207</sup> del celebre bronzo dell' *Apoxiomenos*, l'atleta che si deterge con lo strigile, sebbene ancora incerta appaia la sua identità; secondo Moreno<sup>208</sup>, tenendo conto dei rapporti di Agrippa con l'Oriente e della provenienza da Lampsaco del Leone, oltre che della circostanza che un'altra copia dell'opera viene da Sidè<sup>209</sup>, il bronzo dovette esser stato realizzato negli anni immediatamente successivi alla morte di Alessandro e sottratto da una città dell'Asia Minore<sup>210</sup>.

Il Leone di Lampsaco, invece, probabilmente un leone caduto facente parte di un monumento funerario legato all'episodio della battaglia del Granico, essendo stato l'artista al seguito delle spedizioni di Alessandro e provenendo tale opera dall'ultima

---

<sup>201</sup> LTUR III, 1996, s.v. *horti pompeiani*, p.78 (V.Jolivet).

<sup>202</sup> LTUR III, 1996, s.v. *horti Agrippae*, p. 51 (F.Coarelli), Bravi 2012, p. 134 e ss..

<sup>203</sup> Coarelli 1977, Coarelli 1980, Roddaz 1984, p.284, Rash 1996, p. 212; per il frammento della FUR: Rodriguez Almeida 1984, Rash 1996, p. 212, Celani 1998, pp.257-259.

<sup>204</sup> Coarelli 1977, p.826, Coarelli 1980, Roddaz 1984, p.284.

<sup>205</sup> Pl., NH. XXXIV, 62. Celani 1998, p.169 e s.

<sup>206</sup> Str., XIII,1,9, Celani 1998, p.171.

<sup>207</sup> Sulla ricostruzione dell'originale lisippeo attraverso le repliche e in particolare quella dei Musei Vaticani proveniente da vicolo delle Palme: Todisco 1993, p.126 e s., Moreno 1994, p.284 e ss., Moreno 1995, p. 196, Weber 1996, p. 38.

<sup>208</sup> Moreno 1983-1984, p.64, Celani 1998, p.170, Bravi 2012, pp. 136 e ss.

<sup>209</sup> Inan 1979, pp.69-79 tavv.19-20.

<sup>210</sup> Moreno 1994, p.284, Contra: Filsek 1988, p.49 che la considera una creazione della metà degli anni venti del IV a.C e Weber 1996, p.86 che la fa risalire al 334 a.C

città toccata dal condottiero macedone prima dello scontro<sup>211</sup>, fu esposto nell'area con evidenti intenti auto-celebrativi da parte di Agrippa.

---

<sup>211</sup> Moreno 1981, p.203, Moreno 1987, p.90, Celani 1998, p.171, Bravi 2012, p.136.

## 2.2 *Atrium Libertatis*

Molto più ricco di originali greci fu l'*Atrium Libertatis*<sup>212</sup> che secondo Plinio<sup>213</sup>, era una delle maggiori gallerie d'arte di Roma ancora ai suoi tempi; l'edificio, ospitante in età repubblicana l'archivio dei censori<sup>214</sup>, fu restaurato da Asinio Pollione utilizzando i fondi provenienti dal bottino della vittoria sugli Illiri per la quale celebrò il trionfo nel 39 a.C<sup>215</sup> e divenne la sede della prima biblioteca pubblica di Roma, contenente una sezione greca ed una latina<sup>216</sup>. Tale progetto, dettato senz'altro dagli interessi culturali di Pollione stesso, oratore, poeta e storico<sup>217</sup>, costituì forse anche la realizzazione della volontà di Cesare, di cui era stato seguace, di istituire a Roma una biblioteca pubblica<sup>218</sup>, compito questo già affidato dal dittatore a Varrone nel 47 a.C e mai portato a compimento<sup>219</sup>; questi, non solo per l'incarico ricevuto da Cesare ma forse anche per aver collaborato con Asinio stesso nell'allestimento della biblioteca e della galleria di ritratti di filosofi e letterati che la decorava – Varrone era autore di un'opera perduta, *Hebdomes* o *de imagine*, contenente i ritratti di settecento personaggi famosi greci e latini divisi in sette categorie- fu l'unico personaggio ancora in vita ad essere onorato con un ritratto in tale galleria<sup>220</sup>. Stando a tale notizia, quindi, l'allestimento della biblioteca dovette essere ultimato prima del 28 a.C, anno della morte di Varrone.

---

<sup>212</sup> Secondo LTUR I, 1993, s.v. *Atrium Libertatis*, pp.133-135 (F.Coarelli), Celani 1998, p.202 nota 1074, Bounias 2004, p. 188, *l'Atrium Libertatis* va identificato *in toto* con l'espressione *Monumenta Pollionis* usata da Plinio; CONTRA Pape 1975, p. 177, Neudecker 1988, p.95 nota 963, Corso 1988, p. 551 nota 1, Isager 1991, p.164 che ritengono che *l'Atrium Libertatis* costituisse solo una parte dei *Monumenta Pollionis*.

<sup>213</sup> Pl., *NH XXXVI*, 23. Sulle gallerie d'arte a Roma: Strong, Staheli 1998.

<sup>214</sup> Liv., XLIII,16,13. Per le leggi e le mappe relative all' *ager publicus* che continuarono ad essere affisse anche dopo il restauro dell'edificio: Gran. Lic. 28,35 e s., Fest., p. 277 L.

<sup>215</sup> Svet., *Aug.*, 29. Per il legame tra Asinio e Augusto cfr. Bosworth 1972, Celani 1998, pp.202-208, 283. Secondo Bounias 2004, pp.187-190, Augusto aveva dato il permesso di restaurare l'antico edificio in commemorazione della sua vittoria e per onorarne la sua memoria, e per questo motivo Plinio usa l'appellativo *Monumenta Pollionis*.

<sup>216</sup> Isid., *Orig.* VI,5,2. Sulle biblioteche nell'antichità cfr. Strocka 1981, Strocka 1994 e in particolare sulle biblioteche in età imperiale a Roma, Pensando 1986, p.56, Dix Houston 2006.

<sup>217</sup> Sugli interessi letterari e l'introduzione da parte di Asinio Pollione della pratica delle *recitationes*, letture in pubblico di prosa e poesia in apposite sale della biblioteca, cfr. Dix-Houston 2006, p. 676 con bibl. precedente.

<sup>218</sup> Dix-Houston 2006, p. 671 nota 4.

<sup>219</sup> Svet., *Iul.*, 44.1,3 e Plut., *Caes.*, 58, 3.5.

<sup>220</sup> Ov., *Tris.*, III,1,69, Pl., *NH VII*,115 e 35, 9-10, che addirittura attribuisce a Pollione l'introduzione a Roma dell'uso di ritratti di come decorazione delle biblioteche.

Sull'ubicazione dell'edificio ancora si discute; secondo la maggioranza degli studiosi<sup>221</sup>, era situato nella zona nord-occidentale dell'Arx, sulla sommità del *Clivius Argentarius*, nella sella che collegava Quirinale a Campidoglio, accanto al Foro di Cesare; venendosi a trovare nell'area successivamente occupata dal Foro di Traiano e dalla ricostruzione del Foro di Cesare, fu demolito per creare un passaggio verso il Foro di Traiano e la biblioteca fu trasferita nell'emiciclo della Basilica<sup>222</sup>; Purcell, invece, lo ha localizzato alle pendici del Campidoglio e ne ha proposto l'identificazione con il *Tabularium*<sup>223</sup>. Come hanno evidenziato Dix e Houston, entrambe le localizzazioni dell'edificio connetterebbero fortemente i piani di Asinio con i progetti cesariani e le realizzazioni degli stessi attuate da Augusto. La prima ipotesi che lo pone all'estremità settentrionale del Foro, dominato dal tempio di Venere Genitrice, secondo un nesso ispirato dal rapporto biblioteca-santuario di Atena a Pergamo, lo rende parte del Foro di Cesare; la seconda che lo vuole alle pendici del Campidoglio, lo lega al desiderio di Cesare<sup>224</sup> di creare non solo una biblioteca, ma anche un *teathrum summae magnitudinis Tarpeio monti*, allestendo così un complesso esteso dal Tevere fino alle pendici del Campidoglio in competizione con quello creato da Pompeo in Campo Marzio, progetto questo che verrà realizzato appunto da Augusto con il teatro di Marcello.

Poco si sa sulla pianta e della decorazione dell'edificio; il nome e le parole di Plinio suggeriscono che comprendesse un atrio simile a quello delle abitazioni private e che fosse organizzato attorno ad un cortile aperto o ad un ambiente porticato, o, almeno, che incorporasse più peristili intorno ai quali erano sistemate le opere d'arte, come nelle residenze private, e che lungo i quali si aprissero le sale di lettura; tale pianta mostrerebbe la volontà in età augustea di porre le biblioteche pubbliche di età imperiale in rapporto con quelle private d'età repubblicana, sistemate nelle residenze e aperte ad

---

<sup>221</sup> Anderson 1984, pp.24-26, Richardson 1992, pp.271-274, LTUR I, 1993, s.v. *Atrium Libertatis*, pp.133-135 (F.Coarelli), Staehli 1998, p.77, Celani 1998, p.203.

<sup>222</sup> LTUR I, 1993, s.v. *Atrium Libertatis*, pp.133-135 (F.Coarelli); l'ipotesi basata sul rinvenimento del frammento 46 della *Forma Urbis* severiana (Rodriguez Almeida 1981, p.127 tav.46) con la rappresentazione della Basilica Ulpia con la scritta *LIBERTATIS* su uno dei due emicicli, risulta tuttavia alquanto problematica; per la discussione cfr. Dix-Houston 2006, p. 676 nota 49.

<sup>223</sup> Purcell 1993, pp.126-132. La proposta prende spunto da una reinterpretazione del passo ciceroniano Cic. Att 4,16, "*ut forum laxaremus et usque ad atrium Libertatis explicaremus*" in cui non si riferirebbe al nuovo foro, il *forum Iulium*, ma al vecchio e volendo riferirsi ad un ampliamento della piazza verso l'area compresa tra i Rostri e il *Tabularium*.

<sup>224</sup> Svet., *Aug.*, 29.

amici, sottolineando tuttavia la riappropriazione al *populus romanus* dei capolavori d'arte caduti in mano privata<sup>225</sup>.

Sulla collezione di sculture qui esposta, sappiamo che, oltre a numerose opere tardo ellenistiche di scuola neo-attica, quali i Centauri che recano in groppa Ninfe di Arcesilao, Tespiadi di Cleomene, Oceano e Giove di Enioco, le Appiadi di Stefano e il *Liber pater* di Eutichide<sup>226</sup>, diversi erano gli originali greci presenti. Numerose erano le opere di Prassitele e della sua scuola: Plinio menziona addirittura quattro gruppi statuari: le Menadi, le Tiadi, le Cariatidi e Sileni<sup>227</sup>.

Purtroppo poco si sa delle specifiche iconografie e collocazioni originarie dei gruppi<sup>228</sup>; secondo Corso<sup>229</sup> tutti provenivano da Atene, ma erano frutto di diverse committenze realizzate nello stesso periodo, e sarebbero stati trasferiti a Roma durante il secondo triumvirato.

Le Tiadi, ossia le donne seguaci di Dioniso, formavano un gruppo commissionato probabilmente in seguito alla fama ottenuta dall'artista per la realizzazione della colonna d'acanto con danzatrici a Delfi; del gruppo, forse composto come gli altri tre da danzatrici, non sono note repliche; secondo Corso<sup>230</sup> l'iconografia potrebbe essere riflessa nelle sculture frammentarie del frontone occidentale del tempio di Apollo di Delfi, rappresentanti le dieci Tiadi che accompagnavano Dioniso e che, secondo la testimonianza di Pausania<sup>231</sup>, gli ateniesi *Praxias* e *Androsthene*s avevano scolpito tra il 335-327 a.C; come queste, erano rese in una posa sinuosa, indossavano una veste alto cinta con pieghe ondulate; tali caratteristiche assieme la posizione delle braccia, la destra alzata e la sinistra abbassata, che era la stessa presente sulla colonna di Delfi, rivelano affinità con le opere giovanili di Prassitele.

---

<sup>225</sup> Dix Houston 2006, p.679.

<sup>226</sup>Pl. NH, 36, 33-34. Ancora si discute sul *Liber Pater* di *Eutychides*. Secondo Corso 1988, p.579 nota 3, nel caso in cui si identifichi l'autore con il pittore e bronzista allievo di Lisippo e non con un omonimo scultore tardo ellenistico, potrebbe essere stato anch'esso un originale trasferito dalla Grecia; CONTRA Becatti 1956, p. 203, Rouverter 1981, p. 159; incerti: Celani 1998, p.121 e Isanger 1991, p. 164.

<sup>227</sup>Pl., NH XXXVI, 23-24.

<sup>228</sup> Isager 1991, p. 164, Celani 1998, p. 116, Praxiteles 2008, p. 40 n.37,38,29 (Martinez).

<sup>229</sup> Corso 1988, p. 551-553, Corso 2004, pp. 161-175, Corso 2010, pp.161-166.

<sup>230</sup> Corso 2004, pp. 161-170, Corso 2010, pp.161-163. Contra Praxiteles 2008, p. 40 n.37,38,29 (Martinez).

<sup>231</sup> Paus 10,9.

Le Cariatidi, originariamente le Ninfe di *Caryae* in Laconia appartenenti al corteo di Artemide, ma sin dal V a.C assimilate alle Menadi del corteo di Dioniso, potevano rappresentare le Menadi spartane oppure fanciulle devote ad Artemide assimilate a Menadi<sup>232</sup>. Secondo Corso, le Tiadi e le Cariatidi appartenevano a due monumenti commissionati allo scultore da Atene nella prima metà del IV a.C funzionali alla propaganda di avvicinamento politico di Atene a Delfi (le Tiadi) e a Sparta (le Cariatidi.)<sup>233</sup>.

I Sileni, invece, sarebbero identificabili con quelli descritti da *Aemilianus* in un epigramma efrastico<sup>234</sup> e relativi ad un monumento commemorativo raffigurante Satiri mentre danzano e suonano; secondo Corso, la loro iconografia, come quella delle Menadi di Callimaco, risulterebbe riflessa su crateri marmorei neoattici, in particolare sul cratere di *Sosybius* del Louvre<sup>235</sup>: nudi, dai corpi sinuosi e con una coda corta, con piccole teste, vestiti della sola *nebrìs*; come sottolineato da Tortorici<sup>236</sup>, la somiglianza della testa e la presenza della *nebrìs* li legherebbero al Satiro *Anapauomenos* e al Satiro Versante e li caratterizzerebbero come opere precedenti la fase matura dello scultore.

Le Menadi, la cui iconografia, secondo Corso<sup>237</sup>, sarebbe restituita grazie a una moneta d'epoca imperiale provenienti da Sicione ora al British Museum (BM n.384), un cratere apulo a figure rosse ora a Dublino (inv. n. 1180) databile intorno al 360 a.C ed uno specchio proveniente da Corinto ora al British Museum (BM. 295) databile intorno al 280 a.C, sarebbero figure femminili ebbre e danzanti, rivolte di tre quarti e rappresentate con la testa rivolta verso il basso in una posa sensuale con le braccia aperte alzate e chitoni svolazzanti che mettevano in evidenza il seno. I gruppi delle Menadi e dei Sileni, sarebbero riconducibili a monumenti coregici eretti in occasione di una replica delle Baccanti di Euripide o in seguito alla rappresentazione della tragedia stessa nel 406 a.C.

---

<sup>232</sup> Corso 1988, p.555, Celani 1998, p. 122.

<sup>233</sup> Corso 1988, p.555.

<sup>234</sup> Anth. Pal., IX, 756.

<sup>235</sup> Louvre, MA 442: Corso 2004, p.171-174, Corso 2010, pp. 167-171. Contra Praxiteles 2008, p. 40 n.37,38,29 (Martinez).

<sup>236</sup> Tortorici 1991, p.111.

<sup>237</sup> Corso 2010, pp.172-175.



Sempre tra gli originali di scuola prassitelica, figurano due sculture; della prima- uno *Iuppiter hospitalis* di Papilo<sup>238</sup>, ancora molto incerta e discussa appare la cronologia e l'identificazione<sup>239</sup>, della seconda, la Venere, opera di Cefisodoto II, figlio maggiore di Prassitele<sup>240</sup>, maggiori sono le notizie in nostro possesso. Secondo Corso, si tratterebbe dell'archetipo dell'Afrodite capitolina, databile intorno al 300 a.C<sup>241</sup>. Il tipo, la cui copia migliore per il corpo è rappresentata dalla replica capitolina mentre per la testa da quella del Museo di Dresda, è stante, nudo con il torso in avanti e le ginocchia flesse e con le braccia davanti al corpo, si copre il pube e il seno. Essa rappresentava un aggiornamento del capolavoro paterno, eseguito alla luce delle esigenze spaziali e realistiche portate avanti da Lisippo e dalla scuola sicionia. L'anatomia venne realizzata, infatti, in chiave più sensuale e realistica mediante maggiore rotondità data ai glutei e alle cosce e masse più carnose e mammelle più ravvicinate; sebbene concepita come la Cnidia sia per la veduta anteriore che per quella posteriore, diversi elementi, quali il capo chino e rivolto verso la *loutrophoros*, il bacino portato all'indietro ed i movimenti delle braccia, conferirono tridimensionalità alla scultura. Se la Cnidia, però, era rappresentata nel momento precedente al bagno, l'opera di Cefisodoto manifestava, portando le braccia al corpo, la sensazione di freddo avvertita subito dopo il bagno, nell'attimo immediatamente precedente al gesto di prendere dal vaso il panno per asciugarsi; tuttavia non si vestirà in quanto il vaso da cui ha tratto l'acqua è una *loutrophoros*, il che indica che ha appena fatto il bagno nuziale e che quindi si prepara al connubio, probabilmente con un amante inusuale, come si comprende dal sentimento di disagio espresso sul viso. Come ha dimostrato convincentemente Corso, la sede originaria della scultura, desumibile dalle sue prime attestazioni numismatiche, era l'Anatolia nord-occidentale e l'amante che la completava era il principe frigio Anchise; appare verosimile, quindi, che tale Afrodite fosse originariamente la statua di culto dell'*heroon* di Anchise sull'Ida, commissionata nell'ambito della monumentalizzazione dell'area operata sotto Antigono. Essa potrebbe essere stata trasferita a Roma già da

---

<sup>238</sup> Pl., *NH*, XXXVI, 33.

<sup>239</sup> Corso 1988, p.557 nota 7, lo ha identificato con il prototipo dello *Zeus Xenios* tipo Museo Nazionale Romano- Wilton House- Torlonia-Ny Carlsbergs; l'emendazione del testo pliniano "*Praxitelis discipulus*" in "*Pasitelis discipulus*" proposta da Ulrichs 1878, p.8 e accolta da Becatti 1956, p. 204, Rouveret 1981, p. 158, Isager 1991, p. 165, Celani 1998, p. 119 consentirebbe addirittura di ritenerlo un artista neoattico. In entrambi i casi, come hanno evidenziato sia Becatti che il Corso, troppo scarni appaiono i dati in nostro possesso e l'orientamento eclettico della collezione di Asinio Pollione non induce a propendere per una delle due proposte.

<sup>240</sup> Pl. *NH* 36, 24. Su *Cephisodotos* il giovane: Corso 1992, p. 140 nota 35.

<sup>241</sup> Corso 1992, pp. 131-150.

Cesare, di passaggio in Troade nel 47 a.C, che la scelse per il legame del soggetto con l'origine della *gens Iulia*, e che al suo posto, come a Tespie per l'Eros di Prassitele, avrebbe lasciato una copia, da cui avrebbe tratto ispirazione Menofante, copista che firmò la sua replica con l'espressione "Afrodite della Troade"<sup>242</sup>. Pollione, quindi, atticista come Cesare e suo seguace, l'avrebbe esposta nella biblioteca, posta nelle vicinanze anche del tempio dedicato alla *Venus Genitrix*, in quanto progenitrice degli Eneadi, assieme a diverse opere di Prassitele, di un altro suo allievo Papilo, mostrando una chiara predilezione per la cultura tardo classica<sup>243</sup>.

Particolare rilievo occupavano anche le opere di Apollonio e Taurisco, i due figli di Artemidoro di Tralles adottati da Menecrate, attivi in età ellenistica nell'area microasiatica<sup>244</sup>; di Taurisco erano presenti gli *Hermerotes*, ossia Erme che terminavano superiormente in Eroti<sup>245</sup>, mentre opera di entrambi era il gruppo proveniente da Rodi di "Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide"<sup>246</sup>. Esso è stato riconosciuto unanimamente nell'archetipo del c.d Toro Farnese, replica d'età antonina rinvenuta nel 1546 nelle Terme di Caracalla a Roma e attualmente al Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>247</sup>. A differenza di questa, unica replica scultorea rinvenuta, l'originale di Apollonio e Taurisco, come si evince anche dalle parole di Plinio<sup>248</sup>, non comprendeva le figure del pastore e di Antiope, del tutto estranee alla composizione piramidale che lega i due gemelli, il toro e la vittima in un unico nesso. In stretta relazione con il gruppo rodio sarebbero anche gli *Stilopinakia* collocati sulle colonne del tempio di Apollonide a Cizico, edificato in onore della madre morta nel 175/4 a.C dai dinasti pergameni Eumene II e Attalo II; uno dei miti connessi all'amore

<sup>242</sup> Corso 1992, p.142 nota 38 fig. 8.

<sup>243</sup> Corso 1992, p. 145. La fortuna di questa scultura fu enorme: numerosissime le repliche di provenienza urbana e la descrizione di Ov., *Ars am* I, vv.82-86 che la ricorda assieme alle Appiadi come luogo di appuntamenti galanti mostra che aveva raggiunto nell'Urbe valore di *topos* dell'idillio erotico. Probabilmente verrà poi traslata a Costantinopoli assieme all'Eros lisippeo da Mindo, e scelta come simbolo dell'eternità della missione imperiale nella *civitas Christiana*, ossia la nuova Roma.

<sup>244</sup> Sulla scuola rodia e Apollonio e Taurisco, cfr. Lippold 1950, pp.383-389, Bieber 1961, pp.133-137, Linfert 1976, pp. 86-89, Andreae 1993, pp.109-110.

<sup>245</sup> Pl., *NH* XXXVI, 33. Isager 1991, p. 165, Celani 1998, p.118. Per Ulrichs 1857, p. 345 si trattava di erme dicefale con teste di Hermes e Eros. Sugli Ermeroti: Wrede 1986, p. 22.

<sup>246</sup> Pl., *NH* XXXVI, 34.

<sup>247</sup> Sul rinvenimento: Marvin 1983, pp.676, Gasparri 1983/4, Toro Farnese 1991, Zanker 1991. Sulla datazione in età antonina: Studnickza 1903, p. 17, Bieber 1961, p.134, Robertson 1995, p.608, Kurze 1991, Kurze 1998, Corso 1998, p.119 e s., *Sculture Farnese* 2007, p.20 n.2 (Rausa) Contra: LIMC III,2, 1986, s.v. *Dirke*, pp.641-642 (Heger) che la considera l'originale rodio della prima metà del II a.C; Andreae 1993, pp.113-117 e Andreae 1995 che la data invece in età claudia.

<sup>248</sup> Kunze 1991, Kunze 1998, Andreae 1993, Contra: LIMC III, 2, 1986, s.v. *Dirke*, p.641 (Hegel).

filiale verso la propria madre rappresentato era, infatti, la punizione inflitta a Dirke da Anfione e Zeto per vendicarsi della madre Antiope. Kunze, considerando tale legame e il fatto che numerose restituzioni iconografiche del mito appaiono riflesse su diverse urne etrusche degli anni 150-130 a.C.<sup>249</sup>, ritiene che il gruppo sarebbe stato realizzato nella prima metà del II a.C; esso potrebbe essere stato commissionato dai cittadini di Rodi per celebrare i due sovrani o nel 181/180 a.C in seguito all'aiuto fornito da Eumene II all'isola nella rivolta delle città licie, oppure nel 159 a.C per una straordinaria elargizione di grano offerta da Eumene II nei confronti del teatro. Circa le modalità di acquisizione da parte di Asinio e l'arrivo dell'opera a Roma, si è ritenuto che fosse stata trasferita in occasione del saccheggio rodio di Cassio Longinio del 43 a.C.<sup>250</sup>; Kunze invece, ha ipotizzato che in seguito alla sconfitta di Cassio a Filippi, nella spartizione del bottino, il gruppo fosse spettato ad Antonio che poi lo avrebbe concesso a sua volta al proprio fautore Pollione<sup>251</sup>. Sebbene Celani ritenga inaccettabili tali passaggi ritenendo che la collezione di Asinio Pollione fosse un insieme per motivi storici e stilistici marcatamente augusteo, non sembra affatto da escludersi un rapporto tra il gruppo, Antonio e Pollione e quindi la punizione di Dirce potrebbe rappresentare una parentesi nella storia di Asinio relativa alle simpatie per Antonio, precedenti il legame con Ottaviano-Augusto<sup>252</sup>.

Circa la collocazione delle sculture, le fonti tacciono; Isager<sup>253</sup> ha posto il Toro Farnese al centro della composizione di gruppi antitetici già ipotizzata dal Becatti (Iuppiter contro Iuppiter Hospitalis, Tiadi contro Appiadi, Centauri contro Sileni, Oceano contro Dioniso, Venere circondata da Cupidi)<sup>254</sup>; Gros, invece, ha ritenuto che si succedessero le une dietro alle altre e lungo i diversi peristili<sup>255</sup>.

---

<sup>249</sup> LIMC III, 2, 1986, s.v. *Dirke*, p. 644 (Heger), Andreae 1993, p. 118, Kunze 1998.

<sup>250</sup> Berthold 1984, p. 217, LIMC III,1, 1986, s.v. *Dirke*, pp.641-642 (Heger), Kunze 1998, p.36. Per il saccheggio di Cassio: App. IV, 60-65, V,2; D.C, XLVII, 33,4; Val. Max., I,5,8; D.Chr., XXXI, 147 e ss. Contra Isager 1995, p. 121 sulla base della testimonianza discordante di Dione Crisostomo. Inaccettabile la posizione di Himmelmann 1995, p.33 che pensa ad una creazione eclettica di età cesariana.

<sup>251</sup> Kunze 1998, pp.36-38, Kunze 1991, p.37. L'ipotesi è basata anche sulla presenza del toro su una corazza loricata da Nasso, pertinente originariamente ad una statua di Antonio creata tra il 40 e il 31 a.C e dopo la battaglia di Azio sostituita e ridedicata ad Augusto, assieme ai motivi simbolo del suo potere in Oriente- Ercole con il leone nemeo, Dioniso stante con cratere e tirso, sulla scultura cfr. Andreae 1993, pp.124-130.

<sup>252</sup> Zanker 1987, pp.77-78, invece, considera frutto di un'attitudine anti-augustea nella scelta di inserire un originale del barocco ellenistico rodio appartenuto ad Antonio.

<sup>253</sup> Isager 1991, p. 166.

<sup>254</sup> Becatti 1956, p. 207.

<sup>255</sup> Gros 1976, p.164.

Come sottolineato da Rouveret<sup>256</sup>, con i Monumenta Pollionis per la prima volta un bottino di guerra viene utilizzato per l'edificazione di un monumento dalla vocazione esclusivamente culturale, in accordo con lo spirito augusteo che incoraggiava le collezioni pubbliche a dispetto di quelle private<sup>257</sup>. Plinio, infatti, sottolinea che Asinio voleva sottoporre all'ammirazione dei suoi concittadini una collezione di opere d'arte ad immagine della natura ecumenica di Roma e pertanto accolse opere rappresentative di tutte le correnti in voga a Roma alla fine del I a.C; la scelta delle opere, inoltre, manifesta sia la preferenza del marmo, rispetto al bronzo tipica di quel periodo, sia un gusto eclettico, orientato verso l'età ellenistica, tuttavia in cui non mancano originali greci d'età classica prassitelici e postprassitelici<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> Rouveret 1985, p.433.

<sup>257</sup> Bounia 2004, p.189.

<sup>258</sup> Becatti 1956, p. 208.

## 2.3 *Porticus Octaviae*

Il complesso che ospitò la maggiore collezione di opere d'arte e il maggior numero di originali greci in Campo Marzio fu senz'altro la *porticus Octaviae*; denominata da Plinio anche *Octaviae Opera*<sup>259</sup>, fu opera di *Octavia*, sorellastra di Augusto, ma finanziata dal *princeps* con il bottino ottenuto contro i Dalmati del 33 a.C.<sup>260</sup> verosimilmente tra il 27 e il 23 a.C.<sup>261</sup>. Il complesso, che rimpiazzò la *porticus Metelli* e continuò ad includere i due templi di *Iuno Regina* e di *Iuppiter Stator*<sup>262</sup>, comprese anche una biblioteca dotata di una sezione greca e di una latina<sup>263</sup> intrapresa dal figlio Marcello e dedicatagli da Octavia a seguito della sua prematura scomparsa<sup>264</sup>, una *Curia* o una *Schola*, edifici che la critica tende oggi a unificare<sup>265</sup>, utilizzati sia come luogo di incontro politico, sia di studio<sup>266</sup>.

La *porticus* è stata identificata nella lastra 31 della FUR, grazie all'iscrizione “[PORTI]CVS OCTAVIAE ET PHIL[IPPI]<sup>267</sup>, con l'edificio con il medesimo orientamento NE-SO di quelli in Circo, confinante a NO con la *porticus Philippi*, con cui sembra costituire un complesso unitario, e a SE con l'area sacra del Apollo Medico. Dall'analisi delle strutture rinvenute durante gli scavi relative al rifacimento d'età severiana- in particolare avanzi delle fronti SO e SE e il braccio est del portico- risulta che si trattasse di un quadriportico, ad una navata sui lati corti, dotato di un *propylon*

---

<sup>259</sup> Pl., *NH* XXXIV, 31, XXXV,139, XXXVI,15. Il complesso è denominato da C. D., LV, 8. e LXI,24.

<sup>260</sup> Sv., *Aug.* 29, Liv., *Epit.* 18. Per una sintesi sul complesso: LTUR 1999, IV, s.v. *Porticus Octaviae*, pp.141-145 (Viscogliosi).

<sup>261</sup> Coarelli 1980, p. 276, Isager 1991, p.160, Celani 1998, p.247. Resta tuttavia incerta la durata dei lavori e l'anno di dedica del complesso; improbabile come sostenuto da Richardson 1976, p.61 che fosse avvenuta in un solo anno, ossia quello dell'edilità di Marcello, mentre propendono per un termine dei lavori l'anno 11 a.C sia Viscogliosi, LTUR 1999, IV, s.v. *Porticus Octaviae*, p.141 e Dix Houston 2006, p. 684.

<sup>262</sup> Vell., I,11,3; Pl., *NH* XXXIV,16.

<sup>263</sup> Per gli interessi culturali di *Octavia* e il contenuto della biblioteca di cui si ignora ancora la precisa collocazione all'interno del complesso cfr. Pensando 1986, p. 57, Coarelli 1997, pp. 534-537, Dix-Houston 2009, pp. 685-689.

<sup>264</sup> Plut., *Marc.*, 30.

<sup>265</sup> Boyd 1953, p. 156, Rouveret 1981, p.136-137, Coarelli 1997, p.470, Celani 1998, p.248, Viscogliosi LTUR 1999, IV, s.v. *Porticus Octaviae*, p.143, Dix-Houston 2006, p.686. Contra: Isager 1991, p.161.

<sup>266</sup> Secondo Coarelli 1997, pp.534-537 la *Curia Octaviae* descritta da Pl., *NH* XXVI,28 era il luogo delle riunioni extra pomeriali del senato in età tiberiana di cui parla Cassio Dione, LXVI, 24 che aveva sostituito un *coenaculum citra aedem Bellonam*.

<sup>267</sup> Rodriguez Almeida 1981, p.114 tav.31; per una diversa lettura dell'iscrizione, cfr. Richardson 1976, p. 64.

centrale esastilo e a due navate sui due lati lunghi<sup>268</sup>. Il muro NO del portico alle spalle dei due templi, secondo la FUR, si articolava con aperture ad esedra, una semicircolare e due rettangolari, sporgenti nell'intercapedine verso la *Porticus Philippi*; in questo punto Lauter<sup>269</sup> ha localizzato la *Curia* o *Schola*, descritta da Plinio.

Nella *Curia* erano collocati, assieme ad una statua di Cornelia<sup>270</sup> celebri originali greci quali un'Afrodite di Fidia *eximiae pulchritudinis*<sup>271</sup>, un Eros di Prassitele<sup>272</sup>, un Eros con fulmine<sup>273</sup>, nella seconda, invece, quattro Satiri e due Auree<sup>274</sup>.

Tra il braccio sud del quadriportico e la fronte dei due templi era collocato il famoso gruppo bronzeo dei cavalieri del Granico realizzato da Lisippo<sup>275</sup>, nel tempio di *Iuppiter stator* era presente accanto alle sculture tardo ellenistiche di scuola rodia- un *symplegma* di Pan e Olimpo/Daphni di *Heliodoros* e una Venere stante di *Policarmos*<sup>276</sup>- una *Venerem lavans sese* di *Doidalsas*; in quello di Iuno Regina, infine, sempre accanto a esemplari tardo ellenistici rodii come la Venere di *Philiskos* e la Juno di *Timarchides*<sup>277</sup>, l'Artemide e l'Asclepio di *Cephisodotos* assieme a diverse opere di Prassitele non meglio specificate<sup>278</sup>.

Tra le sculture della *Curia* descritte da Plinio spicca senz'altro l'Afrodite *eximiae pulchritudinis*; la scultura era stata già identificata da Becatti<sup>279</sup> con un originale fidiaco ricostruito, già grazie alla proposta di Schmidt<sup>280</sup>, connettendo la testa del c.d tipo Saffo del Museo Nazionale di Napoli con il corpo del tipo Olympia o Agrippina seduta (dalla

---

<sup>268</sup> Per gli scavi della *porticus*, in sintesi LTUR 1999, VI, s.v. *Porticus Octaviae*, pp.143-145 (Viscogliosi).

<sup>269</sup> Lauter 1980-1981, pp.137-146.

<sup>270</sup> Pl., NH XXVI, 114, Coarelli 1996, p.291 e s. ha ipotizzato che l'Afrodite seduta sia stata copiata per la prima volta per realizzare la stautta di bronzo di Cornelia, madre dei Gracchi eretta nella porticus Metelli. Dix Houston 2006, p.687 nota 107.

<sup>271</sup> Pl., NH XXXVI, 15.

<sup>272</sup> Pl., NH XXXVI, 22.

<sup>273</sup> Pl., NH XXXVI, 28. Anth. Planud., IV, 250.

<sup>274</sup> Pl., NH XXXVI, 29.

<sup>275</sup> Cfr supra p.

<sup>276</sup> Pl., NH XXXVI, 35. Difficoltà sussistono nel riconoscimento della cronologia degli autori: Eliodoro forse originario di Apamea era vissuto nel tardo II a.C, Policarmo invece è stato variamente identificato con il padre o il figlio dell'artista rodio *Philiskos* vissuto nel II a.C. Al riguardo cfr. Celani 1998, pp. 156-157.

<sup>277</sup> Pl., NH XXXVI, 35. Sull'identificazione di *Philiskos* con l'artista del II a.C (Corso 1988, p.585) o quello tasio del I a.C ( Linfert 1976, p. 100) Su *Timarchides* cfr. nota.

<sup>278</sup> Pl., NH XXXVI, 24.

<sup>279</sup> Becatti 1951, p. 211 e ss., Becatti 1969/1970, p. 33 e ss. La scultura così ricostruita fu invece considerata da Langlotz 1952, p. 103 la statua di culto dell'Ilisso che Pausania attribuisce ad Alcamene. Per una sintesi sulla questione e un'ampia discussione sulla letteratura recente cfr. Gasparri 2000, p. 3 e s.

<sup>280</sup> Schmidt 1937, p. 72 e ss.

statua dei Musei Capitolini); la discussione sulla ricostruzione sorta a causa del rinvenimento di un frammento di una replica del tipo conservato nel Museo dell'Acropoli e considerato da Delivorrias resto dell'originale<sup>281</sup>, può dirsi conclusa grazie alla soluzione di Despinis<sup>282</sup> ribadita da Gasparri<sup>283</sup>, ricostruendo la presenza ad Atene di due originali prodotti in ambito fidiaco intorno al 430 a.C, uno per Afrodite ed uno per Igea (con cane sotto la sedia e la testa tipo Monaco senza ricci e rivolta verso sinistra), identificabile questo con la scultura vista da Pausania all'ingresso dell'Acropoli, a cui appartiene il frammento del Museo dell'Acropoli. La nostra Afrodite, invece, con corpo tipo Agrippina capitolina senza cane, con la testa del tipo Saffo- Napoli con i ricci rivolta verso destra, era l'immagine di culto del santuario di Afrodite *en kepois*, come proposto da Langlotz e Delivorrias<sup>284</sup>, alle pendici settentrionali dell'Acropoli, e si volgeva alla sua destra verso un Eros stante<sup>285</sup>.

L' Eros di Prassitele, stando a Plinio e Pausania<sup>286</sup>, era identificabile con la scultura trasportata da Tespie a Roma da Caligola, successivamente restituita da Claudio ai Tespiesi ed infine esposta nella *porticus* per volontà di Nerone<sup>287</sup>. Come ricorda Cicerone nelle Verrine, la scultura costituiva il vanto dei Tespiesi al punto che non volevano cederla a nessuno, in quanto turisti si recavano per ammirarla<sup>288</sup>; dopo il trasferimento a Roma, infatti, al suo posto fu collocata una copia in pentelico realizzata dallo scultore ateniese Menodoro con ali dorate recante sulla base un epigramma composto dalla poetessa *Herennia Procla*, che sottolineava la disparità tra l'originale e la copia realizzata, che fu rinvenuto riutilizzato nelle mura di Tespie<sup>289</sup>.

---

<sup>281</sup> LIMC II, 1992, s.v. *Aphrodite*, p. 90 e ss. (A. Delivorrias).

<sup>282</sup> Despinis 1983, p. 69 e ss. e più recentemente Despinis 2008, pp.310-322. La ricostruzione non è accolta da Celani 1998, p. 102.

<sup>283</sup> Gasparri 2000, pp. 3-5, per i rapporti con il rilievo Torlonia, p. 6.

<sup>284</sup> Langlotz 1952, p. 101 e s., Delivorrias 1978, p. 8.

<sup>285</sup> Per la presenza di un Eros nel santuario, documentato dall'Erma di Madrid e dal rilievo Torlonia cfr. Delivorrias 1978, p. 6, Schlörb 1974, I, n. 10 p. 22.

<sup>286</sup> Pl., *NH* XXXVI, 22, Paus., I, 20,1-2; IX, 27, 3-5. Non accolta dalla critica la notizia di Plinio secondo il quale era identificabile con la statua menzionata da Cicerone nelle Verrine (Cic., *Verr.* II,4,2,4), notizia questa probabilmente dovuta ad una cattiva interpretazione da parte di Plinio della notizia di Cicerone, in particolare secondo Todisco 1993, p. 68, legata al fatto che l'Eros di Messina fosse una copia dell'originale prassitelico.

<sup>287</sup> Pape 1975, p.186 nota 3, Corso 1988, p. 549 nota 3 per il quale invece era stata trasferita già in età cesariana, Celani 1998, p. 155.

<sup>288</sup> Cic., *Verr.* II,4,135.

<sup>289</sup> Corso 2009, p. 264.

La scultura, descritta e lodata in numerosi epigrammi greci e latini<sup>290</sup>, era stata realizzata in omaggio a *Phryne*, cortigiana amata ma non corrisposta dallo scultore e dedicata nel santuario di Eros a Tespie; essa era la prima delle quattro di *Eros* realizzate in marmo pario da Prassitele e formava una triade con le statue, ugualmente in marmo pario, di *Phryne* e di Afrodite, create poco dopo a completamento dell'*Eros*. Il gruppo senza Eros però appare rappresentato su una moneta di Tespie d'età domiziana dell'*Antikensammlung* di Winterthur su cui Afrodite con il braccio destro protegge una figura femminile minore alla sua destra, *Phryne* dunque, e regge nella sinistra uno specchio<sup>291</sup>. Maggiori dubbi permangono circa l'iconografia di Eros, descritto dalle fonti come nudo, adolescente, stante e meditabondo, con il corpo proteso verso l'esterno, caratteristiche tipiche della prima produzione di Prassitele. Essa è stata ricondotta da Smith<sup>292</sup> ad un tipo di Eros con arco, che è apparso piuttosto un'eco di un'opera di Lisippo<sup>293</sup>, da Corso all'*Eros* tipo Centocelle, dai capelli dalle lunghe ciocche colto nel momento in cui con la parte sinistra del corpo ha già toccato terra mentre con quella destra si sta ancora librando nell'aria e con il viso caratterizzato in un'espressione triste e meditabonda<sup>294</sup>.

Meno si conosce invece l'*Eros* con fulmine, forse in origine un *Erote Ceraunoforo*, la cui iconografia rimase legata ad Alcibiade per la sua nota bellezza e predilezione per un simile soggetto; secondo Corso<sup>295</sup> che esita ad attribuirlo a Scopas o Prassitele, la sua immagine sarebbe riprodotta su una cornalina di età ellenistica<sup>296</sup>.

Ancora scarse risultano le informazioni in nostro possesso riguardo le sculture descritte nella *Schola*, tutte menzionate senza indicazione dell'autore. Non facilmente identificabili sono i quattro *Satiri*, ritenuti facenti parte di un gruppo composto in epoca romana da opere indipendenti, forse del primo ellenismo<sup>297</sup> e ancora poco note sono le

---

<sup>290</sup> Per una raccolta cfr. Corso 1988, p.565 e ss.

<sup>291</sup> Corso 2009, p. 261 fig.105, secondo il quale l'Afrodite sarebbe identificabile con l'archetipo dell'Afrodite di Arles, mentre *Phryne* con l'archetipo della testa di una cortigiana del Museo di Arles.

<sup>292</sup> Smith 1991, p. 66.

<sup>293</sup> Moreno 1995, p. 118, 4.15.6.

<sup>294</sup> Corso 2009, pp. 270 e ss. Per l'attribuzione del tipo alla scuola policletea cfr. Linfert 1990, p.284 e ss.

<sup>295</sup> Corso 1988, p. 563, Todisco 1993, p.67, LIMC III, 1988, s.v. *Eros*, p.928 n. 947, (...) Corso 2009, pp. 257-269.

<sup>296</sup> Corso 1988 b, p. 108 nota 642.

<sup>297</sup> Per una sintesi sulle identificazioni proposte cfr. Celani 1998, p. 160.



due Auree, forse opere di stile ricco riflesse su due monete da Camarina del 420-405 a.C.<sup>298</sup> e nelle due figure ai lati della *Tellus* su uno dei rilievi dell' *Ara pacis*<sup>299</sup>.

Tra le sculture del Tempio di Iuppiter Stator, nota risulta la *Venus lavans sese* di *Daedalsas*<sup>300</sup>, autore identificato con *Doidalses*<sup>301</sup>, artista bitino della metà del III a.C; tale Afrodite al bagno è stata unanimamente riconosciuta nell'archetipo delle copie rappresentanti Afrodite nuda e accovacciata, colta nel gesto di lavarsi, provenienti quasi esclusivamente da Roma e dintorni, databili nella prima e media età imperiale, la più fedele delle quali è quella da Villa Adriana ora al Museo Nazionale romano<sup>302</sup>, e anche riprodotte su monete emesse tra il II e III d.C in città bitine<sup>303</sup>.

Secondo Corso, l'originale in marmo pario, costituiva una rimeditazione della Cnidia, per la posizione alternata dei piedi, il volto e l'uso di un puntello sotto il gluteo sinistro, che teneva conto anche dell'Afrodite di Cefisodoto il giovane per lo schermarsi delle parti nude, ma accoglieva anche le esigenze del primo ellenismo asiatico per l'impostazione triangolare della figura, la cui massa carnosa appariva attraversata da una tensione dinamica che saliva dalla gamba destra e che lasciava intuire l'abbandono della posizione accovacciata<sup>304</sup>. Inoltre si trattava probabilmente il donario commissionato da Nicomede in seguito al diniego descritto da Plinio<sup>305</sup> da parte degli Cnidi di cedere, in cambio di aiuti economici, il capolavoro prassitelico. La scultura, in analogia con la collocazione romana e per la convinzione diffusa in età ellenistica dovuta alla lettura dei poemi omerici che Afrodite fosse figlia di Zeus, era stata esposta nel santuario di *Zeus Stratios* di Nicomedia, dove l'artista aveva già realizzato sempre per Nicomede il simulacro di culto, e posizionata, considerata la sua visuale, innanzi ad una parete interna dell'impianto<sup>306</sup>. Probabilmente si impadronì della scultura Agrippa o

---

<sup>298</sup> Celani 1998, p. 161. Secondo Corso 1988, p.565 nota 2 le statue proverrebbero addirittura da Camarina.

<sup>299</sup> Simon 1967, p. 27, Zanker 1989, p. 187, Corso 1988, p. 161. Per i rapporti con le due Auree del Foro di Palestrina attualmente ai Musei Vaticani cfr. Vorster 1992, p. 27 nn.7, 8.

<sup>300</sup> Pl., *NH* XXXVI, 35.

<sup>301</sup> Pape 1975, p.186, Corso 1988, p.585 nota 8, Corso 1990, Moreno 1994, p.221 nota 426, Celani 1998, p.157. Scettici sull'identificazione: Linfert 1969, pp.158,164, Rouveret 1981, p.162, Ridgway 1984, p. 23, Smith 1991, p.80. Su *Doidalses*: Laurenzi 1946/48, Lippold 1950, p.319, Giuliano 1986, p.941, Corso 1990, pp.132-148.

<sup>302</sup> Sulla tradizione copistica: LIMC II,1, s.v. *Aphrodite*, p.104 nn.1018-1040 (Delivorrias); Corso 1990, p. 139 nota 17, Moreno 1994 e Celani 1998, pp.157 e s.

<sup>303</sup> LIMC II,1, s.v. *Aphrodite*, p.104 nn.1041-1043 (Delivorrias).

<sup>304</sup> Corso 1990, pp.145-153.

<sup>305</sup> Pl., *NH* VII, 127, XXXVI, 21. Lullies 1954, pp.54-60; Bieber 1955, p.82, Corso 1990, p.145.

<sup>306</sup> Corso 1990, p.146.

Augusto nel 35 a.C, quando Pompeo si era rifugiato a Nicomedia, e la sostituì con una copia, da cui avrebbero tratto spunto le immagini rappresentate sulla monetazione imperiale bitina<sup>307</sup>. La scelta di collocarla nella *porticus* aveva lo scopo probabilmente di esaltare la progenitrice degli Eneadi e della *gens Iulia*; la mancanza di repliche successive al II d.C potrebbe far ritenere che fosse andata distrutta nell'incendio del 191 che devastò la *porticus*<sup>308</sup>.

L'Artemide e l'Asclepio di Cephisodotos del tempio di Iuno Regina sono state identificate con le sculture realizzate all'inizio del III a.C per l'Asklepieion di Coe e condotte a Roma da Augusto stesso in occasione del restauro della *porticus*<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Paus. IX, 27,3. Sull'Eros di Prassitele: Coarelli 1995.

<sup>308</sup> Celani 1998, p. 163.

<sup>309</sup> Pape 1975, p.16, Corso 1988, p. 555 nota 5, Celani 1998, p. 68.

## 2.4 Tempio di Vesta sul Palatino

L'edificio fu dedicato da Augusto il 28 aprile del 12 a.C. assieme ad una statua della dea e a un'ara sul Palatino rendendo in questo modo pubblica una parte della sua casa, ottemperò agli impegni propri della carica di pontefice massimo rivestita appena un mese prima, ossia di abitare in una casa pubblica accanto al tempio di Vesta, e mascherò l'audacia di una tale operazione con abile propaganda politica, facendosi presentare dalla letteratura di corte<sup>310</sup> come parente di Vesta e dei *numina* troiani.

Tale tempio, di cui era stata addirittura negata l'esistenza da diversi studiosi<sup>311</sup>, è stato messo da Cecamore in relazione con i resti di una sostruzione circolare e di un portico pavimentato a *opus sectile* rinvenuti sotto il triclinio e i ninfei della *domus flavia*<sup>312</sup>. Presente dovette essere un idolo di Atena, come attestano diverse fonti iconografiche, dalla base di Sorrento d'età tiberiana, su cui è identificabile con la figurina visibile attraverso la porta semiaperta tra le colonne ioniche del tempietto circolare posto alle spalle di Vesta seduta in trono<sup>313</sup>, al rilievo di Palermo d'età augustea, che rappresenta Augusto all'interno della sua casa palatina nell'atto di offrire alla Vestale Massima sotto la protezione di Vesta in trono tale simulacro troiano<sup>314</sup>.

Tale *palladium palatinum* è stato identificato col frammento di statuetta tardo-arcaica di Atena dell'Antiquarium del Palatino, considerato opera chiotica da Zanker mentre più verosimilmente attica secondo Paribeni<sup>315</sup>. L'inserimento di un palladio nel tempio di Vesta sul Palatino andrebbe, dunque, incluso nell'ambito della reduplicazione operata da Augusto sul Palatino di tutti gli elementi fondamentali del culto di Vesta nel Foro; in questo caso, però, Augusto non si sarebbe limitato a commissionare una copia del simulacro troiano<sup>316</sup>, oggetto sacro e considerato garanzia di salvezza e potenza di Roma, ma ne avrebbe dedicato un altro antico, un originale greco, che potrebbe aver

---

<sup>310</sup> Ov., *Fas.* 3,417-426, 4, 949 e s.

<sup>311</sup> Guarducci 1964, pp.159-169. Per la storia degli studi: LTUR V, 1996 s.v. *Vesta, Ara, Signum, aedes in Palatio*, pp.128-129 (R. Cappelli).

<sup>312</sup> Cecamore 1994-1995 che ritiene che tale tempio potrebbe essere stato votato dal Senato e non da Augusto in particolare identifica tali resti con la ricostruzione vespasiana del tempio, commemorata in una serie di aerei (RIC II, 22, nn. 69-69B, 34, n.162).

<sup>313</sup> Per l'analisi della base di Sorrento: Rizzo 1932, Hölscher 1988, pp. 375 e ss., Rocco 1989.

<sup>314</sup> Cappelli 1990, Cecamore 1994-1995, p. 24 e s., Celani 1998, p. 95. Secondo Cappelli 1995, p. 136, al simulacro palatino alluderebbe anche le raffigurazioni del Palladio sopra la grotta del Lupercale.

<sup>315</sup> Paribeni 1964.

<sup>316</sup> Liv., XXVI,27,14.

fatto parte dei doni votivi che nelle *Res Gestae* si vanta di aver offerto *ex manibus* nel tempio di Vesta<sup>317</sup>.

---

<sup>317</sup>Aug., *Res gestae* 21,2.

## 2.5 Tempio di Apollo Palatino

Ricchissimo di originali greci era anche il tempio dedicato sul Palatino ad Apollo, la divinità protettrice per eccellenza di Augusto, simbolo del recupero delle tradizioni sacre e della *pietas*, nonché dell'ideale di rinnovamento del *princeps*<sup>318</sup>.

Il tempio, votato durante la sconfitta di Sesto Pompeo a Nauloco nel 36 a.C ed edificato, come riferiscono le fonti<sup>319</sup> nella parte desiderata dal dio della dimora di Augusto, fatta costruire presso l'abitazione di Romolo sul Palatino, fu inaugurato il 9 ottobre del 28 a.C<sup>320</sup>.

Il tempio, pseudo-periptero esastilo di ordine corinzio, sulla porta a doppia anta recava rilievi eburnei, difficilmente originali greci<sup>321</sup>, con due scene che esaltavano la figura di Apollo come vendicatore: la strage dei Niobidi da un lato e la cacciata dei Galati dopo il sacco del santuario di Delfi dall'altro<sup>322</sup>. Nella cella quadrata interamente in marmo lunense, invece, trovava posto una triade apollinea "composta" dalle statue di Apollo, Artemide e Latona, opere di Scopas, Timoteo, Cefisodoto II<sup>323</sup>.

La statua dell' Apollo scopadeo identificabile grazie alla base di Sorrento e ad un'emissione monetale di età augustea ed antonina<sup>324</sup>, è nota attraverso numerose repliche scultoree che mostrano un Apollo stante sulla sinistra con un lungo chitone cinto in vita da un ampio *kolpos* e un *himation* adagiato sulle spalle, che nella destra reggeva una patera e nella sinistra la cetra<sup>325</sup>; secondo Carrettoni, sarebbe identificabile con due frammenti colossali rinvenuti sul Palatino (scheda n.) che invece sono stati

---

<sup>318</sup> Sulla figura di Apollo nell'ideologia augustea, in particolare cfr. Zanker 1989, pp.62-78, Celani 1998, pp. 190-191, pp. 263-265, Bravi 2012, p.103 e ss.

<sup>319</sup> Svet., *Aug* 29,3; D.C., XLIX, 15,5. L'area è nota da un frammento della pianta marmorea di Roma RODRIGUEZ Almeida 1981, p.99 tav.14, fr.8 a-b. Sulla casa di Augusto al Palatino: Pensabene 1997, pp.149-197 e più recentemente Carandini, Bruno 2008, Wiseman 2009, pp.527-545.

<sup>320</sup> Per la ricostruzione dell'edificio: Gros 1976, pp.35-39, LTUR I, 1993, s.v.*Apollo Palatinus aedes*, pp.54-57 (P.Gros), Cecamore 2002. Per le analisi spettrometriche sulle colonne ed i capitelli del tempio che hanno dimostrato che il colore predominante era l'ocra dorata e gialla, cfr.Zink Piening 2009.

<sup>321</sup> Contra: Stark 1863, p.140.

<sup>322</sup> Prop., II, 31,13. Per la discussione sui rilievi probabilmente crisoelefantini Simon 1982, p. 213, Serpa 1981, Palombi 1993, p.324, Celani 1998 p.177.

<sup>323</sup> Pl., *NH XXXVI*, 25, Prop., II, 31, 15-16.

<sup>324</sup> Roccas 1989, p. 586.

<sup>325</sup> Sull'argomento Flashar 1992, pp.134 e ss.

considerati da Roccas<sup>326</sup> pertinenti ad un esemplare classicistico neoattico ispirato all'Apollo *Patroos* di Eufranore.

Della Latona di Cefisodoto, figlio di Prassitele<sup>327</sup>, non sono note repliche; tuttavia anch'essa è stata identificata nell'immagine rappresentata sulla base di Sorrento e ricostruibile come stante sulla destra con un chitone cinto in vita e un mantello che coprendone il capo ricadeva lungo i fianchi. Teneva nella destra un lungo scettro mentre essendo perduto l'avambraccio sulla base di Sorrento non sappiamo cosa reggesse nella sinistra; secondo quanto afferma Corso, potrebbe essere una rimeditazione della Leto di Megara del padre Prassitele<sup>328</sup>, databile per Todisco nei primi anni del III a.C.<sup>329</sup>. Anche l'Artemide di Timoteo<sup>330</sup>, nonostante le perplessità espresse da Todisco<sup>331</sup>, era raffigurata sulla base di Sorrento; era stante e armata e appoggiata con la mano sinistra alla fiaccola e con la destra posta sul fianco e aveva le gambe incrociate<sup>332</sup>, sulla base delle affinità con le figure intorno alla base di Alicarnasso è stata proposta una datazione alla metà del IV in particolare al 360 a.C.<sup>333</sup>. La testa della dea venne rifatta in età augustea da *Avianus Evander*, artista ateniese vissuto nel I a.C già al seguito di Marco Antonio in Egitto<sup>334</sup>.

La triade di culto, probabilmente fu così "composta" dal *princeps* secondo la precisa scelta ideologica di ispirarsi alla versione delia del culto<sup>335</sup>. Ad essa rimandavano, infatti, tanto l'idea stessa della triade –l'Inno omerico ad Apollo ricorda come sull'isola Latona aveva partorito a Delo i gemelli divini- quanto la specifica iconografia delle singole divinità: la volontà di stabilire una continuità con Delo, d'altra parte, fu sottolineata anche dalla letteratura di corte, sia da Properzio che descrive come da Delo il dio si sposti e si soffermi sulla prua della nave ammiraglia di Augusto durante la battaglia di Azio<sup>336</sup>, che da Virgilio che proietta nel passato troiano di Roma l'aiuto dato

---

<sup>326</sup> Roccas 1989, p. 586 nota 70.

<sup>327</sup> Su Cefisodoto II: Lippold 1950, p.299, Giuliano 1986/87, p.694, Steward 1990, p.295, Todisco 1993, 58-61.

<sup>328</sup> Corso 1988, p. 141 nota 35, Aicher 1990, pp.11-16.

<sup>329</sup> Todisco 1993, p.132.

<sup>330</sup> Su Timoteo: Lippold 1950, p.219, Schlörb 1965, p. 354, Giuliano 1986/1987, p.694. Todisco 1993, 58-61,

<sup>331</sup> Todisco 1993, p.61.

<sup>332</sup> LIMC II, 1984, p.798 n.6 s.v *Artemis* (L. Kahil e N. Icard).

<sup>333</sup> Schlörb 1965, pp.66-77.

<sup>334</sup> Torelli 1988, pp.414-417, Celani 1998, p.98.

<sup>335</sup> Celani 1998, pp.177-180, Bravi 2012, pp. 105 e ss.

<sup>336</sup> Prop. II, 31, 9-10; IV, 1,3.

da Apollo delio ad Augusto, descrivendo la consultazione da parte di Enea dell'oracolo di Apollo a Delo e la profezia della fondazione di Roma<sup>337</sup>. Inoltre la scelta sembra legata alla prassi propagandistica dei sovrani ellenistici di collegare l'egemonia navale al santuario di Delo<sup>338</sup>.

L'ascendenza della del nuovo Apollo Palatino, inoltre, sembrerebbe avvalorare l'ipotesi di Coarelli<sup>339</sup> riguardo la provenienza di altri originali greci presenti nel tempio, ossia le sculture poste *in fastigio* del tempio che Plinio<sup>340</sup> attribuisce a *Boupalos* e *Athenis*, scultori attivi a Chio nella seconda metà del VI a.C<sup>341</sup>, di cui non si conosce né la collocazione originaria né l'iconografia; secondo lo studioso, queste sarebbero state prelevate dal *Porinos Naos* edificato a Delo da Pisistrato, nell'ambito delle iniziative intraprese per consolidare la sua supremazia sul mondo ionico-cicladico<sup>342</sup>.

Non solo Apollo, dunque, ma la triade tutta, composta utilizzando tre *nobilis opera* di età tardo-classica e forse anche le sculture frontonali, furono funzionali ad Augusto a collegare a Delo il nuovo culto palatino e ad annunciare così, dopo la vittoria navale di Azio, l'inizio dell'*aurea aetas*; tale idea fu ribadita dal trasferimento, dopo l'assunzione della carica di pontefice massimo del 12 a.C, dei libri Sibillini in una cavità sotto la base della statua del dio<sup>343</sup>, collocazione che probabilmente serviva a ricordare un legame con il passato mitico di Roma, avendo la coppia oracolare Apollo delio- Sibilla cumana guidato Enea e i Troiani nel Lazio.

Secondo la descrizione di Properzio<sup>344</sup> altri originali greci, ossia quattro sculture di buoi di Mirone- *armenta Mironis*- erano posti su basamenti disposti attorno ad un altare, su

---

<sup>337</sup>Virg., *Aen* III, 84-98.

<sup>338</sup>Maurojannis 1995, p.100 e s.

<sup>339</sup>Coarelli 1984, p.105. Così anche Celani 1998, p.92.

<sup>340</sup>Pl., *NH* XXXVI, 13.

<sup>341</sup>Sulla loro attività: Lippold 1950, p. 62, Picard 1965, I, p.566, Torelli 1978, p.659, Giuliano 1986/7, p. 322, Corso 1988, p. 529, nota 8, Steward 1990, p. 243, Boardmann 1991, pp.71-72, Celani 1998, pp.91-94. Nota dalle fonti- Call *Iamb* I, fr. 191, 3-4 ed, Hor., *Epod* VI, 13- la controversia tra gli scultori ed il giambografo Ipponatte; Plin., *NH* XXXVI, 11.12 e Paus., IV 30, 6, IX, 35,6.

<sup>342</sup>Maurojannis 1995, p. 99, Celani 1998, p. 121. Benchè non siano attestati epigraficamente, la presenza di un'iscrizione con il nome del padre *Acherinos*, di *Mikkiades* e *Melas*, che Plinio *NH* XXXVI,13 ricorda come membri della stessa famiglia, consente di supporre che il santuario fosse luogo di commissioni artistiche anche per *Boupalos* e *Athenis*.

<sup>343</sup>Sv., *Aug* XXXI,1, Serv., *Aen* VI,72, L'ipotesi che ci fosse una statua della Sibilla, in quanto questa appare raffigurata sulla base di Sorrento già esclusa da Hülsen 1894, p.240 e da Rizzo 1932, p.75 è stata giudicata verosimile invece da Zanker 1983, p.33; come sottolineano Flashar 1992, p. 41 e Celani 1998, p.180, si tratta di un'inserzione dell'autore del rilievo tiberiano che sta a siboleggiare i libri conservati sotto.

<sup>344</sup>Prop., II,31, 7-8; Bowditch 2009, p.422.

cui sacrificava un Apollo marmoreo citaredo collocato al centro della piazza antistante il tempio di Apollo Palatino; essa era bordata da portici<sup>345</sup> decorati da lastre fittili rappresentanti questa volta l'accezione delfica del culto di Apollo<sup>346</sup>, tra i cui intercolumni trovavano posto le cinquanta Danaidi con Danao<sup>347</sup>.

Purtroppo non sono note attestazioni iconografiche degli *armenta*<sup>348</sup>, circostanza che ha fatto addirittura supporre a diversi studiosi<sup>349</sup> che si trattasse di creazioni arcaistiche ispirate al celebre scultore, noto per realizzazione realistica di figure di animali; tuttavia la collocazione in qualità di vittime sacrificali permette di considerarli funzionali a ricreare un *exemplum pietatis*<sup>350</sup> e, quali simboli di prosperità e benessere sin dall'età greca<sup>351</sup>, ricordare l'inizio del *saeculum aureum* dopo le guerre civili concluse dal *princeps*, in contrasto con la *nefas* del gesto assassino delle Danaidi<sup>352</sup>. L'Apollo sacrificante sull'altare, sulla cui iconografia è ancora aperta la discussione<sup>353</sup>, è stato identificato da Hülsen e da Zanker con quello raffigurato su un denario di C. *Antistius Vetus* appartenente ad una serie monetale del 16 a.C con dicitura *Apollini Actio*: esso probabilmente era posto su un basamento, il cui lato anteriore appare rappresentato sulla

---

<sup>345</sup> Vell., II, 81,3, D.C., LIII, 1,3. Per una sintesi delle ipotesi ricostruttive proposte da Coarelli 1980, p.134, Balensiefen 1995, pp.198-204 e Gros 1996, p. 237, cfr. Celani 1998, pp.181-182. La recente proposta di Iacopi, Tendone 2006, pp.351-378, è stata rifiutata da Pensabene e Gallochio 2011, pp. 475-487, che ricostruiscono un portico delle Danaidi più grande da loro di quello ipotizzato di 100x30 m su cui si affacciavano due biblioteche.

<sup>346</sup> Per le terrecotte con la raffigurazione di Apollo ed Eracle in contesa per il tripode cfr. Carrettoni 1973/74, Strazzulla 1990, pp.34-36; per i fregi di alloro e tripodi tra cui forse uno sorretto da barbari che dovevano decorare gli epistili portali, cfr. Jucker 1982, p. 56, Zanker 1989, pp.90-96, Maurojannis 1991, pp.97-102.

<sup>347</sup> Zanker 1983, pp. 27-40 ricostruisce l'iconografia sulla base delle statue bronzee delle c.d. Danzatrici dalla Villa dei Papiri ad Ercolano e, sulla scorta della notizia in *Schol Pers* II,56 e ss., propone la presenza delle statue equestri dei figli di Egitto, ipotesi negata sia da Simon 1986, p. 21 che da Lefreuve 1989, p.12 e Balensfield 1995, pp. 196 -198; invece unanimemente accolta la proposta di Zanker di vedere nelle Danaidi e l'esercito di Marco Antonio e il suo esercito ingannato dal fascino egizio e sconfitto giustamente da Augusto, e meno accettata quella di Simon secondo cui la essendo stata trasfigurata la battaglia di Azio in quella di Salamina, le Danaidi erano viste come l'esercito d Augusto e Greci e i figli di Egitto come l'esercito di M. Antonio e i Barbari. Per una sintesi sulla questione: Celani 1998, p.185-188, Mattusch 2005, Moesch 2012, p.136.

<sup>348</sup> Guarducci 1971, Corso 1994, Celani 1998, p.100.

<sup>349</sup> Pape 1975, p. 147; Simon 1986, p.21; incerti Zanker 1983, p.32, Celani 1998, p.101; certamente bisogna escludere l'ipotesi che tra gli *armenta* fosse presente una *vaccula* bronzea dello stesso scultore presente a Roma su cui cfr. oltre, p.

<sup>350</sup> Zanker 1983, p. 32, Celani 1998, p.100.

<sup>351</sup> A partire dalle feste della *synoikia* ad Atene del 374 a.C, un nesso fu stabilito tra la pace e i bovini e, dopo la guerra, a simboleggiare il benessere; per il significato dei bovini cfr. Toybee 1983, p. 13-14, Corso 1994, p.59, Germini 2008, pp. 67 e ss.

<sup>352</sup> Per l'interpretazione delle Danaidi cfr. nota 197.

<sup>353</sup> Secondo Gagè 1955, p.536 sarebbe ispirata all'immagine di culto nel santuario di *Daphnè* ad Antiochia, opera di Briasside; per l'Apollo di Briasside, cfr. Flashar 1992, p. 79 e s; secondo Strazzulla 1990, p.130 si sarebbe trattato di un modello iconografico a cui ci si era ispirati liberamente.



*Forma Urbis*<sup>354</sup>, su cui erano collocati in serie, quasi per guidare la lettura del monumento, tre *rostra* al centro e due ancore ai lati<sup>355</sup>.

Si tratta anche in questo caso di un monumento connesso ad Apollo delio, rappresentante un atto di *pietas* compiuto dal *princeps* in risposta alla vittoria di Azio, avvenuta grazie all'intervento del dio, in cui gli originali greci vengono inseriti in qualità di vittime sacrificali.

Gli originali greci presenti nel tempio di Apollo Palatino, forse non casualmente appartenenti a tre diversi periodi storici e stili, erano funzionali al programma ideologico-sacrale post-aziaco. Essi non furono riutilizzati con il valore di semplici prede belliche bensì con la funzione di veicolare un nuovo messaggio politico.

---

<sup>354</sup> Eckel, *Doctrina nummorum veterum*, V, p. 137. Rodriguez Almeida 1981, p.99 tav.14 avanza un'ipotesi di identificazione dell'altare in un monumento a doppia scalea noto dal frammento della FUR relativo all' *Area Apollinis*.

<sup>355</sup> Prop., IV, 6,25-30; sull'inizio di *monumenta navalis victoriae* successivi ad Azio cfr. Hölscher 1995.

## 2.6 Tempio di *Iuppiter tonans*

Anche il tempio di *Iuppiter Tonans*, fatto erigere da Augusto nel 22 a.C sul Campidoglio, a seguito dello scampato pericolo accorsogli in Spagna tra il 27 e il 25 a.C quando un fulmine era caduto vicino alla sua lettiga uccidendo uno schiavo<sup>356</sup>, conteneva pregevoli originali d'età classica furono utilizzati come statue di culto dello Zeus e dei suoi figli divini.

L'edificio, dalle pareti di blocchi di marmo<sup>357</sup>, forse nero luculliano<sup>358</sup>, dedicato a *Zeus Brontòn*, divinità di origine frigia trasformata dalla propaganda augustea nel protettore sovranaturale del *princeps* e della *res publica*<sup>359</sup>, è stato identificato da Coarelli con il maggiore dei due edifici di culto presenti sulla FUR 31 a-c all'estremità orientale dell'area capitolina, nei pressi del *Centum Grades*<sup>360</sup>. Come mostrano due serie di monete augustee datate tra il 19 e il 16 a.C<sup>361</sup>, dovette trattarsi di un tempio corinzio esastilo su podio a tre gradini, con frontone sormontato da un'aquila e, nell'intercolumnio centrale, la statua di culto, nuda e stante sulla destra con la sinistra flessa e indietreggiata, che reggeva nella destra la folgore e con la sinistra si appoggiava al lungo scettro; essa è stata riconosciuta, sulla base della testimonianza di Plinio<sup>362</sup>, con lo Zeus *Brontaios* bronzeo di *Leochares*, realizzato probabilmente per la fondazione di Megalopoli in Arcadia dopo il 370 a.C<sup>363</sup>.

Sempre Plinio riferisce che davanti al tempio erano poste due statue dei Castori di Hegias, scultore operante ad Atene all'inizio del V a.C e probabilmente maestro di

---

<sup>356</sup> Sv., *Aug.* 90 e 29,3. LTUR 1999, III, s.v *Iuppiter tonans aedes*, pp. 159 e s.(P.Gros).

<sup>357</sup> Pl., *NH* XXXVI, 49-50.

<sup>358</sup> Belloni 1987, p. 121 che interpreta il marmo come nero luculliano.

<sup>359</sup> L'episodio narrato da Svetonio, secondo Landucci Gattinoni 1989, pp. 139-154, era una leggenda eziologica creata dallo stesso Augusto per arginare il malcontento, di cui parla Dione Cassio, LIV 4, 2-4, suscitato dall'introduzione di un culto straniero nel cuore di Roma, da lui voluto per rendere omaggio alla divinità protettrice di Aminta, re della Galazia e suo fedele alleato, morto nel 25 a.C, che aveva voluto trasformare il suo regno in provincia romana.

<sup>360</sup> Coarelli 1969, pp.154-156 fig.7.

<sup>361</sup> RIC I<sup>2</sup> 46 Nn.59, 63, pl.2, RIC 83 n.40.

<sup>362</sup> Pl., *NH*. XXXIV,10; XXXIV,79.

<sup>363</sup> Schefold 1942, pp.242-254, Charbonneaux 1963, p.9.9-17, Pape 1975, p.173, Zanker 1987, p. 114, Tiverios 1997, 343 n.229, Corso 1998, p. 150, Moreno 2001, p.224. La testa laureata del dio, invece, appare su due tetradrammi della lega Arcadica databili tra il 370 e il 362 a.C, attualmente al British Museum, BM 1887, p.173 n.48, tav.32, 10 (Gardner); Prestianni 1982, p. 529 n.1, Kremydi Sicilianou 1997, Moreno 2001 p.224.

Fidia<sup>364</sup>; problematica risulta tuttora la ricostruzione dell'iconografia delle sculture<sup>365</sup>, s di recente una delle quali è stata identificata da Parise Pressicce con il cavallo dei Musei Capitolini.

---

<sup>364</sup> Pl., NH XXXIV,78.

<sup>365</sup> Pape 1975, p.174 nota 1, Celani 1998, p.150, Germini 2008, p.25.

## 2.7 Tempio di Apollo Sosiano

Il tempio di Apollo Medico, votato nell'area extrapomeriale dei *prata Flaminia* nel 433 a.C a seguito di una grave pestilenza che aveva colpito la città e dedicato da *Cn. Iulius* nel 431 a.C<sup>366</sup>, fu ricostruito in seguito all'incendio gallico e restaurato ancora nel 179 a.C ad opera dei censori M.Emilio Lepido e M.Fulvio Nobiliore<sup>367</sup>. Esso fu oggetto di un massiccio rifacimento nella seconda metà del I a.C iniziato nel 32 a.C da C.Sosio, vincitore sui Giudei nel 37 a.C e trionfatore nel 34 a.C quando era legato politicamente ad Antonio, e conclusosi nel 25 a.C dopo la sua riconciliazione con Augusto avvenuta dopo la battaglia Azio, con la probabile dedica a nome del *princeps*<sup>368</sup>.

Poco resta della collezione scultorea della fase repubblicana della cella che, si apprende, da Plinio<sup>369</sup> doveva essere costituita dall'Apollo di *Timarchides*<sup>370</sup> e dalle statue di Apollo, Latona, Diana, di un ulteriore Apollo e delle Nove Muse di *Philiskos* di Rodi, delle quali resta una testina della c.d Musa con la cetra (scheda n.) e un frammento di una gamba panneggiata (scheda n.), probabilmente pertinenti alla ristrutturazione del II a.C e trasferite a Roma ad opera del censore M. Emilio Lepido parallelamente a quelle delle Muse di Ambracia condotte da Nobiliore nel tempio di *Hercules Musarum*<sup>371</sup>.

Abbastanza nota è la decorazione architettonica sia della facciata che dell'interno del tempio pseudoperiptero su alto podio, esastilo, picnostilo dell'ultima fase, strettamente connessi ai temi della propaganda augustea<sup>372</sup>, così come quella frontonale con l'Amazzinomachia ricostruita da La Rocca<sup>373</sup>. Inoltre era presente sempre un gruppo

---

<sup>366</sup> Liv., IV, 25,3 e IV, 29, 7. Sul culto di Apollo *Medicus* e sulla ricostruzione del tempio: La Rocca 1985, p.15 e s., LTUR I, 1993, s.v. *Apollo, aedes in circo*, pp.44-50 (Viscogliosi), Viscogliosi 1996, Coarelli 1997, Celani 1998, pp. 193-197.

<sup>367</sup> Liv., XL, 51, 3-6, La Rocca 1985, p. 17, Viscogliosi 1996.

<sup>368</sup> La Rocca 1985, p. 17, LTUR I, 1993, s.v. *Apollo, aedes in circo*, pp.44 e s (Viscogliosi), Celani 1998, p. 194.

<sup>369</sup> Pl., NH XXXVI, 34-36.

<sup>370</sup> Per l'identificazione di Becatti 1935, p. 45 dell'Apollo *qui cithram tenet* con l'Apollo di Cirene e ricostruzioni successive cfr. Celani 1998, p.198.

<sup>371</sup> Sulla questione da ultimo: La Rocca 2006, pp. 115-126.

<sup>372</sup> Gros 1976, p.183, La Rocca 1985, p.84, Viscogliosi 1996, pp.112, Celani 1998, p.197 e s., per l'analisi del capitello d'anta con trofeo e rami di palma, dei capitelli con tripodi e serpenti, cfr. Viscogliosi 1996, pp.112 e ss., per l'analisi del fregio decorante la trabeazione tra il primo e il secondo ordine di colonne, raffigurante i trionfi di Augusto del 29 a.C contro Dalmati, Japigi e Illiri, attualmente alla Centrale Montemartini, cfr. *Sculture di Roma antica* 1997, pp.89-93.

<sup>373</sup> Cfr. oltre p.

scultoreo raffigurante i figli morenti di Niobe sulla cui attribuzione Plinio<sup>374</sup> esita tra Prassitele e Scopas, di cui nulla invece rimane. La questione circa la definizione dell'autore del gruppo ha investito anche la possibilità di ricondurre i differenti gruppi di repliche all'uno o all'altro maestro greco e a identificarne l'archetipo nel gruppo presente nel Tempio di Apollo Sosiano. Secondo Geominy<sup>375</sup>, le sculture viste da Plinio sarebbero gli archetipi del gruppo dei Niobidi di Firenze, gruppo rinvenuto a Roma nella vigna Tommasini nel 1583, databile alla fine del IV a.C, la cui paternità lo studioso assegna a *Scopas*; Corso, invece, esclude che i Niobidi del tempio di Apollo sosiano possano essere identificabili con gli originali delle sculture di Firenze, a suo avviso rielaborazioni ellenistiche<sup>376</sup>; inoltre, sulla base della lettura di due epigrammi<sup>377</sup> che ritiene descrivano il gruppo di Apollo sosiano, considera che il gruppo visto da Plinio fosse prassitelico e crede di vederlo riflesso nelle sculture in terracotta di piccole dimensioni databili nel III a.C attualmente al Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>378</sup>. Aperta è anche la questione della collocazione del gruppo: Geominy ne propone una disposizione semicircolare nel *temenos* del tempio, mentre Corso all'interno della struttura templare, su suggerimento di La Rocca, lungo uno dei lati lunghi della cella del tempio, mentre Viscogliosi<sup>379</sup> ipotizza che le sculture fossero poste tra gli intercolumnni del colonnato superiore della cella.

---

<sup>374</sup> Pl., NH XXXVI, 28.

<sup>375</sup> Geominy 1984 e LIMC VI.1, 1992, s.v. *Niobidai*, pp.914-915 (Geominy), secondo cui l'originale greco del gruppo dei Niobidi fiorentini era formato da 16 sculture, ossia i 14 figli, Niobe e il pedagogo e non come vorrebbe Goethert 2000, p.437-444, Artemide e Apollo.

<sup>376</sup> Corso 1988, I, p.104-106, Anche Hölscher 1985, pp. 130-133 propende per una cronologia tardo-ellenistica del gruppo. Per una sintesi: Celani 1998, pp.102-105, Diacciati 2005 p.198 nota 5.

<sup>377</sup> Anthol. Gr., IV, 181; 289 (Planud., IV, 129); Aus., *Epit*, 28.

<sup>378</sup> Corso 2010, pp. 77-80 figg.67-74.

<sup>379</sup> Viscogliosi 1996, p.195.

## 2.8 Foro di Augusto

Non mancavano originali greci nemmeno nel Foro, la grande piazza chiusa sui lati lunghi da un alto colonnato e lateralmente da due grandi esedre, la cui costruzione dovette iniziare nel 19 a.C con l'edificazione del tempio di Marte Ultore e proseguire fino al 2 a.C, e che rappresentava, per gli attici dei colonnati dei lati lunghi della piazza, decorati con le copie delle Cariatidi e gli scudi con le teste di Zeus Ammone, il contesto trionfale per eccellenza<sup>380</sup>. Pausania ricorda un originale arcaico, la statua eburnea di Atena Alea da Tegea di *Endoios*<sup>381</sup>, scultore attivo nella seconda metà del VI a.C, sia ad Atene che nella Ionia<sup>382</sup>; l'opera, probabilmente risalente al 535-30 a.C<sup>383</sup>, era stata sottratta da Augusto durante la guerra contro Antonio ed i suoi alleati assieme alle zanne del cinghiale caledonio<sup>384</sup>. E' probabile che un'altra statua eburnea, quella di Apollo, presente sempre nel Foro<sup>385</sup> facesse da pendant o proprio con l'Atena<sup>386</sup>; ugualmente possibile un suo rapporto con una *Diana Lucifera* menzionata in una delle *tabulae caeratae Herculenses* e posta di fronte alle colonne frontali di uno dei porticati<sup>387</sup>, luogo presso cui, secondo Marziale<sup>388</sup>, si firmavano le testimonianze rese agli atti, statue che è stata riconosciuta da Pape nell' *Artemis Phakelitis* del santuario di *Mylae*, dove Agrippa sconfisse Sesto Pompeo nel 36 a.C e ricostruita iconograficamente grazie ad una serie monetale emessa tra 12/10 a.C in coincidenza con la morte di Agrippa<sup>389</sup>.

---

<sup>380</sup> LTUR 1996, II, s.v. *Forum Augusti*, pp. 289-295 (V. Kochel), per l'essenza trionfale del Foro e il valore di *exempla servitutis* della decorazione degli attici e la propaganda augustea: Zanker 1968, pp.12-25, Hölscher 1994, pp. 141-146, Celani 1998, pp.139-143, Bravi 2012, pp. 141 e ss.; per le recenti indagini: Meneghini, Santangeli Valenzani 2010.

<sup>381</sup> Paus., VIII, 46, 1-5.

<sup>382</sup> Per l'attività dello scultore: Paus., I, 26,4; Athenag., *Leg. pro Chr.* 14.

<sup>383</sup> Viviers 1992, p.58; Meneghini Santangeli 2010, p.111.

<sup>384</sup> Per gli interessi verso tali fossili manifestati da Augusto cfr. Celani 1998, p.141.

<sup>385</sup> Pl., NH VII, 183.

<sup>386</sup> Pape 1975, p.66, 163 nota 1, Celani 1998, p.140.

<sup>387</sup> Per la lettura e l'interpretazione della tavoletta cerata da Ercolano riguardante la Diana Lucifera, da ultimi Carnabuci 2006, p. 175, Meneghini Santangeli 2010, p.111.

<sup>388</sup> Mart., X, 70, 7-8.

<sup>389</sup> Pace 1947, pp.337-340. Dubbiosi Zagdoun 1989, p.195 e Celani 1998, p.140.

## 2.9 *Aedes Concordiae*

Anche il tempio della Concordia divenne nella prima età imperiale una delle grandi gallerie d'arte di Roma. Tiberio, console per la seconda volta, nel 7 a.C si assunse il compito di restaurare l'edificio repubblicano posto nell'area nord occidentale del Foro<sup>390</sup> danneggiato a seguito di un incendio causato da un fulmine che aveva devastato il Campidoglio<sup>391</sup>; la ricostruzione fu completata solo il 16 gennaio del 10 d.C, nello stesso giorno in cui Ottaviano aveva ricevuto il *cognomen* di Augusto, quando Tiberio dedicò e forse votò il tempio<sup>392</sup> anche a nome del fratello Druso morto nel 9 a.C in occasione del trionfo sui Germani, alla Concordia Augusta<sup>393</sup>. La dedica precedette di qualche anno l'ascesa al trono di Tiberio, mentre la costruzione e la scelta delle opere d'arte greche da esporre dovette, invece, avvenire nel lungo periodo di tempo intercorso tra il 7 a.C e il 10 d.C e fu curata personalmente da Tiberio, come testimonia l'acquisto forzato durante l'esilio a Rodi alla cittadinanza di *Paros* dell'Hestia<sup>394</sup>. Seppure il restauro tiberiano, come ha ritenuto Gros<sup>395</sup>, rappresentò la ripresa del progetto augusteo mai realizzato di edificare un tempio alla *Concordia Nova* in onore di Cesare dopo la vittoria su Pompeo, la Concordia a cui era dedicato il tempio non si limitò a rappresentare solo sotto altra forma la *pax augustea*, ma venne arricchita di nuovi significati legati alle aspirazioni politiche del futuro *princeps*, le cui implicazioni programmatiche si manifestarono nella scelta dei capolavori artistici esposti.

L'edificio esastilo corinzio su alto podio, con cella rettangolare di larghezza quasi doppia della lunghezza, illuminata da due ampie finestre *ad umeros pronai*<sup>396</sup>, fu concepito come un tempio-Museo: nella cella, oltre a oggetti rari e preziosi come gli elefanti di ossidiana donati da Augusto e la sardonica appartenuta a Policrate e dedicata

---

<sup>390</sup> Ancora controversa appare l'esistenza del tempio votato da Camillo per celebrare la riconciliazione tra gli ordini seguita all'approvazione delle legge Licinie Sestie nel 367 a.C; certa invece è quella del tempio votato dal console L. *Opimius* nel 121 a.C dopo la sconfitta dei gracchiani per suggellare il ricomporsi del contrasto tra ordine senatorio e ordine equestre; per una sintesi sulla questione: LTUR I, 1992, s.v. *concordia aedes*, pp. 316-319 (A.M. Ferroni), Bravi 1998, p.43, Bravi 2012, pp. 151 e ss.

<sup>391</sup> C. D., LV, 8, 1-2.

<sup>392</sup> Gasparri 1979, p. 39.

<sup>393</sup> Svet., *Tib.* 20, C. D., 56,25,1; Ov., *Fast.* 1, v. 637 e ss.

<sup>394</sup> C. D., LV, 9, 5-6.

<sup>395</sup> Gros 1976, p.28.

<sup>396</sup> Per i resti della decorazione architettonica, attualmente distribuiti tra il Tabularium l'Antiquarium Forense e i Musei di Berlino e le raffigurazioni monetali del tempio che permettono di ricostruirne le figure acroteriali, Fuchs 1969, p. 45 tav.9, 110-111, Becatti 1973/4, p. 37, Gasparri 1979, LTUR I, 1992, s.v. *concordia aedes*, pp. 316-319 (A.M. Ferroni), Celani 1998, p. 213.

da Livia e una collezione di glittica<sup>397</sup>, diverse opere di pittori greci famosi<sup>398</sup> - il *Marsia religatus* di Zeusi, il *Liber Pater* di Nicia e la Cassandra di Teoro- trovava posto una nutrita serie di statue bronzee di maestri greci del IV e III a.C.

Di Euphranor, noto scultore, autore di capolavori quali l'Apollo *Patroos* e *Lykeos*, nonchè pittore attivo nella decorazione della *Stoà basileus*, la cui *akmè* fu contemporanea a Prassitele, nella 104 Olimpiade (364-361 a.C.)<sup>399</sup>, Plinio ricorda una *Latona puerpera*, *Apollinen at Dianam infantes sustinens*<sup>400</sup>; l'opera verosimilmente fu commissionata da Licurgo all'artista nell'ambito della riconduzione nella sfera ateniese di culti e miti di origine ionica operata per affermare la centralità della città, progetto in cui rientrava la realizzazione stessa dell'Apollo *Patroos*, padre degli Ioni colonizzatori di Atene<sup>401</sup>. Essa potrebbe essere stata dedicata ad Atene o nello stesso tempio di Apollo *Patroos* nell'agorà, o nel santuario dedicato alla triade a Capo Zoster, o ancora in quello di Ilizia o in un tempio di Apollo dei demi attici legati al culto del dio<sup>402</sup>.

L' iconografia è stata riconosciuta in quella della c.d Leto Torlonia<sup>403</sup>, replica di dimensioni inferiori al vero datata tra la prima età imperiale e il III d.C, che riproduce un tipo noto attraverso diverse repliche scultoree<sup>404</sup>, raffigurazioni vascolari e serie monetali microasiatiche<sup>405</sup>. La figura stante e indossante peplo ed *himation*, portava tra le braccia i figli piccoli ed era rappresentata nel momento in cui fuggiva verso la sua destra, con la gamba destra piegata e la testa rivolta verso sinistra, forse in direzione del

---

<sup>397</sup> Pl., NH XXVI, 196; XXXVII, 5. Per la discussione: Celani 1998, p.131.

<sup>398</sup> Pl., NH XXV, 66, 131, 144. Per la discussione: Celani 1998, p.132, Bravi 1998, pp.55-60.

<sup>399</sup> Pl., NH XXXIV, 50. Pl., NH XXXV, 128, attesta che eccelleva in ogni genere artistico e da Val. Max., 8.11 era ricordato per la *dignitas* degli eroi e la *majestas* delle statue divine. Per l'attività di Euphranor ad Atene: Palagia 1980 e da ultima Latini 2001 con bibliografia precedente.

<sup>400</sup> Pl., NH XXXIV, 77.

<sup>401</sup> Moreno 2001, p.169.

<sup>402</sup> Celani 1998, p. 127.

<sup>403</sup> Palagia 1980, pp.38-45 che data il gruppo intorno al 370 a.C, Todisco 1993, fig.209 che lo reputa un'opera realizzata negli anni finali dell'attività dello scultore, intorno quindi al 335-325 a.C. Incerti: Celani 1998, p.127 e Bravi 1998, p.45. Contra: LIMC II, 1984, s.v. *Apollo*, pp.424 nn.438-439 (E. Simon), Linfert 1981, p. 614 e Nieblig 1948 che riconosce la *Latona puerpera* nella figura stante con i figli in braccio rappresentata su emissioni monetali imperiali con la leggenda *Fecunditas Augustae* che è stata successivamente identificata invece da Balty 1986, p.242 e s., con Faustina.

<sup>404</sup> Per la restituzione del tipo attraverso le repliche scultoree: Palagia 1980, p.38, LIMC VI, s.v. *Leto*, nn. 25,26 (Kahil, Icard Gianolio) e LIMC VI, s.v. *Latona* p.269, nn.10-14 (Berger-Doer), Moreno 2001, p.169. Secondo Sismondo Ridgway 1984, pp.89-94, nn.40, 41 e Sismondo Ridgway 1989, pp. 99-109, invece, la Leto Torlonia e la replica di Palazzo dei Conservatori a Roma sarebbero riferibili a due prototipi diversi.

<sup>405</sup> Palagia 1980, pp.36-38, Sismondo Ridgway 1981/83.



serpente *Python* da cui scappava, attestato su una base del Museo di Istanbul<sup>406</sup> e che non è possibile sapere se facesse parte del gruppo bronzeo. Il tipo si adatta perfettamente alle parole di Ovidio<sup>407</sup> che descrive il gesto di ostensione delle braccia di Apollo piccolo, compiuto subito dopo la nascita in Licia verso una folla che impediva loro di bere dallo stagno e che potrebbe essere derivata dalla visione della statua a Roma da parte dell'autore. La scelta di Tiberio di collocare un originale sottratto da Atene era legata ad un mito quanto mai adatto a rappresentare sia la *fecunditas*, aspetto legato alla *felicitas temporum* augustea, ma anche ad esprimere la devozione filiare verso Livia, come avevano già fatto nel III a.C i dinasti pergameni nel tempio dedicato alla madre Apollonide a Cizico, e costituire un emblema della concordia familiare<sup>408</sup>.

Plinio ricorda che di Baton erano conservati un Apollo e una Giunone<sup>409</sup>; dubbia appare l'identificazione dell'autore del gruppo: tra gli artisti attestati epigraficamente ad Atene con questo nome e operanti tra la fine del IV e l'inizio del I a.C, il bronzista in questione potrebbe essere quello attivo tra la fine del IV e gli inizi del III a.C piuttosto che con quello vissuto tra III e II secolo<sup>410</sup>. Il gruppo era costituito da due divinità miticamente antagoniste ma associate per le loro virtù oracolari in un culto ad Amorgo e a Sparta; incertezze sussistono riguardo la sua collocazione originaria: potrebbe essere stato prelevato dall'agorà di Sparta, dove risulta attestata da Pausania l'esistenza di un tale gruppo e Tiberio aveva una numerosa clientela oppure dal *Pythion* di Atene, luogo in cui le divinità non erano contemplate con queste epiclesi ma in cui potrebbe essere stato realizzato per una committenza straniera<sup>411</sup>.

Il motivo della scelta pare invece strettamente connesso alla volontà già descritta di Tiberio di richiamarsi a Camillo- Livio<sup>412</sup> descrive il suo legame con Apollo Pizio e Giunone Regina nella presa di Veio- ma sembra anche carica di allusioni alla Concordia

---

<sup>406</sup> LIMC VI, 1990, s.v. *Latona*, p.269, n. 13 ( Berger-Doer).

<sup>407</sup> Ovid., *Metam.* VI, vv. 358-360. Bravi 1998, p.48.

<sup>408</sup> Bravi 1998, p. 49.

<sup>409</sup> Pl., *NH XXXIV, 77*. Dello stesso scultore a Roma *infra Capitolium* erano conservate un'Athena dedicata da Catulo: Pl., *NH XXXIV, 77*. Pape 1975, p. 151 n.56, Palagia 1980, p.34, Todisco 1993, p. 92, fig.217 con bibl. precedente, Celani 1998, p.128.

<sup>410</sup> Bravi 1998, p. 46.

<sup>411</sup> Bravi 1998, p. 47.

<sup>412</sup> Liv.,V,21,2-3.

stessa: il disaccordo tra due divinità antagoniste nel destino di Enea si ricompone nella nascita di Roma<sup>413</sup>.

Le statue di Asclepio e Igea erano opera di *Nikeratos*, bronzista ateniese attivo nella seconda metà del III a.C, la cui attività appare epigraficamente attestata anche a Pergamo e Delo, dove collaborò con *Phyromachos* nella realizzazione del monumento celebrativo per le imprese sui Galati commissionato da Filetero, primo fautore del Regno di Pergamo<sup>414</sup>.

L'Asclepio è stato identificato da Becatti sulla base delle parole di Ovidio che lo descrive appoggiato ad un bastone e con la destra sul mento<sup>415</sup>, con un tipo noto sia da repliche scultoree di provenienza quasi esclusivamente romana, la migliore delle quali è l'Asclepio di Palazzo Pitti, mentre l'immagine del gruppo appare riflessa sia da una moneta di Amastris e dal c.d dittico Gaddi del Museo di Liverpool<sup>416</sup>. Il tipo Pitti, infatti, pur mostrando una posizione specularmente invertita rispetto alle parole di Ovidio- il braccio sinistro piegato e reggente un rotolo toccava con la mano il mento mentre la destra è appoggiato ad un bastone- ha il torso leggermente flesso in avanti e la testa rivolta verso sinistra, posizioni che indicano che era originariamente completato con una Igea che, come mostra il dittico Gaddi, era appoggiata sul gomito e rappresentata secondo uno schema derivante da quello dell'Afrodite con la tartaruga. Il gruppo potrebbe essere stato asportato dalla capitale pergamena da Tiberio ancora per le caratteristiche dell'azione salutare di Asclepio che si espleta nella realizzazione della concordia tra le diverse componenti del corpo umano e in associazione con Igea, la *Salus* romana, per rappresentare, quindi il benessere generale e diffuso del corpo sociale<sup>417</sup>.

*Piston*, bronzista siconio appartenente alla seconda generazione della scuola lisippea e maestro di Senocrate, attivo tra la fine del IV e l'inizio del III a.C, era l'autore di un

---

<sup>413</sup> Bravi 1998, p. 48.

<sup>414</sup> Pl., *NH* XXXIV, 80, Sull'attività di *Nikeratos*, cfr. da ultima Bravi 1998, p. 51.

<sup>415</sup> Ov., *Metam* 15, vv. 653-658.

<sup>416</sup> Becatti 1973/1974, Holtzmann 1988, pp.389-94, Celani 1998 p. 128 e Bravi 1998, p.51 e s. Secondo Croissant- LIMC V, 1988, s.v. *Hygeia*, n.570-, invece, il gruppo del dittico di Gaddi era opera di Briasside.

<sup>417</sup> Secondo Bravi 1998, p. 52, sulla base della testimonianza di Ov., *Fast* 3, v.881 e C. D., LIV, 32 già Augusto avrebbe espresso tale concetto, volendo dedicare tre statue a *Concordia*, *Salus* e *Pax*, facendo costruire il 30 marzo dell'11 a.C un altare su cui si nel sacrificava ad esse; tali virtù, inoltre, esistenti solo in un mitico passato realizzatosi in età aurea, potevano essere evocate ancora attualmente e effondere i loro benefici effetti sulla figura del *princeps*.

gruppo formato da *Hermes* e *Ares* proveniente probabilmente da un ginnasio, forse quello dedicato a *Hermes* nel Ceramico. Secondo Bravi, Mercurio e Marte che in età augustea rivestirono le funzioni dello *Ianus Quirinus*, erano identificati rispettivamente con il dio dei commerci e dei *limina* nel cui tempio Augusto aveva trasferito una scultura di Giano, un originale opera del padre di Scopas<sup>418</sup>, e di dio della pace armata; l'azione complementare delle due divinità, dunque, garantita la prosperità e la loro presenza costituiva l'allegoria della *pax augustea*<sup>419</sup>.

Plinio riferisce anche la presenza di ben tre sculture di *Sthennis*, una Cerere, una Minerva e un Giove<sup>420</sup>; dello scultore, giunto ad Atene in seguito alla distruzione di Olinto del 348/7 a.C ed entrato a far parte della cerchia di Leocares, Plinio colloca il *floruit* nella 113° Olimpiade, ovvero tra il 328 e 325 a.C<sup>421</sup>.

Il gruppo, verosimilmente creato ad Atene prima della partenza per la corte di Lisimaco, potrebbe essere stato realizzato nell'ambito della riaffermazione delle tradizioni religiose attiche attuata da Licurgo; difficile invece risulta ricostruirne l'iconografia e la collocazione originaria: le sculture potrebbero aver fatto parte di un *dodektheon*, come attesta un altare marmoreo con *dodektheon* dall'agorà di Atene che rappresenta in successione Demetra seduta su una cista che offriva delle spighe ad Atena e Zeus seduto in trono<sup>422</sup>, ed essere state esposte nel teatro di Dioniso o nel santuario annesso o ad Eleusi, dove potrebbe essere stata commissionata da personaggi della cerchia di Licurgo nell'ambito degli interventi edilizi come la costruzione di un *propylon* di accesso al santuario e rifacimento del *Telesterion* tesi a rafforzare il legame tra Eleusi ed Atene<sup>423</sup>.

Le sculture probabilmente furono scelte da Tiberio per il loro significato nell'ambito della religione romana: Cerere rappresentava la divinità protettrice della plebe e Giove quella garante delle istituzioni e dell'isonomia della *res publica* ed assieme a Minerva, custode degli accordi del padre, potevano esprimere la concordia sociale ossia la parità giuridica tra le parti sociali che era stato alla base della nascita culto repubblicano.

---

<sup>418</sup> Pl., NH XXXVI, 28, Celani 1998, p. 145.

<sup>419</sup> Bravi 1998, p. 53.

<sup>420</sup> Pl., NH XXXIV, 90.

<sup>421</sup> Su *Sthennis*: Lippold 1950, p. 303, Picard 1935-63, IV, p.994, Habitch 1992, pp.16-21. Per le attestazioni epigrafiche cfr Celani 1998, p.130 nota 690, Bravi 1998, p. 53 note 162-165.

<sup>422</sup> LIMC 1992, III, s.v. *Demeter*, n.464 (Beschi).

<sup>423</sup> Bravi 1998, p.53 e s. La studiosa fa presente però anche l'attestazione di Paus., IV, 1, 5-7 di altari dedicati alle tre divinità nel *Telesterion* del demo di *Phyla* potrebbe farle entrare in un ambito religioso legato ai culti misterici.

Tuttavia, il fatto che Cerere in età augustea fosse esaltata per i suoi aspetti legati alla fecondità cosmica e assimilata alle divinità pacifiche che componevano il suo corteggio, “esorcizzava” le rivendicazioni tra patrizi e plebei che avevano portato alla fondazione di Camillo e della rifondazione opimiana del tempio e arricchiva il concetto di concordia dell’idea di *pax, prosperitas e libertas*<sup>424</sup>.

Infine, Cassio Dione ricorda la presenza di una *Hestia* acquistata da Tiberio dai cittadini di Paros durante l’esilio a Rodi<sup>425</sup>; la scultura è stata variamente identificata con l’*Hestia* di *Scopas* vista da Plinio negli *Horti Serviliani*<sup>426</sup> oppure con il prototipo dell’*Hestia* seduta con il mantello in testa rappresentata su un altare con raffigurazione di *dodektheon* di Ostia e su un rilievo vaticano<sup>427</sup> e, sulla base di una proposta di Gasparri, si tende a ritenere probabile un suo riutilizzo come immagine di culto della Concordia<sup>428</sup>; per le sue funzioni di garante delle fortune dello Stato, fu posta da Tiberio in ambito pubblico per esprimere in contrapposizione con Augusto che aveva edificato la sua casa nel tempio di Vesta, una concorde suddivisione del potere tra il principe e l’assemblea dei senatori.

Per quanto concerne la loro collocazione, probabilmente le sculture descritte da Plinio trovavano posto nelle edicole che si aprivano lungo le pareti della cella, tre nel lato di fondo e due in quelli brevi, e forse anche su dei basamenti individuabili nei resti di due strutture laterizie appoggiate direttamente sul pavimento databili al I e al III d.C.<sup>429</sup>, mentre le *tabulae* nelle pareti tra le edicole. Della loro sistemazione, tuttavia, poco si può dire; attraente ma non verificabile appare l’ipotesi di Kellum di ritenere la disposizione modellata secondo il posizionamento dei segni zodiacali espresso negli *Astronomica*<sup>430</sup> di Manilio e organizzato dal consulente astrologico di Tiberio, lo studioso alessandrino Trasillo. Comunque fossero collocate, la pianta della cella che si estendeva in senso orizzontale rispetto al pronao, con una larghezza pari quasi al doppio

---

<sup>424</sup> Bravi 1998, p.55.

<sup>425</sup> C. D., LV, 9, 7.

<sup>426</sup> Lippold 1950, p. 305. Secondo Corso 1988, p. 557 nota 4, in quanto non ricordata da Plinio nel tempio della Concordia, la scultura potrebbe essere stata trasferita in età neroniana nei giardini in cui la vide; Pape 1975, p. 168 nota 3, ritiene invece che l’*Hestia* del tempio della *Concordia* fosse una copia di quella degli horti serviliani. Sul problema Coarelli 1997, p.442 e Celani 1998, p. 122 nota 599, p.130, Bravi 1998, p. 56.

<sup>427</sup> Becatti 1973/1974, p.35.

<sup>428</sup> Gasparri 1979, p.24

<sup>429</sup> Bravi 1998, p. 54.

<sup>430</sup> Kellum 1990, p. 292, fig.14.

della lunghezza, offriva la possibilità allo spettatore di abbracciare visivamente nello stesso momento tutto lo spazio interno e permetteva di istituire una relazione non gerarchica tra le sculture esposte, tutte ruotanti concettualmente e visivamente attorno alla Hestia-Concordia<sup>431</sup>, che simboleggiavano tutte le virtù del nuovo *princeps* e le caratteristiche del nuovo regno inteso come una rifondazione. Infatti, la scelta sia di sculture in bronzo- per Dionigi di Alicarnasso il bronzo conferiva bellezza e *auctoritas* alle sculture antiche e per diversi poeti dell'età augustea esprimeva l'età precedente al ferro e alla barbarie della guerra- che di scultori del IV a.C (*Euphranor, Sthennis, Skopas*), benchè mitigata dalla propensione di Tiberio per l'arte ellenistica (*Piston e Nikeratos*), evidenzia il rapporto con il classicismo augusteo e il lealismo del successore predestinato di Augusto. Gli originali greci esposti servirono dunque a ricostruire un vecchio culto appartenuto al passato di Roma ma anche ad esprimere i nuovi valori religiosi del nuovo principato.

---

<sup>431</sup> Becatti 1973/74, p. 35 che ritiene che nella stessa edicola era compresa anche una statua seduta della dea Roma.

### 3. Gli originali greci nell'età flavia: il caso del Templum Pacis

L'età flavia rappresentò un momento chiave nell'ambito del collezionismo pubblico romano. Lo stato di degrado descritto da Tacito<sup>432</sup> in cui versavano i capolavori alla fine dell'epoca giulio-claudia fu superato già durante l'interregno tra Nerone e Galba grazie all'incarico conferito da Vespasiano ad Agricola *ad dona templorum reconoscenda*<sup>433</sup>. Il desiderio di Vespasiano di *rem publicam restituere deinde ornare*<sup>434</sup> appare attestato anche dalla redazione nel 73, anno di censura di Vespasiano, di appositi elenchi contenenti la catalogazione delle opere d'arte pubbliche da cui probabilmente Plinio attinse per la descrizione delle collezioni pubbliche della Roma imperiale<sup>435</sup>. Il concetto stesso, infatti, di collezione presente nell'opera pliniana come rimedio contro la corruzione morale d'età giulio-claudia, ed in particolare neroniana, deriva dalla propaganda flavia<sup>436</sup>; l'esaltazione di Plinio verso la pubblica liberalità, moralità e benevolenza insita nell'esposizione dei *monumenta Urbis* nei templi ed in edifici pubblici come librerie e teatri che consentono di apprezzare, lontano dal caos degli affari quotidiani, l'arte fa il paio con la critica verso le collezioni private, viste come un atto di stravaganza. Inoltre, il potere di una collezione è dato dal messaggio politico e ideologico non dal valore estetico e deriva dalla nozione di memoria: la collezione in quanto raccolta di opere d'arte appartenuta ad un bottino di guerra, perpetua il ricordo del generale o imperatore che se le era procurate e del glorioso passato di Roma. Le collezioni pubbliche, quindi, sono una manifestazione della superiorità di Roma, che è diventata luogo della memoria del mondo<sup>437</sup>.

Il complesso che realizzò i motivi fin qui descritti fu il Templum Pacis che, come recita Flavio Giuseppe, fu inteso da Vespasiano come luogo in cui *raccogliere ed esporre tutte le opere degne di ammirazione delle quali gli uomini avevano abbellito tutta la*

---

<sup>432</sup> Tac., *Ann.* XV, 41, 1.

<sup>433</sup> Tac., *Agr.* 6. Strong 1998, p. 20.

<sup>434</sup> Sv., *Vesp.*, 8.

<sup>435</sup> Carey 2003, p.234, Isager 2006, secondo cui Plinio elenca gli oggetti d'arte secondo schemi di catalogazione inventariale tipici di un Museo.

<sup>436</sup> Sul concetto di collezione e sul contrasto tra collezionismo pubblico e privato nella *Naturalis Historia* di Plinio: Becatti 1956, p.110-115, Rouveret 1987, Strong 1998, p.23, Carey 2003, pp.123-200, Bounia 2004, pp.82-90, Isager 2006, Rutledge 2012, pp.167-178.

<sup>437</sup> Sulla visione di Roma come memoria del mondo nell'opera Plinio, in particolare: Rouveret 1987, Isager 2006.

*terra abitata*<sup>438</sup>. Inaugurato nel 75, noto in parte grazie alla Forma Urbis e più recentemente agli scavi condotti tra il 1988 e il 2001<sup>439</sup>, si ergeva di fronte al Foro di Augusto e ad esso era non solo spazialmente ma anche concettualmente connesso; si trattava di una piazza colonnata circondata da aule rettangolari sul lato sud-orientale mentre sui lati nord-est, sud-est e sud-ovest correivano porticati con colonne di granito sopraelevati di quattro gradini rispetto alla piazza, la cui area centrale costituiva un giardino resecatto da sei canali di acqua sui cui bordi erano piantati vasi da fiore.

Il complesso ospitava, a bordo dei canali o nei porticati o nelle esedre, numerose opere sottratte da Gerusalemme, le opere della *Domus Aurea* scampate all'incendio e diversi capolavori greci; se solo Procopio<sup>440</sup> ricorda il trasferimento degli *armenta Mironis* dal tempio di Apollo palatino, notizia che appare incerta<sup>441</sup>, mentre diversi autori ricordano la presenza della vacca bronzea di Mirone e il *Ganimedes* di *Leochares*.

La prima<sup>442</sup>, una mucca rivolta verso sinistra nell'atto di brucare con la testa leggermente sollevata, nota attraverso numerose repliche scultoree tra l'età augustea e flavia, proveniva da Atene dove era stata esposta presso l'altare davanti al tempio arcaico di Atena sull'Acropoli come offerta votiva in occasione del trattato di pace tra Sparta e Atene del 421 a.C.<sup>443</sup>. Incerto, tuttavia, resta il momento del suo trasferimento a Roma. Una sua attestazione numismatica in età augustea sul *verso* di una serie di aurei e denari recanti sul *recto* la testa di Augusto<sup>444</sup> e la particolare corrispondenza tra uno di questi aurei e una replica marmorea databile pure in età augustea rinvenuta negli *horti tauriani*, hanno fatto supporre a Germini che Augusto avesse fatto trasferire l'originale a Roma oppure ne avesse commissionato una copia<sup>445</sup>; l'interesse del *princeps* verso questo tipo di animale, già evidente nella scelta di collocare sul Palatino gli *armenta Mironis*, si inserirebbe nella temperie bucolica letterariamente attestata da Virgilio a Columella era collegato alla rappresentazione del nuovo benessere acquisito in seguito alle guerre civili. Corso, invece, ha ritenuto che fosse stata prelevata da Nerone da

---

<sup>438</sup> Fl. Gius. VII, 5, 158.

<sup>439</sup> LTUR IV, 1999, s.v. *Pax, Templum*, p.68 (Coarelli); La Rocca 2001, Norena 2003.

<sup>440</sup> Proc., *Goth.*, VIII, 21, 12.

<sup>441</sup> Per una sintesi sulla questione cfr. Germini 2008, pp. 88-93.

<sup>442</sup> Per la raccolta delle fonti: Overbeck 1881, pp.103-107, 550-591, Corso 1994, p. 116 e s.

<sup>443</sup> Corso 1994, p.123. Per la lista delle repliche e la ricostruzione : Germini 2008, pp.85-88.

<sup>444</sup> Gabrici 1902, p.167 fig. 20, che data la serie tra il 27 e il 19 a.C.; Corpus Nummorum Romarum 1974, pp. 59-62 figg. 16- 20, Germini 2008, p. 85.

<sup>445</sup> Germini 2008, p. 86.

Atene tra il 66 e il 68 e collocata nella Domus Aurea<sup>446</sup>. Il suo trasferimento nel Templum Pacis confermato anche da una serie numismatica che reca sul verso la vacca accompagnata dalle teste di Vespasiano e Tito e l'iscrizione Cos. V, databile nel 74-76<sup>447</sup>, verosimilmente emessa in occasione della sua dedica da parte dei Flavi, indica che fu utilizzato come simbolo di benessere acquisito dopo la guerra giudaica. Se la notizia del trasferimento non consentirebbe di escludere nessuna delle ipotesi, tuttavia appare più verosimile il trasferimento di Nerone e lo spostamento da parte della dinastia flavia con significato di restituzione pubblica del capolavoro; tuttavia, l'attestazione in età augustea di repliche fedeli e varianti dell'opera mironiana, accompagnato dall'assoluto silenzio nella letteratura di corte di un tale trasferimento, indurrebbe a pensare piuttosto che Augusto, interessato ad inserire nella sua propaganda, come per altre famosissime opere d'arte greca che aveva ammirato in Grecia, l'avesse lasciata ad Atene ma ne avesse realizzato una copia, facendo coniare in quell'occasione la preziosa serie con la vacca.

La presenza invece del Ganimede di Leochares, ricordata da diversi autori<sup>448</sup>, sembra attestata anche epigraficamente da una base attualmente al Museo archeologico di Firenze descritta già da Pirro Ligorio<sup>449</sup>; l'opera di cui ne restituiscono l'iconografia una copia nel Musei Vaticani<sup>450</sup> e un *trapezophoros* al Museo di Veria<sup>451</sup>, forse era giunta a Roma assieme allo Zeus ed era stata esposta prima nella Domus Aurea, quando fu descritta da Stratone di Sardi<sup>452</sup>, e successivamente, come si apprende da Giovenale<sup>453</sup>, dovette essere portata nel Templum Pacis dopo la requisizione da parte dei Flavi del patrimonio di Nerone.

Sempre le fonti menzionano la presenza della statua dell'olimpionico *Cheimon*, opera di *Naukides*<sup>454</sup>, la Scilla di *Nikomachos*<sup>455</sup> e di quella di un toro, opera di Fidìa o

<sup>446</sup> Corso 1994, p. 128.

<sup>447</sup> Gabrici 1902, p.168, figg. 21-22; Germini 2008, p. 87, fig.33.

<sup>448</sup> Pl., N.H XXIV,79. Giov., Sat. III, 9, 22, Latt., Ist. Div. I, 11, 21.

<sup>449</sup> IG XIV, 1523, Loewy 1885, p.334 n. 505, Mustilli 1933, p. 208 fig. 2, Coarelli 1971-72, p.365 nota 19.

<sup>450</sup> LIMC IV, 1988, s.v. *Ganimedes*, p.166 n.252 tav. 95 (Sichtermann), Moreno 2001, p.226.

<sup>451</sup> Stephanidou Tiveriou 1993, p. 128 n.136 tav.71, Moreno 2001, p.231, fig. 270.

<sup>452</sup> Anth. Grec. 12, 221.

<sup>453</sup> Giov., Sat. 9, 22. LTUR IV, 1999, s.v. *Pax, Templum*, p.68 (Coarelli).

<sup>454</sup> Paus., VI, 9, 3.

<sup>455</sup> Pl., N.H XXXV, 109.



Lisippo<sup>456</sup>; attestata epigraficamente grazie ad una base, simile a quella reggente l'opera di *Leochares*, rinvenuta nel 1891 allo sbocco di via Cavour è un'opera di Policleteo, l'atleta *Pythokles*, che era stata già trasferita da Olimpia a Roma verosimilmente in età neroniana<sup>457</sup>; questo, così come il piedistallo del Museo di Firenze simile per forma e testo- recano il soggetto della statua seguito dal genitivo dell'autore- furono realizzati probabilmente dopo l'incendio del 192 d.C<sup>458</sup>.

Durante gli scavi condotti tra il 1988 e nel 2001, sono venute alla luce altre tre basi simili a queste, recanti opere di altri celebri artisti ateniesi di cui resta solo in genitivo il nome degli autori delle opere sostenute; la prima di Prassitele<sup>459</sup>, forse un Hermes o una Pselioumene<sup>460</sup>, la seconda di *Cefisodotos*<sup>461</sup>, padre o figlio, la terza costituita da tre frammenti contigui di una scultura di *Panthenokles*<sup>462</sup>, artista di origine beotica attestato solo epigraficamente, attivo a Tanagra, Delo e Oropos, probabilmente di scuola lisippea<sup>463</sup>. Anche in questo caso probabilmente le statue furono restaurate o sostituite con repliche sostituite le basi durante il II secolo.

---

<sup>456</sup> Proc., Goth, IV, 21, 13.

<sup>457</sup> BC 1891, pp. 280 e ss., Mustilli 1939, p.176 n.58, tav.CXII, 431, Coarelli 1971-72, p.365 nota 19.

<sup>458</sup> Coarelli 1995, p. 365.

<sup>459</sup> La Rocca 2001, p. 199, fig. 19 a.

<sup>460</sup> La Rocca 2001, p. 198.

<sup>461</sup> La Rocca 2001, p. 199, fig.19 b.

<sup>462</sup> La Rocca 2001, p. 199, fig.19 c.

<sup>463</sup> La Rocca 2001, p. 198.

## II. *PRIVATA LUXURIA* E ORIGINALI GRECI

### 1. Il commercio antiquario antico degli originali greci tra l'età repubblicana e imperiale

Durante i primi decenni del II a.C., l'esposizione pubblica dei capolavori sottratti nelle guerre di conquista e il contatto con la cultura greca permise la nascita nelle classi dominanti romane del gusto artistico. Grazie all'azione di sensibilizzazione artistica e di diffusione dei canoni estetici operata dal circolo degli Scipioni, contro cui, come si è visto, si era scagliato Catone, cominciarono a formarsi collezioni private d'arte costituite non solo dalle opere rimaste alla disponibilità dei comandanti, ma anche da acquisti intenzionali<sup>464</sup>. Plinio in particolare lega la nascita della *privata luxuria* alla conquista dell'Asia di Scipione e alla distruzione di Cartagine<sup>465</sup>, individuando però come passaggio-chiave nell'introduzione del lusso e dei danni ai *mores* da esso causato, l'acquisizione del regno di Pergamo a Roma dal re Attalo III, sottolineando che in occasione dell'asta dei beni di Attalo, i Romani cominciarono non solo ad amare ma anche a desiderare beni stranieri<sup>466</sup>. Il fenomeno del collezionismo privato fu in realtà alimentato grazie alle vittorie in Oriente di L. Emilio Paolo dall'apertura del porto franco di Delo nel 166 a.C e lo stanziamento *in loco* di un massiccio di mercanti italici, episodio chiave per l'avvio del commercio delle opere d'arte e il conseguente afflusso di artisti in Italia<sup>467</sup>. Tuttavia è soprattutto all'inizio del I a.C quando il patrimonio di opere d'arte fornito dalle guerre vittoriose si accresce con Silla e Pompeo che è possibile seguire meglio la formazione di collezioni private di opere d'arte della classe dirigente, costituite da beni artistici acquisiti sia nel corso di tali imprese, sia nell'ambito delle malversazioni commesse durante le funzioni politiche esercitate nel mondo greco, ma anche attraverso le aste e gli acquisti intenzionali sul mercato d'arte, popolato da antiquari, restauratori, intermediatori, incettatori e falsari<sup>468</sup>.

---

<sup>464</sup> Sulla diffusione del gusto artistico nell'aristocrazia romana: Becatti 1956, pp. 13-18, Hölscher 1989, Strong 1994; sulla nascita del commercio d'arte e lo sviluppo del collezionismo privato: Waurick 1975, Gualandi 1979, Chevallier 1989, Galsterer 1989, Chevallier 1991, Coarelli 1996, Arata 2005, pp. 53-56.

<sup>465</sup> Pl., *NH* XXXIII, 150.

<sup>466</sup> Pl., XXXVI, 25.

<sup>467</sup> Gualandi 1979, pp. 259-261.

<sup>468</sup> Sulle caratteristiche e sui personaggi del mercato dell'antiquariato e del commercio d'arte cfr. in particolare Becatti 1956, p. 30, Gualandi 1979, p. 260, Chevallier 1991, p. 165-168; sulle aste Plinio *NH* XXXIV, 11 che ricorda tra i nomi dei banditori *Vulteius Menas*.

Gli stessi personaggi che avevano riempito di *manubiae* i templi ed edifici pubblici dell'Urbe, furono i primi a introdurre l'arte in ambito privato, possedendo nelle loro abitazioni sia pregevoli sculture greche che oggetti di antiquariato: nelle collezioni private di Silla figuravano un Apollo d'oro e l'Ercole *epitrapezios* di Lisippo<sup>469</sup>, M. Emilio Scauro, che aveva importato ben 360 colonne marmoree per adornare la scena del suo teatro, aveva ricolmato di dipinti, vasellame bronzo e sculture la sua villa suburbana di Tuscolo<sup>470</sup>, sia Pompeo Magno<sup>471</sup> che Cesare erano noti amatori non solo di quadri di pittori famosi ma di suppellettili preziose, gemme ed opere toreutiche, in particolare quest'ultimo preferiva opere antiche<sup>472</sup>.

Emblema, tuttavia, del collezionismo privato che si sviluppa in età tardo repubblicana è certamente Caio Verre<sup>473</sup>. In Verre, infatti, si rispecchia l'immagine del magistrato avido, preda di una sfrenata passione per le opere d'arte, definita dagli amici "malattia" e dai siciliani "ladrocinio"<sup>474</sup>, che lo porta, nel corso dei suoi incarichi pubblici in Asia e Sicilia, a saccheggiare beni pubblici e privati. Cicerone nella Seconda Verrina ricorda le statue di culto sottratte quando era stato delegato di Dolabella in Asia tra l'80 e il 79 a.C- santuari di Chio, Eritre, Alicarnasso, Tenedo, Aspendo, Perge e dall'Heraion di Samo, da cui provenivano due delle sculture che ornavano l'impluvio di casa sua<sup>475</sup>- descrivendo anche il tentativo di depredare il santuario di Delo, sventato da un naufragio e dalla ricollocazione delle opere da parte di Dolabella- e, in maniera ancor più sistematica, compie un' ampia disamina su quelle siciliane effettuate durante la propretura ricoperta tra il 73 e il 70 a.C, dove fu coadiuvato da due fratelli, artisti provenienti dalla Cabiria, Tlepolemo e Gerone che, come cani da caccia, seguivano la pista di ogni oggetto d'arte scovandolo dovunque con ogni mezzo<sup>476</sup>". La narrazione dei furti compiuti ai danni di luoghi di culto pubblici siciliani inizia con Segesta, città legata a Roma in quanto fondata da Enea, da cui Verre aveva rimosso la statua bronzea di Diana, della quale l'oratore sottolinea non solo la sacralità ma anche la qualità

---

<sup>469</sup> Plut., *Sull.* 62, Val. Max., I, 2, 3.

<sup>470</sup> Pl., N.H, I, 2,10.

<sup>471</sup> Pl., NH, XXXVII,11.

<sup>472</sup> Sv., Iul., 47.

<sup>473</sup> Per un quadro complessivo sulla figura di Verre e sulle opere sottratte, Zimmer 1989, Arata 2005 pp. 57-60 con ampia bibliografia precedente, Lazzeretti 2004, Lazzeretti 2006, pp.42-63.

<sup>474</sup> Cic., *Verr.* II, VI, 1, 7.

<sup>475</sup> Cic., *Verr.*, II, I, 46-60.

<sup>476</sup> Cic., *Verr.* II, IV, 13, 30.

artistica<sup>477</sup>; dalla dettagliata descrizione che ne fornisce e degli attributi retti- faretra, arco e fiaccola- potrebbe essere identificato con l'archetipo databile tra il 500 e il 480 a.C che fu rielaborato dalla scuola di *Pasiteles* per le raffigurazioni statuarie della dea in stile arcaistico e per le emissioni monetali<sup>478</sup>; la statua, come era riportato sul basamento, era stata fatta restituire da Scipione dai Cartaginesi, era meta di turismo d'arte e Cicerone insiste sulle lacrime versate dai Segestani quando descrive l'episodio dell'asportazione del piedistallo su cui era posta assieme all'epigrafe. Anche da Imera strappò diverse sculture bronzee, alcune delle quali erano state depredate dai Cartaginesi nel 409 a.C e ugualmente erano state restituite alla città da Scipione, come quella della personificazione della città, quella del poeta Stesicoro curvo su un libro e quella di una capretta, note in quanto raffigurate sul rovescio di monete locali, a cui secondo Pape<sup>479</sup> potrebbero essere pertinenti le iscrizioni greche rinvenute a Termini Imerese di incerta datazione<sup>480</sup>. Ancora, da Agrigento, dal santuario di Asclepio, portò via l'Apollo bronzeo sul cui femore era ageminato con piccole lettere argentee il nome di Mirone<sup>481</sup>; mentre da una Saffo di Silanione dal pritaneo di Siracusa, della quale, non conoscendo il greco, lasciò l'epigramma sulla base<sup>482</sup>.

Tra le collezioni artistiche private saccheggiate, spiccano quella di Stenio a Thermae, di Diocle Popilio a Lilibeo e di *Caius Heius* a Messina, dal cui *sacrarium*, sacello dedicato alla Buona Fortuna e meta di visita da parte di qualsiasi forestiero a Messina sottrasse un Eros di Prassitele, un Ercole di Mirone, due Canefore di Policletto<sup>483</sup>.

Cicerone sottolinea la violazione della *sanctitas* e della *religio* perpetrata a danno di oggetti di culto. per le città siciliane le cui opere d'arte costituiscono la loro identità

<sup>477</sup> Cic., *Verr.* II, IV, 72-83, Lazzeretti 2006, pp.211-216.

<sup>478</sup> Giuliano 1953, pp. 52-54, Fullerton 1985, pp.177, scettici Zagdoun 1989, pp.195 e s, Celani 1998, p. 77. Secondo Wilson 1990, p. 290 secondo i quali le monete non raffiguravano la Diana di Segesta bensì quella di Ortigia a Siracusa Più recentemente Michelinì 2000, p.783 tav.151 ha proposto di identificarne l'iconografia su una lekythos attica del 460 a.C, una stele di Argo del 430 a.C. Per una sintesi sulla questione cfr. Lazzeretti 2006, p.229 e s.

<sup>479</sup> Pape 1975, p. 20.

<sup>480</sup> IG XIV 3125. Celani 1998, pp. 77-78, secondo Waurick 1978, p.15 n.12 sarebbero del II a.C, mentre secondo Brugnine 1974, pp. 223-229 nn.3-4, risalirebbero al II- III d.C; se così fosse le statue depredate da Verre erano state restituite.

<sup>481</sup> Cic., *Verr.* II, IV, 21, 46.

<sup>482</sup> Cic., *Verr.* II, IV, 52, 117 e 126.

<sup>483</sup> Cic., *Verr.* II, IV, 3-5. Sul *sacrarium* di *Heius*, da ultimi Zimmer 1989b, Lazzeretti 2004, pp.298-302, Lazzeretti 2006, pp. 76-100, Privitera 2009, p. 433, che sottolinea la presenza della Sicilia nei circuiti commerciali d'arte nell'età tardo repubblicana.

cittadina<sup>484</sup>, e alle ingiuste rapine di Verre oppone le giuste prede di guerra; oltre ad aver ricordato l'operato di M. Marcello, L. Scipione, T. Q. Flaminio, L. Paolo, L. Mummius, reca l'esempio di P. Servilio Vatia Isaurico, giudice nel processo contro Verre, proconsole in Cilicia negli anni 78-75 a.C che, dopo la presa di Olimpo avvenuta qualche anno prima, aveva versato nell'erario le opere d'arte nemiche esposte in trionfo facendole trascrivere sui pubblici registri e schedarle secondo "*numerus, magnitudo, figura, status*"<sup>485</sup>.

All'interno del commercio delle opere d'arte, sin dall'età repubblicana, è possibile seguire la presenza di due filoni, quello del mercato antiquario delle opere d'arte antica, costituito sia dalle opere scultoree dei celebri maestri ma anche da oggetti di artigianato artistico, da un lato, e quello della commercializzazione delle nuove creazioni. La difficoltà di possedere i *nobilis opera* se da un lato alimentò la richiesta di repliche realizzate su modello dei prototipi più celebri e apprezzati- Plinio ricorda l'acquisto già da parte di Licinio Lucullo di una copia della Glicera di Pausia per due talenti<sup>486</sup>- mostrando la nascita di una seppur minima riflessione del committente sui valori stilistici ed iconografici dell'opera, dall'altro lato, condusse anche a rivolgere gli interessi collezionistici verso oggetti di artigianato artistico, anonimi ma "antichi". Per quanto riguarda il vasellame bronzeo, si tratta spesso esemplari sono il celebre bronzo di Mitridate del Palazzo dei Conservatori di cui si ignora a quale collezione appartenesse<sup>487</sup> e le idrie bronzee per le gare di Argo rinvenute nella *domus* di Giulio Polibio a Pompei<sup>488</sup>, esempio di quei *Necrocorinthia*, ossia quelle terrecotte e bronzi che Strabone<sup>489</sup> ricorda che i coloni dell'insediamento cesariano si erano dati a scavare nelle tombe antiche.

La gran parte degli oggetti di antiquariato che incontrarono l'apprezzamento anche da parte di poco esperti collezionisti e della classe media è costituita dai rilievi votivi e funerari, come si avrà modo di discutere nel capitolo 3, che rappresentano, grazie ai

---

<sup>484</sup> Cic., *Verr.* II, IV, 33, 72.

<sup>485</sup> Cic., *Verr.* II, I, 21, 55 Lazzarini 2006, p. 49.

<sup>486</sup> Pl., *NH*, XXXIII, 15.

<sup>487</sup> Sul cratere di Mitridate, da ultimo: *Giorni di Roma* 2009, p. 297 III, 5 (Parisi Presicce) con ampia bibliografia precedente.

<sup>488</sup> Zevi Lazzarini 1989, in particolare pp.40-42.

<sup>489</sup> Strab., VIII, 6, 23, Payne 1931, p. XII e per la discussione sul passo straboniano, Appendix III, p.348. Per un episodio analogo nelle necropoli di Capua, cfr. Svetonio, *Caes.*, 81.

rinvenimenti romani e vesuviani la maggioranza degli originali greci giunti in nostro possesso.

Mentre l'interesse verso i *nobilis opera* è attestato dai rinvenimenti sottomarini di celebri sculture greche come i bronzi di Riace<sup>490</sup> o il satiro danzante<sup>491</sup>, che tuttavia rappresentano gli esiti di un commercio delle opere d'arte romano di cui si ignora il momento preciso, per il periodo in esame in cui si confondono e sovrappongono i due filoni, preziose informazioni sono fornite dai relitti di due navi naufragate intorno al 80-70 a.C, quella presso Antikythera<sup>492</sup> e quella partita dal Pireo e naufragata a Madhia<sup>493</sup>, entrambi sia sculture antiche che moderne in bronzo e marmo; in particolare quest'ultima trasportava, oltre a elementi architettonici, sculture, oggetti decorativi risalenti al II a.C e crateri e candelabri neoattici, ben tre rilievi votivi a Cibele databili nel IV a.C e un rilievo con decreto sempre del IV a.C<sup>494</sup>, che erano stati da Fuchs inizialmente interpretati come zavorra<sup>495</sup>.

L'interesse che si comincia a mostrare verso i rilievi, sia antichi che di nuova creazione, è confermato dall'epistolario ciceroniano, in particolare, dalla lettera scritta nel 67 a.C in cui richiede a Tito Pomponio Attico che si era ritirato ad Atene nel 87 a.C *typoi*, ossia rilievi, da murare nell' *atriolum* della villa di *Tusculum*<sup>496</sup>.

E' proprio attraverso la vivace oratoria ciceroniana si vede delineare un quadro dettagliato delle collezioni pubbliche e private e della decorazione dei templi e del commercio antiquario e della moda e del gusto del tempo. Dalle epistole emerge come l'interesse fosse rivolto al soggetto, secondo una visione decorativa dell'arte che veniva scelto in funzione agli ambienti in cui veniva inserito; ad Attico sollecita statue ed ornamenti ora adatti ad un ginnasio<sup>497</sup>, ora ad uno *xistus*<sup>498</sup>, ora alla sua Accademia<sup>499</sup>;

---

<sup>490</sup> Per una sintesi sui numerosi studi e interpretazioni: Arata 2005, p. 186 n. 66, Paoletti 2009; più recentemente per la proposta di considerarle opere magno greche: Roma 2007.

<sup>491</sup> Da ultimo: Arata 2005, con differenti proposte di datazione (originale prassitelico del IV a.C o opera risalente al II a.C).

<sup>492</sup> Per il naufragio di Antikythera, cfr. da ultimo Arata 2005, pp. 145 n.4 con bibliografia. Maggiori incertezze circa pertinenza al commercio antiquario antico sussistono per due bronzi, l'atleta vincitore da Fano attualmente al P.Getty Museum, per cui Arata 2005, p.162 n.31, e per l'atleta da Lussino, per cui Arata 2005, p.172 n. 49.

<sup>493</sup> Arata 2005, pp. 174-175, n. 51 con bibliografia.

<sup>494</sup> Bauchhenss 1994.

<sup>495</sup> Fuchs 1963, pp. 42-44.

<sup>496</sup> Becatti 1956, p. 92.

<sup>497</sup> Cic., *Ad Attic.*, I, 1,5, I, 9, 2.

<sup>498</sup> Cic, *Ad Attic.* I, 8, 2.

con Fadio Gallo si lamenta non tanto del costo, quanto dei soggetti acquistati, Baccanti e Marte, di cui sottolinea la mancanza di attinenza con gli ambienti che avrebbero dovuto accoglierli, ossia la palestra e il ginnasio<sup>500</sup>. La villa repubblicana si è trasformata in sede degli *otia*, l'*hortus* domestico in un giardino filosofico che l'*ars topiaria* abbellisce con *nemora tonsilia*<sup>501</sup> e statue decorative: Cicerone loda il giardiniere che ha rivestito d'edera il basamento della villa, gli intercolumnni dell'*ambulatio* e perfino le statue greche che sembrano vendere l'edera<sup>502</sup>.

Anche durante l'età augustea, periodo in cui il *princeps* aveva condannato l'individualistica ostentazione del lusso privato a favore del collezionismo pubblico, è possibile seguire l'apprezzamento verso tali esemplari; non mancano, infatti, nelle fonti di tale periodo, riferimenti al mercato dell'antiquariato e agli avidi collezionisti: Fedro ironizza dicendo che il valore di una scultura poteva aumentare scrivendoci sopra un vecchio nome<sup>503</sup>, Orazio deride gli appassionati di opere d'arte considerandoli schiavi di una passione insana, e descrive Albio che andava in estasi per i bronzi<sup>504</sup> e con le seguenti parole Damasippo, commerciante e collezionista di *veteras statuas*, "amante del vaso di bronzo dove quel furbo di Sisifo si era lavato i piedi, della statua scolpita senz'arte e del bronzo fuso con durezza e da scaltro mercante qual era poneva su tal pezzo di scultura centomila sesterzi di prezzo e nessuno meglio di lui sapeva come sfruttare la moda di decorare i giardini e le case patrizie tanto che nei popolari quadrivi della città era conosciuto col nome di Mercuriale"<sup>505</sup>.

Amatori egoistici delle opere d'arte si mostrarono gli imperatori della dinastia giulio-claudia, che senza farsi troppi scrupoli acquisirono la gran parte degli *horti* marmorei o mediante esproprio o condanna a morte dei loro ricchi proprietari<sup>506</sup>. In particolare, le fonti ricordano come ne furono preda Tiberio e Nerone; il primo sottrasse dalle Terme di Agrippa l'*Apoxiomenos* per esporlo nella propria camera da letto, il secondo il cui

---

<sup>499</sup> Cic., *Ad Attic.* I,4,3, e I, II, 3.

<sup>500</sup> Cic., *Ad fam.* VII, 23,1-3. Becatti 1956, p. 92.

<sup>501</sup> Pl., *NH* 12,3.

<sup>502</sup> Cic., *Ad Q.Frat.*, III, I, 5.

<sup>503</sup> *Phaedr.*, V, prol.

<sup>504</sup> *Or.*, I, 4, v.27.

<sup>505</sup> *Or.*, *Sat.* II, 3, vv.16-19. Sulla figura di Damasippo, forse lo stesso abile antiquario descritto da Cic., *Ad fam.* VII, 23, 2-3, *Ad Att.* XII, 29, 2 e 33.

<sup>506</sup> Cfr. oltre p...

progetto della *Domus Aurea* Plinio bolla con il termine di *violentia*<sup>507</sup> e ne ricorda la confisca di un Amazzone Euknemon di *Strongylion* dalla collezione di *C. Cestius Gallus*<sup>508</sup> e, nella sua villa di Anzio, possedette la statua ellenistica della Fanciulla di Anzio cat. n.

La passione verso i capolavori d'arte greca non si placa in età flavia: anche se, sulla linea di Augusto, Vespasiano e Tito avevano restituito a pubblica fruibilità capolavori esiliati nelle ville in età giulio-claudia, come ricorda Plinio, erano presenti nella *Domus Titi* degli *Astragalizontes* di bronzo di Policlete e del Laocoonte<sup>509</sup>.

In questo periodo costante resta l' apprezzamento verso le sculture antiche, la cui antichità e rarità erano di per sé un valore, evidente anche a livello economico. Plinio il giovane, infatti, per descrivere la ricchezza del giovane Domizio Tullo, morto nel 106/7 dice che poteva arredare estesi i giardini non solo con *plurimis statuīs* ma addirittura con *antiquissimis statuīs*<sup>510</sup>. Durante il II secolo, l'antichità delle sculture e degli altri oggetti dell'arredo era considerata un valore di per sé; tale apprezzamento, lungi dall'essere un semplice *topos* letterario, è confermato dalle disposizioni legislative, attestate anche fino al IV d.C che regolavano l'eredità e la vendita di un edificio assieme a quella dell' intero arredo scultoreo in esso contenuto<sup>511</sup>.

Ed ecco quindi che Aemilia Paulina Asiatica, vissuta alla metà del II d.C, era proprietaria di un rilievo attico della fine del V a.C cat.n. con Ninfe nella domus sul Quirinale, o gli Antonini che possedevano nella villa di Acquatraversa, un pezzo di maggior pregio, una testa di ariete bronzeo, cat. n.28 Tuttavia, il collezionista per eccellenza di originali greci di questo periodo fu senz'altro Erode Attico che nel Tropion che villa di Loukou sia di rilievi con banchetto funebre cat. n. che con cavalieri n. e una scultura dell' Aura cat.n. nella.

---

<sup>507</sup> Pl., NH, XXXIV, 49.

<sup>508</sup> Pl. NH, XXXIV, 82.

<sup>509</sup> Pl. NH, XXXIV, 55.

<sup>510</sup> Pl., ep. VIII, 18, 11.

<sup>511</sup> Vorster 1988, pp. 166-168.



### III. LE EVIDENZE MATERIALI: ORIGINALI GRECI RIUTILIZZATI IN EPOCA ROMANA

#### 1. Catalogo

L'Aquila, Museo civico

##### 1. Frammento di rilievo votivo

Marmo greco

Inv. n.117

H: 0,20 m

L: 0,28 m

S: 0,05 m

**Stato di conservazione:** il frammento risulta scheggiato lungo tutti i margini. La superficie posteriore e anteriore appare assai corrosa.

**Provenienza e rinvenimento:** il frammento fu recuperato nel 1907, durante la demolizione di un fabbricato aquilano ubicato in via Tre Marie e donato da Enrico Visca al Museo dell'Aquila.

Come già ipotizzato da Beschi, il rilievo non si trovava in antico all'Aquila ma vi fu portato successivamente da Roma. Come dimostra, infatti, il disegno di Cassiano dal Pozzo<sup>512</sup>, un altro frammento, attualmente disperso, appartenente alla stessa lastra, si trovava a Roma nel XVII secolo. Il disegno fu realizzato tra il 1610 e 1655 e i frammenti del rilievo, come riferisce lo stesso Cassiano in una lettera del 22 agosto 1654 a Carlo Dati<sup>513</sup>, si trovavano a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane. L'appartenenza del rilievo alla collezione Barberini nel XVII secolo consente di escludere l'ipotesi del Beschi che riteneva che fosse stato condotto da Roma all'Aquila dall'umanista Accursio e di affermare che si trovava a Roma già in antico; purtroppo è ignoto il contesto di rinvenimento romano.

**Descrizione:** il frammento raffigura la poppa di una trireme, con quattro rematori. Secondo Beschi era pertinente al settore inferiore sinistro del rilievo votivo dedicato a *Paralos*, l'eroe ateniese, inventore della navigazione ed eponimo di una delle due sacre triremi di stato ateniese. Lo studioso ha ricostruito tale rilievo mediante altri quattro frammenti, il frammento del Museo dell'Acropoli - il cosiddetto rilievo Lenormant<sup>514</sup> - raffigurante la parte centrale di una trireme, il frammento dei Magazzini del Museo Nazionale di Atene<sup>515</sup> raffigurante due figure sedute sulla tolda, il frammento del Museo dell'Acropoli<sup>516</sup> rappresentante la testa e il busto di una figura maschile con chioma ondulata identificabile con l'eroe *Paralos*, inventore della navigazione ed eponimo della trireme di stato, il frammento attualmente disperso ma noto dal disegno di Cassiano dal Pozzo, con la rappresentazione della prua della trireme e della gamba destra dell'eroe e di un cane. Il rilievo era concluso da una cornice composta da un listello piatto di 3,3

---

<sup>512</sup> Londra, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Disegni Dal Pozzo-Albani, vol. I, fol. 171, n.201. Vermeule 1966, p. 22 fol.171, n.202; *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo* 1993, p. 39 n. 1; Beschi 1969-1970, p. 123 fig. 21; Hoffer 1999, p. 695 n. 550.

<sup>513</sup> Solinas 1994, p. 233 nota 12.

<sup>514</sup> Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 1339, Beschi 1969-1970, p. 120 n.1 fig. 18 con bibliografia precedente.

<sup>515</sup> Magazzini del Museo Nazionale di Atene, senza numero d' inventario, Beschi 1969-1970, p. 121 n. 2 fig. 19 con bibliografia precedente.

<sup>516</sup> Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 2254, Beschi 1969-1970, p. 124 fig. 22 con bibliografia precedente.

cm e da un *kyma* lesbio alto 3 cm e, come indicano i resti di un grosso *embolon* sul lato destro inferiore del cosiddetto rilievo Lenormant, era fissato ad un pilastro porta-rilievo. Il soggetto e le dimensioni - l'altezza raggiungeva 0,95 m, la larghezza 1,90 m- indicano che non si trattava di un normale ex voto ma di uno offerto con valore di ufficialità, probabilmente dall'intero equipaggio della *Paralos*, come l'analisi stilistica indica, nell'ultimo decennio del V a. C, ossia durante gli anni finali della democrazia ateniese. L'analisi dei singoli frammenti, inoltre, evidenzia che esistevano due rilievi di grandezza uguale rappresentanti lo stesso soggetto, uno replica dell'altro, di cui Beschi ha ipotizzato anche la collocazione originaria: il primo, a cui erano pertinenti i frammenti presenti ad Atene, era esposto sull'Acropoli, il secondo, invece, i cui frammenti sono stati rinvenuti in Italia, era probabilmente nel *Paralion*, il santuario dell'eroe al Pireo e luogo di riunione dell'equipaggio della celebre trireme, noto dalle fonti ma non ancora identificato topograficamente. Il frammento aquilano era quindi appartenente alla replica esposta nel santuario dedicato a *Paralos* al Pireo; siccome tale rilievo era presente nella collezione Barberini già all'inizio del '600, dovette essere sottratto dal santuario e portato a Roma già in età antica. Come indica, inoltre, la presenza di un'iscrizione con decreto eretta "*en to paralio*" trovata nel carico di Mahdià<sup>517</sup>, esso potrebbe essere giunto già alla fine del periodo ellenistico, quando il santuario cominciò ad essere saccheggiato, forse per la cessazione del significato religioso e politico della trireme.

**Datazione:** ultimo decennio del V a.C.

**Bibliografia:** Graeser 1874, pp.72 e ss.; Persichetti 1912, p. 306 n.4; Manieri 1928, n. 57; Rumpf 1935, p. 14 e ss. fig. 8; Walter 1952, p. 131; Vermeule 1960, p. 22; Moretti 1968, p. 283; Beschi 1969-1970, pp. 117-123, fig. 21; Claridge 1993, fig. 2; Solinas 1994, p. 233 nota 12 fig. 26; Hofter 1999, p. 696 fig. 550; Gasparri 2009, p. 179 nota 24.

## Aquileia, Museo archeologico

### 2. Rilievo con banchetto funebre

Marmo bianco  
Inv. n. 386  
H: 0,23 m  
L: 0,33 m  
S: 0,05 m

**Stato di conservazione:** la lastra risulta spezzata in due parti ma ricomposte; la superficie appare molto corrosa.

**Provenienza e rinvenimento:** Aquileia; si ignora tuttavia il contesto.

**Descrizione:** la scena figurata è inquadrata da due paraste laterali con capitelli modanati che sostengono una cornice, all'interno una figura maschile barbata distesa su *kline* regge un *rhiton*, una donna gli è seduta accanto e tiene nella destra una pisside per incenso per il sacrificio. Davanti a loro una tavola imbandita, a sinistra un altare con un maiale e un offerente inginocchiato, dietro, di dimensioni minori, una donna e un fanciullo nudo che sta versando il vino da un *oinochoe* in un cratere.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei *Totemahreliefs*, rilievi con l'illustrazione del banchetto funebre o eroico. In questo caso, oltre al defunto sdraiato, alla donna e al coppiere, sono presenti tre adoranti di dimensioni minori, secondo uno schema sviluppatosi in Attica nel corso del IV a.C; la scena, infatti, cessa di essere incentrata sulla rappresentazione della coppia e i soggetti diventano i due banchettanti a destra e il corteo degli adoranti a sinistra, completati da un servitore che si accosta all'altare per il sacrificio; contemporaneamente lo sguardo dell'uomo è rivolto in avanti allo spettatore-fedele, mentre quello della donna continua a essere di profilo. L'esemplare rientra appieno in questa tipologia, non distinguendosi per particolare pregio formale; unica variante rispetto all'iconografia tradizionale risiede nella posizione del coppiere a sinistra degli adoranti; tale elemento lo accomuna al rilievo del Museo Nazionale di Atene<sup>518</sup> datato da Thönges Stringaris alla metà del IV a.C. E'

<sup>517</sup> Mahdià 1994.

<sup>518</sup> Museo Nazionale di Atene, inv. n 1532, Svoronos 1903, n. 201, Thönges Stringaris 1965, p. 86 n. 130, Dentzer 1982, R239 fig. 492.

confrontabile anche con uno degli esemplari del carico naufragato presso Mahdià, da cui si differenzia solo per la posizione del coppiere, databile, secondo Thönges Stringaris e Fuchs, intorno 340-330 a.C.<sup>519</sup>.

**Datazione:** 340-330 a.C.

**Bibliografia:** Aquileia romana 1991, p. 61 e p. 117 n. 47 (Donat-Reiner); Verzass Bass 1995, p. 143 fig.29; Bodon 2004, p. 115; Gasparri 2009, p. 178 nota 12.

### 3. Due frammenti di rilievo votivo

Marmo greco

#### Frammento 1

Inv. PG 10

H: 0, 20 m

L: 0, 18 m

S: 0, 06 m

#### Frammento 2

Inv. PG 11

H: 0, 38 m

L: 0, 28 m

Sp: 0, 08 m

**Stato di conservazione:** sul primo frammento si conserva una figura maschile nuda dalla spalle fino alle ginocchia; del secondo resta l'angolo inferiore destro, con la cornice fortemente scheggiata; in questo caso è visibile un forellino circolare sul listello inferiore in corrispondenza del piede della figura. Esso potrebbe essere stato praticato in antico per restaurare il pezzo in corrispondenza della frattura.

**Provenienza e rinvenimento:** località S. Rocco- casa R.Sbuelz, Aquileia.

**Descrizione:** il primo frammento raffigura una figura giovanile maschile nuda che avanza verso destra; solo la schiena coperta da un mantello e ha il braccio destro flesso appoggiato lungo il ventre, mentre il sinistro segue il movimento del mantello. Il secondo restituisce la rappresentazione della cornice e di un tavolino con tre piedi a forma di zampe leonine con sopra un vaso, una tazza ed altre vivande, posteriormente sullo sfondo del rilievo il lembo piegato della cortina drappeggiata di una *kline* e una palma.

I due frammenti interpretati da Valnea Scrinari come parti di due diversi sarcofagi di età antonina raffiguranti un satiro e una scena di palestra, sono stati considerati per la prima volta pertinenti ad un medesimo rilievo votivo di età ellenistica da Gasparri; confronti sono possibili, soprattutto per il secondo con diversi rilievi ellenistici della seconda metà del II a.C, in particolare, il tavolino rotondo con i tre piedi a forma di zampe leonine che appare al centro con vivande è avvicinabile a quello raffigurato su un rilievo con banchetto funebre proveniente da Samo<sup>520</sup>, mentre la palma rappresentata sullo sfondo accanto al trepiedi rotondo su un a stele a frontone proveniente dalla Calcedonia attualmente al Parigi<sup>521</sup> databile alla fine del II a.C. Più difficile risulta inquadrare il frammento con la figura maschile che potrebbe essere un servo in procinto di servire il defunto disteso sulla *kline*.

**Datazione:** seconda metà del II a.C.

**Bibliografia:** Scrinari 1972, p. 154 n. 463 fig. 463 e p. 155, n. 466 fig. 462; Gasparri 2009, p.178 nota 12.

<sup>519</sup> Tunisi, Museo del Bardo, C 1200, Fuchs 1962, n. 60 fig. 67; Thönges Stringaris 1965, n. 67; Dentzer 1981, p. 8; Dentzer 1982, R344 fig. 492.

<sup>520</sup> Samos Tigani, inv. n. 307, Pfuhl, Möbius 1977-1977, II, n. 1834, Schmidt 1991, pp. 103-104, fig. 63.

<sup>521</sup> Paris, Louvre, Ma 2861, Musée du Louvre 1992, p. 234 n.14.

## Astros, Museo archeologico

### 4. Rilievo con banchetto funebre

Marmo pentelico

Inv. n.2

H: 0,36 m

L:0,28 m

**Stato di conservazione:** rimane solo il lato destro del rilievo. Sull'epistilio leggibile l'iscrizione:  
ΠΟΛΕΜΟΚΡΑΤΕΙ ΗΡΩΙ ΕΥΞΑΜΕΝΟΣ ΑΝΕΘΗΚΕ

**Provenienza e rinvenimento:** rinvenuto nel 1939 a Loukou, nella zona meridionale del monastero ai confini con la villa di Erode Attico.

**Descrizione:** all'interno di un *naiskos* retto da due ante che sorreggono la trabeazione formata da un'architrave a fascia liscia decorata da antefisse di forma triangolare è rappresentata una figura maschile barbata coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un *rithòn* e il sinistro abbassato con una *phiale*; una donna di profilo gli è seduta accanto sulla stessa *kline* e ha i piedi appoggiati su uno sgabello che prende con la sinistra grani d'incenso da un *thymiaterion* e regge nella destra una patera. Davanti a loro una tavola imbandita e un fanciullo nudo di dimensioni minori che sta prendendo il vino da un cratere.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto eroico, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità, in questo caso, è noto sia il dedicante che l'eroe a cui era offerto. La presenza di alcuni elementi tipici della produzione attica dalla metà del IV a.C, quali il rendimento architettonico del rilievo, la posizione della figura femminile, l'eroina, seduta sulla stessa *kline* dell'eroe, consentono l'attribuzione sia in termini di cronologia che origine.

**Datazione:** seconda metà del IV a.C

**Bibliografia:** Datsouli-Stavridi 1993, p.24 n.2 fig.7; Spyropoulos 2006a, p.87.

### 5. Rilievo con cavaliere

Marmo pentelico

Inv. n.20

H: 0,49 m

L:0,64 m

Sp: 0,09 m

**Stato di conservazione:** buono, scheggiati il viso del cavaliere e il listello inferiore.

**Provenienza e rinvenimento:** è stato trovato nel settore centrale del terzo livello della villa di Erode Attico a Loukou.

**Descrizione:** il rilievo bordato superiormente e inferiormente da piatti listelli presenta sulla sinistra un cavaliere, vestito di chitone e mantello, in groppa ad un cavallo che tirato per le briglie, probabilmente dipinto, si è appena arrestato di fronte ad una figura maschile anziana barbata; questa, vestita del solo mantello, ha le stesse dimensioni del cavaliere ed è raffigurata di profilo e, rivolta verso il cavaliere, ha il braccio destro alzato mentre nella sua sinistra reggeva un oggetto dipinto, un ramo di albero o un rotolo.

Si tratta di un rilievo con cavaliere, probabilmente funerario, considerate le dimensioni della figura che saluta il cavaliere e l'abbigliamento che lo connotano come un filosofo o giudice, piuttosto che come adorante. Sebbene fosse stato considerato da Lauter una replica romana di II d.C, come ha dimostrato Spyropoulos, il corpo tozzo, le gambe strette, la testa rivolta verso il basso del cavaliere, il rendimento dei panneggi delle figure e l'anatomia del cavallo inducono a considerarlo un lavoro argivo influenzato da modelli attici della fine del IV a.C.

**Datazione:** fine IV a.C.

**Bibliografia:** Lauter 1971, p.71; Datsouli-Stavridi 1993, p.21 n.20 fig.1; Spyropoulos 2003, p. 468 fig.11; Spyropoulos 2006a, p. 41 fig.9; Spyropoulos 2006b, pp.76-78.

## 6. Figura femminile

Marmo greco  
Inv. n. 365a  
H: 1,10 m

**Stato di conservazione:** mancano il braccio destro e la gamba destra; fratturato l'avambraccio sinistro ed originariamente lavorato a parte ed inserito come anche la mano sinistra. Perduta gran parte dello strato superiore del mantello e numerose scheggiature lungo la veste. Una testa femminile rinvenuta nello stesso luogo è stata ritenuta pertinente in quanto corrispondente per dimensioni e materiali; essa presenta diverse fratture lungo le guance e i capelli e un foro per l'inserimento di un attributo, verosimilmente un copricapo.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuta nel 1995 in un canale di scolo del lato occidentale della villa di Erode Attico a Louku.

**Descrizione:** una figura femminile che indossa un peplo sottile, ha entrambe le gambe sono di profilo e il corpo frontale; essa è rappresentata nell'atto di saltare, nel momento in cui non poggia entrambi i piedi a terra ma la gamba sinistra leggermente flessa e il braccio destro è volto all'indietro e, secondo un ritmo chiastico, la gamba destra è spostata all'indietro e la spalla sinistra viene spinta in avanti. Le spalle e la schiena erano coperto da un ampio mantello, quasi del tutto distrutto, da cui emergeva ancora in modo più evidente il movimento compiuto.

Sin dal momento della scoperta della scultura, è apparso lo stretto legame con la c.d. Aura del Palatino n. Le due figure sono identiche anche nella direzione dei movimenti e mostrano entrambe di essere originali greci per il rendimento fresco e vivo delle vesti, quasi del tutto realizzato a scalpello, un utilizzo moderato del trapano sulla coscia sinistra e tra le gambe.

Fortemente differenziato appare il rendimento del panneggio, che alterna una resa plastica sul ventre, a cui aderisce la sottile stoffa della veste, ad una virtuosistica dai fianchi in giù, caratterizzata da un flusso ininterrotto di pieghe che si agita in modo libero, il cui andamento sottolinea i movimenti delle gambe; sia la coscia che la gamba sinistra sono, infatti, circondate da profonde pieghe, mentre si staccano verso il basso due fasci di pieghe circolari. Il mantello, come quello dell'Aura del Palatino, era costituito da due strati, il primo caratterizzato da un piatto e schiacciato con andamento arcaistico, il secondo quasi del tutto perduto, più ricco e scomposto.

Essa appartiene allo stesso orizzonte cronologico della Nike di *Paionos*, con la quale condivide un forte rendimento chiaroscurale delle pieghe, da cui si differenzia solo per il ricco e fine lavoro presente anche sui lati e sul retro. Come l'Afrodite del Frejus e le figure del fregio del tempio di Apollo a Bassae, le pieghe sottolineano i contorni del corpo ed in modo energico ne delineano i movimenti, corpo e vesti offrono un'unità inscindibile. Addirittura, secondo Spyropoulos, la scultura sarebbe un'opera di Callimaco, in quanto presenta una piega centrale lungo l'asse mediano del corpo, sistema questo che conferisce stabilità alla figura utilizzato anche per la Nike che si allaccia il sandalo, opera con la quale grazie a questo espediente dimostra di essere in grado di cogliere un momento fugace. Sempre secondo lo studioso, ribaltando l'identificazione di acroterio che era stata già fatta per attribuzione che era stata fatta per l'Aura del Palatino (n.), il tipo di movimento e le pieghe tra le gambe che si agitano separatamente seguendo direzioni contrapposte non è presente su figure acroteriali, mentre appare più utilizzato sulle Menadi per sottolineare il passo di danza che sembra accompagnato anche dal movimento della testa piegata e rivolta verso sinistra con l'occhio sinistro maggiormente infossato rispetto all'altro e che, secondo Spyropoulos, per la presenza di un forellino, reggeva un copricapo, forse un kalathos. Inoltre, anche il movimento ritmico delle membra permette confronti con i vitali ed esplosivi movimenti delle Menadi. Il rinvenimento nello stesso canali di un frammento di avambraccio destro, di uno di mano sinistra avvolta nel mantello e di plinto<sup>522</sup>, corrispondenti per dimensioni e materiali e fattura ma non pertinenti alla figura, faceva parte di un gruppo, costituito quindi almeno da tre esemplari, che ipotizza essere quello delle *Saltantes Lacenae* descritte da Plinio.

**Datazione:** 420-410 a.C

---

<sup>522</sup>Spyropoulos 2001, p.71 tavv.3-6.

**Bibliografia:** Spyropoulos 2001, pp.61 e ss, tavv. 1,2, 13,14; Galli 2002, pp.234-235; Spyropoulos 2003, p. 465 fig.4; Kreikenbom 2004, p.201; Spyropoulos 2006b, pp.159 e ss ; Despini 2008, p.308; Rocco 2010, p. 13.

## 7. Rilievo con banchetto eroico

Marmo pentelico

Inv.n. 454

H: 0,465 m

L: 0,635 m

**Stato di conservazione:** rimangono solo due frammenti contigui del parte centrale e del lato destro del rilievo.

**Provenienza e rinvenimento:** è stato trovato durante gli scavi dell'ala sud del terzo livello della villa di Loukou di Erode Attico, nel corridoio esterno meridionale al tempio di Antinoo.

**Descrizione:** i due frammenti del lato destro del rilievo conservano una protome equina, un serpente e una delle figure che costituivano il corteo degli adoranti rivolto verso una figura maschile barbata coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un *rithòn* e la sinistra abbassata con una *phiale* e di una donna seduta di profilo sulla stessa *kline* e con i piedi appoggiati su uno sgabello, che versa da un *thimatherion* in una patera grani d'incenso. Davanti a loro una tavola imbandita sotto e un fanciullo nudo che sta prendendo il vino da un cratere. Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto funebre, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità. La rappresentazione dell'eroe non di profilo ma rivolto verso lo spettatore e la posizione della figura femminile seduta non su uno sgabello ma sulla stessa *kline* dell'eroe e che ne copre la parte inferiore del corpo, le dimensioni del coperchio consentono di inserirlo all'interno della produzione attica dell'ultimo quarto del IV a.C.

**Datazione:** ultimo quarto del IV a.C

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006, p. 83 fig. 16.

## 8. Rilievo con banchetto funebre

Marmo pentelico

Inv. n. 480

H: 0,33 m

L: 0,42 m

Sp: 0,03 m

**Stato di conservazione:** buono, scheggiate le ante del rilievo e parti del listello inferiore; sull'epistilio resti di un' iscrizione ( $\alpha\rho\ \dots\ \tau\rho\alpha\chi\omicron\varsigma\ \text{H}\rho\omega\iota\ \dots$ ) che fu probabilmente rasata in età romana; ancora tracce di rilavorazione effettuate nello stesso periodo sono visibili sulla parte bassa del tenone.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. n. 7

**Descrizione:** Il rilievo, inquadrato da una cornice architettonica, costituita da due ante che sorreggono la trabeazione formata da un' architrave a fascia liscia decorata da nove antefisse di forma triangolare, vede raffigurato sulla sinistra un corteo di adoranti costituito da sette figure, ossia una fanciulla che regge un *thymiaterion* sulla testa, tre adulti di profilo coperti da mantello fino alla testa con il braccio destro piegato all'altezza del gomito avvolto nel mantello e quello sinistro alzato in un gesto di saluto in primo piano tre fanciulli, raffigurati nello stesso atteggiamento degli adulti tranne uno che è abbassato e spinge in avanti un maiale. Essi si dirigono verso due figure di dimensioni maggiori; si tratta di una barbata coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un *rithòn* e la sinistra abbassata con una *phiale*; una donna di profilo gli è seduta accanto sulla stessa *kline* e ha i piedi appoggiati su uno sgabello, tiene nella destra una

patra mentre con la sinistra gli porge un oggetto. Davanti a loro una tavola imbandita e un fanciullo nudo che sta versando il vino in una *phiale* retta nella sinistra.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto eroico, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità. Diversi elementi inducono a una datazione successiva alla metà del IV a.C: la forma trapezoidale del *thymiaterion*, il tavolo con piedi alti, l' iconografia del fanciullo che versa il vino che si richiama a quella del satiro prassitelico, la rappresentazione dell'eroe non di profilo ma rivolto verso lo spettatore e la posizione della figura femminile seduta non su uno sgabello ma sulla stessa *kline* dell'eroe e che ne copre la parte inferiore del corpo.

**Datazione:** terzo quarto del IV a.C.

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006a, p.53 fig.11.

## 9. Rilievo con banchetto funebre

Inv. n. 482

Marmo pentelico

H. 0,32 m

L: 0,54 m

Sp: 0,02 m

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. n. 7

**Descrizione:** Il rilievo, inquadrato da una cornice architettonica, costituita da due ante che sorreggono la trabeazione formata da un' architrave a fascia liscia decorata da nove antefisse di forma triangolare, vede raffigurato sulla sinistra un corteo di adoranti costituito da tre adulti (due uomini ed una donna) di profilo coperti da mantello fino alla testa con il braccio destro piegato all'altezza del gomito avvolto nel mantello, accanto a cui una figura maschile nuda frontale rappresentata nell'atto di portare il vino; in primo piano, tre fanciulli, raffigurati nello stesso atteggiamento degli adulti tranne uno che è abbassato e spinge in avanti un maiale. Essi si dirigono verso due figure; si tratta di una barbuto coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un *rithòn* e la sinistra abbassata con una *phiale* e una donna di profilo seduta accanto sulla stessa *kline* e riempie con grani d'incenso un *thymiaterion*. Davanti a loro una tavola imbandita, sotto la quale un serpente mentre dall'altro lato una figura femminile seduta su trono con la testa abbassata che ha tra le mani una bambola e dietro di lei un giovane imberbe vestito del solo mantello dalla spalla destra in basso che regge nella destra una *phiale* e si protende verso la tavola.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto funebre, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità. Seppure siano presenti come sui precedenti caratteristiche tipiche della produzione attica dalla metà del IV a.C (rendimento architettonico del rilievo, posizione di profilo dei supplicanti e rivolta verso lo spettatore dell'eroe) appare molto più affollato del solito e presenta tutta una serie di particolari quali l'accentuato sviluppo dei particolari anatomici, la raffigurazione inclinata della figura femminile che lo accompagna, del coppiere nelle stesse dimensioni della coppa adorata, la presenza di una figura che come sulle stele funerarie rappresentata nel gioco di una bambola, che ne consentono una datazione all'ultimo terzo del IV a.C.

**Datazione:** ultimo terzo del IV a.C.

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006, p.68 fig.13.

## 10. Rilievo con banchetto funebre

Inv. n. 487

H: 0,35 m

L: 0,425 m

Sp: 0,02 m

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. n. 7

**Descrizione:** il rilievo, inquadrato da una cornice architettonica, costituita da due ante che sorreggono la trabeazione formata da un' architrave a fascia liscia decorata da quattro antefisse antefisse di forma triangolare, vede raffigurato sulla sinistra un corteo di adoranti costituito da cinque figure, ossia tre adulti di profilo, di cui due donne coperte da mantello fino al capo e un uomo, tutti con il braccio destro piegato all'altezza del gomito e avvolto nel mantello, e in primo piano, tre fanciulli, raffigurati nello stesso atteggiamento degli adulti. Sopra le loro testa, nell'angolo del rilievo una finestrella con una protome equina. Essi si dirigono verso due figure di dimensioni maggiori; si tratta di una barbuto coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un rithòn e la sinistra abbassata con una phiale; una donna di profilo gli è seduta accanto sulla stessa *kline* e ha i piedi appoggiati su uno sgabello che prende grani d'incenso da un thimaterion in una patera. Davanti a loro una tavola imbandita e un fanciullo nudo delle stesse dimensioni degli adoranti che sta prendendo il vino da un cratere.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto funebre, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità. Appare stilisticamente affine ai precedenti, da cui si differenzia per la presenza della protome equina, attributo tipico dell'eroe.

**Datazione:** metà del IV a.C

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006, p.74 fig.14.

### 11. Rilievo con banchetto funebre

Marmo pentelico

Inv. n. 483

H: 0,35 m

L: 0,40 m

Sp: 0,015 m

**Stato di conservazione:** buono, tracce di rilavorazione sono visibili sul tenone che fu staccato e segato in epoca romana.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. n. 7.

**Descrizione:** il rilievo, inquadrato da una cornice architettonica costituita da due ante che sorreggono la trabeazione formata da un' architrave a fascia liscia decorata da quattro antefisse di forma triangolare, raffigura sulla sinistra un corteo di adoranti costituito da quattro figure, ossia due adulti di profilo, un uomo e una donna coperti da mantello fino al capo e con il braccio destro piegato all'altezza del gomito, e in primo piano, due fanciulli, uno raffigurato nello stesso atteggiamento degli adulti e l'altro che conduce un maiale verso un altare. Sopra le loro teste, nell'angolo del rilievo, una finestrella con protome equina. Essi si dirigono verso due figure di dimensioni maggiori; si tratta di una maschile barbuto coperta da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un rithòn e la sinistra abbassata con una phiale e di una donna seduta di profilo sulla stessa *kline* e con i piedi appoggiati su uno sgabello, che prende grani d'incenso da un thimaterion in un apatera retta con la destra. Davanti a loro una tavola imbandita sotto cui è rappresentato un serpente e un fanciullo nudo delle stesse dimensioni degli adoranti che sta prendendo il vino da un cratere.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto funebre, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità. Stilisticamente affine ai precedenti, per la rappresentazione dell'eroe non di profilo ma rivolto verso lo spettatore, la posizione della figura femminile seduta non su uno sgabello ma sulla stessa *kline* dell'eroe e che ne copre la parte inferiore del corpo, le dimensioni del coppiere, si tratta di un esemplare attico dell'ultimo quarto del IV a.C.

**Datazione:** ultimo quarto del IV a.C

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006, p. 79 fig.15.

### 12. Rilievo con banchetto funebre

Inv. n. 493



Marmo pentelico  
H. 0,35m  
L: 0,39 m  
Sp: 0,02 m

**Stato di conservazione:** buono, la frattura che percorreva obliquamente il lato destro del rilievo è stata ricomposta. Si conserva intatto il tenone che serviva nell'utilizzo originario in età classica all'inserimento in pilastro.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. n. 7.

**Descrizione:** il rilievo, inquadrato da una cornice architettonica, costituita da due ante che sorreggono la trabeazione formata da un' architrave a fascia liscia decorata da quattro antefisse di forma triangolare, vede raffigurato sulla sinistra un corteo di adoranti costituito da cinque figure, ossia tre adulti di profilo, di cui due donne coperte da mantello fino al capo e un uomo, tutti con il braccio destro piegato all'altezza del gomito e avvolto nel mantello, e in primo piano, tre fanciulli, raffigurati nello stesso atteggiamento degli adulti. Essi si dirigono verso due figure di dimensioni maggiori; si tratta di una barbuto coperto da un mantello solo nella parte inferiore del corpo, distesa su *kline* e con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flesso e reggente un *rithon* e la sinistra abbassata con una phiale; una donna di profilo gli è seduta accanto sulla stessa *kline* e ha i piedi appoggiati su uno sgabello tiene nella destra una patera mentre con la sinistra gli porge un oggetto. Davanti a loro una tavola imbandita e un fanciullo nudo delle stesse dimensioni degli adoranti che sta prendendo il vino da un cratere.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei rilievi con banchetto eroico, ben attestati in Grecia soprattutto tra V e IV a.C, destinati a figure eroiche o divinità. Nel nostro caso si tratta di un esemplare votivo iconograficamente e stilisticamente molto vicino al precedente (inv. n. 480); i confronti proposti da Spyropoulos con esemplari attici databili intorno al 350 a.C, confermano l'attribuzione all'orizzonte attico della metà del IV a.C.

**Datazione:** metà del IV a.C

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006, p.63 fig.12.

### 13. Rilievo dedicato all' heros equitans

Marmo pentelico  
Senza numero di inventario  
Misure: non edite

**Stato di conservazione:** buono, manca la testa della figura femminile centrale, visibili scheggiature sul listello inferiore.

**Provenienza e Rinvenimento:** è stato trovato nell'ala sud del terzo livello della villa di Loukou di Erode Attico nel corridoio esterno meridionale, vicino all'area di rinvenimento dei rilievi con banchetto funebre, presso il tempio di Antinoo.

**Descrizione:** il rilievo è inquadrato da una cornice architettonica, formata da due ante che sorreggono la trabeazione costituita da un' architrave a fascia liscia decorata da nove antefisse di forma triangolare; sulla sinistra è raffigurata di profilo una figura maschile che è scesa dal cavallo che regge per le redini, attualmente non visibili in quanto erano dipinte e indossa in chitone cinto in vita, un mantello e ha appoggiato il petaso sul mantello; nell'altra mano ha una patera ed è rivolto verso una figura femminile stante con chitone sottile e mantello che occupa il centro del rilievo che con il braccio destro alzato reggente un coltello si prepara a compiere un sacrificio; ai suoi piedi si trova un altare rettangolare verso cui è diretto un corteo di adoranti formato da tre adulti (una figura maschile con chitone e braccio destro alzato in un gesto di saluto, ossia il padre, due figure femminili, cioè madre e figlia fanciulla, entrambe con capo coperto dal mantello) e davanti una bambina preceduta da un bambino che spinge un maiale verso l'altare.

L'esemplare rientra nella serie di rilievi dedicati a figure eroiche del tipo del c.d. *heros equitans*, di cui non è possibile ulteriormente specificare l'identità, se non in caso di epiteti attestati epigraficamente sulle

dediche che ne ricordano le virtù o le aree geografiche di venerazione. Si tratta di un lavoro attico della fine del IV a.C.

**Datazione:** fine IV a.C

**Bibliografia:** Spyropoulos 2006a, p. 44 e s. fig.10; Spyropoulos 2006b, p. 24.

## **Atene, Museo Nazionale**

### **14. Rilievo votivo ad Asclepio**

Marmo pentelico

Inv. n. 1402

H: 0,53 m

L: 0,74 m

**Stato di conservazione:** buono, manca il tenone che probabilmente fu asportato e rilavorando anche la base in epoca romana. Inoltre Sono visibili rilavorazioni romane nei tratti dei volti delle figure, in particolare quella di Epione, dietro la testa di Asclepio. Sull'epistilio resti di un'iscrizione moderna.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto a Loukou nell' inverno 1872/73.

**Descrizione:** il rilievo bordato da una cornice architettonica che riproduce un tempio reca sulla sinistra in secondo piano quattro figure, due maschili e due femminili, e in primo piano altre due, tutte avvolte da mantelli e con un braccio alzato piegato all'altezza del gomito, secondo un gesto di saluto rivolto alle figure di dimensioni maggiori verso cui si accostano che sono identificabili con Asclepio a destro dietro la testa quella di Epione, i figli Podaleiro e Macaone in eroica nudità, e le tre figlie Iaso, Aceso e Panacea, indossanti chitone e mantello. Il rendimento allungato delle figure e la composizione confronti con il rilievo del Museo Nazionale di Atene, induce a considerarlo attica della prima metà del IV a.C

**Datazione:** prima metà del IV a.C

**Bibliografia:** Svoronos 1908-1937, p.251, n.1402, tav.35; Rodenwaldt 1923, pp.73-76 fig.88; Süsserott 1938, p.114 tav. 18; Hausmann 1948, p.166 n.7; Lippold 1950, p.230; Karouzou 1968, p.152, 1402, tav.45; Karusu 1969, p.257 tav.82,1; Holtzmann 1984, n.248; Phaklares 1990, p.192, tav.97, Datsouli-Stavridi 1993, p.25 n. 1402; Edelman 1999, p.212 F17; Baumer 2001a, p.90; Comella 2002, p.228 Thyreatide 1; Saladino 2009, p.452.

### **15. Frammento di rilievo votivo**

Marmo pentelico

Inv . 1429 a

H: 0,49 m

L: 0,29 m

**Stato di conservazione:** rimane solo un frammento del lato sinistro.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr n.14.

**Descrizione:** sono rappresentato di profilo 17 figure di adoranti coperti da lunghi mantelli, disposti su tre piani, gli ultimi due sovrapposti all' anta che incorniciava il rilievo.Si tratta di un rilievo votivo anche se lo stato frammentario non consente di definire con certezza a quali divinità fosse dedicato.

**Datazione:** IV a.C

**Bibliografia:** Svoronos 1908-1937, p.251, 1429, tav.70; Hausmann 1948, p.182 n.189; Karouzou 1968, p.152, n.1402, tav.45; Karusu 1969, p.257 tav.822; Holtzmann 1984, n.248; Phaklares 1990, p.192,

tav.97, Inv n.178; Datsouli-Stavridi 1993, p.26 n.1429a fig.11; Edelmann 1999, p.214 G10; Baumer 2001, p.91; Comella 2002, p.228 Thyreatide 2; Saladino 2009, p.452.

## Atene, Museo dell'Acropoli

### 16. Frammento di rilievo votivo

Inv n. 1055 NAM 36  
Marmo pentelico  
H: 0,20 m  
L: 0,22 m  
S: 0,12 m

**Stato di conservazione:** rimane solo la parte inferiore sinistra del rilievo. Le superfici sono molto rovinate.

**Provenienza e Rinvenimento:** Casa di Proclo, salone centrale absidato.

**Descrizione:** sulla destra si vede una figura maschile con *himation* che copre dai fianchi in giù ed è arrotolato attorno al braccio sinistro, a destra, di fronte ad essa, resti di una figura, non si capisce se maschile o femminile, con due piedi. L'estremo stato frammentario del rilievo non ha permesso alla Brouskari di formulare alcuna ipotesi; tuttavia ritengo che la fattura e le dimensioni rendano assai probabile la sua identificazione come rilievo votivo. La figura maschile che occupa il lato sinistro potrebbe ragionevolmente essere un adorante, e quella di cui restano soltanto i piedi e di cui s'immaginano le maggiori dimensioni, una divinità. Si tratterebbe di un altro rilievo votivo, non sappiamo dedicato a quale divinità, legato a un culto praticato nella casa.

**Datazione:** IV secolo a. C.

**Bibliografia:** Meliades 1955, fig. 3b e 5; Brouskari 2002, p.136, fig. 138.

### 17. Rilievo votivo a Pankrates

Marmo pentelico  
Inv. n. 1955 NAM 11  
H: 0,24 m  
L: 0,30 m  
S: 0,05 m

**Stato di conservazione:** manca buona parte dell'angolo inferiore sinistro del rilievo, la testa della figura maschile a sinistra e il corpo di quella femminile accanto; una grossa frattura è visibile nello spazio che separa la divinità dagli offerenti. Di questi resta solo la testa di una figura con il negativo del corpo sul fondo del rilievo, probabilmente una donna, e tutto il corpo di un'altra, un giovane uomo coperto da un mantello e con le braccia piegate verso l'alto.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1955 *in situ*, murato nella parte occidentale in un piccolo ambiente quadrangolare di 2 x 3 m del cosiddetto edificio "Chi" annesso al complesso sul lato settentrionale della Casa di Proclo ad Atene.

**Descrizione:** il rilievo, inquadrato architettonicamente da due pilastri e tetto, raffigura a sinistra in secondo piano due figure di profilo stanti, attualmente in condizioni frammentarie, che conducono in processione una capra per il sacrificio. Davanti a loro, in primo piano, ci sono i due figli, una bambina e un bambino, che reggono un vassoio dietro alla capra; in corrispondenza del bambino una frattura; sulla destra è raffigurata una divinità maschile che indossa chitone e mantello ed è rappresentata di profilo seduta su un trono con una cornucopia nel braccio sinistro e con quello destro proteso in avanti. Lo stato frammentario del rilievo rende dubbio a quale divinità fosse dedicato: Karivieri ritiene che si tratti di Asclepio, Meliades, invece, di Zeus Meilichio o Zeus Philios, secondo il Baumer la cornucopia che la figura tiene nella sinistra permette di identificarla come Pankrates e rende molto probabile la sua

provenienza dal santuario di Pankrates all'Ilisso; Brusaki la considera una divinità ctonia e non ne specifica meglio l'identità.

**Datazione:** ultimo quarto del IV- primo quarto del III a.C.

**Bibliografia:** Meliades 1955, p.5 figg. 1-6, Meliades 1960, p. 46 tav. 3b, 4-8, Thompson 1959, pp. 104-105; Travlos 1960, pp. 132-134; Frantz 1965, pp. 193-195, Frantz 1966, p. 379; Sodini 1982, p. 350; Frantz 1988, p. 42 tav. 27b, 44 a-b; Camp 1989, pp.52-54; Chuvin 1991, p.249; Fowden 1990, Baldini Lippolis 1993, Castrèn 1994, pp.12-13; Karivieri 1994, pp.115-140, fig. 18, Sodini 1997, p.349 fig. 6, p.464; Baumer 2001, p.92, Baumer 2001b, pp.58-60, Baldini Lippolis 2001, p. 155 Atene 5; Brouskari 2002, pp.123-126; Marchiandi 2005, pp.472-473; Di Branco 2006, pp. 152-155.

### 18. Rilievo votivo a Cibele

Marmo pentelico

Inv. n. 1955 NAM 12

H: 0,40 m

L: 0,28 m

S: 0,22 m

**Stato di conservazione:** manca la parte superiore del *naiskos*, la testa di Cibele e quella del leone. Tracce di mortaio sulla parte superiore dimostrano che il *naiskos* al momento del riutilizzo fu murato senza frontoncino; sul retro è visibile un incavo creato con lo scalpello al momento del primo utilizzo o del reimpiego.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1955 *in situ*, murato nella parte settentrionale di un piccolo ambiente quadrangolare di 2 x 3 m del cosiddetto edificio "Chi" annesso al complesso sul lato settentrionale nella Casa di Proclo ad Atene, sopra alla base cat. n.

**Descrizione:** la dea seduta su trono indossa chitone e un mantello le copre la spalla sinistra e la parte inferiore del corpo; nella destra reggeva una coppa, alla sua sinistra, invece, era appoggiato un grande timpano, sulle ginocchia è appoggiato un piccolo leone. Sul lato sinistro del rilievo si legge KALLIK, il nome del dedicante.

A differenza della consueta lavorazione di *naiskos* e frontoncino in un unico blocco, forse a causa del piccolo formato del rilievo, essi erano lavorati separatamente. Secondo la classificazione di Naumann<sup>523</sup>, il rilievo appartiene al tipo 2b, rappresentante un tipo di Cibele seduta che ha goduto di una grossa fortuna fino all'età imperiale; il nostro esemplare presenta una piccola variante legata al fatto che la mano è appoggiata sulla parte superiore e non inferiore del timpano.

Il rilievo si distingue rispetto alla media sia per le dimensioni minori che per il rendimento particolarmente accurato dei dettagli. Il rendimento del vestito pesante della dea, a cui corrisponde la posizione da seduta sulla parte superiore del corpo reso possibile dalla sua profonda cintura, trova confronti su rilievi della metà del IV a.C. Sono possibili solo ipotesi riguardo la provenienza: Metroon dell'Ilisso o dell'Agorà di Atene, o santuario di Cibele sulle pendici occidentali dell'Acropoli<sup>524</sup>.

**Datazione:** terzo quarto del IV secolo a.C.

**Bibliografia:** Meliades 1955, p.5 fig 1-6; Meliades, 1960, p.46 tav. 3b, 4-8; Thompson 1959, pp. 104-105; Frantz 1965, p. 193-195, Frantz 1966, p.379; Spiro 1978, p.50; Sodini 1984, p.350; Frantz 1988, p.42 tav. 27b, 44 a-b; Asimakopoulou Atzaka 1987, pp.121-122; Camp 1989, pp.52-54; Chuvin 1991, p.249; Baldini Lippolis 1993, Castrèn 1994, pp.12-13; Karivieri 1994, pp.115-140, fig. 18, Sodini 1997, p.349 fig. 6, p.464; Baumer 2001a, p.92, Baumer 2001b, pp.58-60, Baldini Lippolis 2001, p. 155 Atene 5; Polojorghi 2002, pp. 92-114; Brouskari 2002, pp.123-126; Marchiandi 2005, pp.472-473; Di Branco 2006, pp. 152-155.

### 19. Base funeraria

Marmo pentelico

Inv. n. 1955 NAM

<sup>523</sup> Naumann 1983, pp.180-187

<sup>524</sup> Baumer 2001a, p.92.

H: 0,59 m  
L: 0,98 m  
Sp: 0,90 m

**Stato di conservazione:** sulla base, oltre a scheggiature sui volti delle figure, sono visibili i segni dei numerosi interventi praticati nel corso del suo lungo utilizzo. I tre fori per perni visibili in basso sul lato sinistro, i due esterni rettangolari, quello centrale circolare, e sempre in basso su quello destro, ben attestati su *lekythoi* funerarie e utilizzati per fissare bende e corone, furono praticati al momento del primo utilizzo del monumento. Sulla parte superiore della base sono riconoscibili segni di tre interventi succedutisi nel tempo. Il primo è un approfondimento rotondo, nel quale era incassato il monumento funerario, secondo Schmalz una *loutrophoros* appartenente all'uomo celibe rappresentato su tutti e tre i lati della base, secondo Polojorghi, per le dimensioni del diametro di 0,30 m, invece, una colonna su cui probabilmente era una Sirena o un *Dinos*; il secondo è rappresentato da un approfondimento ovale per l'inserimento di un plinto di una statua, realizzato, come mostrano le tracce di piccone sulla parete posteriore rettangolare, allargando il precedente approfondimento circolare. Secondo Clairmont, tale intervento fu effettuato alla fine del IV secolo a.C in seguito al decreto di Demetrio Falereo, mentre secondo Franz fu realizzato quando la base, prima di arrivare nella casa di Proclo, fu riutilizzata in un santuario. Il terzo intervento come evidenziato da Karivieri e Polojorghi, invece, risale al momento del reimpiego nella casa di Proclo, occasione in cui viene distrutto l'incasso circolare. In quell'occasione l'originario lato sinistro divenne il lato principale in quanto la scena probabilmente fu reinterpretata come discussione filosofica. Alla base, inoltre, originariamente bordata superiormente ed inferiormente da una cornice formata da *kymation* lesbio, sul lato con la scena di *dexiosis* fu totalmente eliminata la cornice, mentre sul lato con la scena delle donne rimase solo nella parte inferiore, probabilmente per permettere l'incasso nella nicchia. Infatti, sull'originario lato sinistro, rimase sia sopra che sotto, anche se superiormente era assai danneggiata.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1955 *in situ*, murato nella parte occidentale in un piccolo ambiente quadrangolare di 2 x 3 m del cosiddetto edificio "Chi", annesso al complesso sul lato settentrionale della Casa di Proclo ad Atene.

**Descrizione:** la base risulta decorata su tre dei quattro lati. Il primo lato raffigura una scena di *dexiosis* tra una figura femminile adulta vestita con chitone e mantello, seduta in trono a cui si appoggia una fanciulla indossante un chitone sottile ed una maschile stante barbata coperta da mantello dai fianchi in giù e lungo la spalla e il braccio destro, seguita da un giovinetto che indossa il mantello allo stesso modo. Come sostenuto da Polojorghi, si tratta di una scena di commiato tra la defunta seduta in trono e il marito alla presenza dei figli della coppia. La composizione della scena e il rendimento delle figure la rendono confrontabile con un rilievo funerario del Museo del Pireo della seconda metà del IV a.C.<sup>525</sup>. Sul secondo lato, invece, sono rappresentate cinque figure maschili coperte dai fianchi in giù dal solo himation divise in due gruppi; il primo gruppo è composto da due figure stanti e barbute, il secondo da tre, due stanti barbute di fronte ad una più giovane seduta su un klismòs. Si tratta della rappresentazione del compianto verso il defunto identificabile con il giovane seduto, accompagnato, secondo Polojorghi, dal padre, con il quale dialoga, e dal nonno. Il terzo lato è occupato da tre figure femminili e da una maschile; la prima, una fanciulla con peplo e mantello è rappresentata frontalmente accanto ad una stele; dall'altro lato della stele una figura femminile vestita di chitone e *himation* è rappresentata in gesto di lamento mentre si copre il volto piangente con la mano destra è seguita da un'altra di tre-quarti ugualmente indossante chitone e mantello che alza il braccio destro e solleva sul busto il braccio destro; essa si rivolge verso un giovane raffigurato un po' più distante, coperto dai fianchi in giù dal solo mantello che esprime il suo dolore alzando la mano destra sulla fronte. In questo caso la defunta era probabilmente la prima figura femminile mentre le altre due poste alla sinistra della stele sono la sorella e la madre che si rivolge verso il giovane identificabile con il fratello della defunta. Anche in questo caso le affinità nel rendimento dei gesti di dolore con una stele funeraria del Museo Nazionale di Atene della fine del IV a.C.<sup>526</sup>. Inoltre, secondo Polojorghi, la madre e il figlio di questa scena sarebbero le stesse persone che erano state raffigurate defunte rispettivamente l'una nella prima scena seduta in trono e l'altra sulla seconda scena seduta sul klismòs. Le tre scene, quindi, sarebbero accomunate dalla raffigurazione di defunti facenti parte della stessa famiglia, consentono di considerare la trapeza non solo il supporto di un monumento funerario ma essa stessa il principale *sema* della famiglia.

<sup>525</sup> Atene, Museo del Pireo, inv. n. 216, Polojorghi 2004, p.105.

<sup>526</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 6208, Polojorghi 2004, p.108.

**Datazione:** fine IV- inizio III a.C.

**Bibliografia:** Meliades 1955, p.5, figg. 1-6, Meliades 1960, p.46 tav 3b, 4-8, Orlandos 1955, pp.7-8; Thompson 1959, pp. 104-105; Travlos 1960, pp. 132-134; Frantz 1965, pp. 193-195, Frantz 1966, p.379; Oikonomides 1977, pp.11-12; Spiro 1978, p.50; Schmalz 1978, pp.83-97, Sodini 1984, p.350; Frantz 1988, p.42 tav. 27b, 44 a-b; Camp 1989, pp.52-54; Baldini Lippolis 1993, pp.26-29; Castrèn 1994, pp.12-13; Karivieri 1994, pp.115-140, fig. 18, Sodini 1997, p.349 fig. 6, p.464; Baumer 2001, p.92, Baumer 2001b, pp.58-60, Baldini Lippolis 2001, p. 155 Atene 5; Polojorghi 2002, pp. 92-114; Brouski 2002, pp.123-126; Marchiandi 2005, pp.472-473; Di Branco 2006, pp. 152-155.

## 20. Frammento di stele funeraria

Marmo pentelico  
Inv n. 1955 NAM 77  
H: 0,63 m  
L:0,29 m  
Sp: 0,08 m

**Stato di conservazione:** manca l'angolo inferiore destro e il listello del lato sinistro, la parte superiore della stele dal collo della *loutrophoros* raffigurata fino al coronamento.

**Provenienza e Rinvenimento:** Casa di Proclo. Fu rinvenuto in uno strato di crollo, all'altezza di 2 m sotto il manto stradale nell'abside del salone centrale.

**Descrizione:** nel rilievo, bordato da una semplice cornice, è raffigurata al centro una *loutrophoros* retta da due sfingi in posizione araldica. Sulla *loutrophoros* sono rappresentate tre figure: la prima da destra è stante, avvolta in un mantello e barbata, in parte calva; al centro una figura, secondo Brouski femminile, per Vedder e Clairmont, invece maschile, che indossa un chitone e un mantello e, rivolta verso la prima, porge la mano destra; a sinistra una maschile seduta che stringe la mano destra alla prima figura stante, probabilmente il defunto. Il rilievo trova confronti con il rilievo funerario del Museo del Ceramico di Atene<sup>527</sup> databile intorno alla metà del IV a.C per il realismo del defunto e il rendimento poco accurato dei dettagli.

**Datazione:** metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Vedder 1985, p.242; Clairmont 1994, 2.340; Brouski 2002, p. 141; Marchiandi 2005, pp.146 e s.

## Atene, Museo dell'Agorà

### 21. Rilievo votivo a Pan e alle Ninfe

Marmo pentelico  
Inv n. 17154  
H:0,65 m  
L:0,82 m  
S: 0,23 m

**Stato di conservazione:** le teste delle figure sono state mutilate, mancano le braccia di Demetra e di Zeus, il braccio sinistro della Ninfa stante e di quella seduta, forse durante il VI d.C in maniera anti-pagana. Le superfici recano tracce di colore e risultano assai corrose. Il retro del rilievo è appena sbizzato a forma di roccia, la parte inferiore reca tracce di un tenone che durante il suo riutilizzo nella casa d'età romana fu eliminato.

---

<sup>527</sup> Clairmont 1994, 2.154.

**Provenienza e Rinvenimento:** il rilievo fu rinvenuto nel 1971 nella cosiddetta casa C oppure Omega, sulle pendici nord-orientali della collina dell'Areopago ad Atene, nell'angolo sudorientale del peristilio del cortile centrale riutilizzato con il lato con la scena figurata verso il basso come gradino.

**Descrizione:** all'interno di una grotta sulla destra tre Ninfe, prive di attributi, due stanti e una seduta, sono rappresentate intente nella preparazione di un sacrificio presso l'altare circolare posto al centro della scena; in basso sulla destra, dietro la Ninfa seduta, Pan versa il vino da un otre in una tazza e all'altezza della sua testa, sulla parte della grotta, quella barbuto di Acheloo, di dimensione maggiore di quelle presenti, assiste al sacrificio. Sulla sinistra, di dimensioni leggermente superiori alle Ninfe, altre due figure stanti e una seduta; la prima è identificabile con Artemide per lo scettro di cui resta la parte superiore in quanto quella inferiore era dipinta, la successiva con Demetra e infine quella seduta, con lunghi capelli e vesti, con Apollo. Artemide reggeva, probabilmente, nel braccio destro una oinochoe con cui versava una libagione nella coppa retta da Apollo. Al centro, una figura maschile con un chitone corto e una clamide, Hermes, ha abbandonato il bastone alla sua destra e, appoggiando un piede sull'altare, tra le braccia stringe e porge il piccolo Dioniso alle Ninfe. Domina, al centro della scena, la figura seduta su una roccia di Zeus, coperta da un mantello e nella sinistra forse uno scettro. Nella fascia sottostante il campo figurato è ancora leggibile il nome del dedicante, Neottolema figlio di Antikles, del demos di Melite. Questo è noto dalle fonti<sup>528</sup> come ricco cittadino ateniese che partecipò alla sacra ambasceria al tempio di Apollo a Delfi del 326-325 a.C, e a cui Licurgo dedicò una statua, per aver promesso di rendere d'oro l'altare del nuovo tempio di Apollo Patroos nell'Agorà. Il rilievo, la cui forma appare convenzionale per un santuario rupestre dedicato alle Ninfe e Pan, secondo Baumer, potrebbe essere stato dedicato da Neottolema o nella grotta di Pan o nel santuario delle Ninfe siti sulla collina settentrionale dell'Acropoli; nell'ambito dei rilievi dedicati alle Ninfe e a Pan rappresenta, invece, certamente un *unicum* sia per le dimensioni che per il tema rappresentato; consuete sono soltanto la scelta del numero delle Ninfe rappresentate nei rilievi votivi, ossia tre, e la presenza di Acheloo e di Pan; il tema, la consegna di Dioniso alle Ninfe perché lo allevino alla presenza di Zeus, Artemide, Demetra, Apollo, Acheloo, Pan e le Ninfe, è frutto di una scelta ben precisa. Si tratta, infatti, dell'introduzione nel pantheon olimpico di una nuova divinità, Dioniso, particolarmente legata a Licurgo. Come ha mostrato Thompson, la scelta delle divinità chiamate ad assistere è legata all'intensa attività che fu svolta nei rispettivi santuari in quel periodo. Rifacimenti investirono quello di Apollo Patroos nel lato occidentale dell'Agorà, e a Delfi, dove alla divinità fu eretto un nuovo tempio; il tempio di Artemide Aristoboule, costruito da Temistocle nel *demos* di Melite, fu ricostruito intorno al 330 a.C, anche a spese di Neottolema e negli stessi anni era in costruzione un nuovo grande portico per il *Telesterion* a Eleusi, per l'*Eleusinion* di Atene sono registrate diverse attività di costruzione. Come sottolineato da Baldini Lippolis, la sua presenza nella casa C, alla fase di IV d.C, potrebbe attestare il riutilizzo, forse con valore culturale, che in epoca tardo-antica si fece in Grecia di sculture di piccole dimensioni e rilievi votivi in ambito privato.

**Datazione:** 330 a.C-320 a.C.

**Bibliografia:** Shear 1971, pp.266-269 tavv. 53-55; Catling 1971-1972, p.4; Shear 1973a, p.156, fig. 6, tav. 31; Shear 1973b, pp.183-191; Akerstroem-Hougen 1974, pp.58-74; Thompson 1977, pp.73-104; Neumann 1979, p.54 tav.31; Sodini 1984, p. 344 fig. 2,3; Camp 1986, pp. 202-211; Frantz 1988, pp. 40, 45, 48, 87, tavv. 27 A, 31-36, 37, Beschi 1988, n.433; Walker-Cameron 1989, pp. 52-53, tavv. 9-12, Walker-Cameron 1990, pp.155-159, figg. 99-103, Cuvin 1990, p.249; Steward 1990, p. 192 figg. 381-383; Jones Roccas 1991, pp. 397-410; Güntner 1994, p.128 A54; Vikela 1994, p.204 tav.20,3; Sodini 1997, pp. 464-465; Baldini Lippolis 2001, p.155 Atene 15; Baumer 2001a, p.91; Baumer 2001b, p.65; Comella 2002, Atene 62 fig.115; Museum of Ancient Agora of Athens 2004, p.29 fig. 42.

**Atene, prima eforia**

## 22. Rilievo votivo a Cibele

**Senza numero d'inventario**

**Marmo pentelico**

**H: 0,17 m**

---

<sup>528</sup> Plut., *Lykourg.* 383 F.

**Stato di conservazione:** manca l'angolo superiore sinistro della cornice del rilievo e una piccola porzione della capigliatura della dea; una grossa scheggiatura sul pilastro sinistro subito al di sotto della frattura. A sinistra della testa della dea, un incavo semicircolare consente di ipotizzare l'esistenza un foro realizzato forse durante il riutilizzo in età romana. Sulla cornice superiore resti di un'iscrizione: si legge una A capovolta. Il rilievo, inoltre, è privo del frontoncino che, lavorato a parte, era posto sopra la cornice superiore.

**Provenienza e Rinvenimento:** rinvenuti durante gli scavi degli anni '60 in un edificio residenziale su via dei Cecropi 7-9, in un'area compresa entro la cinta esterna nell'odierno quartiere della Plaka ad Atene.

**Descrizione:** la dea è seduta su trono all'interno di un *naiskos*, i capelli sono raccolti in due lunghe trecce davanti al petto e la testa è coronata da un alto *polos*; indossa un chitone privo di maniche e un mantello le copre le spalle e la parte inferiore del corpo; nella destra regge una coppa, nella sua sinistra, invece, un grande timpano, un piccolo leone è appoggiato sul suo grembo.

Iconograficamente il rilievo appartiene al tipo 2a secondo la classificazione di Naumann<sup>529</sup>, Cibele seduta sul trono in un *naiskos* con timpano e leone sul grembo, tipo di Cibele seduta sorto durante la seconda metà del IV a.C che ha goduto di una grossa fortuna fino all'età imperiale; il nostro esemplare, come quello dalla casa di Proclo, presenta una piccola variante per il fatto che la mano è appoggiata sulla parte superiore e non inferiore del timpano.

Di dimensioni piuttosto piccole e di non grande profondità, per fattura rientra nella media. I tratti del volto sono ben delineati, il rendimento delle vesti abbastanza sommario, quello delle pieghe del chitone sul petto è poco plastico, quello del corpo della dea appare schiacciato all'interno del *naiskos*.

**Datazione:** l'ultimo quarto del IV- primo quarto del III a.C.

**Bibliografia:** Alexandri 1969, p. 50 n.26, fig.20 tav. 46; Michaud 1971, p.819, fig. 29; Shear 1973, pp.156-164, Thompson 1976, pp.148-150; Naumann 1983, p.315 n. 160a; Sodini 1984, p.352; Franzt 1988, pp.37-47; Camp 1989, pp.50-55 figg. 1-21, Karivieri 1994, p.137, Baumer 2001a, p.91; Baumer 2001b, pp.48; Baldini Lippolis 2001, p.152 Atene 9.

### 23. Frammento di rilievo eroico

Marmo pentelico

Senza numero d'inventario

H: 0,31 m

L:0, 21 m

**Stato di conservazione:** resta il lato sinistro del rilievo con la cornice superiore; le superfici sono corrose e percorse da diversi segni di ossidazione.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. n. 23.

**Descrizione:** il rilievo, bordato superiormente da una semplice modanatura, rappresenta in primo piano una figura maschile, coperta da una clamide e con petaso sulla testa, che è scesa da un cavallo raffigurato in secondo piano; con la sinistra regge il destriero per le briglie e allunga in avanti la destra. Il gesto compiuto è integrabile attraverso il confronto con la serie di rilievi dedicati a figure eroiche raffigurate nei tipi del c.d. *Heros equitans*, in particolare, grazie al confronto con il rilievo al Museo Nazionale di Atene<sup>530</sup> in cui l'eroe allunga il braccio nel quale tiene una patera per ricevere una libagione versatagli dall'eroina da un' *oinochoe*; tuttavia, non è possibile determinare se fossero presenti anche adoranti. Il nostro rilievo, in quanto stilisticamente ancora vicino ai primi esemplari-in particolare il cavallo risente molto dei modelli partenonici- è un lavoro attico databile tra la fine del V e l'inizio del IV a.C.

**Datazione:** primo quarto del IV a.C.

<sup>529</sup> Naumann 1983, pp.180-187.

<sup>530</sup> Museo Nazionale di Atene, inv. n. 140 : Svoronos 1908-1937, p.359 n. 108, Langenfass-Vuduroglu 1977, p. 41 n.82; LIMC VI, 1994, s.v. *Heros equitans* (A. Cermanociv-Kuzmanovic, H.Koukouli-Chrysanthaki, V.Machaira, M.Oppermann, P.Pantos, I. Popovic) p.879 n. 45.



**Bibliografia:** Alexandri 1969, p. 50 n. 26 fig.21 tav. 46, Michaud 1971, p.819, fig. 31; Shear 1973, pp.156-164; Thompson 1976, p.148-150; Sodini 1984, p.352 fig. 9; Franzt 1988 pp.37-47; Camp 1989, pp.50-55 figg. 1-21, Karivieri 1994, p.137, Baumer 2001, p.91; Baumer 2001b, pp.48; Baldini Lippolis 2001, p.152 Atene 9.

#### 24. Testina femminile

Marmo bianco  
Senza numero di inventario  
Misure inedite

**Stato di conservazione:** resta una testina con il collo di una figura femminile; sulla fronte segni di ossidazione.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. n. 23.

**Descrizione:** la testina femminile è caratterizzata da un viso ovale, occhi allungati e naso e bocca dal morbido modellato; i capelli sono raccolti sulla nuca con una coroncina. Secondo Michaud si tratta di una testina pertinente ad una figure femminile di una stele funerarie attiche tardo-classico.

**Datazione:** IV a.C

**Bibliografia:** Alexandri 1969, p. 50 n. 26, fig. 19 tav. 46, Michaud 1971, p.819, fig. 31; Shear 1973, pp.156-164; Thompson 1976, pp.148-150; Sodini 1984, p.352 fig. 9; Franzt 1988 pp.37-47; Camp 1989, pp.50-55 figg. 1-21, Karivieri 1994, p.137, Baumer 2001, p.91; Baumer 2001b, pp.48; Baldini Lippolis 2001, p.152 Atene 9.

### Berlino, Staatliche Museen

#### 25. STATUA DI AFRODITE

Marmo bianco  
Inv. n. 586  
H: 0,83 m.

**Stato di conservazione:** restaurate la mano sinistra con la *patera*, la mano destra con una parte del velo, entrambi i piedi con una parte della gamba sinistra, quasi tutta la base ed, infine, il seno sinistro con una piccola parte lo stesso avambraccio sinistro; all'idolo quasi tutto il viso, l'avambraccio sinistro e la parte sinistra del busto. Tracce di incrostazioni ferrose appaiono in maniera evidente sul viso e sui capelli.

**Provenienza e rinvenimento:** dapprima era nel casato Falzacappa, a Tarquinia; nel 1857 fu acquistata dalla collezione di E. Gerhard.

**Descrizione:** la statua raffigura una giovane donna in posizione stante, appoggiata ad un piccolo pilastro posto alla sua sinistra, il quale ha la forma di una figura femminile. Indossa un sottile chitone cinto poco sopra i fianchi, che scivola morbidamente verso il basso, sul suo lato destro, lasciando scoperta la spalla. Inoltre, un mantello la copre avvolgendosi attorno al braccio sinistro e ricadendo in basso tra il pilastro e la gamba sinistra della figura. Lo stesso mantello è leggiadramente trattenuto per l'orlo dalla mano destra della giovane e va a posarsi sul capo. L'idolo su cui appoggia il braccio destro dall'aspetto arcaistico indossa un chitone sottile e regge un *kalathos* sul capo. L'attributo retto nella mano sinistra, una *patera*, è un'integrazione moderna, probabilmente corretta e basata su tipi di statue femminili simili raffiguranti Afrodite. Assai probabile, ad ogni modo, appare l'identificazione con Afrodite; nell'esemplare in oggetto evidenti appaiono i riflessi dell'Afrodite Urania realizzata da Fidia per il santuario di Elide, nella posizione della gamba sinistra piegata e del braccio appoggiato. Come hanno evidenziato Furtwaengler e Settis, infatti, il tipo dell'Afrodite che si appoggia ad un'erma o ad una statuette arcaistica si riconnette ad un'imitazione del motivo elaborato da Fidia per la statua di Elide, schema iconografico questo che riscuote grande fortuna a partire dalla fine del V a.C<sup>531</sup>.

---

<sup>531</sup> Le repliche note del tipo mostrano una grande varietà sia nel rendimento del sostegno- un pilastro o una colonna, oppure ancora un albero o un idolo figurato- sia nelle vesti, e pertanto il modello potrebbe

Secondo Hiller, la mancanza di attributi rende probabile ma non certa una tale identificazione; non si conosce la collocazione originaria quindi non si può dire nulla del significato del sostegno della statua, un pilastro che si rastrema verso l'alto, sul cui lato anteriore sporgeva un idolo arcaico; il pilastro potrebbe rappresentare una prova dell'esistenza di un monumento privo di icona di una divinità, forse proprio Afrodite, e quindi il sostegno con l'idolo illustrerebbe rappresenterebbe una forma arcaica del ricordo della divinità.

Data la freschezza che caratterizza sia il rendimento del viso, che il trattamento del panneggio che raggiunge livelli inconsueti sul retro, si tratta senz'altro di un originale greco e non, come sostenuto da Ridgway, di una copia romana; tuttavia, difficilmente possiamo pensare che si tratti di un'immagine di culto. Si potrebbe trattare, come fu ritenuto per la fanciulla del Pireo<sup>532</sup>, di una statua votiva dipendente da un'immagine di culto. Secondo Dohrn come quest'ultima è confrontabile con l'efebò di *Lisikleides* nella postura, nel motivo della discesa delle pieghe dal fianco della gamba libera verso la gamba portante, elementi che dipendono dal fregio dell'Eretteo e dalla base di Ramnunte, e ne consentono una datazione intorno al 420-400 a.C. Bernabò Brea, pur sottolineando come Rumpf l'indirizzo fidiaco della scultura assieme però anche ad struttura meno elegante specie nella ponderazione non del tutto chiara, non riteneva verosimile una connessione con l'arte tarantina che lo studioso aveva proposto; le somiglianze si potrebbero spiegare con fatto di essere tutte derivazione semplificata e provinciale dello stile fidiaco. La popolarità di questo tipo iconografico non si limitò soltanto all'Attica e recentemente anche Delivorrias ha ritenuto che l'esemplare in questione rientri in un gruppo di opere provenienti dall'Italia in cui c'è il riflesso di un originale-archetipo tarantino o magnogreco dipendente da un tipo classico di Afrodite, la ponderazione è costruita sul poggiare entrambi i piedi con tutte le piante e con una gamba leggermente avanzata. Per quanto resta sconosciuto il luogo di produzione della statua di Berlino, è probabile che fosse collocata in un santuario di una città magno-greca.

**Datazione:** 420-400 a.C.

**Bibliografia:** Beschreibung, p. 226, n. 586; Schröder 1915, p. 121; Rumpf 1923-124, pp. 457-465; Schmidt 1931, pp. 3-10; Marchetti-Longhi 1933, p. 174; Langlotz 1947, p. 83; Deonna 1950, p. 47 tav. 2; Bernabò Brea 1952, p. 7; Dohrn 1957, p. 49, 58; Blümel 1966, p. 98, n. 117, tavv. 192-195; Settis 1966, p. 78 fig. 22; Hiller 1975, pp. 34-35; Rumpf 1979, pp. 457-465, fig. 9; Ridgway 1981, p. 116; LIMC 1984, II, s.v. *Aphrodite*, p. 33 n. 223 (Delivorrias); Pirenne-Delforge 1994, p. 48; *Altes Museum Pergamon* 1998, p. 70 n. 33

## 26. RILIEVO VOTIVO ALLE NINFE

Marmo grigio chiaro

Inv n. 709 A

H: 0,57 m

L: 0,78 m

S: 0,10 m

**Stato di conservazione:** il rilievo, privo dell'angolo superiore destro e di una piccola parte del lato destro, presenta una lunga frattura obliqua che corre da sinistra verso destra, lungo i corpi di due delle Ninfe e di Hermes e reca i segni di un'ulteriore frattura che corre dall'alto e sfiora il profilo dell'adorante. Mancano, inoltre, la testa della Ninfa sulla sinistra, una parte della capigliatura della prima sulla destra, una parte del busto e dei capelli di Hermes, il cui viso appare assai danneggiato. Sia il listello superiore che quello inferiore recano diverse scheggiature.

---

essere esistito in due versioni. Il primo tipo, poco e mal conservato, stante e rappresentato di tre quarti verso sinistra, appoggiato ad un pilastro e con la destra alzata, tratteneva il mantello che cade verso il basso, sarebbe riconducibile a statua di culto del tempio di Afrodite alle pendici sud-occidentali dell'Acropoli realizzata da Fidia. Il secondo, conservato in un maggior numero di copie, stante, frontale con le gambe incrociate che si appoggia con la sinistra ad un pilastro, fu inizialmente identificato con la statua di culto di Afrodite a Dafni, successivamente con la statua databile intorno al 435 a.C per il santuario della dea nei pressi dell'Ilisso, descritta da Pausania, I, 19,2 e Plinio, NH XXXVI, 16 e identificata con l'Afrodite nei giardini di Alcamene. Al riguardo cfr: Settis 1966, Pirenne-Delforge 1994, Ridgway 1981, p. 91 e ss.

<sup>532</sup> Karusu 1967, pp. 158 e ss., Beschi 1972-73, p. 479.

Come ha mostrato Edwards, il lato destro del rilievo reca segni di restauri effettuati già in antico: la frattura lungo l'angolo superiore destro fu levigata sul retro con uno scalpello, dove il marmo era stato tagliato verticalmente all'altezza della testa della terza Ninfa, che è andata perduta, e, nella depressione ovale lasciata dalla rottura del marmo, si notano cerchi concentrici di colore marrone rossastro, più scuri esteriormente, più chiari internamente. Dall'analisi autoptica sembra che si tratti delle tracce di un perno metallico utilizzato per una riparazione, forse per inserire un'integrazione del lato destro. Non è possibile, tuttavia, stabilire se il restauro dell'angolo superiore destro sia frutto del medesimo intervento o sia stato effettuato precedentemente o successivamente<sup>533</sup>.

In basso, infine, come mostrano le tracce di scalpellatura, il rilievo recava un'iscrizione dedicatoria che probabilmente è stata eliminata, per riutilizzarlo in età romana; sono infatti leggibili da sinistra verso destra, solo alcune lettere (O, A, Σ, Σ).

**Provenienza e Rinvenimento:** dalle notizie di acquisto del pezzo a Berlino si apprende che fu rinvenuto sul Quirinale, lungo le pendici sud-occidentali, nell'area del Palazzo delle Esposizioni e che fu acquistato nel 1889 tramite l'intermediazione di Dressel. Come già ipotizzato da Baumer, il rilievo verosimilmente fu rinvenuto in occasione dei lavori eseguiti, due anni prima dell'acquisto del rilievo, nell'area del Palazzo delle Esposizioni, per la sistemazione delle vie Piacenza e Genova. In quegli anni, infatti, furono rinvenute diverse strutture pertinenti a edifici di carattere termale e abitativo<sup>534</sup>, alcuni dei quali identificabili, grazie a tre fistule plumbee rinvenute *in situ*<sup>535</sup> con l'abitazione di *Aemilia Paulina Asiatica*<sup>536</sup>, una nobile vissuta intorno alla metà del II d.C, parente di *M. Lollius Paulinus D. Valerius Asiaticus Saturninus*, console nel 125 d.C<sup>537</sup>. La quantità di strutture murarie pertinenti a diversi contesti privati rinvenute nell'area del Palazzo delle Esposizioni successivamente e fino al 1958<sup>538</sup>, consente di attribuire il rilievo, se non certezza proprio alla *domus* più grande rinvenuta in quell'area, quella appunto di *Aemilia Paulina Asiatica*, quantomeno ad un contesto privato d'età imperiale.

**Descrizione:** tre Ninfe avanzano da sinistra verso destra, tenendosi per mano, in un passo di danza appena accennato. Indossano un chitone sottile e un mantello e ognuna ha i capelli raccolti in maniera differente: la prima ha i capelli legati in un alto codino, la successiva li ha nascosti in una cuffia, la terza forse in uno chignon. Guida i loro passi, trascinando per il polso la prima Ninfa, *Hermes* che è coperto solo da un mantello avvolto intorno al braccio sinistro; sulla sua nuca è riconoscibile un petaso, ai piedi indossa delle scarpe che erano dipinte come anche il *kerikeion*, che recava nella mano destra abbassata. Le tre Ninfe sono rappresentate in maniera differenziata, solo la centrale nei movimenti corrisponde a *Hermes*, in quanto entrambi guardano fuori dal rilievo. Davanti ad *Hermes* un adorante barbuto, coperto da un *himation*, di dimensioni minori, alza il braccio destro in un gesto di preghiera. Nella mano sinistra probabilmente recava dipinto un oggetto, forse una spiga o un ramo frondoso, attualmente non più visibile. Alle spalle delle Ninfe, in forma di toro androprosopo, è visibile *Acheloos* che esce da una grotta; sopra di lui, seduto su roccia, Pan.

Secondo la classificazione operata dal Feubel dei rilievi votivi attici dedicati alle Ninfe<sup>539</sup>, il nostro esemplare rientra nel gruppo più numeroso, quello cosiddetto delle Ninfe danzanti. Il motivo della danza che coinvolge le Ninfe è molto pacato ed è riconoscibile dalle mani legate, le posizioni movimentate della teste e le vesti svolazzanti. Lo schema iconografico in cui sono raffigurate le Ninfe appare

---

<sup>533</sup> Blümel 1966, p.60, ipotizza che il lato destro del rilievo venne scalpellato intenzionalmente da un cristiano per eliminare Pan considerato un diavolo.

<sup>534</sup> Lanciani FUR, tav.16; Lanciani, *Cod.Vat.Lat.13035, f.205, f.206*; De Capraj 1988, p.16 fig. 1. I resti risultano orientati sulla FUR secondo l'asse della via di S. Vitale. De Capraj, invece, ritiene probabile una rotazione di queste strutture rispetto all'orientamento proposto da Lanciani. Tuttavia tale orientamento non appare improbabile sulla base di quello dei successivi rinvenimenti della zona, disposti secondo l'asse del *vicus Longus*.

<sup>535</sup> CIL XV, 2, 7380.

<sup>536</sup> Lanciani, *Cod.Vat.Lat.13035, f.206*; Jordan-Hülens I,3, p.425; Hülens 1889, p.276; Hülens 1891, p.121; Lanciani FUR, tav.16; Hülens 1894, p.386; Platner Ashby 1902, p.154; BC 34, 1931, p.23 (Gatti); Lugli 1912, III p.315; Santangelo 1924, p.149, Blake 1956, II, p.91 n.143; De Capraj 1988, pp.17-19; LTUR II, s.v. "*Domus Paulina Asiatica*" p.24 (C. Lega).

<sup>537</sup> Dressel in CIL XV ad N 7379; PIR A 424; W. Eck, in EOS I,210, Raepsaet-Chalier 55 n.35, stemma VI.

<sup>538</sup> Per una sintesi sui rinvenimenti nell'area del Palazzo delle Esposizioni: De Capraj 1988, pp.19-23.

<sup>539</sup> Feubel 1935, p. 7.

cronologicamente assai diffuso, la forma del rilievo, le dimensioni e la posizione di Hermes, Acheloo, Pan e dell'adorante, invece, permettono di precisarne la datazione<sup>540</sup>.

Due esemplari provenienti da Atene, da Megalopoli e dalla grotta di Pan<sup>541</sup>, databili tra il II e III quarto del IV a.C., rappresentano una composizione simile nella successione dei personaggi ma le dimensioni ridotte e la forma di grotta del rilievo lo allontanano dal nostro esemplare. Il nostro rilievo si differenzia sia da quello attualmente nei Musei di Berlino ma proveniente da Megara<sup>542</sup>, che da quello del Museo Nazionale di Atene e proveniente dalla grotta di Vari<sup>543</sup>, databile nell'ultimo quarto del IV a.C., in cui, sebbene le Ninfe siano rappresentate nello stesso schema iconografico, Pan è raffigurato come protome fuori dalla grotta, invece che all'interno, vicino alle Ninfe, ed è rappresentato un adorante accanto ad Hermes, assente come nei rilievi ateniesi successivi alla metà del secolo.

Oltre alla posizione di Pan all'esterno della grotta e alla presenza dell'adorante, anche la forma rettangolare bordata in alto da un listello piatto e le dimensioni maggiori rispetto alla media suggeriscono una cronologia più alta. Confronti più stringenti, infatti, sono possibili innanzitutto con il rilievo frammentario alle Ninfe attualmente ai Musei Vaticani<sup>544</sup>, anch'esso giunto a Roma tramite il commercio antiquario antico, che è databile intorno al 400 a.C., e con il rilievo alle Ninfe da Cos<sup>545</sup>, anch'esso di forma rettangolare e bordato da un listello superiore, databile al primo decennio del IV a.C., in cui, sebbene manchino Pan e Hermes, è presente anche l'adorante. Inoltre, affinità, anche se meno evidenti, sono possibili con il rilievo dedicato da lavandai, proveniente da Atene e ora a Berlino, databile intorno al 400 a.C., in cui le Ninfe ed Hermes nella parte superiore del rilievo sono rappresentati secondo gli stessi schemi iconografici e secondo la stessa successione<sup>546</sup>. Come ha osservato Fuchs, quindi, il nostro è l'esemplare più vicino al modello creato alla fine del V a.C. come immagine di culto, da cui sarebbe derivata, nel corso del IV a.C., una serie di rilievi attici di dimensioni minori che raffigurano in forma di caverna rocciosa Hermes e le Ninfe danzanti alla presenza di Acheloo e Pan, senza l'adorante<sup>547</sup>.

Anche il rendimento e lo stile delle figure conferma tale cronologia. Le strette linee delle pieghe dei mantelli che attraversano i corpi delle Ninfe non modellano il corpo, piuttosto sono usate come profilo, soprattutto attorno alle gambe. Esse consentono di leggere la struttura del corpo ma non fanno nulla per dare impressione di massa fisica. Il drappeggio sui fregi del tempio di Apollo a Bassae, sebbene ancora più elaborato, mostra la stessa tendenza a tratteggiare i contorni del rilievo di Roma. Il movimento ritmico dei corpi e il rendimento delle vesti sottolineano in un modo quasi calligrafico il tipo di movimento e avvicinano il rilievo alla qualità della scultura attica degli ultimi anni del V a.C.<sup>548</sup>. Per il rendimento dei panneggi leggeri e trasparenti delle figure femminili appare simile a quello di Xenocrateia, databile appunto al 410-400 a.C.<sup>549</sup>. Le due teste delle Ninfe, infine, nei tratti del volto, ricordano alcuni rilievi attici e sculture della fine del V a.C. e l'inizio del IV a.C. La testa della Ninfa rappresentata frontalmente è confrontabile con una testa femminile di un acroterio databile nell'ultimo decennio del V a.C.<sup>550</sup> quella di profilo con la figura femminile in un rilievo con banchetto funebre risalente al 390 a.C.<sup>551</sup> e con la defunta in un rilievo funerario del 380 a.C.<sup>552</sup>. Il rilievo è stato nel corso del II d.C. riutilizzato come elemento di arredo nella domus romana di Paulina Aemilia Asiatica

**Datazione:** ultimo decennio del V secolo a.C.

---

<sup>540</sup> Güntner 1994, pp.10-18.

<sup>541</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n.1459: Svoronos 1908-1937, n.236; Edwards 1985, n.86; Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n.1859: Svoronos 1908-1937, n.228; LIMC I, 1981, s.v. *Acheloos*, n.186 ( Isler).

<sup>542</sup> Berlino, Staatliche Museen, inv. n.711: Blümel 1966, n.76, K88, tav.109; Edwards 1985, n.77.

<sup>543</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n.2008: Svoronos 1908-1937, p. 585 tav. 99, LIMC I, 1981, s.v. *Acheloos*, n.176 ( Isler).

<sup>544</sup> Roma, Musei Vaticani, inv. n.1452: Amelung 1901, I, n.593, tav.77; Helbig I<sup>4</sup> n.863 ( W. Fuchs) ; Güntner 1994, A3; Sinn 2008, n.10, tavv.8,4; 11,2.

<sup>545</sup> Cos, Museo archeologico, s. n: LIMC, 1994, III, s.v. *Charites*, n.24 (E.B. Harrison).

<sup>546</sup> Berlino, Staatliche Museen, inv. sk. 201, LIMC 1994, III, s.v. *Charites*, n. 202, (E.B. Harrison).

<sup>547</sup> Fuchs 1961, p.46.

<sup>548</sup> Ninfe 2009, p.43.

<sup>549</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 2756, Svoronos 1908-1937, pp. 493-506.

<sup>550</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 381, Svoronos 1908-1937, p. 145.

<sup>551</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 3845, Svoronos 1908-1937, p. 203.

<sup>552</sup> Atene, Museo Nazionale inv. n. 381, Svoronos 1908-1937, p.167.

**Bibliografia:** Beschreibung, p. 665 n. 709A; Kurze Beschreibung<sup>3</sup> p. 54 n. 709A tav. 24; Reinach, RR II 27, 2; Schröder 1914, p. 136; Rodenwaldt 1922, p. 70, fig. 83; Blümel 1928, k 83 (con bibliografia precedente); Schmidt 1931, n. 4, 10; Poulsen 1932, pp. 233-238; Feubel 1935, p.7 n.5, pp. 20-22; Becatti 1939-40, p. 111; Fuchs 1961, pp. 41-43; Fuchs 1962, pp. 243-245; Hamdorf 1964, n. T73 x; Blümel 1966, p. 60 n. 69 fig. 101; Frel 1969, p. 27 n.123; Ridgway 1970, p. 210; Isler 1970, n.1; Mitropoulou 1977, p. 58 n.105; LIMC I, 1,2, 1981, s.v. "*Acheloos*", p.22 n. 166 (H.P. Isler), Wegner 1985, p. 360; Edwards 1985, p.370 n.5; Meyer 1989, p.171 nota 1177; Kuntz 1994, p. 890; Güntner 1994, pp. 10-18, A31; *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum* 1998, n. 78; Bol 2000, p.200 fig. 130; Baumer 2001a, p. 90; Larson 2001, p.99; Moltesen 2001, pp. 191-192; Comella 2002, pp. 221-222, Roma 4, fig. 86; *Die Antikensammlung im Pergamonmuseum* 2007, p. 160 n.93; Kreikenbom 2004, p.200 fig.129; Ninfe 2009, p. 43; Comella 2011, pp. 11-12, fig.1.

## 27. RILIEVO VOTIVO ALL'HEROS EQUITANS

Marmo grigio chiaro a grana fine

Inv. n. 805

H: 0,43 m

L: 0,66 m

**Stato di conservazione:** il rilievo presentava una frattura obliqua al centro, dalla testa del cavallo fino alla parte inferiore dei corpi delle due figure di adulti e del bambino seduto ai loro piedi, che è stata ricomposta con il gesso; restano scheggiati il piede destro del cavaliere e la zampa anteriore sinistra del cavallo. Sono, inoltre, visibili segni di piccone: sul lato destro, sul sedere e collo del cavallo. Come aveva messo in evidenza già Schmalz, il rilievo fu rilavorato in antico. Sul lato destro della cornice superiore, dall'analisi autoptica risulta che, sopra le teste del cavaliere e della figura femminile alla sua destra, almeno tre palmette siano state rasate e che la superficie al di sopra di esse, più spessa, sia stata rilavorata rappresentando altri elementi, a loro volta eliminati e non più visibili. Probabilmente fu effettuata una rilavorazione anche al centro, per inserire una cornice quadrata con la testa del serpente, e nella parte superiore, per eliminare il coronamento. Nel primo caso, in corrispondenza dell'integrazione il rilievo sembra avere subito anche una rasatura, nel secondo, invece, data l'attuale esposizione del rilievo al Museo, non mi è stato possibile controllare se ci fossero segni sulla parte superiore.

La figura del serpente potrebbe essere stata aggiunta in un momento successivo, sia perchè davanti al primo adorante la superficie ruvida sembra essere stata livellata, sia perchè la sinistra alzata in segno di preghiera e saluto dell'adorante verso *l'heros equitans* arriva inspiegabilmente a toccare il serpente. Tali interventi permetterebbero di spiegare il rendimento differente ai lati del serpente: su quello sinistro le palmette e le volute hanno una forma più allungata e sottile, sul lato opposto, invece, le palmette sono più grossolane e tozze. Tracce di rilavorazione sono ipotizzabili anche sotto il tetto a causa del rendimento differente ai due lati di esso: solo su quello sinistro, sopra l'elmo, è visibile un bordo obliquo, simile ad una cornice. Inoltre, lo spessore della cornice è diverso: sotto a sinistra è di 4 cm, verso destra si restringe a 2,5 cm.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto a Cuma nei possedimenti del marchese Imperiale Francavilla e acquistato nel 1842 a Napoli per i Musei di Berlino. Secondo Blümel sarebbe incerta la provenienza da Cuma del rilievo, mentre Comella evidenzia come, nonostante le ricerche presso l'archivio storico della Soprintendenza di Napoli, non sia possibile risalire alla precisa localizzazione a Cuma dei possedimenti del marchese.

**Descrizione:** il rilievo è inquadrato da una cornice architettonica, costituita da due ante, che sorreggono la trabeazione ornate all'estremità da un *anthemion* sotto il quale, solo nella parte destra, c'è un *kyma* sottile; essa è interrotta nella parte centrale da una sorta di finestra quadrata nella quale è inserita la testa del serpente, raffigurato tra l'eroe a cavallo e gli adoranti. La scena rappresentata è quella di omaggio ad un *heros equitans* accompagnato da un'eroina. L'eroe è in groppa al cavallo che reggeva per le redini, attualmente non visibili in quanto erano forse dipinte o applicate in metallo; porta il petaso e indossa in chitone cinto in vita e un mantello svolazzante; l'eroina al suo fianco poggia la mano sulla groppa del cavallo, indossa chitone e *himation* che allontana dal capo con la mano sinistra. Verso di loro è diretto un corteo di adoranti formato da padre, madre, una fanciulla, una bambina e un bambino nudo che gioca con un leprotto e, ai piedi dei genitori, un piccolo bimbo che solleva un braccio verso la madre.

L'esemplare rientra nella serie di rilievi dedicati a figure eroiche del tipo del c.d. *heros equitans*, di cui non è possibile ulteriormente specificare l'identità, se non in caso di epiteti attestati epigraficamente sulle dediche che ne ricordano le virtù o le aree geografiche di venerazione. I tipi iconografici rappresentati

sono nati in Attica negli ultimi decenni del V secolo a.C, in linea con i modelli partenonici, e si sono diffusi nel resto della Grecia nel corso del IV a.C e durante tutta l'età ellenistica. L'eroe è raffigurato da solo a cavallo o, come in questo caso, assieme all'eroina accompagnata, o meno, da adoranti<sup>553</sup>. La scena è solitamente ambientata in uno spazio architettonicamente limitato da un epistilio retto da due pilastri, come anche in questo caso, testimoniato dalla modanatura superiore della cornice.

Le evidenze somiglianze nel rendimento delle figure con i modelli partenonici hanno consentito di proporre unanimemente una datazione tra l'ultimo decennio del I e il primo decennio del IV a.C; tuttavia il tipo di marmo ha indotto gli studiosi a escluderne un'origine attica e localizzarne la produzione in una bottega dell'Italia meridionale<sup>554</sup>, Bernabò Brea si è soffermato su una serie di elementi iconografici relativi agli adoranti e alla cornice architettonica, a suo avviso tali da non poter essere stati realizzati neppure da un mediocre scultore attico; allo stesso modo si sono espressi successivamente anche il Blümel e Edelmann<sup>555</sup>. Per primo, invece, il Rumpf, accostandolo ad un rilievo del British Museum, in cui un *heros equitans* si avvicina ad un banchetto eroico, lo ha assegnato alla produzione tarantina<sup>556</sup>; tuttavia, alla luce di più recenti considerazioni, appare assai dubbia una tale origine e l'esemplare sembra molto più vicino nello stile all'ambiente ionico insulare<sup>557</sup>. Diepolder e Wuilleumeier, invece, pur localizzandone la produzione in Italia meridionale, dubitano, invece, di una sua origine tarantina; in particolare quest'ultimo ha evidenziato come non risultino attestate in Italia meridionale raffigurazioni di un numero così elevato di adoranti come quelle del rilievo. Inoltre, è ben nota a Taranto una produzione di rilievi in pietra, affini a quelli greci, da dove provengono però solo rilievi con raffigurazione di banchetto eroico<sup>558</sup>. Comella, infine, che in un primo momento ne aveva ipotizzato un'origine in Italia meridionale, nel suo più recente contributo è ritornata sull'argomento evidenziando come diversi elementi, primo tra tutti l'esuberanza della decorazione dell'architrave, lo allontanino dalla tradizione attica classica ma che gli stessi non indichino neppure concrete affinità con la produzione dell'Italia meridionale<sup>559</sup>. La studiosa conclude affermando che sia opera di un artigiano non attico ma proveniente dalla Grecia continentale che ha avuto difficoltà ad inserire le figure da dover rinunciare a completare la cornice nella parte sinistra dove manca la *kyma*, presente nella parte destra, perché le figure invadono in parte lo spazio.

Associandomi a questa studiosa, propenderei per escludere sia la provenienza attica che quella magno-greca. Tuttavia né esemplari insulari<sup>560</sup> né della Grecia continentale coevi<sup>561</sup> forniscono convincenti termini di paragone per attribuirgli un'origine continentale, come suggerisce il tipo di marmo. Dato che la

---

<sup>553</sup> LIMC VI, 1992, s.v. *Heros equitans*, p. 879, nn. 43-45 (A. Cermanociv-Kuzmanovic, H. Koukouli-Chrysanthaki, V. Machaira, M. Oppermann, P. Pantos, I. Popovic).

<sup>554</sup> Bernabò Brea 1952, p. 8.

<sup>555</sup> Blümel 1966, n. 118; Edelmann 1999, D38.

<sup>556</sup> Rumpf 1923-24, p.464. British Museum, inv. n. 712. Rumpf ritiene simili le dimensioni grandi e l'affollamento delle figure, a tal punto che sia la coda del cavallo che la figurina di servitore devono essere rappresentate sul pilastro; in entrambi i rilievi anche il modellato delle figure risente dei modelli partenonici. Ad ogni modo sembra un pezzo eseguito su specifica richiesta dettata da esigenze di culto, a causa delle discrepanze rispetto ai rilievi attici con banchetto funebre. In tali rilievi, infatti, più usuale è l'inserimento di una protome equina in una cornice, per rappresentare una simbolica allusione al mondo aristocratico nel quale sono vissute le figure eroiche destinatarie dei rilievi, rispetto all'*heros equitans* stesso.

<sup>557</sup> Comella 2002, p.96 Scon 34, lo ritiene un esemplare vicino nello stile all'ambiente ionico insulare, anche se influenzati da modelli attici. Per Seidl 1940, invece, è tra gli esemplari attici più antichi, in quanto la produzione della fine del V è un insieme di esperienze più libere e meno stereotipate. Anche Dentzer 1982, p.35, sottolinea come un'origine da Taranto non sia sicura e che sia difficile integrare questo rilievo in una serie.

<sup>558</sup> Diepolder 1926, p.264, fig. 2, Wuilleumier 1939, p.292.

<sup>559</sup> La studiosa ricorda come le immagini dei cortei popolati da famiglie numerose sui rilievi attici; come quello di Xenocrateia in cui il bambino cerca di attirare l'attenzione della madre; il fanciullo intento a giocare con il coniglietto ricorda quello proveniente dalla casa degli di Pompei che invece di guardare verso la divinità volta il capo per parlare con la sorella.

<sup>560</sup> Rilievo del primo decennio del IV a. C proveniente da Rodi, attualmente a Londra, British Museum, inv. n. 753: LIMC VI, 1992, s.v. *Heros equitans*, n. 346 (A. Cermanociv-Kuzmanovic, H. Koukouli-Chrysanthaki, V. Machaira, M. Oppermann, P. Pantos, I. Popovic).

<sup>561</sup> Rilievo del secondo decennio del IV a.C proveniente da Tanagra, ora a Berlino, Staatliche Museen inv n. 234 sk. LIMC VI, 1992, s.v. *Heros equitans*, n. 602 (A. Cermanociv-Kuzmanovic, H. Koukouli-Chrysanthaki, V. Machaira, M. Oppermann, P. Pantos, I. Popovic).

scena rappresentata nasce dall' accostamento inusuale tra un *heros equitans* accompagnato da un'eroina e un numero enorme di adoranti ritengo che si debba ritenere che si tratti di un esemplare isolato, di un pezzo quasi unico, frutto di una commissione speciale, lontano dalla standardizzazione che nel corso del IV secolo nell'ambito dei rilievi votivi greci tenderà per questo tipo di rilievi a ridurre al minimo il numero degli adoranti.

Accanto a tale unicità vanno sottolineati ancora due elementi particolari, frutto probabilmente di una rilavorazione: il serpente e la cornice. Il serpente, elemento ctonio che giustifica appieno la sua funzione nel rilievo in questione, fa la sua comparsa soprattutto in età ellenistica. La figura è presente avvolta attorno all'albero o sull'altare nei rilievi in cui compare l'*heros equitans* a cavallo senza adoranti e in quelli in cui l'eroe è accompagnato dal corteo degli adoranti<sup>562</sup>; non è presente, invece, nelle scene in cui c'è la libagione tra eroina e eroe<sup>563</sup>. Peculiare, quindi, appare la posizione del nostro serpente e priva di senso dal punto di vista iconografico. Si trova, infatti, nello spazio compreso tra l'eroe e l'adorante adulto che arriva quasi a sfiorarlo nel gesto di saluto e omaggio rivolto all'eroe. La testa, inoltre, va ad inserirsi inspiegabilmente in una finestrella quadrata che interrompe la trabeazione. Ritengo che si possa quindi parlare di rilavorazione successiva che lo ha inserito nel poco spazio tra eroe e adoranti. Tale intervento spiegherebbe anche la singolarità di una tale cornice, la cui parte superiore dovette essere rilavorata, forse eliminando un coronamento, con le evidenti differenze già segnalate ai lati della finestrella quadrata.

**Datazione:** ultimo decennio del V a.C.

**Bibliografia:** Beschreibung, p. 307 n. 805; Kurze Beschreibung<sup>3</sup>, p. 64 n. 805 tav. 33a; Robinson, AJA 10, 1906, p. 173; Rumpf 1923-24, p. 464, Beil 8; Diepolder 1926, p.264, fig. 2, Blümel 1928, k 111; Willeumier 1939, p.292, Bock 1943, c.6, Franz 1950, pp.41-54; Lippold 1950, p.211 nota 9, Bernabò Brea 1952, p. 8; Picard 1958, p. 455; Picard 1963, pp.1245-1246, fig. 488, Blümel 1966, n. 118, fig. 200; LIMC VI, 1992, s.v. *Heros equitans*, n.345 (H. Cermanovic Kuzmanovic et alii); Edelmann 1999, D38; Comella 2002 p.91, Cuma 1, p.207; Schmalz-Palagia 2003, p.162; Comella 2008, pp.167-170 fig. 4, Comella 2011, pp.56-60 n.13 fig.13.

#### 28. FIGURA FEMMINILE SEDUTA

Marmo pario  
Inv. n. 1464  
H: 0,67 m  
L: 0,43m  
Pr: 0,54 m

**Stato di conservazione:** manca la testa e l'avambraccio sinistro. Nella scollatura è visibile un perno metallico per l'inserimento del collo che, assieme alla testa, erano lavorati a parte. E' visibile una scheggiatura o segno nero sotto il collo. Evidenti incrostazioni rossastre sul busto. Fratturati una parte del plinto con il piede sinistro, il pollice e l'indice della mano destra, che doveva tenere un oggetto, agganciato probabilmente alla veste e di cui rimane subito sotto la mano destra il foro in cui era inserito. Scheggiate alcune pieghe del mantello davanti alla gamba sinistra. Mancano, inoltre, i piedi della sedia; sulla base, sul lato destro, sono visibili uno forellino circolare affiancato da un foro rettangolare; dal rendimento del retro non si evidenzia che fosse una statua frontonale, è totalmente lavorata e non ci sono fori per ganci o perni.

**Provenienza e Rinvenimento.** Rinvenuta a Monte Compatri, presso Frascati. Acquistata dai Musei di Berlino nel 1893 a Roma attraverso E. Petersen.

**Descrizione:** la figura femminile, seduta su una sedia senza spalliera, indossa un chitone ionico con lunghe maniche chiuse da otto bottoni e un mantello pensante le copre la parte inferiore del corpo. La mano destra semiaperta tiene un oggetto di difficile identificazione in quanto rotto fino a un incomprensibile pezzo aggiunto. L'avambraccio sinistro, che ora manca, era appoggiato e forse alzato ma non sembra possa aver mantenuto la testa; pertanto non è possibile ricostruire in quale attività fosse rappresentata.

<sup>562</sup> LIMC VI, 1992, s.v. *Heros equitans*, nn. 291, 293 (H. Cermanovic Kuzmanovic et alii).

<sup>563</sup> LIMC VI, 1992, s.v. *Heros equitans*, nn. 40, 41, 43 (H. Cermanovic Kuzmanovic et alii).

Schmidt riconobbe la statua come quella di una Latona appartenente ad un gruppo scultoreo frontonale, pertinente alla decorazione di un tempio greco, databile intorno al 430-420 a.C., giunto in Italia in tempi antichi; secondo lo studioso, potrebbero essere state pertinenti a tale tempio anche altre due sculture frammentarie di dimensioni minori del vero, rinvenute in momenti diversi nell'area di Frascati, ossia una figura femminile acefala, identificabile con una Niobide, rinvenuta a Castel Gandolfo, e acquistata a Monaco nel 1899, di una testa femminile elmata di Atena, proveniente da Frascati; entrambe le sculture giunsero, attraverso il commercio antiquario romano, prima tramite Hauser a Monaco e, successivamente, acquistate da Arndt per la Gliptoteca di Copenhagen; la seconda, però, secondo Schmidt, sarebbe stata pertinente al secondo frontone del tempio. Appartenente al medesimo tempio greco e, secondo lo studioso, pertinente allo stesso frontone della Niobide, sarebbe stata una statua di un giovane accovacciato, identificato con un Niobide anch'esso attualmente nella Gliptoteca di Copenhagen. Successivamente anche Blümel considerò la scultura di Berlino appartenente allo stesso gruppo frontonale delle sculture di Copenhagen; Poulsen, in maniera più cauta, evidenziò le affinità con i Niobidi di Copenhagen e, non considerandola una Latona, ritenne che potesse essere appartenuta all'altro frontone dello stesso tempio. Diversamente Gullini e Schlörb, pur ritenendo la statua di Berlino una scultura frontonale, non la legarono alle sculture di Copenhagen, e Lippold, invece, ne sottolineò le affinità tecnico stilistiche, invece, con il Niobide del Museo di Siviglia.

In effetti, sebbene stilisticamente siano ascrivibili tutte ad un orizzonte ionico dell'ultimo quarto del V a.C., le affinità tra la figura femminile seduta in questione e le sculture di Copenhagen, i cosiddetti piccoli Niobidi, appaiono labili, così come sembra ardua una sua identificazione; infatti, potrebbe essere stata per postura e l'abbigliamento una Musa, come consentono piuttosto confronti, in particolare per la posizione del braccio destro con la Musa seduta dipinta sull'idria attica a figure rosse dell'Antikensammlung di Bâle<sup>564</sup>. I motivi tecnici legati alla lavorazione in parti separate di testa e arti sottolineati da Schmidt che inoltre l'aveva attribuita ad un'officina dell'Italia meridionale, non bastano a considerarla parte dello stesso tempio seppure appartenente all'altro frontone; il trattamento del panneggio, infatti, appare differente rispetto alla figura femminile di Copenhagen, ed il pesante rendimento del chitone e del mantello ricordano la figura femminile del trono di Boston e la figura seduta del Museo Barracco<sup>565</sup>, né sussistono elementi che permettono di ascriverla ad una stessa bottega. Dubbi, infine, sussistono riguardo alla sua identificazione con una scultura frontonale: sul retro non presenta alcun segno di perno e resti di fori per l'inserimento di perni sono evidenti solo sulla base; sembra dunque si tratti di una scultura a tutto tondo.

**Datazione:** 430-400 a.C.

**Bibliografia:** Kurze Beschreibung n. 1464, tav. 153; Collignon 1911, p. 134 figg. 73-74; Blümel 1916, k7, p. 31; Lippold 1924, p. 12, fig. 6; Schmidt 1931, pp.5-7; Herbig 1941, p. 118; Gullini 1949, pp. 35-37; Lippold 1950, p. 159 nota 3; Poulsen 1951, p. 222 nn. 304, 399a, 107; Schlörb 1964, p.8 nota 28; Blümel 1966, p.97 n. 116, tavv. 186-188; Delivorrias 1974, pp. 86-90, p.87 nota 386; Koch 1994, p. 189 n.11; Moltesen 1995, p. 40; Rocco 2010, p. 24 n.14.

## **BOSTON, Museum of Fine Arts**

### **29. Testa di ariete**

Marmo greco  
Inv. n. 01.8194  
H: 0,23 m  
L: 0,325 m

**Stato di conservazione:** sono d'integrazione le orecchie, le estremità delle corna ed anche le palpebre.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuta durante lo scavo intrapreso da Hamilton e Pierantoni secondo Neudecker nel 1784, secondo Mastrodonato nel 1796, nella villa di Lucio Vero, ad Acquatraversa, al V miglio della via Cassia. Come ricorda Lugli, l'ariete fu acquistato da Corvisieri e fu conservato a Palazzo Mattei a Roma; entrò, attraverso la collezione E.Warren, nel Museo di Boston nel 1901.

<sup>564</sup> Collignon 1911, p.174 fig. 105.

<sup>565</sup> Bale, Antikensammlung BS 481, LIMC VI, s.v. *Mousa-Mousai*, p. 669 n. 100 (A.Queyrel).



**Descrizione:** la testa che aveva gli occhi inseriti nei bulbi oculari con materiali diversi; la posizione delle orecchie dovette essere più abbassata come mostra un frammento di antico presso il capo. Notevole somiglianza con uno degli arieti del Museo di Palermo consentono di preferire una datazione avanzata da Mastrodonato in età severa piuttosto che quella di Comstock nella seconda metà del IV a.C.

**Datazione:** secondo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Matz Duhn 1881, I, p.464 n. 1633; Lugli 1923, p. 52; Caskey 1925, pp.87-89; Richter 1930, pp.27 e ss., pl. 45; Blake 1973, pp.258-259; Comstock-Vermeule 1976, p. 30 n.39; BC 92, 2, 1987-1988, pp. 499-504, figg. 226-233; Neudecker 1988, p. 201 n. 45.13; Romizzi 1998, p.234 n.120; Mastrodonato 1999, p. 215 n.7 fig.44; De Franceschini 2002, p.169 n.19.

### 30. Afrodite su cigno

Marmo pentelico

Inv. n. 03.752

H: 0,65 m

**Stato di conservazione:** manca la testa del cigno, la parte finale dell'ala destra e quasi tutta quella sinistra, la mano destra della dea, la parte anteriore del suo piede destro, alcuni angoli dell'*himation* sul lato destro, parte della base; di restauro: il naso e il mento, le dita della mano sinistra, l'angolo dell'*himation* sul lato sinistro. Sono ancora visibili tracce di colore azzurro sulle ali del cigno. In età romana; una larga cavità fu praticata alla base e da questa fu realizzato con il trapano un buco attraverso il collo dell'uccello per rendere la statua una scultura da fontana. La parte superiore del collo e la testa del cigno, così come la parte mancante del piede sinistro furono restaurate al momento del riutilizzo.

**Provenienza e Rinvenimento:** precedentemente nella collezione Somzè di Bruxelles sebbene non figurì nel catalogo della collezione del Furtwängler pubblicato nel 1897. Si dice rinvenuta vicino Porta San Pancrazio, Roma.

**Descrizione:** una figura femminile è seduta sulla groppa di un cigno in volo con le ali spiegate, si aggrappa al collo dell'animale con la mano sinistra, ha la mano destra sollevata e regge il mantello, i piedi incrociati. Indossa un chitone sottile con le maniche corte cinto sotto il seno intorno alla schiena e stretto attorno alle maniche e un *himation* voluminoso le copre interamente la schiena e le gambe. Ha lo sguardo che fissa frontalmente, i capelli ondulati fino alle spalle incorniciano il volto.

Sulla base dei confronti iconografici con la ceramica attica a figure rosse, diverse statuette votive databili nella prima metà del IV a. C.<sup>566</sup> e con il gruppo a Leningrado databile nel I a.C.<sup>567</sup>, è possibile considerare la figura femminile un'Afrodite<sup>568</sup>. Il cigno, infatti, è un animale sacro alla dea ed è utilizzato per rappresentare il ritorno sulla dea dalla terra degli Iperborei e il carattere di Afrodite Urania come dea della primavera o di stella del mattino.

Per quanto riguarda la datazione, sono possibili confronti, nel rendimento dei tratti del volto e nel trattamento delle vesti, con il rilievo funerario da Callitea al Museo di Atene<sup>569</sup> e quello dal Ceramico e ora a Rodi<sup>570</sup>, entrambe in pentelico. Per il morbido modellato delle labbra e il fine lavoro di incisione intorno alle palpebre degli occhi, e per le vesti, più sottili quelle del chitone, più pesanti quelle del mantello, sobriamente mosse nonostante la figura sia sollevata ed esposta al movimento del vento sono databili tra il primo e secondo quarto del IV a.C.

Le dimensioni, il rendimento abbastanza accurato della parte posteriore e la visione frontale della scultura suggeriscono una sua identificazione con un acroterio. Personificazioni o divinità femminili sulla groppa di animali rappresentano soggetti usuali nelle decorazioni acroteriali durante il V secolo e soprattutto nel

---

<sup>566</sup> Collezione privata tedesca, LIMC II, s.v. *Aphrodite*, p. 96 n. 909 (A. Delivorrias); Tessalonica, Museo archeologico, inv n. 10359, LIMC II, s.v. *Aphrodite*, p. 96 n. 911 (A. Delivorrias).

<sup>567</sup> Leningrado, Ermitage A 387. Bernoulli 1938, p.407 n.1, Kaposy 1969, p.228 n.17; LIMC II, s.v. *Aphrodite*, p. 96 n.904 (A. Delivorrias).

<sup>568</sup> Tutti gli studiosi che si sono occupati della scultura, tranne Danner che la ritiene una generica personificazione.

<sup>569</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 2775, Clairmont 1993, n.1312.

<sup>570</sup> Rodi, School of Design, Clairmont 1993, n.1412.

corso del IV a.C.<sup>571</sup>; lo schema iconografico, individuato dal Danner, che prevede l'animale di profilo, spesso ritratto nell'atto di spiccare un salto, mentre la figura femminile frontale, con entrambe le gambe portate dallo stesso lato, che negli esemplari più tardi accentua una torsione nel senso del movimento, è tipico delle figure acroteriali dal tardo arcaismo all'età ellenistica.

Gli interventi di restauro operati già in antico e soprattutto la cavità presente alla base del cigno convinsero già il Furtwängler che la scultura, originariamente un acroterio, forse del tempio di Ramnunte, fosse stata riutilizzata in età romana come figura da fontana. Alla base del corpo dell'animale, infatti, furono praticati delle cavità per inserire delle tubature che arrivavano fino al collo e da cui fuoriusciva l'acqua ed in tale occasione probabilmente anziché praticare un'apertura maggiore nella bocca, potrebbe essere stata sostituita la testa non rinvenuta.

**Datazione:** prima metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Reinach 1867, II, p.687 n.1; Robinson 1903, p. 58; Reinach 1908, II, p. 687 n.1; Chase 1924, p.96; fig.112; Caskey 1925, pp. 83-89 n. 36; Lawrence 1927, pp. 97-98; Horn 1946, p. 66 nota 7; Picard 1939, III, p.701; Lippold 1950, p.275; Richter 1954, p. 75; Picard 1948, III, p.701; Galinsky 1966, p.230 nota 80; Kaposy 1968, p. 228, n. 16; Künzl 1968, p.37; Hill 1974, p. 108 nota 109; Comstock-Vermeule 1976, p. 32 n. 43; Staehler 1985, p. 331; Danner 1989, p. 32 n. 255; LIMC II, s.v. *Aphrodite*, p. 96 n. 903 (A. Delivorrias); Rocco 2010, p. 23 n. 11.

### 31. Amazzone in combattimento a cavallo

Marmo pario

Inv. n. 03.751

L: del corpo del cavallo: 0,91 m

**Rinvenimento e Provenienza:** nel catalogo di Boston la scultura viene descritta come rinvenuta nelle vicinanze di Roma e proveniente dalla collezione E. P. Warren, donata da Francis Bartlett nel 1900 al Museo. Tali notizie, non appaiono discordanti e potrebbero essere messe in connessione con quelle riferite da un documento conservato presso l'Archivio storico di Palazzo Altemps a Roma, nelle pratiche di tutela dell'Archivio Centrale di Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arte<sup>572</sup> che ricorda il rinvenimento nel 1869 a piazza Barberini di un'Amazzone "di ottimo e classico stile venduta clandestinamente ad uno dell'Istituto Prussiano".

La descrizione fornita nel documento concorda con lo stato di conservazione e lo stile della scultura, e l'anno di rinvenimento risulta precedente all'ingresso della scultura a Boston e precede di alcuni gli anni in cui sappiamo che Warren si mosse nel fare i suoi acquisti sul mercato romano<sup>573</sup>; pertanto, appare probabile che si tratti della stessa scultura descritta nel documento.

**Stato di conservazione:** mancano la parte superiore del corpo del cavaliere con le gambe dalle ginocchia in giù, la testa, il collo e le zampe del cavallo. Del guerriero caduto che si opponeva al cavallo non resta nulla, eccetto la mano e parte del braccio sinistro. La coda e la zampa sinistra era lavorati a parte; sul ventre del cavallo uno spazio di circa 0,07 m di diametro era stato rilavorato: nel sotto coda sul lato sinistro è presente un foro di 0,03 m di larghezza, parzialmente riempito di piombo, un altro di 0,05 m e profondo 0,065 m passava obliquamente nella coscia del cavaliere verso la spalla del cavallo; sul palmo della mano sinistra dell'Amazzone sono visibili resti di due fori cilindrici che reggevano le estremità delle redini in bronzo, mentre due fori davanti all'*endromis* sulla gamba destra servivano all'inserimento degli ornamenti. Sul lato destro, l'angolo inferiore del chitone fratturato e corroso, le superfici erano scheggiate e macchiate di colore giallo marrone.

**Descrizione:** la scultura, parte di un gruppo rappresentante il combattimento a cavallo tra un'amazzone e un greco, mostra una figura femminile a cavallo che indossa un chitone corto, un paio di *endromides* e

---

<sup>571</sup> Danner 1989, pp.57-62.

<sup>572</sup> Archivio Storico di Palazzo Altemps, Archivio Centrale di Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Album 25, I versamento, anno 1869, Busta 63, f.133, S.6 f.328 " nel fare le fondamenta del palazzo in oggi Vacanza Costanza a Piazza Barberini il sig. cav.le Ugo nel 1869 rinvenne una statua di amazzone di ottimo e classico stile clandestinamente venduta ad uno dell'Istituto prussiano".

<sup>573</sup> Sul Warren collezionista: Vermeule 2001.

una clamide che è ancora visibile solo sul lato sinistro, che affrontava un avversario caduto, del quale s'intravede appena il braccio sinistro avvolto nelle pieghe del mantello aggrappato sul lato sinistro del corpo del cavallo. Tale figura il cui ginocchio era piegato a toccare la pancia del cavallo dovette essere scomparsa già in età romana, come evidenzia la rilavorazione effettuata in antico della superficie in quel punto sul cavallo.

L'Amazzone è rappresentata nel momento in cui sta sollevando la sua lancia per attaccare un secondo avversario che avanzava a piedi; la fronte del cavallo era leggermente rivolta verso sinistra per dare spazio a questa figura; la scultura era concepita per essere vista solo sul lato destro, eseguito con maggiore cura e dettaglio rispetto al sinistro, e dove erano mostrate le redini in bronzo e anche le applicazioni di bronzo sullo stivaletto destro che invece erano assenti su quello sinistro. I due fori sul lato sinistro erano stati praticati per l'inserimento nella parete di un frontone.

Stilisticamente, somiglianze sono evidenziabili con le figure del frontone occidentale del tempio di Asclepio ad Epidauro sebbene la figura in questione mostri di essere di dimensioni maggiori in larghezza; per questo motivo, Vermeule ritiene che in origine non fosse frontonale ma parte di un monumento votivo connesso col tempio di Epidauro o col tempio di Apollo a Basse, le cui statue è noto che furono rimosse già in antico. Tuttavia, confrontandolo con la lastra 541 del fregio del tempio di Bassae<sup>574</sup>, si nota che la gamba ora perduta dell'Amazzone non era piegata e strettamente ancorata al ventre del cavallo come quella dell'Amazzone sulla lastra che mostra il cavallo impennato che combatte contro un guerriero che sta di fronte e sotto al ventre del cavallo è presente il ginocchio destro di un guerriero di profilo caduto che rivolge lo sguardo a lei. Quindi se c'era un altro combattente di fronte il cavallo o non si era impennato tanto da far muovere l'amazzone oppure l'amazzone era rimasta composta o non stava combattendo di corsa.

**Datazione:** 400-375 a.C.

**Bibliografia:** AA 1904, p.193, AJA 8, 1904, p. 381; Amelung 1908, pp. 97-99, 109 figg. 5-6; Reinach I, 1909, p. 195 fig. 200; II p.687 n.1; Wolters-Siebeking 1909, pp.189-190; Caskey 1913, p.83; Reinach 1909-1912, IV p. 194, n. 2,5,2; Chase 1925, p.96; fig.112; Caskey 1925, pp.89-92 n. 40; Lawrence 1926, p.214; Lawrence 1929, p.264; Bivanck 1943, p. 23; Markman 1988, pp.128-129; Picard 1948, III, p.377; Buschor 1950, p.45; Lippold 1950, p.221; Marcadè 1961, p.465; Palmer 1968, p.81, 85, fig.73; Schloerb 1965, pp.57-58; Lawrence 1972, p.201; Delivorrias 1974, pp.115, note 504, pp.118-120, 127, 154-156, tavv.36-38; Comstock Vermeule 1976, p.32 n.42 (con ampia bibliografia precedente), Ridgway 1981, p.59, 71; Yalouris 1992, p.38 nota 134 fig.9; Rocco 2010, p. 25 n.20.

### 32. Leda con cigno

Marmo greco continentale

Inv. n. 04.14.

H: 0, 88 m.

L: 0, 53 m.

**Stato di conservazione:** manca alla Leda la testa, la mano destra e la gamba destra dal ginocchio in giù, la parte inferiore del vestito sul lato sinistro e la base, al cigno la testa, il collo e la coda. Sul retro la porzione del mantello rotta mostra una rilavorazione della sua superficie, che appare assai corrosa sul chitone che copre il lato sinistro del busto e la coscia sinistra. Evidenti le tracce di restauri praticati quando la statua fu usata come decorazione di fontana in età rinascimentale. Fori praticati per l'inserimento di perni sono visibili lungo le superfici scheggiate che furono integrate; la parte inferiore sinistra del panneggio fu eliminata con lo scalpello, quando la statua fu inserita in una nuova base, una parte del marmo che emergeva sotto il piede sinistro fu rimossa; una fistola fu introdotta obliquamente fino dentro al collo del cigno, la cui testa e collo pure dovettero essere restaurate, come mostrano i due fori per perni sotto l'apertura. Il retro si presenta discreta, tranne per la frattura di alcune pieghe al centro della schiena.

---

<sup>574</sup> H. Knell, *Mythos und Polis*, Berlin 1990, p.153, fig.252.

**Provenienza e rinvenimento:** fu acquistata dal Museo di Boston nel 1904 ma risulta presente già alla fine del XVI secolo a Palazzo Farnese a Caprarola, presso Roma, dove fu probabilmente utilizzata come fontana<sup>575</sup>.

**Descrizione:** una figura femminile indossante un chitone sottile e mantello è rappresentata nell'atto di sollevare il braccio sinistro e di abbassare il busto per proteggere un cigno che abbraccia con la destra. Il movimento brusco del corpo in direzione della sua gamba piegata ed alzata su un spunzone roccioso provoca l'apertura del chitone sul lato destro del corpo che appare totalmente nudo. Ai piedi indossava un paio di sandali di cui si intravede al piede sinistro solo la suola in quanto la parte superiore era dipinta.

La scultura è stata identificata in maniera pressoché unanime con Leda rappresentata nell'atto di proteggere il cigno dall'aquila, un'attribuzione che è stata negata poco convincentemente da Stahler che ha proposto di ritenerla un'Afrodite o un'Aura accompagnata da un uccello- per la frequenza di sculture acroteriali accompagnate da uccello come Epione tra le braccia nel tempio di Epidauro o l'Afrodite con l'oca. Invece, le evidenti relazioni con il tipo creato da Timotheos intorno al 400 a.C e i legami stilistici per il tipo di panneggio trasparente e il virtuosismo del sensuale nudità del lato destro del corpo con il parapetto del tempio di Atena Nike, rendendo, inducono a un originale greco attico del decennio finale del V a. C. Secondo Amelung, aveva decorato come acroterio il tempio di Nemese a Ramnunte; per Comstock e Vermeule, che notando come tale tempio, edificato tra il 436 e il 432 a.C ma non ultimato a causa della guerra del Peloponneso, non avesse avuto sculture frontonali, la Leda non era connessa direttamente all'edificio, ma ad un naiskos presente nell'area sacra, da cui sarebbe stata trasferita in epoca romana in Italia. Se l'attribuzione al tempio di Nemese sembra vada esclusa, non lo stesso vale per la funzione acroteriale, invece, come si evince dallo schema compositivo della figura. Inoltre, già Lippold aveva sottolineato le affinità stilistiche con la figura con peplo del Louvre cat. n, idea ripresa da Ridgway secondo cui sarebbero stati entrambi gli acroteri laterali dello stesso frontone greco. Infine, secondo Delivorrias, la triade degli acroteri di tale frontone includeva anche la Diana di Palazzo Marconi cat. n., la Leda sembra essere stato l'acroterio centrale del frontone decorato con il giudizio di Paride, pertinente ad un tempio greco dedicato ad Afrodite.

**Datazione:** 410-400 a.C.

**Bibliografia:** Hill 1904, pp. 54-55; Amelung 1908, pp. 95-97, fig. 2; Reinach 1912, IV, p. 251, n.2; Chase 1908, pp. 68-70, fig. 76; Caskey 1925, pp. 52-55, n.22, pp.83-91; Pfuhl 1926, p.143, note 2; Poulsen 1940, p. 237, n. 336; Poulsen 1951, p. 238, n. 336; Lippold 1950, p. 209, pl. 70, 3; Carpenter 1962, pp. 155-156, pl. 26, 2; EAA, IV, pp. 524-525, fig. 617 (Giuliano); Bieber 1962, p. 239; Picard 1963, III, p. 377; Schlörb 1965, p. 52; Helbig II<sup>4</sup>, p. 107, n° 1254 (H. von Steuben); Richter 1966, pp. 127 e ss.; Künzl 1968, p. 30; Brommer 1972, p. 14; Delivorrias 1974, p. 149, n. 636; Comstock-Vermeule 1976, p.29 n.37, Ridgway 1981, p. 67 n. 7; Giuliano 1986, p. 524, fig. 617; Stahler 1985, p. 330; LIMC VI, 1992, s.v. *Leda*, p. 232 n. 5 (Kahil-Icard-Gianolio, Linant de Bellefonds); Leda 2007, p. 32 fig. 8 (Monaco); Gasparri 2009, p. 179 nota 22; Rocco 2010, p. 25 n.19.

## **BUDAPEST, Museum of Fine Arts.**

**33.**

### **Rilievo votivo a Igea**

Marmo bianco

H: 0,24 m

L: 0,16 m

**Stato di conservazione:** mancano la parte superiore dell'edicola, scheggiati gli angoli.

**Provenienza e rinvenimento:** Fano.

---

<sup>575</sup> Rausa 2007, p. 24 e 36 che la identifica con la Leda restaurata nel 1579 dallo scultore G.B Bianchi per la *fons Laedae* del palazzo ricordata nel poema *La Caprarola* attribuito ad Ameto Orti. La ricostruzione della fontana non è riportata, tuttavia, in Liserre 2008.

**Descrizione:** il rilievo frammentario a forma di edicola mostra Igea seduta, rappresentata frontale, indossa chitone e himation, ha i capelli raccolti e coronata da diadema o polos e lascia scendere alcuni riccioli, tiene nella sinistra una coppa dalla quale nutre un serpente.

**Datazione:** IV a.C

**Bibliografia:** Bordenache n.43; Hekler 1929, p. 53, fig.43; Soebel 2000, n.61.

CASALE S. PAOLO ,Tenuta Tor de' Monaci'

#### 34. Rilievo con banchetto funebre

Marmo pentelico

H:0,48 m

L: 0,56 m

Sp: 0,12 m

**Stato di conservazione:** del rilievo resta solo il lato sinistro che termina con una frattura obliqua; lungo i margini sono presenti diverse scheggiature e la superficie appare molto dilavata.

**Provenienza e rinvenimento:** De Rossi fornisce due differenti versioni riguardo al contesto di rinvenimento; nella scheda del volume di *Forma Italiae* dedicata a Tellenae riferisce che fu rinvenuto all'interno di una tomba posta a 350 m da Casale S. Paolo, al km 10 della moderna via Ardeantina. Nella tomba accanto al rilievo fu scoperto un sarcofago asiatico<sup>576</sup> e un'iscrizione funeraria della metà del III d.C.<sup>577</sup>, che ci informa dell'identità e dell'età del defunto M. *Cesellius Laelianus*, figlio del cavaliere M. *Aurelius Papirius Socrates*, morto all'età di 27 anni, senatore che si era dedicato all'avvocatura e aveva ricoperto numerose cariche, dal vigintivirato al sevirato nonché *l'allectio* e i *sodales Claudii*. La *gens* è nota da un'iscrizione dedicata dal padre ad un altro dei suoi figli senatore e avvocato come il fratello<sup>578</sup>. In un secondo contributo del 1968, sostiene che fu rinvenuto pochi anni prima, nella Tenuta "i Monaci" durante lavori agricoli.

Coma ha sottolineato Comella, se la prima notizia fosse quella corretta, si tratterebbe dell'unico caso documentato di rinvenimento di un rilievo greco con banchetto funebre in contesto funerario romano in Italia. Tuttavia, considerato che nella tenuta Monaci e nell'area circostante risulta documentata la presenza di numerose ville d'età imperiale, sembra possibile che provenisse da una di queste residenze poste nelle vicinanze e che fosse stato collezionato come oggetto di antiquariato.

**Descrizione:** la scena figurata è inquadrata da due paraste laterali con capitelli modanati che sostengono una cornice, al centro è raffigurata una figura maschile barbata distesa su *kline* sotto cui c'è un serpente, che ha lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro sollevato e nella sinistra regge una patera; una donna di profilo gli è seduta accanto e tiene nella destra una pisside con il coperchio sollevato mentre con il destro mutilo forse getta grani di incenso per il sacrificio in un tripode di cui si intravede solo il contorno. Davanti a loro una tavola imbandita, a destra sovrapposto alla parasta laterale un fanciullo nudo di dimensioni minori che sta versando il vino da un *oinochoe* nella *phiale* del personaggio disteso su *kline*. Sebbene lacunoso è possibile far rientrare il rilievo nella produzione dei *Totemahlreliefs*; è ben riconoscibile infatti lo schema di banchetto funebre nella formulazione attica di pieno IV a.C che prevede sul lato sinistro i banchettanti accompagnati dal coppiere mentre su quello destro perduto il corteo degli adoranti in sacrificio.

Come già notato da De Rossi l'esemplare in questione è di discreto interesse formale: particolarmente accurato appare il rendimento della barba del banchettante e del panneggio femminile; inoltre il movimento del braccio destro sulla testa del banchettante rappresenta una variante molto rara, attestata solo su un esemplare ateniese della metà del IV a.C.<sup>579</sup>, l'attitudine del coppiere, simile a quella del satiro versante di Prassitele, e il tipo di torsione della donna rinviano sempre a modelli attici, sono confrontabili

<sup>576</sup> De Rossi 1967, n.77 fig.254.

<sup>577</sup> CIL 1357, De Rossi 1967, p.104.

<sup>578</sup> Groag –Stein I, 2, p.321, n.1568.

<sup>579</sup> Dentzer 1982, R 447.

con quelli del rilievo attualmente a Copenhagen acquistato ad Atene<sup>580</sup> databile al 350 a.C con il quale oltre all'accuratezza formale condivide anche la presenza di un serpente sotto alla *kline*.

**Datazione:** metà del IV a. C.

**Bibliografia:** De Rossi 1967, p.102 n. 63 fig. 232, De Rossi 1968, p. 249 tav.97, Dentzer 1981, p. 7 e 17, fig. 7; Dentzer 1982, p.386, R 342 fig. 583; Baumer 2001a, p.88 e s; Giuliano 2004, p.439 nota 3 fig.1; Comella 2011, pp.31-33 n.7 fig.7.

## CATANIA, MUSEO BISCARI del Castello Ursino

35.

### Rilievo votivo a Demetra e Kore

Marmo pentelico

H:0,42 m

L: 0,47 m

Pr: 0,05 m

**Stato di conservazione:** Resta la parte sinistra del rilievo, priva dell'angolo inferiore, in cui si conservano Demetra e Kore stanti, una *eschara* e il braccio di una terza figura reggente un bastone o una fiaccola. Tracce di rasura sono evidenti sul listello superiore, praticate per poter iscrivere nuovamente sopra, e resti di due lettere sono visibili nello spazio tra Δάματρι e καί.

**Iscrizione:** listello superiore: Δάματρι καί [K]όραι; listello inferiore:[---]ων καί ἄ γυνά αὐτοῦ Αρισ [---] καί τέκνα α [----].

**Provenienza e Rinvenimento.** Rinvenuto nel 1937 durante i lavori edilizi nell'allora edificio della Banca d'Italia sulla piazzetta S.Niccolò di Triscina a Catania. Esso non era in situ ma giaceva insieme a due fusti di colonna e un capitello in un piccolo recinto d'epoca tardo medievale. Secondo l'ipotesi formulata già al momento del rinvenimento da Libertini, il rilievo proveniva dal santuario catanese di Demetra menzionato da Cicerone<sup>581</sup>, ipotesi che venne confermata dallo scavo di vent'anni più tardi nella vicina piazza San Francesco d'Assisi di uno scarico di materiali votivi databili tra il VII e il III a.C. Secondo Libertini, il rilievo era giunto dall'Attica a Catania alla fine del V a.C e fu realizzato appositamente per essere dedicato nel santuario siciliano; Neumann, seguito da Comella e da Caruso, ha ipotizzato che fosse giunto per via ufficiale durante la spedizione ateniese di Alcibiade del 415 a.C, quando Catania entrò in contatto con i culti eleusini. Lo studio epigrafico condotto sull'iscrizione dal Lohr e da Manganaro che l'hanno datata al III-II a.C, ha consentito recentemente a Privitera di ipotizzare che fu acquistato da una famiglia locale nel II a.C per essere offerto nel santuario della città.

**Descrizione:** nella parte sinistra del rilievo sono rappresentate due figure femminili stanti davanti un elemento circolare che emerge dal terreno; la prima, che indossa il peplo e solleva con la destra sulla spalla un lembo del mantello, è identificabile con Demetra ed è preceduta dall'altra, Kore quindi, che indossa un chitone e regge nella sinistra una lunga fiaccola; di fronte alle figure resta un braccio di una figura di proporzioni minori, probabilmente appartenente al dedicante. Maggiori problemi interpretativi ha creato la cavità nel terreno davanti a Kore, considerata da Libertini inizialmente come il cratere dell'Etna- ipotesi questa recentemente riproposta da Caruso- successivamente come un pozzo votivo, mentre da Mangaro e Sfameni Gasparro come ingresso al mondo degli inferi; il rinvenimento nel santuario catanese di strutture pertinenti ad un *Tesmophorion* databile tra il IV e III a.C hanno permesso a Privitera giustamente di identificarla con una delle cavità, definite *megara* o *chasmata*, entro cui i devoti gettavano le offerte.

Il marmo e i tipi iconografici rappresentati consentono senz'altro di considerare il rilievo un originale attico e, come sostenuto da Neumann, opera di un'officina ateniese vicina ad Agoracrito, autore delle statue di culto di Demetra e Kore per il santuario di Eleusi.

Le iscrizioni in dialetto dorico incise sul listello superiore e inferiore, invece, sono più tarde del V a.C. Secondo la Manganaro, sono entrambe databili tra il III e il II a.C; Privitera che accetta tale cronologia

<sup>580</sup> Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek inv. n. 1594, Poulsen 1951, n.265, Seidl 1940, n.2; Thönges Stringaris 1965, n. 127; Dentzer 1982, R268.

<sup>581</sup> Cic., Verr. II, 4,99. Lazzeretti 2006, p.284.

ritiene che sarebbero state applicate al momento del reimpiego, quando il rilievo sarebbe stato acquistato ed offerto nel santuario eleusino siciliano da parte di una coppia locale e dei suoi figli.

**Datazione:** rilievo, ultimo quarto del V a.C, iscrizione, fine del II a.C.

**Bibliografia:** Libertini 1937, pp.715-26, Libertini 1929, pp.127-129; Manganaro 1965, p. 186-187; Zunz 1971, p.155; Peschlow-Bindokat 1977, n.78; Mitropoulou 1977, p.49 n.78 fig. 116; Neumann 1979, p.57 tav. 32; LIMC IV 1988, s.v. *Demeter*, p. 865, n. 229 pl. 577 (Beschi), Sfameni Gasparro 1986, p. 237; Baumer 1997, p. 136 R34, Lohr 2000, n.65, Papini 2000, p. 262, Comella 2002, p.93, 296 Cat. 1 fig. 88; Caruso 2008, pp.169-172; Privitera 2009, pp. 425-429; Comella 2011, p.83 n.18 fig.18.

### 36. Rilievo funerario

Senza numero d'inventario  
Marmo bianco a grana brillante, forse pario  
H: 0, 60 m  
L: 0, 73 m

**Stato di conservazione:** una frattura percorre la parte inferiore destra, diverse abrasioni sono presenti sui volti ed i corpi delle figure; le cornici superiore e inferiore sono state rilavorate ed assottigliate, eliminando rispettivamente l' architrave a due o più fasce a volte decorato con fregio dorico, e l'iscrizione dedicatoria, secondo Privitera in età moderna; appare possibile, tuttavia, che almeno il listello inferiore fosse stato rilavorato all'epoca del riutilizzo antico, rasando l'iscrizione.

**Provenienza e Rinvenimento:** il pezzo fu rinvenuto a Catania, come testimonia, all'inizio del XIX secolo, Ferrara che ne ricorda il rinvenimento "tra le rovine degli edifici vetusti della città". Libertini, sulla base del manoscritto inedito di Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, sulle Antichità di Catania, proponeva come area di rinvenimento il monastero di S.Agostino, ad ovest del teatro romano; come ha sottolineato Privitera, in tale area nel XVIII secolo furono rinvenuti in giacitura secondaria pezzi provenienti sia dall'abitato, che dalle necropoli cittadine e appare quindi probabile che tale rilievo fosse giunto a Catania già in antico, in un periodo precedente alla deduzione coloniarica del 21 a.C, forse per adornare una tomba catanese d'età repubblicana. Se così fosse, secondo lo studioso, essendo documentata una spoliatura dei sepolcri d'età ellenistica in seguito alla deduzione coloniarica, il rilievo potrebbe addirittura essere stato reimpiegato una seconda volta, nei resti dell' edificio a peristilio connesso con il culto imperiale della prima età imperiale rinvenuto nell'area del monastero di S.Agostino.

**Descrizione:** all'interno di un *naiskos*, reso attraverso una cornice architettonica con listelli laterali terminanti in capitelli d'anta, sono rappresentate tre figure; una maschile ed una femminile sono sedute una di fronte all'altra ai lati di una figura maschile stante rappresentata frontalmente; essa indossa un lungo mantello in cui è avviluppata la mano destra, regge probabilmente un recipiente di cui resta una piccola porzione- un *alabastron* o una *lekythos*- nella sinistra, da cui versa il liquido presso un pilastro verticale rappresentante una stele funeraria, che viene raccolto dalla figura maschile seduta che tiene nella destra una coppa; questa siede su un trono i cui sostegni presentano una testa di grifone e indossa ugualmente un mantello che lascia però scoperto tutto il petto; la figura femminile, infine, che indossa un chitone ed un mantello che le copre anche il capo, ha le braccia ripiegate sul petto e una mano sulla guancia, è seduta su un *diphros* e ha i piedi su di un suppedaneo alle spalle della figura stante.

La scena rappresenta una libagione presso il *sema* compiuta da due figure maschili alla presenza di una femminile; considerata erroneamente da Ferrari appartenente ad un rilievo votivo, si tratta invece di un rilievo funerario. Problematica, tuttavia, appare l'identificazione del defunto che potrebbe essere, come suggeriscono Pfuhl Möbius e Privitera, la figura maschile seduta sul trono, mentre per Zanker<sup>582</sup> la figura centrale che sarebbe accompagnata dalle due sedute, ossia i genitori. Confronti stringenti con esemplari a *naiskos* in particolare di Samo e Verona del II a.C<sup>583</sup> e quello di Atene proveniente da *Rheneia* dell'inizio del I a.C<sup>584</sup>, consentono la datazione del pezzo tra II e inizio I a.C. Diverse le proposte avanzate circa l'origine: Libertini che considera il marmo pario, postula un'origine microasiatica, mentre Privitera

<sup>582</sup> Zanker 1993, p. 216 e s.

<sup>583</sup> Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, p.220-221 e p.275.

<sup>584</sup> Coullidou 1974, p.129 tav.73.

ritiene che il centro di produzione fosse Delo, cleruchia ateniese dal 167-166 a.C, a cui la Sicilia era legata durante i *bella servilia* scoppiati nella seconda metà del II a.C; tuttavia neanche Smirne appare da escludere, considerati i rapporti attestati epigraficamente tra atleti *Katanoi* che vinsero lì ed ad Oropos gare e il fatto che era uno dei centri maggiori di produzione di rilievi funerari prima delle guerre mitridatiche.

**Datazione:** fine II a.C.

**Bibliografia:** Ferrara 1829, pp.461-462; Libertini 1930, p. 37 n.70, tav.23; Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, p.274 nota 5; Privitera 2009, pp. 429-432.

## Cos, Museo Archeologico

### 37. Rilievo votivo con banchetto funebre e Cibele

Senza numero d'inventario.

Marmo bianco

H: 0,44 m

**Stato di conservazione:** buono, manca l'angolo inferiore destro del rilievo; la testa perduta della figura femminile identificabile come Cibele presenta un incavo con segno di ossidazione che testimonia un intervento di restauro praticato in antico per riattaccarle o rifarle la testa.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto durante gli scavi del 1934, nella c.d Casa Romana di Cos, nella zona detta Amigdalona, nell'angolo sud est del peristilio maggiore dell'abitazione.

**Descrizione:** su un rilievo a forma di ferro di cavallo è rappresentata su due registri una scena figurata; su quello superiore, un personaggio femminile che regge nella mano una benda<sup>585</sup>, sta seduta su una *kline* accanto ad una figura maschile barbata che tiene nella sinistra alzata un *rithòn* e nella destra una coppa; davanti alla coppia c'è una tavola, mentre a destra una figura femminile in trono seduta, con un timpano nella sinistra e un leone seduto in grembo, e nell'altra mano, tesa verso lo spettatore, una coppa che evoca la libagione. Sul registro inferiore accanto ad un serpente che collega i due livelli della rappresentazione, un adorante alza il braccio in un gesto di adorazione.

Il rilievo che è stato interpretato da Dentzer come un frammento di un ex-voto a forma di sandalo, tipo rappresentato al meglio dalla stele di Silon<sup>586</sup>, è un ex voto *pro itu et reditu* dedicato non solo alla divinità seduta identificabile come Cibele, ma anche alla coppia di eroi seduti a banchetto. Trattandosi quasi di un *unicum*, in quanto alla consueta rappresentazione del banchetto funebre fu accostata secondo una esplicita richiesta del committente, Cibele, così come rappresentata sui rilievi a *naiskos* a lei dedicati, è di difficile datazione per la mancanza di confronti; se Thönges Stringaris lo data alla metà del IV a.C, Laurenzi lo ritiene giustamente per il rendimento delle figure realizzato all'inizio del III a.C.

**Datazione:** inizio III a.C.

**Bibliografia:** Morricone 1950, p. 54; Laurenzi 1955-6, p.80 n. 13; Thönges Stringaris 1965, p. 81 n.92a; Dentzer 1982, p. 380 R 292, pl.90, fig.544; Naumann 1983, pp. 193; Albertocchi 1997, pp. 122-124, fig. 233; Comella 2002, p.; Krinzinger 2010, p. 693.

## COPENHAGEN, Ny Carlsberg Glyptotek

### 38. Frammento di stele funeraria con uomo e cane

Marmo grigiastro, tasio

Inv. n. 460

H: 0,50 m

L: 0,62 m

<sup>585</sup> Così Thönges Stringaris 1965, p. 80 e Dentzer 1982, p.380; l'oggetto, invece, è stato interpretato da Laurenzi invece come un rotolo o un flauto che ha a torto considerato la figura come quella di una Musa.

<sup>586</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 484, Svoronos 1913, p.484, pl.60,2.



**Stato di conservazione:** resta un frammento della parte superiore della stele il cui lato destro risulta molto rovinato, ma si conserva quasi del tutto per la larghezza originaria, compresa la parte recante l'incavo per l'inserimento di un *anthemion*. Il naso, il labbro superiore e l'orecchio sono scheggiati, la superficie appare percorsa da forellini poco profondi dovuti ad una lunga esposizione sott'acqua; a destra del viso della figura barbata un segno di ossidazione, ossia una chiazza rossastra lasciata da un piccolo perno in ferro applicato probabilmente durante un restauro operato in antico.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto vicino piazza Barberini e acquistato nel 1888.

**Descrizione:** è rappresentata di profilo verso sinistra una figura maschile barbata con capelli corti, coperta lungo la schiena da un mantello avvolto attorno alla spalla sinistra. Nonostante la frammentarietà del rilievo, l'esemplare si inserisce nel gruppo delle c.d. stele con uomo e cane, oggetto di uno studio specifico della Ridgway. Tali stele, nate in Ionia o nel mondo greco orientale alla fine del VI a.C e diffuse all'inizio del V successivamente in Attica, mostrano, in contrasto con la rappresentazione aristocratica, il cittadino in un momento della vita reale mentre gioca con il suo cane. Tra gli esemplari studiati dalla Ridgway, la più vicina sembra essere la stele Borgia perché in entrambi i casi l'uomo barbato non fissa il cane che si trova sotto di lui; la postura del defunto sembra confrontabile anche con quella della stele di *Pamphilos* dei Musei di Berlino<sup>587</sup>, su cui però una figura giovanile gioca con un cane di piccola taglia. La pettinatura e il rendimento della barba e dei tratti del volto, in particolare per la spesse palpebra che richiamano lo stile di Mirone, e il tipo di marmo che si tratti di un prodotto insulare della metà del V a.C

**Datazione:** metà del V a.C.

**Bibliografia:** Poulsen 1951, p.141 n.195, Friis Johansen 1951, p.122 n.2, Ridgway 1971, p.64 n.11, Bielefeld 1973, p.96, Hiller 1975, p. 139 nota 66; Moltesen 1995, p.80 n. 23.

### 39. Niobide ferito a morte

Marmo pario  
Inv n. 472  
H: 0,62 m  
L: 1,65 m

**Stato di conservazione:** fratturati il naso, gli angoli della bocca e il mento; mancano la mano destra, le dita della mano sinistra, le dita di entrambi i piedi e il pene che, come mostrano i fori praticati in queste zone, erano lavorati a parte ed aggiunti; sono state restaurate, ricongiungendo lungo le superfici di frattura con il gesso la gamba destra e quella sinistra, il braccio destro all'altezza della spalla e la mano sinistra presso il polso. Sulla parte posteriore del collo un forellino di 1,5 cm diametro indica che era inserita una freccia probabilmente di bronzo; i capezzoli erano stati realizzati separatamente ed inserite. Sul lato posteriore subito sotto il mantello si notano due incassi rettangolari forse praticati in età romana per la messa in opera sul frontone. Sulla spalla sinistra sono evidenti tracce di rilavorazione effettuate con lo scalpello sulla superficie rovinata; probabilmente la zona del braccio destro era stata rovinata allo stesso modo ma non poteva essere visto dal basso. Sul lato sinistro dell'addome, inoltre, ci sono tracce del primo dito presente prima che la mano fosse rotta e restaurata. La figura poggia su un plinto di 4,5-5,5 cm di altezza che è lavorato grossolanamente posteriormente e più accuratamente sulla fronte.

**Provenienza e Rinvenimento:** come riferisce Lanciani, fu rinvenuto tra l'aprile e il giugno del 1882, durante i lavori sotto le fondamenta della casa di Cesare Bai in via Flavia nel tratto tra via Quintino Sella e via Servio Tullio, nelle vicinanze del tempio della Fortuna Pubblica; la scultura fu trovata in un cunicolo assieme alla Niobide in fuga, ad una replica del Satiro in riposo di Prassitele ad un ippopotamo in rosso antico, una Leda con cigno. La scultura, inizialmente identificata con la statua di Endimione addormentato sulle rupi del Lethmos, fu esaminata assieme alle altre quattro nella primavera del 1882 da Lanciani che successivamente insieme a Visconti la vide in casa Spithoever nel 1888. Fu acquistato assieme alla Niobide in fuga dalla Gliptoteca di Copenaghen nel 1888.

<sup>587</sup> Berlino, Staatliche Museen, Pergamonmuseum, inv. n.757, Zlotogorska 1997, n.85 tav.13.

**Descrizione:** una figura giovanile maschile morente è distesa su un terreno roccioso e appoggiata sul gomito sinistro, mentre il braccio destro è intento a togliere la freccia che lo ha colpita sul collo, tentativo che come mostra la posizione della mano non avrà successo; è quasi completamente nuda, solo un mantello avvolto attorno ad una roccia dietro alla spalla destra le copre la schiena e piegandosi in avanti arriva a coprire parte delle cosce. Le gambe distese sembrano sospese nel vuoto, sebbene il movimento della coscia destra, sottolineato a livello toracico dall'inarcarsi del busto, reso mediante i muscoli dell'addome e del bacino, sembri quasi suggerire il tentativo di rialzarsi. La testa mostra una serie di piccoli riccioli che incorniciano il capo, piccoli occhi e l' unica indicazione di dolore è offerta dalla bocca aperta e da una ruga sulla fronte.

Tale giovane poco muscoloso è identificabile con uno dei Niobidi colpiti dalle frecce scagliate da Apollo e Artemide. Sebbene l'impostazione spaziale della figura e l'espressione del volto risentano fortemente della scultura del periodo severo, il rendimento naturalistico del panneggio e delle chiome, nonché il morbido modellato del corpo rivelano analogie con le sculture della corrente partenonica, consentendo una datazione intorno al 440-430 a.C e l'attribuzione, secondo La Rocca, ad una scuola ionica fortemente influenzata da quella attica. Come sottolineato per primo da Furtwaengler, le dimensioni schiacciate e allungate della scultura nonché i segni di grappe sulla schiena mostrano che originariamente essa era una figura frontonale che occupava l'angolo sinistro di un frontone raffigurante il mito della punizione inflitta dai figli di Latona a quelli di Niobe assieme a quelle della Niobide che corre, e della Niobide ferita, rinvenute nelle vicinanze e, come ribadito da La Rocca, Moltesen e Talamo, legate da forti analogie nel rendimento del panneggio e nei tratti del volto. All'ipotesi di scultura frontonale si è opposto Hafner che ha però accettato la ricomposizione del gruppo e ne ha considerato parte anche una testina di Apollo presente ora a Francoforte (appendice n.). Come ha evidenziato La Rocca, invece, confronti ancora più stringenti sono possibili con il torso del Greco genuflesso del Tempio di Apollo Sosiano e con il Greco caduto, che mostrano un simile rendimento del torace e la stessa piccola piega di pelle sopra i genitali; anche in questi casi, le costole e i muscoli sono resi con evidente naturalismo e la struttura ossea è appena accennata per dare maggiore rilievo al modellato plastico dei muscoli. Il volto, inoltre, appare molto simile a quello del Teseo dell'Amazonomachia del Tempio di Apollo Sosiano per la forma ovale del viso, il taglio degli occhi, le labbra socchiuse attraverso cui si intravedono i denti. Tali osservazioni hanno portato lo studioso a pensare che i due cicli avessero decorato i due frontoni di uno stesso tempio greco, forse quello di Apollo *Daphnephoros* di Eretria da cui sarebbero state sottratte in epoca augustea per essere trasferite e riutilizzate a Roma le une nel frontone del tempio di Apollo sosiano, le altre negli Horti Sallustiani, secondo Talamo, nel tempio della Fortuna negli horti Sallustiani.

Tuttavia le analogie sottolineate, unite alla comunanza anche di tipo di plinto roccioso presente su tutti e tre i Niobidi degli *Horti* Sallustiani e alla Nike, al Greco genuflesso, al Greco caduto e Teseo del Tempio di Apollo Sosiano indurrebbero a ritenere che anche queste sculture, originariamente, fossero appartenute al frontone greco con i Niobidi.

**Datazione:** 440-430 a.C

**Bibliografia:** BC 1906, pp. 157-185 (Lanciani); Furtwaengler 1907, pp. 207-210; Lanciani 1926, p. 67; Poulsen 1951, n. 399; Hafner 1962; Langlotz 1963, p. 83; Delivorrias 1974, p. 18, 152; Ridgway 1981, p.55 B; Lanciani 1985, p.172; La Rocca 1985, p.71, tavv. 36-39 (con bibl. prec.); LIMC VI, 1992, s.v. *Niobidai*, p. 918, 925-926, n. tav. 613 (W. Geominy); Talamo 1995, p. 30; Moltesen 1995, p. 46 n. 2; Talamo 1998, pp. 143-145 figg.14 e 15; Rolley 1999, p.179 fig. 149; Masterpieces 2004, p. 79 fig.54; Diacciati 2005, pp. 203-206; Kyrieleis 2006, p.197; Talamo 2008, pp. 130-132; Rocco 2010, p. 24 n.11; Ambrogi 2011, pp. 537-540.

#### 40. Niobide che fugge

Marmo pario

Inv.n. 520

H: 1,40 m

**Stato di conservazione:** mancano il naso, la mano destra, il piede sinistro, due dita di quello destro e diverse porzioni del panneggio che erano lavorate a parte ed inserite, alcune con perni metallici, altre con gesso, probabilmente al momento del riutilizzo romano. Le fratture presenti tra il collo e la testa, lungo il braccio sinistro e nelle pieghe del mantello dietro la testa sono state ricomposte in epoca recente in gesso.

Forellini nei riccioli dei capelli, sul lobo sinistro dell'orecchio e sulla cintura erano praticati per inserire dei completamenti in bronzo. Visibili tenui tracce di colore azzurro e marrone sul mantello. Un plinto moderno è stato inserito sotto la basetta sottile.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. scheda cat. precedente.

**Descrizione:** una figura femminile che indossa un peplo con un largo *apoptigma* le cui estremità sono trattenute dalle sue mani, corre verso destra; durante la fuga, rappresentata secondo il motivo classico della *Knielauf* si volta a guardare indietro e, mentre ruota il busto, il peplo e il mantello si sollevano attorno alla testa e alla parte superiore del corpo; le pieghe dell' *apoptigma* che cadono pesantemente verso il basso impediscono il movimento. Indossa un *sakkòs* dal quale escono ai lati della fronte alcuni riccioli; il viso caratterizzato da un mento pesante, piccoli occhi e da un'espressione di paura resa mediante le labbra socchiuse attraverso cui s'intravedono i denti. La figura, identificabile con una delle Niobidi, è rappresentata nel momento in cui cerca di scampare ai dardi scagliati da Apollo e Artemide contro di lei e i suoi fratelli.

Le proporzioni del corpo e il rendimento dei movimenti della veste, specie nella parte bassa, mostrano che era stata realizzata per essere vista dal basso e che dunque, come il Niobide ferito, era una figura frontonale, attribuzione questa rifiutata invece da Wegner che ritiene che entrambe le figure fossero state sì realizzate per una visione dal basso ma per essere esposte su un piedistallo o basamento da cui la veste svolazzante davanti al corpo avrebbe disturbato poco l'insieme della figura. Come si è già avuto modo di sottolineare a proposito della scheda precedente, l'opera, un originale greco del 440- 430 a.C, prodotto da una bottega ionica fortemente influenzata da modelli attici, decorava, invece, lo stesso frontone con la Niobide ferita cat. n. e il Niobide ferito. Come quest'ultimo, è fortemente legata ad alcune figure del gruppo dell'Amazzonomachia del tempio di Apollo sosiano, in particolare, simile appare la resa dei riccioli che sfuggono dal *sakkòs* della Nike cat.n., il pannello a piccole e fitte piegoline che si ripiegano ad uncino sopra la cintura è uguale a quello dell'Amazzone cat. n. e identico a quello del Teso è il modo di far ricadere il pannello sulla base attraverso pieghe morbide e corpose. Come si è già osservato, cfr. cat. n., tali straordinarie somiglianze hanno portato lo studioso a pensare che i due cicli fossero opera di una stessa bottega e che avessero decorato i frontoni dello stesso tempio greco, probabilmente quello di Apollo *Daphnephoros* di Eretria da cui sarebbero stati sottratti in età augustea per decorare gli uni il frontone del tempio di Apollo sosiano, gli altri gli horti Sallustiani, secondo Talamo nel tempio della Fortuna. Tuttavia le analogie sottolineate, unite alla comunanza anche di tipo di plinto roccioso presente su tutti e tre i Niobidi degli *Horti Sallustiani* e alla Nike, al Greco genuflesso e al Greco caduto e Teseo del Tempio di Apollo Sosiano indurrebbero a ritenere che queste sculture rinvenute presso il tempio di Apollo Sosiano, originariamente fossero appartenute al frontone greco con i Niobidi.

**Datazione:** 440-430 a.C

**Bibliografia:** BC 1906, pp. 157-185 (Lanciani); Furtwaengler 1907, pp. 207-210; Lanciani 1926, p. 67; Poulsen 1951, n. 398, Langlotz 1963, pp.83-84; Paribeni 1969, pp.83-89; Delivorrias 1974, p. 18 n.54, p.144 n. 616; Wegner 1975, p. 10; Ridgway 1981, p.55 C; La Rocca 1985, p.71, tavv. 36-39 (con bibl. prec); Simon 1988, p.245 fig.164; LIMC VI, 1992, s.v. *Niobidai*, p. 918, 925-926, n. ...a, tav. 613 (W. Geominy); Talamo 1995, p. 30; Moltesen 1995, p. 43 n. 1; Talamo 1998, p. 143 figg.14 e 15; Celani 1998, p.110; Rolley 1999, p.179 fig. 149; Kreikenbom 2004, p.249 e s; *Masterpieces* 2004, p. 79 fig.55; Diacciati 2005, pp. 203-206; Kyrieleis 2006, p.197; Cima 2008, pp. 130-132 fig.23; Rocco 2010, p. 24 n.10; Ambrogi 2011, pp.537-540.

#### 41. Figura maschile seduta

Marmo pario

Inv. n. 1184

H: 0,42 m

**Stato di conservazione:** mancano la testa, entrambe le braccia e le gambe, molte scheggiature lungo la veste soprattutto all'altezza delle spalle.

**Provenienza e Rinvenimento:** acquistato nel 1894 dai fratelli Regnicoli, trattatori a Tivoli e probabilmente rinvenuta presso il fiume Aniene.

**Descrizione:** una figura maschile vestita di chitone è seduta di profilo. La spalla destra è sollevata, quella sinistra è tenuta indietro, mentre il braccio era probabilmente piegato all'altezza del gomito. La bidimensionale della figura accompagnata dalla strettezza del sedile indicano una sua possibile visione dall'alto e quindi una identificazione con una figura frontonale, probabilmente posta nell'angolo destro del frontone; tuttavia incerta ne resta l'identità, un auriga come sostenuto da Poulsen o, come ipotizzato da Delivorrias, di un guerriero facente parte di un gruppo in lotta.

**Datazione:** 430-400 a.C.

**Bibliografia:** Poulsen 1951, p. 199 n.325; Delivorrias 1974, p.86 nota 378; Schuchardt 1988, p. 89, n.40 fig.10; Ridgway 1981, p. 242; Moltesen 1995 p.54 n. 6.

#### 42. Frammento di rilievo votivo a Igea e Asclepio

Marmo  
Inv. n. 1193  
H: 0,21 m  
L. 0,185 m

**Stato di conservazione:** frammentario, resta una piccola porzione del lato destro del rilievo molto scheggiata.

**Provenienza e rinvenimento:** probabilmente dalla zona di Tivoli, in quanto fu acquistato dalla Gliptoteca dalla collezione dei fratelli Regnicoli a Tivoli nel 1894.

**Descrizione:** sul lato destro del rilievo frammentario è rappresentata un' anta liscia e una figura femminile stante con la gamba destra incrociata sulla sinistra che indossa un chitone e mantello; mancano la testa e le gambe dalle ginocchia in giù, il braccio destro è teso in alto avanti e si appoggiava ad un sostegno perduto, forse una colonna, di cui resta solo la parte inferiore, quello sinistro, invece, è piegato all'indietro sulla schiena.

La figura è stata identificata da Poulsen e Moltesen con Igea sulla base della postura presente su diversi rilievi ateniesi, in particolare quello frammentario del Museo Nazionale di Atene<sup>588</sup>, che mostra la dea abbigliata nel medesimo modo e nello stesso atteggiamento con il braccio destro appoggiato ad un portarilievo attorno al quale si avvolge il serpente; essa inoltre è rivolta verso Asclepio seduto di cui si vede solo un piede. Sebbene il rilievo ateniese sia stato datato alla prima metà del IV a.C, Moltesen ritiene che l'esemplare di Copenhagen sia del 325 a.C. Siccome rilievi votivi con questo tipo di iconografia di Igea hanno una diffusione maggiore intorno alla metà del IV a.C<sup>589</sup>, sembra più probabile che si tratti di un esemplare attico della seconda metà del secolo.

**Datazione:** seconda metà del IV a.C

**Bibliografia:** Poulsen 1951, n. 355; Soebel 1990, pp.20-21 pl.4a; Moltesen 1995, p. 142 nr. 74; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

#### 43. Figura femminile

Marmo pario  
Inv. n. 1682  
H: 0,69 m

**Stato di conservazione:** mancano la parte superiore del braccio destro e quella inferiore del sinistro; la figura è priva della parte che va dal ginocchio sinistro fino alla caviglia destra; la testa, lavorata a parte, era inserita tramite un perno nel collo, nel quale è evidente un secondo foro praticato dopo l'acquisto per

<sup>588</sup> Museo Nazionale di Atene, inv n. 2557, Svoronos 1902, pl. 172, Mitropolou 1977, n. 213, pl.29; LIMC V, , p. 568 n. 29, s.v. Hygeia (F.Croissant).

<sup>589</sup> LIMC VI, 1988, p. 569 nn. 30-34, s.v Hygeia (F.Croissant).

l'inserimento della testa di Atena. Sulla schiena è presente un grosso foro di un tenone, ancora pieno di piombo.

**Provenienza e rinvenimento:** fu acquistata nel 1899 da Arndt a Monaco; Poulsen ne registra la provenienza da Castelgandolfo. Tale provenienza è stata accolta da tutti gli autori che successivamente ne trattano, tranne dalla Moltesen, invece, che le attribuisce una provenienza da Frascati.

**Descrizione:** una figura femminile è rappresentata nel motivo della "*Knielauf*": il corpo è rappresentato frontalmente, la gamba destra è piegata in avanti all'altezza del ginocchio e quella sinistra allungata indietro; la testa era probabilmente rivolta verso sinistra; indossa un peplo che con fibbie metalliche sulle spalle e una cintura ugualmente metallica intorno alla vita, come mostrano i forellini presenti sulla spalla e sotto il busto; il *kolpòs* era riccamente panneggiato mentre *l'apoptigma* era più corto avanti, come indicano i quattro forellini sul braccio destro. Sul retro ci sono quattro forellini per fissare il braccio destro, che era posto leggermente più in avanti per reggere le pieghe della veste; il braccio sinistro era fissato da un perno metallico ancora presente.

Per primo Herbig aveva ipotizzato che tale figura, identificabile a suo avviso con una Niobide, facesse parte della decorazione di uno dei frontoni del tempio di Poseidon a Capo Sunio assieme alla figura maschile accovacciata, presente a Copenhagen ma acquistata a Roma nel 1925 dal Pollak di cui non è nota la provenienza; secondo lo studioso, sull'altro frontone dello stesso tempio, avrebbe trovato posto la testa femminile, probabilmente di Atena, acquistata assieme alla figura femminile e con la stessa provenienza. Anche Pfuhl, confrontando la figura femminile in questione con quella seduta rinvenuta sul frontone orientale di tale tempio, confermò tale ipotesi; successivamente diversi studiosi-Lippold, Schmidt, Poulsen e Blümel- hanno considerato, probabilmente a torto, parte dello stesso ciclo, denominato dei piccoli Niobidi, anche la figura femminile seduta di Berlino. Secondo Gullini, invece, le tre sculture di Copenhagen, potrebbero essere state le statue frontonali asportate in età romana e perciò non emerse durante gli scavi americani dell'*Ephesteion*, per l'identità di materiale-il marmo pario- e le affinità stilistiche con le sculture del fregio di questo tempio. Se Schlörb le ha attribuite invece al tempio di Nemesi a Ramnunte, Hofkes-Brukker al tempio di Apollo a Bassae, mentre ancora Despinis senza legarle a nessun tempio in particolare le ha considerate un prodotto ascrivibile alla corrente ionica dell'Italia meridionale. Delivorrias utilizzando l'argomentazione addotta da Thompsons per escluderne la pertinenza all'*Ephesteion*, ossia la forma e la grandezza degli incavi sul retro delle sculture per l'inserimento sul timpano che sembrano corrispondere piuttosto a quelli della figura seduta del frontone orientale del tempio di Poseidon a Capo Sunio, ha riconnesso nuovamente le tre sculture a tale tempio e ha considerato parte dello stesso ciclo per affinità tecnico stilistiche e identità di provenienza anche la figura femminile ora a Budapest appendice n.

In effetti, le due sculture in questione presentano dimensioni simili e affinità con le sculture del tempio di Capo Sunio e presentano identità nel modo di lavorazione: medesimi sono i perni metallici sul retro e nell'incavo del braccio ed in entrambi i casi la testa era lavorata a parte ed inserita successivamente. Come recentemente ha sottolineato Rolley, la comunanza stilistica può indurre a considerarle parte di uno stesso gruppo frontonale attico databile nel terzo quarto del V a.C, sebbene, tuttavia, non ci siano motivi stringenti che portino a ritenerle quelle di due Niobidi.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Lippold 1924, p.12 fig.6; Schmidt 1931, p.6; Poulsen 1934, p. 16 fig.21; Herbig 1941, p. 118; Gullini 1949, p.35 tav.49; Poulsen 1951, p. 222 n.304; Blümel 1966, p. 222 p.98; Hofkes-Brukker 1967, p.26 fig.16; Paribeni 1969, p.88; Delivorrias 1974, p.86 nota 376; Gulaki 1981, p.109 fig.161; Ridgway 1981, p. 55 n; Moltesen 1995, p. 44 n.4 ; Rolley 1999, p. 180; Gasparri 2009, p. 178 nota 11; Rocco 2010, p.24 n.13.

#### 44. Testina di Atena

Marmo pario  
Inv. n.2222  
H:0,20 m

**Stato di conservazione:** la testa è percorsa orizzontalmente da una frattura che attraversa il viso sotto gli occhi fino ad entrambi gli zigomi; manca il labbro inferiore e il lato superiore sinistro risulta pieno di incrostazioni.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu acquistata nel 1899 da Arndt con la stessa provenienza da Castelgandolfo della figura femminile cat. n., al cui corpo fu inizialmente collegata, una volta entrata nella collezione.

**Descrizione:** la testa femminile, leggermente rivolta verso sinistra, gli occhi bordati da morbide e spesse palpebre, un naso lungo e sottile e una piccola bocca pronunciata; indossa un elmo corinzio sotto il quale emergono lateralmente piccoli ciuffetti riccioluti dei capelli e sul lato destro della nuca un ulteriore ciuffo, resto probabilmente di una coda di cavallo. La testa per le evidenti affinità con l'Atena Rospigliosi è stata attribuita quasi concordemente ad Atena<sup>590</sup>, Come si ha già avuto modo di notare, l'identità di provenienza con la figura femminile cat. n. ha fatto sì che venisse considerata da Herbig appartenente all'altro frontone del tempio del gruppo dei cosiddetti piccoli Niobidi; tuttavia l'attribuzione che non può, per scarsità di elementi riguardo al rinvenimento e la mancanza delle teste delle altre due sculture, essere supportata.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C

**Bibliografia:** Herbig 1941, p. 118; Poulsen 1951, p. 98 n.107; Blümel 1966, p. 222 n.304; Hofkes-Brukker 1967, p.25 fig.15, 17; Delivorrias 1974, p.86 nota 378; Ridgway 1981, p.55 L; Moltesen 1995 pp.50-52 n.4; Rolley 1999, p. 180; Rocco 2010, p. 24 n. 13.

#### 45. Figura maschile

Marmo pario  
Inv. n. 2749  
H: 0,37 m

**Stato di conservazione:** sulla schiena è evidente un foro rettangolare di un tenone, nel collo un foro per l'inserimento della testa e nella coscia due fori chiusi con il gesso; il braccio destro e la testa erano lavorati separatamente ed inseriti nel busto e sulla spalla le cui superfici erano state lisciate. Un piccolo foro serviva all' inserimento del braccio destro alzato e la mano sinistra sembra esser stata inserita più in basso dove compaiono quattro forellini nel drappoggio; un piccolo foro sul mantello, sopra la spalla sinistra potrebbe aver ospitato un completamento bronzeo, forse una fibbia.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu acquistato a Roma nel 1925 da Pollak che lo aveva già offerto nel 1914. Non si conosce la provenienza, tuttavia affinità tecnico- stilistiche sembrano collegarla alla figura femminile cat. n. proveniente da Castelgandolfo.

**Descrizione:** una figura maschile nuda seduta, ha inclinato il busto sul fianco destro; solo un mantello appoggiato sulla spalla sinistra copre il braccio e scende sulla schiena, dietro alla gamba flessa. Difficile, appare una sua l'identificazione: come indica il grosso foro praticato nell'avambraccio e nascosto sotto il drappoggio, il braccio probabilmente reggeva un grosso attributo, forse un' arma di cui si serviva per combattere contro un avversario posto al suo fianco. Secondo Herbig, invece, era una vittima, un Niobide ferito e come si è visto, appartenuto allo stesso frontone greco della figura femminile cat. n., mentre più recentemente, Moltesen, invece, una figura di combattente che si sta difendendo.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Poulsen 1934, p. 16 fig.15; Herbig 1941, p. 118; Gullini 1949, p.35 tav.49; Poulsen 1951, p. 271 n.399a; Blümel 1966, p. 222 p.98; Hofkes-Brukker 1967, p.25 fig.15, 17; Delivorrias 1974, p.86 nota 377; Ridgway 1981, p.55 M; Moltesen 1995 p. 48 n. 5; Rolley 1999, p. 180; Rocco 2010, p. 24 n. 12.

#### 46. Figura maschile giovanile

Bronzo

---

<sup>590</sup> Contra: Hofkes-Brukker 1967, p.25 fig.15, 17; Delivorrias 1974, p.86 nota 378 che la identificano con quella di un giovane guerriero.

Inv. n. 2235

H: 1,02 m

**Stato di conservazione:** mancano il braccio sinistro, la mano destra, i piedi e buona parte del cranio; le gambe che sono state piegate in conseguenza di un urto, erano originariamente più verticali.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuto nel XVII secolo sul Gianicolo, nei terreni presso Porta S. Pancrazio; P. Santi Bartoli ne attribuì la scoperta a scavi eseguiti nel 1643 durante la costruzione del nuovo recinto di Urbano VIII. Il primo accenno al bronzo si trova negli inventari Barberini del 1671<sup>591</sup> dove figura, restaurato con una cornucopia, tra i beni di Antonio, nipote di Urbano VIII, in via dei Giubbonari; dopo il 1671 fu collocata a Palazzo Barberini, dove appare negli inventari del 1692<sup>592</sup> ove fu visto e segnalato dal Winckelmann. Nel 1830 entrò in possesso della famiglia Sciarra, erede dei Barberini che lo collocò a palazzo Sciarra in via del Corso fino al 1892, quando fu venduto dal principe Maffeo Colonna di Sciarra a Jacobsen tramite Helbig, suo agente romano e allora proprietario di Villa Lante.

**Descrizione:** il giovane, probabilmente un *pais*, non ancora *epebos* come indica l'altezza inferiore a 1,20 m, è rappresentato stante sulla sinistra e con la destra appena rialzata; la mano destra doveva essere protesa in avanti, la sinistra, invece, è abbassata e la testa girata leggermente a destra, come se guardasse in direzione della mano. I capelli corti, indicati da incisioni verticali realizzate a freddo sopra la fronte, sono ricoperti da ciocche, sempre incise a freddo sulla superficie rialzata dei capelli, simili a piccole piume che rappresentano, probabilmente, un copricapo indossato dal giovane. Diversi particolari del volto - le sopracciglia e le labbra - come anche l'ombelico sono resi mediante l'intarsio di rame; gli occhi e i denti - i primi in pietra bianca, i secondi forse in argento - erano lavorati a parte ed inseriti nelle orbite e nella bocca aperta.

Diverse provenienze gli sono state attribuite nella storia degli studi, dall'ambito etrusco - italico (Riis, Poulsen, Langlotz, Hafner, Dohrn) a quello magno greco (Michaelis, Studnicka, Bulle, Curtius, Gjodesen, Sprenger, Fuchs, Moltesen) e a quello greco (Boardman, Rolley, Stewart, Mattusch). Come ha convincentemente dimostrato Bell, il bronzo riflette caratteristiche tipiche del periodo iniziale del nuovo naturalismo greco del V a.C: il peso corporeo si appoggia sulla gamba sinistra e per mostrare l'effetto della asimmetria sul corpo lo scultore ha rialzato l'anca sinistra, anche se ha lasciato spalle e torace quasi allo stesso livello, facendo coesistere la frontalità arcaica e il nuovo modo di rendere la distribuzione del peso del corpo. Ancora altri elementi indicano questo nuovo modo di osservare la natura: il contrapposto appena accennato, l'uso dell'intarsio di rame per alcuni elementi anatomici - tecnica questa già apprezzata dagli scultori del tardo arcaismo ma molto usata per il nuovo naturalismo - e infine la bocca aperta che rappresenta il tentativo di arricchire la statua di caratteristiche umane facendola parlare o cantare. Oltre al giovane di Kritios dell'Acropoli di Atene, databile nel primo quarto del V a.C, il confronto stilistico più stringente può essere rappresentato dal Poseidon bronzeo di Livadhostro. Le caratteristiche fisiche - l'altezza di 1-1,20 m, la bocca aperta, la mano protesa in un gesto di offerta - suggeriscono che il contesto originario fosse un santuario greco; il copricapo, una calotta di piume imbricate, inoltre, indica l'appartenenza a un coro di fanciulli<sup>593</sup>. Statue di coreuti marmorei e bronzei di piccole dimensioni erano usualmente dedicate nei santuari; Bell sottolinea che solo dalle fonti, invece, conosciamo due gruppi bronzei più grandi: Pausania ne cita due, vicino al tempio di Zeus di Olimpia, il primo composto da un *choros* di 35 giovani di Messina accompagnati da *auletes* e *didaskalos*, in lutto per un coro morto in mare attraversando lo stretto o prima o dopo la partecipazione a una festa di Reggio, nell'atto di cantare, realizzati da Calone di Elide, scultore attivo nella prima metà del V a.C; il secondo, dedicato dagli Agrigentini, formato da *paides* montati sul muro dell'Altis con la mano destra protesa in segno preghiera, realizzato da Calamide, scultore del secondo quarto del V a.C. Siccome le caratteristiche del nostro esemplare indicano che fu realizzato da un bronzista che conosceva sia le formule dell'arcaico sia il nuovo stile naturalistico, Bell ipotizza che il bronzo potesse essere appartenuto al gruppo dei Messeni descritto da Pausania a Olimpia, portato via in un momento imprecisato prima della visita di Pausania forse quando i Mamertini di Messina, eredi dei Messeni dello stretto e alleati romani nel II o I a.C ne fecero dono a un patrono di rango senatorio o a un santuario romano.

---

<sup>591</sup> Lavin 1975, n.17, 326 ( IV, inv. n.71, N.718): “un idolo antico di metallo di p.m 5 ½ altezza, tiene un Cornucopia”.

<sup>592</sup> Lavin 1975, n. 17, 453, ( VI, inv. n.92-04, N.649) “un altro idolo di metallo alto p.mi 6 rap.te l'abbondanza con un Cornucopio in mano con sia base di marmo sopra mezza colonna di porfido”.

<sup>593</sup> Secondo Studnicka 1887, invece, si tratterebbe di un giovane atleta.

**Datazione:** primo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Winckelmann 1767, IV; Nibby 1838, p.822; Michaelis 1863, pp.122-124; Studnickza 1887, pp.90-107; Matz-Duhn 1881, p.278 n. 978; Brunn-Bruckmann 1888, tavv.743-744; Furtwaengler 1913, p.440; Riis 1941, pp.29-30; Curtius 1951, pp.32-34; Poulsen 1951, p.45 n. 28, Hafner 1954, pp.233-241; Langlotz 1956, p. 150; Hafner 1966, p.32; Hafner 1967, pp.258-9; Gjodesen 1970, pp.11-75; Sprenger 1972, pp. 78-79; Fuchs 1976, p.290, Dohrn 1982, p.85, pl.8-9; Cristofani 1985, p. 25; Rolley 1986; Mattusch 1988; Stewart 1990; Winckelmann 1993, p.97, 111; Moltesen 1995, II, n. 3; Bell 1997, pp. 77-99.

#### 47. Testina maschile

Marmo pario  
Inv.n. 3688  
H: 0,17 m  
L: 0,09 m

**Stato di conservazione:** risulta scheggiata lungo il mento, le sopracciglia e le guance, tracce di cemento riferibile all'inserimento moderno in camino.

**Provenienza e rinvenimento:** la testina si trovava già a Palazzo Braschi<sup>594</sup> nel XIX secolo, da dove fu acquistata alla metà dello stesso secolo da un maniero danese. Dal 1989 nella Gliptoteca.

**Descrizione:** la testina mostra un viso giovanile maschile imberbe, leggermente rivolto alla sua sinistra; il trattamento delicato degli occhi e della bocca, l'espressione che trovano confronto con la figura del cavaliere sconfitto del rilievo Albani, cfr. cat.n. Tuttavia non sembra possibile stabilire se, come Moltesen ritiene, si tratti di una figura frontonale.

**Datazione:** 420-400 a.C

**Bibliografia:** Moltesen 1995, p. 56 n. 7(con bibliografia precedente); Gasparri 2009, p. 180 nota 31.

#### 48. Testina femminile

Inv.n.3689  
Marmo pario  
H: 0,22 m  
L: 0,15 m

**Stato di conservazione:** la testina era stata già oggetto di restauro moderno mediante l'applicazione di una coroncina di alloro che, una volta entrata nella Gliptoteca di Copenhagen è stata rimossa e ne ha lasciato evidenti segni; manca il naso, scheggiature sono visibili sulle orecchie, sul mento e sulle sopracciglia.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. scheda precedente.

**Descrizione:** la testina che per le dimensioni sembra fosse appartenuta ad una scultura, mostra una figura femminile giovanile dal volto ovale, labbra leggermente socchiuse e i capelli divisi da una scriminatura centrale sono raccolti in bande ondulate, secondo lo schema del Melonfrisur sul retro. Stringenti appaiono i confronti per l'ovale del volto e il rendimento dell'espressione nostalgica, suggeriti da Moltesen, con la c.d testina Brunn della Gliptoteca di Monaco proveniente da Cos attribuita ai figli di Prassitele, Cefisodotos e Timarchos<sup>595</sup>.

**Datazione:** 325-300 a.C

**Bibliografia:** Moltesen 1995, p. 75 n.18 (con bibliografia precedente); Gasparri 2009, p. 180 nota 31.

---

<sup>594</sup> Su Palazzo Braschi, dove, tuttavia, non se ne fa menzione: Papini 2000.

<sup>595</sup> Kabus Preisshofen 1961, pp.66-78.



## DRESDA, Staatliche Kunstsammlungen

### 49. Testa di Atena

Inv n. 115  
Marmo bianco  
H: 0,23 m

**Stato di conservazione:** manca la nuca, l'elmo, gran parte della fronte, il naso, la punta del mento; sono visibili scheggiature sulle sopracciglia e sulle labbra e rimangono tracce di colore sulle ciocche dei capelli.

**Provenienza e rinvenimento:** risulta presente nella collezione Borghese a Roma fino al 1892. Tuttavia, non è stato possibile mettere in relazione la testa femminile con le voci degli inventari della collezione Borghese<sup>596</sup>, né risalire al suo contesto di rinvenimento romano.

**Descrizione:** la testa è riconoscibile con quella di Atena per la presenza di un elmo corinzio, i cui resti sono visibili lateralmente. Il piccolo ovale del viso si mostra delicatamente scolpito: gli occhi convessi sono coperti da palpebre, le sottili labbra carnose morbidamente dischiuse e sottolineate sugli angoli esterni. Leggere asimmetrie caratterizzano gli occhi- quello sinistro è più vicino al naso- e le orecchie, quella destra è posta più indietro. Tali elementi consentono confronti con testa femminile dell'Heraion di Argo<sup>597</sup> e del frammento di quella della Nemese di Ramnunte<sup>598</sup>; pertanto si tratta un'opera peloponnesiaca databile nell'ultimo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Protzmann 1989, p. 17 n. 6, fig. p. 16; Gasparri 2009, p. 180 nota 30.

### 50. Rilievo votivo con scena di banchetto funebre

Marmo grigiastro  
Inv. n. 696  
H: 0,125 m  
L: 0,174 m

**Stato di conservazione:** buono, leggere scheggiature lungo il listello inferiore, superiore e sui capitelli; sulla parte superiore e sul retro piccole integrazioni in gesso.

**Stampe:** Le Plat 1733, tav. 178,2.

**Fonti e documenti:** Inv. 1765, c. 109 v, n. 71: Cacciotti 2004, p.66.

**Rinvenimento e Provenienza:** il rilievo era presente nella collezione Chigi fino al 1728. Nel catalogo di Dresda il rilievo viene menzionato come proveniente dalla collezione Chigi ma non essendo riconoscibile nei documenti seicenteschi della famiglia, nonostante sia menzionato nell'inventario di Dresda del 1765, Cacciotti suppone che esso non facesse parte del nucleo collezionistico di Flavio Chigi. Nonostante sia stata effettuata anche una ricognizione delle antichità di Agostino Chigi<sup>599</sup> nel Palazzo al Corso, dove fu trasferita la collezione di Flavio dopo la sua morte nel 1693, non è stato possibile risalire alla fase romana del rilievo di Dresda.

**Descrizione:** la scena figurata è inquadrata da due paraste laterali con capitelli modanati che sostengono una cornice, all'interno è rappresentato il defunto barbuto disteso su *kline* che regge nella sinistra una coppa; davanti a sé è presente una *trapeza* rotonda, mentre accanto c'è una figura femminile seduta con i piedi appoggiati su suppedaneo che trattiene il velo sul capo con la mano destra; alle sue spalle, di profilo, due figure di dimensioni leggermente inferiori, una maschile ed una femminile, ammantate.

---

<sup>596</sup> Moreno 1975-76, pp. 125-143; de Lachenal 1982, pp. 49-65.

<sup>597</sup> Waldstein 1902, tav. 36.

<sup>598</sup> Despinis 1971, tav.54.

<sup>599</sup> Cacciotti 2000, pp. 35-52

Il rilievo si inserisce nella produzione dei *Totenmahlreliefs*, decorazioni con l'illustrazione del banchetto funebre ed il rimpianto per il defunto, attestate dalla fine del VI sec. a.C. Già nella classificazione di Thönges-Stringaris è incluso tra le rappresentazioni particolari, in quanto l'esemplare in questione si presenta piuttosto isolato per la presenza di alcuni elementi poco usuali. Innanzitutto, le dimensioni molto ridotte che giustificano la mancanza del coppiere, solitamente accompagnato da un cratere da cui versa il vino, la riduzione a solo due figure del corteo degli adoranti, ed infine la *trapeza* rotonda sostenuta da tre piedi, elemento molto raro presente a partire dalla metà del IV a.C e durante tutta l'età ellenistica. Dal punto di vista formale, poca appare l'attenzione riservata al rendimento dei particolari e delle figure principali. Le dimensioni e le caratteristiche evidenziate consentono una datazione attorno al 300 a.C.

**Datazione:** 300 a.C

**Bibliografia:** Thönges-Stringaris 1965, p. 90, n. 150; Dentzer 1982, p. 317, 333-334 e fig. n. 659 R 437; Protzmann 1989, pp. 48-49, n. 23; Cacciotti 2004, p. 66 e p. 86 s.v. *Triclinius*.

#### 51. Figura femminile

Marmo grigiastro a grana sottile

Inv. n. 697

H: 1,02 m

**Provenienza e rinvenimento:** tale scultura è inventariata nel catalogo di Dresda come proveniente dalla Collezione Chigi nel 1728 ma, come ha giustamente sottolineato Cacciotti, risulta difficile trovarne riscontro sia negli inventari romani seicenteschi sia nell'inventario del museo del 1765.

**Stato di conservazione:** manca l'avambraccio destro, che era lavorato a parte e inserito nel braccio nel quale resta un foro che è stato riempito col gesso; la testa fratturata è stata restaurata riattaccandola con il gesso al collo; sono stati integrati in gesso il naso, il mento, il gomito destro, il plinto, la punta del piede sinistro, le pieghe posteriori del mantello; visibili tracce di colore rosso sul mantello. Il retro appare perfettamente realizzato.

**Descrizione:** una figura femminile indossa un chitone sottile solo nella parte inferiore del corpo mentre un mantello, avvolto attorno al braccio sinistro piegato sul fianco, copre il corpo dai fianchi in giù; il braccio destro probabilmente sollevato e appoggiato su un pilastro al suo fianco, reggeva un attributo; i capelli ondulati sono raccolti con una crocchia sulla nuca. I tratti del viso appaiono caratterizzati da un rendimento molto morbido e fresco che ricordano lo stile tardo classico; tuttavia, la rotondità delle forme e la posizione del corpo inducono a ritenere come Protzmann che si tratti di un lavoro ellenistico e non tardo classico come l'hanno considerato Schuchard e Kabus-Jahn; potrebbe trattarsi come ha ipotizzato Hettner di un ex voto realizzato per Afrodite rappresentante la dedicante, un'etera appunto di Afrodite.

**Datazione:** primo quarto del II a.C.

**Bibliografia:** Hettner 1881, p. 102 n.177; Schuchardt 1959, p.106 fig.81; Kabus-Jahn 1964, p. 53; Protzmann 1989, p. 69, n. 31; figg. pp. 66-68; Cacciotti 2004, p. 66; Gasparri 2009, p. 178 nota 18.

#### 52. Testa femminile

Marmo bianco a cristalli medi

inv. n. 698

H: 0,345 m

**Disegni:** Codice Topham: Cacciotti 2004, p. 57.

**Stampe:** Le Plat 1733, tav. 56.

**Fonti e documenti:** Inv. 1662-1672, nr. 31: "Seconda stanza. Un'altra Vergine della Dea Vesteria antica restaurata alta p.mi 7 ½ con un suo piedestallo di legno parte dorato": (Cacciotti 2004, p. 72);

Inv. 1692, nr. 24: (Cacciotti 2004, p.72);

Inv. 1726, nr. 84 (Stima Moderati): "Quarta stanza. Una Vergine vestale alta palmi 7 ½ con il Crivello in mano, antica, restaurata, si valuta S. 80" (Cacciotti 2004, p. 78);

Inv. Topham 1720-1728, nr. 41: Statua della Vergine Vestale col Crivello. Sievè" (Cacciotti 2004, p. 79).

**Provenienza:** nella Collezione Chigi fino al 1728. La testa può essere riconosciuta in quella della cosiddetta *Tuccia Chigi*, nota dagli inventari e dalla stampa di Le Plat. Tale scultura, menzionata come una Artemide, era acefala e fu trasformata in seguito ad un'operazione di restauro in una Tuccia. Ad un corpo acefalo fu collegata la testa in questione da uno dei restauratori delle antichità Chigi, probabilmente Baldassarre Mari<sup>600</sup>, intorno agli anni 60 del '600. La Tuccia subì nel 1668 un secondo intervento di restauro da parte di Ercole Borselli concernente alcune piccole riparazioni come il fissaggio delle braccia e degli attributi. La ricerca condotta sia sui personaggi che operarono il restauro sia sugli acquisti effettuati sul mercato collezionistico dai Chigi non ha dipanato la nebbia che si avvolge attorno alla provenienza della testa che, entrando nel Museo di Dresda, è stata staccata dal corpo non pertinente della c.d. Tuccia secondo un'operazione filologica a cui furono sottoposte tutte le sculture. Negli inventari Topham, è identificabile anche con la testa femminile precedentemente usata per completare una figura di "Vestale".

**Stato di conservazione:** sostanzialmente buono, mancano alcuni riccioli sotto l'orecchio sinistro e lungo il contorno del volto. La superficie è stata lisciata e integrazioni in gesso sono state effettuate sul mento, sul naso e sul labbro inferiore; sono visibili tracce di colore tra le ciocche dei capelli e due fori presso la coroncina.

**Descrizione:** la testa, come mostra il collo, era rivolta a sinistra, ha in capelli ondulati raccolti in una crocchia sulla nuca su cui era fissata una coroncina; essa reca uno sguardo inquieto, reso attraverso i profondi occhi inseriti all'interno di palpebre molto vicine alle sopracciglia e un'espressione melanconica resa mediante la forma piuttosto pronunciata del labbro superiore.

Appare arduo determinare quale divinità fosse raffigurata; le ciocche ricciolute divise da una scriminatura centrale che cadono sopra le orecchie rientrano nella tradizione dell'Afrodite prassitelica, mentre i capelli sciolti che coprono le spalle sembrano collegarla piuttosto ad un tipo ellenistico di Musa. Sebbene sia Hermann che Türr, che l'ha inserita tra le repliche di Talia del gruppo delle Muse Vaticane, l'abbiano considerata una replica romana, sembra evidente che si tratti di un originale ellenistico, come hanno dimostrato Protzmann e Bieber.

**Datazione:** inizio II a.C.

**Bibliografia:** Hermann 1925, p.135; Türr 1971, IX,5 tav.31,2; Bieber 1973, p.89; Protzmann 1989, p. 73 nr. 32, figg. pp. 70-72; Protzmann 1994, p. 73 n. 32; Cacciotti 2004, p. 59 e p. 84; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

### 53. Testa femminile da un rilievo funebre

Marmo pentelico

Inv. 1120

H: 0,21 m

**Stato di conservazione:** probabilmente illungo contatto con il terreno ha causato le numerose incrostazioni che percorrono tutto il viso, soprattutto la guancia destra; segni di ossidazioni sono visibili sulla superficie posteriore della testa. Molto scheggiate sono le sopracciglia, le labbra e il mento e manca la punta del naso. Segni presenti su entrambi i lati delle orecchie permettono di riconoscere che la testina sia stata staccata da uno sfondo, forse quello di un rilievo funerario.

**Rinvenimento e Provenienza:** nella collezione Borghese fino al 1892. Benché nel catalogo di Dresda si espliciti la provenienza da questa raccolta di antichità, lo stato di conservazione frammentario del pezzo pone un limite a un eventuale accostamento con le voci inventariali Borghese.

**Descrizione:** la testa, di forma ovale e leggermente rivolta verso destra, mostra occhi piccoli e a mandola, racchiusi da profonde palpebre che delicatamente li separano dalle guance, una piccola bocca, resa attraverso un sottile solco e angoli poco accentuati. Una scriminatura centrale divide le ciocche ondulate dei capelli che erano originariamente raccolti in una crocchia sulla nuca. Come ritenuto da Protzmann, il

---

<sup>600</sup> Sparti 1998, pp. 60-89.

tipo di pettinatura e l'espressione del volto risultano fortemente prassitelici e simili a quelli della figura femminile del rilievo funerario di *Amenokleia* del Museo Nazionale di Atene<sup>601</sup>.

**Datazione:** seconda metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Protzmann 1989, p. 29 n. 13, fig. p. 28.

## EFESO, Museo archeologico.

### 54. Rilievo votivo con *heros equitans*

Marmo bianco

S.N

Misure: non edite

**Stato di conservazione:** lievi fratture orizzontali percorrono sia il cavaliere che il muso del cavallo e l'albero fino all'adorante; il listello inferiore, così come quello superiore, furono resecati in antico per inserire il rilievo in una nicchia ricavata nel muro; lateralmente e sull'altare sono visibili tracce di colore rosso appartenenti all'affresco che decorava il muro.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto durante gli scavi condotti tra anni Ottanta e Novanta fu rinvenuto *in situ*, nel muro meridionale del peristilio della WE 2 dell'Hanghaus 2 di Efeso.

**Descrizione:** al centro del rilievo è rappresentato un cavaliere che indossa una corazza e con una lancia nella sinistra e una coppa per libagioni nella destra; cavalca il proprio cavallo in direzione di un altare; sullo sfondo è presente un albero, attorno al quale è avvolto un serpente, mentre sulla destra, dietro all'altare, c'è un adorante di dimensioni minori che indossa un chitone e un mantello.

Si tratta di un rilievo dedicato al c.d. *Heros equitans*, in quanto caratterizzato proprio dalla presenza dell'eroe a cavallo, di cui è possibile ulteriormente specificare la sua identità se non in caso di epiteti attestati epigraficamente sulle dediche che ne ricordano le virtù o le aree geografiche di venerazione. Tale tipologia di rilievo, particolarmente diffusa in Asia Minore e nell'ambito greco orientale tra il II a.C e l'età imperiale, venne utilizzata sia in funzione funeraria che votiva; in particolare, come evidenziato da Christof, il rendimento del cavallo e del cavaliere consentono confronti con un rilievo da Pergamo<sup>602</sup>, databile nella prima metà del I a.C, che mostra, come nel nostro caso, come le proporzioni tra cavaliere, altare e albero, siano ancora rispettate.

**Datazione:** decenni finali del II a.C

**Bibliografia:** Krinzinger 2000, p.166; Christof-Rathmayr 2002, p.138, tav.83,1; Krinzinger 2010, p.429, 657, p.693, nota 99, tav.280, B-S1.

### 55. Rilievo con banchetto funebre

Marmo grigiastro

Inv. n. 1590

H: 0,48 m

L:0,61 m

Sp: 0,12 m

**Stato di conservazione:** la superficie risulta molto abrasa e leggere scalfitture percorrono il lato destro; manca la parte superiore sinistra del listello del rilievo, dove, in corrispondenza della protome equina si notano tracce di un restauro effettuato in antico con grappe di ferro.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1962 *in situ*, murato in una nicchia rettangolare nella stanza 5 della WE della Hanghaus 2 di Efeso.

---

<sup>601</sup> Johansen 1952, p. 20 fig.7.

<sup>602</sup> Pfuhl, Möbius 1977-1979, II, n.1346.

**Descrizione:** Il rilievo, bordato da un listello sottile, vede raffigurato al centro una figura maschile distesa su *kline* con lo sguardo rivolto in avanti, che nel braccio destro alzato regge un rithòn mentre nella sinistra una patera; una donna gli è seduta a destra e sta versando una libagione nella patera; sul fianco opposto. Davanti a loro, una trapeza con tre zampe leonine imbandita, mentre alle spalle della donna, di dimensioni minori, un fanciullo nudo che sta prendendo il vino da un cratere e alle sue spalle sullo sfondo la tomba dell'eroe; alla sua sinistra è seduta su un trono e ha i piedi appoggiati su uno sgabello una figura femminile che indossa un chitone e un lungo mantello e accanto una serva stante di dimensioni minori che regge un cofanetto. Sullo sfondo da destra verso sinistra sono rappresentati una finestrella con protome equina, un panno di stoffa, un elmo e uno scudo e schinieri.

Il rilievo che come quello n. della stessa provenienza si inserisce nella produzione dei *Totenmahlreliefs* ellenistici; si tratta, in questo caso, di un esemplare microasiatico, per la proporzioni snelle e allungate delle figure e la ricchezza di dettagli; databile non oltre la fine II a.C che trova confronti per la struttura narrativa con due rilievi provenienti da Samo<sup>603</sup> databili intorno alla metà del II a.C.

**Datazione:** metà del II a.C

**Bibliografia:** Eichler 1963, p.55; Fleischer 1972, pp. 440-443; Ephesos 1974, p. 151; Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, p. 449 n. 1867 tav. 267; Atalay 1988, p. 69 n. 59; Krinzinger 2002, p. 42, tav. 33 fig. 2, p. 138 tav. 84,4; Quatember 2003, pp. 171-175.

#### 56. Rilievo con banchetto funebre

Marmo grigiastro

Inv. n. 1591

H: 0,28 m

L: 0,39 m

Sp: 0,08 m

**Stato di conservazione:** il rilievo appare coperto da una patina rossastra, tracce di bruciatura; manca la parte superiore lungo la cui cornice corre una frattura.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1962 nella stanza 5 della WE 4 di Efeso.

**Descrizione:** il rilievo raffigura sulla sinistra una figura maschile distesa su *kline*, il braccio sinistro flesso appoggiato su un cuscino che regge nella destra una patera; davanti a lui, di dimensioni minori una tavola imbandita con un servo. Di fronte sfila una processione formata da tre adoranti una donna che indossa chitone e mantello, seduta di profilo con un braccio piegato e uno flesso all'altezza del gomito che regge il mento, un fanciullo di dimensioni minori e un uomo avvolto in mantello con lo stesso gesto della donna. Il rilievo, come i due precedenti, si inserisce nella produzione dei *Totenmahlreliefs* dell'età ellenistica; si tratta di un esemplare di piccole dimensioni di fattura assai modesto che trova confronti in ambito greco orientale dell'inizio del I a.C.

**Datazione:** inizio I a.C

**Bibliografia:** Eichler 1963, p. 55; Fleischer 1972, pp. 440-443 Ephesos 1974, p.151; Atalay 1988, p. p.78 n.64; Krinzinger 2002, p. 42; Quatember 2003, pp. 171-175.

#### 57. Rilievo con banchetto funebre

Marmo grigiastro

Inv. n. 1592

H: 0,32 m

L: 0,14 m

Sp: 0,06 m

**Stato di conservazione:** la superficie appare fortemente abrasa, manca una piccola porzione del listello sul lato destro.

---

<sup>603</sup> Samos, Vathi Museum, inv. n. 207, Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, p. 450 n. 1872, e Samos, Vathi Museum, inv. n. 216, Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, p. 447 n.1863.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1962 nella WE 4 della Hanghaus di Efeso; discordanti le opinioni riguardo al luogo del rinvenimento: sia Rithmayer che Quatember ritengono che si trovasse nella camera 4 mentre Veters lo collega alla stanza 5 in cui erano stati rinvenuti altri due rilievi con il medesimo soggetto.

**Descrizione:** il rilievo, sormontato da una cornice, vede raffigurata sulla sinistra una figura maschile barbata distesa su *kline* con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro alzato a reggere un *rhitòn* e nella sinistra una patera, verso la quale si allunga un serpente; una donna che indossa un chitone e un mantello di profilo gli è seduta accanto. Davanti a loro una *trapeza* retta da tre zampe leonine con vivande, mentre alle spalle della donna, di dimensioni minori, un fanciullo nudo che sta prendendo il vino da un cratere; dietro una processione formata da sette adoranti di dimensioni minori, il primo una donna e tutti gli altri uomini, che regge il braccio destro avvolto nel mantello e alzato portavano in segno di devozione offerte probabilmente dipinte e non più visibili.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei *Totenmahlreliefs*; rispetto alle attestazioni attiche d'età classica si differenzia dal punto di vista narrativo, per la forma più larga che lunga, dovuta alla giustapposizione di due scene, la lunga processione di adoranti verso la coppia formata dall'eroe e l'eroina e per le sue dimensioni molto piccole.

**Datazione:** fine II a.C.

**Bibliografia:** Eichler 1963, p.55; Fleischer 1972, pp. 440-443; Ephesos 1974, p.153; Veters 1978, tavv. 224, 227; Krinzinger 2002, p.42; Quatember 2003, pp.171-175.

## FIRENZE, UFFIZZI

### 58. Guerriero ferito

Marmo a grana media probabilmente pario

Inv. n. 232

H: 1,24 m

**Stato di conservazione:** una testa antica ma non pertinente è riconnessa tramite un collarino moderno ed è stata integrata nella parte della calotta superiore dei capelli, il naso e il sopracciglio destro; di restauro sono anche il braccio destro, il sinistro compreso lo scudo, il piede sinistro fino al polpaccio, il piede destro escluso il tallone, la spada al fianco sinistro e tutta la base alla quale il torso fu connesso e saldato con la decurtazione del plinto originario. La superficie anteriore appare molto ritoccata dai restauri moderni, quella posteriore conserva la patina originaria e in diversi settori mostra segni di degradazione per esposizione alle intemperie. Alla base di una piega del chitone presso il tallone destro si legge il graffito moderno "MB 1660", mentre grazie alla pulitura effettuata nel 1989 è apparsa un'iscrizione in gran parte abrasa presso l'orlo inferiore del pannello sinistro "ΚΛΕΟΜΕΝΕΣ ΚΛΕΟΜΕΝΟΥΣ ΑΘΗΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Sia secondo Susini che Beschi, si tratta di un falso realizzato in epoca moderna dalla cultura antiquaria umanistica per nobilitare l'opera e successivamente abrasa per pentimento; in particolare Beschi che considera probabile un primitivo soggiorno della scultura nelle collezioni pontificie cinquecentesche, potrebbe essere stata realizzata in quel momento ispirandosi all'iscrizione della statua del c.d Germanico nella villa di Sisto V sull'Esquilino.

**Fonti e documenti:** Inv. 1597, ASF. Guardaroba Medicea 187, c. 137 v.n. 4 "gladiatore con una targa in mano alquanto minore del naturale in marmo" ( Beschi 1992, p.20). Inv. 1676 n. 28: "un gladiatore inginocchiato" (Beschi 1992, p. 20). Inv. 1704: "una figura intera in marmo bianco, greca rappresentante un gladiatore con abito all'antica, e calari e targa nella sinistra" ( Beschi 1992, p.20)

**Disegni:** G.D.Ciampiglia, Guerriero ferito, Uffizzi, Gabinetto Disegni e Stampe 5745 F (Beschi 1992, p. 14 fig.1).

**Incisioni:** G.F.Gori, *Museum Florentinum*, III, *Statuae antiquae deorum et virorum illustrium*, Firenze 1734, p.XIX tav. LXXVII.

**Provenienza e rinvenimento:** la scultura era già nella Galleria degli Uffizzi alla fine del XVI secolo in quanto, secondo Beschi, identificabile con la scultura registrata nell'inventario del 1597 di un "Gladiatore con una targa in mano alquanto minore del naturale in marmo"; la presenza di una targa, ossia un piccolo scudo rettangolare ondulato nella sinistra, relativa ad un restauro precedente a quello eseguito dal Lanzi

alla fine del '700 che la sostituisce con lo scudo semicircolare tuttora visibile, viene ricordato ancora nell'inventario della Galleria del 1704 e attestato, pochi decenni dopo, nel disegno del Ciampiglia e nell'incisione del Gori. Inoltre, sempre secondo Beschi, i caratteri del primitivo restauro orientano verso la metà del '500 e consentono di ritenere possibile una sua appartenenza in precedenza alle collezioni papali da cui attingeva all'epoca per gran parte il collezionismo dei Medici. Pertanto, sebbene non esistano notizie relative al suo contesto di rinvenimento, probabilmente fu rinvenuta a Roma prima della metà del Cinquecento.

**Descrizione:** Una figura maschile è inginocchiata con petto frontale e gambe divaricate; la gamba sinistra è allineata con il torso inclinato verso destra e punta il ginocchio a terra mentre il piede, portato in profondità e di scorcio, si puntellava sulle dita, quella destra si apre in pieno profilo a sinistra e forma un angolo acuto sull'anca, il ginocchio è contratto mentre il piede poggia al suolo. Indossa, sopra il chitone con corte maniche che si stende con un ampio drappeggio sulle gambe, la *spolàs*, una corazza senza spilline e *pteryges* aderente alle spalle e al torace. Trasversalmente sul petto e sul dorso è appoggiata alla spalla destra una bandoliera, probabilmente di cuoio e a doppia striscia, che reggeva la spada sul fianco sinistro; ai piedi calza delle *krepides* conservate solo sul tallone e la caviglia destra, sandali con tallone ritagliato a traforo sulla pelle con sette o nove asole intrecciate con la suola e tese dai lacci che li collegano tra loro a zig zag per annodarsi sopra la caviglia. La testa originaria, come mostra il muscolo del collo, era flessa di tre quarti verso la spalla sinistra e, come evidenziano i movimenti delle masse muscolari del dorso, il braccio sinistro perduto scendeva parallelo al fianco e impugnava uno scudo circolare più grande di quello attuale, mentre quello destro era disteso, forse flesso al gomito e ripiegato sul capo e nella mano impugnava una lancia o una spada. La punta della lancia eseguita nel marmo fuoriesce dalle pieghe del chitone dietro la coscia sinistra; un settore della sua asta era conficcato anteriormente in un foro d'ingresso marginato da una tumescenza o slabbratura in trasparenza sotto il chitone. I gesti degli arti e della testa nonché i ritmi muscolari distesi sulla sinistra e contratti a destra indicano che si tratta di una figura di guerriero soccombente rappresentata nel momento dell'estrema resistenza.

Come ha dimostrato Beschi, il costume militare e l'impianto spaziale e il soggetto, rimandano alla seconda metà del V a.C. Il tipo di corazza indossata, infatti, trova attestazione nelle figure di cavalieri del fregio del Partenone, sul torso di arcieri del Museo dell'Acropoli del 470-460 a.C e le Amazzoni del tempio di Apollo Sosiano a Roma. I movimenti corporei della scultura che sembrano contratti tra due piani paralleli conferiscono un carattere bidimensionale con evidenti assonanze con figure come il Lapita della metopa S30 del Partenone, i Persiani cadenti nelle lastre G e O del fregio del tempio di Atene Nike e la Niobide degli horti Sallustiani<sup>604</sup>. Il tipo di marmo, la resa anatomica e del panneggio un'opera appartenente alla corrente stilistica ionica degli ultimi decenni del V a.C. Infatti il rendimento delicato del panneggio sulle gambe, realizzato interamente con scalpello, le morbide superfici della corazza, quelle armoniche del petto e quelle mosse e contrastate del dorso consentono confronti con l'Atena, la Nike e le Amazzoni del frontone di Apollo Sosiano, nonché le figure femminili del Louvre. Siccome il lato posteriore non presenta accorgimenti per il fissaggio agli ortostati di un timpano, Beschi ritiene che abbia fatto parte di un monumento autonomo, probabilmente posizionato su un basamento rettangolare visibile da tutti i lati.

**Datazione:** ultimi decenni del V a.C

**Bibliografia:** Duetschke 1878, III, p.128 n. 239; Mansuelli 1958, I, p.124 n.86, Mansuelli 1961, p.178 n.128, Moebius 1970, p. 41 fig. 5, *Gli Uffizzi, quattro secoli di una galleria* 1983, pp. 497, 516 (Heikamp); Boboli 1990, II, p. 643, Beschi 1992.

### 59. Kouros (c.d. Apollo Milani)

Inv. n.99042

Marmo bianco insulare, forse pario

H: 1,39 m

**Provenienza e rinvenimento:** nella storia degli studi, sia l'Apollo che l'Apollino Milani a lungo sono stati considerati giunti dalla Grecia in epoca moderna<sup>605</sup> e solo recentemente frutto di uno scavo del

<sup>604</sup> Beschi 1992, p.24.

<sup>605</sup> Per una sintesi sulle proposte avanzate prima della scoperta dei documenti d'archivio, Landolfi 2000.

territorio di Osimo, grazie alle notizie riferite in quattro lettere inviate da Annibale degli Abbatini Olivieri a Fanciulli e una Memoria inedita dell'Olivieri rintracciate da Luni e Cardone<sup>606</sup> nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro. Nella memoria compilata tra il 1778 e il 1782, l'erudito marchigiano ricorda di aver visto entrambe le statue per la prima volta nel 1741 nel giardino dell'Episcopio di Osimo in occasione della sua visita al Vescovo Pompeo Compagnoni e di aver appreso che erano state scoperte nella proprietà della Mensa Vescovile a Monte Torto durante la seconda metà del XVII secolo; nella lettera del 1781 chiede al canonico Fanciulli ne chiede un disegno; questi risponde indicando l'occasione del rinvenimento, intorno al 1660 durante la costruzione del *palatium* del Vescovo di Osimo Cardinal Bichi. Fanciulli in un'altra lettera inviando il disegno della statua di len vicissitudini legate al trafugamento delle sculture e alla perdita della testa della statua minore. Tra la fine del XVIII secolo e il 1807 riuscirono ad impadronirsi i fratelli mons. Stefano e abate Ubaldo Bellini che li esposero nella raccolta di antichità che abbelliva il loro palazzo in via dell'Antica Rocca vicino all'Episcopio; uno degli eredi della famiglia, Fabrizio Briganti Bellini, vendette entrambi a Luigi Adriano Milani nel 1902 che li acquistò per il Museo di Firenze.

**Stato di conservazione:** mancano entrambe le gambe, la testa, spezzata alla base del collo, è stata ricomposta con un perno metallico; numerose scheggiature e abrasioni, di restauro moderno la punta del naso e del mento, foro quadrangolare moderno sulle spalle, mentre il pene fu restaurato già in antico con un perno metallico; sulla sommità della testa un foro quadrangolare per l'inserimento del menisco.

**Descrizione:** la statua rappresenta un giovane nudo in posizione frontale con la sinistra avanzata, le braccia distese lungo il corpo e le mani chiuse a pugno; la elaborata capigliatura che presenta una scriminatura centrale, due ordini di riccioli sovrapposti sulla fronte e dieci ciocche scendono sulla nuca fino alle spalle a cui si sovrappone un diadema.

Il kouros fu inserito da Richter nel gruppo Tenea-Volomondra, per le affinità con entrambi che hanno permesso di un esemplare attico del secondo venticinquennio del VI a.C, mentre da Minto e Floren beotico o provinciale della fine del VI a.C; la prima proposta sembra confermata recentemente anche dalle considerazioni espresse da Iozzo a proposito del trattamento del corpo. L' ampio torace, infatti, in contrasto con la vita stretta caratterizzata da un plastico modellato, così come la vitalità delle strutture anatomiche simile proprio a quelle del kouros di Volomondra; anche la testa presenta notevoli analogie con opere attiche dello stesso periodo come quella sottolineata da Paribeni con quella rinvenuta in Odòs Orpheos ad Atene.

**Datazione:** secondo venticinquennio del VI a.C.

## 60. Kouros (c.d Apollino Milani)

Marmo insulare  
Inv. n. 99043  
H: 0,66 m

**Stato di conservazione:** mancano testa, braccia dagli omeri in giù, gambe dalle ginocchia in giù.

**Provenienza e rinvenimento:** cfr. n.59.

**Descrizione:** la scultura raffigura una figura maschile giovanile, dal corpo slanciato con la sinistra avanzata e le braccia probabilmente flesse all'altezza del gomito lungo il corpo. Sulle spalle, sono presenti i resti della capigliatura fluente suddivisa in dieci ciocche. Il morbido modellato del corpo appena dalle ossa delle clavicole unita alla sensibilità nel rendimento del ventre percorso da sottili incisioni, indicano che si tratta di un lavoro maggiore qualità rispetto al precedente kouros, anche cronologicamente distante. Essa fu confrontata da Minto e Richter con sculture attiche tardo arcaiche, in particolare con il Teseo dell'Acropoli, che mostrano un simile sviluppo naturalistico e una delicata resa della muscolatura. Tuttavia, come sottolineato da Iozzo, l'opera, come mostrano i punti di contatto con opere quali il kouros del santuario di Asclepio a Paros<sup>607</sup>, sembra essere stata prodotta in ambiente attico denso di suggestioni provenienti dalla Grecia orientale.

**Datazione:** ultimo venticinquennio del VI a.C.

<sup>606</sup> Luni, Cardone 1998, p.675 e ss.

<sup>607</sup> Kouros Milani 2001, p. 38 ( Iozzi).



**Bibliografia:** Minto 1943; Richter 1949, p. 66 figg.97-99; Richter 1970, pp.76, 83-4 n. 70 figg. 239 -240, n. 169 figg. 432; De Luca 1964, p. 33 tavv.36-44, p.40 tavv. 46-49; Boardman 1978, p. 72 fig.106; Floren 1987, p.162 e 254; Paribeni 1982, pp.15-19 nn.1-2; Luni, Cardone 1998; Landolfi 2000; Gentili 2001; *Kouroi Milani* 2001, pp. 31 e ss. nn. 1,2 (Iozzo).

## Firenze, Villa Corsini

### 61. Leone

Marmo a grana fine

Inv. n. 13832

H: 0,68 m

L: 1,66 m

**Stato di conservazione:** la superficie appare molto dilavata e corrosa, mancano la coda, gli arti anteriori e le estremità di quelli posteriori.

**Disegni:** Pierre Jacques 1573 (Reinach 1902, p.135 tavv.78,79; Wrede 1983, tav. 4,1).

**Documenti:** Inv. Villa Medici 1598: "il leone di marmo che li manca la coda" (Boyer, RA 30, II, 1929, p. 266 n.247).

**Provenienza e rinvenimento:** si trovava a Roma già nella seconda metà del XVI secolo nel giardino della famiglia Del Bufalo. Nel 1573, anno in cui la collezione Del Bufalo fu acquistata da Ippolito d'Este fu, infatti, disegnato su una base moderna da Pierre Jacques con le zampe e la coda probabilmente d'integrazione. Come risulta dall'inventario Villa Medici del 1598, alla fine del secolo, la scultura passò a Ferdinando de' Medici che la espose nella sua villa sul Pincio, nella Piazza, dopo aver eliminato le integrazioni delle zampe e della coda. Alla fine del XVIII secolo fu trasferito a Firenze per volere dei Lorena.

**Descrizione:** Il leone, dal corpo snello e inarcato a tal punto da rendere visibili le costole sul fianco sinistro, è rappresentato in agguato, con le fauci spalancate da cui pende una grossa lingua. La testa, caratterizzata dal muso arrotondato e dalle orbite fortemente infossate, reca una criniera realizzata con ciocche a fiamme. Come notato da Mertens Horn, la leggera rotazione della testa si ripercuote sulla resa della criniera: all'interno del collo essa è folta, sul lato esterno, invece, i ricciolati ciuffi appaiono più lunghi. Qui non è visibile il passaggio dalla criniera al viso e il modellato appare meno preciso rispetto al lato anteriore, cosa che fa ritenere che questa fosse l'esposizione originaria. Per Minto e Romualdi, si tratta di un leone funerario attico vigilante in agguato, databile nella prima metà del V a.C per la resa realistica delle forme slanciate del corpo e la magrezza dei fianchi; secondo Mertens Horn, invece, il contrasto tra la parte anteriore del leone, trattata in modo arcaizzante, e quella posteriore, dalla muscolatura ben evidenziata, vicina a quella del monumento funerario delle Nereidi a *Xanthos*, rendono probabile che si tratti di un leone funerario realizzato da un'officina attica influenzata da artigiani attivi nella Grecia orientale della seconda metà del V a.C. Il leone infatti, trova confronti anche con esempi noti a *Dydime*, databili alla fine del V a. C, per la struttura della parte anteriore e del collo, da cui si differenzia per la resa più movimentata della criniera e con un gocciolatoio a *Naxos* per il trattamento della criniera e dell'arteria visibile sul muso<sup>608</sup>. Inoltre, i ciuffi della criniera sul retro mostrano paralleli con i doccioni del tempio di Atene a Delo<sup>609</sup>, mentre la criniera e le forme del viso, la bocca leggermente aperta senza energia e ricoperta dalle labbra e anche i piccoli e profondi occhi sono confrontabili anche con quello del Partenone<sup>610</sup>.

**Datazione:** seconda metà del V sec. a.C.

**Bibliografia:** Milani 1912, p. 325 n. 148; Minto 1949, pp. 113-116; Weickert 1956, p.147; Vermeule-Von Kersburg 1968, pp. 95-101; Vermeule 1972, p.52 nota 9, Wrede 1983, p. 5 tav.4,1; Mertens Horn

<sup>608</sup> Mertens Horn 1986, p. 16.

<sup>609</sup> Mertens Horn 1986, p. 17.

<sup>610</sup> Mertens Horn 1986, p.17.

1986, pp. 16-18, fig. 4 tav. 11, 2,3, Gasparri 1987, pp. 257-275; Romualdi-Vaccaro 2001, pp. 47-48; Romualdi 2004, pp. 216-219 n. 87; Gasparri 2009, p. 180 nota 42 fig. 6; Gasparri 2009b, p. 213 n.300.

## Grottaferrata, Badia

### 62. Frammento di rilievo con figura femminile

Marmo bianco a grana media, probabilmente pario

Inv. n.

H: 0,70 m

H: del listello di base; 0,065 m

**Stato di conservazione:** si conserva il frammento inferiore di un rilievo il cui lato di fondo dovette essere asportato o in epoca antica o moderna, al momento del riutilizzo. Esso presenta numerose scheggiature lungo i dorsi delle falde del mantello e delle pieghe del chitone, fratture presso il ginocchio e buona parte del piede e dell'estremità della veste, lacune lungo il listello di base.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1989 all'esterno del fianco destro della chiesa di S.Maria di Grottaferrata, nel corso di lavori di scavo finalizzati all'impermeabilizzazione della cappella affrescata dal Domenichino. Il contesto di riutilizzo permette di ritenere che il pezzo fosse stato trasferito già in antico nel territorio.

**Descrizione:** il frammento conserva la parte inferiore della gamba sinistra di una figura femminile di dimensioni simili al vero, vestita di chitone e mantello. La gamba sinistra era flessa e scartata di tre quarti si alzava e il piede che calzava sandali dall'alta suola doveva poggiare con la punta, essendo il tallone sollevato, sul listello; sotto al mantello, fuoriesce il chitone ampiamente increspato.

Il frammento, che originariamente apparteneva ad un rilievo, mostra notevoli pregi formali soprattutto nel rendimento differenziato della stoffa del chitone caratterizzata dall'alternanza di pieghe verticali rese con effetti chiaroscurali e di morbide increspature realizzate con incisioni sottilissime.

Per il trattamento soprattutto della stoffa plissettata, i confronti suggeriti da Ghisellini con la Fanciulla di Anzio ma ancora più stringenti con la statua di fanciulla acefala della Gliptoteca di Monaco inv. n. 487, risalente ai decenni iniziali del III a.C.<sup>611</sup>, permettono di considerarla una creazione di ambiente ionico-insulare di tale periodo. Probabilmente apparteneva ad un rilievo funerario di dimensioni monumentali su cui campeggiava da sola o in gruppo.

**Datazione:** I metà del III a.C

**Bibliografia:** Ghisellini 2008, pp. 84-86 n. 47.

### 63. Stele funeraria di giovane

Marmo pario

Inv. n.

H: 1,07 m

Sp : 0.18 m

L: 0,68 m alla base, 0,61 m alla sommità

**Stato di conservazione:** la stele sebbene presenti diverse incrostazioni, è pressochè integra. Sono presenti piccole lacune: fratture sulla punta del naso del defunto e sulle orecchie del cane, il defunto è privo solo della parte anteriore del piede destro e della punta del naso, il cane del muso e della zampa destra. Questi ultimi tre settori di frattura appaiono lisciati e presentano fori praticati probabilmente per l'inserimento di perni metallici utilizzati per un restauro effettuato già in antico. Un altro restauro praticato in antico è rappresentato dal coronamento a volute contrapposte e palmette che si imposta sul fusto della stele da cui lo separa una semplice risega e presenta il piano di fondo lievemente arretrato rispetto quello del campo principale. Moebius l'aveva inizialmente considerato un'anomalia e

---

<sup>611</sup> Ghisellini 2007, p. 86.

successivamente un'aggiunta risalente al III a.C, Ghisellini, invece, ritiene che si tratti di una rilavorazione effettuata in età romana del fastigio originario, forse un frontone munito di acroteri sulla cui architrave o geison probabilmente era iscritto il nome del defunto; fu effettuata sopprimendo le modanature alla sommità del fusto e scolpendo acroteri rientranti rispetto agli angoli. Siccome questo tipo di coronamento evidenzia affinità con il c.d frontone ad *en accolade*, creato e diffuso in ambiente romano durante il I a.C<sup>612</sup>, risulta probabile che il restauro venne effettuato a seguito al trasferimento in Italia del monumento probabilmente assieme agli altri restauri precedentemente descritti. Frutto di un restauro moderno in gesso è invece la gamba posteriore destra della sedia. Il lato posteriore presenta nella zona superiore un piano irregolare percorso da profondi solchi verticali su subbia che si arrestano in corrispondenza di una sagoma aggettante la cui superficie è regolarizzata a gradina; la forma della sagoma quella dell'efebo seduto di profilo e consente di supporre che si tratti della prima realizzazione dello stesso rilievo con il lettore sospesa ad uno stadio preliminare e ricominciata sull'altro lato del blocco<sup>613</sup>. Alla base del lato posteriore è presente una fascia appena rientrante che ha un'altezza di 13 cm a sinistra e di 8 a destra a causa delle fratture che hanno intaccato il piano inferiore della lastra; potrebbe essere servita per il montaggio su basamento della stele nella necropoli e forse anche nel riempiego romano.

**Provenienza e rinvenimento:** l'assenza di notizie relative alle circostanze dell'arrivo della stele nell'Abbazia ha consentito di formulare agli studiosi già a partire dal XIX secolo numerose ipotesi sulla provenienza che sono state recentemente riesaminate dalla Ghisellini. La studiosa è riuscita a far risalire con sicurezza la presenza della stele nella Badia a partire dal 1829, anno in cui fu segnalata per la prima volta dal Wolff e dal Gehrard; siccome in una lettera dell'Archimandrita Isidoro Croce del 19 novembre 1949 si afferma che fu donata ai monaci dal cardinale Ercole Consalvi, Abate commendatario dall'ottobre 1800 al gennaio 1824, quando alla sua morte la commenda fu soppressa, risulta probabile il suo ingresso nella Badia durante il primo decennio del 1800. Secondo la studiosa più che di una vera donazione, si tratterebbe di un passaggio di proprietà dai beni della commenda a quelli del monastero da parte del cardinale Consalvi avvenuto forse nel 1817, anno in cui rinuncia ai diritti baronali feudali sull'Abbazia.

Non sono note le circostanze relative al rinvenimento della stele, tuttavia a favore di una sua provenienza dal territorio ferratense, oltre al fatto che la stele recchi una serie di interventi di rilavorazione effettuati in antico, sta il fatto che in quegli stessi anni Nibby e Servi parlino di una sensazionale scoperta.

**Descrizione:** sulla stele, priva di cornici laterali e rastremata verso l'alto, con coronamento a volute contrapposte e palmette, è rappresentata una scena domestica: un giovane, seduto su un *diphros* sotto il quale vigila un cane molosso, con i piedi nudi e incrociati posati su di un suppedaneo, è raffigurato intento alla lettura di un libro che ha tratto dalla *capsa* posta ai suoi piedi. Indossa un *himation* che lascia scoperto il petto e il braccio destro si avvolge attorno alle gambe.

Come ha evidenziato Ghisellini nella sua ampia trattazione del rilievo, si tratta di un pezzo unico che si sottrae ai canoni convenzionali delle stele funerarie. L'impianto compositivo e iconografico, infatti, è pressoché privo di confronti con i rilievi funerari attici del V e IV a.C; su rilievi attici e ionici di questo periodo sono frequenti personaggi adulti o maturi che recano come attributi strumenti musicali e tavolette, accompagnate talvolta da rotoli librari e casse per contenerli, in funzione di simboli del loro mestiere o delle loro inclinazioni culturali, mentre sporadicamente sono rappresentati intenti alla lettura<sup>614</sup>.

L'aspetto intellettuale dell'educazione, invece, è rappresentato con maggiore frequenza su coevi rilievi della Licia e della Macedonia, come il frontone di una tomba rupestre di Pinara, databile alla fine del V a.C, in cui il defunto è rappresentato seduto nell'atto di leggere un *volumen*, sul frontone di una tomba rupestre di Tyberissios, dei primi decenni del IV a.C, in cui l'uomo seduto legge un rotolo ed infine su una tomba di Kyneia della prima metà del IV a. C in cui il protagonista, seppure rivolto verso lo spettatore, reca tra le mani un rotolo svolto<sup>615</sup>. Per l'impianto iconografico della scena, quindi, lo scultore dovette utilizzare quello proposto dalla pittura vascolare su cui appaiono personaggi intenti alla lettura, come ad esempio la figura dipinta come nel tondo interno della *kylix* a figure rosse del 490 a.C del pittore

---

<sup>612</sup> Ghisellini 2007, p. 25.

<sup>613</sup> Ghisellini 2007, p. 23. Freyer Schaubenburg 2005, pp.128-131 ritiene, invece, che si tratti un intervento di rilavorazione post-antico.

<sup>614</sup> Ghisellini 2007, p. 27 note 65-68. Come ha ravvisato la studiosa, il motivo di tale assenza va ricercato nella minor importanza attribuita alla dimensione intellettuale della vita del giovane defunto, rappresentata mediante il rotolo, rispetto alla componente atletica della *paideia*, resa certamente più evidente sui rilievi funerari mediante scene di caccia o di palestra.

<sup>615</sup> Brunz Ozgan 1987, p. 264 F7, p.271, F25, p.274 F 35; Ghisellini 2007, p. 29.

di Eucharides dei Musei Vaticani<sup>616</sup>, in cui un efebo coperto dal solo mantello siede su un *diphros* con lo sguardo rivolto verso un rotolo che tiene nelle mani. Tale schema venne mutuato, però, con l'introduzione di una variante nella posizione delle gambe, portate avanti con il piede destro incrociato su quello sinistro, tratta dalla rappresentazione dell'Apollo seduto nel fregio del Partenone<sup>617</sup>. La base bassa e piatta che funge da appoggio ai piedi rappresenta una sorta di completamento del seggio che concorre alla definizione dello spazio interno, un ambiente domestico, evocato anche dalla presenza del molosso accucciato sotto il sedile che vigila solerte con la testa eretta, le orecchie drizzate e il corpo in direzione opposta a quella del padrone. La collocazione sotto il sedile e l'orientamento del cane, privo di riscontri sulle stele funerarie attiche coeve, nasconde, come nel caso della posizione delle gambe del defunto, un'assimilazione di un' iconografica mutuata da un prototipo famoso, la statua di Athena *Hygea* dedicata all'ingresso dell'acropoli intorno al 430 a.C. La composizione della scena ha come tratto saliente l'ariosità conferita dal risalto riservato al piano di fondo e dall'essenzialità legata alla mancanza di ogni elemento accessorio; tale impostazione dello spazio trova confronti con il naiskos di *Dyonisos* di *Acharnai* del secondo venticinquennio del IV a.C.<sup>618</sup>; la spazialità, invece, espressa dalla veduta di profilo dell'efebo e il forte aggetto del rilievo è visibile in rilievi con una cronologia leggermente più alta, come il monumento del *Dexileos* del 394-393 a.C.<sup>619</sup>. Il trattamento raffinato e delicato del nudo e la struttura anatomica scarsamente definita evidenziano un modellato di impronta decisamente ionica simile a quelli della stele del museo di Amorgos degli anni finali del V a.C.<sup>620</sup>; ionica è anche la fluidità delle linee che tratteggiano il panneggio e che aderiscono plasticamente alle gambe. Il viso del giovane, infine, caratterizzato da una fronte bassa, un mento arrotondato e da un morbido dell'incarnato, è accostabile ad opere della cerchia agoracritea come la testa femminile in marmo pario del Museo dell'acropoli del 420 a.C.<sup>621</sup>. L'insieme di tali considerazioni hanno pertanto giustamente indotto Ghisellini a considerare la stele il prodotto della koinè ionico-attica che si afferma in seguito alla realizzazione del Partenone e a proporre una datazione tra il 410 e 390 a.C.; la qualità del marmo induce a pensare ad un maestro nativo della Ionia ma che soggiornò a lungo in Atene potendo così attingere da prototipi attici.

**Datazione:** fine V a.C- inizio IV a.C

**Bibliografia:** Nibby 1823, II, pp.137-138; Servi 1844 pp.15-18; Friederichs Wolter 1885, pp.332-333 n.10; Brueckner 1886, p.17 n.9, p.62; Conze 1892, II, p.132 n.6 tav. 121; Reinach 1912, III, tav.47,2; Diepolder 1926, p.263; Pfuhl 1935, pp.24-26; Picard 1948, III, I, pp.251-253, fig. 87; Lippold 1950, p.196; Richter 1950, p.81 fig.213, Lullies 1954, fig.20; Himmelmann-Wildschuetz 1956, pp.40-41; Despina 1962, p. 49 nota 1; Möbius 1966, p.139, 150, Sauron 1979, p. 192, fig. 14; Sismondo Ridgway 1981, p.154; Scheffold 1960, pp.81-82, 248, VIII 308a; Woysch Meautis 1982, p. 54, p. 125 n.272; Havelock 1982, p. 204 fig. 6; Beschi 1985, p. 23 nota 14; Beschi 1986, p.371-372; Clairmont 1988, p.61; Pohlmann 1988, p.51, Papaefthimiou 1992, p. 28, cat I, p.324; Laubscher 1993, p.52; Bergemann 1997, p. 53; Zlotogorska 1997 p.122, 132, 137 n. 343 tav.21; Schild Xenidou 1997 p.257; Giuliano 2000, fig.338; Valenti 2003, p. 60 fig.18; Del Corso 2003, p.50; Freyer Schauenburg 2005, I, pp. 124-133; Strocka 2005, p.139 nota 100; Ghisellini 2007, pp. 19-69 (con ulteriore bibliografia precedente); Ghisellini 2008, pp. 76-82 nr. 46, Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

## KANSAS CITY, Nelson-Atkins Museum of Fine Arts

### 64. Rilievo votivo ad Helios

Marmo greco a grana grossa  
Inv. n. 45-32/7

<sup>616</sup> Museo Gregoriano Etrusco, inv. n.656, Ghisellini 2007, p.30 fig.19 nota 92 con altri esempi di pitture vascolari con lettori.

<sup>617</sup> Ghisellini 2007, p.30. La studiosa riflette sul fatto che tale modello stimolava l'associazione con il dio che presiede la sfera intellettuale e nota come la formula dei piedi incrociati, usata eccezionalmente sulle stele funerarie d'età classica, sarà una caratteristica costante nei ritratti in età ellenistica di filosofi e intellettuali.

<sup>618</sup> Atene, Museo Nazionale, inv n. 2758, Bergemann 1997, p.166 n.324, Ghisellini 2007, p.34 fig.16.

<sup>619</sup> Atene, Museo del Ceramico, inv n. P1130, Bergemann 1997, p.158 n. 8, Ghisellini 2007, p. 33.

<sup>620</sup> Amorgos Museo Nazionale, inv.K 9, Ghisellini 2007, p. 35 fig.18.

<sup>621</sup> Atene Museo Nazionale, inv.n 1310, Baumer 1997, p.154 K1, tav.39,2; Ghisellini 2007, p. 37 fig.26

H: 0,49 m

L: 0,63 m

**Stato di conservazione:** il rilievo risulta integro anche se la superficie è danneggiata in corrispondenza del viso dell'auriga.

**Provenienza e rinvenimento:** non si conoscono le circostanze di rinvenimento del rilievo; tuttavia, considerando, come Migazzini, Pfister e Comella, che prima di approdare nel Museo di Kansas City fu esposto nel Castello Giusso a Vico Equense fino al 1930, sembra verosimile che fu rinvenuto, come altri marmi del castello, nell'area della Masseria Giusso all'estremità occidentale della Marina di Equa.

**Descrizione:** il rilievo è bordato superiormente da un semplice listello al di sotto del quale si vedono due sporgenze collegabili, secondo Staehler, ad una fascia orizzontale dipinta ora scomparsa, inferiormente da un listello con il bordo superiore ondulato che rappresenta il mare. Al centro emerge dal mare una quadriga guidata da un auriga; questo regge con la sinistra le redini che erano in origine dipinte e con la destra una frusta; indossa una tunica con le maniche lunghe e un mantello svolazzante sulla schiena.

Nonostante la mancanza dei consueti attributi- disco solare o corona radiata- che forse erano dipinti, il personaggio è identificabile non con Selene o Afrodite, come hanno ritenuto rispettivamente Stephanidou Tiberiou e Frel ma con Helios, rappresentato mentre emerge da Oceano per portare la luce sulla terra.

Si tratta di un soggetto poco diffuso sui rilievi votivi, noto, ad esempio, su un doppio rilievo attico del 340 a.C in cui è rappresentato di profilo su un carro<sup>622</sup>; la qualità del marmo e le caratteristiche stilistiche tuttavia non consentono di un'origine attica, come suggerito da Mingazzini e Pfister o da Frel e Kingsley, neppure l'ipotesi che si tratti di un lavoro magno greco come argomentato da Staehler, risulta convincente. Come ritiene Comella, invece, l'esemplare sebbene influenzato da modelli attici della fine del V a.C, in particolare per il rendimento dei panneggi e dei cavalli, sarebbe un prodotto locale di un'officina forse rodia, risalente all'inizio del IV a.C, dato che la studiosa lo confronta con un rilievo da Rodi con una scena di ratto su quadriga davanti alla quale un adorante<sup>623</sup>.

**Datazione:** fine del V secolo a.C

**Bibliografia:** Mingazzini- Pfister 1946, pp. 189 e ss., tav. 36, n. 127; Frel Kingsley 1970, p. 201 n.5 tav. 11,2, Mitropoulou 1977 p.66 nota 2; Staehler 1978, p.103-112; Stephanidou-Tiveriou 1979, pp.148-156; Ridgway 1981, p. 152 n.1; LIMC V, 1990 s.v *Helios* n. 91 (Yalouris- Visser Choitz); Comella 2002, pp. 91 e 228; Comella 2008 p.163 fig. 3; Comella 2011, pp. 53-55 n.12 fig. 12.

## Liverpool, County Museum

### 65. Rilievo con figura seduta in trono

Marmo pario

Inv. n. 263

L: 0,33 m

H: 0,455 m

**Stato di conservazione:** sono di restauro la parte del listello sotto il poggiatesta ed un'altra porzione della cornice, mentre manca la mano destra e parte del listello superiore del rilievo, in corrispondenza della testa della figura. Esso presenta sul retro abbastanza liscio, sopra ad un foro moderno, tracce di quello antico.

**Provenienza e rinvenimento:** era presente come ricorda Winckelmann nella collezione del marchese Alessandro Gregorio Capponi a Roma<sup>624</sup>; restano ignote, tuttavia, le circostanze e il luogo di rinvenimento, probabilmente romano considerate le modalità di acquisto di Capponi.

<sup>622</sup> Wulfmeier 2005, pp.128-131, WR 19.

<sup>623</sup> Comella 2002, pp. 89-90 Rodi 2.

<sup>624</sup> Winckelmann 1767, III, 3,5. Per l'identificazione: Gasparri 1985, p. 212. Per la collezione Capponi, frutto di acquisti sul mercato antiquario romano settecentesco, cfr. Donato 1993, Ubaldelli 2001.

**Descrizione:** una figura maschile barbata che indossa chitone e himation di profilo seduta su un trono con spalliera e bracciolo che termina con la testa di un animale, probabilmente un ariete; calzava ai piedi, sollevati su un poggiapiedi, sandali che erano dipinti; nella mano sinistra sollevata reggeva un oggetto, anch'esso dipinto, probabilmente utilizzato per bere.

Sebbene Ashmole, consideri il soggetto rappresentato Zeus o Dioniso, tuttavia, sulla base della sola iconografia del personaggio seduto e in assenza di ulteriori attributi sembra difficile stabilire se il soggetto fosse una divinità o un defunto eroizzato. Invece, i confronti con il rilievo di Dioniso di Copenhagen e il rilievo di Afrodite di Thasos al Louvre e le considerazioni stilistiche espresse da Furtwaengler consentono di identificarlo con un lavoro tardo-arcaico ionico cicladico, probabilmente pario.

**Datazione:** 500 a.C.

**Bibliografia:** Furtwaengler 1882, p. 171; Reinach 1909, II, p.454; Ashmole 1929, p. 385 n. 259 fig.41; Gasparri 1985, p. 212; Gasparri 2009, p. 180 nota 46 fig.7.

## Londra, British Museum

### 66. Rilievo dell'Apoteosi di Omero

Inv n. 2191

H: 1,15 m

Marmo insulare o microasiatico

**Stato di conservazione:** sostanzialmente integro, manca la cornice superiore e due porzioni da entrambi i lati accanto al monte separati quello sinistro da una frattura obliqua e netta, mentre quello destra ricavando una forma triangolare seguendo il profilo dell'Elicona sulla sfondo. Quest'ultimo tipo di frattura permette di intuire che sia stato eseguito un restauro già in antico, quando il pezzo raggiunse l'Italia, che probabilmente non venne effettuato nello stesso modo dall'altro lato per la presenza dell'aquila appoggiata che in tal caso sarebbe stata eliminata. Sul lato sinistro fu applicato un coronamento marmoreo utilizzando grappe come mostrano i resti di un foro circolare in corrispondenza della mano di Zeus che regge una lancia e quelli di un incavo sulla vetta del monte. Mancano, inoltre, diverse testine di Muse- Clio, Talia, Erato e Urania e Calliope- del poeta e di Apollo citaredo; tracce di ossidazione in corrispondenza della testina di quest'ultimo, lasciano intuire anche in questo caso un restauro effettuato in antico mediante una grappa di ferro.

**Provenienza e Rinvenimento:** come risulta dalle corrispondenze del Vice duca Cesare Ferretti al cardinale Girolamo Colonna<sup>625</sup>, il rilievo fu rinvenuto assieme ad almeno dieci statue nel territorio di Marino, ad est della via Appia, in località detta Re Pavolo o Messer Paoli, durante lo scavo di una villa di età romana, che dovette avere inizio al più tardi del 1645. L'indicazione del rinvenimento del bassorilievo è fornita anche dal Bartoli che ne conferma il toponimo "Repavolo" e ricorda anche quello di "19 statue di eccellente maniera". Come ricorda Kircher, la villa ricadeva nel territorio dei Colonna e pertanto fu trasferito nel loro Palazzo a Roma dove venne disegnato per la prima volta nel 1658 da J.B Galestruzzi<sup>626</sup>. Dopo il 1798 fu oggetto di alcuni passaggi collezioni private fino al 1819, anno di acquisto da parte del British Museum. L'identificazione della villa è stato oggetto di discussione sin dai primi scavi; comunemente considerata quella tutt'oggi denominata Messer Paoli o Tor Ser Paolo ubicata a circa un Km e mezzo a nord est delle Frattocchie. Della villa è noto un primo nucleo in opera quadrata di peperino, databile in tarda età repubblicana, e parte dell'impianto della struttura base, invece, in reticolato risalente agli ultimi decenni della repubblica o agli inizi dell'età augustea, che venne restaurato parzialmente nella seconda metà del I d.C. Essa fu attribuita da Lanciani e De Rossi alla famiglia dei *Valerii Messallae* sulla base del rinvenimento di due *fistulae* con i nomi di *Valerius Messalla e C.Valerius Paulinus*; più recentemente Granino Cecere, seguita da Papini, evidenziando come le *fistulae* fossero state rinvenute a Marino ma non in località Ser Paolo, bensì nella vigna Zaffoli al Casale dei

<sup>625</sup> Carinci 1990, p.45 n.116.

<sup>626</sup> Bellori 1693; Lanciani 1994, fig.129.

Francesi e rivalorizzando la notizia fornita dal Kircher che la villa si trovava “*in agro oppidi Marini sub iurisdictione Domus Colonnae*” ha scartato l’attribuzione convenzionale e grazie al rinvenimento di un’ ara dedicata da un *vilicus* della villa mamurrana, ne ha proposto l’identificazione con la villa di Mamurra, l’*equus formianus* attivo nella guerra mitridatica a fianco di Pompeo nel 66 a.C e agli ordini di Cesare sotto i Lusitani nel 61, *praefectus fabrum* di Cesare in Gallia nel 58 a.C<sup>627</sup>, divenuta proprietà imperiale intorno alla metà del I d.C.

**Descrizione:** il rilievo di forma rettangolare appare diviso in quattro fasce. In alto, sulla prima, sullo sfondo svetta l’Elicona con Zeus seduto, sulla *tabula ansata* del trono è leggibile l’ iscrizione che recita il nome dell’autore, Archelaos figlio di Apollonios di Priene; è seguito dal *choros* delle Muse distribuite sulle due fasce sottostanti; si riconoscono piuttosto agevolmente sulla base degli attributi e dell’iconografia in alto nel secondo registro Clio seduta con dittico, Talia stante con rotolo e Melpomene stante con cetra, Euterpe seduta con doppio flauto e Tersicore danzante, in basso nel terzo registro Erato seduta con cetra, Urania stante con globo e Polimnia appoggiata ad un pilastrino. Nella terza fascia, di fronte a Polimnia, all’interno di una grotta è raffigurato Apollo citaredo accompagnato dall’*omphalos* a cui una Musa, forse Calliope, porge un rotolo contenente un’ opera di un poeta, rappresentato alle sue spalle fuori dalla grotta, assieme ad un tripode, su di un piedistallo. Nel registro inferiore è rappresentata una scena allegorica: all’interno di un recinto porticato di un santuario vede Omero in trono, affiancato da Iliade ed Odissea, è incoronato da due figure, identificabili *Chronos* ed *Oikoumene*; davanti ad Omero *Mythos* che effettua un sacrificio di un toro presso un altare rotondo aiutato da *Historia* e *Poesis* e accompagnato da *Tragodia* e *Komodia*; seguono infine *Arete*, *Mneme*, *Pistis*, *Sophia* e *Physis*.

Oltre all’iscrizione, i tratti ritrattistici di *Chronos* ed *Oikoumene* hanno offerto elementi utili a stabilirne la cronologia. Particolarmente concordi ha trovato gli studiosi nella loro identificazione con Tolomeo IV Filopatore -Arsinoe III<sup>628</sup>, confermata dalle recenti considerazioni di Papini. Se, come ammette lo studioso, va accolta l’ambientazione eliconia del rilievo, calzante appare il confronto tra *Oikoumene* e Arsinoe III e la testa femminile velata con *polos* presente sul diritto di una serie di monete bronzee da Tespie in Beozia recanti sul rovescio una lira circondata da alloro con la scritta in greco *Thespieion*. La città di Tespie, infatti, era nota sin dal III a.C e forse già dall’età arcaica, per la celebrazione nel santuario delle Muse del festival dei *Mouseia* con competizioni poetico- musicali annuali. I dati epigrafici evidenziati da Papini attestano un rapporto di fiducia tra l’Egitto e la confederazione beotica durante il regno Tolomeo IV Filopatore e Arsinoe III e riconducono alla coppia l’istituzione del culto di Omero ad Alessandria. Per questi motivi è ragionevole pensare che i dinasti che si dedicarono al rinnovamento e potenziamento dei *Mouseia* si trovassero ancora in vita o fossero da poco scomparsi al momento della realizzazione del rilievo e pertanto va accolta una datazione che non superi l’inizio del II a.C- sono morti entrambi nel 205 a.C- o entro il regno del figlio, Tolomeo V Epifane, che regnò fino al 181 a.C, ed esclusa la cronologia fissata da Pinkwart su basi stilistiche intorno al 130 a.C o quella di Sismondo Ridgway all’inizio del I a.C<sup>629</sup>. La datazione al primo quarto del II a.C proposta da Papini concorda inoltre anche con le considerazioni epigrafiche avanzate da Guarducci<sup>630</sup>.

Anche la funzione rivestita dal rilievo in ambiente greco è stata nel panorama degli studi variamente ipotizzata, da dedica votiva in un santuario dell’Asia Minore conseguente a una vittoria poetica<sup>631</sup> a più improbabilmente *pinax* educativo per scuola o ginnasio<sup>632</sup>. Papini, considerando la figura posta sul piedistallo all’esterno della grotta di Apollo non un poeta noto, ma uno anonimo, lo ha identificato con il dedicante del rilievo che sarebbe, come evidenzia il tripode accanto, il vincitore di una gara poetica e ha inoltre proposto di mettere il dedicante in correlazione con la scena allegorica dell’ incoronazione di Omero da parte dei Tolomei. Sulla base dell’esistenza, nota dal testamento di *Epikteta* dall’isola di Thera

<sup>627</sup> Su Mamurra: Della Corte 1967, pp. 237-243, Granino Cecere 1995, p. 385, Papini 2008, p.67.

<sup>628</sup> Già Watzinger 1903, pp. 17-20, Lippold 1918, pp.77-80; La Rocca 1984, p.48 nota 211, Musa Pensosa 2006, pp.38 e ss; Newby 2007, 1770, Ghisellini 2008, p. 17; Papini 2008, p.66 e s. Contra: Pinkwart 1965, Pinkwart 1967, p.34 e s, ritiene che siano Attalo III e Stratonikeia; Kyrieleis 1975, p. 44 propende per Antioco VIII e Cleopatra Thera, Moreno 1994, p. 574, infine, per Attalo II e Apollonide.

<sup>629</sup> Pinkwart 1965, p. 67; Schneider 1999, p. 183; addirittura al I a.C la fa risalire Sismondo Ridgway 1990, p.257-260; Sismondo Ridgway 2000, p. 207.

<sup>630</sup> Guarducci 1987. Schede 1920, p. 97. Prittwitz-Graffon 2007, su basi epigrafiche, suggerisce una datazione intorno al 125 a.C.

<sup>631</sup> Watzinger 1903, p.17 e s. Pinkwart 1965, pp.87-90; La Rocca 1984, p.48 nota 211; La Rocca 2006.

<sup>632</sup> Sismondo Ridgway 2000, p. 207.

risalente al 210-195 a.C<sup>633</sup> di *Mouseia* costruiti in memoria di defunti in cui erano esposte statue, rilievi con raffigurazioni delle Muse e di recinti con monumenti funerari dedicati a defunti eroizzati, lo studioso ritiene che il rilievo possa essere stato il monumento funerario dedicato ad un poeta che aveva partecipato agli agoni sovvenzionati in Beozia dei sovrani lagidi, riuscendo addirittura ad essere accolto nel Mouseion di Alessandria ed eroizzato al pari di Omero.

**Datazione:** primo quarto del II a.C

**Iscrizione:** IG XIV 1295=SQ2285

**Bibliografia:** Bartoli, mem. 145 in Fea 1790-1836, I, p.164, Kircher 1671, p. 81; *Collection of Ancient Greek Inscriptions in the British Museum* 1874, n. 1098; Smith 1892, n.2191; Watzinger 1903, pp.17-21; Sieving 1917, pp.74-89; Lippold 1918, pp.77-80; Schede 1920, p.69; Elderkin 1936, pp.496-500; Pinkwart 1965; Pinkwart 1967, pp.55 e ss., Kyrieleis 1975, p. 44;Tomasetti 1975-1980, p. 247, 281, 297, De Rossi 1979, p. 382 n. 432; Carinci 1990, pp.18-26; Galleria Colonna 1990, p. 21 e s. fig. 4; Sismondo Ridgway 1990, p.257-260, Moreno 1994, p.274, Lanciani 1994, V, p.150, p.151 fig.120; Granino Cecere 1995, pp.380-390; Schefold 1997, p. 336-338; Schneider 1999, pp.183-185; Sismondo Ridgway 2000, p.207; La Rocca 2004, p. 242, Musa pensosa 2006, pp. 39-60 (Papini); La Rocca 2006; Prittwitz-Graffon 2007, p.258; Newby 2007, pp.156-178; Papini 2008.

### 67. Rilievo votivo ai Dioscuri

Marmo pario  
Inv. n .780  
H: 0,44 m  
L: 0,54 m

**Stato di conservazione:** sostanzialmente integro, una piccola frattura percorre la parte superiore attraversando fino al collo il primo cavallo; scheggiature lungo tutti i margini e sulla testa del primo cavaliere.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo è presente tra i marmi descritti da D'Hancarville- (D'Hancarville Catalogue (1778), f. 22 n. 13)- nel suo catalogo dei marmi Hamilton passati al British Museum; sembra possibile che il rilievo fosse stato acquisito da Hamilton nei primi anni del suo soggiorno napoletano.

**Descrizione:** sono rappresentati di profilo due giovani, imberbi e con corti capelli ricciuti, indossano chitone e clamide in groppa a due cavalli; entrambi verso sinistra reggevano nelle mani le briglie che dovevano essere dipinte di rosso, come ancora si vede sulla superficie del marmo. Sebbene D'Hancarville lo descriva come un lavoro d'età imperiale e vi riconosca la rappresentazione dei figli di Augusto, Caio e Lucio, si tratta di un rilievo votivo greco dedicato ai due giovani a cavallo identificabili con i Dioscuri, benché non sia presente il caratteristico copricapo di forma conica, il pileo, che diventerà caratteristico soprattutto dal III a.C in poi.

**Datazione:** IV a.C

**Bibliografia:** Smith 1892, n. 780; Ancient Marbles, parte II, tav. XI.

## LUCCA, Museo

### 68. Rilievo con banchetto funebre

Marmo insulare  
Inv. n.A-1  
H: 0,77 m  
L: 0,66 m

---

<sup>633</sup> Papini 2008, p.66.



**Stato di conservazione:** della cornice si conserva solo l'angolo superiore destro, tutti i volti furono scheggiati; si nota un foro sul braccio della donna seduta su trono, forse frutto di un restauro operato già in antico che serviva a riattaccare l'avambraccio, così come un ulteriore foro leggermente più piccolo è presente sulla *kline* alla destra della figura femminile seduta accanto a quella maschile, riconducibile ad un intervento antico.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto reimpiegato nel pavimento della Pieve di Vallecchia a Pietrasanta, chiesa di origine romanica le cui fondamenta sono riconducibili al VIII secolo.

**Descrizione:** il rilievo, sormontato da una cornice, vede raffigurata al centro una figura maschile coperta dai fianchi in giù da un mantello, distesa su *kline* con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro alzato nel gesto forse di reggere un attributo non più conservato (un *rithòn?*) e nella sinistra abbassata ugualmente forse teneva un oggetto, probabilmente una patera; una donna vestita di chitone mantello fino sulla testa, gli è seduta accanto e allungava la destra come il foro ci un restauro operato già in antico potrebbe mostrare. Seduta alla sua sinistra, su un trono con spalliera e suppedaneo un'altra figura femminile avvolta in un pesante mantello; davanti alle figure una trapela retta da tre zampe leonine; attorno ad una era avvolto un serpente e non come sostenuto da Ferri un uccello; sullo sfondo, dietro ad una tenda, emergono i busti di tre guerrieri con elmi e scudi.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei *Totemahlreliefs*, rilievi con l'illustrazione del banchetto funebre ed il rimpianto per il defunto, che dall'età ellenistica in poi nella Grecia orientale e nell'Asia Minore assumono la funzione di rilievi funerari. L'esemplare che si caratterizza per un rendimento particolarmente accurato dei panneggi e delle forme corporee, trova confronti con diversi rilievi ellenistici provenienti dall'Asia Minore; per la composizione narrativa incentrata attorno alle tre figure sedute è paragonabile a quello della Hanghaus 2 di Efeso, risalente al pieno II a.C, mentre per il rendimento delle figure si avvicina al rilievo greco insulare attualmente da Istanbul databile intorno al 150 a.C<sup>634</sup>.

**Datazione:** metà II a.C

**Bibliografia:** NSc 72, 1947, p.46 fig. 1 (Ferri); Pfuhl, Möbius 1977-1979, II, p. 449, n.1869 tav.268.

## MONACO, GLYPTOTHEK

### 69. Rilievo funerario

Marmo greco insulare

inv. n. 481

H: 0,79 m

L: 0,47 m

**Provenienza e Rinvenimento:** fu acquistato a Monaco nel 1912; in precedenza nel Casino Reale al Chiatamone di Napoli ove figurava come proveniente da Pompei<sup>635</sup>.

**Stato di conservazione:** mancano all'uomo il mento, la bocca e parte della mano destra, al fanciullo, parte posteriore della testa. Sulla destra un foro moderno, scheggiature sul listello superiore; evidenti segni di raspa sui fianchi e nella parte superiore dei lati del rilievo, così come la zona sbazzata anticamente larga 11 cm sullo zoccolo potrebbero far pensare a interventi operati in antico sul pezzo.

**Descrizione:** il rilievo, privo di cornice e bordato solo superiormente da un listello piatto e da un *kyma*, è interamente occupato da una scena figurata. Sulla destra è seduto su di un *klismòs* un uomo barbuto con corti riccioli, con le gambe allineate e un piede leggermente più sollevato dell'altro; la figura ha il busto nudo rappresentato di tre quarti e il resto del corpo avvolto in un mantello; nella sinistra toccava le corde, che erano dipinte, di una grossa lira che ha poggiato sulle gambe mentre probabilmente con la destra sollevata il petto; ha lo sguardo rivolto verso un fanciullo stante nudo, rappresentato di profilo verso sinistra, in posizione talmente ravvicinata che con il ginocchio sinistro sfiora la coscia dell'altro e con il

<sup>634</sup> Istanbul, inv. n. 213, Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, p. 448 n. 1866 tav.267.

<sup>635</sup> Non sono emersi ulteriori elementi dalla ricerca effettuata presso l'Archivio storico della Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta, né presso l'Archivio di Stato di Napoli.

piede copre quello dell'altra figura; questo porta tra le braccia piegate un rotolo di papiro reso in maniera prospettica.

Le dimensioni e il carattere della scena indicano che si tratta di un rilievo funerario, in cui il suonatore di lira è senz'altro il defunto; tuttavia sembra essere rappresentata qui non una passione del defunto bensì il mestiere, e quindi oggetto della rappresentazione sarebbe una lezione di musica.

L'origine magno greca proposta da Diepolder appare da escludere, così come avanzate da studiosi successivi elementi di contatto sia con ionche di Locri. Sembra più probabile un'origine ionica insulare, data la sottigliezza del rilievo con cui sono rese le figure e diversi particolari, come la posizione delle gambe del defunto, non accavallate come in Attica, il rendimento piuttosto goffo del mantello, la cui stoffa rigida sulle cosce termina quasi se fosse mozzata con una curvatura poco elegante solo la non un rendimento organico contrapposizione tra corpo e vesti.

**Datazione:** primi decenni del V a.C.

**Bibliografia:** Walter 1913, p. 433 n.7; Diepolder 1926, pp. 259-267; Bernabò Brea 1932, p.16; Scheffold 1958, p.70; Zanker 1965, p. 148; Berger 1970, p. 149; Ohry 1977, pp. 42-45 n.5; Vierneisel-Schlörb 1988, pp. 8-11 n. 2 tavv. 2-3; Gasparri 2009, p. 178 nota 11; Comella 2011, p. 8.

## Napoli, Museo Archeologico Nazionale

### 70. Stele funeraria-cosidetta Stele Borgia

Marmo bianco a grana sottile, pario

Inv. n. 6556

H: 2,49 m

L: 0,58 m

**Disegni:** H. Tresham, Kassel, coll. von Bauer, fol.221,2 (Robert 1897, p.48 n.221, fig. a p.6, Mancini 2008, p. 232 fig. 6).

**Inventari:** Arditi 1823, n.29; Borgia 1841, n. 23; San Giorgio 1851, n.275.

**Provenienza e rinvenimento:** la stele presente nella collezione Borgia, fece il suo ingresso nel Museo Borbonico nel 1814. E' stato ritenuto a lungo che la stele fosse frutto di importazione diretta dall'Oriente da parte del cardinale Stefano Borgia, secondo Finati dall'Asia Minore e Pfuhl da Sardi e solo recentemente Mancini ne ha ricostruito con precisione le vicende collezionistiche. La stele è a Roma già intorno al 1780 quando ne realizzò uno schizzo Henry Tresham che risiedette a Roma tra il 1775 e il 1788, senza indicare dove si trovasse; successivamente venne vista e segnalata da Zoega<sup>636</sup> nel 1791, quando era a Palazzo Varese in via Giulia. L'ultimo membro della famiglia, Monsignor Giuseppe degli Atti Varese, cedette il palazzo alla Congregazione *de Propaganda Fide* e Stefano Borgia, probabilmente in quanto segretario della Congregazione, ne entrò facilmente in possesso nel 1795, anno in cui Zoega<sup>637</sup> attesta che era nel Museo Borghese. Che fosse noto che non si trattava di un pezzo proveniente dalla Grecia, lo dimostra il catalogo di vendita dove era descritta come "bassorilievo di stile assai antico rappresentante un cacciatore con cane" e una sua provenienza greca viene avanzata solo successivamente da Finati nel catalogo del Museo Borbonico del 1842. Se ne può ragionevolmente ipotizzare dunque una provenienza romana, sebbene tuttavia non sia possibile risalire al contesto di rinvenimento. Mancini, riflettendo sul fatto che un esponente della famiglia Varese fu intermediario nella vendita dei Niobidi di Vigna Tommasini a Ferdinando de' Medici, ipotizza che fosse entrata nella collezione Varese già nel Cinquecento.

**Stato di conservazione:** buono, manca la punta della palmetta e una frattura sotto i fianchi della figura ricomposta con il gesso, restauro moderno questo che sembra ricalchi uno effettuato già in antico; all'altezza della frattura, infatti, diversi forellini circolari percorrono le mani- sulla mano destra quattro, uno dei quali recano tracce anche di un perno ossidato all'interno, e su quella sinistra, scheggiata all'altezza del polso, due sull'indice- e ancora lungo l'asta- due e manca un segmento realizzato a rilievo. Già Pfuhl e Ridgway notarono la presenza di altri interventi di restauro effettuati in età romana sul viso,

<sup>636</sup> Robert 1897, p. 48, Mancini 2008, p. 232.

<sup>637</sup> Friedrichs Wolters 1885, p. 16, Mancini 2008, p.232.

scheggiato sulla fronte e sulla punta del naso: la pupilla fu rilavorata, secondo il modo di incidere tipico durante il III d.C come anche la forma dell'occhio con la palpebra superiore allungata che copre sull'angolo esterno quella inferiore; inoltre, l'orlo della clamide nasconde la volontà arcaizzante del restauratore romano per la presenza di incisioni diagonali tipiche dei mantelli d'età arcaica, in particolare presso il bordo sul fianco destro, dietro al braccio, dove le ondulazioni sembrano scalpellate verso il vestito, rispetto alle estremità delle pieghe successive.

**Descrizione:** la stele, coronata da un *anthemion* formato da due volute con una palmetta centrale, rappresenta nel campo rettangolare figurato una figura maschile adulta e barbata, di profilo rivolta verso destra che indossa una corta clamide sostenuta sotto l'ascella sinistra da un bastone, a cui si appoggia; al polso sinistro è appeso, legato con una cordicella, non più visibile in quanto era dipinta, un *aryballos*, e allunga invece la mano destra che tra il pollice e l'indice tendeva un oggetto, probabilmente un pezzetto di carne dipinto o lavorato a parte e inserito, verso un cane che gira la testa in direzione di questo oggetto. Secondo la classificazione tipologica di Akurgal, faceva parte del secondo gruppo dei rilievi funerari della prima età classica detto cicladico-ionico, che presenta un'unica figura che occupa tutto il campo e mostra la variazione rispetto al primo gruppo, sia nella forma, che era stretta e allungata, e che nell' *anthemion*, la cui forma delle volute era samia- ionica orientale.

Il soggetto rappresentato è ben noto nel mondo delle stele greche, dette dell'uomo con il cane, è stato particolarmente indagato da Ridgway che ha raccolto e analizzato 14 esemplari con tale soggetto; siccome dieci di questi sono attribuibili ad un maestro tardo arcaico o ionico o proveniente dalle isole, la studiosa ha ritenuto che il motivo abbia avuto origine intorno al 530 a.C o in Asia Minore o nel territorio ionico e che solo successivamente sia stato adottato in Attica, sia sui rilievi funerari che nella pittura vascolare. Le stele attiche della tarda età arcaica e prima età classica presentano però con un cane maltese anziché uno da caccia, rappresentato soprattutto appoggiato al bordo del rilievo.

Il motivo, quindi, che sintetizza quasi in un'istantanea due momenti di vita, uno di palestra e uno di gioco con cane, introduce una novità nel panorama tardo-arcaico nell'area ionica o nella Grecia orientale, per la presenza di una scena borghese e non aristocratica, sulla quale il defunto gioca con gli animali domestici ancora in vita, anticipando un costume sempre più diffuso nel V a.C, quando le stele riprodurranno una scena domestica ambientata durante la vita del defunto catturandolo in un momento preciso della sua vita. Sia secondo Brueckner che Ridgway, particolarmente stringente appare il rapporto tra il nostro esemplare e due stele, quella del nassio *Alxenor* da *Orcomenos* in Beozia, attualmente ad Atene<sup>638</sup> e quella anfiglifia di *Deines* da Apollonia, attualmente a Sofia, nota come la stele di Anassandro<sup>639</sup>; tutte e tre le stele presentano il fusto stretto e probabilmente erano dotate di *antemio*; tuttavia, la relazione più stretta sia tra quella Borgia e quella di *Alxenor*, per la postura e per la posizione del braccio e della mano destra e la gamba destra incrociata sopra l'altra. Si distacca dalle altre due per l'abbigliamento, sulle quali l'uomo indossa un mantello lungo fino ai piedi, sulla stele di *Deines* da Apollonia di una stoffa molto più sottile, quasi trasparente che permette al cane di accostarsi. Sul nostro esemplare, invece, la figura maschile indossa una clamide che lascia scoperte entrambe le spalle e non si capisce dove fosse stata annodata, a tal punto da sembrare quasi mantenuta dal bastone sotto l'ascella. In tutti e tre i casi la postura del cane è diversa e sembra che nei tre esemplari sia in corso uno studio del rapporto tra padrone e cane. Su quella di *Alxenor* appare nascosto dal mantello del padrone, in quella di *Deines* invece preponderante in quanto copre il lato destro del corpo del padrone, su quella Borgia, sta accanto alla gamba del padrone che a differenza degli altri due non lo fissa ed è rappresentato in maniera dettagliata- orecchio e occhi ben definiti e presenza di un collare. Per questo motivo, Ridgway ritiene che quella di *Alxenor* sia la più antica, databile intorno al 500-490, e che le altre due siano di poco successive, databili quella di *Deines* tra 490/80 a.C e quella Borgia intorno 480/70 a.C, datazione accolta nella letteratura successiva, per la presenza di diversi particolari, come il braccio sinistro che sporge più in avanti rispetto alle altre, una plasticità poco morbida specie nelle giunture. Inoltre, a causa della piattezza del rilievo, presenta il rendimento più goffo e la presenza di diverse incongruenze, ossia la clamide non chiusa, la rotazione del capo di 180 gradi del cane, caratteristiche queste secondo la Ridgway spiegabili come fraintendimento del prototipo più antico.

**Datazione:** 480/70 a.C.

**Bibliografia:** Finati 1842, XIV tav. 10, Ruesch 1911, pp. 26-28 n.98, Akurgal 1955, p. 15; Berger 1970, pp.9, 40, 111, fig. 40.135, Ridgway 1971, pp. 61-70, p. 63 n. 3 fig. 3, Hiller 1975, pp. 47-51, pp.156-158

<sup>638</sup> Ridgway 1971, p. 63 n. 1 fig. 1.

<sup>639</sup> Ridgway 1971, p. 63 n. 2 fig. 2.

cat O 11; Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, pp.1- 3 n. 12, tav. 4; Woysch-Meautis 1982, p. 125 n. 262 pl. 39; Boardman 1985, p.681 fig.50; *Collezioni MNN* 1989, p.152 n.270; De Caro 1994, p.372; Zlotogorska 1997, n.9 tav.1; De Caro 1999, p. 36; Schneider 2000, p. 9 e s. figg. 10-12; De Caro 2001, p. 15; *La Collezione Borgia* 2001, p.108 n. IV, 1 ( L.Mancini) con ampia bibliografia precedente; Mancini 2008, pp. 231 e ss. fig. 5.

### 71. Rilievo votivo alle Cariti e alle Ninfe

Marmo greco  
Inv.n. 6725  
H: 0,66 m  
L: 1,08 m

**Stato di conservazione:** ottimo, sono presenti due perni di ferro nello spessore del lato inferiore e tre incavi in quello del lato superiore. Ciò sembra indicare che il rilievo durante il suo riutilizzo in età romana era stato murato.

**Inventari:** Inv. Arditi 255, Inv. S. Giorgio n.520.

**Provenienza e Rinvenimento:** il contesto di rinvenimento è indicato sin nei primi inventari ottocenteschi con genericamente Ercolano. Nonostante lo spoglio condotto nell'archivio storico del Museo di Napoli, non è stato possibile conoscere il periodo in cui fu rinvenuto nè risalire ad un'indicazione più precisa.

**Descrizione:** il rilievo, inquadrato da una cornice architettonica costituita da due ante che sorreggono una trabeazione con antefisse, rappresenta sette figure femminili che si tengono per mano, leggermente rivolte verso sinistra; l'ultima a destra, di dimensioni minori, è la più giovane e indossa, come le tre che la precedono, il peplo, mentre le altre chitone e himation.

Lo schema iconografico in cui sono raffigurate è riconoscibile con quello utilizzato sin dall'età arcaica per la danza delle Cariti e delle Ninfe ed anche le iscrizioni in basso identificano le prime tre figure a sinistra con le Charites denominate *Euphrosyne*, *Aglai*a e *Thalie* e le altre con le Ninfe di nome *Ismene*, *Kykais*, *Eranno* e *Telonnos*. Il rilievo, tuttavia, iconograficamente appare privo di confronti in quanto risulta l'unico rilievo greco su cui appaiono associate con certezza Cariti e Ninfe<sup>640</sup>; l'ultima figura denominata *Telonnos*, inoltre, risulta piuttosto problematica: non sarebbe una Ninfa ma, come ha ritenuto da Osann, la personificazione dell'isola di Telos; tale elemento secondo Comella potrebbe consentire di riferire l'origine del rilievo all'area microasiatica. Se l'identificazione pare verosimile, tuttavia i confronti possibili con rilievi attici non sembrano confermare tale ipotesi.

Numerosi elementi quali il motivo della danza appena suggerito dal variare delle gambe e dei volti, le dimensioni, il fondo neutro e la presenza della cornice architettonica ne evidenziano una dipendenza dai rilievi attici del IV a.C; somiglianze sono ravvisabili con il rilievo con Musa e poeta al Museo Capitolino della fine del IV a.C in particolare per l'acconciatura simile a quella delle Charites e per il rendimento delle vesti con un rilievo votivo dalla valle dell'Ilisso<sup>641</sup>. Tali considerazioni consentono di accettare la datazione di Horn e di Comella tra la tarda età classica e la prima età ellenistica, all' inizio del III a.C, piuttosto che quella di Harrison all'inizio del II a.C.

**Iscrizione:** CIG 6854e.

**Datazione:** primi decenni del III a.C

**Bibliografia:** Finati 1819, pp.57-59 n.275, Gehrard Panofka 1828 n. 275; Osann 1844, p. 122; Roscher 1884-1886, I, 1, cc.1408-1409, s.v. *Euphrosine* (M. Stoll); Roscher, 1884-1886, I, 1, c.105, s.v. *Aglai*a (W.M. Roscher); Roscher, 1884-1886, I, 1, c.550, s.v. *Ismene* (W.M. Roscher); Roscher 1890, II, 1, c.1676, s.v. *Kykais* (W.M. Roscher); Roscher 1884-1886, I, 1, c.1295, s.v. *Eranno* (W.M. Roscher); Roscher, 1884-1886, V, c.349, s.v. *Telonnos* (W. Hoefner); RE I, 1893, c.824 s.v. *Aglai*a, (J. Toepffer); Richards 1890, pp. 284-285; RE VI, 1907, c.1255 s.v. *Euphrosine*, (J.Escher), RE VI, 1907, c.326 s.v. *Eranno*, (E.Waser), RE VI, 1907, c.425 s.v. *Telonnos*, (W.Goeber), Ruesch 1911, n.145; RE II, 1916,

<sup>640</sup> Incerta infatti l'identificazione con Cariti e Ninfe sul rilievo ellenistico da Cos: Comella 2008, p.151 nota 30.

<sup>641</sup> Comella 2002, p.116 Atene 156 fig.117, Comella 2008, p.152.

c.2136 s.v. *Ismene*, (E. Bethe), Horn 1931, p.13 tav. 7, RE V AI, 1934, c.1206 s.v. *Thaleia*, (A.Lesky), EAA II, 1959, s.v. *Cariti* p.351 (P. Orlandini), LIMC III, 1984 n.41, s.v. *Charis* (E.B Harrison), LIMC V, 1990 n.8 s.v. *Ismene* (G.Berger-Doer), LIMC VIII, 1997 s.v. *Nymphai* (M. Haml-Tisserant, G.Siebert); Baumer 2001a, p.89, Larson 2001 p.264, p.322; A. Shapiro, Dance, in *ThesCRA* II 2004, p. 305; Comella 2008, pp.149-152 fig.1; Comella 2011, pp. 50-52 n. 11 fig.11.

## 72. Rilievo con tre figure

Marmo greco, forse insulare  
Inv n. 6737  
H: 0,35 m  
L: 0,40 m

**Stato di conservazione:** il rilievo è spezzato poco sopra la metà e manca tutta la parte superiore dalle teste delle figure in su che fu integrata mediante un restauro moderno. Il completamento superiore, attualmente nei magazzini del Museo, fu realizzato in marmo italico, forse antico, e applicato con la pece dopo aver praticato due fori per alloggiamento di perni nello spessore della frattura. Il listello inferiore reca tracce di rilavorazione operate già in età romana.

**Provenienza e rinvenimento:** negli inventari ottocenteschi del Museo non è presente alcuna indicazione, così come nell'opera del Gerhard. Il rilievo ha indicazione di provenienza Ercolano nel volume del Finati del 1842, indicazione messa in dubbio dal Michaelis e non accolta dal Ruesch.

Nell'Inventario eseguito per ordine del Re dal Soprintendente Marchese Haus nel 1805 è identificabile con il "bassorilievo con tre figure sotto un albero, la parte superiore è moderna. Alt palmi 2 ½ lunghezza 10 ½ "e riporta la sigla CDM che indica la sua collocazione (Capodimonte) precedente. La sua presenza precedente a Capodimonte è confermata da un documento conservato nell'Archivio storico della Soprintendenza di Napoli, nel fascicolo "Oggetti venuti dal Real Palazzo di Napoli" II B6 5, "Nota delle sculture dalla Galleria di Capodimonte al Real Museo nel 1804" in cui il rilievo è identificabile con il "bassorilievo con tre figure sotto un albero, la zona superiore moderna in cornice altezza palmi 2 1/3 Larghezza 1 ½ ".

Tale duplice menzione della sua provenienza da Capodimonte permette di postularne l'appartenenza alla collezione settecentesca Carafa Di Noja di Giovan Battista, venduta alla sua morte dal figlio Pompeo allo Stato e collocata a Capodimonte, sebbene non sia compreso nell'opera di Daniele e Meola che illustra alcuni monumenti del Museo Carafa<sup>642</sup>. Non sono quindi sufficienti gli elementi per accettare la provenienza da Ercolano, ma nemmeno per escluderne una provenienza campana, legata agli scavi effettuati dalla famiglia nel territorio<sup>643</sup>.

**Descrizione:** la lastra, priva della cornice laterale, presenta nella parte inferiore un alto plinto. A sinistra una figura maschile con clamide, del cui volto resta solo il mento e la barba, ha la mano sinistra abbassata e indica con l'indice il cane che accompagna la figura di fronte a cui stringe la destra; quest'ultima veste una clamide e un petaso e ha la destra appoggiata ai fianchi ed essendo il pollice e l'indice distesi reggeva forse un bastone che era dipinto; sullo sfondo tra le due un albero. Dietro la figura centrale una figura femminile con corto chitone e *himation* posa la mano destra sulla spalla del giovane.

Il rilievo fu ritenuto da Gerhard e Finati per il gesto di *dexiosis* una scena di commiato del defunto dai suoi cari; Michaelis, invece, dubitando che si trattasse di un rilievo funerario, ipotizzò che i personaggi rappresentati non fossero mortali ma mitici; tuttavia, lo studioso credette di identificare con certezza solo la figura a sinistra con *Hermes Psychopompos* che richiama Orfeo dall'Ade.

Come ha evidenziato Comella, la scena appare consona ad un rilievo ufficiale evocante un accordo stipulato tra due parti, rappresentate da figure eroiche o divine. La studiosa identifica la figura centrale con un mitico cacciatore, Cefalo la sposa Procri e il cane Lelapo e ritiene che Cefalo bandito da Atene per l'assassinio della moglie fu accolto a Tebe.

**Datazione:** terzo decennio del IV secolo a.C.

**Bibliografia:** Gerhard Panofka 1828, n.524; Finati 1842, p.258 n.80, Michaelis 1872, pp.149-151, Documenti inediti 1880, p.197 n.19; Ruesch 1911, n.122; Diepolder 1926, pp.259-264 fig.3; Bernabò

<sup>642</sup> Daniele, Meola 1778. Per la collezione Di Noja: Lyons 2002

<sup>643</sup>

Brea 1952, p. 17 fig. 10; Meyer 1989, p.197 nota 1367; Baumer 2001a, p.89 nota 24; Comella 2008b, pp. 152-156 fig. 2; Comella 2011, pp.72-76, n. 16 fig.16.

### 73. Rilievo votivo con Afrodite ed Eros

Marmo pentelico

Inv. n. 20469

H: 0,35 m

L: 0,40 m

**Stato di conservazione:** buono, leggere abrasioni sul volto del fanciullo; si notano due forelli ai lati del capo della dea, che potrebbero essere stati aggiunti in età romana per applicare una coroncina di metallo e rendere l' Afrodite una *Venus* pompeiana.

**Provenienza e Rinvenimento:** dalle relazioni di scavo del Sogliano si evince che fu rinvenuto tra il 1903 e 1905 *in situ*, murato nella zona mediana della parete meridionale del peristilio della Casa degli amorini dorati ( IV, 16, 7) a Pompei.

**Descrizione:** all'interno di un ambiente rupestre delimitato da una cornice arcuata simulante una grotta, nella cui parte inferiore della cornice è ancora presente un tenone, una figura femminile, vestita di chitone ed *himation*, regge nella sinistra un oggetto rovinato, probabilmente una cassetta per l'incenso, e nella destra un *thymiaterion*; alla sua sinistra, un fanciullo alato le stringe un lembo del mantello.

Sin dal momento della sua scoperta, diverse proposte sono state formulate riguardo sia l'identificazione delle due figure che la datazione.

La figura femminile fu considerata dal Sogliano la rappresentazione della *Venus* pompeiana ed il rilievo fu ritenuto dalla Schmidt un esemplare neoattico databile nel I a.C. E' stato riconosciuto come un prodotto greco, d'età ellenistica dallo Zanker, Vorster e Seiler, attico del IV a.C dedicato ad Afrodite ed Eros da Baumer e Comella, interpretazione questa che appare la più convincente.

Sebbene immagini di Afrodite ed Eros analoghe a quella del nostro rilievo non sia riprodotte su altri rilievi votivi, è stato individuato dalla studiosa un confronto puntuale con una lastra della fine del IV a.C appartenente ad un fregio o ad una base, rinvenuta nei pressi del teatro di Dioniso, con la rappresentazione di Dioniso e dell' Afrodite *Ourania* mentre compie in prima persona il gesto rituale della fumigazione, tipico del suo culto<sup>644</sup>.

Il modello statuario da cui discendeva l'Afrodite del rilievo non comprendeva il piccolo Eros che nel rilievo è accostato piuttosto goffamente alla madre soltanto stringendo il mantello.

Sul rilievo in questione, il modo di rappresentare i panneggi appare un po' più antico de rispetto al rendimento della lastra dal teatro di Dioniso; inoltre il forte aggetto delle figure dal fondo del rilievo consentono una datazione di non molto successiva alla metà del secolo, anche perchè la raffigurazione di Eros che successivamente sarà assimilata a quella di un putto.

Le considerazioni espresse da Comella circa l'identificazione con l'Afrodite *Ourania* le hanno consentito di approfondire anche il discorso sulla provenienza greca: il tipo di cornice del tutto simile a quello diffuso su rilievi dedicati alle Ninfe all'interno di santuari rupestri, sembra suggerire che tra i tre santuari in cui veniva venerata ad Atene quello alle pendici settentrionali dell'Acropoli sia il candidato più probabile; in particolare molto suggestiva appare l'ipotesi che provenisse dall'area collocata sotto l'Eretteo e vicino alle iscrizioni del *Peripatos* (IG II2 2639); nota da Pausania che la indica vicina al passaggio sotterraneo che conduceva alla casa delle *Arrephore*<sup>645</sup> e scavata da Broneer<sup>646</sup>, era occupata da un recinto all'aperto parzialmente delimitato da pareti rocciose nelle quali furono scavate nicchie votive, in cui era venerato anche Eros e da cui provengono probabilmente un altro rilievo con Afrodite ed Eros<sup>647</sup> e un frammento di fregio con Eroti<sup>648</sup>.

**Datazione:** seconda metà del IV a.C.

<sup>644</sup> Svoronos 1908-27, pp. 620-621, 1498, tav.11; Karouzou 1968, p.132, 1489; LIMC III, 1986, s.v.

*Dyonisos*, n.853 (Gasparri); Comella 20011, p. 38.

<sup>645</sup> Paus., I, 27, 3.

<sup>646</sup> Broneer 1935, pp.143-147.

<sup>647</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 3257, Broneer 1935, p.147 fig.36.

<sup>648</sup> Svoronos 1908-1937, p.453, 1451-1452 tav.102, Broneer 1935, p.143 figg.134-135.

**Bibliografia:** Sogliano 1907, p.559 fig. 9, Froning 1981, p.14, Seiler 1992, p.120 n.38, p.131 fig. 614, Jashemski 1993, p.163 fig. 193; LIMC VIII, 1997, n.353, s.v. *Venus* (E. Schmidt); Zanker-Vorster 1998, p.279; Baumer 2001a, p.89 fig. 25, n.38, Comella 2007, p.33, Comella 2007bis, pp.50-53, 57-58 figg. 1,4, Comella 2008, p.147 nota 3, p.185 fig. 7; Gasparri 2009, p. 178 nota 11; Guidobaldi-Guzzo 2010, p.258; Comella 2011, p.33 n.8 fig.8.

#### 74. Nereide di sinistra

Marmo pentelico

Inv. n.145070

H: 1,21 m compresa la base.

**Stato di conservazione:** mancano la testa, il collo, le braccia e parte del seno sinistro della Nereide, elementi che erano realizzati a parte; il polpaccio sinistro è spezzato sopra l'attacco della caviglia ed è rotta la punta del piede destro. Manca anche gran parte del mantello dietro la figura. Come mostrano i tre forellini sul ventre, alla figura erano applicati completamente bronzei, probabilmente una cinturina. L'ippocampo è privo della testa, delle zampe anteriori e dell' estremità della pinna caudale; inoltre, vi sono integrazioni in gesso nella base e nella coda dell'animale marino. Si vede un netto solco di trapano sul collo dell'ippocampo, interpretato da Bielefeld come un errore dello scultore, probabilmente, invece, riferibile ad un di restauro di età romana, visto che incide nettamente la criniera dell'ippocampo, finemente scolpita nel progetto originario che serviva ad integrare la parte di mantello perduta.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta nel 1920 in proprietà De Matteis-Di Fava a Formia, lungo il lato corto settentrionale della *natio* del Ninfeo di Nerva console.

**Descrizione:** la scultura rappresenta una Nereide seduta sul dorso di un ippocampo che avanza tra le onde marine; l'animale, ritratto di profilo, ha un corpo anguiforme molto inarcato, recante una cresta sul dorso e terminante con una enorme pinna caudale, mentre nella parte anteriore doveva avere una protome equina inclinata verso l'esterno in conformità con le zampe ancora conservate in posizione rampante. La Nereide che veste un sottilissimo chitone, cinto in vita e aderente al corpo, incorniciato da un ampio mantello gonfiato dal vento, è seduta con le gambe rivolte dallo stesso lato dell'ippocampo ma si gira verso lo spettatore quasi in posizione frontale, ha la mano destra appoggiata sul collo dell'animale, mentre la sinistra è sollevata a reggere il mantello. La base è scandita da un raffinato motivo di onde marine, mentre sotto il ventre dell'ippocampo è rappresentato un piccolo delfino.

La scultura così come quella in pendant rinvenuta nello stesso contesto è stata considerata tranne da Demargne, un originale greco. La composizione è dotata di un forte senso dinamico, conferito dall'inarcarsi del corpo dell'ippocampo, dai movimenti della Nereide che compie una torsione nel verso dell'animale, ha il busto e le gambe leggermente ruotati e il piede sinistro sollevato rispetto all'altro. Le analogie sottolineate da Bielefeld con l'altra Nereide- entrambe le sculture erano state realizzate attraverso l'assemblaggio di parti lavorate separatamente e poi inserite (la testa, il collo, le spalle e il petto delle figure, così come la protome equina e la coda dell'animale) e lo stesso rendimento dei particolari anatomici sia delle figure che degli animali consentono di stabilire l'appartenenza delle due opere alla stessa officina. Tuttavia le proporzioni dell'ippocampo dotato di un dorso più corto rispetto al gruppo gemello, la modalità di esecuzione del panneggio, l'armonia del corpo della Nereide evidenziano la superiorità della scultura in esame, secondo lo studioso<sup>649</sup>, opera del maestro della bottega. Per quanto riguarda l'inquadramento stilistico e cronologico, gli studi di Bielefeld hanno permesso di ascrivere le opere ad un'officina peloponnesiaca attiva negli anni finali del V secolo a.C; a tale datazione, recentemente ribadita da Rolley, si è opposto Lattimore che ritenendo lo schema del mantello alle spalle delle Nereidi fortemente in contrasto con il modo di incidere finemente la stoffa nelle parti aderenti al corpo, le ha considerate opere tardoellenistiche.

**Datazione:** decennio finale del V a.C.

#### 75. Nereide di destra

Inv.145080

---

<sup>649</sup> Bielefeld 1969 a, pp. 50-52.

Marmo pentelico  
H: m. 1,24 inclusa la base.

**Stato di conservazione:** mancano la testa, le spalle e la parte destra del petto, elementi che erano lavorati separatamente e poi inseriti; la figura inoltre è priva del braccio sinistro, mentre il destro, frammentario, giunge sino all'attaccatura delle dita della mano; sono spezzati entrambi i piedi, il destro sopra la caviglia, il sinistro dalla metà del piede. Manca completamente il mantello che si apriva sulle spalle. Come mostrano i tre forellini sul ventre, alla figura erano applicati completamente bronzei, probabilmente una cinturina. L'ippocampo è privo della testa, delle zampe anteriori e della pinna caudale. Manca un grosso frammento della parte anteriore della base e della testa del delfino, integrati già in antico come si vede dai fori di cui uno ancora con perno ossidato che servivano all'inserimento del pezzo riportato. Anche la pinna caudale dovette essere integrata in antico, come mostrano i quattro fori di trapano quasi alla base della coda che sembrano i punti in cui venne riattaccata. Ancora restauri romani sembrano sul lato destro dove si vede ancora un foro con perno ossidato che serviva all'inserimento dell'angolo della base. Sempre su questo lato si nota lo stesso solco di trapano presente sull'altra Nereide che sembra servisse come i tre fori più in basso all'integrazione delle parti di mantello perdute.

**Provenienza:** cfr. scheda precedente.

**Descrizione:** il soggetto è speculare a quello precedente, dal quale si differenzia per la mancanza di armonia tra la Nereide, seduta in posizione frontale, e la creatura marina posta di profilo. Le proporzioni e lo schema iconografico di entrambe le sculture caratterizzato da un animale di profilo ritratto nell'atto di nuotare e da una figura femminile frontale, con entrambe le gambe portate dallo stesso lato, rientra pienamente in quello, secondo Danner, tipico delle figure acroteriali dal tardo arcaismo all'età ellenistica, consentendo già a Bielefeld di attribuire alle sculture originariamente tale funzione, che gli è stata negata solo da Lattimore, che riteneva difficile che la lavorazione delle basi con il motivo ad onda potesse essere vista dal basso. Invece, risulta più difficile accogliere la proposta dello stesso di considerare le sculture appartenenti alla decorazione frontonale del tempio di Poseidon ad Hermione in Argolide, al quale riteneva di pertinente anche l'Aura di Copenhagen, che doveva rappresentarne l'acroterio centrale, già rifiutata da Danner. Più recentemente anche Rolley ha avvicinato le Nereidi all'Aura di Copenhagen, nel più ambito della scultura peloponnesiaca della fine del V secolo, in cui si evidenziano gli influssi della maniera attica accolti ed elaborati in proprio, pur sottolineandone l'incoerenza del panneggio e le differenze rispetto agli esemplari in questione. Entrambi furono riutilizzate come sculture da fontana nel Ninfeo di Nerva console a Formia.

**Datazione:** decennio finale del V a.C.

**Bibliografia:** Fuhrmann 1941, pp. 573-574, fig.101; Picard 1963, III, p. 686; De Franciscis 1963, p. 68, fig. 55; Schlörb 1965, p. 80 n. 42a; Bielefeld 1969a, pp. 47-64, tavv. 25-39; Bielefeld 1969b, pp. 93-102, tavv. 41-43; Kaposy 1969, p. 69, nota 1; Delivorrias 1974, p. 160, n. 21; Willers 1975, pp. 503-504; Lattimore 1976, pp. 51-52, tavv. 18-19; Danner 1989, p. 32 n.256, pp. 56-57; Demargne 1989, p. 271; Mann, p.103; LIMC VI, 1992 s.v. *Nereides*, p.794 n.106 (N. Icard-Gianolio, A. Szabados); Rolley 1999, p. 176; Kreikenbom 2004, p.276 e s.; Tuccinardi 2007, pp. 40-45; Gasparri 2009, p. 178 nota 11, Rocco 2010, p. 23 nn. 9, 10.

## 76. Rilievo votivo a Demetra

Inv n. 126174  
Marmo pentelico  
H: 0,47 m  
L: 0,61 m

**Stato di conservazione:** sebbene manchi la cornice, buono; si notano tracce di colore giallo e rosso sulla divinità seduta che mostrano che particolari come i sandali erano dipinti o segni di tracce di colore tra i capelli della dea. Sul lato sinistro, pochi centimetri sotto il bordo superiore, sull'angolo, si nota una leggera rientranza, mentre il lato superiore, all'interno del quale erano stati praticati due forellini circolari, è storto; la parte superiore della faccia del rilievo oltre ad essere leggermente più schiacciata è percorsa da abrasioni e scheggiature. Tali elementi inducono a ritenere che il rilievo probabilmente era provvisto di un coronamento, forse costituito da un piatto listello rettangolare simile a quello del rilievo di Berlino che inserito lateralmente nella rientranza, copriva la parte superiore, mascherando anche la forma. Forse era



presente anche una cornice marmorea inserita nei due fori posti rispettivamente sui due lati e probabilmente entrambi erano stati rimossi prima di essere trasferito in Italia; data la posizione nei magazzini del Museo di Napoli del rilievo, non è stato possibile verificare se sotto il plinto fosse provvisto di un foro per l'inserimento di un tenone.

Sul plinto, tutto percorso da intenzionali scalfitture, sia a destra che al centro che a sinistra, sono evidenti tre grosse scheggiature piuttosto profonde e anche se non appaiono dall'analisi autoptica segni di iscrizione, probabilmente essa correva lungo di esso e fu volontariamente eliminata prima di giungere in Italia. Infine, il retro appare liscio per tre-quarti mentre nella zona inferiore sbizzato.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto il 12/9/1901 appoggiato al muro occidentale del giardino della casa V, 3, 10 di Pompei.

**Descrizione:** il rilievo rettangolare privo di cornice, delimitato inferiormente da un plinto, rappresenta una scena di sacrificio offerto da una famiglia ad una divinità femminile, rappresentata di dimensioni maggiori rispetto agli adoranti; si tratta di una dea di profilo seduta su roccia, abbigliata con un peplo sottile ed un *himation* e con diadema, che regge con la destra un lungo scettro terminante con fiore di loto. Da sinistra verso il centro, dove davanti ai piedi della dea c'è un altare basso, di forma rotonda, avanza il gruppo degli adoranti, che è formato da un adolescente con un *kanoun* che regge un ariete per le corna, un fanciullo, una fanciulla, un bambino, una coppia di adulti formata da un uomo barbuto e una donna che solleva la mano destra nel gesto di adorazione e stringe a pugno quella sinistra, e da una giovane.

L'identificazione della dea con Afrodite o Demetra è stata sin dal momento della sua scoperta oggetto di discussione; la questione è stata affrontata recentemente da Comella che ha convincentemente dimostrato come, dal punto di vista iconografico, essa sembri identificabile più che con Afrodite con Demetra.

Innanzitutto l'aspetto matronale, l'abbigliamento, costituito da peplo e *himation*, e gli attributi, ossia lo scettro e la corona, consentono confronti con la pittura vascolare e rilievi votivi coevi dedicati alle divinità eleusine<sup>650</sup>. Inoltre, numerosi elementi fanno riferimento a culti ctonii: il tipo di altare circolare che era provvisto di un foro per il passaggio della libagione, probabilmente un' *eschara* simile a quella sul rilievo alle divinità eleusine di Catania (cat. n. 33), l'animale offerto -l'ariete e non la pecora come sostenuto da Grossmann e Van Straten<sup>651</sup>- ed il gesto della mano stretta a pugno di un'adorante. Infine il seggio su cui siede la dea sembra far riferimento al rialzo roccioso su cui si riposò ad Eleusi durante la sua ricerca della figlia<sup>652</sup>. Estremamente realistica e dettagliata, per niente monotoma, appare la rappresentazione del corteo degli adoranti che occupa gran parte della lastra e accompagna la divinità, maestosamente seduta dall'altro lato e materialmente separata da un altare; questo tipo di interesse verso gli adoranti e verso la divinità caratterizza i primi rilievi votivi realizzati alla fine del V a. C. A tale datazione conduce anche il rendimento trasparente del panneggio dell' *himation* in contrasto con quello pesante del peplo e il lavoro assai piatto del rilievo. Tuttavia distorsioni prospettiche e approssimazioni nella resa di dettagli come la mano sinistra troppo grossa e mal raccordata al braccio escludono che si tratti di un esemplare di eccelsa fattura e consentono di attribuirne la produzione a quell'artigianato di livello medio che nel corso del IV a.C sempre più si dedicherà a questa classe di rilievi.

**Datazione:** ultimo decennio del V a.C.

**Bibliografia:** Sogliano 1901, pp.400-402; Ruesch 1911, p.40 n.128; Grossmann 1959, pp.241-242 FR2; Mylonas 1965, p.200; Kraus, Matt 1973, p.126; LIMC IV, 1988, n.126 s.v. *Demeter* (Beschi); MANN 1989, p.148, Van Straten 1995, p. 79, 291 R69; Edelmann 1999 p.127; Baumer 2001, p.89, Böhm 2004, p.18 fig.7; Marmora Pompeiana 2007, p.77, B13; Comella 2007, p.33; Comella 2008 pp.53-56, 58 fig. 2; Comella 2008b, p.147 nota 3, p.186 fig. 8; Gasparri 2009, p. 178 nota 11; Guidobaldi Guzzo 2010, p.258; Comella 2011, pp. 40-44 n.9 fig.9.

## 77. Rilievo votivo

Marmo pentelico  
senza numero di inventario  
H: 0,70 m

<sup>650</sup> LIMC V, 1988, s.v. *Demeter*, nn.262, 272 (Beschi), Comella 2002, n.93, Scon.43.

<sup>651</sup> Per la discussione sul tipo di animale, le fonti letterarie ed iconografiche, cfr. Comella 2008, p. 55 note 74-81.

<sup>652</sup> Apollod. I, 5, 1.

L: 1,33 m  
Sp: 0,12 m

**Stato di conservazione:** il rilievo è pressoché integro, ad eccezione delle teste di tutte e sette le figure che sono state asportate, probabilmente in epoca post-antica per fanatismo religioso; mancano, inoltre, alla prima il piede destro e l'avambraccio corrispondente, alla seconda il piede sinistro, alla terza la mano sinistra, alla quinta parte del gomito destro; la sesta e la settima presentano abrasioni sull'avambraccio sinistro, sul lato destro del petto e sulla punta del piede sinistro. Risultano scheggiati: la parte centrale della trabeazione, decorata da dieci antefisse di forma triangolare di cui ne mancano quattro, alcuni tratti della parte inferiore del listello che funge da appoggio alle figure. Sotto la base del rilievo è presente ancora il peduccio quadrangolare che doveva essere inserito in un porta rilievo. Mancano, inoltre, gli attributi in bronzo delle figure che erano lavorati a parte e inseriti come, ad esempio il fascio di spighe presenti tra l'avambraccio sinistro di Trittolemo e l'anca destra della figura successiva, di cui restano una serie di quattro piccoli fori e collegati da qualche incisione e i forellini vicino alla spalla dell'eroe che costituivano forse il punto di attacco dei due spighe divergenti da fascio impugnato dal dio. Altri fori furono invece praticati per l'alloggiamento di perni metallici in occasione dei restauri operati già in antico; si tratta del foro circolare in corrispondenza del braccio di Demetra, di quello nell'incavo del collo della quarta figura e di quello tra la clamide della quinta figura e il braccio della successiva.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo fu scoperto casualmente nel marzo del 1916 durante lavori agricoli nel podere S. Limato di proprietà Padurzo, ubicato nella contrada detta Peticara o della Signora, a circa 4,5 km a nord-est della moderna Mondragone, zona questa esterna all'area urbana dell'antica colonia marittima di Sinuessa. Considerato che durante gli scavi effettuati da Johannowski nel 1971<sup>653</sup> nella masseria S. Limato furono portati alla luce diversi ambienti di una villa marittima dotata di un notevole complesso termale, databile tra l'età claudia e il II d.C, risulta probabile che il rilievo avesse fatto parte dell'arredo di tale residenza.

**Descrizione:** sette figure sono raffigurate all'interno di un rilievo di forma rettangolare, chiuso ai lati da due ante lisce e in alto da un architrave a fascia liscia con un *geison* e una sima separati da un tondino e decorati da dieci antefisse di forma triangolare. La prima è una figura maschile giovane, rivolta di tre quarti, seduta su trono alato provvisto di una ruota con all'interno avvolto un serpente; indossa solo nella parte inferiore del corpo un *himation*. La presenza del trono alato trainato da serpenti la rende riconoscibile facilmente con quella di Trittolemo. La seconda è una figura femminile, stante sulla sinistra, con il braccio destro sollevato lateralmente e piegato all'altezza del gomito che sostiene due fiaccole accese; indossa un chitone leggero con brevi maniche e un *himation*, il cui lembo superiore è avvolto attorno al braccio e serrato tra gomito e fianco, mentre quello inferiore è trattenuto dalla mano sinistra. Anche in questo caso l'iconografia e la presenza di chiari attributi, le fiaccole, permettono immediatamente l'identificazione con Kore. La terza è una figura femminile stante che indossa un peplo cinto in vita e ha un'acconciatura costituita da un alto *polos* e da due lunghe ciocche che ricadono sulla parte anteriore delle spalle; il suo braccio destro era teso in avanti a reggere una patera o nel partecipare alla conversazione. L'identificazione, in questo caso, con Demetra, appare suggerita dalle figure che le sono accanto. La quarta è una figura femminile seduta di scorcio verso sinistra su un sedile di forma cilindrica; è contrapposta in modo simmetrico alla prima e indossa un lungo chitone a maniche corte e un *himation* che gira attorno al collo, coprendo parte delle spalle e del braccio sinistro, e si avvolge tutta la parte inferiore del corpo. La mancanza di attributi ha reso difficoltosa la sua identificazione; il sedile di forma cilindrica e con una modanatura alla base è apparso l'unico elemento utile. Tale conformazione ha fatto pensare ad un cippo o addirittura ad una cista mistica facendo identificare rispettivamente con, *Hestia*<sup>654</sup> o *Thea*<sup>655</sup>, una divinità ctonia eleusina che sarebbe accompagnata da Theòs, la figura maschile che le fa da pendant. Il confronto operato da Bonanome con un rilievo votivo proveniente da Epidauro e attualmente ad Atene<sup>656</sup> su cui appare seduta su un puteale simile per forma e dimensione al sedile in questione, permette di considerarla Epione la seconda moglie di Asclepio. La quinta figura è stante sulla sinistra con la destra flessa e scartata di lato, indossa una corta tunica priva di maniche e al di sopra una clamide affibbiata sulla spalla destra, manca l'avambraccio sinistro che doveva essere restaurato in antico

<sup>653</sup> Per gli scavi cfr. Pagano Ferone 1976, p. 23, Pagano 1990, p. 30, Comella 2011, p. 99.

<sup>654</sup> Mingazzini 1927, p.311, Buschor 1928, p.49, Kerényi 1967 pp.152-153 fig 43, Peschlow-Bindokat 1972, pp.126-127, 156 R 66, Bianchi 1976, p.22 n.25, LIMC IV, 1988, s.v *Eubuleus* n.4 (Schwartz).

<sup>655</sup> Bielefeld 1951-1952, Simon 1998, p.102 fig.6.

<sup>656</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1426, Svoronos 1908-1937, p. 123, 1426 tav.113.

come indica il foro circolare tra l'orlo della clamide e il braccio del personaggio seduto; entrambi gli avambracci erano lavorati a parti e inseriti. Lo schema iconografico della figura è quello utilizzato per diversi tipi maschili, *in primis* Hermes; tuttavia, considerata la mancanza di tracce sul fondo del rilievo del *petasos* e di calzari alati nonché l'assenza di uno spazio necessario per integrare nella mano sinistra un *kerykeion* induce a considerarlo sulla base di confronti con altri rilievi votivi uno dei figli di *Epion* e *Asclepio*, *Podaleiros*.

La sesta è maschile, seduta su un trono munito di poggiatesta ed è rivolta al personaggio clamidato; indossa nella parte inferiore del corpo un mantello, ha il braccio destro piegato al gomito con la mano chiusa a pugno intorno ad un oggetto perduto, forse uno scettro, che era assicurato mediante due perni inseriti nei fori sotto al pollice e vicino al dorso della mano. Il braccio sinistro si sovrappone al bracciolo del sedile e ha mani e dita completamente abbandonate, si notano piccoli fori all'altezza della frattura obliqua sul collo che poteva fungere da punto di aggancio di un attributo bronzeo, forse una fascia che ornava la testa. Anche in questo caso l'assenza di attributi rende difficile l'identificazione, resa possibile, invece, dallo schema iconografico e dal contesto figurativo in cui è inserita. La mano sinistra aperta e l'atteggiamento rilassato delle dita fanno capire che non reggeva un fascio di fulmini e che quindi non si tratta di Zeus<sup>657</sup>, né di Eubuleo<sup>658</sup>. Secondo Bonanome, in quanto vicina alla figura seduta sul sedile cilindrico e girata verso la stessa direzione, forma una coppia divina con essa; si tratterebbe, di Epione e *Asclepio*, entrambe coinvolte in due consessi di persone apparentemente separati l'attenzione di tutte le divinità stanti è rivolta verso di loro. La settima è stante sulla destra con la sinistra flessa, si appoggia con la mano destra al bordo superiore della spalliera del trono mentre abbandona quello sinistro lungo il corpo, indossa un chitone di lino fino alle ginocchia con maniche corte e al sopra una *nebris*; ha un mantello allacciato sullo sterno, ai piedi calza degli *endromides*. In questo caso l'abbigliamento e la postura consentono di ritenerla Dioniso. Confronti iconografici e stilistici proposti da Bonanome con esemplari scultorei della metà del IV a.C- per la triade eleusina il riferimento è costituito il gruppo realizzato da Prassitele con Kephisodotos per il Plutonion di Eleusi, per Dioniso in abito trace la statua di scuola cefisodotea- consentono una datazione nel terzo venticinquennio del IV a.C.

Come ha evidenziato sempre la studiosa nella sua dettagliata analisi del rilievo, il campo del rilievo sembra essere diviso in due gruppi, il primo composto da quattro, il secondo da tre divinità. Il primo mostra una composizione simmetrica con i due personaggi seduti di scorcio in posizione contrapposta e con quelli stanti sullo sfondo. Tale costruzione corrisponde a uno schema convenzionale atto a rappresentare una conversazione tra divinità ed eroi, in questo caso guidata da Epione verso cui si rivolgono le altre figure. Il secondo è costituito da due personaggi in piedi ai lati della figura al centro seduta in trono, *Asclepio*, secondo uno schema tipico dei rilievi a tre figure.

I due gruppi non costituiscono due realtà in antitesi in quanto le divinità principali di ciascun gruppo, *Asclepio* e Epione, sono tra loro collegate. Esse, inoltre, rappresentano il fulcro attorno a cui ruota tutta la composizione, in posizione dominante rispetto alla triade eleusina.

Il legame tra queste e le divinità eleusine è di duplice natura, ideologico, in quanto erano entrambe impegnate ad assicurare all' uomo benessere spirituale e fisico, e storico: al momento del suo arrivo da Epidaurio fu concessa ospitalità al simulacro di *Asclepio* presso l'*Eleusinion* di Atene e l'avvenimento veniva celebrato durante gli *Epidauria* dedicati ad *Asclepio* che si svolgevano il quarto giorno dei grandi Misteri di Eleusi.

Considerando, però, che le divinità principali non sono quelle eleusine, Bonanome, a differenza di Buschor che aveva considerato che provenisse dal santuario di Eleusi, ritiene che il contesto greco di provenienza possa essere un *Asklepieion*, verosimilmente quello alle pendici meridionali dell'Acropoli come suggerisce anche il pozzo su cui è seduta Epione che potrebbe far riferimento alla fonte sacra, l'*horos krene* del santuario e il Dioniso stante rappresentato accanto ad *Asclepio* che potrebbe simbolicamente rappresentare il Teatro, topograficamente suo limite orientale. Le dimensioni, l'impianto statuario dei personaggi, l'assenza di adoranti nell'atto della preghiera o in processione lo differenzia rispetto ai comuni rilievi votivi; secondo Bonanome, addirittura, sarebbe un rilievo con dedica ufficiale concepito per commemorare un avvenimento storico come l'accoglienza delle divinità eleusine all'interno dell'*Asklepieion* ateniese, con la conseguente cessazione delle polemiche tra lo stato ateniese e i *Kerykes*. Più semplicemente, sempre secondo la studiosa, la sacra conversazione rappresentata tra le divinità mediche e divinità eleusine potrebbe alludere alla presenza di un settore nell'*Asklepieion* consacrato alle divinità eleusine, dove malati e fedeli potevano compiere riti e donare offerte. Di diversa opinione appare Comella che evidenzia che il rilievo nonostante abbia dimensioni più cospicue rispetto a

<sup>657</sup> Metzger 1956, p.36 n.41, Bianchi 1976, p.22 n.25; Simon 1998, p.102.

<sup>658</sup> Mingazzini 1927, p. 314, Nilsson 1935, p.91, Kerényi 1967, p.153, LIMC IV, 1988, s.v *Eubuleus* n.4 (Schwartz), Guntner 1994, p.58.

quelli con sole figure di divinità dedicati da privati, non abbia le caratteristiche morfologiche tipiche di un rilievo ufficiale. Leventi, invece, ha proposto una rilettura del rilievo e ha riferito le sette divinità unicamente alla sfera eleusina, vedendo nel primo gruppo Trittolemo, Kore e Demetra seduta su un pozzo riconoscibile con il *Kallichoron* o *Parthenion* del santuario di Eleusi menzionato nell'Inno Omerico a Demetra, nel secondo *Hades*, *Hermes Psychopompos* e Dioniso; inoltre, secondo un'ipotesi priva di riscontro archeologico, lo ha considerato un ex voto dedicato in un santuario campano durante il IV a.C da un personaggio non ateniese iniziato sia ai misteri orfico-dionisiaci che eleusini.

**Datazione:** terzo quarto del IV a.C.

**Bibliografia:** Borrelli 1920, pp.1-3; Mingazzini 1927; Bushor 1928; Bielefeld 1951-1952; Mylonas 1960, pp.105-107; Metzger 1965, p. 36 n.14; Kerényi 1967 pp.152 e s. fig. 43; Pagano Ferone 1976 p.37, LIMC IV, 1988, s.v. *Eubuleus* n. 4 (Schwartz); MANN 1989, p.147 n.258; Pagano 1990, p.34; LIMC V, 1990, s.v. *Iakchos* n.2B (Simon), LIMC VI 1992 s.v. *Hekate*, n. 23 (Sarian), Güntner 1994, p.153 D 23 tav. 30, Bonanome 1995; Baumer 2001a, p. 89; LIMC VIII 1997, s.v. *Persephone* n. 152 (Güntner), LIMC VIII, 1997, s.v. *Triptolemos*, n.147 (Schwartz); Comella 2002, p. 153 n. 215; Rito segreto 2007, pp. 148-151(M. Papini); Leventi 2007, pp. 107-142; Comella 2008, pp. 172-175 fig. 5; Comella 2008b, pp. 172-179, 184, 189, fig.5; LIMC suppl. 2009, s.v. *Demeter* n. 412 (Lippolis); Comella 2011, pp. 61-66 n.14 fig. 14.

### 78. Torso femminile

S.N

Marmo pentelico

H:0,285 m

**Stato di conservazione:** rimane solo la parte superiore del busto di una figura femminile, acefale e priva di entrambe le braccia.

**Provenienza e rinvenimento:** ignoto è il luogo di rinvenimento così come le modalità di ingresso nel Museo. La mancanza del numero di inventario consente di ritenere che non si tratti di un acquisto ma di un pezzo di scavo. Dalla ricerche effettuate nell'archivio fotografico del Museo di Napoli<sup>659</sup> risulta possibile documentarne la presenza dal 1925, data della prima fotografia del pezzo.

**Descrizione:** la parte superiore di un busto femminile che indossa un chitone sottile con due spalline finemente decorate; il braccio sinistro era alzato, mentre quello destro sembra fosse abbassato lungo il corpo; entrambe le spalle scoperte da cui è scivolato il mantello che copre la schiena.

La straordinaria qualità dell'esemplare, caratterizzato da un modellato delicato del corpo evidenziato dalla veste che con sottili fasci di morbide pieghe rese attraverso lievi incisioni l'avvolgono, ha consentito per primo a Fuchs di confrontarlo con le figure del fregio dell'Eretteo e della Balaustra del tempio di Atena Nike, e di identificarlo come originale attico della fine del V a.C, proposta successivamente negata solo da Brinke che l'ha considerato una replica d'età antonina. In particolare, legami stretti sono stati notati da Delivorrias con la figura femminile su delfino del Museo Nazionale di Atene<sup>660</sup> che, accogliendo la proposta formulata da Harrison di una sua pertinenza al complesso del tempio di Ares nell'agorà di Atene, ha considerato entrambe le sculture gli acroteri laterali del frontone occidentale.

**Datazione:** 420-410 a.C

**Bibliografia:** Ruesch 1908, pp. 37, 38 n.119; Delivorrias 1974, p. 125 e 129; Fuchs 1979, pp. 59 e ss., tavv. 3-5; Stähler 1985, p.330; Harrison 1988, p.104, tav.20; Danner 1989, n.172 b, tav. 30; Delivorrias 1990, p. 22 fig. 12; Vorster 1993, p.31 nota 39; Brinke 1996, R43 tav.43; Despini 2008, p.304 n.17, nota 308; Rocco 2010, p.22 n.3.

### New York, Metropolitan Museum

#### 79. Statua di leone

Marmo pario

<sup>659</sup> Napoli, Museo, Archeologico Nazionale, Archivio fotografico della Soprintendenza Nazionale di Napoli: MN/A 715, anno 1925.

<sup>660</sup> Atene, MN inv. 3397, 4798, 4846; Museo dell'Agorà, S 2091 (marmo pentelico), cfr da ultima Rocco 2010, p. 12 fig. 25 con bibliografia.

Inv. n. 09.221.03

H: 0,79 m

L: 1,61 m

**Stato di conservazione:** mancano la punta del naso e della lingua, parti del sopracciglio destro e del labbro superiore. La coda, perduta, era lavorata separatamente e inserita come mostra la superficie levigata e i quattro fori lungo la parte posteriore. Di restauro sono parte delle orecchie, la parte maggiore delle zampe posteriori e la parte inferiore delle zampe posteriori. Sono evidenti, soprattutto sul lato destro, incrostazioni.

**Provenienza e rinvenimento:** dai documenti di acquisto risalenti al 1909 risulta rinvenuto a Trastevere, vicino Porta Portese, a Roma. Le notizie riportate dalle fonti antiche ricordano l'esistenza di *horti* ed edifici di carattere residenziale sin dall'età repubblicana lungo le rive del Tevere; tale dato concorda con gli scavi effettuati a partire dal XVI secolo nell'area a ridosso della Porta Portuense e della Porta Portese<sup>661</sup>.

Pertanto, delle tre proposte suggerite da Mertens Horn<sup>662</sup> sul contesto di riutilizzo del leone va scartata quella legata al culto di Cibele, in quanto il tempio Siriaco fu scavato nell'area del Gianicolo, nel giardino di Villa Sciarra<sup>663</sup>. Sebbene le lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici attestino la presenza fuori alla porta Portuense di una serie di sepolcri<sup>664</sup>, più probabile, invece, alla luce del tipo di rinvenimenti emersi negli anni precedenti all'acquisto nelle immediate vicinanze della porta, che il leone fosse esposto nei giardini o in un edificio residenziale nell'area di Trastevere<sup>665</sup>.

**Descrizione:** il leone è rappresentato in posizione d'assalto, con le zampe posteriori in tensione e quelle anteriori piegate in avanti; la bocca è spalancata e mostra la lingua e i denti, la criniera è resa attraverso ciuffi simili a fiammelle a bassorilievo.

Diverse le datazioni proposte. Schroder, seguito da Minto e da Richter, a causa della somiglianza con i due leoni in calcare rinvenuti presso il Monumento delle Nereidi a Xantos, attualmente a Londra, da lui considerati della fine del V a.C.<sup>666</sup>, ha proposto una datazione nell'ultimo decennio del V a.C. Heidenreich, invece, grazie al confronto con le pitture vascolari del pittore di Berlino, lo ha datato all'inizio del V a.C.<sup>667</sup> Willemsen lo confronta con il leone-doccione di marmo insulare da Agrigento, collegabile a sua volta con i modelli cicladici arrivati in Sicilia, ossia le teste di leoni da Paros e Naxos, ne posticipa la datazione al 480-460 a.C. Secondo Mertens Horn, invece, i leoni di Xantos risalgono all'ultimo decennio del VI a.C e per la struttura delle costole, la caratterizzazione di entrambe le parti della criniera in maniera indipendente dal corpo, concepito, invece, per una visione principale, appaiono più antichi rispetto al nostro leone; inoltre, sia i muscoli rigonfi del busto all'attaccatura delle zampe anteriori, dalla forma di fasce più mosse e piatte, che le costole e l'ossatura del leone di New York rivelano una maggiore organicità e anche la criniera ha assunto un aspetto più naturalistico. Il leone di New York è di poco successivo a questi e può essere considerato opera di un' officina cicladica dell'età severa.

Le dimensioni e la cronologia permettono di considerarlo o si tratta di un leone funerario. La scelta di collocare una scultura di leone in contesto funerario aveva differenti significati: poteva essere il guardiano della tomba, in modo da intimorire chi voleva danneggiarla, oppure il garante della protezione divina sul sepolcro; in età arcaica il leone era anche colui che portava l' anima del defunto e perciò un'analogia veniva espressa tra il più forte degli animali e il carattere aristocratico del defunto. Successivamente, in età severa, è possibile osservare delle notevoli differenze nella rappresentazione e concezione dell'animale; osservando il leone di New York si nota come nel profilo i baffi siano ritratti in rapporto alle zampe, mentre in quelli di Xantos corrono velocemente avanti, le gambe posteriori non spingano il corpo in avanti e la coda tirata indietro danno l'impressione di un improvviso arresto del movimento, rafforzato dal fatto che la criniera non è arruffata; le

<sup>661</sup> Grimal 1969, p.115 nota 8; Lanciani FUR pl.34; Romizzi 1998, p. 240 n. 216.

<sup>662</sup> Mertens Horn 1986, p. 15.

<sup>663</sup> NSc 1906, pp.248-249, pp.433-434; NSc 1908, pp.262-263; NSc 1909, pp.389-410; NSc 1910, p.163 e s; NSc 1912, p.431 e s.

<sup>664</sup> NS 1908, p.132 e s, p. 174 e ss., pp.244-2446, pp.269-270, p.327. LTUR II.1, (Coarelli) p.254.

<sup>665</sup> Anche la seconda ipotesi della studiosa di legarlo ad un monumento funerario, va a scontrarsi con il fatto che un'area sepolcrale fu rinvenuta in via Monteverde e che tal genere di monumenti emersero durante i lavori eseguiti nell'area di allacciamento delle stazioni Termini e Trastevere.

<sup>666</sup> Smith 1900, II, p.41 nn.929, 930. Per la discussione sulla datazione dei leoni, Mertens 1986, p.7 e s.

<sup>667</sup> Sebbene le teste siano tirate in su e le criniere disposte in modo più decorativo, i corpi magri e tesi in assalto ripropongono lo stesso modello. Inoltre, la sorprendente somiglianza con la testa di leone su uno *stamnos* a Oxford, databile al primo periodo del pittore di Berlino, 500- 480 a.C, e con il profilo dei leoni di Xantos, consente di affermare che il pittore già trovava questo tipo di leone all'inizio del V a.C.

orecchie, infine, sono appoggiate e basse: si direbbe che il leone abbia visto un pericolo ma che stia combattendo al suo posto. Rispetto ai leoni arcaici gli manca sicurezza personale: lo scultore, sebbene conscio dell'invincibilità dell'animale, inizia a rendere i sentimenti conflittuali provati in natura. Dall'insolito modellato della fronte e delle tempie con i muscoli del naso e le sottili palpebre superiori e anche la lingua ai lati si avverte l'espressione di un'emotività individuale, finora non espressa.

Altra differenza importante è che le orecchie nei leoni arcaici erano inorganicamente separate dal viso. Solo nei gocciolatoi delle Cicladi le orecchie cominciano direttamente sulla parte della fronte-tempie; al leone di New York la criniera inizia dietro le orecchie che, sono incluse del tutto per la prima volta nel viso; lo scultore, quindi, non era consapevole solo della loro semantica espressività, ma anche della loro funzione di organi di senso; secondo Mertens Horn gli artisti di questo periodo rappresentarono il rapporto orecchie-viso, grazie agli studi della scuola pitagorica di Alcmeone che approfondirono il collegamento tra organi di senso e il cervello. Il rendimento organico del corpo dell'animale, quindi, in ambito cicladico potrebbe essere ricondotto a conoscenze anatomiche e teoriche<sup>668</sup>.

**Datazione:** decenni iniziali del V a.C.

**Bibliografia:** Richter 1910, p.40; Marshall 1910, p.210, 212, 213; Collignon 1911, pp.88-92, 226-235; Schroder 1912, p. 12, figg. 15-17, pl. 643; Klein 1918, p. 36, fig. 17; Rambo 1918, p.28; Reinach, 1924, p.413 n. 4 ; Richter 1930, p.50 pl. VI, fig.20, pl. VII, fig.25; Jacobsthal 1931, p. 137; Cassio-Pijoan 1932, p.111, fig. 146-7; Guide 1939, p.37; Richter 1950, p. 111 figg. 344-5; Minto 1949, p.115, pl. 27, n. 2; Richter 1953, p. 139, pl. 116; Richter 1954, p.46 n. 72 tav. 58; Willemsen 1959, p.44; Budde 1963, p.62; Gabelmann n. 59, tav.19,1; Mertens Horn 1986, pp. 3-65; New York 2007, n.144.

## **OSTIA, Museo Ostiense**

### **80. Rilievo funerario frammentario**

Marmo greco

Inv. n. 1102

Frammento maggiore

H: 0,39 m

L: 0,295 m

Frammento superiore

H: 0,16 m

L:0,15 m

Frammento destro

H:0,15 m

L:0,09 m

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuto ad Ostia, durante gli scavi in via della Foce, (Regio I, I XIX, 5).

**Stato di conservazione:** il rilievo è rotto e ne restano tre frammenti, sono conservati due fori sui margini del rilievo che potrebbero provare la presenza di una cornice.

**Descrizione:** sulla sinistra una figura femminile è seduta su una sedia, indossa un chitone sottile ed un mantello, regge nella mano sinistra un *alabastron* mentre allunga la destra in direzione di una figura femminile stante di dimensioni minori di cui è rimasta solo la parte inferiore del corpo dalle ginocchia in giù; sullo sfondo si vede un'asciugamano appesa.

La scena è ricostruibile grazie ad una replica antica, interamente conservata, dello stesso rilievo individuata da Strocka nella collezione Basoglu a Odemis in cui si vede che la figura stante, identificabile con una serva, ha accanto a sé un'oca e allunga uno specchio verso la defunta che ha sotto la sedia un coniglio. Come questo, anche il rilievo in questione era inquadrata da cornici lisce laterali. Il rilievo si inserisce tra i rilievi raggruppati da Friis Johansen risalenti al 500-450 a.C che presentano due figure femminili, una seduta e un'altra stante, accompagnate da attributi di carattere funerario come *lekythoi*, alabastra o melograni, rappresentate in scene di vita familiare; in questo caso la serva porge lo specchio,

---

<sup>668</sup> Mertens Horn 1986, pp.24-28.

alla presenza di animali domestici. Nella fattispecie come mostrano i confronti proposti da Strocka con rilievi ionici tardo severi quali la Leucotea Albani cat n. 145, il lato sinistro del Pasticcio Piranesi cat n.146, nonché con il monumento delle Arpie di Cirene, il rilievo funerario di Apollonia di Ikaria, l'orizzonte di riferimento è quello ionico-asiatico, non quello magno greco supposto invece da Calza e Squarciapino.

**Datazione:** 470-460 a.C.

**Bibliografia:** Calza, Floriani Squarciapino 1961, p.30 n. 5; Richter 1961, p. 55 fig.173; Zanker 1966, p.18 nota 32; Biesantz 1965, p. 96; Helbig IV<sup>4</sup>, n. 3016 ( Zanker); Hiller 1975, p. 119 nota 60; Strocka 1979, pp. 154-157 figg. 2-3; Zevi 1981, p.61 fig. 29; Woysch-Meautis 1982, p.121 n.224b fig. 54; Chevallier 1991, p.247; Giuliano 2004, p.439 nota 3; Bodon 2004, p. 116 nota 19; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

## PALESTRINA, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE

### 81. Testa femminile velata

Marmo pario  
Inv. n.570  
H: 0,31 m

**Stato di conservazione:** la testa realizzata in due blocchi giustapposti di marmo pario, uno comprendente il volto e il collo e l'altro la sommità del capo e il velo, mostra scheggiature sul naso, mento, calotta cranica e velo che si conserva fino alla nuca; mancano la tempia sinistra con l'orecchio e il lobo destro.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta nel 1907 durante gli scavi di Dante Vaglieri in piazza Regina Margherita nei pressi di una calcara, non lontano da piazza Pierluigi da Palestrina.

**Descrizione:** il volto ovale della figura appare caratterizzato da occhi stretti e piccoli contornati da palpebre pronunciate, zigomi sfuggenti, naso lungo e bocca piccola e carnosa. La capigliatura sopra la fronte presenta una serie di trecce tipiche del *Melonfrisur* caratterizzate da fitte striature che erano coperte da un velo.

Come ha sottolineato Agnoli, evidente appare la somiglianza non solo con la capigliatura ma anche con il volto dell'Artemide di Likousoura, in particolare, per il modo di rendere le fossette agli angoli della bocca e la forma degli zigomi e delle arcate sopraccigliari, nonché per il profilo sfuggente del naso. Pertanto non solo è apparso possibile alla studiosa datare la testa alla metà del III a.C ma addirittura, considerando la tecnica dei lavorazioni caratterizzata dall'assemblaggio di due parti, ascriverla alla mano di Damofonte di Messene. Tale attribuzione e l'area di rinvenimento le hanno consentito inoltre di ipotizzarne la pertinenza al torso di figura femminile rinvenuto a Palestrina poco distante nel 2009 attribuito da lei ugualmente allo scultore messeno.

**Bibliografia:** Agnoli 2002, pp. 55-58 n. 1,6; Agnoli 2009-2010, pp. 279-282, fig.19; Demma 2012.

### 82. Torso di figura femminile seduta

Marmo a cristalli medio grandi, pario  
Inv. n.  
H: 0,57 m  
L: 0,66 m

**Stato di conservazione:** resta soltanto il busto, i fianchi ed il bacino fino all'altezza delle cosce; la scultura era lavorata secondo la tecnica del *piecing* ossia l'assemblaggio di più blocchi di marmo, in quanto presenta numerosi incavi e fori antichi: nella parte superiore un foro quadrangolare assicurava al torso le spalle con la testa, in quella inferiore uno circolare ne assicurava invece con le gambe; anche la parte posteriore liscia presenta numerosi incassi e diversi fori per alloggiare i perni attraverso cui era fissata ad una spalliera e adattata al piano di seduta sia lungo i fianchi che lungo le braccia; infine, presso

il nodo della cintura un ulteriore foro fu praticato probabilmente per accogliere un inserto realizzato in un altro materiale, forse una rifinitura in metallo.

**Provenienza e rinvenimento** la scultura fu rinvenuta nel 2009 in piazza Pierluigi da Palestrina durante la realizzazione di un cavo per la verifica delle fondazioni del muro perimetrale dell'ex seminario arcivescovile di Palestrina, a due metri ad est della scala di accesso all'area archeologica, nell'area della antica basilica, ad un metro di profondità dal livello attuale.

**Descrizione:** una figura femminile seduta indossa un chitone sottile e ha le spalle ed i fianchi coperti da un mantello pesante; il chitone percorso da piegoline sottili era cinto in vita con un nodo. Dal bacino si evince che l'impostazione del corpo non era perfettamente frontale ma rivolta verso destra di chi l'osserva; sui fianchi non sono presenti tracce dell'attacchi delle braccia e pertanto probabilmente il destro era discosto dal corpo e alzato a sostenere un attributo o poggiato sul bracciolo del sedile, mentre il sinistro era piegato. Non sono presenti elementi utili per identificare la figura rappresentata, invece la tecnica con cui è realizzata e il trattamento delle vesti consentono di inserirla in un determinato orizzonte cronologico culturale; come ha esaurientemente sottolineato Agnoli, il massiccio uso del piecing e la leggerezza delle pieghe e la loro aderenza al corpo rimandano all'ambito culturale artistico del medio ellenismo ed in particolare a Damofonte di Messene; infatti le pieghe che tendono sul corpo della scultura in questione rivelandone tuttavia morbidamente la consistenza permettono confronti con l'Artemide del gruppo di *Lykosoura*.

La somiglianza tra la testa l'Artemide e la testa femminile del Museo di Palestrina rinvenuta nel 1907 poco lontano dal torso ha permesso a Agnoli di ipotizzarne la pertinenza a tale torso e di ricostruire la figura. Tale ambito cronologico di riferimento ha consentito a Agnoli di mettere in relazione la scultura così ricomposta con un'iscrizione attualmente a Berlino<sup>669</sup> emersa nel 1885 a Palestrina in via del Borgo, recante la dedica da parte di *Lucius Quinctius Flamininus* di un dono frutto del bottino di Leucade. L'attribuzione della scultura così ricostruita a Damofonte, hanno spinto inoltre la studiosa a identificare la nostra scultura saccheggiata con l'Afrodite Limenis, opera realizzata dallo scultore a Leucade, nota da un'iscrizione rinvenuta a Messene in cui si ricordano gli onori conferiti all'artista dagli abitanti di Leucade riconoscenti per l'opera nel tempio omonimo<sup>670</sup>; dell'Afrodite si ignora l'iconografia ma ne si conosce il culto: protettrice della navigazione, collegata dai Romani al mito di Enea quando assunse l'epiteto di *Aeneias* dopo il 167 a.C, quando i Romani assegnarono Leucade agli Acarnani e raffigurata sulle monete a partire da questa data.

**Bibliografia:** Agnoli 2009-2010, pp. 263-292; Demma 2011; Demma 2012.

**Parigi, Musèe du Louvre**

### **83. Torso maschile, cosiddetto Mazzarino**

Inv. n. 690

H: 1,06 m

Marmo grigiastro

**Stato di conservazione:** il torso si trova in uno stato frammentario e molto rovinato: mancano la testa, l'avambraccio destro, il braccio sinistro dalla spalla in giù, le gambe aldisotto delle ginocchia; sono visibili scheggiature sulla coscia sinistra, lungo gli orli del mantello e il fianco sinistro all'altezza del bacino, diverse fratture sul mantello e sull'apoptigma. All'altezza del ventre e lungo tutta la schiena sono presenti numerosi fori, frutto di una sgranatura della superficie del marmo dovuta al contatto con il fuoco avvenuto quando, secondo Bielefeld, fu riutilizzato come materiale da costruzione all'interno di un muro, circostanza che spiegherebbe le tracce di bruciatura presenti solo anteriormente e posteriormente e non su entrambi i lati. Tracce di colore antico descritte da Charbonneaux sul chitone non sono più visibili, le tracce di colore bruno sul chitone sul lato destro del busto e dall'apoptigma fino al ginocchio e sul lato del mantello, secondo Bielefeld sono recenti e furono create nel tentativo di restauro moderno.

<sup>669</sup> Staatlichen Museen zu Berlin, inv. n. 1519, CIL XIV 2935; ILLRP, I, n.321; Suppl.Italica, p.506, n.764.; NSc 1885, p.79 (Cicerchia); BullInst 1885, p.57; AA 18 1903, p.40, fig.5.

<sup>670</sup> Themelis 1996, pp.167-169.



**Provenienza e rinvenimento:** il torso, denominato nella letteratura “Mazzarino”, non risulta citato negli inventari redatti dopo la morte di Mazzarino<sup>671</sup> e quindi non sembra essere appartenuto al Cardinale; secondo de Catheu invece faceva parte della collezione del ministro J.B Colbert esposta nel castello di Sceaux in suo possesso dal 1670, a sud di Parigi, anche se non risulta rappresentato su nessuna delle incisioni che raffigurano le sculture ivi esposte, probabilmente perché frammentario e non restaurato. In conseguenza della Rivoluzione francese, il castello fu distrutto e il torso fu trasferito dapprima nella Biblioteca Mazzarino ed entrò alla fine del XVIII secolo nel Louvre. Come ha sottolineato Bielefeld, Colbert fu protettore e membro dell’Accademia reale di Pittura e scultura della Francia, fondata a Roma nel 1666, fece acquisti sul mercato antiquario tramite il portoghese Alvarez a Roma e pertanto il torso dovette provenire o da Roma o dall’Italia.

**Descrizione:** una figura maschile stante sulla sinistra e con la destra leggermente in avanti e piegata verso l’esterno, indossa un chitone dalle lunghe maniche non annodate, ma cucite come si vede sulla spalla destra; il corpo è coperto anche da un mantello fissato sulla spalla destra che scende obliquamente lungo il fianco sinistro e si interrompe sotto il gomito, creando uno sbuffo sotto cui veniva mascherato l’inserimento del braccio sinistro che era lavorato a parte e che reggeva una cetra; poco più sotto si presenta un altro lembo di stoffa che non ha nulla a che fare con il mantello che continua con pieghe orizzontali e oblique non in rapporto con esso; probabilmente, come aveva già notato Collignon, questo lembo che era fissato alla cetra serviva ad avvolgerla prima e dopo il suo uso. Della cetra, i cui manici erano forse realizzati in un altro materiale, resta un frammento che era fissato sotto la spalla tramite un foro visibile lateralmente nella parte bassa dell’incavo della spalla. Lo strumento non era rivolto verso lo spettatore, ma stretto sul busto, su cui era posto obliquamente per bilanciare la rigida frontalità della figura; nella destra distesa, invece, il citaredo teneva il plettro. La tensione del muscolo destro del collo indica che la testa da cui scendevano lunghi capelli di cui restano alcune ciocche sulla nuca e sulla spalla, era leggermente rivolta verso sinistra, in direzione quindi della cetra. La figura per la rigida fissità e ieraticità della posa potrebbe essere identificata con più che con una figura umana con una statua di culto raffigurante Apollo citaredo. Nonostante alcuni caratteri ancora fortemente arcaici nel rendimento del chitone e nella frontalità della figura, appare leggibile dalla disposizione delle braccia e delle gambe, il cui movimento era pienamente visibile però solo nella parte inferiore non conservata, e dei capelli, il fiorire dello stile severo; la qualità del marmo indica una possibile origine microasiatica o insulare della scultura, elemento che spiegherebbe la compresenza di forme arcaiche e severe.

**Datazione:** 500-480 a.C

**Bibliografia:** Collignon 1900, pp.532-543; De Catheu 1939, p. 294; Charbonneaux 1963, p.4 n.690; Bielefeld 1973, pp.95-102; Hiller 1975, p. 99 nota 14.

#### 84. Figura femminile con peplo in corsa

Marmo greco  
Inv. MA 3072  
H: 1,13 m (H del frammento antico: 0,74 m)  
L: 0,69 m

**Stato di conservazione:** d’integrazione sono il plinto con il piede destro, la punta del piede sinistro, l’intero busto dalla vita in giù.

#### 85. Figura femminile con chitone in corsa

Marmo greco  
Inv. MA 3516  
H: 0,96 m  
L: 0,79 m

**Stato di conservazione:** mancano la testa, entrambe le braccia, il piede sinistro, parte del plinto; d’integrazione la parte anteriore del piede destro con la suola, l’himation è scheggiato lungo il lato

---

<sup>671</sup> Per gli inventari Mazzarino: C. Lebrun-Jouve, (a cura di), *Inventaire dressé après le décès en 1661 du cardinal Mazarin*, Mémoires de l’Académie des inscriptions et Belles-lettres, 30, 2004.

sinistro. Sul retro, al centro della schiena, è presente un foro rettangolare, sede del perno d'aggancio ad un frontone

**Disegni e Documenti:** Pierre Jacques, Codex Remensis, f.4, Paris Bibliothèque National de France: S. Reinach, *L'Album de Pierre Jacques sculpteur de Reims. Desinée a Rome de 1572-1577*, 1902, p. 127 tav. 50.

**Provenienza e rinvenimento:** è attestata sin dal XVI secolo la presenza a Roma della figura femminile con chitone che fu disegnata nel 1576 da P. Jacques alle Terme di Diocleziano con la testa ed entrambe le braccia di restauro; tuttavia, già all'epoca, secondo Picard e Delivorriass, dovette trovarsi nella stessa zona anche l'altra che non fu disegnata forse in quanto troppo restaurata nella parte superiore del corpo. Risultano, invece, entrambe presenti nella collezione, formatasi tra il 1807 e il 1814, del governatore Comte Sextius Alexandre Françoise Miollis che le pose all'ingresso del casino della residenza sul Quirinale a Roma, più tardi nota come Villa Aldobrandini<sup>672</sup>. Successivamente furono trasferite nella collezione del pittore M. Favart a Villa Lante sul Gianicolo a Roma. Nel 1887 al suo ritorno in Francia Favart le portò con sé e furono derestaurare parzialmente prima del loro arrivo al Louvre, la figura con chitone nel 1909, l'altra nel 1950.

**Descrizione:** la prima scultura rappresenta una figura femminile che indossa il peplo che si dirige verso destra tenendo la gamba sinistra alzata su un supporto roccioso; essa doveva indossare sulle spalle una clamide a cui appartiene la stoffa appoggiata sulla gamba alzata che, seconda la ricostruzione avanzata da Delivorriass avvolto in parte attorno a quello destro era trattenuta dalla mano destra.

La seconda scultura raffigura una figura femminile rivolta verso sinistra che indossa un chitone trasparente e porta sulle spalle un *himation* teso dalla mano sinistra alzata e formante pieghe arrotondate come si intuisce dalla stoffa appoggiata sulla coscia; le pieghe sottili e ondulate del chitone coprono il corpo diagonalmente, dal seno destro partono due grandi reti di pieghe che scendono verso l'anca sinistra.

Se il materiale e il trattamento delle vesti ha visto la gran parte degli studiosi, concordi nell'identificazione di entrambe le sculture come originali greci realizzati durante il primo ventennio del IV a.C, maggiori difficoltà sono sorte rispetto al riconoscimento della loro funzione e dell'appartenenza ad un medesimo ciclo decorativo greco.

Le due figure inizialmente considerate da Mishon e Johnson due sculture frontonali rappresentative Niobidi, furono ritenute, invece, da Picard gli acroteri laterali raffiguranti personificazioni femminili del tempio di Apollo a Bassae trasportati a Roma già in antico; ad essi lo studioso associò anche una scultura femminile presente a Roma già nel XVI secolo e "sparita" in una collezione privata nel 1937 n. e successivamente Hofkes-Brukker ritenne parte dello stesso gruppo di acroteri l'Apollo della Ny Carlsberg Glyptothek. La provenienza delle sculture dal tempio di Apollo a Bassae è stata rifiutata da Cooper che ha dimostrato come gli acroteri di questo tempio dovessero essere di tipo vegetale, posizione ribadita da Delivorriass il quale, pur affermando che entrambe le statue avevano decorato uno stesso tempio greco, ne riconobbe le funzioni differenti. La figura vestita con il peplo era un acroterio, siccome presenta superfici marmoree più danneggiate in quanto esposte all'intemperie e mostra di un rendimento simile su entrambi i lati; la figura con il chitone, invece, non lavorata nella parte posteriore, doveva far parte di un frontone rappresentante il giudizio di Paride di cui erano parte anche la Venere D'Este del Museo di Vienna, la Venere Albani, e l'Apollo di Copenhagen, da lui ritenuto un Paride, sia per le dimensioni che per particolari tecnici. Tra le sculture acroteriali dello stesso tempio, accanto alla figura con peplo, doveva figurare anche la Leda di Boston, connessa stilisticamente con la figura con peplo già da Lippold e Ridgway, e la scultura femminile da Palazzo Marconi già accostata da Picard. Recentemente Martinez, ha considerato la figura femminile con peplo un acroterio greco e la figura femminile vestita di chitone una scultura frontonale romana e ha ritenuto che fossero state associate nello stesso tempio solo in età romana. Per la figura con peplo che ha considerato un originale greco databile nella prima metà del IV a.C, ha ritenuto possibile una provenienza dal frontone raffigurante la seduzione di Elena del tempio di Nemesi a Ramnunte assieme all'Apollo da Copenhagen e la Leda di Boston. La presenza di leggere variazioni tra le due sculture del Louvre sembra dovuta alla diversa funzione delle sculture, la *peplophora* un acroterio e altra frontonale, mentre medesimo è il modo di rendere le pieghe sollevate dalla gamba alzata, i sandali, e la sensibilità, mentre della parte basse, particolari che ricorrono anche alla Diana di Palazzo Marconi e alla Leda di Boston.

---

<sup>672</sup> Per la storia della villa e della sue sculture: Benocci 1990, pp. 75-104, dove però non sono considerate le due sculture e Riccomini 2008.

**Datazione:** 400 a.C.

**Bibliografia:** Reinach 1896, II, 1, p. 384, 8 ; Mishon, Johnson 1909, p. 423; Michon 1922, p. 19; Picard 1943, pp.49-80; Lippold 1950, p. 209 n.2; Hofkes-Brukker 1965, pp.51-71, figg. 21-24; Hiller 1965, p.69 fig. 62 pl. 15; Bielefeld 1969, p. 54; Charbonneaux 1963, p. 28; Delivorrias 1974, p. 19, 35, 38; Gulaki 1981, p. 110 fig. 60, 61; Ridgway 1981, pp. 63-64; Raftopoulou 1980, pp.115-131; Danner 1989, p.93 n. A33; Delivorrias 1990, p. 25 figg. 1-3 a-b ; Cooper 1996, pp. 280 e s.; Rolley 1999, p. 172 e 173; Hamiaux 2001, nn. 251-252 pp. 236-239; Montauban-Arles 2006, nn. 212-213 pp.401 e s., Pasquier-Martinez 2007, pp. 106-108; Gasparri 2009, p. 179 nota 19 figg. 2,3; Rocco 2010, p. 25 n. 18.

**ROMA,** Chiesa inferiore di S.Clemente

#### **86. Rilievo frammentario con testa di cavallo**

Marmo pentelico

H: 0,315 m

L: 0,25 m

**Stato di conservazione:** resta solo un frammento di rilievo con testa di cavallo.

**Provenienza e Rinvenimento:** si ignora la provenienza del pezzo che si suppone tuttavia roman dato la sua presenza tra i marmi murati nella chiesa inferiore di S.Clemente.

**Descrizione:** il frammento appartiene ad una testa di cavallo di cui si conserva la porzione al di sopra del muso e uno degli occhi; il confronto proposto da Giuliano con una testa ateniese d'età classica, permette di riconoscerlo come un lavoro attico della fine del V a.C.

**Datazione:** decenni finali del V a.C

**Bibliografia:** Giuliano 2004, p.439 e s., figg.2-4.

**ROMA, CHIOSTRO DELLA CHIESA DI S. LORENZO FUORI LE MURA**

#### **87. Rilievo frammentario con cavaliere**

Marmo

H: 0,30 m

L: 0,40 m

**Stato di conservazione:** resta solo una piccola porzione inferiore del rilievo con parte del listello, raffigurante un cavaliere che avanza verso destra di cui rimane la gamba e il piede destro e parte della clamide sulla groppa del cavallo, di cui resta la coda, il tergo, le zampe posteriori e e parte di una anteriore.

**Provenienza e Rinvenimento:** non si conoscono né il momento né le modalità con cui entrò a far parte del chiostro. Tuttavia, considerata la presenza nel Chiostro di frammenti da scavo, verosimile è che fosse stato rinvenuto durante scavi della zona e che fosse stato condotto a Roma già in antico.

**Descrizione:** del rilievo resta il lato sinistro con un cavaliere seduto a cavallo che avanza verso destra. Il soggetto rappresentato, che potrebbe essere sia dedicante o *l'heros equitans* a cui era dedicato; è stato confrontato sia da Frel che da Mitropoulou con i rilievi dei Vaticani e della Biblioteca vaticana e con il rilievo agli Uffizzi<sup>673</sup>; se tali confronti permettono di inquadrare stilisticamente e cronologicamente il frammento nell'area attica tra la fine del V a.C e l'inizio del IV a.C, non aiutano a ricostruire della scena. A mio avviso la posizione del cavallo sembra non tanto di un animale che si sta impennando, anche solo poco, come sul rilievo da Cuma cat n.24, ma piuttosto che si sta per fermare davanti a qualcosa, forse un adorante di dimensioni minori, come sul rilievo del Museo Nazionale di Atene<sup>674</sup> su cui la seconda zampa posteriore è leggermente alzata in quanto ha rallentato il movimento.

<sup>673</sup> Firenze, Uffizzi, inv.n.539, Mitropoulou 1977, n.129.

<sup>674</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n.3531, Mitropoulou 1977, n.58.

**Datazione:** 400 a.C.

**Bibliografia:** Frel 1969, n.175; Mitropoulou 1977, pp.68 n. 136; Comella 2002, p.224 scon. 33.

## ROMA, GALLERIA BORGHESE

### 88. Testa di Kore

Marmo pario

Inv.n.181

H: solo testa 0, 25 m, con il busto 0, 59 m

**Stato di conservazione:** buono, manca solo la punta del naso che fu integrata in età moderna aggiungendo il peduccio e busto. Sono visibili numerose incrostazioni sul retro sulla nuca; la bocca come le guance furono fortemente levigate durante i restauri; ancora presente tracce di colore nelle pupille.

**Provenienza e rinvenimento:** secondo Moreno la testa è probabilmente identificabile con “il busto di marmo rappresentante una donna con il naso rotto” rinvenuta al Porto d’Anzio e descritta in una lettera di Giuseppe Gozzani al Camerlengo Cardinale Galleffi del 3 maggio 1834; essa inoltre potrebbe coincidere con il pezzo restaurato da Antonio D’Este, come risulta dai pagamenti del 1833, descritto come “il busto di donna etrusca di eccellente stile; adattata la testa, fattogli vari tasselli alla drapperia e il suo peduccio.

**Descrizione:** la testa presenta un ovale allungato del viso, zigomi sporgenti, occhi a mandorla racchiusi tra palpebre sottili e una bocca nitidamente delineata; complessa appare la capigliatura che presenta piccoli riccioli simmetrici sulla fronte che, come mostrano i forelli centrali, erano completati in bronzo e capelli ondulati divisi in due ciocche da una scriminatura centrale, stretti da un nastro sulla calotta ma liberi sulle tempie dove due fasce di ciocche ondulate sono portati sopra i padiglioni auricolari.

Diversi elementi quali la piena organicità del modellato del viso, la chiara linea di demarcazione delle palpebre e il trattamento analitico della capigliatura, il preciso intaglio di ciocche e palpebre, nel nostro caso molto spesse consentono confronti con la Kore attica Acrop. 684<sup>675</sup> databile al 490 a.C, lasciano intuire la mano di un artista arcaico che lavora il bronzo; tuttavia il rendimento delle orecchie che sono lasciate scoperte dai capelli di lato, sebbene non abbia un diadema o una benda visibile davanti nelle *Korai* arcaiche ma soltanto dietro, le proporzioni del volto, il gusto per le forme geometriche e nette, il sorriso meno marcato di quello ionico e il labbro inferiore è molto più spesso di quello superiore fanno ritenere che non si tratti di un’opera attica, bensì magno greca di poco successiva.

**Datazione:** 480-470 a.C

**Bibliografia:** Indicazione 1840, p.12 n.45; Nibby 1841, p. 915 n.5; Indicazione 1854, p.13; Venturi 1893, p. 37; Giusti 1904, p.30; Helbig 1913, p.245 n.1551; De Rinaldis 1935, p.13; Della Pergola 1954, p.17; Calza 1957, p.7 n. 1; Helbig I<sup>4</sup> p.365 n.1501; Moreno 1980, p.17 fig.33; Tölle Kastenbein 1980, p. 200 nota 385; Moreno 1981, p.100 fig.64; Lanciani 1994, V, p.34; Moreno 2000, p.151 n.16.

## ROMA, MUSEO BARRACCO

### 88. Parte inferiore di stele funeraria

Marmo pario

Inv n. 73

H:0,68 m

L:0,55 m

**Stato di conservazione:** frammentario, resta solo la parte inferiore della stele. Il mignolo destro della figura principale, lavorato separatamente, è andato perduto così come la parte destra del braccio del cavaliere.

---

<sup>675</sup> Karakasi 2001, pp. 117-119, 125, 130, 142, tavv. 192-194.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta nei Horti Sallustiani, un'osteria presso porta Salaria e acquistata, prima del 1891 da Giovanni Barracco.

**Descrizione:** sono rimasti solo i piedi e un piccolo tratto della lancia appartenenti alla figura maschile rappresentata di profilo verso destra nel campo principale; sotto ad un listello rettangolare è conservato interamente il campo secondario con un cavaliere ugualmente rappresentato di profilo a destra. Quest'ultimo indossa una tunica pesante, regge le redini tra le mani e ha una spada che pende dalla vita sul lato sinistro; il cavallo appoggia le zampe su una lastra liscia bordata superiormente e inferiormente da due linee orizzontali, forse originariamente dipinte, la cui superficie inferiore è sbazzata per l'inserimento della base. Sebbene lacunosa, essa è stata riconosciuta da Richter nella sua classificazione delle stele funerarie arcaiche come stele di tipo I c; si tratta di un tipo attico attestato tra il 545-525 a.C e caratterizzato rispetto ai tipi I a e b da una maggiore ricchezza decorativa: sul fusto è presente, sotto la composizione principale in cui è rappresentato il defunto, un campo secondario, talvolta dipinto o figurato a rilievo con l'iscrizione o, come in questo caso, occupato da cavaliere che accompagna il defunto; termina, infine, con un capitello a doppia voluta o a lira con coronamento a palmetta o, più spesso, a sfinge, come ipotizza anche per l'esemplare in questione Richter, sulla base dello spessore di 0,30 m. Confronti possibili per la rappresentazione del defunto sono la stele di Aristion<sup>676</sup> e la stele del Museo Nazionale di Atene<sup>677</sup> nel cui campo secondario la figurina di cavaliere era dipinto, mentre per la parte superiore con la stele di New York conservata per intero<sup>678</sup>; inoltre, ha in comune con un'altra stele del Museo di New York<sup>679</sup> databile nel 535-525 a.C il rendimento delle dita dei piedi.

**Datazione:** 535-525 a.C

**Bibliografia:** Reinach 1876 III, 163,4; *Collection Barracco* 1891, p.27 tav. XXIII; Bruckmann-Barracco-Helbig 1893, p.123; Conze 1893, n.14 pl. IX,1; Studnickza 1915, p.11 pl.6 fig. 12; Curtius 1938, p.3 pl.4; Lippold 1950, p.84 nota 13; Friis Johansen 1950, p.110; Schefold 1952, I, tav.70, Lullies 1954, fig.3; Schefold 1960, p.172 n.167; Helbig III<sup>4</sup> p.621 n. 1857( W. Fuchs); Richter 1961, pp.45-46 n. 64 fig. 154; Pietrangeli 1973, p.62; Woysch-Meautis 1982, p. n.4; *Nuovo Museo Barracco* 1982, p. 103, fig. 79 (M.L.Cafiero); Thomas 1988, pp.7-9 fig. 3; Nota Santi-Cimino 1991, p.16 fig. 58, Bell 1998, p. 309 fig. 7; Cima 2008, p.31.

### 89.Rilievo votivo

Inv. n. 130  
Marmo pentelico  
H: 0,70 m  
L: residua 0,80 m

**Stato di conservazione:** il rilievo è privo della parte destra e molto lacunoso in quella sinistra: i volti dei personaggi sono rovinati, mancano le zampe del cavallo, le gambe delle figure stanti maschili, sono spezzati il braccio destro della figura a sinistra e quello sinistro della figura femminile stante. Non è possibile dire se la parte inferiore fosse fornita di tenone o cavità per l'inserimento di perni, in quanto attualmente è incassata una cornice lignea.

**Provenienza e Rinvenimento:** da Teano Sidicino, da una villa lungo la via Latina nel territorio detto Capitolo presso S.Croce<sup>680</sup>.

**Descrizione:** il rilievo, provvisto di una cornice architettonica costituita da un trabeazione bipartita sorretta da ante, contiene a sinistra una figura matronale seduta su seggio senza spalliera con la destra appoggiata sul grembo, con il gomito sinistro appoggiato al seggio e la mano perduta forse alzata durante conversazione con la figura giovanile stante con la mano destra appoggiata all'anta e la parte inferiore del corpo e il braccio sinistro coperto da un *himation*; alla sua destra seguono due figure stanti, una giovane

<sup>676</sup> Atene, Museo Nazionale, inv n. 29, Richter 1961, p. 47 n. 67

<sup>677</sup> Atene, Museo Nazionale, inv n 34, Richter 1961, p. 46 n. 65

<sup>678</sup> New York, Metropolitan Museum, 11.185, Staatliche Museum zu Berlin A7, Richter 1961, p. 27 n. 37

<sup>679</sup> New York Metropolitan Museum, 36.11.13, Richter 1961, p. 32 n. 45

<sup>680</sup> NSc 1909, pp. 399-425 (E. Gabrici); Reinach III, 164,1; *Collection Barraco* II, n. 53 (Helbig); Helbig-Amelung I, p. 626 n. 1130.

donna ammantata e un giovane con clamide separati da un cavallo; un ulteriore piede, accanto a quello destro del giovane mostra che il rilievo continuava con almeno altre due figure.

Sebbene Cafiero abbia proposto di identificarlo con un rilievo funerario in cui sarebbe rappresentato un colloquio tra la sposa seduta e il marito defunto identificato come cavaliere e da due parenti, appare indiscusso che si tratti di un rilievo votivo costituito da una coppia divina in conversazione e da due figure che non interagiscono né con queste né con le altre, di difficile l'identificazione.

La prima divinità seduta, per la quale sono state proposte diverse identificazioni– da Demetra per Fuchs a Leto per Pietrangeli- è apparsa a Comella per la postura e il sedile Epione; approfondendo tale intuizione, la figura appoggiata, è sembrata alla studiosa per le somiglianze con un rilievo da Epidauro<sup>681</sup> un membro della famiglia di Asclepio e ancora l'altra coppia, simile a quella presente su un altro rilievo da Epidauro<sup>682</sup>, Igea e un eroe a cavallo. Pertanto le prime tre figure del rilievo rappresentano membri della famiglia di Asclepio seguite da un eroe a cavallo, considerato dalla studiosa Ippolito; esse probabilmente erano accompagnate da Asclepio, la figura attualmente perduta e, eventualmente, da un altro membro della sua famiglia. Dal punto di vista stilistico, il ritmo sinuoso e la morbida anatomia delle figure nude, il rendimento del panneggio simili a quelli delle figure prassiteliche, permettono di dedurre una provenienza attica e una datazione nella seconda metà del IV a.C.

**Datazione:** seconda metà del IV a.C

**Bibliografia:** *Collection Barracco* 1892, p. 42 tav. LIII (Helbig), Arndt- Bruckmann 1910, p.30 n.130, tav. 53, Süsserott 1938, p.119 tav. 21.5, Pietrangeli 1960, p. 69 n. 130, Picard 1963, p. 1211, Helbig II<sup>4</sup> n.1876 (W. Fuchs), Pietrangeli 1973, p. 79 n. 130; Cafiero 1982, p. 108, fig. 82, Nota Santi-Cimino 1991, p. 23 fig. 80, Kuntz 1994, p. 889 nota 9, Comella 2008, pp. 179-184 fig. 6, Gasparri 2009, p. 178 nota 11, Comella 2011, p. 66 e ss., fig. 15.

---

<sup>681</sup> Comella 2002, p.83, 211 Epidauro 5, fig.145.

<sup>682</sup> Comella 2002, p.83, 211 Epidauro 3, fig.78.

**Roma, Musei Capitolini  
Centrale Montemartini**

**89. Amazzone**

Marmo pario

Inv. n. 840

H: 0,69 m

**Stato di conservazione:** mancano la testa, il braccio destro dalla spalla in giù, il braccio sinistro, che era lavorato separatamente ed inserito, il piede destro, la gamba sinistra dal ginocchio in giù.

**Provenienza e rinvenimento:** fu scoperta nel 1888 su via Boncompagni a circa 25 m dall'incrocio con via Quintino Sella, a 2 m di profondità sotto il piano stradale, assieme ad alcuni fregi a girali d'acanto e sfingi in posizione araldica e a un frammento di statua panneggiata colossale, identificata come un Apollo. Il tipo di rinvenimento ha fatto pensare a Talamo e Germini che si trattasse di un deposito di marmi collocato sul limite della terrazza più alta degli *horti* sallustiani, non lontano dai resti di due poderosi muri di contenimento, che si affacciavano sulla grande valle conformata a circo.

**Descrizione:** la figura femminile indossa un chitone corto e un pantalone orientale tipico delle Amazzoni; è inginocchiata sulla gamba destra e la sinistra è piegata, mentre le braccia erano piegate in avanti, nel gesto di tirare l'arco; un piccolo foro sulla coscia destra mostra il punto in cui era appoggiato l'arco, la cavità rettangolare su quella sinistra indica il punto in cui doveva essere fissata la faretra, lavorata a parte e sostenuta da una tracolla fissata sulla schiena sotto la spalla destra, dove compare un altro piccolo foro circolare. Si tratta di una statua frontonale: un ampio e profondo incasso praticato sul retro ancorava la figura in modo frontale ma ruotata sul fianco destro, come mostrano la frattura sul collo, era girata verso sinistra, o in direzione del centro della composizione o verso il nemico.

Come Kostantinu notò, la figura mostra notevoli analogie con un'altra Amazzone dal frontone del tempio tardo-arcaico di Apollo *Daphnephoros* di Eretria, che aveva per soggetto il ratto di Antiope da parte di Teseo e la considerò parte dello stesso ciclo. Il tempio fu realizzato in seguito all'alleanza tra Atene e Eretria contro Calcide del 517 a.C e l'invio di aiuto contro i persiani, e venne parzialmente distrutto durante l'invasione persiana del 490 a.C. Le statue, dopo la distruzione persiana, furono religiosamente raccolte e seppellite, prima della ricostruzione del nuovo tempio con lo stesso soggetto, intorno al 450-440 a.C. Riguardo il momento del trasferimento a Roma, sono tre i momenti possibili in cui la città fu devastata: il 198 a.C, quando fu conquistata ad opera di *Lucius Quinctius Flaminius*, l'86 a.C, quando subì il sacco sillano perché, come Atene, si era affiancata a Mitridate VI re del Ponto, ed infine nella prima età augustea. Secondo La Rocca, l'Amazzone sarebbe stata portata da Eretria a Roma da Augusto assieme alle sculture frontonali d'età classica che avevano sostituito quelle tardo-arcaica e furono riutilizzate nel tempio di Apollo Sosiano. La scelta del tema dell'Amazzonomachia, come ha dimostrato lo studioso, ha motivazioni politiche: la vittoria di Teseo e dei Greci contro le Amazzoni simboleggiava quella di Augusto e dei Romani contro l'Egitto ad Azio. Secondo Talamo, l'Amazzone sarebbe stata donata dal *princeps* al nipote dello storico Sallustio, proprietario dei giardini e suo seguace, come decorazione di un padiglione dei giardini. Germini, invece, sulla base dei reperti rinvenuti assieme alla statua, ipotizza che fosse appartenuta ad un monumento eretto in occasione della vittoria di Azio contro Marco Antonio e Cleopatra.

**Datazione:**500-490 a.C.

**Bibliografia:** BC 16, 1888, pp.417-418 (Visconti), NSc 1888, p.497 (Visconti); RM 1889, pp.86-88, (Petersen), BC 34 1906, p.175 (Lanciani); Stuart Jones 1926, n. 12 fig. 81, Lippold 1950, p.132 n.4; Schefold 1960, p.173 n. 169; Kostantinu 1954-1955, pp. 41-43, Helbig II<sup>4</sup> n.1508 (W. Fuchs), Paribeni 1969, p.85 n.1, Touloupa 1983, p.62 tavv. 39-41, La Rocca 1985, p. 52, p.76 nota 12; Touloupa 1986, p.146 tav. 63; Hafner 1992, p.18 nota 8; Talamo 1995, pp.29-32,73-76, Despinis 1996, p. 256; Sculture di Roma antica 1997, p. 92 fig. III. 33, Talamo 1998, pp. 147 -154; Musei Capitolini 2000, p. 199; Germini 2008, p. 63-66, p. 162 n. 4 tav.4; Talamo 2008, p. 121 fig. 4, p.126; Rocco 2010, p. 23 n.1.

**90. Nike**

Marmo a grana cristallina, greco, probabilmente tasio

Inv. n. 977

H: 1.39 m

**Stato di conservazione:** mancano la testa e il collo che erano lavorati a parte, la maggior parte delle ali, le dita dei piedi. Sia all'altezza dei polsi che delle spalline del peplo sono visibili due forellini che servivano probabilmente gli uni a reggere due borchie, gli altri una benda con la quale si annunciava la vittoria. Le superfici appaiono generalmente corrose, mentre tracce di colore rosso sono visibili tra le pieghe della veste.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta nel 1886 all'inizio di via Sallustiana, dove la strada si immette nella piazza Sallustiana, durante uno scavo eseguito in proprietà comunale per costruire un pilone di recinzione con la proprietà di Cesare Bai, ad una profondità di 15-18 m che toccava il livello della valle su cui sorgevano gli *horti* Sallustiani.

Durante l'ampliamento di tale scavo eseguito da Spithover verso le Mura serviane, fu rinvenuta una sala rettangolare di un Ninfeo, riccamente decorata, con le pareti incrostate di smalti, pomici e conchiglie che incorniciavano piccoli paesaggi, scene con animali e fiori dipinti a colori vivaci e sul fondo una lunetta con veduta campestre, e anche diverse sculture, quali il gruppo di Artemide ed Ifigenia con la cerva ora a Copenaghen e l'altare rotondo con quattro Geni delle stagioni oggi a Würzburg<sup>683</sup>. Per la tecnica edilizia e la presenza di bolli, il ninfeo è databile all'ultimo decennio del regno di Adriano ma sorgeva su un edificio più antico riferibile ad età tardo repubblicana, consistente in un terrazzamento in opera incerta e muri in reticolato; sotto il pavimento della *diaeta* circolare, al piano terra, che venne poi rinnovato in età adrianea e restaurato anche successivamente nella seconda metà del III d.C.

Nonostante sia stata rinvenuta sullo stesso livello e a breve distanza dal ninfeo, la pertinenza della scultura al complesso appare incerta. Se diversi studiosi ne considerano verosimile la pertinenza, non priva di suggestioni appare l'ipotesi avanzata da Talamo sulla base della comune origine magno greca con il trono e l'acrolito Ludovisi, della sua provenienza dal santuario di Erice o Locri e del trasferimento contemporaneamente al trono a Roma, a seguito di una vittoria cesariana; anche secondo Germini rappresenterebbe un'allusione alla vittoria di Cesare sui Galli e sarebbe stata riutilizzata come acroterio o offerta votiva nel tempio di Venere Ericina; seppure così fosse, nulla esclude, ad ogni modo, che la statua potrebbe essere stata successivamente spostata in età adrianea nel Ninfeo.

**Descrizione:** una figura femminile alata è rappresentata nel momento successivo a quello in cui ha toccato terra con la punta dei piedi. Indossa un peplo caratterizzato da pesanti e rigide pieghe verticali che scendendo si raggrinzano sopra i sandali e da morbida stoffa sottile sopra i fianchi; la veste era fermata sulle spalle forse da due borchie in bronzo, come indicano i forellini. Ha il busto leggermente proteso in avanti e tra le braccia, poste all'altezza della curva gonfia dell'*apoptigma*, reggeva una benda con la quale annunciava la vittoria come lascino intuire i forellini su entrambi i polsi. La testa era stata lavorata separatamente e inserita nell'incavo tra le spalle e il collo, sul retro la resa è semplificata e resta la parte iniziale delle ali disposte ad una altezza differente, su cui sono evidenti segni di ossidazione e su quella sinistra tracce di perni che celano probabilmente un restauro antico. La posizione delle braccia e la leggera torsione in avanti permettono di considerare possibile un'originaria esposizione in alto su una colonna o su un pilastro o di ritenerla una scultura acroteriale.

Nonostante una parte della critica l'abbia considerata un lavoro classicistico databile nel I a.C.<sup>684</sup>, la resa delicata delle mani che sollevano e distendono verso l'alto *apoptigma* che contrasta con il rendimento architettonico delle pieghe della veste, la particolare sensibilità nel rendimento delle pieghe e delle trasparenze sul seno, ben evidenziate da Talamo e Giustozzi, permettono di considerarla un originale greco. Come mostra, inoltre, il confronto con le *peplophoroi* da Capo Colonna a Crotone, databili intorno al 460 a.C., l'ambiente di origine è verosimilmente quello magno greco d'età severa, in grado di assorbire con libertà suggestioni stilistiche provenienti dall'orizzonte greco insulare e peninsulare sia tardo arcaico come il rendimento delle pieghe della veste, sia severo per i sandali dall'alta suola, simili alla dea di Taranto; la Talamo, inoltre, accomunando il rendimento di braccia e mani a quello delle figure femminili sul Trono Ludovisi, non si limita a ritenerla un originale magno greco ma addirittura considera possibile una sua provenienza dal santuario di Erice o Locri.

**Datazione:** 480-460 a.C.

---

<sup>683</sup> Talamo 1998, pp.131-134.

<sup>684</sup> Ridgway 1970, p.129, Stuart Jones 1926, p.144, Goulaki 1981, p.33.



**Bibliografia:** BC 14, 1886, p.51, p.418 n.6 (Visconti); NSc 21, 1886, p.22 (Visconti); Furtwaengler 1893, p.81, Reinach II p.383.4; Studniczka 1898, pl. XIV, fig. 22, pp.14, 15, 18, Joubin 1901, p.168 fig. 57; BC 34, 1906, p. 173 (Lanciani); Rosch 1914, p.24 29, Haman 1924, p. 37, Stuart Jones 1926, p.224 n. 16 fig. 80; Kleiner 1942, p. 112; Lippold 1950 p.134 nota 6; Helbig II<sup>4</sup> n. 1509 ( W. Fuchs); Paribeni 1969, p.85 n.2 tav. I,1; Ridgway 1970, p.129, p.144 n.8, p.145 n.9; Hiller 1971, pp. 19, 31, 59 fig. 83; Tölle Kastenbein 1980, p. 198 n. 36 tavv.141-142 fig. 14; Gulaki 1981, pp. 33-36 figg. 9-12; Danner 1989, p.27 fig.14; Häuber 1991, p.189 n.36, pp.198 e ss., p. 261, 296, 302, fig. 14 tav. 141 f; LIMC VI, 1, 1992, p.861 n.130 s.v. *Nike* (Gulaki); Knell 1995, p. 34 fig.23; Talamo 1995, pp.29 e s., pp.83-89, *Sculture di Roma antica* 1997, p. 93 fig. III.32; Danner 1997, p.41 A88; Talamo 1998, p.139 e s. figg. 11-13, Nike 2003, p.204 e ss. n.34 (Giustozzi); Hartswick 2004, p.132-133, fig.3.30; Germini 2008, p. 136 e ss., p. 163 n. 5 tav.5; Talamo 2008, p. 121 fig.4; Rocco 2010, p.21 n.1.

### 91. Rilievo con Musa e poeta

Marmo pentelico

Inv. n. 1409

H: 0,40 m

L: 0,38 m

**Stato di conservazione:** manca una parte dell'angolo inferiore sinistro e la superficie presenta diverse abrasioni.

**Provenienza e Rinvenimento:** come attesta Gatti, la lastra fu rinvenuta nel 1895 sulle pendici orientali dell'Oppio, presso il Colosseo, "in mezzo alla terra rimossa per isolare i ruderi dell'antico portico e spianare le strade di accesso al piano dell'anfiteatro". Nel corso di tale scavo vennero alla luce "sei pilastri laterizi decorati su semicolonne appartenenti alla fronte di un portico monumentale"; le notizie riportate l'anno successivo sul Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma fanno semplicemente riferimento ai lavori eseguiti dal Ministero su via del Colosseo.

**Descrizione:** il rilievo, quadrato e privo di cornice, presenta sulla sinistra una figura anziana barbata, con gli occhi chiusi e appoggiata con il gomito destro ad un capitello sul quale un oggetto ricurvo che ha un tronco nodoso; questa ha il busto scoperto e un *himation* nella parte inferiore del corpo, mentre una benda gli incornicia il capo; di fronte una figura femminile stante, con i capelli raccolti sulla nuca, indossa chitone e *himation* e ha il braccio destro ripiegato sul petto.

Di difficile interpretazione appaiono sia le figure, sia l'oggetto su cui è appoggiata quella maschile; se Mustilli considerò quest'ultimo un albero, senza curarsi di descrivere cosa fosse posto sopra e le figure quelle di Omero e una Musa, Schefold lo ritenne un vomere d'aratro poggiato come offerta votiva su un tronco d'albero e considerò l'uomo con gli occhi chiusi Epimenide, l'eroe cretese dormiente, il quale probabilmente fu poi identificato con l'omonimo eroe attico Epimenide *Busyges*, protettore dell'agricoltura e inventore dell'aratro<sup>685</sup>; l'identificazione, accolta anche da Schuchhardt che considerò la donna Diotima, la sacerdotessa e veggente di Mantinea, venne riformulata da Schefold stesso successivamente che ritenne l'uomo il poeta cieco Omero e la donna una Musa, definendo l'oggetto sopra il tronco d'albero un ex voto esposto in un santuario di campagna. Gli studiosi che si sono occupati più recentemente del rilievo, invece, rinunciando a identificare l'oggetto posto sul tronco e considerando che a partire dal IV secolo i ciechi vengono rappresentati non con gli occhi chiusi, bensì con le palpebre socchiuse, hanno definito genericamente le due figure un poeta e una Musa.

In effetti, se deboli appaiono le argomentazioni prodotte da Schefold, permangono anche dubbi nell'identificazione della figura maschile con Omero, sia per il particolare della cecità che, come ha sostenuto la Comella, per le differenze tra la testa in questione e i ritratti ellenistici del poeta. Sembra fuor di dubbio, invece che la figura femminile priva di attributi sia una Musa, dato che lo schema iconografico in cui è rappresentata è lo stesso nella Musa con piccola cetra del rilievo di Archelaos e della base di Mantinea. Per questo motivo e per i confronti con i ritratti ellenistici di poeti, il rilievo piuttosto che un esemplare votivo della fine del IV a.C, sembra essere un lavoro della prima metà del III a.C.

**Datazione:** prima metà III a.C

**Bibliografia:** NSc 1895, pp.228-300 (Gatti); BC 24, 1896 p.304 n.2, Mustilli 1939, p.86 n.7, tav. 50,206, Schefold 1943, p. 130; Schuchhardt 1959, p.112 fig. 9; Helbig II<sup>4</sup> n.1721 (H.Von Steuben) ;

<sup>685</sup> Per un'ulteriore sintesi sull'argomento, Comella 2011, p.17

EAAV 1953, "s.v. Omero", p.688 (Mansuelli); Richter 1965, I, p.55, r; Kuntz 1994, p. 892; Beschi 1995, p. 27; Zanker 1997, p. 362; Schefold 1997, p.242, fig.132; Micheli 1998, p.20; Zanker 2006, p. 186 fig. 14; Musa pensosa 2006, n.27; Comella 2011, pp.16-19, fig.4.

## 92. Metopa con figura maschile

Marmo pentelico

Inv. n.1627

H: 0,87 m

L: 0,49 m

Spessore del retro sotto la fascia: 0,10 m

**Stato di conservazione:** della metopa resta solo una porzione del lato sinistro fratturata lungo i margini tranne quello superiore; alla figura rappresentata manca la testa ed entrambe le braccia e le gambe. Sulla superficie anteriore è visibile un foro rettangolare di 0,05 m di lunghezza, 0,04 m di larghezza e 0,07 m di profondità, probabilmente praticato in epoca romana e utilizzato anche nei resti di ruggine e calce per l'esposizione nell'Antiquario. Posteriormente, all'altezza del listello superiore è presente ancora un incasso circolare che serviva ad alloggiarla nel fregio.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta durante gli scavi per la costruzione di Via Cavour il 16 luglio del 1890 presso piazza delle Carrette, in un' area posta a sud-est della Torre dei Conti e a nord-est del muro del Forum Pacis.

La metopa potrebbe essere messa in collegamento con i rinvenimenti dell'area o dell'anno precedente, quando in corrispondenza di via Alessandra, venne individuata una platea formata da lastre di travertino e marmo, solcata da un canale di scolo in rapporto con l'area del Templum pacis e rocchi di colonna in granito e due capitelli, probabilmente pertinenti ai portici che fiancheggiavano il foro transitorio<sup>686</sup>, o nello stesso anno, quando emersero frammenti di membrature architettoniche, resti di un edificio con gradinata marmorea con lo stesso orientamento del vicino Foro, un muraglione in tufo in opera quadrata, assieme ad una testa femminile colossale e una base iscritta attestante la presenza di un'opera di Policletto, l'atleta *Pythocles*<sup>687</sup>. Pertanto la metopa potrebbe aver fatto parte sia nell'edificio con gradinata che nei Fori o di Vespasiano o di Nerva.

**Descrizione:** il frammento di metopa, bordata superiormente da un piatto listello liscio, presenta una figura maschile rappresentata di tre quarti nuda, coperta sulla schiena dalla sola clamide che scivola lungo il lato sinistro del corpo e termina avvolta attorno al braccio sinistro; dal movimento del collo, si deduce che la sua testa era rivolta verso destra probabilmente verso un nemico, dal quale si difendeva con uno scudo circolare che reggeva nella sinistra, di cui resta visibile solo la parte che si trovava alle spalle della figura. Il frammento, inizialmente considerato da Sisani parte del fregio del foro di Nerva, successivamente fu attribuito da Colini alla decorazione di un tempio greco e solo da Amelung identificata con una metopa e datata al IV a.C. Diinsmor, sulla base della lunghezza e dello spessore, ha ipotizzato che fosse appartenuto alla originaria decorazione del Poseidon di Isthmia, ossia alla fase precedente alla ricostruzione seguita all'incendio del 394 a.C, e che fosse stata portata a Roma in seguito alle spoliazioni del tempio operate nel 146 a.C da Lucio Mummio. Tale attribuzione, successivamente, è stata smentita sia da Broneer, secondo cui la metopa sarebbe troppo piccola, che da Pape, per la quale essa rientrerebbe stilisticamente in un orizzonte attico dell'inizio del IV a.C e potrebbe essere stata sottratta da Atene durante i saccheggi sillani. Piuttosto, il rendimento delle masse muscolari, con la tendenza alla pronuncia delle costole nell'inarcarsi del busto la riconduce ad un ambiente peloponnesiaco e trova nelle metope del tempio di Era ad Argo<sup>688</sup> il suo più vicino confronto. Come suggerito da Bonias, ancora più stringenti affinità sono evidenziabili con la metopa del Museo di Kavalla attribuita al tempio dorico di Anfipoli<sup>689</sup> su cui combattimento figure virili nude vestite della sola clamide protette da scudi. Ad ogni modo, non pare possibile risalire al momento di trasferimento a Roma nella zona dei Fori di Nerva o Vespasiano, mentre per le modalità sembra più probabile che fosse giunta attraverso i meccanismi del sequestro ufficiale, piuttosto, come ritenuto da Hafner, attraverso i canali del commercio d'arte.

---

<sup>686</sup>

<sup>687</sup> NSc 1890, p. 151, 1891, p.55, 285, 315.

<sup>688</sup> Eichler 1919, p.59 fig.44.

<sup>689</sup> Museo di Kavalla, Λ 425, Sulla metopa: Bonias 2001, p.187, figg.1-8, Schmidt 2004, p.138 n.12.

**Datazione:** inizio IV a.C

**Bibliografia:** NSc 1890, p.239 (Sisani); BC 1899, p.203; BC 1937 p. 19 fig. 8; Diinsmoor 1960, p.304 tav.71; Pietrangeli 1963, p.116 n.14; Helbig II<sup>4</sup>, n.1659 (W. Fuchs); Paribeni 1969 p.86 n.12; Broneer 1971, pp.182 e ss.; Pape 1975, pp. 55-57; Nancy 1978, p. 1016 nota 28; Giuliano 1986-1987, p. 567; Ridgway 1981, p. 31; Hafner 1992, p. 18; *Sculture di Roma antica* 1997, p. 66 (II, 48); Celani 1998, p. 72; Bonias 2001, p. 187; LTUR 2001, Suppl. II, p. 23 (via Cavour- S. Sisani); Lippolis 2004, p. 53; Rocco 2010, p. 25 n. 23.

### 93. Frammento di rilievo votivo

Marmo pentelico  
Inv. n. 2140  
H: 0,36 m  
L: 0,18 m

**Provenienza e Rinvenimento:** Roma, sono tuttavia ignote le circostanze di rinvenimento.

**Stato di conservazione:** si conserva il lato sinistro di un rilievo con figura maschile; presenta la testa molto rovinata e un foro all'altezza del gomito che fa pensare piuttosto che ad un braccio lavorato a parte ed inserito come suggerisce Mustilli, ad un intervento di restauro effettuato in età romana.

**Descrizione:** si vede la parte inferiore sinistra di rilievo bordato inferiormente da un piatto listello, con una figura maschile barbata, coperta dal mantello dai fianchi in giù.

Se la frammentarietà non consente di definire l'identità della figura, tuttavia, le dimensioni e la forma del rilievo, nonché lo schema iconografico della figura permettono confronti con il rilievo con Musa e Poeta cat. n. e di ipotizzare la presenza di un'altra figura, forse proprio quella di una Musa.

**Bibliografia:** Mustilli 1939, p.87 n. 8, tav. L, 205.

### 94. Torso di figura maschile sdraiata

Inv n. 2093  
Marmo pentelico  
H: 0,53 m

**Stato di conservazione:** oltre alla testa, mancano il braccio sinistro la mano destra e parte dell'avambraccio. Le gambe sono conservate sino all'attacco delle cosce. Discreto il trattamento del retro.

**Provenienza e rinvenimento:** Roma, si ignorano, tuttavia, le circostanze e il contesto di rinvenimento.

**Descrizione:** una figura maschile distesa su di un lembo di stoffa (un mantello, una pelle di animale?) di cui si conserva un pezzetto sotto l'avambraccio destro, muove la parte superiore del busto all'indietro appoggiando il peso del corpo sul braccio destro flessso, mentre il braccio sinistro era allungato e toccava la gamba sinistra, la testa era rivolta verso l'esterno, in direzione del braccio destro. Il trattamento delle superfici, frutto anche nei particolari, come piega dell'inguine, di un lavoro di scalpello e non di trapano corrente, la scarsa estensione in profondità, nonché la posizione indicano che si tratti di una scultura originale greca frontonale, sebbene non sembri possibile una sua più precisa identificazione. Sono state ben sottolineate da Stähler le affinità stilistiche e tecniche che la legano ad un torso nel Museo di New York (Appendice n.). Entrambi che sia nella postura che nei trattamenti del corpo mostrano forti influenze partenoniche (Dioniso del frontone orientale del Partenone), evidenziando anche un simile trattamento discreto del retro, nonché la medesima chiara strutturazione dei muscoli del busto. Siccome la stessa posizione era la stessa, la testa rivolta verso destra, sembrano aver occupato gli angoli, ma lo stesso angolo di due frontoni dello stesso tempio.

**Datazione:** 430-420 a.C

**Bibliografia:** Mustilli 1939, p.148 n. 13 tav. 90, 338; Delivorrias 1974, p.172 n.1; Stähler 1983, p. 74 e s., tav.3 figg. 5-6.

### 95. Teseo

Marmo pario

Inv. n. 2768

H: 1,37 m

Frammento di panneggio con plinto

Inv. n. 327

H: 0,27 m

**Stato di conservazione:** mancano il braccio destro dalla spalla in giù, la mano sinistra, il pene ed i piedi. Lacune sono presenti tra i bordi di attacco sulla capigliatura, sopra l'occhio sinistro, sopra l'orecchio destro e sul panneggio all'altezza del ginocchio. Una cavità quadrangolare di 5 cm di larghezza è presente sul fianco sinistro, sede del perno di aggancio alla parete del timpano, mentre lungo il panneggio posato sulla coscia sinistra ci sono sei forellini, altri in corrispondenza del membro virile, delle dita della mano destra e polpaccio destro, che servivano all'inserimento di attributi lavorati a parte. Inoltre, sono visibili tracce di colorazione tra i capelli e negli occhi. La scultura subì un restauro in epoca romana, come mostrano i tre frammenti mancanti del sopracciglio, della narice di destra e del labbro superiore destro e il plinto vicino alla coscia.

#### Provenienza e Rinvenimento:

**Descrizione:** la figura maschile nuda, eretta, di tre-quarti, ha il braccio sinistro proteso in avanti; la testa rivolta verso sinistra, ha una capigliatura complessa: una scriminatura centrale divide in due le ciocche ricurve ai lati del capo, mentre sopra le orecchie due trecce si incrociano dietro la nuca; la linea di demarcazione tra la fronte e la capigliatura è segnata da sei fori rettangolari, sopra le tempie gira una seconda fila di quaranta forellini accoppiati ed infine sulla sommità del capo è presente un terzo giro. La presenza di residui metallici all'interno di alcuni di essi ha fatto supporre La Rocca che la capigliatura fosse fornita di completamenti bronzei, di cui restano tre frammenti composti da riccioli fiammeggianti<sup>690</sup>, di una benda aldisopra della treccia e di una corona di alloro postagli alla sommità del capo da una Nike. La figura, identificata come un Apollo da Paribeni, è stata interpretata da La Rocca come Teseo sulla base dell'acconciatura con treccia alla nuca, nata dal costume di dedicare il primo taglio di capelli ad Apollo, che rappresentava la foggia propria di Teseo, simbolo della gioventù ateniese. Secondo lo studioso, la figura era completata da alcuni attributi, quali le corregge di sandali bronzei, come mostra il foro sulla caviglia destra, che secondo la leggenda Teseo aveva raccolto sotto una roccia assieme alla spada del padre di Egeo e che divennero i suoi segni di riconoscimento e del suo potere ad Atene, e la spada, la cui lama che giungeva all'altezza della coscia.

Nonostante la sua quasi integrità, non è chiara l'azione che sta compiendo: la figura poggiava il piede sinistro su uno spunzone di roccia, come nel caso del Greco genuflesso e del Greco caduto e secondo Simon stava schiacciando la coscia sinistra di un' Amazzone caduta, ipotesi contro cui, però, contrasta la posizione della testa e la direzione dello sguardo verso il frontone. Essa sembra piuttosto in procinto di avanzare con il corpo incurvato, il busto ruotato di tre quarti e con lo sguardo rivolto in avanti. La Rocca ipotizza che stesse affrontando un' Amazzone a cavallo con uno scudo retto dal braccio sinistro, di cui però stranamente non resterebbe alcuna traccia, e una spada la cui elsa era stretta dalla mano destra<sup>691</sup>.

Sia Hafner che Ellinghaus, invece, notando le straordinarie somiglianze nel volto e nel rendimento della muscolatura con quelle del Niobide degli Horti Sallustiani cat. n. lo considerarono un Apollo originariamente appartenente al gruppo con i Niobidi e ritennero che l'azione che stesse svolgendo fosse quella di lanciare una freccia dall'arco contro i figli di Niobe. La figura sarebbe stata poi rilavorata in epoca romana e inserita nel frontone con Amazzonomachia. Sembrano attestare tale cambiamento di funzione le tracce di rilavorazione sul plinto che rappresentava in origine un terreno scosceso, sul quale si dovette intervenire in epoca romana, regolarizzandolo in direzione della coscia sinistra.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

<sup>690</sup> La Rocca 1985, p. 33 fig.12.

<sup>691</sup> Centrale Montemartini, inv. n.3499 H: 0,14 BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tav. 2 (Stucchi).

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi); Langlotz 1957, Schefold 1960, pp.76 e ss., n.294, Helbig II<sup>4</sup> n. 1642 (W. Fuchs), Paribeni 1969, p.85 n.3, La Rocca 1977, pp. 32 e ss.; Paribeni 1981, pp. 84-88; BC 87, 1982, p.57 e s., La Rocca 1985, pp. 3-47, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Hafner 1986, pp.55; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Kleiner 1992, pp.84 ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; Sculture di Roma antica 1997, pp. 65-71; Musei Capitolini 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 12; Rocco 2010, p.13.

## 96. Atena

Marmo pentelico<sup>692</sup>

Torso

Inv. n. 3276.

H: 1,15 m.

Frammento di panneggio

Inv. n. 3462.

H:0,31 m

Frammento di panneggio

S.N

H: 0,53 m

**Stato di conservazione:** la statua è acefala e priva delle braccia e gambe al disotto delle ginocchia; una lacuna è presente presso la coscia destra. Sono danneggiate le pieghe anteriori del panneggio, lungo tutto il quale sono visibili alcune fessurazioni, scalfitture e graffi. Sulla schiena è presente una cavità rettangolare di 6x8 cm che conteneva il perno di aggancio alla parete del timpano.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu rinvenuta nel corso degli scavi che interessarono l'area del teatro di Marcello, tra il 1926 e 1932, proseguiti fino al 1937, in particolare nella zona adiacente i fornicati del teatro e lungo il lato orientale del tempio di Apollo Sosiano.

**Descrizione:** la figura femminile stante sulla sinistra e con la destra flessa, indossa un peplo attico cinto in vita; sul petto ha l'egida con al centro un foro rettangolare e con i bordi esterni merlettati e solcati da una serie di 22 forellini, alcuni dei quali contengono ancora resti metallici: ciò fa presumere che il *gorgoneion* metallico formato dalla testa di Medusa ed dai serpenti fossero lavorati a parte e inseriti. Nonostante un frammento di peplo conservi ancora un pezzetto di plinto non è possibile desumere su cosa poggiassero i piedi la figura. Reggeva probabilmente la lancia con la destra e lo scudo con la sinistra, è riconoscibile quindi come Atena rappresentata secondo lo schema della *Parthenos* fidiaca con poche varianti, rappresentate dalla scelta della gamba stante e da una semplificazione del panneggio, caratterizzato da fasce regolari con bordi schiacciati, secondo una tendenza di tradizione ionica della seconda metà del V a.C. Secondo La Rocca, la sarebbe appartenuta originariamente al gruppo frontonale con Amazzonomachia del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria da dove sarebbe stata trasferita in età augustea per decorare quello del tempio di Apollo Sosiano. Più recentemente, lo studioso<sup>693</sup> ha ipotizzato di attribuire alla scultura una testa femminile dei Musei Vaticani cat. n., raffigurante Atena, stilisticamente molto vicina, attribuzione che può essere solo ipotizzata essendo ignoto il luogo di rinvenimento e mancando punti di giunture, dato che il collo era stato resecato forse per l'inserimento in un busto settecentesco. Secondo Hafner, il rendimento del panneggio che circonda con lunghe, profonde e diritte pieghe il corpo e le misure nettamente superiori alle altre sculture rinvenute presso il teatro di Marcello, accompagnate dalla differenza del marmo, inducono a ritenere che l'Atena non fosse appartenuta originariamente al gruppo dell'Amazzonomachia.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33; La Rocca 1980, p.64; La Rocca 1985, p. 25 n.1 tavv-13; La Rocca 1986, pp. 51-62; Cook 1989, pp. 535 e ss; Hafner 1992, pp. 19-21; La Rocca 1996; Sculture di Roma antica 1997, pp.74-77; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 14; Rocco 2010, p.13..

<sup>692</sup> La Rocca 1985, p. 25, invece, ritiene che, come tutte le sculture frontonali del tempio di Apollo sosiano, sia in marmo pario.

<sup>693</sup> La Rocca 1996.

### 97. Amazzone a cavallo a

Marmo pario

Inv. n. 3291

H: 0,55 m

**Stato di conservazione:** il cavallo è acefalo, privo delle zampe, della coda, e di gran parte della groppa; sul dorso è visibile l'orlo del chitone corto. Sul fianco sinistro, oltre ad alterazioni cromatiche giallognole dovute alla permanenza sotto terra, è presente un foro rettangolare, sede probabilmente di un'aggiunta per sostenere la faretra. Sul lato destro, si nota la cavità rettangolare di 7x6 cm per l'aggancio al timpano, mentre altri due fori circolari più piccoli sono presenti sulle superfici di frattura delle zampe posteriori del cavallo praticati durante un restauro antico.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.112.

**Descrizione:** una figura femminile vestita di chitonisco è rappresentata in groppa ad un cavallo. Si tratta di una Amazzone a cavallo che, contrariamente all'altra Amazzone del gruppo frontonale, stringe al corpo del cavallo solo la destra, in quanto la gamba sinistra era lavorata a tutto tondo; essa ha il dorso girato verso lo spettatore, cosa che sembra indicare che stia scendendo da cavallo o stia compiendo un'azione che ne ha momentaneamente sbilanciato la posizione e coerentemente anche il cavallo ha una forma più schiacciata in quanto il movimento è contratto. Il rendimento del chitone e il trattamento consentono anche in questo caso di considerarlo un lavoro ionico del terzo quarto del V a.C, secondo La Rocca, appartenuto originariamente al gruppo frontonale con Amazzonomachia del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria trasferito in età augustea a Roma per decorare quello del tempio di Apollo Sosiano.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi), La Rocca 1977, pp. 32 e ss.; La Rocca 1985, pp. 32 e s. n.IV, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Kleiner 1992, pp.84 ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; Sculture di Roma antica 1997, pp. 65-71; Musei Capitolini 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 16; Rocco 2010, p.13.

### 98. Amazzone a cavallo b

Marmo pario

Torso femminile con cavallo

Inv. n. 3292

H: 0,64 m

Testa di cavallo

Inv. n. 3465

H:0,14 m

Muso di cavallo

Inv. n. 3464

H: 0,13 m

**Stato di conservazione:** il torso dell'Amazzone è acefalo e privo delle braccia; la sua colorazione rossasta sembra dovuta alla lunga permanenza sottoterra. Anche il cavallo è acefalo, privo delle zampe anteriori, della parte finale di quelle posteriori e della coda in corrispondenza della quale si notano due fori circolari ed uno rettangolare con residui metallici all'interno; altri due perni erano inseriti nelle zampe posteriori come indicano altri due fori circolari. Le zampe anteriori, il collo e la testa era lavorati separatamente e inseriti al centro del torso la cui superficie appare levigata e presenta i resti un perno metallico di 4x4,5 cm; la stessa levigatura è presente sulla zona corrispondente al ginocchio mancante sia sul lato sinistro del torso dell'Amazzone; in entrambi i casi sembra che si tratti di un restauro romano.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.112.

**Descrizione:** una figura femminile su cavallo rampante è stata ricomposta da La Rocca sulla base delle proporzioni esatte tra un torso con corazza anatomica e un cavallo che ha sul dorso le cosce coperte da un

corto chitonisco, pur non combaciando i due frammenti in nessun punto. Si tratta di un'Amazzone, insolitamente sia per l'età severa avanzata che per quella classica, in corazza anatomica, con torso piegato in avanti e il braccio destro sollevato, pronto a sferrare un colpo su un greco che era di fronte, con un'ascia lunga, se, come ritiene La Rocca fosse pertinente il frammento di mano che reggeva un oggetto a sezione circolare<sup>694</sup>; le sue gambe si piegano ad angolo retto in modo da evitare un disarcionamento; il cavallo a cui sono pertinenti il frammento della zampa posteriore destra e della testa equina, era imbrigliato e rampante, per il quale però non sembra possibile stabilire, per mancanza del foro sul retro, come fosse agganciato al frontone; se, come è probabile, il perno era inserito sul frammento mancante, la statua era impostata sul terreno con le zampe posteriori mentre quelle anteriori poggiavano sul corpo del greco genuflesso. Anche in questo caso la resa plastica delle cosce della figura e delle pieghe del chitonisco schiacciate sulla pelle evidenziano una tendenza tipica della scuola ionica del terzo quarto del V a.C.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi), La Rocca 1977, pp. 32 e ss.; La Rocca 1985, pp. 32 e s. n.IV, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Kleiner 1992, pp.84 ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; Sculture di Roma antica 1997, pp. 65-71; Musei Capitolini 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 16; Rocco 2010, p.13.

### 99. Nike

Torso

Inv. n. 3455

H: 0,40 m

Testa

Inv. n. 3456

H: 0,22 m

Ventre

H: 0,10 m

Inv. n.3468

Frammento di gamba sinistra

Inv. n. 3469

H: 0,25 m

Piede destro

Inv. n. 3470

H: 0,095 m

Piede sinistro

Inv. n. 3514

H: 0,105 m

**Stato di conservazione:** della statua, così come ricomposta da La Rocca, rimane la testa, il torso, la gamba sinistra ed entrambi i piedi. Il torso è privo delle braccia, della spalla destra e del seno sinistro e sul retro sono evidenti tre cavità rettangolari, due all'altezza delle scapole che secondo lo studioso erano utilizzate per l'inserimento delle ali, ed una nella zona lombare, sede del perno di aggancio alla parete del frontone. Il ventre mostra un residuo di un foro per l'attacco della cintura il cui bordo superiore è visibile sul torso mentre quello inferiore sulla frattura dell'orlo del ventre, che rende sicura la pertinenza al torso. La pianta del piede destro ha una sezione del calcagno resecata già in antico, forse per adattarsi meglio allo spazio frontonale a disposizione. La testa, fratturata verticalmente dietro le tempie, presenta un foro sulla tempia destra e quattro fori su quella sinistra; essa inoltre è priva del naso che fu eliminato e restaurato in epoca romana quando fu inserito un perno per sostenere quello nuovo e venne anche rilavorato il mento; sulla testa restano ancora tracce di colore rosso che evidenziano i bordi delle palpebre, i contorni dell'iride e della pupilla, ed il bordo del *sakkòs*.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.112.

---

<sup>694</sup> Frammento di mano, inv. n., 3497, La Rocca 1985, p. 41n.8 tav. XXIX

**Descrizione:** la figura femminile indossa un chitone sottile e aderente al ventre e copre i capelli in un *sakkôs*. Le gambe sono avvicinate e dal panneggio se ne intuisce il movimento lento e leggero. La presenza delle ali sul dorso, ricostruibile dai due fori all'altezza delle scapole, e il fatto che entrambi i piedi abbiano le piante accuratamente levigate e non poggino sul plinto, permettono di riconoscerla come Nike rappresentata nell'atto di volare. La Rocca, inoltre, sulla base del leggero spostamento della spalla destra verso l'alto e il confronto con un frammento di cratere a campana del pittore di *Kleophon* e con la metopa IV est del Partenone dove la Nike incorona Athena vincitrice contro i Giganti, ritiene che era rappresentata in atto di sollevare il braccio destro per incoronare Teseo. Secondo La Rocca, sarebbe appartenuta originariamente al gruppo frontonale con Amazzonomachia del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria trasferito a Roma in età augustea per decorare quello del tempio di Apollo Sosiano. Inoltre, i tratti del volto mostrano evidenti somiglianze con quelli del Niobide Copenhagen (cat.n) degli *Horti Sallustiani*, elemento questo che ha indotto La Rocca a identificare non solo questa, ma anche tutte le altre sculture rinvenute presso il teatro di Marcello, come il prodotto dalle stesse maestranze che realizzarono i Niobidi e che questi fossero stati gli elementi superstiti dell'altro frontone del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria. Le analogie con i Niobidi degli *Horti Sallustiani*, secondo Hafner e Ellinghaus, sarebbero così stringenti da far supporre che la figura in questione sarebbe un'Artemide facente parte originariamente del frontone con la strage dei Niobidi.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** La Rocca 1980, p.64; La Rocca 1985, p.26 n.2, tavv.4-7; Hafner 1992, pp. 19-22; *Sculture di Roma antica* 1997, pp.74-77 fig.3; Ellinghaus 2004 pp. 112-120, fig. 13; Rocco 2010, p.13..

#### 100. Amazzone con peplo attico

Marmo pario  
Inv n. 3457  
H: 0,45 m

**Stato di conservazione:** manca la parte superiore del torso dall'addome in su. La superficie sull'addome mostrano evidenti graffi e fessurazioni. I due fori circolari sopra e sotto la cintura servirono a completare la veste con decorazioni bronzee.

**Descrizione:** la figura femminile come si vede dall'apoptigma trattenuto in vita dalla cintura e rimboccato sul peplo, indossava un peplo attico; il movimento avvertibile dalla curvatura sul ventre mostra che la figura era sbilanciata all'indietro. Mancando il foro di aggancio al frontone, tuttavia, appare impossibile definirne la posizione rispetto al contendente, che La Rocca ritiene si tratti di Eracle, ed identifica la figura con quella di Ippolite, la regina delle Amazzoni; secondo lo studioso, che esclude che stesse accanto a Teseo che stringeva scudo, il ventre arcuato e prominente indica che o era spinta in avanti e trattenuta, forse afferrata per i capelli, come l'Amazzone sullo scudo della Parthenos, da Eracle o che stava per difendersi da un suo colpo di clava. Le considerazioni stilistiche espresse da La Rocca, permettono anche in questo caso di considerarlo un lavoro ionico del terzo quarto del V a.C, appartenuto forse originariamente al gruppo frontonale con Amazzonomachia del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria e trasferito in età augustea a Roma per decorare quello del tempio di Apollo Sosiano.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi), La Rocca 1977, pp. 32 e ss.; La Rocca 1985, pp. 32 e s. n.IV, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Kleiner 1992, pp.84 ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; *Sculture di Roma antica* 1997, pp. 65-71; *Musei Capitolini* 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 16; Rocco 2010, p.13.

#### 101. Eracle

Marmo pario  
Torso  
Inv. n. 3449  
H: 0,80 m  
Frammento di panneggio



Marmo pario  
Inv. n. 3450  
H: 0,27 m

**Stato di conservazione:** il torso è acefalo e privo delle braccia, della spalla e del pettorale sinistro, della gamba destra e di quella sinistra dalla coscia in giù. Sul panneggio e sulla zona anteriore del torso sono visibili alterazioni cromatiche dovute alla permanenza della scultura nel terreno. Sulla schiena è presente il foro rettangolare di 5 cm x 5, sede originaria del perno di aggancio; sulla zona pubica è visibile un foro circolare contenente residui di un perno metallico.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.112.

**Descrizione:** la figura maschile nuda ed eretta è rappresentata in posizione frontale; dalla coscia sinistra scendono parallele le pieghe di una pelle di leone riconoscibile dalla zampetta che preme sulla coscia; tale elemento rende identificabile la figura con quella di Eracle che, sulla base della posizione del foro di aggancio sulla schiena era rappresentato in posizione frontale rispetto allo spettatore. La Rocca ha proposto di ricostruirne la posizione e la ponderazione sulla base dell'Eracle della metope E del tempio di Selinunte che, fronteggiando la regina delle Amazzoni è pronto a sferrare un colpo verso di lei, e del modo di sollevare il braccio destro dell'Eracle sul fregio di Apollo a Bassae; secondo lo studioso, inoltre, la posizione della pelle del leone sulla coscia e il movimento della spalla destra indicano che aveva il braccio sollevato e piegato verso la testa e che reggeva la clava, mentre il sinistro era allungato diagonalmente in maniera che la pelle di leone scendendo dalla spalla e poggiando sul braccio disposto ad angolo, ricadesse sulla coscia.

Il rendimento del panneggio e il trattamento della muscolatura consentono di considerarlo un lavoro ionico del terzo quarto del V a.C, secondo La Rocca, appartenuto originariamente al gruppo frontonale con Amazzonomachia del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria e trasferito in età augustea a Roma per decorare quello del tempio di Apollo Sosiano.

Le evidenti differenze stilistiche con il Teseo e la Nike giustificate dalla presenza di due maestri, uno più anziano e conservatore e l'altro più giovane e innovatore, hanno indotto Hafner a considerare le sculture appartenute a due gruppi diversi.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi); La Rocca 1977, pp. 32 e ss.; La Rocca 1985, pp. 32 e s. n.IV, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Kleiner 1992, pp.84 ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; Sculture di Roma antica 1997, pp. 65-71; Musei Capitolini 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 16; Rocco 2010, p.13.

### 102.Greco genuflesso

Torso  
Marmo pario  
Inv. n. 3452  
H: 0,40 m  
Frammento di gamba piegata su roccia  
Inv. n. 3451  
H:0,46 m

**Stato di conservazione:** il torso è acefalo e privo di entrambe le avambraccia; la superficie appare fortemente abrasa presso la frattura del collo e le pieghe anteriori del panneggio.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.118.

**Descrizione:** la figura maschile è nuda inginocchiata in posizione frontale, coperta da un panneggio che partendo dalla spalla sinistra riveste parte del dorso e il braccio sinistro. La torsione dei muscoli del collo indicano che la testa era rivolta verso destra mentre la forte curvatura sul fianco destro e la depressione del ventre mostrano che la coscia era spostata verso destra. Secondo La Rocca per il quale erano pertinenti alla figura anche tre frammenti combacianti di gamba sinistra piegata e fratturata all'altezza

della coscia e sotto il polpaccio<sup>695</sup>, si tratta di un guerriero formante un gruppo unitario con l'Amazzone A che aveva una o entrambe le ginocchia poggiate su un plinto roccioso e la gamba destra, di cui non resta traccia, distesa diagonalmente, la mano sinistra poggiata a terra e il braccio destro piegato ad angolo sulla coscia.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi); La Rocca 1977, pp. 32 e ss.; La Rocca 1985, pp. 32 e s. n.IV, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Kleiner 1992, pp.84 ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; Sculture di Roma antica 1997, pp. 65-71; Musei Capitolini 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 16; Rocco 2010, p.13.

### 103. Greco caduto

Marmo pario

Inv. n. 3454

H: 0,37 m

**Stato di conservazione:** il torso maschile nudo è privo delle gambe, del braccio sinistro e della mano destra. Esso mostra fessurazioni lungo le superfici fratturate, abrasioni sulla spalla destra e ascella sinistra; sul lato destro del plinto roccioso presenta il foro rettangolare di 5x5 cm, sede di un foro di aggancio. Sul petto un forellino che fa pensare ad una freccia.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.112.

**Descrizione:** il torso maschile nudo è riverso su una roccia, con il braccio destro che scivola lungo il corpo e con quello sinistro invece spostato verso l'alto; secondo La Rocca, che lo identifica con quello di un Greco caduto, tale braccio, come mostra un'escrescenza sulla scapola sinistra, era piegato ad angolo poco sopra la testa. Dietro la spalla sinistra la parte finale di un rilievo che si interrompe lascia più difficoltà nell'interpretazione: potrebbe trattarsi di un panneggio che copriva il braccio sinistro o di ciocche di capelli o piume di un cimiero, o dell'estremità della mano sinistra le cui punte potevano toccare la spalla, se il braccio era piegato a gomito. Il rendimento della muscolatura, specie del ventre, che trova nel Niobide di Copenaghen ( cat. n.) il suo più vicino parallelo, consentono anche in questo caso di considerarlo un lavoro ionico del terzo quarto del V a.C.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 68, 1940, p. 33 (Colini); BC 75, 1953/55, p.1 e ss. tavv. 1-6 (Stucchi); La Rocca 1985, pp. 39 e s. n.IX, tavv. VIII-XIII; La Rocca 1987, II, p. 51 e ss, La Rocca 1988, p.121; Cook 1989, pp.525 e ss; Hafner 1992, pp.17 e ss; Simon 1992, p.181 e ss; La Rocca 1996, pp. 13-33; Sculture di Roma antica 1997, pp. 65-71; Musei Capitolini 2000, p. 192; Ellinghaus 2004, pp. 112-120, fig. 15; Rocco 2010, p.13.

### 104. Torso femminile

Marmo pario

Inv. n. 3466

H:

**Stato di conservazione:** Il torso è mutilo al di sopra dell'addome e al di sotto del ventre; la superficie appare abrasa e diverse scalfitture e graffi la percorrono.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.112.

**Descrizione:** il torso apparteneva ad una figura femminile indossante un chitone con rimbocco sul petto e un *himation* che scendeva dalla spalla destra; le dimensioni e il trattamento del retro inducono ad identificarla con un acroterio, secondo La Rocca del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria trasferito assieme al gruppo frontonale con Amazzonomachia in età augustea per decorare a Roma il tempio di Apollo Sosiano.

---

<sup>695</sup> La Rocca 1985, p. 56, n. 45, 46, 47.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** La Rocca 1985, p. 46 n.37 tavv.36-37.

#### 105. Parte inferiore di figura femminile

Marmo pario

Inv.n. 3467

**Stato di conservazione:** la frammento mostra una superficie abrasa.

**Provenienza e Rinvenimento:** cfr. cat. n.

**Descrizione:** il frammento mostra la parte inferiore di una figura femminile indossante un chitone, stante con la gamba destra flessa e spostata lateralmente; la parte terminale del panneggio con l'attacco del plinto la cui superficie inferiore lavorata a martellina mostra un'inclinazione non ortogonale a quella delle pieghe del chitone ha fatto supporre la sua identificazione come acroterio raffigurante una figura di Aura del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria trasferito assieme al gruppo frontonale con Amazzonomachia in età augustea per decorare a Roma il tempio di Apollo Sosiano.

**Datazione:** terzo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** La Rocca 1985, p. 46 n.38 tav.38.

#### 106. Testina di Musa

Marmo pario

Inv. n. 3279

H: 0,26 m

**Stato di conservazione:** il volto presenta una superficie molto corrosa, ha il naso spezzato e diverse abrasioni sul labbro superiore e presso lobi superiori delle orecchie. All'altezza delle orecchie sono visibili due tagli regolari forse per l'applicazione di riporti in marmo o stucco che coprivano il padiglione auricolare e lasciavano visibili solo i lobi inferiori, un taglio interessa anche l'occipite due fori, uno al centro della zona resecata e l'altro all'attacco tra nuca e collo indicano che la parte della calotta mancante era riportata.

**Rinvenimento e provenienza:** fu rinvenuta a Roma il 13 settembre del 1937 durante lo scavo del tempio di Apollo Sosiano, nelle vicinanze dell' area della cella<sup>696</sup>.

**Descrizione:** la testina ha una fronte bassa, guance poco carnose, la bocca leggermente socchiusa con il labbro inferiore più breve ma avanzato; i piccoli occhi a mandola sono sovrastati da arcate sopraccigliari appena accennate, i capelli ondulati, divisi al centro da una scriminatura, sono raccolti con una crocchia sulla nuca di cui restano solo i due fori presso il cranio e sul collo all'interno dei quali era fissata. La superficie del viso appare molto sfumata e un modellato morbido caratterizza i tratti del volto.

Il gusto per le superfici pittoricamente modellate, il tipo di lavorazione tecnica, i confronti stringenti individuati da La Rocca con una testa maschile da Rodi e due teste femminili proveniente dall'odeion di Kos<sup>697</sup> databili tra la fine del III e la metà del II a.C, permettono di considerare la testina una scultura tardo ellenistica eseguita in ambiente microasiatico mediante la ripresa di elementi del tardo stile prassitelico. Lo studioso, inoltre, grazie all'acconciatura, una chiara ripresa della Cnidia su molte sculture di Muse, e al luogo di rinvenimento, ha ritenuto a ragione di poterla identificare con il frammento supersite di una delle Muse di Philiskos descritte da Plinio nel tempio di Apollo Sosiano<sup>698</sup>, forse della Musa con piccola cetra. Come riferisce Plinio, nel tempio di Apollo Sosiano, c'erano altre sculture del maestro rodio, un Apollo, un altro Apollo nudo, un'Artemide, una Latona, alcune delle quali sembrano

---

<sup>696</sup> La Rocca 1984, p.629 nota 3 che ricostruisce dalla lettura dei libretti di appunti di scavo redatti dall'assistente Lamberto Macchini.

<sup>697</sup> La Rocca 1984, tavv.93,1; 93,3

<sup>698</sup> Pl., XXXVI 34,35

essere state riprodotte nel frontone in terracotta di Luni della metà del II a.C. Si tratta di una Musa con piccola cetra, un Apollo di Timarchides e una variante della Clio di Monaco.

Il testo di Plinio, tuttavia, non permette di collegare con esattezza le opere conservate con le varie fasi di vita degli edifici stessi e quindi di stabilire se le Muse di *Philiskos* fossero giunte solo con Caio Sosio o meno. Tuttavia come si è visto, l'esistenza del frontone di Luni, opera di una bottega attiva a Roma che imita i nuovi modelli venuti dall'Oriente databile tra il 177 a.C, anno della fondazione della città ad opera di Marco Emilio Lepido e il 150 a.C, permette di ipotizzarne un arrivo già in età repubblicana.

Come riferisce Livio<sup>699</sup>, una ristrutturazione o riedificazione del tempio di Apollo in circo avvenne intorno al 179 .C verosimilmente ad opera dello stesso Marco Emilio Lepido divenuto censore in quell'anno con Marco Fulvio Nobiliore; uno dei due potrebbe aver dedicato nel tempio opere come le Muse di *Philiskos* frutto di bottino dalle conquiste in Oriente<sup>700</sup>. Sembra meno probabile l'ipotesi di La Rocca che esclude che le Muse di *Philiskos* facessero parte di un bottino di guerra trasferito dall'Oriente e annovera le Muse tra le sculture commissionate nell'Urbe per il tempio di Apollo in circo di fase tardo repubblicana agli artisti greci giunti al seguito di Marco Fulvio Nobiliore dopo il trionfo etolico<sup>701</sup>. La cronologia del gruppo di *Philiskos* fissata da Pinkwart al 160-150 a.C che in anni recenti si tende ad alzare all'inizio del II a.C<sup>702</sup> non coinciderebbe con la ristrutturazione e riedificazione del tempio di Apollo in circo, avvenuta intorno al 179 a.C.

**Datazione:** prima metà del II a.C.

**Bibliografia:** La Rocca 1984, pp. 629-643, tavv. 92, 95,1; La Rocca 1985, p.95, LTUR I, 1993, pp. 49-54 s.v. *Apollo, Aedes in circo*, (A.Viscogliosi); LIMC VII, 1994, p.1001 n.254 s.v. *Mousa-Mousai* (L.Faedo); La Rocca 2006, p. 116 fig.14; *Età della conquista* 2010, p.263 I,21( S.Guglielmi).

#### 107.Frammento di gamba femminile

S.N

H: 0,275 m

L: 0,27 m

Sp: 0,125 m

**Provenienza e rinvenimento:** dagli scavi del tempio di Apollo Medico

**Descrizione:**

**Bibliografia:** La Rocca 1984, p. 629, tav. 95,4; La Rocca 1985, p.95, Musa pensosa 2006, p. 116 fig.15.

#### ROMA, MUSEI CAPITOLINI PALAZZO DEI CONSERVATORI

#### 108.Frammento di stele con due figure femminili

Marmo pentelico

Inv. n. 984

H: 0,78 m

L: 0,80 m

**Provenienza e rinvenimento:** il frammento fu recuperato nel 1887 in via Machiavelli all'interno dell'ex Villa Palombara. Secondo Häuber l'area ricadeva negli *Horti Lamiani* e il rilievo potrebbe essere appartenuto alla *Diaeta Apollinis* di Mecenate. Secondo Bell, invece, la stele faceva parte del gruppo di rilievi funerari greci acquisiti da Mecenate per ornare il cimitero nei suoi *horti* sull'Esquilino.

**Stato di conservazione:** rimane solo porzione centrale con i busti delle due figure; manca la parte superiore con le teste delle figure e quella inferiore con le gambe, la cornice laterale, superiore e inferiore;

<sup>699</sup> Liv., XV 51,3

<sup>700</sup> Liv., XXXIX 4-5 a

<sup>701</sup> La Rocca 1977, p.16 e pp.29-31, pp.639-641

<sup>702</sup> Per una sintesi sulla cronologia del gruppo cfr. Papini 2010.

la superficie appare molto corrosa specie sulla porzione del sedile. Sul lato sinistro del rilievo sono visibili due fori circolari, probabilmente praticati anticamente per restaurare la cornice del rilievo o inserirlo nel muro di un portico.

**Descrizione:** una figura femminile, di cui è conservato il corpo dalle spalle alle cosce, stante rivolta verso destra, indossa un peplo e apre un cofanetto rettangolare; di fronte a lei una figura femminile, della quale non si conservano le gambe e la testa, è seduta su un *diphros*, indossa un chitone e un mantello; con il braccio destro compie il gesto di svelarsi, quello sinistro è appoggiato sulle gambe. La stele appartiene ad una ben nota classe di stele funerarie attiche databili a partire dalla fine del V a.C con due personaggi femminili, uno stante e l'altro seduto, identificabili con la serva che porge un cofanetto contenente oggetti preziosi alla sua padrona, la defunta seduta di fronte a lei. Iconograficamente e stilisticamente l'esemplare appare molto vicino alla stele di *Hegesò*<sup>703</sup> che illustra la stessa scena con la serva stante nello stesso atteggiamento e quella seduta, invece, che regge un oggetto forse dipinto nella mano destra. Nell'esemplare in questione invece, la defunta tocca il velo compiendo un gesto usuale, invece, nel gruppo in cui la defunta seduta è alla presenza di un'altra donna stante che compie lo stesso gesto o è dinanzi ad una figura maschile stante; un confronto possibile, infatti, è rappresentato dalla stele del Museo di Bruxelles<sup>704</sup>. Il rendimento del panneggio della defunta appare molto curato: il chitone sottile è trasparente, il mantello delineato da fitte ma leggeri incisioni come sulla stele del Museo di Malibu<sup>705</sup> della stele del Museo di Atene che presenta anche lo stesso modo di drappeggiare il mantello e il medesimo tipo di seduta<sup>706</sup>. I confronti proposti consentono di inserire la stele in un orizzonte attico e datarla nei primi decenni del IV a.C, distanziandosi dall'attribuzione del Frel al cosiddetto "Gruppo dei Conservatori".

**Datazione:** inizio del IV a.C.

**Bibliografia:** BC 1887 p.108, tav. 16 (Visconti); Conze 1893, n. 77 pl.36; Reinach 1909-1912, III, p. 210,2; Stuart Jones 1926, p. 215 n. 8 tav. 82; Helbig II<sup>4</sup>, n.1500 (H.von Steuben), Frel 1969, n.250; Schmalz 1970, p.58 n. 79; Dentzer 1982, p.8 nota 19; Clairmont 1983, II n. 2.219; Le tranquille dimore 1986, p.193 nota 304 fig.127; Laubscher 1993, p.51 nota 51; Häuber 1991, p.178 n.196, p.276 cat. 185; Bell 1998, p.303 n.2 fig. 3; Talamo 2008, p.24; Comella 2011, p.80.

### 109. Stele di fanciulla con una colomba

Marmo pario grigio a grandi cristalli

Inv. n.987

H: 1,66 m

L: 0,475 m

**Stato di conservazione:** manca l'angolo superiore destro con la parte della calotta della fanciulla. Una frattura obliqua corre lungo i fianchi della figura fin sotto la mano destra ed è stata riempita col gesso. Sul lato stretto del fusto si trova a 7 cm dall'angolo sinistro superiore un foro cui a destra ne corrisponde un secondo; sopra la testa della ragazza è in parte conservato un foro largo 0,07 m, profondo 0,055 m e lungo solo 0,0125 m che dimostra, secondo Bakalakis, che la stele possedeva un coronamento. Nella parte inferiore, sotto è conservato un perno per l'inserimento in una base. Il retro appare solo leggermente sbizzato ed erano stati praticati in antico tre grossi fori; quello centrale più largo degli altri si approfondisce e diventa di forma rettangolare lateralmente a sinistra lungo la cornice; sempre lateralmente, all'altezza dei fianchi della figura, a destra è presente un solco rettangolare, attualmente riempito di gesso. Anche ai lati due incassi rettangolari attualmente riempiti di gesso. Essi potrebbero indicare che la stele era fissata ad una balaustra o ad un recinto

**Provenienza e rinvenimento:** dal Ghirardini si apprende che il ritrovamento avvenne nel 1882 nell'ex Villa Palombara sull'Esquilino: fu rinvenuta "a poca profondità tra le terre di scarico, nel viale principale che conduceva al casino"; si tratta del viale che portava dalla via Prenestina, nell'attuale

<sup>703</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 11546, Clairmont 1983, I, 1.1789.

<sup>704</sup> Bruxelles, Musées Royaux du Cinquantenaire, A 1932, Clairmont 1983, I, 1.848.

<sup>705</sup> Malibu, P. Getty Museum, 73 AA115, Vermeule 1969, n.64 pl.95, Clairmont 1983, I, 1.186.

<sup>706</sup> Atene, Museo Nazionale, inv. n. 3472, Clairmont 1983, II, 2.206.

piazza Vittoria, al casino che si trovava nell'attuale isolato XXV. La stele fu scoperta, quindi, in un contesto di utilizzo secondario. Secondo l'ipotesi di Bell, tale area corrisponde a quella del cimitero dell'Esquilino e avrebbe fatto parte dei rilievi funerari esposti da Mecenate nei suoi *horti*.

**Descrizione:** la stele, stretta e inquadrata ai lati da listelli piatti, decorata sullo zoccolo da un *kima* e un altro listello piatto, raffigura al centro una figura femminile stante di profilo, rivolta di tre quarti verso sinistra; indossa un chitone sottile e un mantello che le copre le spalle e la testa ed ha i capelli raccolti in una crocchia sulla nuca. Con la mano sinistra allontana il mantello dal viso e nella destra regge una colomba.

Dubbi sussistono circa la forma originaria della stele; secondo la classificazione di Akurgal della tipologia dei rilievi funerari della prima età classica faceva parte del quarto gruppo, in quanto aveva la forma di una *Rahmenstele* priva di coronamento, invece, secondo Bakalakis e Andronikos, possedeva come coronamento un *anthemion*.

L'uccello appare come attributo del defunto su monumenti funerari già nel VII secolo a.C, come sulle stele di Priniàs, e in seguito anche su diverse stele funerarie attiche di V e IV secolo a.C<sup>707</sup>; esso è stato variamente identificato, o con la rappresentazione dell'anima che si allontana con la morte o con l'animale domestico caro al defunto e associato alla rappresentazione della *mors immatura*. In questo caso, infatti, la fanciulla si scopre il velo, compiendo, come sostiene Fuchs, il gesto tipico della sposa in presenza di Ade, in quanto non ha potuto farlo in vita siccome è venuta a mancare prematuramente.

Il rendimento frontale e la forma dell'occhio e delle palpebre permettono confronti con il *kouros* tardo-arcaico di New York<sup>708</sup>, ma un maggior numero di paralleli sono possibili con opere di un orizzonte cronologico successivo come statua femminile seduta del Museo di Paros<sup>709</sup> per il rendimento delle pieghe del chitone che allo stesso modo scivolano sulle gambe e sono separate da una stretta striscia di piegoline intermedie; sul mantello le pieghe drappeggiate presentano un orlo piatto di forma obliqua che pende dal braccio destro, come sul mantello del giovane sulla stele di Tinos<sup>710</sup> e ricoprono il corpo con un gioco di linee pesanti e ornamentali; sul busto, invece, sono incise piccole linee in maniera tale che stoffa e pelle non vengano separate ma che il vestito conferisca al corpo postura e lunghezza. Le pieghe, infine, dell' *himation* sulla nuca e la volumetria della gamba destra trovano paralleli con la ceramica a figure rosse del gruppo dei pionieri databile intorno al 480 a.C<sup>711</sup>.

Se il marmo e lo stile della stele permettono di considerarlo un lavoro ionico al più tardi del primo decennio del V a.C, incertezze permangono tra gli studiosi circa l'origine del rilievo. Infatti, è stato considerato da Curtius un lavoro pario, da Langlotz cicladico; invece secondo Hiller e Bushor, si tratterebbe di un'opera di uno scultore ionico realizzato in Magna Grecia, secondo Fuchs e Ashmole a Locri, proposta questa che non sembra verosimile per mancanza di attestazione di simili rilievi funerari in Magna Grecia.

**Datazione:** primo decennio del V a.C

**Bibliografia:** Reinach 1909-1912, III, p.210,1, Stuart Jones 1926, p.212 n.5, pl 80.5; BC 10, 1882, p. 24 (Ghirardini); BC 11, 1883, p.144-152, (Ghirardini); Ashmole 1934, p.45; Bushor 1924, p.38; Curtius 1947, pp. 37-51, tav. 2; Friis Johansen 1951, p.132 fig. 65; Lullies 1954, tavv.5,6; Akurgal 1955, p. 20; Andronikos 1956, p.202 A1; Bakalakis 1957, pp. 1-5, figg.1-2; Biesantz 1965, p. 61; Helbig II<sup>4</sup> n.1506 (W.Fuchs); Arias 1967, p. 406 fig. 557; Berger 1970, p.51 fig. 55; Robertson 1975, pp.178-203; Hiller 1975, p.186, tav.24,1; Langlotz 1975, p.25; Woysch-Meautis 1982, p. 111 n.66 pl. 13; Le tranquille dimore 1986, p. 180 fig.116; Berger 1990, p. 59, fig.2,3; Häuber 1991, p. 177 n.193; Kuntz 1994, p. 890, nota 20; Bell 1998, p.303 n.4 fig. 5; Cima 2008, p.24; Comella 2011, p. 80.

## 110.Stele frammentaria

Marmo pentelico

---

<sup>707</sup>Woysch 1982, pp.56-59.

<sup>708</sup>New York 2007, p.456.

<sup>709</sup>Hiller 1975, p.75, nota 28 n.7.

<sup>710</sup>Hiller 1975, p. 73.

<sup>711</sup>München 2309, CV 4 tavv.161-164 (Euthimides).

Inv n.989  
H: 1,25 m  
L: 0,42 m

**Stato di conservazione:** della stele è priva del lato destro, a quello sinistro, invece, manca la testa, tutta la cornice laterale e superiore e lo zoccolo. Scheggiature sono visibili lungo l'*himation* e la mano destra della figura.

**Provenienza e Rinvenimento:** come indica Ghirardini, fu rinvenuta il 23 ottobre del 1876 nell'isolato XXIX, dell'Esquilino a tre metri dal livello stradale riutilizzata come "copertura di una chiavichetta dei bassi tempi".

**Descrizione:** una figura femminile in piedi, riccamente vestita di chitone a lunghe maniche e *himation* i cui lembi inferiori sono legati in maniera particolare, è rivolta verso destra; la mano destra è protesa e sembra che la sinistra alzasse le pieghe del chitone, seguendo il gesto tipico delle *korai* tardo arcaiche, mentre la sinistra piegata sul busto.

Lo stato frammentario del rilievo e la singolarità della veste, per la quale veri e propri paralleli tuttavia non sono conosciuti, ha reso difficoltosa la sua identificazione; Fuchs l'ha considerato un rilievo raffigurante una divinità eleusina o una sacerdotessa, mentre la maggior parte degli studiosi lo ritiene un rilievo funerario raffigurante una defunta stante nello stesso atteggiamento di quella della stele con colomba cat.n.10. Diversi elementi, quali la rappresentazione di profilo della figura e il rendimento pesante del mantello che scende dalle spalle con pieghe che si avvolgono una sull'altra consentono una datazione intorno al 470-460 a.C. Se dunque è riconoscibile la mano di un artista di stile severo, non appare certa la sua provenienza: Buschor-Hamann propendono attraverso il confronto con le metope del tempio di Zeus a Olimpia, per una provenienza dalla Grecia occidentale; Friis Johansen e Hiller, invece, lo considerano un lavoro magno greco, l'uno di origine locrese, l'altro selinuntina. Tuttavia, probabile appare una sua origine attica, come suggerito da Lippold, Pietrangeli e da Bell.

Se Häuber, sulla base del luogo di rinvenimento ha ipotizzato che fosse essere appartenuto alla decorazione *Diaeta Apollinis* di Mecenate, Baumer si è limitato a indicare che tale zona era poco lontano da via Merulana, dove nel 1885 verrà ritrovato un altro originale greco, il rilievo con Dioscuri a Palazzo Altemps; Bell, infine, ha dimostrato che l'area di rinvenimento corrisponde a quella della Villa Caserta e ha ipotizzato che la stele facesse parte del gruppo di rilievi funerari greci acquisiti da Mecenate per ornare il cimitero nei suoi *horti*.

**Datazione:** secondo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** BC 4, 1876, p.219, n.4; NSc 1876, p.186 n.5; BC 8, 1880, pp.198-210; BC 9, 1881, pp.205-213 tav.14 (Ghirardini); Reinach 1909-1912, III, 335; Schröder 1914, p.140 fig.13; Stuart Jones 1923, p. 209 n. 2, tav. 80,3; Lippold 1924, p.109 nota 17; Poulsen 1937, p. 106; Friis Johansen 1951, p.132; Helbig II<sup>4</sup> n.1507 (W. Fuchs), Pietrangeli 1974, p.93 n.10; Hiller 1975, p.118 nota 59; Dentzer 1981, p.8 nota 19; Häuber 1991, p.177 n.194; Kuntz 1994, p.897; Bell 1998, p.303 n.3 fig. 4; Baumer 2001, p.87, Cima 2008, p.24, fig.2; Comella 2011, p. 87.

### 111.Cavallo

Bronzo  
Inv. n. 1064  
H: 1,90 m  
L: 1,95 m

**Stato di conservazione:** il cavallo risulta sostanzialmente integro, parzialmente danneggiato nelle gambe e privo di un settore dello zoccolo anteriore destro e di gran parte della groppa; la parte mancante della groppa corrisponde all'appoggio di un cavaliere, testimoniato dall'apertura sul dorso in almeno cinque punti (sotto il collo a destra, davanti lungo il lato sinistro del corpo e dietro lungo il lato sinistro del corpo, sull'anca destra, lungo il lato destro del corpo).

Diversi gli interventi operati in epoca romana: la gamba anteriore destra presenta un riempimento in piombo all'altezza della giuntura con il corpo e sul lato esterno posteriore della coscia sinistra, con lettere capovolte rispetto alla sua posizione eretta, fu incisa l'iscrizione "L I XXIIIX" interpretata da La Regina come *loco primo 28*, ossia la sua posizione all'interno delle *Tabulae signorum Urbis Romae*, i registri

contenenti la catalogazione ufficiale delle opere d'arte pubbliche a Roma; sulla spalla destra è incisa una C, su quella sinistra XIII; la lettera C, secondo Parise Pressicce starebbe ad indicare il soggetto rappresentato *Castor*, o il luogo di esposizione *Capitolium*, mentre il numero farebbe riferimento a un ulteriore e successivo cambiamento di collocazione.

Dopo il rinvenimento nel 1849 fu spostato in piazza S. Maria in Trastevere; in quell'occasione fu danneggiato alla gamba anteriore piegata e al collo e, dopo essere stato trasferito nel Gabinetto dei Bronzi del Museo Capitolino fu restaurato da Tenerani. Tale intervento è evidenziabile nei chiodi di ferro che attraversano lo spessore del bronzo alla sommità della gamba anteriore destra e che si inseriscono nel piombo.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto il 21 aprile del 1849 nel vicolo delle Palme in Trastevere, sotto un fabbricato di proprietà dell'Opera pia dei Sacerdoti secolari dell'Ospizio di Santa Lucia alle Botteghe Oscure. Nei mesi successivi nello stesso ambiente furono rinvenute, oltre ad una replica dell'*Apoxiomenos* di Lisippo, altre sculture frammentarie in bronzo: la parte posteriore di toro, una testa di cerva, un piede sinistro con parte della gamba pertinente a un cavaliere e altri ventuno frammenti attualmente nei magazzini dei Capitolini ma non rintracciati in quanto privi di provenienza<sup>712</sup>. Diversi anni dopo, il 18 aprile del 1881, fu donata da parte di Augusto Castellani la coda<sup>713</sup>, rinvenuta anch'essa nel vicolo delle Palme e utilizzata nei restauri.

I bolli dei tegoloni e laterizi del luogo di rinvenimento inducono a identificare con un ambiente termale d'età adrianea, secondo Canina i bagni Priscidiani o di Ampelide e di Diana citati dai Cataloghi Regionari, o un'officina tardo antica o medievale per la fusione del bronzo; la seconda ipotesi è avvalorata dal rinvenimento di frammenti bronzei e di resti di metallo fuso.

**Descrizione:** il cavallo è rappresentato nel momento immediatamente precedente la partenza: scalpita con le gambe posteriori abbassate e allunga in avanti la gamba anteriore poggiata al suolo mentre il suo cavaliere, tirando le briglie corte e il morso, tendeva allo spasimo le mascelle spalancate<sup>714</sup>. La posa trova confronti con i cavalieri nella parata del fregio della cella del Partenone, in particolare con i cavalieri della lastra IV. Siccome non solo la posa, ma diversi dettagli espressivi della testa sono confrontabili con i modelli partenonici, numerosi studiosi hanno proposto una datazione in età classica<sup>715</sup>; altri, invece, hanno ravvisato elementi tipici dell'età ellenistica e l'hanno considerato parte del gruppo lisippeo della *turma Alexandri* portata a Roma da Metello durante la seconda guerra macedonica<sup>716</sup>. Secondo La Regina, invece, sulla base della datazione delle incisioni, si tratterebbe di una delle opere trasferite da Siracusa a Roma nel 211 a.C da *M. Claudius Marcellus*. Recentemente Parisi Pressicce, in occasione dei restauri del cavallo, ha esaminato numerosi dettagli, notando che nel sottopancia, sulle natiche e sul muso sono indicati vasi sanguigni e pelame, elementi tipici del naturalismo introdotto da Pitagora di Reggio e ha proposto una datazione nel secondo quarto del V secolo a.C; ne ha pertanto ipotizzato identificazione con il gruppo bronzeo dei Dioscuri scolpito da *Hegias*, bronzista contemporaneo di *Onatas* di Egina e di *Agelada* di Argo, maestro questo di Mirone e Policeto, che Plinio riferisce collocato in prossimità del tempio di Giove Tonante eretto da Augusto in Campidoglio<sup>717</sup>; tale identificazione sembrerebbe suggerita dalla lettera C incisa sulla spalla destra, che potrebbe stare ad indicare *Castor*, il soggetto rappresentato o *Capitolium* il luogo di esposizione. Parisi Pressicce ritiene inoltre che il cavallo sarebbe stato reimpiegato modificandone il cavaliere, come mostra il piede calzato sinistro, con la suola della scarpa con un andamento ricurvo, non poggiante quindi a terra, rinvenuto nello stesso ambiente e probabilmente ad esso pertinente e databile intorno alla seconda metà del I a.C<sup>718</sup>.

**Datazione:** secondo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Brunn 1849, pp.129-132; Canina 1849, p. 161; Braun 1854, p.137 n. 18, Reinach 1897, II, p.739 n.5; Cherbuliez 1903, pp. 283-286; von Schlozer 1913, p. 147; Stuart Jones 1926, p.171 n.4; Kluge,

<sup>712</sup> Parise Pressicce 2007, pp.36-38.

<sup>713</sup> Parise Pressicce 2007, p. 39.

<sup>714</sup> Helbig II<sup>4</sup> n.1582 ( W.Fuchs) Pressicce 2007, p. 42, Calcani 1989, p.110 ritiene invece che la posizione del cavallo sia provocata dall'azione frenante del cavaliere che ha arrestato il cavallo attraverso le briglie.

<sup>715</sup> Brunn 1849, Braun 1854, Cherbuliez 1903, Kluge Lehmann- Hartleben 1927, Crome 1951, Mills Holden 1964, Bergemann 1988.

<sup>716</sup> Canina 1849, pp.161-169, Lippold 1950, p.285, Calcani 1989.

<sup>717</sup> Pl., NH XXIV,78.

<sup>718</sup> Parisi Pressicce 2007, p. 27 figg.27-29.



Lehmann- Hartleben 1927, II, p.78; Lippold 1950, p.285 nota 4; Crome 1961, pp.5-8; Mills Holden 1964, p.12; Helbig II<sup>4</sup> n.1582 (H. von Steuben); Schuchhardt 1978, p.89; Galliazzo 1981, p. 202; Ghedini 1983, p.461; Sacchi Ladispoto 1984, pp.3-22; Bergemann 1988, p.120; Calcani 1989, pp.101-119; La Regina 1991, p. 6 n.3; Liverani 1995, p.304 e s., n.5.1.3, Lanciani 2000, pp.386-388, Parisi Presicce-Touchette 2002, pp.73-82; Parisi Presicce 2007, pp.33-53; Cavallo di bronzo 2007.

## 112. Gruppo dell'Ephedrismòs

Marmo pentelico

Inv. n. 1151

H: 1,20 m

**Provenienza e Rinvenimento:** la statua fu rinvenuta in frammenti il 15 aprile del 1907 a Piazza Dante a Roma, durante i lavori di fondazione dell'edificio delle casse di Risparmio; i lavori, secondo il Mariani, avevano messo in luce " *un gran complesso di edifici di epoca bassa costruiti con materiale vecchio e con frammenti di marmi vari. In questi edifici occupanti l'area degli horti lamiani si dev'essere adibito il materiale esistente in situ e quindi i vari frammenti di sculture e di materiali architettonici recuperati dovevano far parte della decorazione di quei famosi giardini*". Il recupero avvenne dunque in un contesto di utilizzo secondario tardo antico.

L'edificio antico in cui fu rinvenuta e che Mariani non specifica potrebbe essere, secondo Cima, una *domus* pertinente ad un piccolo impianto termale databile grazie ai bolli laterizi negli ultimi decenni del III d.C rinvenuto non lontano, nell'angolo con via Ariosto durante gli scavi eseguiti a partire dal 1874. Per tale *domus* tardo-antica edificata nell'area degli *horti* dovette esser stato riutilizzato il coerente apparato decorativo di uno dei padiglioni inseriti all'interno dei giardini imperiale; non del tutto improbabile mi sembra come contesto provenienza romana originaria quello di un ninfeo, quello rinvenuto nel 1880 nelle vicinanze della piazza<sup>719</sup> di cui Lanciani descrive un ambiente, senza datarlo, dotato di quattro nicchie rettangolari, con al centro una fontana circolare, circondata da un parapetto in mattoni, la cui la decorazione consisteva in una zoccolatura dipinta di nero, con una striscia bianca sopra.

**Stato di conservazione:** entrambe le figure sono acefale, manca la punta del piede destro e il tallone sinistro della figura stante, la gamba sinistra della figura che sta sulle spalle dell'altra. La frattura poco sopra le ginocchia della figura stante è stata ricomposta con il gesso nel corso del restauro operato da Dardano Bernardini; scheggiate le pieghe del mantello all'altezza dei fianchi della figura stante.

**Descrizione:** una figura femminile che indossa un chitone sottile e un mantello corto annodato intorno ai fianchi, porta sulla schiena un'altra figura femminile coperta dalle spalle in giù solo da un mantello; ad entrambe le figure i movimenti hanno fatto sì che la parte superiore del chitone si sia abbassata e abbia lasciato scoperto a quella stante il seno sinistro e a quella che è montata sulle spalle dell'altra, entrambi i seni. Il gruppo rappresenta l'ultima fase di un gioco del lancio della palla, detto *ephedrismòs*<sup>720</sup> in cui il vinto detto *onos* doveva raggiungere con il vincitore sulle spalle, detto *basileus*, che aveva acquisito il diritto di cavalcare il vinto, un determinato punto. Le rappresentazioni vascolari d'età classica mostrano che si trattasse di un gioco all'aria aperta praticato da giovinetti di entrambi i sessi, mentre le sculture in terracotta e marmo indicano che le partecipanti erano fanciulle. Come evidenziato da Eckstein, un trattamento differenziato è riservato alla figura che monta e quella che regge sulle spalle; nel nostro caso a quest'ultima che indossa chitone e mantello, consueto abito cittadino femminile, il chitone è scivolato giù solo su un lato e il mantello è legato intorno ai fianchi come un'addetta al culto; la figura che è montata sulle sue spalle ha entrambi i seni scoperti e sotto il mantello è completamente nuda, secondo un'iconografia tipica di Afrodite a partire dall'età classica. Partendo da tali considerazioni, secondo Mandel, questo gruppo rappresenta la vittoria di Afrodite e la fanciulla sconfitta che porta sulle spalle la dea o è prossima alle nozze o che è innamorata.

Sia per Fuchs, che la data al 220 a.C., che per Eckstein che la inserisce nel pieno II a.C., si tratta di una scultura di produzione magno greca, mentre addirittura per Gulaki una replica romana. I confronti suggeriti dalla Mandel con la statuette di Nike ellenistica di Atene o il torso femminile forse di Nike, di

<sup>719</sup> NSc 1880, p.464 (Lanciani); Neuerburg 1959, p.209 n.54; Letzner 1990, p.376 n.209.

<sup>720</sup> Polluce, Onomast IX,119 s.v. *Ephedrismòs*; IX, 122 s.v. *en kotyle*; Hesychios s.v. *ephedrizein*; Athenaios XI, 479a. Eustabios su Iliade 360, p.550,3; XII 494, p.1282; RE 5 1905, 2747 s.v. *ephedrizein* (Jutbner).

Cos e ancora con la Nike di Samotracia<sup>721</sup> mostrano piuttosto che si tratta di un lavoro ellenistico di scuola rodia della fine III a.C. In maniera simile, infatti, il chitone trasparente lascia intravedere le forme del corpo e le pesanti pieghe del mantello vengono mosse dal vento sulle cosce; medesimo inoltre è il trattamento del retro, incompiuto e finito solo nei bordi delle vesti. Rispetto alla Nike di Samotracia, il nostro sembra un lavoro di poco precedente, in quanto il torso e le masse corporee appaiono meno vigorose e sode e le pieghe anziché come per la Nike essere tese e incrociate tra di loro, sono più raccolte e i contorni delle vesti per la gran parte arrotondati.

Il nostro gruppo, caratterizzato da una compatta struttura piramidale, appare decisamente più mosso rispetto ai due gruppi con analogo soggetto, quello proveniente dall'area dell' *Ephaisteion* di Atene<sup>722</sup> e quello frammentario da Tegea<sup>723</sup>, entrambi del IV a.C e considerati statue acroteriali. Sia Eckstein che Despinis ritengono che anche nel nostro caso si tratti dell'acroterio centrale di un tempio greco che fu sottoposto a restauro una volta giunto a Roma; in particolare, secondo Eckstein, durante il riutilizzo in età romana furono inserite il plinto e la lastra di base, cosa che dall'analisi autoptica del pezzo non sembra ipotizzabile perché la basetta appare pertinente alla scultura; secondo Despinis la scultura sarebbe il pendant del gruppo dell'*Ephedrismòs* di Tegea trasportato a Roma ai tempi di Augusto, a cui sarebbero state rifatte alcune pieghe del chitone e pulite e ridipinte le superfici.

Tuttavia, dal confronto con l'*Ephedrismòs* di Tegea, che appare decisamente molto più piatto e modesto e cronologicamente anteriore, non sembra che si tratti dell'altro acroterio greco trasferito a Roma da Augusto; verosimile appare l'ipotesi di Mandel che la identifica con una statuette votiva, dedicata in qualche santuario ad Afrodite come ex voto da una giovane sposa o donna innamorata.

**Datazione:** fine III a.C.

**Bibliografia:** NSc 1906, p.333, 401, 429; BC 34, 1906, p.329; BC 35, 1907, p.34 e s. tav. 6 (Mariani); Mariani 1921, p.325; Stuart Jones 1926, p. 66 n.1 tav. 16, Lippold 1923, p.154; Lippold 1924, 363 nota 12; Kleiner 1942, p.223; Thompson 1949, p.248 nota 49; Mingazzini 1959-1960, p.87 fig. 3, Giglioli 1955, II p.946, fig. 701; Zazoff 1962, p.35 ss tavv. 1-4; Helbig II<sup>4</sup> n.1465 (W. Fuchs), Eckstein 1987, pp. 81-89; Le tranquille dimore degli dei 1986, p.191; Häuber 1991, p.239 n.269; Despinis 1993, pp. 87 n.9 figg. 1, 3, 5, 7; Scheffer 1993, p.91; La Rocca 1995, p. 84, Stavride 1996, p. 68 e s., n.131 fig. 25; Despinis 1996 p.256 n.2; Mandel 1999, p. 21 e s., tav.66 fig.3; Bonias 2001, p.187; Cima 2008, p.89 fig.27; Despinis 2008, p.308; Rocco 2010, p.25 n. 23.

### 113. Testina di kouros

Marmo a cristalli grossi, insulare

Inv n. 1536

H: 0,16 m

**Stato di conservazione:** la superficie del volto appare molto corrosa e risultano scheggiati il labbro, il naso e le guance. Il sommo del capo fu rilavorato, in antico, probabilmente perché danneggiato, con solchi a larghe ondulazioni in luogo delle sottili incisioni parallele, in maniera particolarmente evidente presso il foro di 3 mm di diametro e di 14 mm profondità praticato nel menisco che serviva all'inserimento di un *krobylos*.

**Provenienza e rinvenimento:** come risulta dagli inventari del Museo, la testina è presente nel Museo a partire dal 1910, non si conoscono tuttavia le circostanze di rinvenimento.

**Descrizione:** la testa, appartenente ad una figura maschile minore del vero, mostra un'acconciatura piuttosto elaborata: due trecce incrociate cingono la nuca e sono riempite da numerosi riccioli che erano lavorati a parte in metallo ed inseriti nelle tre serie di forellini sulla fronte, due dei quali sono ancora riempiti con piombo; nei due fori più grandi sopra le orecchie erano probabilmente inseriti due lunghe ciocche di capelli.

La fluidità delle forme del volto, gli occhi stretti incorniciati da palpebre spesse, la forma della bocca indicano che si tratta di un'opera d'età severa; i confronti proposti da Paribeni con una testina di *kouros*

<sup>721</sup> Mandel 1995, p.21 nota 14.

<sup>722</sup> Despinis 1993, p. 87 n.9

<sup>723</sup> Eckstein 1987, p.81.

del Museo di Halmyros per il trattamento delle ciocche e la forma del profilo, e per l'acconciatura con i riccioli metallici lavorati a parte con quella di Copenaghen<sup>724</sup>, permettono di ritenere che si tratti di un'opera magno-greca tardo-arcaica databile intorno al 500 a.C.

**Datazione:** 500-480 a.C

**Bibliografia:** Paribeni 1948, pp.193-196; Richter 1961, p.148; Pietrangeli 1963, p.121; Helbig II<sup>4</sup> n.1692 (W. Fuchs); Alschér 1954-1982, II, p. 46, p. 60 fig. 62; Paribeni 1969, p.86 n.30, tav. II,2.

#### 114. Testa di leone

Marmo bianco a grana fine

Inv n. 1575

H: 0,28 m

L: 0,34m

Pr: 0,24 m

**Stato di conservazione:** la punta del naso e la parte anteriore del muso sono scheggiati, la mascella è frattura nell'angolo inferiore sinistro; le superfici appaiono estremamente levigate e una patina giallognola ricopre la fronte e il naso. Come ha dimostrato Mertens Horn, la testa di leone in origine non apparteneva ad un gocciolatoio; sotto la gola, infatti, è visibile una piccola parte del corpo compresa tra le zampe anteriori e sul lato sinistro sono evidenti tracce di rilavorazione, cosa che fa pensare che le zampe siano state eliminate con lo scalpello. Anche il rendimento appena abbozzato del collo suggerisce che era pertinente ad una figura intera di leone in atto di aggredire una preda. Sul lato destro del collo si vedono ancora le punte dei ciuffi della criniera che sono stati rilavorati sul retro del collo e sul lato sinistro, dove la superficie è stata rozzamente appianata e così la linea di contorno posteriore mostra una serie di antiestetische pieghe. Siccome la punta del naso e la parte anteriore del muso sono scheggiati e pertanto il profilo risulta danneggiato, sembra probabile che la mascella inferiore dovette essersi rotta prima che la testa diventasse gocciolatoio, funzione che sembra aver ricoperto a lungo, già in antico, dato lo spessore dello strato di sedimenti. Inoltre, venne praticato, forse in epoca post-antica, un foro nella bocca che risulta decentrato e ha provocato una lesione dai lati del muso fino alla zona posteriore.

**Rinvenimento e provenienza:** come evidenziato da Talamo, la testa, entrata nelle collezioni comunali nel 1923, sembra identificabile con il gocciolatoio presente alla fine del secolo precedente nel Palazzo Muti Bussi in piazza dell'Ara Coeli<sup>725</sup>.

**Descrizione:** la testa di leone, solcata sul cranio da una linea centrale, presenta un muso carnoso e una ricca criniera resa secondo una rigida sintassi geometrica con corte ciocche che formano una corona di piccoli e piatti ciuffi che più in basso si allungano in maniera serpentiforme. Gli occhi, inseriti in un altro materiale nelle aperture orbitali coniche e profonde, erano circondati da palpebre sottili.

I resti della criniera sotto le orecchie permettono di ipotizzare che la statua avesse, come i leoni di età tardo antica, una linea di chiusura posteriore che scendeva, in un grosso arco, dal busto intorno alla muscolatura delle spalle fino alla schiena, alla cui altezza terminava con la coda. La parte superiore delle zampe anteriori, rimasta sotto il collo, permette di ricostruire la posizione originaria della scultura prima che venisse tramutata in un gocciolatoio. Il leone si piegava in avanti e appoggiava il suo peso sulle zampe anteriori protese in avanti. Tale postura, poco usuale, trova confronti con i gruppi tardo-arcaici di leoni affrontati dell'Acropoli, del Ceramico e dell'Agorà<sup>726</sup>, che hanno, infatti, la testa rivolta verso destra, lato questo della visuale principale, i fianchi inarcati, le costole delineate in maniera differenziata, il bacino ritratto energicamente verso la pancia. Influenze ioniche sono evidenti nei lunghi e larghi ciuffi della criniera, confrontabili con quelli del leone del fregio dei Tesoro dei Sifni a Delfi e della coppia di leoni da Delo<sup>727</sup>; tuttavia, i confronti più stringenti sono con i leoni dell'Agorà di Atene per la posizione della criniera sul collo e per la singolare forma dei ciuffi, da cui si differenzia solo per i corti ciuffi sul viso solcati solo da incisioni, presenti sul gocciolatoio in terracotta da Olimpia<sup>728</sup>, databile alla fine del VI

<sup>724</sup>Paribeni 1948, p. 193 e s.

<sup>725</sup>Matz Duhn 1881, I, p. 463 n. 1621. Per il palazzo Muti-Bussi: Lombardi 1991, p.421 n.22.

<sup>726</sup>Mertens Horn 1986, p. 3 tav. 4.

<sup>727</sup>Kontoleon 1958, pp.126 e ss.

<sup>728</sup>Mertens Horn 1986, p. 4.

a.C. Diversa, rispetto a quella dei leoni ateniesi, la posizione della testa. Siccome la criniera è delineata su entrambi i lati del collo, probabilmente guardava in avanti; inoltre per una piccola compressione della linea dei ciuffi sul lato destro, segno questo di una leggera deviazione della testa dal corpo, è ricollegabile al leone a New York.

Sulla base di questi confronti, secondo Mertens Horn, il nostro leone dovette far parte di una serie di leoni di stile severo, probabilmente funerari, realizzati da un' officina tardo-arcaica attica che trovava i suoi presupposti nei modelli greco-orientali.

**Datazione:** decenni iniziali del V a.C.

**Bibliografia:** Matz-Duhn 1887, I, p. 463 n. 1621; Stuart Jones 1926, p.190 n.19; Mertens-Horn 1986, pp. 1-4, tavv. 1-2; Talamo 1995, pp. 79-80; Gasparri 2009, p. 180 nota 29.

### 115. Rilievo votivo ad Artemide

Marmo pentelico

Inv. n.1639

H: 0,28 m

L: 0,35 m

**Stato di conservazione:** resta solo l'angolo inferiore destro del rilievo.

**Provenienza e Rinvenimento:** come riferisce Mustilli, fu rinvenuto sull'Esquilino; tale vaga indicazione ha addirittura indotto Baumer ad escluderlo dall'ambito dei rilievi greci importati in antico a Roma; come Comella invece, ritengo che vada incluso nella trattazione, sebbene non risulti possibile risalire ad una più precisa collocazione.

**Descrizione:** una figura femminile siede su una roccia a cui è appoggiato un tronco; essa indossa un chitone sottile ed un mantello, avvolto attorno ai fianchi, scende sulle gambe; recava inoltre ai piedi sandali, i cui lacci erano probabilmente dipinti; ha il braccio abbassato verso una cerva accovacciata accanto al sedile che solleva la testa verso di lei.

La figura è senz'altro identificabile con Artemide sia per la presenza della cerva seduta accanto a lei che per la medesima iconografia presente su tre esemplari poco distanti cronologicamente tra loro, cosa che ha indotto Kahil a ipotizzare alle spalle l'esistenza di una statua di culto. Confronti sono possibili, infatti, con due rilievi votivi ateniesi, ugualmente lacunosi sul lato sinistro: sul primo databile alla fine del V a.C e proveniente da Atene ma ora a Berlino<sup>729</sup> la dea è seduta su una roccia accanto a cui si appoggia un cane, sul secondo, del terzo quarto del IV a.C al Museo dell'Acropoli<sup>730</sup> un cane è raffigurato accanto alla dea; in tutti e due i casi, come mostra un esemplare da Brauron<sup>731</sup> databile intorno alla metà del IV a.C, nella parte lacunosa era presente, invece, un lungo corteo di adoranti; in particolare la somiglianza con quest'ultimo rilievo è molto stringente soprattutto per il rendimento della postura e delle vesti e la presenza di una cerva accanto ad Artemide.

**Datazione:** metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Guidi 1921-1922, p.114; Mustilli 1939, n.6, tav. 50, 270; Lippold 1950, p. 155; Helbig II<sup>4</sup> n.1723 (H.von Steuben), LIMC 1984, II, n. 672 s.v. *Artemis*, (L. Kahil e N. Icard); Dentzer 1982, p.8 nota 19; Laubscher 1993, p.52 nota 65; Kuntz 1994, p. 890 fig. 3; Baumer 2001a, p. 87 nota 13; Comella 2002, p.153, 221 Roma 1; Comella 2011, pp.15-17, fig.3.

## ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO PALAZZO ALTEMPS

### 116. Trono Ludovisi

<sup>729</sup>Berlino, Staatlichen Museen sk 941, LIMC 1984, II, n. 671 s.v. *Artemis* (L. Kahil e N. Icard).

<sup>730</sup>Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 1153, LIMC 1984, II, n. 674 s.v. *Artemis* (L. Kahil e N. Icard).

<sup>731</sup>Atene, Museo Nazionale, inv n.2361, LIMC 1984, II, n. 673 s.v. *Artemis*, (L. Kahil e N. Icard).

Marmo di Thasos  
inv. n. 8570  
H: 0,94 m  
L: 1,44 m  
Pr:0,72 m

**Stato di conservazione:** il rilievo si trova in un ottimo stato di conservazione, tranne per alcune fratture presenti nella parte superiore della fronte e sui lati brevi; Manca la parte superiore del pannello centrale con le teste delle due figure laterali; probabilmente essa saliva verso il centro formava un frontone basso. La zona intorno agli angoli inferiori sembra sia stata rilavorata eliminando la decorazione originaria in marmo e metallo con volute e palmette come tracce ancora visibili indicano. Sui lati brevi manca la parte inferiore del cuscino ripiegato su cui siede la flautista sul lato destro e le mani di entrambe le figure sono danneggiate gravemente. Nel lobo della figura che suona il flauto, un foro praticato anticamente probabilmente per l'inserimento di un orecchino. Tracce di rilavorazione visibile sugli angoli superiori potrebbero essere state praticate già in antico.

**Provenienza e rinvenimento:** le notizie relative al rinvenimento del Trono, note solo attraverso fonti indirette successive, indicano come area di ritrovamento gli *horti* Sallustiani. Il Visconti, infatti, che per primo ne riferisce la scoperta, afferma che fu trovato nel 1887 nell'area degli *horti* Sallustiani; il Lanciani, invece, aggiunge che il trono sporgeva per un terzo nel suolo di via Sicilia, area di competenza municipale e che, essendo stato rinvenuto una domenica d'estate, in assenza dell'ispettore delle Regie Sovrintendenze, gli scopritori se ne erano impadroniti. Tuttavia la notizia più credibile appare, come Soleti e Maiuro recentemente hanno sottolineato, quella riferita dal Petersen e da Nash che confermano il periodo della scoperta, una domenica dell'estate del 1887, e precisano che fu rinvenuto nell'isolato compreso fra le odierne via Piemonte, via Abruzzi, via Boncompagni, a circa 1,50 m dalla superficie del suolo, in un contesto privo di alcuna struttura antica. Tale area apparteneva al principe Ludovisi e il trono entrò, infatti, a far parte del Museo Ludovisi collocato nel Palazzo del principe di Piombino in Via Veneto; alla fine del 1900, il palazzo fu venduto allo Stato italiano e la collezione venne trasferita al Museo delle Terme.

**Descrizione:** il cosiddetto trono è costituito da due pannelli laterali e da una lastra frontale che termina nella parte superiore con un frontone, decorati a rilievo esternamente e lisci internamente. Il pannello centrale presenta una figura femminile con i capelli legati da una fascia che emerge dalle acque sollevata da due donne che le coprono il corpo con un velo; entrambe, purtroppo attualmente acefale, sono vestite di chitone e mantello, poggiano i piedi nudi su dei ciottoli; sui pannelli laterali sono scolpite due figure femminili sedute su un cuscino, rispettivamente una vestita di chitone e mantello che versa grani di incenso dalla pisside che regge con la sinistra in un incensiere alla sua destra, una nuda con i capelli raccolti e coperti da un *sakkôs* che suona il flauto.

Nel corso degli studi, sono state fornite svariate proposte circa l'identificazione delle figure rappresentate e sono state formulate numerose ipotesi inerenti la sua provenienza e funzione; addirittura è stato considerato, alla stregua del Trono di Boston, addirittura un falso<sup>732</sup>, ipotesi smentita dal recente convegno a Palazzo Grassi che non solo ne ha ribadito l'autenticità ma anche l'identità di originale greco. Inizialmente il monumento era stato ricondotto, sulla base dell'identificazione della figura femminile del pannello centrale, al culto delle divinità eleusine, vedendo in essa Persefone che sale dall'Ade<sup>733</sup>, o a quello di Era<sup>734</sup>, o addirittura all'ambito orfico<sup>735</sup>; a partire da Studnickza, in maniera abbastanza unanime, invece, è stata riconosciuta la scena come la nascita di Afrodite dal mare, accompagnata da due *Horai* vestite l'una di peplo (a sinistra) e l'altra di chitone (a destra), così descritta nel VI Inno omerico, e nelle lastre laterali si sono viste due donne addette al culto, un'etera e una sposa.

Viceversa, fino agli anni venti dello scorso secolo, unanime era stato il consenso tra gli studiosi riguardo ad una sua datazione in età severa, attraverso particolari come il rendimento del busto visto di fronte e del viso di profilo della dea nel pannello centrale, la resa chiaroscurale delle pieghe delle vesti e dei tratti

<sup>732</sup> Eisenberg 1997.

<sup>733</sup> Visconti 1887, Curtius 1938, Paribeni 1953, Candelise 2009.

<sup>734</sup> Casson 1920 e Svoronos 1920 considerano la scena del pannello centrale un bagno rituale di Era nella fonte *Kanathos* assistita da sacerdotesse o da *Horai* e le figure laterali donne dedite al culto della dea.

<sup>735</sup> Goldman 1926, p.464; Candelise 2009, pp. 32-45 ha riconosciuto sull'intero trono la raffigurazione del principio di armonia pitagorica (l'unità del moltepllice e la concordia del discordante) e sul pannello centrale la rappresentazione dei quattro elementi pitagorici, ossia aria, terra e fuoco nelle due ancelle e acqua e terra nella dea Persefone.

somatici delle figure. Nel primo caso, però, lo slittamento cronologico in età romana proposto da alcuni studiosi<sup>736</sup>, non ha trovato accoglienza da parte della critica, secondo cui, soprattutto per la sottigliezza delle vesti, resta un'opera greca di fattura ionica, databile intorno al 460-450 a.C.

Tuttavia, il riconoscimento della fattura magno greca del trono, effettuato dall'Amelung e dall'Ashmole attraverso l'accostamento ad alcuni *pinakes* locresi offerti in voto a Persefone e Afrodite, ha ricevuto numerosi consensi; tale teoria, inoltre, ha aperto un nuovo filone di indagine che ha investito anche lo studio della funzione e della sua collocazione antecedente lo spostamento a Roma. Considerato, infatti, inizialmente come la spalliera di un trono<sup>737</sup> e poi assieme al trono di Boston, parte di un altare<sup>738</sup> o di un letto monumentale utilizzato a fini culturali in un santuario greco<sup>739</sup>, secondo Ashmole avrebbe invece costituito, sempre come l'altro trono, la decorazione dei paraventi presenti attorno al pozzo votivo del tempio di Afrodite a Locri. Tale ipotesi è stata approfondita da Prueckner in seguito agli scavi al tempio, secondo il quale i troni avrebbero ornato l'apertura circondata da tre blocchi di pietra disposti a T rinvenuta al centro della costruzione.

Il contesto di rinvenimento romano, invece, era stato generalmente trascurato nella storia degli studi fino al contributo di Colin. Lo studioso ha considerato la flautista, identificabile con un'etera, un chiaro riferimento alla prostituzione sacra che si praticava nel tempio di Venere Ericina a Roma negli *horti* sallustiani e pertanto ne ha postulato la sua provenienza dal santuario della dea ad Erice, da dove sarebbe stato trasferito in età tiberiana e avrebbe ricevuto come suo pendant il trono di Boston. La teoria del Colin è stata accolta da diversi studiosi- da Picard a Paribeni, da Comstock a Vermeule, da Zancani Montuoro a Simon, fino a Mertens Horn- i quali, però, continuando ad accostarlo alla cultura figurativa di Locri, ne hanno ipotizzato la sua provenienza da un contesto locrese, il santuario di Afrodite a Marasà<sup>740</sup>. A loro avviso, il trono sarebbe stato trasferito in seguito ai saccheggi effettuati nella città o durante la conquista di Scipione l'Africano nel 205 a.C o sotto il consolato di Sulpicio Galba e Aurelio Cotta nel 200 a.C. Negli stessi anni, poi, la funzione ricoperta all'interno del tempio di Afrodite è stata nuovamente affrontata. Secondo Gullini, e poi Orlandini e Guzzo, avrebbe costituito, assieme al trono di Boston, le estremità dell'altare esterno del tempio; invece, Guarducci e poi anche Mertens Horn ritengono che avrebbe coronato l'apertura del *thesauròs* presente nella cella sotterranea dello stesso tempio, dalla cui la cavità centrale sarebbe apparso ai fedeli il simulacro della dea, durante le celebrazioni annuali in suo onore.

In occasione del convegno a Palazzo Grassi, La Rocca, che aveva considerato la presenza di volute laterali attualmente perdute come coronamenti di un *naiskos* che custodiva le statue di culto, ha fortemente respinto le connessioni con l'arte locrese, già messe in dubbio dai Bianchi Bandinelli. Più recentemente anche Hartswick e poi Torelli pure non ravvisano somiglianze con i *pinakes* locresi e ne hanno escluso la provenienza dal santuario di Locri, riconducendolo, secondo una teoria già del Langlotz ad una bottega magno greca in cui operavano con artisti ionici. Se il rapporto con Locri comincia ad essere incerto ed accolta dalla critica la sua collocazione a Roma nel tempio di Venere Erycina proposta da Colini, sempre più probabile comincia ad apparire la sua provenienza da Erice. Il tempio romano tuttavia non è identificabile con l'edificio periptero che sorgeva presso porta Salaria, all'angolo tra via Sicilia e via Lucania, attualmente distrutto e raffigurato in un disegno di Pirro Ligorio conservato nel codice Vaticano 3439, che sarebbe invece quello di *Venus Hortorum Sallustiorum* ma, come sostenuto da Coarelli, con quello scoperto nel 1837 presso Porta Collina, tra via Gaeta e Curtatone. Come riferisce Livio, esistevano due templi, uno sul *Capitolium* votato nel 217 a.C e un altro *extra Portam Collinam*, all'esterno del pomerio quindi fatto che giustificava l'accoglimento della pratica della prostituzione e, sempre secondo Livio, tale tempio fu votato da *L. Porcius Licinius* nel 181 a.C. Tuttavia, come ben ha dimostrato Torelli, questa indicazione non va intesa come fondazione ma come rifacimento, siccome qui

---

<sup>736</sup> Secondo Zadoks-Jitta 1950, sarebbe un esempio di arte italota risalente al I a.C, Bastet 1965, pp. 26-50, attraverso confronti con l'arte tardo romana medievale, lo ha considerato il coronamento di un'edicola funeraria realizzata in Italia meridionale intorno al 400 a.C; Curtius 1938 pure lo ha ritenuto una creazione romana.

<sup>737</sup> Petersen 1887.

<sup>738</sup> Richter, Marshall, Studnickza 1911.

<sup>739</sup> Secondo Boyd Hawes 1922, pp. 12-14 i troni erano parti del *klision* descritto da Pausania, un letto altare che celebrava le divinità eleusine Eros e Gaia eretto nel santuario dei Licomidi di Phlya, il pannello centrale raffigurava Gea che dà alla luce Erittonio o Phlyus, quelle laterali donne addette al culto; ritiene che i due troni fossero le spalliere di un letto monumentale, opera di Policlete, collocato nel pronao dell'Heraion di Argo; esse dovevano essere collegate da un blocco perduto su cui era rappresentata la costruzione del talamo da Odisseo prima della partenza e venerato come altare da Penelope identificabile nella figura ammantata che brucia l'incenso.

<sup>740</sup> Secondo Candelise 2009, invece, proveniva dal santuario di Persefone alla Mennella, mentre per De Miro e Pugliese Carratelli dal nuovo sacello di Afrodite, di età tardo arcaica, scoperto in località Marasà sud.

erano già stati celebrati nel 202 a.C i *Ludi Apollinares*; come riferisce Ovidio, invece, il tempio era stato fondato invece da *M. Claudius Marcellus*, conquistatore di Siracusa e di Erice. Come afferma Strabone, inoltre, il tempio sarebbe quindi una filiazione di quello siciliano.

Tale elemento getta nuova luce anche sulle modalità in cui il trono giunse a Roma: a questo punto sembra molto improbabile che fosse una preda bellica; piuttosto, sulla scia di Torelli è possibile sostenere che si trattasse un' *evocatio* effettuata in occasione di un evento bellico o un' importazione contrattata con le autorità per sanzionare in maniera solenne il gemellaggio dei culti, un dono della città elima per ingraziarsi Roma.

Ciononostante resta tuttora aperta la funzione del trono nel suo contesto originario, Erice appunto; data la totale mancanza di tracce di combustione, è possibile escludere che si trattasse di un altare, ma anche che fosse un monumento collocato nella cella sotterranea all'interno del tempio, un luogo accessibile solo agli addetti e non ai fedeli e quindi non visibile durante le cerimonie. Il trono appariva pressoché privo di confronti prima del contributo fornito recentemente da Torelli; lo studioso indagando il rapporto con il santuario Erice, oggi distrutto ma noto dalle fonti letterarie e numismatiche, la cui fondazione era collegata alle frequentazioni mercantili fenicie, ne ha sottolineato la dipendenza dal culto della dea a *Paphos* e i tratti tipici dell' ideologia orientale di tale culto. Il Torelli, pertanto, lo ha confrontato con un monumento proveniente dal santuario fenicio di Sidon, la c.d tribuna di Eshmoum, in marmo pentelico, un trittico decorato su tre lati da bassirilievi disposti su due registri che sono una trascrizione della parte delfica dell'inno ad Apollo. Le analogie sono evidenti: su entrambi i monumenti la fronte presenta un evento mitico che si riferisce al culto stesso, la nascita di Afrodite dal mare e quella di Apollo rappresentato mentre suona la cetra tra ninfe e satiri, sui lati brevi di entrambi sono raffigurate due riti condotti in un caso da una matrona e un'etera, nell'altro da una fanciulla e una sacerdotessa, accompagnate da un agone di corse dei cavalli. La tribuna era posta su uno zoccolo in muratura accanto ad un cippo, privo di immagini e iscrizioni che formava il centro di un semicerchio con destinazione cerimoniale. La tribuna sarebbe quindi un basamento che accoglieva una statua di culto in occasioni solenni mentre il cippo un altare per i sacrifici in suo onore. Appare probabilmente quindi anche il trono Ludovisi nel santuario siciliano abbia avuto un' analoga funzione.

Tracce di rilavorazione agli angoli e la frattura superiore nel pannello centrale potrebbero inoltre indicare che, una volta giunto a Roma, fu rilavorato per subire un nuovo riutilizzo forse negli horti sallustiani; come Mertens Horn ha affermato, il tempio di Venere Erycina fu inglobato nella villa di Cesare che pertanto avrebbe potuto impadronirsi del monumento che avrebbe sottolineato i suoi rapporti con la progenitrice della *gens Iulia*.

**Datazione:** secondo quarto del V a.C

**Bibliografia:** BC 1887, pp.264-269 (Visconti); BC 1906, pp. 157-185 (Lanciani); Reinach 1910, pp.338-340; Richter 1920, pp.113-123; Casson 1920, pp.130-142; Studnickza 1911 pp.50-182; Ashmole 1922, pp.248-253; Boyd Hawes 1922, pp.386-404; Goldman 1926, pp. 464-468; Curtius 1938, pp.213-216; Colin 1946, pp. 23-42, 138-172; Rodenwaldt 1946, pp.; Zadoks-Jitta 1950; Paribeni 1953, pp.1020-1025; Nash 1957; Zancani Montuoro 1961, pp.668-686; Ferri 1962, pp.405-408; Langlotz 1963, pp.34-36; Amelung 1963, pp. 75-81; Zancani Montuoro 1964; pp.386-395; Bastet 1965, pp.26-50; Paribeni 1966; Bianchi Bandinelli 1969, pp.67-89; Prückner 1968, pp.89-97; Sourvinou Inwoods 1974, pp.126-137; Hiller 1975, pp.115-119; Comstock-Vermeule 1976, p. 78; Simon 1980, pp.466-477; Tolle Kastenbein 1980, p.204 n.37; Robertson 1982, pp.1-6; Gullini 1982, pp.382-397; Orlandini 1983, pp.331-354; Guzzo 1983-1984, pp.5-12; Guarducci 1985, pp. 1-20; Castelli 1988, pp.53-62; Moltesen 1990, pp.27-40; MusNazRom 1989, I,5, nr. 48 pp. 54-59 (C. Candilio); Rolley 1994, p.69; Talamo 1995, pp. 17-19; Eisenberg 1997, pp.; Mertens Horn 1997, pp.282-288; De Miro 1997; LIMC VIII, s.v *Venus*, pp.192-230 (Schmidt); LIMC, II, 1, s.v. *Aphrodite*, p. 114, nr. 1170 (A. Delivorrias); Orlandini 1997; La Rocca 1997; Bertelli 1997, Isler 1997, De Angelis D'Ossat 1997, pp. 168-170; Arias 1999, pp.117-143; LTUR V, 1999, s.v *templum Venus Erycina* (Coarelli), p. 114-116; Neils 2000, pp.203-226; Holzmann 2000, pp.409-414; Stemmer 2001,p. 27 n.9; Lewis 2002; De Angelis d'Ossat 2002, pp. 175-176; Soleti 2003, pp. 2-88 (con ampia bibliografia precedente); LTUR 2004, II,1, "Quirinale", p.51 (M. Maiuro); Hartswick 2004, p.132-133, fig.3.28; Mertens Horn 2005, pp.208-213, scheda II.1; Rito segreto 2006, pp. 202-211 (N. Giustozzi), Torelli 2007, pp. 336-343; Germini 2008, p.196 n.7 tav. 7,1-7,3; Talamo 2008, p. 129 fig.22; Candelise 2009; Torelli 2011.

## 117. Acrolito Ludovisi

Marmo di Thasos

Inv. n. 8598

H: 0,83 m

**Disegni:** J. Riepenhausen 1840 circa, Ist. Arch. Germ. 81.3073 ( MNR 1983, I/4, (Palma) p. 230, fig. 240).

**Fonti e documenti:** INV. 1733 nr. 44: “Un Busto con Testa di marmo rappresentante una Donna Gigante” (MNR, I/4, p. 127 (Palma); INV. 1749 nr. 1?: “Un Busto grande di una Deità di marmo, di maniera greca, con suo peduccio” (MNR, I/4, (Palma) p. 135); INV. 1819 nr. 40: “Testa colossale sotto la figura di sacerdotessa” (MNR, I/4, (Palma) p. 177).

**Stato di conservazione:** alcune scheggiature solcano la fronte, gli occhi, il naso e bocca; la parte anteriore del naso e la palpebra inferiore sinistra sono state integrate con il gesso, mentre quella inferiore del volto è stata lisciata. Tracce di colore rosso sono visibili intorno alle palpebre e sulla bocca, oltre che lungo i riccioli della fronte.

**Provenienza e Rinvenimento:** fu ritrovato nel 1733 nell’area della Villa Ludovisi che sorse nella zona anticamente occupata dagli *Horti Sallustiani*.

**Descrizione:** la testa di dimensioni colossale, appartenente a una figura femminile, ha i capelli ondulati raccolti all’indietro da una benda e lasciati scivolare sciolti sulle spalle; la benda, però, lascia scoperta l’alta fronte incorniciata da stretti riccioli disposti su cinque fila che doveva essere ornata con riccioli bronzei o aurei, come farebbero presupporre i piccoli fori visibili nella fila inferiore. Ancora altri completamenti metallici erano applicati ai due sui lobi, che dovevano servire all’inserimento di un paio di orecchini, mentre ai quattro sul collo lungo entrambe le ciocche laterali dei capelli era fissato probabilmente un velo che copriva la nuca, particolare che spiegherebbe la sommaria trattazione della parte posteriore del capo. La testa inoltre era leggermente rivolta verso sinistra, come mostrano i movimenti dei muscoli del collo.

Le dimensioni maestose e la presenza di un piccolo rigonfiamento di 3-4 cm di altezza al termine del collo hanno fatto supporre che si tratti dell’acrolito di una statua di culto seduta, il cui corpo era realizzato in legno, ricoperto di metallo dorato o rivestito di stoffe preziose, mentre le parti nude, testa mani e piedi, erano scolpite in marmo, probabilmente collocata all’interno di un tempio<sup>741</sup>.

Sebbene secondo Ridgway l’opera sarebbe una scultura classicistica del I a.C e secondo Schuhardt di età adrianea, dai confronti con opere d’età severa, come l’Apollo di Olimpia, per l’ovale allungato del volto e la forma della caruncola lacrimale, e con opere magno-greche dello stesso periodo, come le metope del tempio E di Selinunte, per il trattamento degli occhi, dalla forma stretta e dalle palpebre molto spesse, appare evidente che si tratti di un’opera severa databile tra il 480-470 a.C. Anche in mancanza di attributi, inoltre, il tipo di acconciatura ed i lineamenti del viso, permettono di identificarla con la testa della dea Afrodite. Tale identificazione ha permesso di mettere in stretto rapporto l’acrolito con il trono Ludovisi, rinvenuto il secolo successivo ugualmente nella zona degli *horti sallustiani* e su cui la dea ha appunto la stessa acconciatura, e di ipotizzare che fosse collocato anch’esso nel tempio di Venere Ericina (cfr cat. n. 17). Essendo lo stesso per entrambi i monumenti, sia l’orizzonte cronologico che quello di produzione, Mertens Horn ha ipotizzato che i due monumenti fossero stati sottratti dal medesimo santuario magno greco con un’unica azione, per essere esposti nel contesto romano ora citato. Secondo la studiosa, l’acrolito e il Trono Ludovisi proverrebbero dal santuario di Marasà a Locri Epizefiri e sarebbero stati trasferiti nell’Urbe, in seguito ai saccheggi della città effettuati o durante la conquista di Scipione l’Africano nel 205 a.C o sotto il consolato di Sulpicio Galba e Aurelio Cotta nel 200 a.C<sup>742</sup>. Tuttavia, considerando che al momento il contesto originario di provenienza del trono sembra essere stato il tempio della dea ad Erice piuttosto che quello a Locri, come ritiene Talamo, potrebbe essere stato il santuario siciliano di Afrodite il contesto originario dell’acrolito, da cui fu sottratto assieme al trono e forse anche alla Nike cat. n. in seguito ad una vittoria cesariana. Tuttavia, considerando che come il trono anche l’acrolito era un oggetto in stretto rapporto con pratiche di culto, seguendo l’ipotesi avanzata da Torelli, per il trono, si potrebbe ipotizzare anche per esso un’ *evocatio* effettuata in occasione di un evento bellico, o un’ importazione contrattata con le autorità per sanzionare in maniera solenne il gemellaggio dei culti, o addirittura un dono della città elima per ingraziarsi Roma.

<sup>741</sup> Haeger-Weigel 1997, pp.3 e ss.

<sup>742</sup> Mertens Horn 1997, pp.282-288.



**Datazione:** secondo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Paribeni 1953, p.11 n.1 fig.1a; Helbig III<sup>4</sup>, p. 265 nr. 2342 (W. Fuchs); Schuchardt 1962, p.317; Ridgway 1970, p. 121; MNR, I/5, p. 130, n. 57 (Palma); Hiller 1975, p. 115; Guarducci 1985, pp. 14-17; LIMC II, 1, 1988, s.v. *Aphrodite* p. 106, nr. 1044 (A. Delivoriass); Simon 1990, p.214, fig. 269, Lanciani 1990, tavv. II-III; IX.X; Talamo 1995, pp. 17-19; Haeger-Weigel 1997, pp.115-117, De Angelis D'Ossat 1997, pp. 164-165; LTUR V 1999, s.v. *Venus Erycina, aedes ad Portam Collinam*, pp.114-116, (F. Coarelli), Stemmer 2001, p.58 e ss. C11; De Angelis D'Ossat 2002, p. 174; Mertens Horn 2005, pp.208-213; Talamo 2008, p. 130; Germini 2008, p.168 n.6 tav.6; Gasparri 2009, p. 180 nota 44.

### 118. Rilievo con raffigurazione di banchetto funebre

Marmo pentelico

Inv. n. 381001

H: 0,75 m

L: 0,475 m

**Fonti e documenti:** Bellori 1664, p. 33: "L'atrio superiore adornato di statue, di bassorilievi e di teste antiche"; Inv. 1677 nr. 299: "Stanza sotto il piano si Sopra del Teatro. Un basso rilievo d'un Triclinio dov'è un letto lungo p.mi 2, alto p.mi 1" (*Camillo Massimo* 1996, p. 136).

**Disegni:** Lafage, Inv. F. N. 12659 (*Camillo Massimo* 1996, tav. LIX).

**Provenienza:** nella collezione di Camillo Massimo nel Palazzo alle Quattro Fontane, in seguito nella collezione Del Drago Albani. Il rilievo, infatti, è noto da un disegno di Raymond Lafage, artista francese attivo a Roma tra il 1679 ed il 1681, realizzato quando il Palazzo alla Quattro Fontane era di proprietà del Nerli ed era stato già citato nell'inventario del 16 ottobre 1677, redatto per la vendita del Palazzo allo stesso Nerli. Senza dubbio esso rientrava, però, nella collezione del precedente proprietario, Camillo Massimo, in quanto Bellori ne attesta la presenza nel Palazzo nella sua pubblicazione del 1664. Non è stato possibile rintracciare i precedenti passaggi di proprietà del rilievo prima del Massimo. Anche se il Palazzo alle Quattro Fontane appartenne in precedenza alla famiglia Mattei, passò per un breve periodo ai Cesarini, per poi giungere al Massimo nel 1660, al Nerli nel 1679 ed infine agli Albani<sup>743</sup>, il rilievo non risulta inserito né tra le antichità Mattei né tra quelle Cesarini. Non essendo menzionato tra i rinvenimenti di scavo nelle altre proprietà della famiglia<sup>744</sup>, se ne può supporre, pertanto, la sua provenienza dal commercio antiquario romano di Camillo Massimo e, considerato il valore qualitativo del pezzo sarebbe impensabile che esso, se fosse stato noto, non sia stato disegnato prima del 1679. Il marmo, conosciuto ed apprezzato sia da Winckelmann che da Zoega<sup>745</sup> rimase fino al 1911 nel Palazzo alle Quattro Fontane, quando fu esportato e poi recuperato a Chiasso nel 1958, nel 1964 fu espropriato e depositato nel Palazzo della Signoria a Firenze per giungere, infine, nell'attuale collocazione.

**Stato di conservazione:** il rilievo è sostanzialmente integro; tuttavia due scheggiature sono presenti sulla cornice e in corrispondenza del capitello sinistro, la superficie appare percorsa da incrostazioni e dilavata in particolare sui volti delle figure maschile e femminile e su quello del coppiere che appare completamente cancellato. Si notano tracce di colore rosso accanto alle zampe anteriori del cavallo e su ciascun lato i segni dei fori rettangolari utilizzati per l'inserimento di grappe.

**Descrizione:** la scena figurata è inquadrata da due paraste laterali con capitelli modanati che sostengono una cornice, all'interno il defunto disteso su *kline* ha accanto a sé una donna seduta con i piedi appoggiati su suppedaneo che trattiene il velo sul capo con la mano sinistra, in secondo piano, sulla destra di dimensioni minori e sovrapposta alla parasta laterale, un coppiere ha la brocca nella destra e la patera nella sinistra.

<sup>743</sup> Per i passaggi di proprietà del Palazzo alle Quattro Fontane ricostruiti sulla base del documento del 14 settembre 1858: Delfini 1985, pp. 77-108.

<sup>744</sup> Bartoli 1693.

<sup>745</sup> Fu disegnato, infatti, da Zoega 1808, I, tav. XI, p. 42 e dal Winckelmann 1767, I, tav. 19; II, p. 33 che lo interpretò come parte di un sarcofago ed identificò la donna con Cerere, l'uomo con Nettuno, il cavallo con il loro figlio Arione e la piccola figura come Pelope o genio del defunto.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei *Totenmahlreliefs*, decorazioni con l'illustrazione del banchetto funebre ed il rimpianto per il defunto, attestate dalla fine del VI sec. a.C. Nella classificazione di Thönges Stringaris è inserito nel gruppo con tre personaggi ossia il defunto sdraiato, la donna e il coppiere, sebbene questo sia uno schema diffuso tra il IV e II a.C nell'intero mondo greco, l'esemplare in questione si presenta piuttosto isolato per la presenza di alcuni elementi poco usuali.

Secondo la classificazione di Kyrieleis<sup>746</sup>, i piedi della kline appartengono al primo tipo formato da diversi elementi assemblati secondo un modello orientale sviluppatosi in Grecia a partire dal VI a.C e che assume tra VI e IV a.C la forma di capoletto rialzato; il profilo non è molto allungato ed è rappresentato raramente nella serie di rilievi attici del IV a. C<sup>747</sup>. Pochi i particolari relativi al banchetto: l'assenza di una *trapeza* imbandita, il gesto dell'uomo di allungare in segno di vicinanza il braccio verso la donna che si sta togliendo il velo non lasciano comprendere inequivocabilmente che si stia svolgendo un banchetto, immaginabile, invece, grazie al coppiere. La mancanza di una tavola imbandita lo accomuna al rilievo con banchetto funebre dal Pireo, databile al 400 a.C, con cui condivide anche l'iconografia del banchettante<sup>748</sup>. In entrambi i casi l'uomo è adulto e barbato, è rappresentato di profilo e presenta la stessa acconciatura e postura, con richiami alle figure maschili sedute dell'assemblea di divinità del grande fregio del Partenone.

Inoltre, come già osservato da Dentzer, il posto riservato al cavallo è eccezionale: a differenza del rilievo attualmente nel castello Leesdorf di Baden<sup>749</sup> con donna, defunto seduto e coppiere, l'animale non è rappresentato solo con la testa inserita in una finestra a margine del rilievo, ma per intero e occupa un posto importante, con la testa tra quella del banchettante e della sua compagna.

L'importanza riservata al cavallo, simbolo dell'aldilà e delle virtù eroiche, è evidente solo su un altro peculiare rilievo con banchetto eroico attualmente al British Museum<sup>750</sup> ritenuto attico da Seidl; con esso condivide anche la struttura architettonica del *naiskos* con paraste laterali e cornice e la posizione del coppiere sovrapposta alla parasta. L'iconografia del cavallo, invece, come il rendimento aderente al corpo del panneggio femminile e delle pieghe del mantello al corpo maschile rimandano senz'altro ad un orizzonte attico della fine del V a.C e non magno greco come ritiene De Angelis.

Tali considerazioni, quindi, consentono di accettare la datazione proposta da Thönges Stringaris al 400 a.C; le caratteristiche iconografiche evidenziate consentono di ascrivere il rilievo, assieme all'esemplare del Pireo e quello di Londra, alla prima fase della produzione attica di rilievi con banchetto votivo, quando l'insieme di esperienze libere e varie alla base della loro nascita non era stata canonizzata e la produzione non aveva ancora acquisito quel carattere di serialità che le consentirà di diffondersi nei secoli successivi nel mondo greco.

**Datazione:** fine V a.C

**Bibliografia:** Matz-Duhn 1881-1882, III, n. 3778; Thönges-Stringaris 1965, p. 75, nr. 47; Dentzer 1981, p.5; Dentzer 1982, p. 389 e p. 620, fig. 675 R 453; *L'opera ritrovata* 1984, p. 60, nr. 6; Invisibilia 1992, p. 120; Camillo Massimo 1996, p. 84 e pp. 210-211, n. 3; De Angelis D'Ossat 1997, pp. 129-130; Comella 2002, p. 224, scon. 34; De Angelis D'Ossat 2002, p. 142 Gasparri 2009, p. 181 nota 54 fig.10.

### 119.Rilievo votivo ai Dioscuri

Marmo a grandi cristalli, probabilmente pentelico

Inv. n. 182595

H: 0,615 m

L: 0,51 m

Prof: 0,135 m

---

<sup>746</sup> Kyrieleis 1975, pp.118-123.

<sup>747</sup> Dentzer 1982, R 124, 220, 387, 495.

<sup>748</sup> Atene Museo del Pireo, inv. n.1501; Svoronos 1903, n. 194 tav. 38; Seidl 1940, n. 186, Thönges Stringaris 1965, p. 78 n. 65; Dentzer 1982, p. 387.

<sup>749</sup> Dentzer 1982, p. 617 R 430 fig. 652.

<sup>750</sup> Londra British Museum, inv. n.712. Sull'origine tarantina cfr Gardner 1884, sulla base dell'iscrizione *Aesculapio Tarantino Salenius Arca* accettata da Smith 1892, p. 334, n. 712; Thönges Stringaris 1965, p. 87 n. 136, contra: Seidl 1940, p. 57 n. 984, Dentzer 1982, pp-387-388; Comella 2002, p. 92 (Taranto 1), Comella 2008, p.169 nota 162.

**Stato di conservazione:** il rilievo risulta integro e sono visibili ancora sullo sfondo tracce di colore marroncino attorno agli attributi-probabilmente spighe- condotti dalle due figure maschili di adoranti. Leggermente scheggiate le superfici esterne dei due pilastri che inquadrano la scena figurata ed i listelli superiori e inferiori; fortemente abrase le teste dal naso alla bocca di tutte le figure.

**Provenienza e rinvenimento:** Lanciani ne riferisce del rinvenimento nell'ottobre 1885 sull'Esquilino "a ponente di via Merulana negli sterri per l'apertura di via Buonarroti attraverso terreni venduti dal signor Fields alla società dell'Esquilino". La notizia del rinvenimento è riportata anche dal Visconti che informa che il rilievo fu portato nel palazzo del signor Fields. Come riporta la Bonanome, esso passò successivamente in un momento imprecisato dal Fields nella collezione della principessa Brancaccio che lo fece sistemare nel Palazzo di famiglia come decorazione della base del cosiddetto Torello, pezzo proveniente dalla stessa zona Esquilino. Fu acquistato dallo Stato italiano e immesso nel Museo Nazionale Romano solo il 5 dicembre 1970.

**Descrizione:** sul rilievo di forma rettangolare, incorniciato sui lati lunghi da due listelli e lateralmente da due pilastri che sostengono un architrave liscio, sono rappresentate a sinistra due figure maschili nude, rivolte verso destra, sedute su rocce ricoperte dalle rispettive clamidi; il loro braccio destro è appoggiato allo schienale e quello sinistro, piegato, sostiene una lancia, la gamba destra è allungata in avanti, quella sinistra è flessa e tocca terra; al loro fianco sono due cavalli con la zampa destra sollevata e quello di destra con la punta dello zoccolo rivolta in basso si appoggia ad un bucranio su cui la figura maschile ha posato il piede destro. Di fronte a loro e rivolta verso sinistra, è rappresentata una figura femminile, stante sulla destra con indosso un peplo stretto in vita sotto al *kolpos* e un *himation* che le copre il capo e le spalle, che regge una *oinochoe* e una *phiale*; dietro di lei si susseguono, di dimensioni minori, un giovane ammantato, un uomo barbuto entrambi con in mano un ramoscello, una donna e un bambino.

Le due figure maschili, rappresentate con le stesse fattezze fisiche e accompagnati da due cavalli, e confrontabili con il rilievo di Bologna databile al terzo quarto del IV a.C.<sup>751</sup> sono identificabili con i Dioscuri che assistono ad un sacrificio officiato in loro onore dalle figure di dimensioni minori, un gruppo familiare di adoranti. La figura femminile che separa i due gruppi non raffigura semplicemente una generica eroina intermediaria presso gli dei come ritiene Comella, ma sembra piuttosto la sorella Elena<sup>752</sup>. Come è stato giustamente sottolineato, infatti, i sedili di roccia potrebbero evocare le pendici nord-orientali dell'Acropoli dove si trovava l'*Anakeion*, santuario in cui era praticato il culto dei gemelli divini e di Elena e in cui si celebravano le *Anakeia*, feste che prevedevano gare ippiche al termine delle quali si immolavano tre vittime in onore loro e di Elena<sup>753</sup>. Il ramoscello retto da due adoranti indica che il corteo sta compiendo un atto di culto e in particolare il bucranio su cui poggia una delle zampe il secondo cavallo potrebbe far riferimento al sacrificio che si realizzava durante tali feste<sup>754</sup>.

Dal punto di vista stilistico, nella figura femminile, la ponderazione e il modo di indossare le vesti con l'*himation* che copre la parte posteriore del capo e scende lungo la schiena, trova nelle Cariatidi dell'Eretteo il principale modello ispiratore. I cavalli, per l'accuratezza nel rendimento dei particolari anatomici del torso e della criniera, ricordano quelli del fregio del Partenone, in particolare il cavallo della IV lastra del fregio ovest. Anche i Dioscuri sono stati rappresentati seguendo tali modelli: lo Zeus del fregio est del Partenone, nonostante la posizione del braccio sia differente, e il Dioniso del frontone orientale, per la leggera rotazione del torso e una visione appena di scorcio. I volti, invece, per la profondità e l'ampiezza dell'incavo orbitale che creano una zona d'ombra, ricordano quelli ricchi di pathos scopadei, così come i panneggi sia di Elena che dei Dioscuri, pesanti e lisci.

Per tale motivo sembra opportuno escludere sia la datazione al 400 a.C. proposta dalla Mitropoulou che quella alla metà del IV a.C. della Bonanome e preferire quella intorno al 380-370 a.C. della Comella.

**Datazione:** 380-370 a.C.

**Bibliografia:** NSc 1885, p.423 (Lanciani); BC 12 1887, pp.73-76, pl. 5 (Visconti); Harrison- De G. Verrall 1890, p.156 fig. 34, Reinach 1909, III 228,4; Helbig III<sup>4</sup>, n. 2340 ( H.Von Steuben), Lippold 1924, p.262 n.20; Mitropoulou 1975b, n. 17; Mitropoulou 1977, n.112 fig. 166; Centi 1982, p. 45; Häuber 1983, p.206; MNR I, 8, pp.553-556 (D. Bonanome); LIMC III 1986, s.v *Dioskuroi* n.120

<sup>751</sup> Museo Civico di Bologna 1982, p.153; LIMC III 1986, s.v *Dioskuroi* n.32 ( A.Hermay).

<sup>752</sup> Incerto LIMC III 1986, s.v *Dioskuroi* n.120 ( A.Hermay), contra: Comella 2011, p.13.

<sup>753</sup> Harrison De G. Verall,1890, p.156; MNR I, 8, pp.553-556 ( D.Bonanome). Per la localizzazione del santuario: Dantas 1983, Lippold 1995, p.57, Beschi 2000, pp.322-323.

<sup>754</sup> Per i confronti iconografici con il gesto di adorazione con il ramoscello, cfr. Comella 2011, p.14.

(A.Hermery); LIMC IV, 1988, s.v. *Helene*, p.506 n.6; Horti romani 1991, p.361 kat. 5; Castores 1994, p.19 (S.Bruni); De Angelis D'Ossat 1997, pp. 131-132 fig. 99; De Angelis D'Ossat 2002, p. 143; Edelmann 1999, D49; Baumer 2001, p.87, 90, fig.23; Comella 2002, pp.153, 221, Roma 2; De Angelis-D'Ossat 2002, p.143; Comella 2011, pp.12-14, fig.2.

## ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO PALAZZO MASSIMO

### 120.Statua femminile- c.d *Fanciulla di Anzio*.

Marmo pario per la parte superiore del corpo (testa, spalla destra nuda, parte nuda del seno)

Marmo pentelico per la parte inferiore (il panneggio dal busto in giù)

Inv n. 50170

H: 1,70 m (con il plinto: 1,80 m)

**Stato di conservazione:** manca il braccio destro; nove frammenti –tre relativi ad una ghirlanda di alloro, quattro appartenenti a due dita e due relativi al panneggio- si trovano attualmente nei Magazzini del Museo Nazionale Romano<sup>755</sup> e non sono ricomponibili.

Il plinto di forma rettangolare reca tracce di rilavorazione sull'angolo posteriore, effettuate probabilmente in età romana per facilitarne l' inserimento in nicchia durante il riutilizzo romano.

Sul retro la scultura reca segni di restauro antico, eseguito all'altezza delle spalle. Come ha proposto Lauter, le superfici probabilmente deteriorate del mantello sulla spalla sinistra furono restaurate e fu eliminato il lembo del chitone nella zona di attacco tra i due blocchi sulla spalla destra e come sottolineato da Sapelli anche i capelli furono resi frettolosamente in quanto non dovevano essere visibili; probabilmente tali rilavorazioni furono effettuate per agevolare, riportando il dorso della figura in linea con il plinto, il reinserimento entro nicchia.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta nel dicembre del 1878 lungo un muro con nicchie pertinente ad doppio porticato aperto sul mare della villa imperiale di Anzio; è noto che la statua fu trovata rovesciata a terra e priva della parte superiore del corpo - di cui si rientrò in possesso grazie a trattative con i trafugatori- in una nicchia ricoperta di stucco e con calotta a forma di conchiglia. Nel 1887 fu rinvenuta lungo lo stesso muro in una seconda nicchia un'altra scultura di figura femminile, forse un' *Artemide*, attualmente dispersa.

**Descrizione:** una giovane donna è rappresentata nel momento in cui, appoggiata sulla gamba sinistra, si sta girando verso sinistra e sta alzando la gamba destra. La spalla destra scende, assecondando l'azione del braccio sinistro che mantiene un vassoio; la testa si abbassa, lo sguardo è indirizzato verso il vassoio.

Indossa un chitone cinto due volte, ossia da una fascia sotto il seno e da una seconda intorno ai fianchi dove forma un rimbocco; un mantello pesante è appoggiato sulla spalla sinistra che scende con un lembo davanti e, con un altro che copre la schiena fino al fianco destro, si sovrappone al primo lembo sul fianco sinistro e infine rientra nel rotolo formando una sorta di rigonfiamento.

I capelli sono stati frettolosamente annodati sulla nuca lasciando sfuggire qualche ricciolo. Il braccio sinistro regge un vassoio di forma rotonda contenente diversi oggetti: un ramoscello a foglie e frutti di alloro, due piedini a forma di zampa felina, probabilmente appartenenti ad un incensiere portatile, un rotolo, interpretato con una benda di lana sacrificale o un *volumen* e altri oggetti attualmente perduti. Il braccio destro, perduto e forse realizzato nello stesso marmo della testa, probabilmente era piegato in avanti all'altezza del seno e raggiungeva la ghirlanda posta sul vassoio.

Tra le numerose proposte interpretative che si sono succedute- secondo Mingazzini Femonoe, la prima sacerdotessa di Apollo, secondo Moreno Fennide, profetessa legata agli Attalidi- certamente quella avanzata dalla Cellini e accolta recentemente dalla letteratura, appare la più probabile. Nella sua puntuale analisi, la studiosa nota come riscontri precisi, sia nell'abbigliamento che negli attributi, siano possibili con scene di iniziazioni di ambito dionisiaco note da classi di materiali diversi, quali stucchi, gemme e pitture di età imperiale. Sia negli stucchi della Villa della Farnesina che nel fregio della Villa dei Misteri<sup>756</sup>, le fanciulle che officiano il rito indossano un chitone e mantello annodati allo stesso modo ai

<sup>755</sup> Cellini 1983, p. 24.

<sup>756</sup> Cellini 1983, p. 25 e ss.

fianchi identificabile come *pallium quadratum* o *katazosis* e recano i medesimi attributi; in particolare, in uno stucco della Farnesina tra i preparativi per il rito appare l'addobbo di un'erma di Priapo, dio dei giardini in contatto con il culto bacchico, ad opera di una sacerdotessa assistita da due fanciulle che le porgono una ghirlanda e reggono un vassoio contenente frutta. Confronti stringenti sono possibili anche con il balsamario in vetro-cammeo di Torrita<sup>757</sup> su cui si svolge una scena simile dove accanto al *liknon* appare un altare di Priapo con una tavola per libagioni, e per il chitone sceso sulla spalla, come evidenziato da Cadario, con la fanciulla della Villa dei Misteri che impugna il *volumen* con la sinistra e con la destra fa un gesto di invito<sup>758</sup>.

Si può affermare quindi che la fanciulla fosse una giovane addetta ai culti misterici dionisiaci, vestita in maniera dimessa- i sandali sono di fattura grossolana, i capelli raccolti frettolosamente sulla nuca, e non porta gioielli- come in un'iscrizione di Andania del 92-91 a.C.<sup>759</sup> si prescrive che fossero le donne che partecipavano a tale culto. Nonostante alcuni studiosi l'abbiano considerata una copia di età tiberiana-neroniana, diversi elementi evidenziati da Cellini, da Moreno e da Andreae consentono di ritenerla un'opera di età ellenistica. Innanzitutto l'elaborazione in due blocchi di marmo diversi è una caratteristica di note sculture della prima età ellenistica quali la Demetra di Cnido o l'Afrodite di Melos utilizzata per porre in evidenza, attraverso una delicata policromia, il contrasto tra le parti nude e il pannello tipico. Il modo di porre la veste in rapporto con il corpo è paragonabile a quello utilizzato per la Nikeso di Priene in cui le vesti pesanti e increspate sul petto hanno la funzione, come le pieghe del mantello della fanciulla, di evidenziare la conformazione del ventre. La costruzione della figura con la testa posta in relazione con il braccio rompe lo schema classico della figura chiuso in se stesso e lo spostamento dell'asse verticale del corpo verso sinistra trova confronti nell'Afrodite di Doidalsas. La libertà dagli schemi tradizionali, la morbidezza del modellato, la pienezza delle forme, il trattamento delle vesti inducono a considerare la fanciulla, come per primo fece Altman, opera di un ambiente asiatico permeato di cultura greca. Si tratta dunque di un originale proveniente da un santuario microasiatico da cui fu sottratto o in età neroniana o in età adrianea per essere esposta lungo la galleria porticata aperta sul mare della villa.

**Datazione:** seconda metà del III a.C

**Bibliografia:** NSc 1879, p.16; NSc 1879, p.116, NSc 1888, p.394; BC 37, 1909, p.169; Altman 1903, pp.183-190; Della Seta 1907, pp.19-27; Furtwaengler 1907, pp.4-7; Svoronos 1909-1910, pp.209-216; Matz 1963, pp.1385-1397; Helbig I<sup>4</sup> n.2270 (H.von Steuben) ; Mingazzini 1966, pp.1680-186; Lauter 1971, pp.147-159; MNR I,1, pp.186-188; De Lachenal 1979; Demus Quatember 1980, pp.55-78; Cellini 1983, pp.11-44; Neudecker 1988, p.132 n.2.5; Ridgway 1990, pp.228-230; Moreno 1994, pp.308-318; Simon 1998, pp. 207-210; Moreno 1999, pp.32-36; Andreae 2001, pp.88-90; Fanciulla 2002; Sapelli 2002, pp.8-9; Rito segreto 2006 pp. 106-111 (Cadario); Jaia 2008, p.187 e s.; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

## 121. Niobide ferita

Marmo pario

Inv. n. 72274

H compresa la base: 1,49 m

H dal plinto alla testa: 1,36 m.

**Provenienza e Rinvenimento.** Fu rinvenuta in occasione dei lavori effettuati per la costruzione dell'edificio della Banca commerciale a Roma il 16 giugno 1906, a piazza Sallustio, alla profondità di 11 m sotto il moderno livello stradale. Secondo Lanciani che non assistette personalmente al rinvenimento ma lo descrisse sulla base delle parole di Spithoever, fu trovata in una galleria sotterranea, simile a quelle scoperte vent'anni prima presso piazza Sallustiana sotto la proprietà di Cesare Bai da cui provenivano anche le altre due statue di Niobidi ora a Copenhagen. Come sottolinea Ambrogi, la Niobide fu trovata, dunque, in un nascondiglio, forse realizzato frettolosamente e di dimensioni troppo piccole motivo per cui, probabilmente le fu spezzato il braccio destro, per preservarla in un momento di pericolo, forse dal sacco dei Visigoti di Alarico del 410.

**Stato di conservazione:** mancano le dita della mano destra ed è stato riattaccato il braccio destro,

<sup>757</sup> Cellini 1983, p.27. Sul balsamario, in particolare: Simon 1964, pp. 23-24.

<sup>758</sup> Moormann 1988, p.224.

<sup>759</sup> Misteri 2002, p. 127.

spezzato in antico. Numerose le tracce di restauri effettuati in antico: un incasso per l'inserimento di un tassello è presente sul pannello sul polpaccio sinistro e altri tasselli servivano a completare le dita del piede sinistro; manca anche il pollice della mano sinistra, già restaurato in antico, come rivela il perno metallico rimasto. Fori ai lobi e sulla schiena servivano all'inserimento di orecchini e di una freccia bronzei.

**Descrizione:** la statua raffigura una fanciulla ferita alle spalle e caduta su un terreno roccioso nel vano tentativo di estrarre la freccia che l'ha colpita. Unanimamente è stata identificata con una delle Niobidi, uccise da Apollo e Artemide, per vendicare Latona offesa da Niobe. La statua è stata considerata dalla maggior parte della critica un originale greco, tranne da Ridgway che l'ha ritenuta una creazione romana aggiunta ad un gruppo classico portato a Roma. Più discusso, invece, è stato l'ambito artistico di provenienza, secondo Diinsmoor peloponnesiaco, o ancora dorico della Magna Grecia, come Langlotz che ritenne parte dello stesso gruppo anche il torso di Niobide di Berlino ( Appendice n.), oppure al mondo ionico e insulare, per Donderer. Il rendimento fortemente schiacciato e non rifinito della parte posteriore della figura e dei due Niobidi a Copenhagen, rinvenuti nelle vicinanze, hanno fatto supporre per primo a Furtwängler che le tre sculture fossero frontonali e che in origine avessero fatto parte di un unico gruppo. Tuttavia da parte di Langlotz e Paribeni è stata notata una certa disequaglianza formale, soprattutto nella resa pannello, tra la Niobide in questione e i due Niobidi di Copenhagen, problema invece che si giustifica, secondo La Rocca, Moltesen, Balensiefen, supponendo che i tre Niobidi siano creazioni di tre scultori diversi. La Rocca, inoltre, attribuendo le tre statue dei Niobidi alla stessa bottega di tradizione attica intrisa di spunti ionici che ha realizzato le sculture frontonali con Amazzonomachia rinvenute in circo Flaminio, ha risolto le proposte di identificazioni del tempio greco di provenienza che erano state fatte -dal "Theseion" di Atene, secondo Furtwaengler, al tempio di Apollo a Phigalia-Bassae per Diinsmoor, oppure ad un tempio magnogreco per Langlotz- a favore del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria. In età augustea, entrambi i gruppi frontonali vennero trasferiti a Roma: il più antico con Amazzonomachia, inteso come celebrazione politica della vittoria di Augusto (Teseo) su Cleopatra (Ippolita), sarebbe stato rimontato nel tempio di Apollo Sosiano nel circo Flaminio, mentre l'altro con la strage dei Niobidi sarebbe stato trasferito negli *Horti Sallustiani* e secondo Talamo collocato nel tempio della Fortuna Pubblica. Come si è già osservato cfr. cat. n., le notevoli somiglianze tra i gruppi nella resa anatomica, nei volti e nel trattamento dei panneggi sembrano indurre a considerare parte dello stesso ciclo greco formato dalla Niobide in questione ed i due di Copenhagen anche alcune sculture rinvenute presso il tempio di Apollo sosiano (Greco ferito, Greco caduto, Amazzone e Nike e Teseo).

**Bibliografia:** BC 34, 1906, pp.157-185 (Lanciani), NSc 1906, p.434 (Rizzo), Della Seta 1907, p.207, Furtwaengler 1907, pp. 207-210; Loewy 1927; Neugebauer 1928, pp.204-219; Langlotz 1934, p.25 nota 5; Kraiker 1936, pp.125-132; Dinsmoor 1939, p. 37; Langlotz 1957, p.13 n.2 ; Langlotz-Hirmer 1963, p.83 tav. 115; Paribeni 1969, n.4; Ridgway 1981, p.55 A; MNR, I,1, pp.176-179 n.116 (E.Paribeni); La Rocca 1985, p.71, tavv. 36-39 (con bibl. prec); Donderer 1991, p.267; LIMC VI, 1992, s.v. *Niobidai*, p. 918, 925-926, n. 21 a, tav. 613 (W. Geominy); Talamo 1995, pp.30-33; Moltesen 1998, p.180; Talamo 1998, pp.146-148 fig. n.17; Rolley 1999, pp. 179-180, 186, 194, fig. 162; Balensiefen 2001, pp. 83-86, E 7; Kreikenbom 2004, pp. 249-252, fig. 191 a-d; Diacciati 2005, pp. 203-206; Rocco 2010, p. 24 n.; Talamo 2008, pp. 131-133; Ambrogi 2011, pp. 537-541, fig. 9.

### **99. Torso di una *peplophoros***

Marmo greco, di colore dorato scuro probabilmente pario.

Inv n. 124667

H: 0,83 m

**Stato di conservazione:** il torso femminile è conservato dalla base del collo fino a sopra le ginocchia; mancano, oltre alla testa che, come indica il rendimento del collo, doveva essere leggermente girata a sinistra, la parte inferiore delle braccia. Sia la testa che le avambraccia erano lavorate a parte e inserite. *L'apoptigma* è spezzato in diversi tratti sul bordo, mentre sull'orlo della scollatura sono visibili tracce di lievi di colore. Diversi elementi indicano che la statua fu restaurata già in antico: nel lembo della veste, che era sollevata dalla mano destra, s'intravede un taglio netto con tracce rossicce di un perno di ferro

ancora in parte conficcato nel marmo; ancora alcuni fori sul collo e alle estremità delle braccia, troncate a metà dell'avambraccio, mostrano tracce di integrazioni.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta nell'ottobre del 1939 durante i lavori di fondazione per il nuovo albergo sul luogo del vecchio Bristol nell'angolo tra via S.Nicola da Tolentino e Piazza Barberini. Nel corso degli scavi, non furono trovate tracce di muri antichi, né associazione con i frammenti marmorei rinvenuti nello stesso terreno. Dai documenti dell'Archivio di Palazzo Altemps<sup>760</sup> è stato possibile ricostruire le vicende connesse alla scoperta e all'arrivo al Museo Nazionale Romano. Per la scoperta della statua, avvenuta nei terreni di proprietà della società anonima alberghi, sia alla detentrica dei terreni che alla società appaltatrice dei lavori di scavo Bonofeder quanto allo scopritore, l'operaio Mario Costantini, spettò come premio un quarto del valore di stima della statua che fu di 40000 lire; la società Bonofeder, tuttavia, chiese di sostituire il premio ricevuto con una riproduzione in marmo bianco da esporre in un salone del nuovo albergo; tale scultura, che sarebbe costata più del valore del premio, non le fu concessa ma al suo posto fu realizzato un calco in gesso dell'originale che tuttavia poté essere consegnato solo diversi anni dopo, nel 1950, per consentire diritti di precedenza alla pubblicazione della scultura da parte del Paribeni.

**Descrizione:** la figura femminile indossa un peplo argivo, cinto sotto l'apoptigma, che era trattenuto sulle spalle da due fibbie. La testa, lavorata a parte e inserita, come indicano i muscoli del collo era rivolta a sinistra. Come si intravede dalla scollatura, il peplo ricopriva un chitone liscio con maniche corte aderenti. La mano destra reggeva un lembo del vestito, mentre la sinistra un oggetto, forse un dono per la divinità che, come indica la superficie grezza sotto il seno sinistro, era poggiato sul corpo; la figura portava i capelli raccolti sulla nuca come mostra l'attacco di un nodo dell'acconciatura presente sul collo. Il retro, ben lavorato, indica che la statua era stata lavorata per essere visibile da entrambi i lati.

La figura è concepita in forme solide e nette, che mostra una corporeità densa grazie alla presentazione monumentale di spalle e busto; accurato ma discreto appare il rendimento della stoffa, soffice ma pesante, che aderisce ai fianchi e spalle. Il peplo, poi, scende diritto attenuato dal leggero movimento tra le superfici dell'apoptigma che sottolinea le forme del corpo. La forte tendenza al verticalismo, data dal rendimento delle pieghe della veste, viene scomposta anche dal movimento della mano che solleva il lembo. La solidità delle forme corporee del busto, le curvature dei fianchi stretti, delle braccia e delle cosce, il trattamento della veste a larghe cannellature parallele con orli a zig zag, riportano alla fine dell'arcaismo. Secondo Germini, infatti, diversamente dalla *peplophoros* tipo Candia, il modellato delle pieghe si limita ad un effetto superficiale, mentre le larghe pieghe dalla vita in giù ricordano una colonna dorica. Il tipo, quindi, appare ancora arcaico, nonostante il tipo di vestiario ed i movimenti precedentemente sottolineati rimandino ad una tradizione di stile severo.

I calzanti confronti proposti da Paribeni con un frammento di una statua vestita di peplo da Crotone, con una *peplophoros* e una statuetta frontonale, entrambe provenienti da Selinunte attualmente al Museo di Palermo<sup>761</sup>, inducono a ritenerla un originale magno-greco. Sebbene, quindi, sia stata considerata da Karydi e da Zanker un'opera classicistica, i confronti proposti da Paribeni e Langlotz consentono di datarla al 480-470 a.C. Per quanto riguarda invece, il contesto di riutilizzo romano, secondo un'ipotesi formulata da Germini, potrebbe aver fatto parte di un ciclo formato dalle tre *peplophoroi* rinvenute negli *Horti Sallustiani*; si tratta della *peplophoros* tipo Gardner, rinvenuta in via Lucullo all'angolo con via sallustiana e attualmente nel Museo di Boston, della replica proveniente dalla collezione Ludovisi attualmente esposta a Palazzo Altemps, e della *peplophoros* tipo Candia, anch'essa acquistata dalla collezione Ludovisi da Jacobsen attualmente nella Ny Carlsberg Glyptotek.<sup>762</sup>

**Datazione:** 480-470 a.C

**Bibliografia:** BC 1946-1948, p. 192; Paribeni 1946-48, pp.99-108, Helbig I<sup>4</sup> p.168 n.2260 (Zanker), Aurigemma 1950, n.164; Paribeni 1953, n.49; Langlotz 1975, p. 124, tav. 39 figg.7-8, Paribeni 1969, p.85 n.32; Aurigemma 1969, n.263, Walter Karydi 1976, p. 11 nota 78, MNR I,1, 1979, p.225 n.141 (Candilio), tav. 37 b; Germini 2008, pp.141-143, p. 162 n.9 tav. 9.

<sup>760</sup> Archivio Storico di Palazzo Altemps, Pratiche di Tutela 168/15, *Peplophoros* rinvenuta nella costruzione dell'albergo Bristol 1941-1950.

<sup>761</sup> Paribeni 1946-1948, p.115 figg.5-6.

<sup>762</sup> Germini 2008, p.142, p.163 cat. nn.10-13.

## ROMA, MUSEO NAZIONALE ROMANO, MAGAZZINI

### 122. Rilievo con banchetto funebre

Marmo greco

Inv n. 476

H: 0,365 m

L: 0,195 m

Sp: non verificabile in quanto il rilievo, conservato nei magazzini del Museo, è inserito in una cassa

**Stato di conservazione:** è conservata la parte centrale del rilievo, compreso un tratto dei margini inferiore e superiore; tutta la superficie è abbastanza corrosa.

**Provenienza e rinvenimento:** Roma, si ignora il contesto di rinvenimento.

**Descrizione:** del rilievo frammentario è conservata solo una porzione delimitata superiormente e inferiormente da un piatto listello liscio. E' rappresentata una figura maschile di profilo verso destra, a cui manca parte della gamba destra, che indossa un mantello che lascia scoperta la spalla destra e il petto, ha la sinistra chiusa a pugno, la destra portata al petto stringe un oggetto non identificabile a causa dello stato di conservazione e ha sul capo una corona. Al centro un giovane nudo, volto verso sinistra, che insiste sulla sinistra con la destra leggermente arretrata, regge con il braccio destro forse un'olpe mentre ha il sinistro disteso in direzione di un *thymiatherion* dietro al quale in secondo piano è conservata parte di una mano di una figura perduta. Tra le due figure maschili appare quella di dimensioni minori di un fanciullo vestito di mantello; al di sopra del quale c'è una finestrella con una protome equina di profilo rivolta verso sinistra.

Paribeni, che è l'unico ad essersi occupato del rilievo, ha interpretato la scena come sacrificio ai Dioscuri; sembra, invece, nonostante lo stato frammentario che sia possibile identificare i personaggi ammantati con due offerenti e il fanciullo nudo con un servitore e far rientrare il rilievo nella serie dei Totenmahlrelief, rappresentazioni votive con scene di banchetto; è verosimile che la scena continuasse a sinistra con una compagna del banchettante che nella destra reggeva una scatola da cui estraeva grani di incenso, e con la sinistra li metteva nel *tymiatherion* e il banchettante barbuto disteso su *kline*, secondo uno schema sorto in Attica nel V a.C e sviluppatosi nel corso del IV. La testa di cavallo qui presente un elemento consueto nei rilievi della serie attica a partire dalla seconda metà del IV a.C è interpretabile come un attributo dell'eroe-banchettante. Tuttavia, il rilievo in questione appare piuttosto isolato nella serie classica per la presenza di alcuni elementi rappresentati raramente. Il fanciullo nudo non ha accanto il consueto crateri e il *thymiatherion* rappresentato in primo piano per intero e non come solitamente in secondo piano e solo con la parte anteriore; tuttavia si presta a confronti solo con due esemplari databili nella seconda metà del IV a.C, il rilievo proveniente da Efeso ed attualmente ad Oxford<sup>763</sup> in cui è rappresentato allo stesso modo, davanti alla *kline* su cui è disteso il defunto, un *tymiatherion* a cui si accosta, in questo caso, invece, una figura ammantata, e il rilievo del Museo Nazionale di Atene<sup>764</sup> in cui la figura di fanciullo nudo, seguita da due offerenti ammantati, uno piccolo ed uno anziano, si avvicina alla donna seduta che appoggia grani di incenso in un *tymiatherion*.

Pertanto, la protome equina, l'attenzione riservata al *tymiatherion* e i confronti fatti consentono di collocare il rilievo alla fine del IV a.C, e non come suggerito da Paribeni nell'età ellenistica; gli elementi evidenziati lo pongono durante quel delicato momento di passaggio analizzato da Fabricius verso l'età ellenistica quando sui rilievi si moltiplicheranno le figure e gli oggetti di arredo e acquisteranno carattere funerario.

**Datazione:** fine IV a.C.

**Bibliografia:** Paribeni, p. 236 n. 277.

### 123. Frammento di fregio con cavalieri

<sup>763</sup> Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, n. 1522, tav.220; Dentzer 1982, R 57 fig.313.

<sup>764</sup> Museo Nazionale di Atene, inv. n. 1524, fig. 417, Svoronos 1907, p.627 n.322, Seidl 1940, n.30; Thönges Stringaris 1965, n. 80; Dentzer 1982, R 151 fig. 151.



Marmo greco, forse pario  
Inv n.8549  
H: 0,26 m  
L residua: 0,44 m  
S: 0,45 m

**Stato di conservazione:** resta un frammento di fregio ionico occupato da due cavalli con cavalieri che corrono verso sinistra, il muso e la metà della groppa di un terzo. Il morso e le briglie, definite a rilievo sullo sfondo piatto, erano originariamente dipinte. La lastra, spezzata obliquamente nel lato destra, reca tracce di rilavorazione effettuate già in antico nella cornice, che in origine scendeva fino sopra la criniera dei cavalli ed è stata rialzata, sul lato sinistro, ritagliato e lisciato, dove si intravede la groppa di un cavallo che è stato fatto scomparire ma di cui rimane la coda sotto il ventre del successivo. Il retro è sgrossato regolarmente, lo zoccolo di appoggio lisciato, il listello in alto reca sottili incisioni parallele nel senso della profondità e leggeri incavi triangolari nel margine esterno. Il listello inferiore appare molto scheggiato. Dall'analisi autoptica del pezzo, si notano macchie di colore scuro sulla superficie del rilievo a fianco alle zampe anteriori del primo cavallo e di lato, in frattura; sembra possibile considerarla l'azione di una grappa di ferro infilata lateralmente.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1900, durante lo scavo della chiesa di S.Andrea in Silice presso la tenuta Le Castella, a 8 km da Velletri, all'altezza del XXVIII miglio della via Appia. Durante il rinvenimento delle strutture riferibili sia alla fase del VI che a quella del XIII secolo della Chiesa e degli edifici attigui, il rilievo, come riferisce Nardini, emerse tra i materiali provenienti "dai pozzi comunicanti con ampi sotterranei scavati nel lapillo<sup>765</sup>".

**Descrizione:** sul frammento di rilievo, da sinistra verso destra, si succedono tre cavalieri al galoppo, disposti in modo che l'avancorpo di ogni cavallo sia posto sopra la coda dell'animale che precede. Come affermato da Giustozzi, viene qui forse raffigurata la gara dei cavalli montati, una competizione introdotta dopo la XXXIII Olimpiade, nel momento in cui i cavalli si sono fermati, come mostrano gli zoccoli posteriori appoggiati sul piano del listello inferiore e quelli anteriori ancora sollevati nello slancio della corsa. Il primo cavaliere regge ancora le briglie, il secondo segue seduto, il terzo è caduto e cerca di restare aggrappato per non cadere. I corpi lunghi ed esili dei cavalli, dalle proporzioni che ricordano quelli della ceramica corinzia arcaica, caratterizzati addirittura dal rendimento del pelame, che i cavalieri, dagli agili e sottili corpi, dagli piccoli e vivaci occhi, e dai nasi sottili e aguzzi e bocche carnose, sembrano quasi il frutto quasi di un piccolo lavoro di cesello. Il frammento è stato ritenuto un'opera tardo arcaica di provenienza ionica (Demangel, Woysch Meautis) o magno greca (Taranto o Locri secondo Paribeni e Rumpf, non meglio specificabile per Giustozzi). Che cosa avesse originariamente tale fregio, tuttavia, rimane ancora incerto; la forma e le dimensioni della lastra consentono confronti con due basi rinvenute reimpiegate nelle mura di Atene: la prima<sup>766</sup>, forse di statua, che presenta un lato con un rilievo dell'altezza di 29,3 cm, decorato con cavalieri e delimitato da una cornice sia sopra che sotto e con una base di una stele funeraria, di dimensioni leggermente maggiori<sup>767</sup>, priva di cornice nella parte superiore, con una file di tre cavalieri. Tali confronti inducono a ipotizzare che originariamente si trattasse del fregio di una base decorata di statua- ipotesi già di Lullies- o di una stele- ipotesi di Woysch Meautis, di produzione ionica; tuttavia, dati i segni di rilavorazione, non si può escludere, come ha fatto Giustozzi, che possa essere appartenuto ad un fregio di un edificio sacro o funerario o ad un altare.

**Datazione:** I decennio del V secolo a.C.

**Bibliografia:** NSc 1900, p.197 (Nardini), Moretti 1911, p.147, Amelung 1909, I, n.1392; Rumpf 1923-24, p.477 e ss, Nardini 1926, pp. 195-198, Demangel 1932, p.180 fig 50, Paribeni 1932, n.15, Paribeni 1953, pp. 11 s. nr. 2, Lullies 1954, n.4; Ridgway 1966, p.195, Helbig III<sup>4</sup> n.2487 (W.Fuchs); Fuchs 1969, pp.458 e s. n. 2487, Root 1973, p.132, Crescenzi 1981, pp.81 e s; Fuchs 1982, pp.381 e s., Woysch Meautis p.105 tavv. 1-4; Feleten 1984, p.25 n.28 tav.8,3; Petti 1984, pp.333-342, Fuchs-Floren 1987, p.441 tav. 40,5; Petti 1991, pp.92-98, Vanhove 1992, p.397 n.267, Esch 1997, p.16, Fiochi Nicolai 1999,

<sup>765</sup> Così Nardini 1900, p.197, Nardini 1926, p. 195, Lilli 2008 p. 1097 ; Giustozzi (Nike 2001, p. 98) invece, forse confondendolo con i rinvenimenti di iscrizioni funerarie presso il pavimento marmoreo della Chiesa di S.Andrea in Silice.

<sup>766</sup> Willemsen 1963, p. 107, tav. 64,1.

<sup>767</sup> Willemsen 1963, pp. 109-111, figg. 57-59.

p.460, Fiocchi 2001, pp.153-159, Nike 2001, p. 98, n.52 (Giustozzi); De Maria, Fei, Toro 2001, p.803 scheda 6843, Lilli 2008, p.1097, scheda 1638; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

#### 124. Torso maschile

Marmo pentelico

Inv n. 39164

H: 0,55 m

L: 0,50 m

**Stato di conservazione:** il torso è acefalo, privo del braccio sinistro e dell'avambraccio destro che, come mostra il foro di 2 cm praticato nella parte superiore del braccio, era lavorato a parte e ivi inserito. Forse per l'inserimento di applicazioni in bronzo, numerosi fori di trapano erano stati praticati lungo la clamide della figura: si notano all'altezza della spalla destra, sulla clamide, si nota un foro per perno di 6 mm di diametro e di 8 mm di profondità; 5 piccoli fori di trapano tra la parte posteriore del braccio destro e l'orlo della clamide; ancora all'altezza della frattura del braccio sinistro nella clamide un foro di trapano di 8 mm che sembra seguire il movimento dell'avambraccio, un altro di 7 mm sotto il braccio sinistro, un altro ancora sulla spalla destra alzata.

Secondo Dörig, diversi elementi indicano che la scultura fu restaurata in antico; sulla frattura che va dalla spalla destra fino all'avambraccio sinistro, si nota una cavità ovale nella quale era inserita anche un'asta metallica che si è ossidata; all'altezza della parte superiore del braccio sinistro, lateralmente, è presente un incavo rettangolare di 13,2 cm di profondità che si restringe verso il basso, segno di un intervento di riparazione avvenuto in antico. Invece a destra della frattura c'è un foro trapezoidale per perno di 6 mm di diametro e di 6 cm di profondità, che reca tracce di ossidazione che reggeva probabilmente un perno utilizzato per fissare la parte del mantello, oggi perduta, che ricopriva le spalle e superava la testa della figura.

**Provenienza e rinvenimento:** nel 1907 durante i lavori per la costruzione in via S. Susanna del Palazzo del Ministero dell'Agricoltura Industria e Commercio.

**Descrizione:** la figura maschile nuda, coperta sulle spalle e la schiena dal solo mantello, ha la parte superiore del corpo piegata in avanti, la spalla sinistra alzata e la destra invece è tirata all'indietro; il movimento provoca uno spostamento dei fianchi, che vengono resi attraverso un approfondimento sopra l'ombelico. A causa della torsione del busto la gabbia toracica sporge in avanti formando una piccola cavità con l'addome; nel movimento si piega plasticamente il muscolo destro del busto di cui sono rese con dettaglio le forme anatomiche, così come viene dettagliata la muscolatura della pancia ai lati dell'ombelico. Il piccolo frammento di collo rimasto accanto alla clamide indica che la testa, che probabilmente non indossava un elmo, era rivolta verso la spalla sinistra; forse nemmeno uno scudo era retto nella mano sinistra, con la quale senza armi, potrebbe afferrato per i capelli un nemico- un centauro o Lapita?- mentre nella mano destra reggeva una spada. Non si tratta dunque, secondo l'ipotesi di Paribeni, di un cavaliere: la posizione della gamba non appare abbastanza piegata da consentire alla figura di stare seduta. Il mantello, inoltre, copriva il fianco e il gluteo destro fino alla coscia e non come ci si aspetterebbe per un cavaliere svolazzante sopra la schiena; la coscia sinistra era leggermente spostata in avanti, mentre molto più tesa era la destra, nella cui superficie esterna era praticata una cavità la cui posizione lascia presumere che la figura aveva le ginocchia piegate. Se il rendimento della trasparenza del mantello sul petto consente di accostarlo alle figure del fregio di Atena Nike, tuttavia, le forme corporee e il rendimento plastico dei muscoli del busto e dell'addome indicano che l'origine del torso non era attica, bensì peloponnesiaca. I confronti proposti da Dörig con la figura maschile della metopa dell'Heraion di Samo da far supporre alla studiosa che fosse parte della decorazione del frontone occidentale raffigurante un Ilioupersis, trasferita in antico a Roma; altri confronti a mio avviso sono possibili con le figure frontonali del tempio di Asclepio ad Epidaurò, di alcuni decenni successivi, in particolare, sembra molto simile alla figura inginocchiata sotto il cavallo al centro appartenente al frontone occidentale con Amazzonomachia che mostra la stessa torsione del busto. Nonostante tali considerazioni, tuttavia, lo stato frammentario del torso e la mancanza di attributi impediscono di determinare in quale battaglia fosse coinvolto e dunque se facesse parte di un Ilioupersis, Amazzonomachia o di una Centauromachia.

**Datazione:** inizio IV a.C.

**Bibliografia:** NSc 1907, p. 679 (Vaglieri), NSc 1908 p.46 fig. 1 (Vaglieri), Paribeni 1922, p.115 n.159, Paribeni 1928, p.131 n. 225, Paribeni 1932, p.131 n. 239; Dörig 1993, pp.69-71 tavv. 20-21, LTUR II Suppl. p. 49 e s., s.v. *Via XX settembre*, (A. Di Miceli).

## ROMA, MUSEO DEL PALATINO

### 125. Statua femminile c.d Aura del Palatino

Marmo greco  
Inv. n. 124697

**Stato di conservazione:** mancano le braccia, le gambe dalle ginocchia in giù, la testa e gran parte del mantello. Tutta la superficie si presenta fortemente abrasa, probabilmente per l'esposizione all'aperto.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta dal Boni nel 1918 durante le demolizioni della *Turris iniquitatis*, ( Rocca Frangipane) alle pendici del Palatino presso l'arco di Tito.

**Descrizione:** una figura femminile indossa un aderente peplo dorico; il veloce movimento ascensionale lascia scoperta la gamba destra e modella il ventre e coscia sinistra e crea un agitato alternarsi di pieghe.

Numerose sono state le proposte di identificazione; considerata inizialmente da Boni, da Richter e Paribeni una Nike, mentre Curtius, che aveva notato che la figura era priva di ali, la identificò con un'Aura e di propose di ricostruirne la posizione con il ginocchio sinistro avanzato e la gamba destra allungata e con il mantello retto dalla mano sinistra; ritenendo di notare la manieristica del corpo che ha origine con i rilievi della balaustra del tempio di Atena Nike e raggiunge il suo acme nell'età di Timotheos, la considerò un'opera attica del 400 a.C, mettendola in collegamento con le figure del fregio orientale del tempio di Apollo a Bassae e ipotizzando che fosse l'acroterio destro del tempio. Picard, invece, ritenne che avesse fatto parte di uno stesso ciclo assieme alle due figure femminili del Louvre, proposta che successivamente negata da Delivorrias che, come von Steuben, la considerava un acroterio attico del 420 a.C. Alscher, invece, la accostò alla Nike di Epidauro, mentre Karusu, confrontando il motivo del panneggio con quello dell'Orizia rapita da Borea, ritenne che fosse anch'essa un acroterio del tempio di Nemesi a Rhamnunte. Tutt'altra origine- magno greca o tarantina- fu ipotizzata da Schlörb, mentre Brukker la considerò un'opera giovanile di Paionos e Gulaki, infine, la mise in relazione con la Nike del tempio di Asclepio di Epidauro. Ridgway la data all'inizio del IV secolo, mentre Tomei confronti con tempio di Atena Nike datazione al 420. Il rinvenimento nel 1995 di una sua omologa dalla villa di Luku ha riaperto la discussione sulla sua identificazione ed origine, nonché sulla sua originalità, messa in dubbio da alcuni studiosi-Galli- che l'hanno considerato una replica di quella di Luku. Despinis, sulla base i confronti con el tempio di Apollo a Bassae ribadendone l'identità di opera greca della fine del V a.C, invece, notando che il movimento di entrambe le figure fosse lo stesso, ipotizzò che fossero gli acroteri anteriori e posteriori di un tempio greco vicino Louku e che il nostro esemplare fosse stato trasferito in Italia già in epoca augustea. Tuttavia, Spyropoulos ritenne che entrambe non fossero acroteri, bensì sculture rappresentanti figure danzanti, *Saltantes Lacenae* realizzate nell'ultimo decennio del V a.C da Kallimachos. Come si è già sottolineato a proposito della scultura di Louku, la sua presenza appare del tutto comprensibile alla luce dell'indole classicista di Erode, scelta che porterebbe a pensare che il Sofista stesso avrebbe inviata una delle figure del gruppo a Roma da Erode a uno dei imperatori -Adriano o gli Antonini- che l'avrebbero esposta sul Palatino.

**Datazione:** fine V a.C.

**Bibliografia:** Tea 1932, II, p.438; Picard 1943, p.68; Curtius 1947; Paribeni 1953, p.15 n.5; Karusu 1962, p. 178; Schlörb 1964, p. 74 nota 15; Helbig III<sup>4</sup>, p.165 n. 2256 ( H.von Steuben); Delivorrias 1974, p. 188; Steward 1975, p. 200 nota 7; Hofkes-Brukker 1975, p.137; Ridgway 1979, p.62 nota 28, MNR I, 1, p.204 n.127 (Papadopoulos); Gulaki 1981, p. 111 fig. 69; Ridgway 1981, p. 62 n.28; Danner 1989, p.28; Delivoriass 1990, pp. 32 e ss. fig. 28; Picon 1993, p.91 A1 fig. 14, figg. 15-16; Vorster 1993, p.30

nota 23; Despini 1996, p.256; Tomei 1997, n.82; Spyropoulos 2001, pp.72-128; Galli 2002, pp.234-235; Kreikenbom 2004, pp.201 e 513 tav.13; Spyropoulos 2006b, pp.159 e ss.; Despini 2008, p.308, Rocco 2010, p.21 n.2.

## 126. Apollo colossale

### Frammento di testa

Marmo pario  
Inv. n. 35794  
H: 0,44 m

**Stato di conservazione:** resta solo il lato sinistro del volto, dall'occhio fino alla tempia.

### Frammento di piede

Marmo pentelico  
Inv. n. 35750  
H: 0,31 m

**Stato di conservazione:** restano solo tre dita con la suola del sandalo che poggiano su una base circolare.

**Provenienza e rinvenimento:** sia il frammento di testa che di piede furono rinvenuti durante gli scavi della metà degli anni sessanta sulla terrazza inferiore del tempio di Apollo, assieme a molti altri frammenti più piccoli pertinenti alla stessa statua di culto colossale, forse intenzionalmente frantumata ad opera di cristiani.

**Descrizione:** si tratta del lato sinistro del volto di cui resta una parte dell'occhio sinistro e della tempia con l'attacco dei capelli che era tirati dietro l'orecchio. I capelli potevano essere o tutti raccolti in un chignon sulla nuca oppure in parte legati sulla nuca e parte lasciati scivolare all'indietro; il trattamento dell'occhio, secondo Jones Rocco, sembra più tipico del periodo romano che del IV a.C, l'angolo interno evidenzia un uso approfondito del trapano e la pupilla ha una forma sferica. Secondo Tomei, invece, la morbidezza dei piani facciali e l'accurata levigatezza della superficie lasciano intuire che si tratti di un originale greco, identificabile con l'Apollo di *Skopas* trasferito da Augusto dopo la vittoria di Azio sul Palatino, forse da Ramnunte perché in molte fonti l'Apollo Palatino è detto *Rhamnusius*<sup>768</sup>.

Stesse considerazioni sono state fatte a proposito del frammento di piede, di cui restano tre dita del piede che indossavano sandali caratterizzati da una suola molto spessa. Sebbene non esistano confronti puntuali nell'analisi di Morrow<sup>769</sup>, un simile bordino profilato qui visibile sull'angolo superiore e inferiore del sandalo appare attestato soltanto a partire dalla fine del IV a.C, in particolare la copia tardo ellenistica della *Parthenos* di *Anthiocos* e come la replica di età giulio claudia di Catania sembra che anche in questo caso il mignolo non fosse rappresentato. Pertanto Rocco il piede con sandalo ipotizza che possa essere appartenuto ad una replica romana.

**Datazione:** IV a.C

**Bibliografia:** Carrettoni 1966, p. 73; Jucker 1982, pp. 82-100; Kellum 1985, pp. 169-176; LIMC II, 1984, s.v. *Apollon*, n. 155 8 (O. Palagia); Martin 1988, p. 262 n.118; Jones Rocco 1989, p. 579 figg. 8-9; Flashar 1992, p. 40; Todisco 1993, p. 82 fig.137; Celani 1998, pp. 96-97; Tomei 1999, p. 47 nn. 26-27; Rovine e rinascite 2008, p. 26 n.1.

## 127. Testina di Atena

Marmo greco insulare  
Inv. n. 37340  
H: 0,14,5 m

---

<sup>768</sup>Pl., *NH* XXXVI, 24-25.

<sup>769</sup>Morrow 1985, p. 91.

**Stato di conservazione:** assai lacunoso, è conservata solo la parte sinistra del viso che presenta diverse scheggiature su naso, mento e guancia, e una piccola parte della testa con elmo.

**Provenienza e rinvenimento:** immessa nell'Antiquarium nel 1930; sono ignote tuttavia le circostanze e il luogo di rinvenimento

**Descrizione:** la testina, leggermente rivolta verso destra, indossava un elmo attico a tre *lophoi*, di cui resta visibile l' attacco di quello laterale sinistro, che era provvisto di paragnatide; i capelli riccioluti sulla fronte scendono suddivisi in ciocche più lisce lungo il volto. Secondo Paribeni, la testina apparteneva ad un' Atena, alta poco più di un metro, la cui asimmetria del volto ha indotto lo studioso a pensare a una veduta di tre-quarti e ad una identificazione con il tipo della *Promachos*, disposta obliquamente nella posizione di attacco. Si tratta di una scultura raffinata, arricchita dalla presenza di completamenti metallici testimoniati dai forellini ai lati del volto per fissare gli orecchini e dietro alla nuca per riccioli metallici che uscivano dall'elmo. I confronti proposti da Paribeni per la forma dell'elmo e la disposizione dei capelli con una serie di statuette femminili bronzee dell'Acropoli di Atene, in particolare con quella con dedica di *Meleso*<sup>770</sup>, la forte affinità stilistica con le *Korai* dell'Acropoli 658 e 660<sup>771</sup>, nonché il rendimento molto delicato sia del volto che della capigliatura, consentono di considerarlo un lavoro attico databile tra il tardo arcaismo e l'inizio dell'età severa e non, come ipotizzato da Hafner e Schuermann, una creazione arcaistica di età augustea. Sempre dello studioso è la suggestiva identificazione con il *palladium palatinum*, oggetto custodito nel tempio di Vesta sul Palatino e raffigurato sulla base di Sorrento e sul rilievo di Palermo<sup>772</sup>, rifiutata da Zanker che ne ha proposto un'origine insulare e l'ha identificata con una delle opere di *Boupalos* e Atenide descritte da Plinio nel tempio di Apollo Palatino.

**Datazione:** inizio V a.C.

**Bibliografia:** Paribeni 1964; Hafner 1967, p. 259; Paribeni 1969, p. 86; Langlotz 1975, p. 127 nota 57 e p. 128; Schuermann 1985, pp. 46-48 nota 647; Zanker 1988, p. 626 fig. 230; La Grande Roma 1989, p. 143 n. 6,7 (Pensabene), Frascchetti 1990, p. 338, Celani 1998, pp. 92-94; Tomei 1999, p. 54 n. 30.

## ROMA, MUSEO TORLONIA

### 128.Rilievo votivo con Ippolito

Inv. n.433

Marmo pentelico

H: 0,67 m

L:0,40 m

**Stato di conservazione:** manca gran parte della zona superiore del rilievo, dalla testa dell'eroe in su compresi i fianchi delle figure in secondo piano ed entrambi i bordi. Molto scheggiato il viso dell'eroe centrale e quello dell'adorante; il listello inferiore sembra essere stato scalpellato volontariamente, probabilmente per eliminare l'iscrizione che vi correva, così come entrambi i listelli potrebbe essere stati asportati intenzionalmente per l'inserimento del rilievo all'interno di una parete durante il riutilizzo di età romana.

**Provenienza e rinvenimento:** come riferisce Visconti, fu rinvenuto durante gli scavi realizzati dalla famiglia Torlonia nel 1874 sulla via Appia antica nelle vicinanze della tomba di Cecilia Metella; la fondatezza della notizia ha indotto diversi studiosi (Gasparri, Rausa, Baumer) a considerarlo, piuttosto, proveniente dal Tropion di Erode Attico.

**Descrizione:** in primo piano è rappresentata una scena di omaggio resa da un adorante, raffigurato sulla destra del rilievo, di profilo, con addosso un mantello che lo copre dai fianchi in giù, ad un eroe stante accanto al suo cavallo seguito da un cane da caccia. Questo regge nella sinistra il *lagobolon* che lo caratterizza come cacciatore ed è separato dall'adorante da un oggetto identificabile o con un altare privo di modanatura oppure una bassa *eschara*. In secondo piano, inserite in un paesaggio roccioso, ci sono tre

---

<sup>770</sup> Niemeyer 1960, fig.11.

<sup>771</sup> Langlotz 1975, n.87 tav. 95.

<sup>772</sup> Cfr. nota....

figure: al centro, una di cui resta solo l'estremità inferiore, stante all'interno di un *naiskos*, e due sedute ai suoi lati, una femminile a sinistra e una maschile a destra.

Già Blinkenberg, riconoscendo il paesaggio roccioso come quello delle pendici dell'Acropoli, sulla base di un passo di Pausania<sup>773</sup> che descrive le pendici sud-occidentali, aveva identificato nell'eroe cacciatore Ippolito, nella figura stante in secondo piano Themis e in quelle sedute Afrodite e Asclepio, tutte divinità titolari di santuari adiacenti al *mnema* di Ippolito lì presente. Kenner e Beschi, pur accogliendo tale lettura, considerarono, invece, il primo, la figura all'interno del *naiskos* Afrodite e quella a sinistra Themis, il secondo quella nel *naiskos* uno *xoanon* di Afrodite e quella sinistra Afrodite stessa. Secondo lo studioso il simulacro evocherebbe la vendetta di Afrodite su Ippolito e pertanto in tal senso andrebbe associato al santuario di Afrodite *eph'Ippolitou*; siccome, inoltre, solo Pausania ricorda un tempio di Themis nei pressi dell'*Asklepieion*, tralasciando invece quello di Afrodite, ritenne che nel santuario di Ippolito, Afrodite fosse venerata con l'epiclesi di Themis.

Di differente avviso sono stati Mitroupolou e Ridgway, che hanno interpretato la figura stante nel sacello come quella di Asclepio, rappresentato all'interno dell'*heroon*; tale ipotesi, accolta da Edelmann, Holtzmann e Comella e dettagliatamente argomentata da Riethmueller, è stata confutata recentemente da Saladino; quest'ultimo tuttavia vede, come Riethmueller stesso, nella figura seduta maschile Dioniso, dio venerato immediatamente ad est dell'*Hyppoliteion* e dell'*Asklepieion*, e ritiene che fosse rappresentato non solo per motivi topografici, dato che la celebrazione degli *Asklepieia* si teneva in concomitanza con il *proagon*, importante preliminare delle Dionisie cittadine che si svolgeva nel vicino *Odeon* di Pericle.

Un'interpretazione totalmente differente è stata formulata da Simon e sostenuta da Güntner che identificano l'eroe in primo piano con *Kephalos*, nello *xoanon* al centro in secondo piano la rappresentazione della sua tomba, e nelle figure laterali Apollo e Artemide, divinità tutelari dei *Kephalidai* e ambientano la scena nel santuario dei *Kephalidai* nel territorio di Daphni. Tale ipotesi, che è stata giustamente criticata dagli studiosi che si sono occupati successivamente dell'argomento, appare infatti molto debole; è indubbio che si tratti di un rilievo votivo dedicato ad Ippolito e l'interpretazione topografica del rilievo data da Beschi resta la più convincente per la corrispondenza tra immagini e rappresentazione dei luoghi sacri che esse evocherebbero, sebbene lo studioso nel suo contributo sull'argomento ha invitato ad una maggiore prudenza nell'identificazione. Per quanto riguarda lo stile del rilievo, tutte le figure - in particolare l'Afrodite, l'Asclepio seduto e l'Ippolito con il cavallo - evidenziano chiari echi partenonici<sup>774</sup>; inoltre la loro collocazione su piani diversi appare legata alla pittura d'età classica e alla mancanza di rimpicciolimento ai modelli di paesaggio tipici di Polignoto. Pertanto, non solo l'interpretazione topografica, dunque, ma il rendimento delle figure smentiscono l'attribuzione ad un'officina dell'Italia meridionale proposta da Diepolder e sostenuta anche da Bernabò Brea e Ridgway e permettono di considerarlo un esemplare attico databile intorno al 400 a.C. Come ha sottolineato Comella, appartiene della tradizione colta della prima fase dei rilievi votivi attici, caratterizzata da una rappresentazione delle figure strettamente legata ai modelli della scultura e pittura coeva; la qualità del pezzo è tale a mio avviso da farlo considerare opera di maestranze attive nel Partenone che, dopo la fine delle commissioni pubbliche ateniesi, si dedicarono a questa classe di materiali; tuttavia la presenza del dedicante mostra l'affacciarsi della tendenza che tenderà a dominare nel corso del secolo successivo verso rappresentazioni più standardizzate.

**Datazione:** 400 a.C.

**Bibliografia:** Schreiber 1876, pp.119-120; Visconti 1880, p.175 n.343; Blinkenberg 1904, pp.48-65, pl.1; Diepolder 1926, p. 260; Lippold 1950, pp.197-199, tav.73,1; Bernabò Brea 1952, p. 12; Dohrn 1957, pp.31, 38, 81; Kenner 1964, pp.44-46; Beschi 1967-1968, pp.515-517 fig.2; Mitroupoulou 1977, n.58 fig.94; Gasparri 1980, p. 206 n.433; Ridgway 1981, p. 186; LIMC II, 1984 s.v. *Asklepios*, p.876 n. 101 (Holtzmann); LIMC V, 1,1990, s.v. *Hippolitos*, p.445 n.124 (Linant De Bellefonds); Laubscher 1993, p. 52; Güntner 1994, p.147 C54; Edelmann 1999, B 75; Riethmueller 1999, pp.142-143 fig.10; Gasparri 2000, p. 7; LTUR Suburbium s.v. *Tropium*, p.199 fig.163, p.202 (F.Rausa); Baumer 2001, p. 88 n.22; Moltesen 2001, pp.192-193; Beschi 2002, p. 29 nn.82; Comella 2002, p.221 Roma 3 fig.40; Holtzmann 2003, pp.211-212; Riethmueller 2005, pp.271-272; Simon 2006, pp.47-48 fig.5; Saladino 2009, pp.443-447 fig.1; Comella 2011, pp.20-24, fig. 5.

## ROMA, Musei Vaticani

<sup>773</sup> Paus., I,22.

<sup>774</sup> Dohrn 1957, p.88, Gasparri 2000, p.7.

## Museo Profano della Biblioteca Apostolica Vaticana

### 129. Rilievo votivo con cavaliere

Marmo pentelico

Inv n. 6092

H: 0,54 m

L: 0,62 m

**Stato di conservazione:** buono, spezzati l'angolo superiore destro e, per piccola parte, quello inferiore sinistro; lievi abrasioni sulla superficie del marmo, soprattutto nella parte inferiore destra; manca la superficie in parte della zampa destra del cavallo.

**Provenienza e rinvenimento.** Secondo i resoconti ufficiali sotto il pontificato di Pio IX, il luogo del ritrovamento fu Pompei, in occasione del viaggio del Pontefice, avvenuto il 22 ottobre 1849, ospite del sovrano borbonico Ferdinando II nella Reggia di Portici. La visita di Pio IX è documentata da una dettagliata relazione del Cav. D'Aloe e dalla relazione contenuta nel diario di scavo del Fiorelli; da queste si evince che il pontefice fu invitato ad assistere ai saggi che si conducevano presso alcune abitazioni di Pompei e che gli furono donati dal Re i materiali rinvenuti in sua presenza.

Il rilievo in questione fu rinvenuto durante il secondo saggio a cui assistette il Papa, nella bottega, chiamata in seguito al rinvenimento, del Cavaliere Galoppante, sita all'angolo fra la via della Fortuna e Via di Stabia (VII, 3-VII,4), insieme ad un grande *aheum* bronzeo, una conca ellittica a due manici bronzea, una pala di ferro, un'acchetta, una caldaia, una pietra da molino, un piccolo molino, un gran pezzo di legno annerito, una colonnetta di marmo e vari altri frammenti<sup>775</sup>.

Il Magi ricorda che Helbig, in una lettera del 16 agosto 1878 conservata fino al 1932 nell'archivio della Gipsoteca dei Musei di Berlino, riferiva quanto gli era stato detto da un custode del museo Nazionale di Napoli che il rinvenimento del rilievo sarebbe avvenuto a Tindari, e la lastra, portata a Napoli e conservata nei magazzini del Museo, sarebbe stata trasferita a Pompei per farla ritrovare al momento della visita del Pontefice arricchendo di interesse lo scavo.

Come hanno affermato Comella e Stefani che recentemente hanno riesaminato il diario di scavo del Fiorelli e analizzato nuovi documenti relativi alla visita di Pio IX a Pompei, la provenienza da Tindari non ha alcuna consistenza documentaria, mentre risulta attendibile la notizia del rinvenimento durante la visita del Papa. Il rilievo fu rinvenuto dunque, in una delle botteghe dell'insula VII,4, la n.46 o 47, verosimilmente appartenente ad un'officina di un marmista.

**Descrizione:** il rilievo, bordato superiormente da una cornice liscia, è occupato da un cavaliere che indossa una tunica e una clamide e ha sul capo un petaso; regge nella sinistra le redini di un cavallo rampante rivolto verso destra e nella destra un corto bastone collegato da un oggetto ovale che piegato all'indietro va a toccare lo spazio della cornice. I due fori sul muso e sul collo del cavallo indicano che vi fossero redini rappresentate in bronzo e dipinte in corrispondenza della mano del cavaliere.

Si tratta, sia per il tipo di cornice che per il soggetto rappresentato, senz'altro di un rilievo votivo, sebbene il Brunn lo abbia considerato un rilievo funerario; più problematica, invece, è risultata l'identificazione del cavaliere; se dapprima è stato considerato da Avellino e Guidobaldi Alessandro Magno a cavallo di Bucefalo, successivamente Arndt e Lippold vi hanno riconosciuto un Dioscuoro; più che un *heros equitans*, come sostenuto da Fuchs, che invece è solitamente accompagnato da un adorante o da un'eroina, secondo Comella e Stefani, il cavaliere sarebbe il dedicante del rilievo raffigurato in battaglia, in quanto, come aveva sostenuto Magi confrontandolo con una serie di monete di Farsalo, l'oggetto retto nella destra era probabilmente un'arma.

Per quanto riguarda la datazione, Conticello ravvisando la coesistenza di stili e alcune incongruenze nell'impostazione della figura rispetto al movimento del cavallo e le proporzioni del cavaliere, lo aveva considerato un'opera classicistica databile nel I d.C; il rendimento della testa corta e tozza del cavallo fanno pensare piuttosto ad un'opera realizzata in pieno IV a.C non in Attica, ma, come sostenuto da Magi, nella Grecia nord-orientale. A confermare tale ipotesi, oltre alla foggia del copricapo ed i confronti già citati con la moneta di Farsalo, sarebbero le somiglianze sottolineate da Stefani e Comella con il rilievo con il cavaliere beotico dei Musei Vaticani cat. n. e con un esemplare da Tanagra che

<sup>775</sup> Per l'identificazione dei pezzi donati al papa Pio IX e di quelli rinvenuti nello scavo della bottega, cfr. Comella Stefani 2007, pp.38-39.

presenta analogie nella cornice, nell' impostazione del movimento del cavallo e nell' incongruenza nella raffigurazione del cavaliere che dovrebbe evidenziare maggiore tensione nelle gambe e piedi.

**Datazione:** I metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Avellino 1850, De Guidobaldi 1851, Brunn 1851, pp.59-60, Helbig I<sup>4</sup> n.471 (W. Fuchs), Arndt, Lippold 1930, p.729; Magi 1964, pp.1-8; Conticello 1987, pp. 31-38, tav. 2, Baumer 2001, pp. 89-90; Comella, Stefani 2007, pp. 27-40; Comella 2007, pp. 49-63; Marmora Pompeiana 2008, pp. 78 s.; Comella 2008a, p. 147 nota 3, p.187 fig. 9; Comella 2008b, pp.185, 187, 189 fig.9; Forza del bello 2008, p. 358, n.112 (L. Franchi Vicerè); Guidobaldi, Guzzo 2010, p. 258; Comella 2011, pp. 44-51 fig. 10.

## Museo Gregoriano Profano

### 130.STELE DEL PALESTRITA

Marmo pentelico  
Inv. n. 559  
H: 2,10 m

**Stato di conservazione:** la stele, rinvenuta non integra ma smembrata in due parti, fu felicemente ricomposta nel 1957, quando fu ceduta al Vaticano dal Comune di Roma la parte inferiore della stessa. La parte superiore è lacunosa: il lato destro è stato segato e pertanto manca alla figura del giovanetto cranio spalle e schiena, così come due settori ai lati della testa della figura principale compreso il listello della cornice superiore della stele. Sono visibili numerose scheggiature lungo il corpo del giovanetto; tra la mano del giovanetto e la figura principale sono visibili tre fori probabilmente antichi. La parte inferiore, che fu rilavorata sul lato posteriore, reca iscritto " Pro devotis/S.Nicolai/ Anno MDCCI/arbitrio suo/ religio/scholar piarum" e presenta due fori moderni. Appare generalmente scheggiata all'altezza delle ginocchia della figura principale.

**Fonti e documenti:** M. Fabius Calvus, *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*, 1527, tavola 1.;U. Aldovrandi, *Statue antiche che in Roma in diverse case e luoghi particolari si veggono*, 1556, p. 132

**Disegni:** Pierre Jacques, *Codex Remensis*, f.4, Paris Bibliothèque National de France: S. Reinach, *L'Album de Pierre Jacques sculpteur de Reims. Desinée a Rome de 1572-1577*, 1902, p. 113 tav. 4; Huelsen 1917, p.27 fig.20, Magi1951, p. 616 fig.1.

Codex dal Pozzo-Albani, Windsor Castle, Royal Library, V, fol. 17, n. 8500: Amelung 1909, p. 192, fig.1; Vermeule 1966, p.33 n. 8500, Herzklotz 1999, fig.47.

G. B. Casali, *De antiquis Romanorum ritibus*, Roma 1644, p. 222: Lanciani 1992, p-124 fig.80

**Provenienza e rinvenimento:** le prime attestazioni delle stele a Roma risalgono al XVI secolo: è descritta nel 1527 da M. Fabius Calvus, poco dopo, nel 1556 dall'Aldovrandi come parte della collezione Cesi in Borgo, presso il Vaticano, inoltre in un disegno di Pierre Jacques risalente al 1577 è rappresentata integra tra gli oggetti della collezione Cesi in Borgo. Nel 1622 gran parte della collezione Cesi passò ai Ludovisi, tra gli oggetti rimasti in possesso del cardinale appare la stele in questione, documentata infatti ancora alla metà del XVII secolo da un disegno presente nel Codex dal Pozzo-Albani, databili tra il 1620 e il 1657 ed uno schizzo nell'opera del Casali.Passata in possesso successivamente ai Padri Scolopi, venne segata in due lastre; il pezzo inferiore fu reimpiegato come chiusino sepolcrale nella chiesa di S. Lorenzo in foro piscium presso S. Pietro mentre quello superiore venne posto rovesciato a coprire un fognone prima del 1701, come attesta un'iscrizione sulla faccia posteriore del rilievo. La ricomposizione della stele risale al nostro secolo: la parte superiore della stele fu rinvenuta nel 1902 dal Marucchi in un magazzino della stessa chiesa e donata al papa Leone XII; nel 1949, sempre a San Lorenzo, durante i lavori di restauro, fu rinvenuta la parte inferiore che venne concessa nuovamente al Vaticano. Non si



conoscono con esattezza né le circostanze né il luogo di rinvenimento, tuttavia sicuramente romano, data la sua presenza nella collezione Cesi. Come aveva sospettato già Lanciani<sup>776</sup>, probabilmente sia la stele che diverse sculture della collezione Cesi provenivano dall'Esquilino; inoltre Bell ritiene che la stele provenga dalla "vigna di 8 pezzi all'arco di S. Vito" acquistata nel 1543 dal cardinale Federico Cesi, la stessa proprietà in cui, con il nome Villa Caserta, nei secoli successivi saranno rinvenuti in giacitura secondaria, il rilievo Albani e le due stele dei Musei Capitolini.

**Descrizione:** il lato sinistro è occupato da un atleta nudo di dimensioni superiori al vero, rappresentato di tre quarti e con la testa di profilo; il giovane ha il braccio sinistro piegato verso l'alto con la mano aperta in un gesto di saluto, quello destro flesso all'altezza del ventre; di fronte a lui di dimensioni minori un servo ugualmente di tre quarti stante sulla sinistra, si appoggiava ad un oggetto, probabilmente un pilastro, che era dipinto o realizzato con un rilievo molto basso, regge nella sinistra un mantello e uno strigile e con il braccio destro porge un aryballos all'atleta. Entrambe le figure poggiano i piedi su un listello. La stele, che recava come coronamento probabilmente una palmetta, si inserisce nella ben nota serie dei rilievi funerari greci con rappresentazione di giovani palestriti accompagnati dai propri servi, i cui più antichi esempi risalgono all'inizio del V a.C e provengono dall'area ionica, dove probabilmente il tema fu realizzato e successivamente attorno alla metà del secolo utilizzato anche in Attica<sup>777</sup>. In questo caso l'esemplare della seconda metà del V a.C, intorno al 430 a.C per la rappresentazione prospettica e l'isolamento delle due figure, legate solo dall'incrociarsi degli sguardi. La ponderazione del servo, confrontata da Amelung, con quella del fanciullo del fregio occidentale del Partenone, risulta più vicina alle stele con defunto e il cane, per la rotazione della parte superiore del corpo. La rappresentazione del viso del palestrita, in particolare degli occhi è particolarmente vicina a quella del giovane atleta della stele di Eupheros<sup>778</sup>. Più difficile appare risalire all'origine della stele. A causa delle leggi limitanti il lusso funerario adottate ad Atene in quel periodo, Pfuhl e Friis Johansen hanno ritenuto che fosse il lavoro di un'officina cicladica realizzato in Italia Meridionale; il marmo utilizzato ha dato motivo a diversi studiosi - Marucchi - Lippold e Giglioli - di ritenerla un lavoro ateniese, mentre secondo Arias, nonostante sia in pentelico, la stele rientra nella tradizione insulare. Tuttavia se è chiaro che non fu realizzata in Italia meridionale, ma trasferita in antico, il tipo di marmo utilizzato non appare un elemento probante a favore di un'origine ionica o beotica, siccome risulta noto l'utilizzo e l'esportazione del pentelico nel corso del V in Ionia e in Beozia. Inoltre, come ha recentemente sostenuto la Sinn, la rappresentazione superiore al vero del palestrita, che era evitata fino al IV a.C, e la piattezza del rilievo consentono di escluderne un'origine attica, ma non di attribuirle ad un più preciso ambito geografico. Il contesto di rinvenimento ha indotto Bell a ipotizzare che la stele avesse fatto parte della collezione di rilievi funerari esposti da Mecenate nei suoi horti, il quale rispettando l'utilizzo antico di necropoli dell'Esquilino, riprodusse un "Ceramico romano"<sup>779</sup>.

**Bibliografia:** Geffroy 1890, p. 183 tav. 4, Amelung 1903, pp.109-112 tav 8, Amelung II, n. 421, tav. 74; Hulsen 1917, pp. 27, 39; Gerke 1938, LII p. 239, n. 142; Lippold 1950, p. 160 tav. 58,4; Friis Johansen 1951, p. 128; Giglioli 1952, pp.88-90, Chamoux 1956, p.50 fig. 6, Himmelmann-Wildschutz 1956, p. 51; Magi 1951, pp. 615-620, Magi 1958-1959, p. 246, fig. 1; Helbig I<sup>4</sup>, p. 637 n. 875; Fuchs 1963, pp.637-638 n.875, Schuchardt 1964, p.297 nota 20, Arias 1967, p. 514, fig.669; Berger 1970, p.114 fig. 136, Hiller 1975, p.19 nota 19, p. 53, p.83, p.128 nota 14; Daltrop 1981, p. 138 fig. 12; Fuchs 1982, pp.425-426; Dentzer 1982, p.8 nota 19; Mura Sommella-Talamo- Cima 1987, p. 59 n. 8; P. Liverani 1992, p. 78; Lanciani 1992, IV, p. 124 fig. 8; Marcadè 1993, p. 413 fig.5; Kuntz 1994, p. 895; Bell 1998, p. 304 n. 5 fig. 6; Nike 2001, n. 45, Sinn 2006, p. 28 n. 5 figg. 4,5 tavv.6, 9; *Rovine e rinascite* 2008, p.103.

<sup>776</sup>Lanciani 1992, IV, p. 115, Hauber 1990, p. 42 nota 88.

<sup>777</sup>Sinn 2006, p.30.

<sup>778</sup>Atene, Museo del Ceramico, inv. n. 116 I 417.

<sup>779</sup>Bell 1995, pp.325-340. Contra Kuntz 1995, p. 895 e Sinn 2006, p. 31, le quali, siccome non risultano attestati rilievi funerari in contesti tombali, ritengono probabile l'esposizione in un contesto privato per il tema atletico, amato dall'aristocrazia romana.

### 131. Rilievo votivo ad Asclepio e alla sua famiglia

Marmo pentelico

Inv. n. 739

H: 0,98 m

L: 1,46 m

**Stato di conservazione:** mancano tutte le teste delle figure, tranne di quelle dei figli degli adoranti, che furono integrate dopo l'acquisito da parte dei Vaticani e rimosse solo nel 1961; mancano anche l'avambraccio destro e il piede sinistro, nonché diverse parti del trono di Asclepio, entrambe le gambe e l'avambraccio sinistro del primo figlio di Asclepio. Diverse scheggiature percorrono il fondo del rilievo, le ante, i piedi di Igea, entrambe le braccia del secondo figlio di Asclepio.

**Provenienza e rinvenimento:** fu venduto ai Musei Vaticani nel 1779 da Gavin Hamilton; in considerazione del fatto che Hamilton facilmente vendeva a Roma pezzi rinvenuti durante scavi romani<sup>780</sup> e che il rilievo è giunto in uno stato frammentario, cosa che lascia presumere una lunga esposizione conclusasi con l'asportazione volontaria delle teste, come già supposto da Sinn, sembra verosimile che il rilievo possa essere giunto a Roma o dintorni già in antico.

**Descrizione:** all'interno di un rilievo di forma rettangolare, chiuso ai lati da due ante lisce e in alto da un architrave a fascia liscia con un *geison* e una sima decorati da undici antefisse di forma triangolare sono raffigurati ai due lati opposti due gruppi di figure; sulla sinistra si succedono quattro figure di dimensioni maggiori, identificabili con le divinità a cui era dedicato il rilievo, mentre sulla destra sette figure di dimensioni inferiori, ossia gli adoranti. Al primo gruppo appartiene una figura femminile stante con le gambe incrociate, indossante un chitone coperto da un himation fino alla testa, appoggiata con la sinistra al trono, su cui è seduta una figura maschile coperta dai fianchi in giù dal solo himation che poggia i piedi un suppedaneo; con la sinistra regge un orlo del mantello posto sulla sua coscia e con la destra piegato e appoggiato sul bracciolo. Accanto è rappresentata una figura giovanile nuda con le spalle coperte da un mantello che appoggia il braccio sinistro sulla spalliera del trono e ancora un'altra figura giovanile nuda con mantello sulle spalle che alza il braccio destro sulla propria testa in gesto in incoronazione. Il secondo gruppo di figure è composto da figure tutte avvolte nei mantelli, tre in secondo piano primo, ossia una maschile e due femminili, e quattro in primo piano ancora più piccole; esse formavano un gruppo familiare composto da adulti e figli piccoli.

Nonostante le divinità non fossero rappresentate con attributi, sono riconoscibili in Igea, per la iconografia con i piedi incrociati, Asclepio, e due figli del dio, Machaon e Podaleiros, grazie ai confronti con analoghi rilievi votivi provenienti dall'*Asklepieion* di Atene<sup>781</sup>. Si tratta, tuttavia, di un esemplare di certo impegno formale per la resa plastica delle figure staccate dal fondo, nonché per la profondità spaziale presente nella composizione e il trattamento del panneggi di Asclepio e Igea. Le proporzioni corporee fortemente allungate e l'iconografia dei figli, simile a quelle di diverse stele funerarie attiche della metà del IV a.C di giovani defunti rappresentati come palestriti<sup>782</sup>, nonché i confronti di Beschi per la forma delle ante con rilievi con decreto databili intorno al 330 a.C, permettono di considerarlo un lavoro attico dell'ultimo quarto del IV a.C.

**Datazione:** 330-320 a.C.

**Bibliografia:** Massi 1792, p.49 n.10; Visconti 1796, V, p.52 tav. 27; Gerhard-Platner 1834, p. 183 n. 63; Pistolesi 1829, V, tav. 37; Amelung 1909, II p. 260 tav. 53; Helbig I<sup>3</sup> 188 (W. Amelung);

<sup>780</sup> Per gli scavi di G. Hamilton a Roma e dintorni: Pietrangeli 1958, pp. 153-156, Ingegneri 2001, in particolare per gli scavi a Monte Cagnoletto del 1773-1774.

<sup>781</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 1377, Sinn 2006, p. 57 nota 12.

<sup>782</sup> Per le stele del Museo Archeologico Nazionale di Atene, inv n. 1372, 1384, cfr. Güntner 1994, C37-43.

Reinach 1912, 355, 2; Hausmann 1948, p. 177 n. 138; Helbig I<sup>4</sup> 876 (W. Fuchs); Beschi 1969-1970, p.103; Daltrop 1979, p. 26 fig 28; LIMC II, 1984 p. 873 n. 72 s.v. *Asklepios* (B. Holtzmann); LIMC V, 1990 p. 558 n. 25 s.v. *Hygieia*; Pietrangeli 1989, p. 101 n. 66; Liverani 1992, p. 78; Güntner 1994, pp. 35, 40, 140 C35; Kuntz 1994, p. 891 nota 17 fig. 2; Bonanome 1995, p. 157 fig. 72; Spinola 1999, II, p. 52 n.66; Edelmann 1999, pp. 46, 112, 218 F 44; Sinn 2006, p. 56 n. 14 tav. 14.

### 132.Rilievo votivo ad Asclepio ed Igea

Marmo a grana sottile, forse pentelico  
Inv. n. 799  
H: 0,515 m  
L: 0,705 m  
Sp:0,07 m

**Stato di conservazione:** il rilievo, rotto in tre frammenti, fu integrato con il gesso; le teste e le superfici delle vesti delle figure furono lisciate in età moderna e allo stesso tempo furono integrati l'angolo inferiore sinistro, un pezzetto del listello superiore destro e una piccola porzione dell'angolo inferiore destro, la gamba destra del trono, il braccio sinistro della figura seduta. Mancano il pollice della mano destra della dea e l'orlo del velo, le punte del naso e le dita della mano destra degli adoranti. Gli attacchi del mantello sulla spalla sinistra della figura seduta in trono e il fondo del rilievo presso il braccio integratsembrano essere stati rilavorati già in età romana. Sul retro, infine, sono visibili due fori per grappe, di cui uno certamente moderno.

**Disegni:** Topham Collections of Drawing, BM 4, 43: Spinola 1995, p.73 n.21, tav. XXIII fig. 40, Villa Altieri 2009, p. 90 fig. 48.

Due schizzi di J. L. David (1784-1785), Berlin, Kupferstichkabinett, inv. n. 79 D 30 a f. 22 r, 23 r : Oberreuter-Kronabel 1983, p. 234, figg. 1-2.

**Fonti e documenti:** Topham Finding Ald n.20, *Bassi rilievi, pitture antiche, gruppi, statue, busti, vasi, are ect in diversi Palazzi di Roma*: "basso rilievo rappresentante un uomo a sedere che ha nella destra una tazza la quale porge ad una Donna velata a lui presente, avendo la med.ma un vaso ed appresso di essa si vede una graziosa Fanciulla": Spinola 1995, p. 73 n.20, Villa Altieri 2009, p. 95 n.20.

**Provenienza e Rinvenimento:** il rilievo apparteneva alla collezione Altieri ed era conservato nel portico del loro palazzo sull'Esquilino nella prima metà del '700, come risulta dall'incisione nella Topham Collections of Drawings eseguita tra il 1715 e 1730 in cui lo si vede già integrato<sup>783</sup>. Il suo ingresso in Vaticano è avvenuto durante il pontificato di Pio VI (1776-1799), in quanto è menzionato nel catalogo del Massi, ma non si conoscono né le circostanze né il venditore. Non sono note neppure le vicende attraverso le quali il rilievo entrò a Palazzo Altieri. Pare verosimile, considerando le modalità di acquisto usuali della famiglia di antichità<sup>784</sup> e lo stato di conservazione del rilievo, la sua provenienza da uno scavo romano sei-settecentesco e quindi la sua appartenenza al commercio antiquario antico.

**Descrizione:** il rilievo, bordato superiormente e inferiormente da piatti listelli, quest'ultimo con *kyma* liscio, rappresenta tre figure di dimensioni diverse; a sinistra, di profilo e di proporzioni minori, una figura maschile, stante sulla sinistra e con la destra flessa e indietreggiata, che indossa un *himation* lungo fino alle ginocchia, con il braccio sinistro appoggiato ad un bastone, visibile, però, solo nella parte inferiore, e il destro piegato. Al centro, una figura femminile stante sulla sinistra che indossa un peplo e regge nella sua destra una oinochoe, con la sinistra compie un gesto di *anakalypsis* rivolto verso una figura maschile seduta su un trono coperta da un *himation* dai fianchi in giù e lungo la schiena, che

<sup>783</sup> Per la collezione Topham: R.Lanciani, *Disegni di antichità nella Biblioteca di S.Maria di Eton*, BullCom 1894, pp.164-187; J.Sampson, *The Topham Collections of drawings in Eton College*, Diss 1974; P.Quarrie, *Richard Topham and his Library*, Eutopia 2, 1993, pp.9-24; L.Connor, *The Topham Collections of drawings in Eton College Library*, Eutopia 2,1, 1993, pp.25-93; Fox 1996, p.161.

<sup>784</sup> Per la storia delle collezioni Altieri, ingranditasi nel corso del XVII e XVIII secolo attraverso acquisizioni da precedenti collezioni di famiglie romane e scavi romani, soprattutto effettuati nell'area degli Horti Lamiani: Spinola 1995, pp. 60-80; Villa Altieri 2009, pp.93-94.

allunga verso di lei la destra nella quale regge una coppa per ricevere una libagione mentre, probabilmente nell'altro braccio, d'integrazione, reggeva uno scettro<sup>785</sup>. Se senza dubbio nella prima figura appare rappresentato il dedicante, che regge il tipico bastone del cittadino ateniese, diverse sono state le proposte identificative per le altre due, raffigurate senza attributi e secondo iconografie utilizzate per diverse divinità. Se per Laurens e Kekulé, la coppia rappresentata era composta da Zeus e Hebe e per Mitropoulos da Zeus e Hera, per la maggioranza degli studiosi, invece, da Asclepio e Epione (Fuchs, Holtzmann, Croissant) o Asclepio e Igea (Meyer, Bonanone, Edelmann, Comella e Sinn). Quest'ultima attribuzione sembra la più probabile per le stringenti affinità con un rilievo votivo di Epidaurò<sup>786</sup> dedicato nell'ultimo quarto del V a.C ad entrambi. Pertanto, sembra che si tratti di una delle prime rappresentazioni ateniesi della coppia, ancora priva degli attributi che la caratterizzeranno nel corso del IV a.C. L'appartenenza all'orizzonte attico della fine del V a.C sembra indicata anche dal rendimento dei panneggi trasparenti e delle capigliature delle figure che trova confronti soprattutto con le stele funerarie ateniesi dell'ultimo ventennio del V a.C e l'inizio del IV a.C come quella di Hegesò<sup>787</sup>, nonché dal tipo di composizione, così come sottolineato da Comella, ancora caratterizzata da un netto distacco tra l'adorante e le divinità impegnate in una libagione che non lo vedono invece coinvolto, e al quale non rivolgono neppure lo sguardo.

**Datazione:** 400 a.C

**Bibliografia:** Massi 1792, p. 89 n. 38; Visconti 1796, tav. 27; Pistolesi 1829, V p. 101 tav. 63, Gehrard-Platner 1834, p. 205 n. 12; Amelung 1909, II, p. 684 n. 428, tav. 79; Helbig I<sup>3</sup>, p. 256 n. 249; Helbig I<sup>4</sup>, p. 632 n. 867 (W. Fuchs); Fuchs 1961, pp.167-181, tav. 77; Frel 1966, p.83 n.8; Mitropoulou 1975, p. 58 n.40; Mitropoulou 1977a, p. 42 n. 64 fig. 101; LIMC II, 1984, p. 874 n. 82 s.v. *Asklepios* (Holtzmann); LIMC III, 1986, p. 808 n. 14, s.v. *Epione* (Croissant); LIMC IV, 1988, p. 460 n. 22 s.v. *Hebe* (Laurens); Pietrangeli 1989, p. 132 n. 40; Söbel 1990, n.83; Liverani 1992, p. 78; Kuntz 1994, p. 890; Bonanone 1995, p. 158; Spinola 1995, p. 70 nota 144 fig. 39, p. 73 nota 160, p. 70 tav. 23, fig. 40 e p. 73 tav. 26, fig. 45; Baumer 1997, R 57 tav.37,1; Edelmann 1999, p. 67, p. 196 B77; Spinola 1999, II, n. 40; Comella 2002, p. 55 fig. 42, p.205 Atene 179; Sinn 2006, p. 41 n. 8, tavv. 8,2; 10,1-3; Villa Altieri 2009, p. 89 fig.48; Gasparri 2009, p. 180 nota 35.

### 133. Acroterio di stele funeraria

Marmo con venature grigiastre

Inv. n. 886

H:1,255 m

L: 0,73 m

Sp: 0,435 m

**Stato di conservazione:** manca il viso della figura femminile e sono evidenti numerose scheggiature sulla parte superiore dell'Anthemion e lungo i bordi delle foglie d'acanto. Sul retro sono presenti diversi fori; in alto uno piccolo moderno praticato in epoca moderna per esporre il pezzo al Museo, al centro uno antico di dimensioni maggiori al cui interno fu praticato in epoca moderna un altro più piccolo che ancora oggi serve a reggere un perno e lateralmente due, proprio poco sopra le volute laterali; siccome, tracce di rilavorazioni sono state notate da Sinn all'interno delle volute laterali, sembra probabile che questi ultimi fori fossero stati praticati per assicurare le parti laterali, danneggiate forse a seguito una lesione, quindi, evidentemente durante un riutilizzo del pezzo, forse in epoca romana in un contesto diverso da quello originario.

**Provenienza e rinvenimento:** fu acquistato dai Musei Vaticani nel 1804 da Vincenzo Pacetti e pertanto era già nella collezione pontificia quando Stackelberg lo vide a Roma tra il 1816 ed il 1828

<sup>785</sup> Sinn 2006, p. 42.

<sup>786</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 1392, Baumer 1997, R18 tav.21,3, che postula anche la dipendenza dell'Igea qui rappresentata da un modello scultoreo dell'ultimo ventennio del V a.C.

<sup>787</sup> Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv.3494, Bergemann 1997, n-34, tav. 14,2.

riconoscendolo come un originale greco e ne fornì un disegno nel suo volume del 1837. I segni di rilavorazioni permettono di ipotizzare che i tratti di un pezzo di scavo giunto in antico a Roma.

**Descrizione:** un coronamento a forma di *anthemion* reca alla base tre foglie d'acanto con al di sopra tralci suddivisi in due volute; al suo interno appare il busto di una figura femminile avvolta in un mantello che le copre anche la testa rivolta verso sinistra; ha il braccio destro flessso con l'orlo del mantello avvolto attorno al polso e quello sinistro piegato all'altezza del gomito e la mano che tocca il mento. Riconosciuto già da Stackelberg e Conze come il coronamento di stele funeraria, si tratta, tuttavia, di un esemplare pressoché privo di confronti, sebbene il rapporto tra rappresentazione del defunto e Anthemion sia già attestata in ambito funerario già nel IV a.C e mostri punti di contatto con successivi ritratti di età imperiale studiati da Jucker. Tale ritratto, per l'atteggiamento dolente, la forma del drappeggio e il gesto rientra pienamente nel c.d. tipo ellenistico della *Pudicitia*, specie nella variante Braccio Nuovo. La forma delle palmette e il rendimento dei tralci e delle foglie dell'acanto consentono confronti più che con l'orizzonte attico del III a.C, proposto da Fuchs, con modelli ellenistici della Grecia orientale, quali l'acroteri e capitelli databili alla metà del II a.C del tempio di Despoina a Likosoura, avanzati da Sinn.

**Datazione:** metà del II a.C.

**Bibliografia:** Pistolesi 1829, III tav. 52; Gerhard-Platner p. 35 n. 114; Müller 1843, I tav. 6; Stackelberg 1837, n. 44,6; Conze 1906 n. 1660 tav. 354; Amelung 1909, I p. 198 tav. 30; Moebius 1929, p. 45 tav. 32; Jucker 1961 p. 15 n. GI, tav. 1; Helbig I<sup>4</sup> n. 216 (W. Fuchs); Liverani 1992, p. 79; Sinn 2000, p. 393; Sinn 2006, p. 45 n. 9 tavv. 8, 11.

#### 134. Rilievo con banchetto funebre

Marmo a grana cristallina  
Inv. n. 1348  
H: 0,31 m  
L: 0,42 m

**Stato di conservazione** Il rilievo risulta privo dell'angolo inferiore destro e della parte centrale del listello destro. Sono scheggiati il viso dell'uomo seduto, della donna seduta, le teste degli adoranti più anziani, l'avambraccio destro. Sul lato inferiore sono visibili segni di rilavorazione apportati in epoca romana presso il foro nel quale originariamente andava inserito il pilastro.

**Provenienza e rinvenimento:** sono ignote le circostanze del rinvenimento. Fu venduto da Vincenzo Pacetti nel 1804 ai Musei Vaticani per l'allestimento del Museo Chiaramonti.

**Descrizione:** all'interno di un rilievo di forma rettangolare, chiuso ai lati da due ante lisce e in alto da un architrave a fascia liscia con un *geison* e una sima decorati da sette antefisse di forma triangolare, è raffigurato sul lato destro disteso su di una *kline* un uomo barbuto, con un Polos sul capo, coperto nella parte inferiore del corpo da un mantello; esso regge nella sinistra una coppa, nella destra un *rython*. Ai piedi del letto figura una donna che indossa chitone e mantello e ha il braccio sinistro alzato. Da sinistra, verso la *kline* avanza una coppia di adoranti con quattro fanciulli di dimensioni inferiori. Il rilievo appartiene con il banchetto funebre; in questo caso la presenza di adoranti indica si tratti di un rilievo votivo; si tratta comunque di un lavoro seriale, privo di dettagli e particolari quali l'iconografia e la posizione di profilo del personaggio maschile seguono la formulazione attica e permettono di ascriverlo alla produzione attica della fine del IV a.C

**Datazione:** seconda metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Gerhard-Platner 1834, p.77 n. 592; Amelung 1909, I, p. 594 tav. 77; Seidl 1940, n. 1086; Helbig I<sup>4</sup> n. 861 (W. Fuchs); Daltrop 1979, p. 39; Dentzer 1982, p. 321 R60 fig.182; De Angelis 1993, p. 115; Kuntz 1994 p. 891 nota 26; Sinn 2001, p. 390; Sinn 2006, p. 54 n. 13 tav. 13,1.

### 135. Rilievo con cavaliere

Marmo greco  
Inv. n. 1900  
H: 0,40 m  
L: 0,35 m

**Stato di conservazione:** risultano scheggiati l'angolo superiore sinistro e inferiore destro.

**Provenienza e rinvenimento:** acquistato dal Vaticano nel 1804 da Vincenzo Dolce.

**Descrizione:** il rilievo, delimitato nella parte superiore da un piatto listello con kyma lesbio, raffigura un giovane cavaliere che indossa un petaso, un chitone con cintura e un mantello che avanza su di un cavallo che si impenna. Dietro la zampa anteriore sinistra del cavallo c'è un altare e all'estrema destra, di proporzioni inferiori, un adorante avvolto in un *himation* che alza la mano sinistra in un gesto di saluto. Lo schema iconografico del cavaliere, la presenza di altare e adorante indicano che si tratta di un eroe-cavaliere e permettono di ascrivere il rilievo nella categoria dei c.d. rilievi con heros equitans; tuttavia, nonostante i tentativi di identificazione del cavaliere da parte di Nibby con Bellerofonte o di Gehrard con Perseo, la mancanza di iscrizione o la non conoscenza della contesto di provenienza greca non consentono di identificarlo né con uno specifico eroe né con un defunto eroizzato. Invece, il rendimento dettagliato della muscolatura (le pieghe sul collo, i nervi sul muso) e della criniera, consentono confronti con rappresentazioni di cavalli su esemplari attici, ad esempio con il rilievo di Dexileos<sup>788</sup>; inoltre, il drappeggio della veste del cavaliere e del ricco pannello che ricade non in maniera morbida con pieghe fortemente modellate agli angoli appare simile a quella di diversi rilievi attici con decreto databili nel primo decennio del IV a.C.<sup>789</sup>.

**Datazione:** inizio IV secolo a.C.

**Bibliografia:** Nibby 1843, III 12; Gerhard-Platner 1834 p.52 n. 184; Amelung 1903, I, p. 441 n. 186 tav. 46; Furtwaengler 1886, I, p. 37 nota 2; Lippold 1950, p. 197 n. 16; Helbig I<sup>4</sup> n. 864 (W. Fuchs); Langenfass Vuduroglu 1977, p. 34 n.58; Mitropoulou 1977, p. 66 n. 130 fig. 188; Daltrop 1979, p. 39; Pietrangeli 1989, p. 132 n. 40; Liverani 1992, p. 78; De Angelis 1993, pp. 86, 115 n. 136; Edelmann 1999, pp. 63, B 63, Sinn 2006, p. 45 n. 9 tavv. 8, 11.

### 136. Frammento di rilievo votivo ad Afrodite

Marmo  
Inv. n. 9561  
H: 0,44 m  
L: 0,210 m  
Sp: 0,08 m

**Stato di conservazione:** rimane l'angolo inferiore sinistro del rilievo; la frattura che attraversava le gambe della figura acefale e la base dell'erma è stata ricomposta; piccole scheggiature lungo l'avambraccio della figura e sull'erma; un testa antica ma non pertinente era stata inserita nel collo della figura che è stata rimossa prima dell'esposizione del 1920. Tracce di colore rosso lungo i lati risalgono all'età moderna.

<sup>788</sup> Atene, Museo del Ceramico, inv. P1139, Clairmont 1994, 2.209, Sinn 2006, p. 47.

<sup>789</sup> Atene, Museo Epigrafico, inv. n. 6928, Meyer 1989, A22, tav. 8, Sinn 2006, p. 46; Atene, Museo Epigrafico, inv. n. 6899, Meyer 1989, A40, tav. 1,1, Sinn 2006, p. 46.

**Provenienza e rinvenimento:** fu venduto da Vincenzo Pacetti nel 1804 ai Musei Vaticani. Sono ignote le circostanze del rinvenimento.

**Descrizione:** si conserva l'angolo sinistro del rilievo, bordato lateralmente da ante lisce, raffigurante una figura femminile con chitone sottile, stante sulla destra e con la sinistra flessa, che con il braccio sinistro piegato si appoggia ad un'erma; l'erma, la cui metà superiore è coperta dal mantello della figura, si trova su una base rettangolare ed ha una testa femminile riccioluta cinta da una benda.

Il frammento sembra essere appartenuto ad un rilievo votivo ad Afrodite e completato probabilmente nel lato destro da almeno una figura di adorante; lo schema in cui è rappresentata la dea è quello dell'Urania, creata da Fidia per il santuario di Elide, rispetto al quale sono apportate diverse varianti (mancanza della tartaruga e del mantello). La conferma che si tratti di Afrodite e non di un'altra divinità femminili rappresentata accanto pilastri con erme, sembra fornita dall'erma che l'accompagna che, a differenza di altre rappresentazioni di Afrodite come la scultura cat. n. non reca i tratti di un idolo arcaistico, ma ha tratti femminili; Lullies fa derivare l'origine di questo tipo di erma dai pilastri terminanti con erme con cui ricorda Pausania Afrodite Urania era adorata nel santuario nei giardini ad Atene<sup>790</sup>; per tale motivo, dunque, il rilievo in questione fu considerato da Settis la più antica testimonianza della presenza di un tale tipo di erma nella ricostruzione dell'Afrodite Urania. La dea appare quindi rappresentata sul rilievo in due forme, come erma e come figura completa.

Il rendimento del panneggio e il distacco della forme corporee dal fondo del rilievo, che trova paralleli in alcuni rilievi attici con decreto del 400-390 a.C.<sup>791</sup> permette di considerarlo un lavoro attico dei primi decenni del IV a.C.

**Datazione:** 390-380 a.C.

**Bibliografia:** Benndorf Schöne 1867, p.342 n. 482 tav.13,2; Reinach 1897, p.31 n. 1422 c; Amelung 1903, I, p. 594 tav. 77; Helbig II<sup>3</sup> n. 1219; Lullies 1931, p.25 n. 3; Helbig I<sup>4</sup> n. 1001 (W. Fuchs); Settis 1966, p.170 fig. 23; Hiller 1976, p. 31; Daltrop 1979, p. 51; LIMC 1984, II, s.v. *Aphrodite*, p. 11 n. 18 (Delivorrias); Kuntz 1994, p. 891 nota 23; Sinn 2006, p. 54 n. 11 tav. 12,1.

### 137. Frammento di rilievo votivo alle Ninfe

Marmo pentelico

Inv. n.1345

H:0,43 m

L: 0,40 m

Sp: 0,05 m

**Stato di conservazione:** si conserva la parte centrale di un rilievo con tre Ninfe, di cui restano i corpi dalla testa fino al ventre; le teste sono percorse da numerose scheggiature, mentre lungo entrambi i lati, accanto ai fori effettuati in epoca moderna per l'esposizione nel Museo, sono visibili resti di fori per grappe praticati in antico probabilmente al momento del riutilizzo in epoca romana<sup>792</sup>.

**Provenienza e rinvenimento:** sono ignote le circostanze del rinvenimento. Fu venduto da Vincenzo Pacetti nel 1804 ai Musei Vaticani per l'allestimento del Museo Chiaramonti.

**Descrizione:** il frammento di rilievo, delimitato da un sottile listello profilato, raffigura tre Ninfe, che erano guidate probabilmente da Ermes, che avanzano con passo di danza verso sinistra. La prima, di profilo, indossa un chitone sottile e un mantello sulle spalle, la seconda, rivolta in avanti, indossa un peplo e afferra con la sinistra il mantello della precedente e con la destra mantiene il proprio, la terza nuovamente di profilo e con un chitone e un mantello afferra il mantello della Ninfa precedente.

L'iconografia adottata, tre figure accennano ad un passo di danza, è utilizzato sia per Ninfe che *Charites* che *Horai*<sup>793</sup>; nella fattispecie, si tratta di Ninfe e non di *Charites*, data l'assenza di attribuiti nelle mani

<sup>790</sup> Paus. I, 19,2.

<sup>791</sup> Atene, Museo Epigrafico, inv. n.7862, Meyer 1989, A27 tav.10,2; Atene, Museo Epigrafico, inv. n.1479, Meyer 1989, A36 tav.11,1, Sinn 2006, p. 51 nota 19.

<sup>792</sup> Così Sinn 2006, p. 47, contra Edwards 1985, p. 379.

<sup>793</sup> Fuchs 1962, pp.243-245, Guntner 1994, pp.10-11, Larson 2001, pp. 264-267.

della prima e della seconda figura, identificazione contro cui si è opposto Edwards che vi vedeva un oggetto rotondo (una palla o un frutto). Lo stile del rilievo rimanda alla scultura attica dell'inizio del IV a.C. Il panneggio, infatti, mostra un superamento del rendimento trasparente delle vesti rispetto alla balaustra del tempio di Atena Nike, a cui era, invece, fortemente legato il rilievo con Ninfe di Berlino cat. n., ancora più sviluppato nel trattamento differenziato a seconda dell'altezza del rilievo; inoltre, la figura al centro che indossa il peplo e che mostra una forte dipendenza dalla figura G del frontone orientale del Partenone<sup>794</sup>, presenta, però, una piega che percorre diagonalmente il corpo, particolare ricorrente sui rilievi attici con decreto dei primi decenni del IV a.C.<sup>795</sup>. Tale datazione che trova d'accordo gli studiosi tranne Mitropoulou che proponeva una intorno alla metà del secolo, riceve conferma dalla forma ancora rettangolare del rilievo, che tenderà ad assumere invece quella di una grotta sempre più nel corso del IV a.C.

**Datazione:** 390-380 a.C.

**Bibliografia:** Gerhard-Platner 1834, p. 77 n. 59; Amelung 1903, I n. 593 tav. 77; Feubel 1935, VIII n. 6 (II); Helbig I<sup>4</sup> n. 863 (W. Fuchs); Mitropoulou 1977, p. 57 n.104; Daltrop 1979, p. 39; Edwards 1985, p. 379 n.6; Liverani 1992, p.78; De Angelis 1993, p. 115; Kuntz 1994, p. 891 nota 15; Güntner 1994, p.177 A3; Sinn 2006, p.47 n. 10 tavv. 8,4, 11, 2.

### 138.Rilievo con tre figure maschili stanti

Inv n. 9984

Marmo bianco a grana media

H: 0,60 m

L: 0,70 m

Sp: 0,09 m

**Stato di conservazione:** buono, diverse scheggiature lungo il listello superiore e sulla figura centrale presso il braccio e il ginocchio sinistro e sul naso della figura di destra. Come ha evidenziato Sinn, il rilievo reca diverse tracce di rilavorazione di età romana. Innanzitutto probabilmente i listelli laterali e quello superiore furono scheggiati probabilmente intenzionalmente per abbassarli e poterli inserire nella parete e ricoprirli di stucco e affresco. La lancia che tiene l'uomo sulla destra che era rovinata nella parte inferiore, di lato fu rimarcata da due linee. Le pieghe delle vesti sono state ritoccate mediante rozzi solchi di scalpello. Un angolo del mantello che era stretto all'altezza del gomito e doveva essere stato gettato all'indietro, verosimilmente pendendo con un lembo, fu fatto terminare come se fosse stata interrotta. Se il profilo del viso della figura centrale venne trascurato, quello della figura a destra invece fu rilavorato come mostrano sul fondo del rilievo tracce di scalpello.

**Disegni e documenti:** Codex Coburgensis, f.151: F. Matzt, *Über eine dem Herzog von Coburg Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken. Monatsberische der Preussischen Akademie der Wissenschaft* 1871, n.123.

**Rinvenimento e provenienza:** non sono note le circostanze del rinvenimento. Il rilievo, tuttavia, si trovava intorno alla metà del XVI secolo a Roma, come mostra il Codex Coburgensis e ciò fa pensare che era stato portato in Italia già in antico. Pertanto, secondo quanto propone Sinn, il rilievo potrebbe essere stato reimpiegato privo della stele iscritta in un contesto residenziale; la rilavorazione delle figure e dei listelli sarebbe avvenuta probabilmente a Roma già in antico in quanto i disegni del XVI secolo mostrano il rilievo nel medesimo stato di conservazione attuale.

**Descrizione:** il rilievo rettangolare bordato da listelli di larghezza differente, reca sulla sinistra una figura maschile barbata con un mantello che la copre la spalla sinistra e la parte inferiore del corpo dai fianchi in giù e reca un oggetto-una lancia o uno scettro- nella sinistra; di fronte, rivolto verso lui, di profilo, al centro del rilievo, un giovane dalla capigliatura riccioluta di proporzioni minori, ha il braccio sinistro abbassato e il destro alzato con le dita che si stringono nel gesto di reggere un oggetto che era dipinto; anche in questo caso, la figura era coperta da un mantello più corto dai fianchi fino alle ginocchia; alle

<sup>794</sup> Edwards 1985, p. 51.

<sup>795</sup> Meyer 1989, A 51, tav. 2, Sinn 2006, p. 48.



sue spalle una terza figura maschile, con corti capelli lisci, abbigliata come la prima, ai piedi portava un paio di sandali e appoggiava a terra con la destra una lancia.

L'interpretazione del rilievo appare alquanto ardua, in particolare per la difficile identificazione delle figure accompagnate da pochi e incerti attributi. La figura barbata di sinistra, verso la quale si voltano le altre due, risulta sicuramente quella principale e potrebbe, se il suo attributo fosse un'arma, essere Ares; se invece, come sembra più probabile, si trattasse di uno scettro, appare confrontabile agli eroi delle tribù attiche. La figura giovanile al centro del rilievo che per la posizione del braccio potrebbe sembrare un adorante, ha la stessa altezza di quella barbata e indossa un mantello corto fino alle ginocchia, attestato per eroi delle tribù, come Antioco o Aiace ed anche per Eracle nel compimento dei misteri eleusini<sup>796</sup>, indicando che si tratta di un altro eroe. Il terzo, come il primo, appoggia a terra un attributo difficilmente identificabile, una lancia oppure un tronco d'albero, e potrebbe essere, a seconda dell'attributo, o un giudice di gara o un Apollo.

La presenza di tre figure di divinità o eroi e la mancanza di adoranti ha indotto Sinn ad escludere che si tratti di un rilievo votivo; la presenza di lisci listelli laterali di larghezza differente consentono inoltre confronti con rilievi pubblici di età classica e inducono a considerarlo il coronamento di un rilievo ufficiale accompagnato dall'iscrizione lavorata separatamente e recante il testo del decreto che consentiva l'identificazione delle figure sopra rappresentate<sup>797</sup>.

Le snelle proporzioni delle figure e il rendimento molto piatto e differenziato delle pieghe delle vesti consentono una datazione alla fine del V a.C.; in particolare la dipendenza della testa barbata della figura di sinistra con quella del Poseidon del fregio orientale del Partenone; pertanto, contro l'opinione di Hauser che confrontandolo per il rilievo di Siracusa ne postulava origine magno greca, si tratta di un esemplare attico databile intorno al 400 a.C.

**Datazione:** inizi IV a.C

**Bibliografia:** Conze 1862, p. 1319; Hauser 1893, EA n. 757; Reinach 1902, III, 281, 2, Helbig I<sup>4</sup> n. 1059 (W. Fuchs); Daltrop 1982, p. 138; Kuntz 1994, pp. 889, 896; Edelman 1999, B76; Sinn 2000, p. 391-393, figg. 2,3; Sinn 2006, p. 38 n. 7, fig. 7 tavv. 7, 8; Gasparri 2009, p. 179 nota 26.

### **Magazzino delle Corazze**

#### **139.Pasticcio di due rilievi**

Marmo bianco

Inv. n. 1961

H: 0,30 m

L:0,42 m

H: (parti antiche): figura a sinistra: 0,20 m; figura a destra:0,15 m.

**Stato di conservazione:** antichi soltanto a sinistra la figura femminile esclusa la testa e le braccia e parte della tenda, a destra la figura maschile esclusi testa, collo, braccio destro, piedi. Le integrazioni moderne hanno completato le parti mancanti delle figure originariamente parte di differenti rilievi che sono state assemblate realizzando anche tutto il resto del rilievo.

**Disegni, fonti e documenti:** la prima raffigurazione del rilievo è nota grazie ad un'incisione nella Topham, Collections of Drawing, BM 4, 40<sup>798</sup>. Esso è presente anche nell'elenco di antichità conservate in vari palazzi di Roma, commissionato da Topham e conclusosi tra il 1720 e il 1730, ove risulta tra le

---

<sup>796</sup>Sinn 2006, p. 38 nota 16.

<sup>797</sup> Su questa classe di rilievi, fondamentali Lawton 1985, Meyer 1989; alcuni esemplari mostrano che soprattutto la parte iscritta fosse reimpiegata come materiale di lavorazione: Lawton 1985, p.99 n. 38, p. 86 n.8; per i rilievi confrontabili che recano una analoga scena con tre figure e che hanno la parte iscritta lavorata separatamente Lawton 1985, p. 146, 158, Meyer 1989, p.27 e p.76.

<sup>798</sup> Per la collezione Topham: R.Lanciani, *Disegni di antichità nella Biblioteca di S.Maria di Eton*, BullCom 1894, pp.164-187; J.Sampson, *The ToPHAM Collections of drawings in Eton College*, Diss 1974; P.Quarrie, *Richard Topham and his Library*, Eutopia 2, 1993, pp.9-24; L.Connor, *The Topham Collections of drawings in Eton College Library*, Eutopia 2,1, 1993, pp.25-93; Spinola 1995, p.67; Fox 1996, p.161, Spinola 1995, p. 73; Villa Altieri 2009, p.90 n. 49.

antichità esposte nel portico del Palazzo Altieri sull'Esquilino e descritto come “*Fragmento, Esculapio ed Igea, et in mezzo di loro un'Ara, sopra della quale Esculapio tiene un serpe*”<sup>799</sup>.

**Provenienza e rinvenimento:** come risulta dall'elenco di antichità conservate in vari palazzi di Roma, commissionato da Topham, il rilievo apparteneva alla collezione Altieri ed era esposto, nella prima metà del '700, nel portico del loro Palazzo sull'Esquilino. Successivamente, si ignora mediante quali passaggi collezionistici, risulta presente nell'elenco di opere vendute da Vincenzo Pacetti ai Musei Vaticani il 28 agosto del 1804<sup>800</sup>.

**Descrizione:** sulla destra è rappresentata una figura femminile con peplo e mantello e braccio sollevato in avanti. La sua mano sinistra erroneamente integrata afferra l'*himation* e lo alza indietro. Sullo sfondo al centro del rilievo una colonna con appesa una tenda. Sul lato sinistro sono visibili una colonna con la tenda (d'integrazione) e una figura maschile stante.

Le proporzioni allungate del corpo della figura femminile suggeriscono confronti con l'Igea del per cui una datazione al II a.C. La figura maschile invece, sembra essere appartenuta ad un rilievo votivo della fine del V secolo a.C, forse Asclepio.

**Bibliografia:** Amelung 1909, I, pp.393-394, n.128 tav.42; Helbig I<sup>4</sup> n.859 (W. Fuchs); De Angelis 1993, p. 120 n. 98; Spinola 1995, p. 73 n. 42 nota 160, tav. XXVI fig.45; Villa Altieri 2009, p. 90 fig.49; Gasparri 2009, p. 180 nota 3.

## Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Galleria delle statue

### 140. Apollo citaredo

#### Corpo

Marmo bianco con venature grigie a piccoli cristalli

H totale: 1,15 m

#### Testa

Marmo bianco a piccoli cristalli

H:0,18 m

**Stato di conservazione:** la testa è antica ma non pertinente e fu inserita mediante un collo moderno con ciocche lunghe ai lati; di restauro anche i riccioli sulle tempie e il profilo del naso. Mancano i bulbi degli occhi, realizzati a parte anch'essi in marmo ed inseriti nelle cavità oculari precedentemente riempite di lamine bronzee per le ciglia, le basette, che erano probabilmente in metallo ed inserite nei fori ai lati delle tempie, ed infine la coroncina metallica retta da un perno fissato nel foro coperto una riparazione moderna. La corona di ciocche che circonda la testa risulta scheggiata, la superficie intorno agli occhi e al naso leggermente corrosa mentre durante i restauri quella dalle narici in giù venne lisciata e sia il mento che la bocca furono rielaborati.

Per quanto riguarda il corpo, di restauro sono il braccio sinistro ed il destro con plettro, la cetra, la spalliera, i braccioli, le gambe dello sgabello e il plinto, i piedi. Numerose parti- il braccio destro con manica, l'avambraccio sinistro con cetra, il bordo del chitone sotto il mantello, l'attacco delle gambe dello sgabello e le frange del cuscino- mostrano segni di rielaborazione operata dal restauratore settecentesco. La superficie del torso, diversamente da quella della testa, appare molto corrosa in particolare sulle spalle e intorno al collo mostrando di essere stata esposta a lungo all' intemperie.

Nei diversi fori presenti, uno sul petto sul bicipite destro, un altro sulla spalla vicino alla scapola destra coperto da un tassello di marmo moderno, erano inseriti perni che reggevano le ciocche di capelli che scendevano sul petto e la schiena. Nelle zone intorno agli angoli anteriori resti di perni arrugginiti mostrano come braccioli lavorati a parte e aggiunti. Segni di riparazione moderni sono visibili accanto alla coscia destra un attacco per la cetra.

<sup>799</sup> Topham Finding Aid n.2, *Bassi rilievi, pitture antiche, gruppi, statue, busti, vasi, are e ct in diversi Palazzi di Roma* : Spinola 1995, p. 73 n.42 tav.XXVI, fig. 45, Villa Altieri 2009, p.90.

<sup>800</sup> ASR Camerale II AA.BB.AA, b.28 fasc 69, in De Angelis 1993, p.120 n.98

**Provenienza e rinvenimento:** la scultura fu acquistata dai Vaticani nel 1791 da Lorenzo Bertelli; come recita l'atto d'acquisto- "una statua di Apollo seduto con lira "etrusco" nell'atto di suonarla"- era già stata restaurata, come ritenuto da Mertens Horn probabilmente nella seconda metà del Settecento nella cerchia di B. Cavaceppi, congiungendo una testa antica ma non pertinente ad un torso antico. Nulla, invece, si conosce del rinvenimento e delle circostanze in cui Bertelli ne entrò in possesso.

**Descrizione:** la testa maschile presenta grossi occhi, i cui bulbi erano lavorati separatamente, e un naso allungato; i capelli sono disposti in una corona formata da lunghe ciocche spiraliformi che circonda la testa e la fronte, secondo una pettinatura tipica dello stile severo, che era completata da basette bronzee inserite dietro le tempie ai lati del viso e da una corona metallica. Ritenuta non pertinente al corpo solo da Amelung e più recentemente da Mertens Horn, da tutti gli studiosi che se ne sono occupati invece era stata riconosciuta, per i tratti del volto e la pettinatura, come quella di una replica romana di una statua di culto di Apollo di stile severo prodotto in ambiente ionico attico<sup>801</sup> o magno greco<sup>802</sup>. Come aveva già supposto Landwehr e come ha dimostrato Mertens Horns nella sua ampia trattazione del pezzo, si tratta di un originale magno greco di stile severo; i confronti con due testine del Museo di Metaponto<sup>803</sup>, inoltre, la rendono riconoscibile non come la testa di un Apollo, bensì di un fanciullo che la studiosa ritiene essere appartenuto ad un'altra figura che decorava lo stesso frontone in cui era inserito l'Apollo citaredo a cui fu unita durante il restauro settecentesco.

Per quanto riguarda il corpo, si tratta di una figura maschile seduta su di un *diphros*, privo di spalliera e braccioli, indossa un chitone sottile e un mantello più pesante che avvolto obliquamente sulla schiena copre tutto il corpo e sotto al braccio sinistro forma un ricco drappeggio di pieghe; la stoffa del mantello, tuttavia, non occulta ma lascia trasparire la corporatura snella e le larghe spalle della figura che, come evidenziano i forellini rimasti sul petto e sulla schiena, recava alcune ciocche sciolte di capelli. La figura ha le gambe leggermente divaricate ed i piedi obliqui; le braccia erano leggermente alzate nell'atto di suonare una cetra che raggiungeva la sommità delle braccia e che quindi era più grande di quella aggiunta dal restauratore settecentesco.

Il rendimento differenziato del chitone e del mantello- il primo mediante pieghe piatte e sottili, specie lungo il torace, il secondo più pesante ma plastico- conferisce una grande naturalezza alla figura che come fu intuito dal restauratore, era quella di un Apollo citaredo. La posizione originaria, tuttavia, non doveva essere quella ricostruita nel Settecento; come è stato notato da Savignoni e ribadito da Mertens Horn, il torace è leggermente obliquo, il masso di sostegno sotto il sedile è inclinato così come l'asse delle cosce, per cui la visuale va leggermente ruotata in modo anche da permettere la visione del drappeggio di pieghe del mantello. Inoltre, la forma del cuscino così come l'irregolarità del sostegno dello sgabello appaiono correzioni ottiche necessarie per una visuale dall'alto che consentono dunque di considerarla una figura frontonale, probabilmente posta vicino al centro, in particolare sul lato destro della figura principale del frontone verso la quale era rivolta. La presenza sia di un cuscino voluminoso sullo sgabello, poco comune in Grecia e ben attestato su *pinakes* locresi, che di braccioli decorati lavorati a parte, visibili anche sulla Leucotea Albani cat. n., ne celano un'origine magno greca; infine, dai confronti proposti da Mertens Horn con le metope del tempio E di Selinunte, in particolare con quella con Zeus ed Hera, emerge che si tratta di una figura frontonale magno greca d'età severa.

**Datazione:** 480- 470 a.C.

**Bibliografia:** Gehrard-Platner 1834, p.172 n. 31; Gehrard 1844, tav.84; Overbeck 1889, p. 180 n. 20 tav.21, Furtwaengler 1893, p.684 nota 3; Savignoni 1907, pp. 55-58; Amelung 1909, p.592 n. 395 tav.51; Paribeni 1958, Helbig I<sup>3</sup>, n. 209; Ridgway 1970, p.122; Orlandini 1983, p.483; Simon 1984; Landwehr 1985, p.245 nota 3; Pietrangeli 1987, p.116; Pietrangeli 1989, p.95 n. 41; Orlandini 1995; Mertens Horn 2010, pp.323- 342.

#### 141. Testa di Atena

Marmo pario

---

<sup>801</sup> Gehrard 1844, tav.84; Overbeck 1889, p. 180 n. 20 tav.21, Furtwaengler 1893, p.684 nota 3; Savignoni 1907, pp. 55-58; Amelung 1909, p.592 n. 395 tav.51; Fuchs 1963, p. 209.

<sup>802</sup> Paribeni 1958, Ridgway 1970, p.122; Orlandini 1983, p.483; Simon 1984 lo considerano copia dell'acrolito di una statua di culto dedicata ad Apollo.

<sup>803</sup> Mertens Horn 1999, p. 332 figg. 12-14.

Inv. n. 848  
H: 0,265 m

**Stato di conservazione:** la testa è attualmente priva sia dei restauri probabilmente settecenteschi che l'avevano trasformata in un busto di Hermes con petaso, che del naso che le era stato attaccato in occasione del restauro di Galli nel 1928. Mancano dunque il naso e il labbro superiore; la metà destra del viso appare fortemente abrasa, probabilmente dagli agenti atmosferici essendo stata esposta lungo la Loggia scoperta dei Musei Vaticani.

**Provenienza e rinvenimento:** ignoti, presente almeno dalla metà del XVIII secolo nella Loggia scoperta dei Musei Vaticani.

**Descrizione:** la testa di forma un ovale, presenta, sopracciglia a sesto ribassato, occhi mandorliformi racchiusi all'interno di spesse palpebre, bocca piccola e carnosa con una fossetta sotto il labbro inferiore; la conformazione della calotta cranica che si presenta sbazzata a martellina indica la presenza di un attributo, un elmo, elemento che assieme all'esistenza di orecchini inseriti originariamente nei lobi forati, permettono di riconoscerla come una Atena.

Come sottolineato da La Rocca, la qualità del marmo, il trattamento morbido della bocca e degli occhi indica che si tratta di un originale che diversi particolari quali l'asimmetria dell'occhio destro con bulbo oculare maggiore, inducono a considerarla pertinente ad una scultura frontonale. Inoltre secondo lo studioso le affinità con la Nike e il Teseo, nonché il soggetto e le dimensioni indurrebbero a considerarla addirittura la testa della Atena del frontone dell'Amazonomachia del tempio di Apollo Sosiano.

**Bibliografia:** Amelung 1909, p. 729 n. 8 tav.21; Liverani 1992, p.117 nota 2; La Rocca 1996.

**ROMA, Via Canova, murato nella facciata esterna dello studio Canova, all'angolo con via delle Colonnate.**

#### 142.Frammento di stele

Marmo pentelico?  
H: 0,70 m  
L: 0,36 m

**Provenienza e rinvenimento:** nella collezione Canova. Purtroppo non si hanno notizie documentarie relative alla raccolta murata all'esterno della sua bottega-studio nel 1803, recentemente oggetto di studio da parte di Candilio; come ha sottolineato la studiosa, essa comprende essenzialmente frammenti di rilievo o sarcofago acquistati o ricevuti in dono quando era chiamato a stimare sculture antiche. Considerando, però, che l'artista collezionò esclusivamente antichità romane quando lavorò a Roma a partire dal 1779, appare probabile che si tratti di un pezzo minore di scavo rinvenuto a Roma e quindi trasportato dalla Grecia già in antico; per la sua frammentarietà non fu riconosciuto come rilievo attico e pertanto venne inserito nella collezione.

**Stato di conservazione:** resta solo il busto e le gambe esclusi i piedi di un fanciullo rappresentato su rilievo.

**Descrizione:** del rilievo resta solo un fanciullo nudo che regge sulla spalla sinistra il mantello o l'asciugamano del suo padrone, probabilmente un atleta; il suo braccio destro era abbassato e reggeva un oggetto inserito a parte come mostra il forellino sulla mano.

Il frammento appartiene ad una stele funeraria con la rappresentazione di un giovane con accanto il servo di dimensioni minori che regge oggetti da bagno. Confronti sono possibili infatti con due stele attiche della fine del V inizi del IV per la posizione del braccio sinistro che regge l'asciugamano con quella di Atene<sup>804</sup> e di New York<sup>805</sup> non ha la destra abbassata ma come in quella di Malibu regge lo strigile e probabilmente l'*aryballos* che era inserito nel foro presente sulla mano<sup>806</sup>.

---

<sup>804</sup> Clairmont 1994, n.1.850

<sup>805</sup> Clairmont 1994, n.1.825

<sup>806</sup> Clairmont 1994, n.1.881

**Datazione:** prima metà del IV a.C

**Bibliografia:** Matz-Duhn 1881-1882, III n.3558; Conze 1900, p. 222 n.1039, Micheli 1985-1986, p.235 n. 34 figg 20-21; Micheli 1992, p.242 n.34; Clairmont 1994, n. 1.886; Candilio 2007, n.34.

## ROMA, PALAZZO BARBERINI

### 143. Rilievo funerario

Marmo forse pentelico

H (antica): 1,43 m

L: 1,75 m

**Stato di conservazione:** il rilievo, rotto in tre parti, prima di essere murato ai piedi dello scalone di ingresso di Palazzo Barberini, subì diverse integrazioni: le parti superiori con la testa e la mano sinistra della figura femminile stante, l'albero, la sedia e l'angolo inferiore destro. Risulta scheggiato in diversi punti: le pieghe del mantello della figura seduta, le dita della mano sinistra della stessa. La superficie appare rovinata presso i capelli della figura seduta e l'acconciatura vicina all'orlo del mantello nella figura stante.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo, non è menzionato da *Hieronimus Tetius* nell'*Aedes Barberinae ad Quirinalem*, opera dedicata al Palazzo alle Quattro Fontane ed edita nel 1642<sup>807</sup> e neppure, a differenza di quanto ipotizza Magnanini<sup>808</sup>, nell'inventario redatto tra il 1632 e il 1640 da Niccolò Menghini, soprintendente alle antichità della famiglia Barberini, in cui è registrata la decorazione delle nicchie dei pianerottoli sullo scalone<sup>809</sup>.

Ritengo verosimile, invece, che sia menzionato nell'inventario delle "statue comprate tra il 1631 e il 1645 dal Cardinale Francesco Barberini", in particolare sia identificabile tra gli acquisti del 1643, con il: "25 a' Matteo Bonicelli un basso Rilievo di due figure, una sta a' Sedere et l'altra in piedi et a una manca la testa alta palmi 6 largo 5"<sup>810</sup>.

Diversi elementi consentono l'identificazione del rilievo: la descrizione fornita, seppure assai generica, corrisponde a quella del rilievo, considerazione avvalorata anche dal fatto che la figura stante era realmente priva della testa che fu successivamente restaurata; la documentazione raccolta da Montagu<sup>811</sup>, infatti, indica che il rilievo fu restaurato da Giuseppe Giorgetti, probabilmente dopo il 1668, il quale impiegò ventotto giorni "per fare l'albero, la testa ed altre parti mancanti"; infine, le misure in palmi corrispondono grosso modo a quella della figura. Fu pertanto esposto ai piedi della scala solo dopo il restauro del 1669, probabilmente in connessione con i lavori fatti fare dal cardinale Francesco nell'androne per entrare successivamente nel programma decorativo di esaltazione della famiglia Barberini<sup>812</sup>. L'ingresso, tramite acquisto dal Bonicelli, nella collezione Barberini nella prima metà del Seicento<sup>813</sup>, permette, quindi di ritenere che il rilievo fosse giunto in antico in Italia.

<sup>807</sup> Così, invece, Faedo 2001a, p. 184 note 33, 34. Nel paragrafo 14 (Faedo 2001a, p.182 e ss.), infatti, Tetius si limita a descrivere un rilievo con leone.

<sup>808</sup> Secondo Magnanini 1981, p.131, seguita da Laubscher 1993, p. 44, dato il cattivo stato di conservazione del rilievo, le due figure femminili rappresentate sarebbero riconoscibili con "una statua di donna che tiene una palla in mano" e "et una donna con certe spighe in mano" (BAV, Arch Barb Indice II 2434 fol.26r: cfr. Lavin 1975, p.104 e s.nn.451,452). Secondo la studiosa, il fuso potrebbe essere stata confuso con la palla e le spighe potrebbero essere state confuse con le pieghe della veste che ha in mano. Come è stato sottolineato già da Faedo 2001, p.145, è abbastanza inverosimile che il Menghini abbia registrato in un'unica composizione due immagini distinte.

<sup>809</sup> Faedo 2001b, pp.141-145.

<sup>810</sup> Ind. II, Cred. V, Cas. 67, Mazz LXXXII, Lett.I N.11, fol. 6v. Lavin 1975, p. 127 n.92

<sup>811</sup> Montagu 1970, p. 287.

<sup>812</sup> Sia Magnanini 1981, p.132 che Laubscher 1993, p.45 notano che la figura seduta fu interpretata come Ananche e quella stante come Astrea. Come ha sottolineato Faedo 2001b, p. 148, le antichità utilizzate per ornare lo scalone del Palazzo costituirono la base del programma figurativo di esaltazione dei Barberini e anche il rilievo, seppure non inserito sin dal primo momento, ne fece parte. Sotto al rilievo fu

**Descrizione:** due figure femminili, una seduta e una stante, sono rappresentate una di fronte all'altra; quella a destra è seduta su un *diphros* e appoggia i piedi su uno sgabello; l'altra è in piedi e appoggia il mento sulla sinistra leggermente avanzata. Entrambe indossano un chitone con le maniche lunghe e un mantello che copre la testa e calzano dei sandali, la cui suola soltanto è visibile in quanto resa plasticamente mentre il resto era dipinto. La figura seduta guarda con nostalgia quella di fronte a lei. Si tratta di una filatrice: regge nella sinistra un rocchetto e con la destra srotola il filo; il fuso termina sotto la punta del medio destro, il filo continua sul dito centrale e siccome la parte finale manca doveva essere dipinta.

La stele appartiene ad una ben nota classe di stele funerarie con due personaggi femminili, uno stante e l'altro seduto; probabilmente quest'ultima era la defunta; la figura di fronte, invece, le cui proporzioni sono troppo grandi per essere quelle di una serva, faceva parte della famiglia della defunta. Il rilievo appare assai piatto e le figure sembrano schiacciate sullo sfondo; le pieghe delle vesti sono rese talvolta come lunghe linee, come sulla parte superiore del corpo di quella stante, in maniera assai schematica. Il mantello della figura seduta è drappeggiato con finezza, soprattutto la parte che sotto l'avambraccio è adagiata sulla sedia; anche il chitone è reso in modo raffinato, come una trama plastica di pieghe tramite rigide piegoline sopra ai piedi. Il mantello dell'altra figura percorso da più spesse pieghe appare pesante e quasi rigido nella parte poggiata sulla testa. Il rendimento delle vesti mostra come siano noti i modelli partenonici, in particolare il naturalistico morbido rendimento della stoffa dei mantelli. Tuttavia le proporzioni del corpo e dei volti seguono modelli differenti: i piedi di entrambe le figure sono troppo grandi, il corpo di quella seduta è totalmente di profilo, il busto e i piedi sono paralleli, la coscia destra è leggermente rialzata e il ginocchio non è esposto e nemmeno la gamba non è visibile, la mano destra è schiacciata e non prospetticamente resa. I volti dalle forme piene e leggermente arrotondate presentano un rendimento accorciato dell'occhio nella visione laterale. Tali elementi mostrano come si tratti di uno scultore poco avvezzo ai problemi di prospettiva, ma che utilizza l'inconfondibile linearismo ionico nel rendimento calligrafico dei visi. Pertanto, sulla scorta di Laubscher, appare giusto considerarlo un lavoro prodotto in Grecia continentale con influenze ioniche intorno al 440 a.C, poco prima della ripresa dei rilievi funerari attici.

**Datazione:** metà del V a.C

**Bibliografia:** Gehrard-Platner 1830, p.290; Michaelis 1872, p. 138 tav. 53,2; Arndt 1900, p.528; Matz-Duhn, n. 3785; Kleiner 1942, p. 185; Langlotz 1947, p.100 nota 10; Helbig IV<sup>4</sup>, n.1999 (W. Fuchs); Salerno 1965, p.211; Paribeni 1969, p. 85 n.21; Montagu 1970, p.287 fig.16; Lavin 1975, p. 127, n.92; Magnanini 1981, pp. 131-134; Laubscher 1993, pp. 42-59, tavv. 6-9; Faedo 2001b, p. 13, 142, 148 fig.10; Gasparri 2009, p. 180 nota 37.

## ROMA, VILLA ALBANI

### 144.RILIEVO VOTIVO

Galleria della Leda, Primo Gabinetto

Marmo pentelico.

Inv. n.147

H: 0,425 m

L: 0,50 m

**Stato di conservazione:** la superficie superiore è fortemente danneggiata; la parte destra con l'altare è integrata, mentre il listello a sinistra dell'*omphalos* è restaurato; al di sopra dell'*omphalos* una crepa

---

rappresentato, infatti, al centro del fregio con intrecci d'alloro, con richiamo ai rami e alle foglie usate per integrare la parte superiore, un sole, emblema questo scelto dal cardinale Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, ancora prima della sua elezione, in quanto suo ascendente natale.

<sup>813</sup> Sulla collezione Barberini, formatasi a partire dal 1506 in territorio romano e ingranditasi nel corso del secolo successivo grazie ad acquisti di collezioni romane e agli scavi nell'enorme territorio archeologico posseduto dalla famiglia a Roma e nel Lazio (Campoleone, Palestrina, Castelgandolfo) cfr. Lanciani 1994, V, pp.125-135. Faedo 2001b, p.13.

obliqua che procede verso l'alto; una crepa è visibile anche all'altezza della gamba e dell'avambraccio della donna che porta il dono votivo. La parte destra del rilievo, quella con l'altare, risulta essere un'integrazione moderna, quindi non faceva parte della scena originaria.

**Disegni:** Lafage, f.450 (Fusconi 1996, tav.16)

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo è stato portato a Villa Albani tra il 1839 e il 1851 dal Palazzo Albani e nel catalogo del 1851 viene identificato con il rilievo già presente al palazzo Quattro Fontane, da cui appunto doveva provenire. Al momento, si è riusciti a far risalire la sua presenza al Palazzo Quattro Fontane alla seconda metà del XVII secolo, in quanto risulta raffigurato da La Fage nel suo taccuino, per cui dovette aver fatto parte precedentemente della collezione di Camillo Massimo sita in tale palazzo.

**Descrizione:** la scena del rilievo è composta da un personaggio femminile che procede verso un *omphalòs* con una *phiale* nella mano sinistra ed una piccola *oinochoe* nella destra ed un corteo di tre personaggi che la segue. Il personaggio principale, che ha dimensioni maggiori degli altri al punto da uscire dal confine del rilievo con la testa, indossa un chitone ed un mantello e dei sandali che traspaiono dal piede destro scoperto; il corpo che avanza è disposto di tre quarti, mentre la testa completamente di profilo; la capigliatura è raccolta sulla nuca ed una fascia stringe la fronte lasciando fuoriuscire dei riccioli. Dietro di lei procedono un fanciullo vestito con un voluminoso mantello, un uomo ammantato che solleva la mano destra ed una donna che si stringe a lui vestita con un chitone e un mantello che le copre anche la testa.

L'interpretazione della scena ha dato vita ad un dibattito incentrato soprattutto sulla figura principale e sul personaggio che originariamente occupava la parte destra del rilievo. Visconti lo descrive semplicemente come scena di sacrificio; si tratta di un rilievo votivo su cui però non sono gli adoranti che portano l'offerta alla divinità, ma la divinità, più grande dei fedeli, con la *phiale* e l'*oinochoe* si dirige verso l'*omphalos*. Proprio quest'ultimo elemento, insieme al raffronto con altri rilievi simili, ha condotto Zanker ad interpretare la figura come Artemide che compie un sacrificio insieme ad Apollo, che era raffigurato nella parte lacunosa, davanti all'*omphalos* delfico, seguita da tre fedeli. La veste della dea però solleva qualche problema perché non è tipica di Artemide, mentre sembra più pertinente, come afferma Bol, a Persefone; seguendo quest'ultima identificazione, suffragata da numerosi confronti con rilievi votivi eleusini<sup>814</sup>, la protagonista del sacrificio sarebbe rappresentata non davanti ad un *omphalòs* ma ad un *tymbos* funerario o un monumento ctonio e ad essa si opporrebbe nella parte lacunosa del rilievo o la madre Demetra, come in un'iconografia riscontrabile sulla ceramica a figure rosse, oppure Ade. L'iconografia delle figure e lo stile permettono di considerarlo un lavoro attico della fine del V e gli inizi IV sec. a.C.

**Datazione:** inizi IV a.C.

**Bibliografia.** Zoega 1808, I, tav. 18; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 147; Loewy 1887, p. 109 s.; Helbig IV<sup>2</sup> 1923, n° 858; Helbig IV<sup>3</sup>, n. 1898; Reinach III, 1909-1912, p. 148, 4; Süsserott 1938, p. 106 s., tav. 15, 3; Herrmann 1959, p. 60; Helbig IV<sup>4</sup>, n° 3299 (Zanker); Aronberg Lavin, 1975, p. 74, n°45; Gasparri 1982, p.397; LIMC II, 1984, p. 676, n° 720, tav. 503, s.v. *Artemis* (L. Kahil e N. Icard); Kuntz 1994, p. 890, nota 21; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, III, pp. 105-107, tav. 74, n° 288 (Bol); Gasparri 2007, p.78 nota 59.

#### 145.RILIEVO VOTIVO GRECO A TRE FIGURE

Galleria della Leda

Marmo greco a grana fine

inv.n. 146

H della parte antica 0,50 m

L: 0,46 m;

H: delle figure 0,33-43m

---

<sup>814</sup>Despinis 1971, p.179; Peschlow-Bindokat 1972, pp.89-92, figg.35,39, p.147; Neumann 1979, p.57 tav.321.

**Stato di conservazione:** il rilievo è stato fortemente rilavorato, e la superficie è stata ripulita in qualche punto. Delle teste è antico soltanto il contorno ed è integrata una parte del busto della figura centrale, così come la spalla destra e la metà sinistra insieme con il piede. Nella figura della dea, la spalla sinistra, rotta in qualche punto, era stata allo stesso modo integrata.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo, che è giunto a Villa Albani già al tempo della prima sistemazione delle opere d'arte, come ci informa il Visconti si trova nella sua attuale collocazione in seguito al riordinamento delle antichità in età napoleonica: in origine, era incastonato nella parte centrale della base che sosteneva una statua dell'imperatore Adriano.

**Descrizione:** sul frammento sono rappresentate tre figure: al centro, una figura maschile girata su un fianco indossa un lungo mantello che ricade sulla spalla sinistra, lasciando invece libera quella destra. Come lasciano pensare le pieghe visibili sul collo, in origine la testa doveva essere leggermente chinata verso destra; nella mano sinistra, invece, l'uomo doveva reggere un bastone che era aggiunto in bronzo. Alla sua sinistra è raffigurata di tre quarti una donna vestita di un lungo peplo cintato, che crea un ampio risvolto sul fianco e termina in basso con pieghe sottili in corrispondenza della gamba destra portante. Il suo braccio sinistro è steso lungo il fianco, mentre quello destro è portato al petto, ma il gomito scompare dietro il braccio dell'uomo. Alla destra dell'uomo c'è un'altra figura di fanciullo, anch'egli avvolto in un lungo mantello.

L'interpretazione più comune tra il XVIII e XIX secolo, fornita dal Visconti e dal Loewy, aveva riconosciuto nel rilievo il ritratto di una famiglia riunita in occasione di un sacrificio o di un rito funebre e l'aveva datato al primo quarto del IV secolo a.C. Se tale datazione basata sul confronto fatto dal Loewy con due rilievi con decreto del 384-383 a.C. e del 375-374 a. C e sulla somiglianza della veste della figura femminile con quella dell' *Eirene* di *Kephisodotos*, appare convincente, l'interpretazione, invece, non è soddisfacente. Hausmann, infatti, ha considerato il frammento un rilievo votivo con la rappresentazione di Asclepio e Igea con un adorante; l'ornamento della testa e la presenza di un bastone, provvisto probabilmente di serpente, il portamento del corpo e il tipo di drappeggio che ricordano l'Asclepio Giustini<sup>815</sup>, inducono ad identificare la figura maschile centrale con Asclepio. Zanker, seguendo tale interpretazione, ha lodato l'alta qualità del rilievo, sia dal punto di vista stilistico per l'accuratezza delle pieghe delle vesti, per la torsione dei corpi, per le proporzioni delle figure, sia a livello contenutistico, per l'originalità di un simile gruppo in cui la sfera degli dei e quella degli uomini non sono più separate, ma convivono in un rapporto di intima familiarità. Anche Sobel lo ha recentemente annoverato tra i rilievi ad Asclepio e Igea. Tuttavia permangono ancora dubbi su tale interpretazione; come ha sottolineato il Bol, l'identificazione con Igea appare priva di confronti iconografici: molto insoliti sono l'atteggiamento poco ieratico delle due divinità e lo stretto rapporto tra adorante e divinità, anche per i quali non si conoscono rappresentazioni simili tra i rilievi votivi dello stesso orizzonte cronologico. Bol, considerando che non vi fossero a sinistra altre figure di adoranti, ritiene che le tre figure stesse costituissero un gruppo familiare di un rilievo votivo.

**Datazione:** primo quarto del IV secolo a.C.

**Bibliografia:** Morcelli 1785, n. 73; Morcelli Fea, 1803, n. 133; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 146; Loewy 1887, pp. 107 e ss.; Reinach 1909-1912, I, p. 1323; Speier 1932, p. 75; Süsserott 1938, p. 109; EA, n.3767; Hausmann 1948, p. 191; Lippold 1950, III, 1, p. 230; Helbig IV<sup>4</sup>, n. 3298 (Zanker); Vierneisel-Schlörb 1979, II, p. 223; *Forschungen zur Villa Albani*: 1989-1998, III, p. 108, n. 289 (Bol); Kuntz 1994, p. 890, nota 20; Sobel 2000, n. 84; Gasparri 2009, p. 181 nota 55.

#### 100.RILIEVO VOTIVO GRECO CON CINQUE FIGURE

Villa Albani, Galleria della Leda,

Marmo bianco a grana fine

Inv. 148

H: 0,33 m

L: 0,30 m

---

<sup>815</sup> Per l'Asclepio Giustini si veda Vierneisel-Schlörb 1979, p. 216.



**Stato di conservazione:** La superficie del frammento di rilievo, in parte rivestita di intonaco, è piuttosto danneggiata. Il rilievo delle figure è rotto in qualche punto: della prima figura a destra mancano entrambi i piedi, delle successive la metà anteriore del piede destro, e di quella all'estrema sinistra anche la gamba destra. La cornice di base del rilievo è stata integrata solo in corrispondenza della figura di destra.

**Provenienza e rinvenimento:** dal momento che nel primo catalogo delle antichità di Villa Albani manca il riferimento a questo rilievo, si può ipotizzare che esso sia stato portato nella villa per iniziativa di Alessandro Torlonia, dopo l'acquisto della collezione, nel 1866, da parte delle nobile famiglia.

**Descrizione:** il frammento mostra una processione di cinque figure, tutte raffigurate con testa e corpo di profilo e la mano destra alzata, forse in atteggiamento di preghiera. In testa alla processione c'è un fanciullo ammantato, seguito da un uomo, probabilmente il padre, che indossa un largo *himation* increspato sulle spalle, che lascia libero il braccio destro. Dietro di lui c'è una donna vestita di un lungo chitone e un mantello, un lembo del quale ricade dal braccio destro alzata, che le copre anche il capo. Alle sue spalle c'è un'altra fanciulla ammantata; chiude infine la processione un fanciullo in piedi su una base rialzata, che indossa un mantello fino al ginocchio e un *himation* che avvolge le spalle.

Visconti ha descritto il rilievo semplicemente come processione sacrificale, mentre Lippold a ragione lo ha identificato come parte di un rilievo votivo. Tipica di questa classe di rilievi, infatti, appare la rappresentazione di profilo sulla sinistra di una processione familiare che si reca con atteggiamento offerente verso una o un gruppo di divinità a destra che, in questo caso, appare assai arduo identificare.

Per quanto riguarda la cronologia, diversi indizi inducono a porlo nel III secolo a.C.; la figura di donna ammantata ricorda infatti il tipo della Piccola Ercolanese, ripreso più volte nella scultura di età ellenistica; la struttura piuttosto severa delle pieghe della veste della fanciulla potrebbe richiamare il modello delle cosiddette Tanagrine, che si ascrive generalmente all'inizio del III secolo a.C. Questi motivi stilistici porterebbero quindi ad una datazione del pezzo in età ellenistica; come sottolinea il Bol, i contorni netti delle figure, nonché la mancanza di profondità spaziale inducono però ad una datazione di poco anteriore a quella proposta dal Fuchs alla fine del III secolo a.C.

**Datazione:** fine del III a.C

**Bibliografia:** Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 148; Helbig IV<sup>4</sup>, n. 3300( W.Fuchs); *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, III, p. 111, n. 290 (Bol); Kuntz 1994, p. 889, nota 11; Gasparri 2009, p. 181 nota 55.

#### 146.METOPA CON ARTEMIDE E LATONA

Galleria della Leda, Primo Gabinetto

Marmo a grana fine, forse pentelico

Inv. n. 178

H: 0,48 m

L: 0,48 m

**Stato di conservazione:** La parte del rilievo comprendente l'angolo superiore sinistro e il pezzo triangolare tra le teste delle dee è integrata, come l'avambraccio sinistro con la mano, l'orlo della veste e il piede destro di Latona, la parte anteriore dei piedi e l'orlo inferiore della veste di Artemide. Al di sopra della mano destra di Latona e della mano sinistra di Artemide, sono presenti due piccoli e poco profondi fori che conservano tracce di bronzo e che quindi servivano all'inserimento di completamenti in metallo delle figure.

**Provenienza e rinvenimento:** come sottolineato da Gasparri, sebbene la metopa venga menzionata per la prima volta solo nel terzo catalogo della Villa, era presente a Villa Albani sin dalla prima sistemazione, quella riflessa dal catalogo del Morcelli del 1783.

**Descrizione:** il rilievo ritrae due figure femminili stanti rappresentate secondo due diverse posizioni. Quella di destra, in posizione frontale, indossa un peplo con una stretta cintura, ha il braccio destro piegato e tocca la spalla compiendo un gesto non del tutto chiaro, connesso probabilmente all'inserito in bronzo, forse una fibula, che doveva essere applicata nel foro sopra la mano destra; quella di sinistra, invece, è in movimento drammatico verso sinistra, indossa un peplo non cintato, allunga la mano destra verso una faretra collocata alle sue spalle, da cui doveva prendere una freccia che scagliava da un arco

applicato in metallo che teneva nella mano sinistra, come dimostra la presenza di un foro al di sopra della mano. L'iconografia e l'azione compiuta da quest'ultima consente di identificarla con Artemide saettante e di conseguenza di considerare l'altra Latona. La presenza lungo il bordo superiore di un listello piatto e largo ha consentito già al Lippold di riconoscere che non si tratta di un rilievo, bensì di una metopa.

Non del tutto chiara appare invece la raffigurazione: le figure appaiono strettamente legate, Artemide mentre estrae la freccia dalla faretra si gira verso Latona e gli sguardi delle due si incontrano e pertanto la scena è stata ricondotta più volte al mito dei Niobidi in cui Artemide andrebbe a ricoprire il ruolo di saettatrice su ordine della madre. Secondo Picard, Latona tocca semplicemente il peplo della figlia e tale gesto non indica un imperativo di uccidere; invece evidente appare nell'incontro degli sguardi un gesto di intesa tra le due, il che implicherebbe almeno una conseguente azione e quindi il mito rappresentato potrebbe essere quello della punizione del gigante Tito o del serpente *Pition*. La critica ha fatto rientrare invece la scena nel mito dei Niobidi e Langlotz ha attribuito la metopa al tempio di Nemese a Ramnunte, assegnando a tale mito la funzione di simbolo della filosofia politica di Pericle e ricostruendo in totale 10 metope, ciascuna raffigurante due figure per un totale di 20 (Apollo e Niobe, i Niobidi con il pedagogo, e Artemide e Latona). Lo Schrader, pur accettando tale attribuzione, nota che i figli di Niobe erano 14 e propone una ricostruzione differente: identifica la figura accanto ad Artemide con Nemese e pone Latona assieme ad Apollo. L'attribuzione al tempio, tuttavia, è stata convincentemente smentita dal Dinsmoor che ha dimostrato come le dimensioni non concordino in lunghezza e in larghezza - 0,0578 m in altezza e 0,564/0,572 m quelle del tempio di Ramnunte contro 0,48 m e 0,478 m per la nostra - e che quindi vada ricercato un tempio più piccolo. La datazione è invece più controversa. Se Brommer indica la vicinanza con modelli alto-classici e Ridgway propone una datazione intorno al 420-400 a.C, Dinsmoor ha negato anche la dipendenza dai modelli fidiaci e l'attribuzione alla cerchia di Agorakritos. Hiller, invece, propone una datazione compresa tra la fine del V sec. a.C e il secondo quarto del IV a.C, così come Bol, pur lamentando alcune debolezze nel rendimento del panneggio, ravvisa la presenza del modello partenonico ed indica come *terminus ante quem* la metà del IV sec. a.C.

**Datazione:** I metà del IV a.C

**Bibliografia:** Braun 1854, p. 686, n. 75; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 178; Stark 1863, p. 175, nota 1; Helbig IV<sup>3</sup>, 1923, n. 1889; Roscher 1894-1897, II, 2, col. 1978, s.v. *Leto*; Roscher, III, 1, 1897-1902, col. 405 s., s.v. *Niobe*; Langlotz 1937, pp. 225 ss., tav. 21; Picard 1939, II, p. 541; Schrader 1940, p. 189; Langlotz 1947, p. 25; Kähler 1947, tav. 94; Dinsmoor 1950, p. 183, nota 1; Plommer 1950, p. 94 nota 83 e p. 99; Becatti 1951, p. 215; Brommer 1956, p. 240, nota 25 e 29; Schefold 1957, p. 554 ss.; Lippold 1950, p. 188; Dinsmoor 1960, p. 304, nota 1; Dinsmoor 1961, p. 199 ss., tav. 32d; Karusu 1962, p. 182, 50, 1; Schlörb 1964, p. 23, nota 39; Schefold 1965, pp. 158 e 236; Miro 1966, p. 194, nota 6; Helbig IV<sup>4</sup> n° 3308 (W. Fuchs); Hiller 1971, p. 55, nota 120, pp. 63 e 69, tav. 7, fig. 19; Despinis 1971, p. 165, note 294-296; Ridgway 1981, p. 30 s., fig. 11; Schefold 1981, p. 168, fig. 221; LIMC II, 1984, p. 703, n° 1053, tav. 528 s.v. *Artemis* (L. Kahil e N. Icard); Brommer 1984, p. 286, tav. 32, 2; Vierneisel-Schlörb 1988, III, p. 5 nota 2; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, III, pp. 102-105, tavv. 71-73, n° 287 (Bol); Gasparri 2007, p. 74 nota 9; Gasparri 2009, p. 181 fig. 13; Rocco 2010, p. 25 n.22.

#### 147. RILIEVO FUNERARIO DEL PALESTRITA

Galleria della Leda  
Marmo giallastro greco.  
Inv. n. 217  
H. 0,94 m  
L. 0,54 m

**Stato di conservazione:** la cornice è danneggiata ed è stata integrata con gesso. Le parti inferiori del corpo della figura, ossia l'orlo della veste, i piedi, la mano destra, la parte finale dello strigile e il naso sono state integrate con marmo bianco.

**Provenienza e rinvenimento:** la provenienza del rilievo non è conosciuta; tuttavia, entrò a far parte della Villa già dalla prima sistemazione delle antichità Albani, in quanto il rilievo risulta presente nel catalogo del Morcelli.

**Descrizione:** Il rilievo raffigura un giovane stante, in posizione frontale, vestito di un mantello che gli lascia scoperto il busto; il peso si appoggia sulla gamba destra, la sinistra è libera e traspare dal panneggio; nella mano sinistra il giovane tiene uno strigile, mentre nella destra stringe probabilmente un'ampolla, non conservata.

Se Morcelli e Fea lo hanno descritto come un servo da bagno, mentre Visconti come un filosofo cinico, Zoega ha indicato la corretta interpretazione di giovane che va al bagno. Si tratta, infatti, di un defunto ammantato raffigurato come palestrita, rappresentazione molto diffusa nei rilievi tombali attici del IV sec. a.C e presente anche in un gruppo di rilievi fociasi dell'ultimo ventennio del IV sec. a.C. Tuttavia, la resa del panneggio, molto più pesante e statico di quello attico, e della capigliatura, tipica della Grecia orientale, consentono di escludere non solo tali provenienze, ma anche tale orizzonte cronologico; va comunque considerata troppo tarda la datazione nel I a.C proposta dal Fuchs, mentre, i confronti del Bol con rilievi funerari rodi della prima età ellenistica<sup>816</sup>, permettono di considerarlo un esemplare di scuola rodia degli inizi del III sec. a.C.

**Bibliografia:** Morcelli 1785, n. 213; Morcelli Fea, 1803, n. 204; Winckelmann 1820, p. 77; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 217; Visconti 1819, II, p. 239 s., III, tav. b III 5; Zoega 1808, I, pp. 133 s., tav. 29; Friederichs, Wolters 1885, n. 1018; Conze 1900, II, n. 934; Helbig IV<sup>3</sup>, n. 1904; Helbig IV<sup>4</sup>, n. 3315 (W. Fuchs); *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, III, pp. 271-272, tav. 178, n° 351 (Linfert); Gasparri 2009, p. 181 fig. 11.

#### 148. RILIEVO VOTIVO AD ARTEMIDE

Giardino meridionale a sud della Galleria della Leda,  
Marmo bianco a grana fine  
Inv. 295  
H: 0,49 m  
L: inferiore 0,50 m

**Stato di conservazione:** manca l'angolo superiore sinistro con gran parte dell'iscrizione; le teste di tutte le figure sono state mutilate mentre il listello di appoggio è danneggiato; presso il piede sinistro di Artemide è visibile un forellino che era stato probabilmente praticato in occasione di un restauro antico per l'inserimento del piede e del listello inferiore<sup>817</sup>.

Dell'iscrizione di quattro righe posta sul listello superiore non si conserva quasi più nulla: della prima riga si legge solo ΙΣ, nella terza si legge solo una Y seguita da POY, probabilmente il genitivo del nome del dedicante, mentre nell'ultima si legge ΙΑΙ, interpretato come il dativo di un epiteto di Artemide.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo appare per la prima volta sul catalogo Morcelli-Fea-Visconti.

**Descrizione:** il rilievo, di carattere votivo, raffigura una processione di fedeli verso una divinità, di dimensioni maggiori rispetto ai mortali, identificabile con Artemide. Ella è posta nella parte destra del rilievo, si appoggia ad un albero dal quale pende un coniglio ucciso ed ai piedi dell'albero un cane rivolge il muso verso la dea; ella è vestita con un corto chitone ed una veste senza maniche che lo ricopre, inoltre indossa un mantello che si avvolge intorno alla vita. Gli elementi caratterizzanti della dea, oltre all'abito corto, sono gli stivali da caccia, la faretra, di cui si vede la punta alle spalle di Artemide e la fascia che obliquamente le attraversa il petto. La testa che aveva la capigliatura raccolta sulla nuca è rivolta verso l'osservatore e la mano destra poggiata sul fianco. Tre fedeli procedono da sinistra: due giovani donne vestite con chitoni smanicati alzano la mano destra in segno di preghiera o di saluto rivolto alla dea, ma mentre la prima rivolge la testa verso Artemide, la seconda si volta verso il fanciullo che è dietro di loro vestito con un corto mantello, rappresentato frontalmente e che non sembra seguirle. Come ha supposto Lippold dai segni sullo sfondo la prima figura recava alla dea un cesto che portava sulla testa.

Le lettere rimaste dell'iscrizione potrebbero recare l'appellativo della dea, ossia EYIIPAXAI, già attestato su un rilievo votivo del II a.C proveniente da Tindari e attualmente alla Gliptoteca di Copenhagen<sup>818</sup> che ritrae, come quello sempre del II a.C al Museo di Rodi<sup>819</sup>, un corteo di tre fedeli davanti ad un altare che hanno offerto alla dea un cesto. L'appellativo e la raffigurazione della consegna di

<sup>816</sup> Pfuhl, Möbius 1977-1979, I, n.102 tav. 24 e n.1059 tav. 159.

<sup>817</sup> Bol 1989-1998, p.185 invece ritiene che servisse ad inserire il piede sinistro della dea lavorato a parte.

<sup>818</sup> Moltesen 1995, II, n. 12.

<sup>819</sup> LIMC II, 1984, s.v. *Artemis/Diana*, p.843 n.1025 (E.Simon).

un cesto con offerte ad Artemide farebbe riferimento alla richiesta da parte della famiglia di un buon matrimonio; nel nostro rilievo, a mio avviso, invece, potrebbe essere stato raffigurato il momento precedente alla consegna quando il cesto era portato ancora sul capo della prima adorante del corteo e la divinità era rivolta di spalle.

Iconograficamente la raffigurazione della dea riproduce l'Artemide Laphria rappresentata su monete di età imperiali da Patraso con il braccio appoggiato sui fianchi, opera che è stata variamente datata tra la fine del V e il III a.C.<sup>820</sup>. Anche datazione del rilievo è controversa: Lippold data il pezzo al IV sec. a.C., Fuchs entro la prima metà del III sec. a.C.; Bol osserva che, sebbene questo tipo di Artemide sia attestato soprattutto nel tardo ellenismo, le esili proporzioni delle figure e il rendimento delle vesti tradiscono un'origine ionica o insulare e permettono di alzare la datazione del rilievo nei primi decenni del III a.C.

**Bibliografia:** Morcelli, Fea, Visconti 1869, n° 295; Amelung 1905, p. 136 s., fig. 3; Anti 1916, pp. 183 ss.; Studniczka 1926, p. 79; Lippold 1950, p. 298, nota 5; Helbig IV<sup>4</sup> n° 3321 (W. Fuchs); LIMC, II, 1984, p. 641, n° 192 s.v. *Artemis* (L. Kahil e N. Icard); Kuntz 1994, p. 890, nota 21; *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke* 1989-1998, V, pp. 185-187, tav. 69, n° 688 (Bol).

#### 149. RILIEVO CON BANCHETTO EROICO

Galleria del Canopo

Marmo pentelico

Inv. n. 649

H: 0,65 m

L: 1,295 m

**Stato di conservazione:** una notevole differenza nello stato di conservazione della superficie del rilievo tra la parte destra e quella sinistra: la metà sinistra è più corrosa e rovinata di quella destra, che si conserva in buono stato. La cornice risulta in parte rilavorata: moderno è l'architrave, così come il pilastro destro; il pilastro di sinistra, che scompare quasi del tutto dietro l'ultima figura in processione, è antico ma manca il coronamento superiore e il capitello. Il rilievo è rotto in senso verticale da una frattura che corre attraverso il centro del tavolo e il mantello dell'eroe e a sinistra della chioma dell'albero in alto. Le due metà in cui era suddiviso non furono fissate una all'altra in modo da combaciare perfettamente, ma la parte destra sporge leggermente e nello spazio tra le due figure sedute fu inserito un albero moderno. Inoltre un'ulteriore frattura corre alle spalle della figura femminile e la protome equina la cui cornice come la parte centrale con la *kline*, priva della base destra, sono state rilavorate. Integrazioni e restauri moderni sono visibili presso il tavolo il cui piede sinistro è moderno, ed anche nelle figure: in quella dell'eroe, ad esempio, sono di restauro il naso, il braccio destro e la mano, il ginocchio sinistro e forse la testa secondo Arndt e Lippold. Alla figura femminile, invece, sono state integrate la testa con il collo, il braccio e la mano destra, l'avambraccio sinistro con la mano e alcune pieghe della veste in grembo e nel fianco destro. Delle figure degli adoranti sono andate distrutte, tranne in un caso, le integrazioni in gesso delle teste e di parte dei busti.

**Provenienza:** la provenienza del rilievo non è conosciuta; è certo tuttavia che entrò a far parte della Villa già dalla prima sistemazione delle antichità Albani, subito dopo il 1770, in quanto il rilievo risulta presente nel catalogo del Morcelli.

**Descrizione:** la scena si svolge in uno spazio delimitato da una cornice architettonica: una figura maschile è semisdraiata su una *kline*, sotto la quale c'è un cane, indossa un mantello increspato, che lascia scoperta la parte superiore del busto; di fronte c'è una *trapeza* imbandita mentre accanto a lui siede, ai piedi del letto, una figura femminile, avvolta in un mantello increspato, con capelli ondulati raccolti sulla nuca; ha le gambe incrociate e volge il busto all'indietro, in direzione dell'altra figura; sullo sfondo inquadrato da una cornice una testa di cavallo, mentre poco più a sinistra avanzano verso la coppia quattro figure minori.

Winckelmann, ponendo l'attenzione sulla protome di cavallo, ha creduto di riconoscere nelle figure Arione e una Ninfa. Come hanno dimostrato Zoega e Visconti, infatti, piuttosto che il cavallo di Arione, l'animale andrebbe considerato come un'allusione al transito della vita e l'intera scena letta come rappresentazione di un banchetto funebre. La scena rappresentata è riconoscibile, infatti, come banchetto

<sup>820</sup>Per la discussione sull'Artemide Laphria, si veda LIMC II, 1984, s.v. *Artemis/Diana*, p.804 nn.22, 23 (E.Simon) con bibliografia.

eroico. In primo piano, al centro, è rappresentata la coppia dell'eroe e dell'eroina che non gli stringeva la mano, come è stato restaurato, ma si voltava reggendo nella sinistra una patera, secondo uno schema iconografico più usuale in tal genere di rilievi. Consueta appare anche la rappresentazione dell'eroe, semisdraiato sulla *kline* che indossa un mantello increspato, che lascia scoperta la parte superiore del busto e il braccio abbassato, forse in direzione della *trapeza*. Diversi elementi quali la presenza di quattro figure di adoranti dalle forme slanciate e fortemente espressive, nonché i volti degli eroi e la resa delle vesti, il tipo di marmo utilizzato, rimandano ad un orizzonte attico della seconda metà del IV secolo a.C. Tuttavia, l'esemplare in questione si differenzia non per tanto per particolarità formali bensì contenutistiche. Poco elegante appare rispetto al solito la posa della figura femminile, che siede ai piedi del letto con le gambe incrociate e volge il busto 180° all'indietro verso l'eroe, insolita la presenza del cane sdraiato sotto la *kline* e la posizione della protome di cavallo. Questa infatti di solito si trova nell'angolo sinistro del rilievo, proprio sopra le teste degli adoranti o è spostata verso destra come sul rilievo al Museo Barracco<sup>821</sup> o è di profilo in direzione ma della coppia come sul rilievo del Museo Nazionale di Atene<sup>822</sup> e non degli adoranti come nel nostro caso; tuttavia la frattura tra l'eroina e la rilavorazione della cornice fanno pensare che la posizione del cavallo fu modificata in occasione del restauro moderno.

**Datazione:** seconda metà del IV a.C

**Bibliografia:** Morcelli 1785, n. 442; Morcelli Fea 1803, n. 421; Zoega 1808, I pp. 166-168, tav. 36; Winckelmann 1820, n. 20; Platner Bunsen 1830, III, 2, p. 545; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 649; EA. 4138 (Arndt-Lippold); Seidl 1940, n. 294; Dentzer 1982, R454 fig.676; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998 IV, p. 283, n. 478 (Linfert); Schmidt 1991, p. 52; Gasparri 2009, p. 181.

#### 150.RILIEVO DI LEUCOTEA

Sala del rilievo del cavaliere.

Marmo insulare a grana fine.

Inv. n. 980

H: 1,35 m

L: 1,14 m

**Stato di conservazione:** la cornice del rilievo è molto corrosa, per cui non è possibile stabilire esattamente quale fosse la consistenza originaria del rilievo né le sue dimensioni. Vari particolari sono stati integrati in età moderna: la parte anteriore della spalliera del trono e il sedile, il naso e la mano destra della figura seduta; la mano destra e l'avambraccio sinistro del bambino che le è in grembo; il volto e le mani della figura in piedi.

**Provenienza e Rinvenimento:** la provenienza del rilievo non è conosciuta; è certo tuttavia che entrò a far parte della Villa già dalla prima sistemazione delle antichità Albani, subito dopo il 1770.

**Descrizione:** su un trono con spalliera e braccioli siede, rivolta verso destra, una donna vestita di un sottile ed elegante chitone, le cui maniche ricadono sui braccioli. Sulla spalla sinistra è adagiato un mantello dalle pieghe grosse e pesanti, che copre anche le gambe della figura; ai piedi, la donna calza dei sandali. Lunghi capelli ricadono sulle spalle, legati insieme da una fascia intorno al capo. Sulle sue gambe sta in piedi un bambino, che tende verso di lei il suo braccio in una mossa animata; i suoi capelli sono sollevati e raccolti sulla nuca. Sulla destra compaiono invece tre figure, che si fanno più piccole in prospettiva procedendo verso sinistra. La figura più grande porge verso la donna in trono una ghirlanda; i suoi lunghi capelli sono raccolti sulla nuca da una fascia. Indossa un peplo cintato che scende fino ai piedi con pieghe rigide e sottili. Alla sua destra c'è un'altra figura, probabilmente un fanciullo, che indossa un semplice mantello e poggia la sua mano destra sul ginocchio della donna seduta, mentre nella sinistra stringe un oggetto non ben riconoscibile. La terza figura, la più piccola, indossa una veste completamente liscia, e il suo busto e il collo sono così rigidi e immobili che si è pensato che si trattasse di una statua o di un'erma. Sebbene non è del tutto insolita la presenza di erme sui rilievi funerari di età ellenistica, non si conoscono altri esempi simili da cui il rilievo possa aver tratto ispirazione. Come ritiene il Bol, bisogna scartare questa ipotesi, e pensare con ogni probabilità anche in questo caso all'immagine di una fanciulla.

<sup>821</sup>Dentzer 1982, R455 fig.677.

<sup>822</sup>Svoronos 1912, tav.84.

Winckelmann, che per primo descrisse il rilievo, intese la scena raffigurata come il richiamo ad un mito greco, quello di Leucotea con il piccolo Dioniso. Già Zoega, tuttavia, rilevò l'inesattezza di questa interpretazione, leggendovi al contrario la rappresentazione di una scena domestica, con la madre e i suoi figli e probabilmente un'ancella. Si tratta, infatti, come hanno affermato Ridgway e Hiller, di un rilievo funerario che raffigura la defunta eroizzata seduta in trono e l'ancella che le offre dei doni secondo uno schema usuale, attestato su diversi esemplari, sia cronologicamente anteriori, come il frammento da Anavyssos<sup>823</sup>, o posteriori come quello da Icaria<sup>824</sup>.

Il rilievo si richiama all'arte ionica della metà del V a.C per le acconciature ed il rendimento delle vesti, così come ha dimostrato Hiller, ma, come hanno sostenuto Ashmole, Orlandini e Guzzo, esistono comunanze con il trono Ludovisi e con diversi *pinakes* di Locri nel trattamento dei visi e nella composizione delle figure. In particolare Guzzo ha ritenuto il trono Ludovisi e la Leucotea opera di una bottega di Locri in cui avrebbero lavorato maestranze di varia provenienza e li ha considerati rilievi votivi offerti ad Afrodite dai membri femminili delle famiglie discendenti dai fondatori di Locri. Secondo Mertens Horn, potrebbe essere stato trasferito a Roma, negli *horti* Sallustiani assieme al trono e all'acrolito Ludovisi, in seguito ai saccheggi della città effettuati o durante la conquista di Scipione l'Africano nel 205 a.C o sotto il consolato di Sulpicio Galba e Aurelio Cotta nel 200 a.C. Somiglianze con i *pinakes* locresi sono state ravvisate anche da Simon che, identificando le due figure principali con Demetra seduta in trono ed Ecate, ipotizza che il rilievo fosse stato dedicato nel tempio di Persefone a Locri. Propendono infine per un'attribuzione al culto di Persefone anche Rolley e Shapiro. Tuttavia, l'attribuzione all'ambito votivo del rilievo non può trovare accoglienza, mentre appare verosimile, come ritiene anche Bol pur in assenza di ulteriori confronti, l'attribuzione ad una bottega magno greca in cui lavoravano artisti ionici, ma non necessariamente locresi.

Dal punto di vista stilistico, la struttura formale, la calligrafia delle pieghe delle vesti, la cura nei dettagli e nell'esecuzione delle acconciature inducono senza dubbio ad una datazione alla prima metà del V secolo a.C., probabilmente intorno al 460.

#### **Datazione: 460 a.C**

**Bibliografia:** Morcelli 1785, n. 576; Morcelli, Fea 1803, n. 550; Zoega, 1808, I pp. 183-192, tav. 41; Winckelmann 1820, n. 56; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 980; Friedrichs Wolters 1885, n. 243; Ashmole 1922, pp.248-253; Lippold 1950, III, 1, p. 93; Kontoleon 1970, p. 10 ; Helbig IV<sup>4</sup> n. 3262 (H.von Steuben); Berger 1970, p. 124; Hiller 1975, pp. 117-119; Ridgway 1970, pp.94 e s., fig 126, Simon 1976, p. 476; Strocka 1979, pp. 154-157; Pugliese Carratelli 1983, fig. 436; Guzzo 1983-1984, p. 8 fig.5; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, I, p. 251, n. 81 (Bol); Kuntz 1994, p. 891, nota 38; Rolley 1994, p. 386; Magna Grecia 2002, p. 84; Mertens Horn 2005, scheda II.1; Gasparri 2009, p. 182 fig.15.

#### **151.PASTICCIO PIRANESI**

*Sala del rilievo del cavaliere*

Inv. n. 991

H dentro la cornice 1,10 m;

L 1,15 m;

H del frammento con la figura seduta 0,48 m

Marmo greco a grana grossa, a patina giallastra, per la figura seduta nell'angolo sinistro;

Integrazioni in marmo grigio per la metà sinistra dell'immagine, in marmo di Carrara per la metà destra.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo è arrivato nella villa sulla Salaria nel 1772; originariamente fu posto in una sala dell'edificio del Biliardo; nel 1838 o forse nel 1869 fu portato al piano superiore dell'edificio centrale della Villa Albani, dove attualmente si trova.

**Stato di conservazione:** l'analisi di questo rilievo fin dal suo ritrovamento ha comportato seri problemi agli studiosi, suscitando discussioni e opinioni discordanti, soprattutto per la questione di stabilire quali pezzi siano antichi e quali siano invece integrazioni successive. Il rilievo, comunemente definito come

---

<sup>823</sup> Richter 1961, figg. 151-153.

<sup>824</sup> Hiller 1975, K6 tav.16.

“Pasticcio Piranesi” sembrerebbe infatti costituito da un assemblaggio di sei frammenti antichi, in tre tipi di marmo diversi, ricomposti per creare una nuova opera nell’ambito dell’officina appunto del Piranesi. Raffei, invece, parlava di due frammenti rinvenuti nel 1770 a Tivoli, probabilmente nella villa dell’imperatore Adriano. L’angolo in basso a sinistra della composizione, con la figura seduta e una lepre tra i piedi del trono costituiscono senza dubbio la parte antica, che a sinistra non comprendeva la cornice del rilievo, interamente moderna, mentre è limitata da una fessura nel marmo, che parte alle spalle della figura femminile e prosegue verso l’alto, alla sinistra dello specchio che la donna ha in mano. In questo modo, il braccio sinistro della donna, la mano destra, la parte anteriore del trono e il piede della donna sarebbero di restauro. Le fessure sono state restaurate con gesso, così come il mento, le labbra e il naso della donna. Moderna è inoltre la struttura architettonica alle spalle della figura seduta, le colonne e l’opera quadrata della parete del tempio, così come l’altare davanti alla donna. Per quanto riguarda la metà destra del rilievo, il candelabro è senza dubbio moderno; per la figura di destra bisogna pensare, invece, ad una composizione di due diversi pezzi: antico fino al busto, moderno dai fianchi in giù.

**Descrizione:** le due metà antiche del rilievo erano pertinenti a due differenti rilievi; esse sono state unite dal restauratore per formare una nuova scena, attraverso l’inserimento tra di esse di una struttura architettonica arcaizzante, non troppo in dissonanza quindi con il resto del rilievo, caratterizzata da colonne tuscaniche e sculture -un’aquila con corpo di rettile, Hermes con montone e caduceo, Atena con elmo ed Eracle con arco e clava- nel frontone. Che non si trattasse di un’unica scena, ma di una mistione di singoli pezzi, è stato riconosciuto per la prima volta da Fea<sup>825</sup>, successivamente Zoega, come Platner e Bernoulli, hanno ritenuto antica solo la figura seduta. Schmidt e con lui successivamente la gran parte degli studiosi, considerano, invece, antica anche la metà superiore della figura di destra.

La metà sinistra presenta una donna seduta su un trono, vestita con un ricco chitone ionico, che ha di restauro nella mano sinistra uno specchio intarsiato e nella destra dei pomi; la sua capigliatura era raccolta sulla nuca da un nastro ora non è più visibile.

Per primo Michaelis ne ha riconosciuto la provenienza da un rilievo greco della prima età classica. Si tratta di una scena di carattere funerario, raffigurante una defunta eroizzata seduta in trono. La postura e le vesti, infatti, appaiono del tutto simili a quella della figura seduta nel rilievo di Leucotea.

La figura seduta, inoltre, ha i piedi appoggiati su un basamento piatto, simile a quello presente sul rilievo con giovane da Grottaferrata, che ha lo scopo di innalzare la defunta in una dimensione eroica, quasi sovraumana. Invece, la testa della figura, l’espressione del suo volto, così come la sua capigliatura, si rifanno ad un orizzonte più arcaico e trovano confronti nei *pinakes* fittili di Locri, databili ai primi del V secolo a.C. Come evidenziato da Strocka e da Hiller, anche altri elementi quali il coniglio sotto il trono della defunta, la struttura del trono, seguono modelli ionici precedenti alla metà del V secolo a.C.

La metà destra è invece quasi interamente occupata da una figura stante, vestita di un lungo chitone e un mantello, che avanza sulle punte verso sinistra come in un passo di danza. Il suo braccio destro sollevato tocca l’alto candelabro che le è davanti; quello sinistro, invece, corre lungo il fianco e afferra un lembo della veste; la sua capigliatura voluminosa ricade sulle spalle con folti riccioli.

La figura è riconoscibile come Atena; l’iconografia e la posa ripete, infatti, la tipologia arcaica di Atena con egida e braccio sinistro abbassato a reggere l’elmo, nota dalla base dei quattro dei del Museo dell’Acropoli, che fu ricopiata da artisti neoattici. Questa tipologia si ritrova a Roma ai tempi del restauro del rilievo soltanto sul fianco destro del Palazzo Senatorio, in un monumento dedicato da Francesco Gualdi a Scipione Africano; tuttavia, come è stato notato da Gasparri, il Piranesi non conosceva la base dell’Acropoli, né aveva visto o riconosciuto il rilievo del Palazzo Senatorio e quindi non sapeva che Atena dovesse avere l’elmo nella mano ed ha quindi rielaborato e riletto lo schema arcaico come un gesto di danza. Ciò significa, dunque, che, come è stato già evidenziato, il busto di Atena è antico ed esso sarebbe poi stato unito alle gambe di una danzatrice. Con questa opinione non concorda Fuchs, il quale, seppure a ragione riferisce l’Atena all’orizzonte artistico neoattico tardo repubblicano, ritiene che per compattezza formale e stilistica la figura di Atena possa in realtà costituire un unico frammento.

**Datazione:** primo quarto del V a.C.

**Bibliografia:** Morcelli 1785, n. 249; Morcelli Fea 1803, n. 240; Zoega 1808, I p. 166, tav. 36; Raffei 1821, pp. 23-54; Platner Bunsen 1830, III, 2, p. 536; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 991; Michaelis, 1871, p. 138, n. 6; Bernoulli 1873, p. 51, n. 49. Hauser 1889, p. 62, n. 90; Reinach 1909-1912, III, p. 131 Schmidt 1922, p. 18; Langlotz 1927, pp. 140-144; Becatti 1941, p. 41; Fuchs 1959, p. 17; Helbig, IV<sup>4</sup>, n.

---

<sup>825</sup> Raffei interpretava la scena come Berenice che consacra i suoi riccioli alla regina Arsinoe; il Visconti, vi ha visto una sacerdotessa che si rivolge ad una divinità seduta.

3266 ( H.von Steuben); Willers 1975, p. 27; Hiller 1975, pp. 117-119; Strocka 1979, p. 149; Kostoglou-Despoine 1979, p. 19, 152, 173, 190; Woysch-Meautis 1982, n. 340a; Gasparri 1982, pp. 91-107; Gasparri 1985, pp. 211-219; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, I, p. 253, n. 82 (Cain); Kuntz 1994, p. 891, nota 24; Gasparri 2007, p. 75 nota 56; Gasparri 2009, p. 182 fig.15.

## 152. RILIEVO DEL CAVALIERE ALBANI

Marmo bianco a grana fine, con venature orizzontali brillanti grigie.

Inv. n. 985

H: 1,825 m

L: 2,27 m (senza cornice).

**Stato di conservazione:** la parte inferiore del rilievo risulta molto danneggiata: mancano entrambe le gambe del cavaliere sconfitto e quella destra del vincitore, il braccio destro dello sconfitto, il lato destro con le zampe anteriori del cavallo e l'angolo inferiore sinistro. Sono integrati da restauri in gesso il naso, una parte della capigliatura, una parte dell'avambraccio sinistro e il labbro inferiore del cavaliere; presso la sua mano sinistra sono visibili due fori moderni praticati per l'inserimento di restauri in gesso attualmente rimossi. Anche l'orecchio destro e la parte centrale della testa del cavallo sono moderni. L'occhio dell'animale, invece, è stato restaurato unendo tre frammenti antichi. Presso il muso, un foro antico che doveva servire all'inserimento delle briglie lavorate a parte in metallo, come i segni presenti sulla fronte del cavallo indicano, che indossava un elmo bronzeo lavorato a parte; il foro sopra la mano destra del cavaliere serviva all'inserimento di una spada, mentre la nuca lasciata grezza non sembra far presumere un rivestimento di altro materiale o l'esistenza di un elmo e quindi i capelli, a causa del braccio sollevato sulla testa che aderisce alla capigliatura, erano molto probabilmente dipinti.

**Provenienza e Rinvenimento:** Come riferisce Winckelmann, il rilievo fu scoperto nel 1764 a Roma, all'interno della villa Caserta, di proprietà di Francesco Caetani, principe di Sermoneta presso l'arco di Gallieno, vicino Porta Esquilina. La maggior parte della villa era esterna alle mura a sud di via Labicana-Prenestina ed a est dell'antica via Merulana e, come ha dimostrato il Bell, ricadeva negli *Horti* di Mecenate in un'area corrispondente al sito del vecchio cimitero.

**Descrizione:** il rilievo ritrae al centro della scena un cavaliere che è sul punto di finire un avversario caduto. Il cavaliere, col torso di fronte, indossa un *exomis*, ossia un chitone corto privo di maniche cintato che aderisce al corpo rivelandone la muscolatura, e un mantello sulle spalle alzato dal vento. La testa, di profilo, è rivolta all'avversario ed il braccio sollevato doveva tenere una spada realizzata in metallo, così come probabilmente in bronzo erano realizzate le briglie del cavallo strette nella mano sinistra. Il cavaliere viene raffigurato nell'atto di compiere un triplice movimento: sta scendendo giù da cavallo, trattenendo per le briglie il cavallo e sta sferrando il colpo mortale al nemico. La gamba sinistra, attualmente perduta, doveva pertanto essere tesa e posta in maniera da evitare la fuga, come nella metopa di Eracle e la regina delle Amazzoni<sup>826</sup>. Il cavallo occupa, alle spalle del giovane, quasi tutta la superficie del rilievo ed è raffigurato di profilo nell'atto di impennare. Era provvisto di un morso in metallo che copriva la zona compresa tra la fronte e il muso. L'avversario è raffigurato caduto da cavallo ai piedi del cavaliere; con la gamba sinistra piegata spingeva probabilmente contro il polpaccio del vincitore e teneva la gamba destra stesa, quasi per l'intera larghezza del rilievo; è vestito del solo mantello che adopera avvolto attorno alla sinistra per proteggersi dall'attacco del cavaliere mentre rivolge il suo ultimo sguardo verso quest'ultimo, probabilmente nel braccio destro, come nel rilievo del Museo Nazionale di Atene<sup>827</sup>, reggeva una spada. Lo sfondo della scena è reso in maniera differenziata: nella parte sinistra del rilievo si stagliano delle rocce che costituiscono uno sfondo naturale, in quella destra non è rappresentato alcun elemento.

A nessuno degli studiosi ottocenteschi restò oscura la qualità e l'origine greca del pezzo, sebbene Morcelli, Fea Visconti, identificando il cavaliere come Polluce che vendica Castore, e in tempi recenti anche il Bol, avessero fornito un'interpretazione in chiave mitologica della scena; Zoega, tuttavia, indicandone la dipendenza dalle sculture del Partenone, ne ipotizzò l'appartenenza a un fregio colossale, quello del *macellum* di Livia presso l'Arco di Gallieno. Il Wilamowitz fu il primo a riconoscerne il carattere funerario, identificandolo come parte di un monumento di commemorazione ai defunti. Tale

<sup>826</sup>Fuchs 2008, p.24.

<sup>827</sup>Fuchs 2008, p.27 nota 60 fig.12.



interpretazione è stata subito accolta dalla critica e confermata anche recentemente, pur essendo stata messa in dubbio dal Bol, che ne aveva proposto l'identificazione con un rilievo votivo, e da Wenz, Studniczka e Möbius, che confrontandolo con la stele di *Dexileos*, lo hanno riconosciuto come monumento eretto in onore di un solo cavaliere.

Unanimamente la critica ha riconosciuto i molteplici rimandi al modello partenonico. Innanzitutto le tre figure del rilievo si staccano dallo sfondo, quasi come sculture a tutto tondo come nelle metope e figure frontali del Partenone. Il rendimento delle vesti del vincitore permette raffronti con *Iris* del frontone occidentale del Partenone, non nella parte superiore, nel caso del cavaliere coperto da un *exomis*, piuttosto dalla cintura in giù, per i simili fasci di piegoline sottili che aderiscono al corpo; nell'*Iris*, ad ogni modo, è possibile ravvisare un rendimento più ricco, nel rilievo Albani uno più semplificato e maggiormente stilizzato. Anche il mantello svolazzante privo di profondità rimanda allo stesso orizzonte, sebbene come sottolineato da Dohrn non segua il movimento del vincitore, come per il cavaliere centrale del fregio occidentale del Partenone; tale dettaglio, tuttavia, secondo il Fuchs, sarebbe dovuto al fatto che sul rilievo Albani il vincitore è sceso da cavallo ed è da ascrivere ad una differenza di mani, non di idee. Anche la testa del vincitore respira un'aria partenonica, in particolare il profilo degli occhi e la forma delle labbra l'avvicinano alla figura n.10 che guida un ariete lungo il fregio nord.

Ancora un maggior numero di confronti, e non solo con Partenone, secondo Dohrn, Kjellberg e Fuchs, consente quella del vinto: la sua stessa posizione è stata assunta dal Greco che lotta contro il centauro nella IV metopa sud, ma anche dalla figura caduta sulla metopa Nord IV dell'*Ephaisteion*. Proprio su questo tempio, la novità sperimentata per il vinto del rilievo Albani ossia il gesto del braccio avvolto nel mantello come protezione al posto dello scudo, sarà ripresa poco dopo sul fregio occidentale.

Per quanto riguarda il cavallo, lo scultore ha ripreso la forma di tutto il muso, ma, mentre nel gruppo centrale del fregio occidentale del Partenone si muovono seguendo la stessa direzione, sul rilievo, il cavallo e il vinto sono rivolti a destra mentre il vincitore a sinistra, anche come i cavalli del fregio di Figalia Basse da Markman, sebbene siano maggiormente staccati dal fondo.

Per questi motivi, appare convincente la datazione, inizialmente proposta dallo Zoega e ribadita dal Fuchs al 430-20 a.C, che è stata accolta anche dalla maggioranza degli studiosi in anni più recenti; solo alcuni, infatti, -Kjellberg, Diepolder e Friis Johansen- l'hanno abbassata fino al 410 o- il Clairmont- addirittura al 394/3 a.C, mentre unicamente lo Schroeder ha fatto risalire il rilievo alla metà del V secolo.

Nuove, invece, rispetto ai rilievi coevi appaiono la composizione e la resa del lato sinistro del rilievo: l'antica direzione del vincitore che sin dall'arte arcaica lotta da sinistra verso destra, viene ribaltata e l'attenzione dello spettatore è rivolta verso sinistra, mentre il lato destro viene lasciato vuoto, dato che non si trovano resti l'aggancio di uno scudo o di altro oggetto sotto il cavallo, nè tantomeno di rocce contro cui il cavallo avrebbe inciampato. La novità risiede anche nel rapporto vincitore- vinto; per la prima volta quest'ultimo viene raffigurato come un cavaliere dotato di pari dignità e il momento dell'attacco è reso in maniera altamente drammatica attraverso lo scambio di sguardo tra i due.

Invece, nella tradizione si situa il gesto compiuto col braccio destro dal vincitore che ricorda quello dell'Armodio dei tirannicidi di Kritios e Nesiotes, citazione che non poteva sfuggire agli Ateniesi e che stava a simboleggiare l'eroizzazione del vincitore.

Per quanto riguarda la struttura compositiva, come ha esaurientemente evidenziato il Fuchs, lo scultore ha fuso, nell'inusualità della scena, vitalità e tranquillità, includendo in figure geometriche tutti e tre i personaggi; due diagonali nell'attraversare il rilievo uniscono le tre figure, una circonferenza al centro racchiude il busto del vincitore, la gamba del vinto e il busto del cavallo, mentre un semicerchio, all'esterno della circonferenza, le teste dei personaggi e del cavallo e il colpo mortale. Il tipo di composizione a tre figure segue la diagonale tracciata dall'impennarsi verso destra del cavallo, particolare che rende movimentata la scena altamente drammatica a causa dell'incontro degli sguardi di vincitore e vinto, entrambi racchiusi all'interno di una struttura centrale circolare.

Dal punto di vista della concezione dello spazio, un analogo raggruppamento di tre figure in uno spazio leggermente circolare è ravvisabile sul rilievo di Orfeo e la stele di Egina.

Una simile fusione di staticità e dinamicità si trovava ancora prima, però, già nelle metope sud del Partenone, sebbene le figure siano solo due, la parte superiore del corpo dell'una e quella inferiore dell'altra, al centro del cerchio, non distruggono mai con i propri movimenti in maniera brutale la superficie del rilievo. Dei tre, il rilievo Albani è quello che ha il carattere maggiormente unitario e che riprende il potente movimento e la tranquillità delle forme classiche.

Tuttavia lo scultore, come suggerito per la prima volta da Langlotz, un seguace del maestro del Partenone, non dovette avere rapporti solo con Fidia; riprese lo stile del suo tempo, infatti, in maniera classicistica ma non del tutto libera da altre influenze; come sottolineato dallo Schrader, infatti, la presenza di uno sfondo caratterizzato da un paesaggio naturale avvicina il rilievo alla tradizione artistica ionica e, come hanno insistito Dohrn e Despinis, alla tradizione pittorica.

Purtroppo non è possibile stabilire se il rilievo fosse un monumento singolo o facesse parte di un insieme più complesso a causa della composizione sul lato destro, come ipotizzato da Winckelmann Zoega e recentemente Friis Johansen. Non ci è noto nemmeno di quale coronamento fosse provvisto; essendo attualmente il rilievo, infatti, incastonato nella parete della sala del Cavaliere, la parte posteriore che potrebbe sciogliere questi dubbi rimane inaccessibile. Sembra di poter escludere che appartenesse ad una base, dato che un simile monumento occupato da una statua avrebbe raggiunto un'altezza di 2 metri e sarebbe quindi privo di confronti con il V a.C. Delle possibilità suggerite dal Fuchs - un listello piatto seguito da un *kyma* liscio che avrebbe potuto reggere l'epigramma funebre, un *anthemion* ornato da palmette e fiori di loto con evidente richiamo allo sfondo, oppure un frontoncino con acroteri laterali - quella del frontoncino appare esteticamente la più plausibile; è possibile pensare che, essendo tale scelta, come anche la composizione, non in linea con stele contemporanee, si fosse optato, per rendere l'eroizzazione dei defunti, per una soluzione inusuale che troverà accoglienza maggiormente invece in stele successive, come quella di *Dexileos*.

Le peculiarità finora sottolineate indicano che non poteva essere stato dedicato ad un singolo defunto, ma, come già sottolineato, a un gruppo di cavalieri caduti, simbolicamente rappresentati nel duello. Numerose sono state le proposte formulate riguardo all'occasione in cui fu realizzato. Conze e Klein l'attribuirono, come successivamente anche Delvoy, ad un monumento funebre eretto dalla polis di Atene in seguito ad una delle prime battaglie della guerra del Peloponneso; secondo il Langlotz fu scolpito in onore dei caduti della battaglia dell'Egaleo (431-430 a.C.), per Lippold e Dohrn per quelli della guerra archidamica e per Susserott di quelli della sconfitta di Delo (424 a.C). Fuchs, attribuendo alle rocce sullo sfondo una funzione concreta, ossia quella di fornire una precisa ambientazione, ritiene che si tratti delle montagne dell'Egaleo e identifica la battaglia, come il Langlotz, con quella combattuta nel 431/430 a.C. Spingendosi oltre, collega il rilievo al discorso pronunciato da Pericle presso il *Demosion Sema* per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso; lo studioso crede di poter leggere nelle parole dello stratega riferite da Tucidide, in particolare nel passo I, 42, la descrizione dell'attimo in cui si decide il destino dei combattenti<sup>828</sup>. Secondo Fuchs, il monumento in questione sarebbe identificabile con la tomba dei cavalieri tessali, caduti assieme ai cavalieri attici durante il primo anno della guerra 431/430 a.C, citata da Pausania lungo la strada dell'Accademia; tale sepoltura verrebbe a trovarsi presso il *Dypilon*, sul lato destro della strada, non lontano dalla tomba di Pericle<sup>829</sup>. Pausania avrebbe, tuttavia, menzionato il monumento, senza però ricordare la stele in quanto probabilmente era stata già sottratta, forse in occasione del sacco di Silla del 66 a.C. Inoltre, ritiene di poter collegare al rilievo Albani l'epigramma IG I 946, che poteva essere scolpito o sullo zoccolo o sull'architrave, già identificato dal Raubitscheck con l'epigramma funebre per i caduti del primo anno della guerra, in cui si fa riferimento ai cavalieri, figli degli Ateniesi che cadendo hanno difeso la loro terra e acquistato gloria e onore<sup>830</sup>.

Sebbene fosse stato riconosciuto come monumento trasferito in età antica a Roma già da Klein, il suo riutilizzo nel contesto romano degli *horti* di Mecenate sull'Esquilino è stato solo recentemente approfondito da Bell. Lo studioso ha ipotizzato che il rilievo, assieme agli altri rilievi funerari greci rinvenuti in quest'area, sia stato portato via dal Ceramico di Atene su commissione dello stesso Mecenate o in precedenza durante il sacco sillano di Atene dell'87a.C e acquistato a Roma da lui, che lo avrebbe riutilizzato, a differenza degli altri, proprio come monumento funerario individuale. Conscio del grande valore artistico e politico del pezzo, lo volle per commemorare un evento storico importante, come le vittorie di Tiberio e Druso nel Norico ed in Retia nel 15 a.C, celebrate su richiesta di Augusto nelle Odi IV, 4 e 14 di Orazio, oppure la morte per caduta da cavallo di Druso nel 9 a.C. Comunque, resta sconosciuta la collocazione precisa del monumento, quindi impossibile sapere se fosse esposto fuori dalle mura lungo via Prenestina in analogia con il suo contesto originario ad Atene, oppure fosse all'interno della proprietà di Mecenate e il pubblico a cui era destinato. Considerato che tali capolavori artistici erano esposti pubblicamente negli *horti*, sembra suggestiva l'ipotesi che la vista del rilievo acquistato potrebbe aver suggerito ad Orazio i versi 14-24 dell'ode IV,14 in cui descrive Tiberio cavaliere e il suo eroico nemico.

**Bibliografia:** Winckelmann 1764, p. 37; Winckelmann, 1820, I, p. 75 ss., tav. 62; Morcelli 1785, n. 366; Morcelli 1803, n. 351; Zoega 1808, I, pp. 247 ss., tav. 41; Morcelli Fea Visconti 1869, n. 985; Friederichs 1863, p. 12, tav. 170; Friederichs Wolters 1885, n. 1004; Brunn, Bruckmann 1888, p. 437; Conze 1900, II p. 252 s., n. 1153, tav. 247; Klein 1905, II, p. 120 ss.; Wenz 1913, p. 76 ss., n° 96; Studniczka 1915, p.

<sup>828</sup> Tuc., I, 41-43.

<sup>829</sup> Paus. I, 29,6.

<sup>830</sup> Raubitscheck 1943, pp.25-34; Braaden 1964, p.36. Contra: W.Peek, *Griechische Veraninschriften*, I, 6, n.14.

302 ss.; Helbig IV<sup>2</sup>, p. 27 ss., n. 80; Helbig IV<sup>3</sup> p. 417, n. 1861; Studniczka 1926, p. 58, fig. 39; Diepolder 1931, p. 16 ss. e 19; Süsserott 1938, p. 41, nota 50 e p. 216; Buschor 1943, p. 39; Dohrn 1957, p. 18 e ss.; Fuchs 1961, p. 239; Helbig IV<sup>4</sup>, p. 231 ss., n. 3257 (W. Fuchs); Schlörb 1964, p. 38, nota 35; Gauer 1968, p. 145; Möbius 1968, p. 105; Despinis 1971, p. 189 e s.; Fuchs 1969, p. 485, fig. 569; Clairmont 1970, p. 43; Himmelman 1971; Clairmont 1972, p. 56; Langenfaß-Vuduroglou 1973, p. 10, n. 10, e p. 13 ss.; Fehl 1972, p. 32, tavv. 17-19; Hölscher 1973, p. 109 s.; Landmann 1974, p. 69 e s.; Zinserling 1974, p. 369 ss.; Vierneisel-Schlörb 1976, p. 76, nota 54; Stupperich, 1977, p. 18, 112 e 179; Maek-Gerard 1978, p. 53; Vierneisel-Schlörb 1979, II, pp. 83, 88, 91, 94, nota 21, p. 98, nota 50; Lullies Hirmer 1979, pp. 172-174; Woysch 1982, p. 107 n. 21 pl. 6; Clairmont 1983, p. 213; Borbein 1985, p. 266; Markman 1988, p.122; Stahler 1992, pp.94-96; Bugh 1988, pp.52-78; Clairmont 1993, II, p. 89 n. 2.131; Kuntz 1994, p. 893, nota 39; Coulson-Palagia 1994, pp. 93-97; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, I, pp. 246-250, tavv. 140-146, n. 80 (C.Bol); Bell 1998, pp. 295-314, p.300 n.1; Kreienbom 2004, pp.196-198, fig.124; Lane Fox 2006, p.144, 158, 672 fig.11, p.613 nota 7; Hurwit 2007, pp.35-60; Fuchs 2008, pp.19-44; Cima 2008, p.23 fig.4; Gasparri 2009, p. 182 nota 64 fig.17.

### 153.FRAMMENTO DI RILIEVO

Galleria Nobile  
Marmo giallastro  
Inv. n. 1020  
H: 0,81 m;  
L: 0,51 m

**Stato di conservazione:** il rilievo è composto da due frammenti restaurati e incastonati come in un cammeo con una cornice ovale di marmo giallo antico. Le parti antiche sono, nella figura di sinistra, la testa e il corpo fino alle ginocchia, entrambe le braccia e anche la parte con l'*oinochoe*, nella figura di destra, il petto, l'avambraccio con il gomito, la parte sinistra della testa, i capelli sulla fronte, l'orecchio e la stoffa del mantello che cade sulla nuca; l'intero viso e la fronte sono moderni. Una spaccatura attraversa il rilievo tra le due figure.

**Provenienza e rinvenimento:** il frammento risulta presente nel primo catalogo della villa quindi fu acquisito precedentemente alla prima sistemazione della collezione.

**Descrizione:** il rilievo raffigura due donne nell'atto di camminare verso destra, la figura di destra supera di dimensioni l'altra. La figura di sinistra indossa un peplo cintato aperto sulla destra e sulle spalle un sottile mantello che scende lungo i fianchi; la donna tiene nella destra un'*oinochoe*; i capelli sono raggruppati sulla fronte in una grossa ciocca che arriva fino alle spalle. La figura a destra, invece, indossa un chitone a maniche corte col mantello alzato sulla testa, con la destra porta il mantello verso il fianco sinistro, i capelli sono separati sulla fronte e raggruppati in una ciocca voluminosa che finisce sulle spalle, sulla fronte si riconosce un sottile lembo di stoffa che potrebbe appartenere ad un *kekryphalos*.

Nel catalogo Morcelli-Fea-Visconti le figure vengono descritte come due donne che si incamminano verso un sacrificio, ma Visconti considera il frammento romano indicando come materiale il marmo lunense. Lippold invece lo ritiene parte di un rilievo originale greco con quattro figure -mancano l'offerente ed un'altra divinità maschile- del 375 a.C. Langlotz, senza affrontare il problema dell'autenticità, indica un modello del 390 a.C., mentre Fuchs afferma che si tratta di una creazione classicistica del periodo tardo-repubblicano. Bol concorda nella datazione con Langlotz, ma considera il rilievo originale per la resa dei panneggi e per il movimento fluido dei corpi, nonchè per un limitatissimo uso del trapano; secondo Bol, inoltre, il frammento apparterebbe ad una metopa, più che ad un rilievo votivo, poiché l'estrema cura dei particolari si addice maggiormente ai rilievi architettonici.

Le due figure sono due divinità, ma la loro identificazione risulta problematica: l'accostamento più immediato riporta a Demetra e Persefone, la lieve differenza di dimensioni distinguerebbe la madre dalla figlia, ma le vesti in tal caso sarebbero invertite rispetto all'iconografia tradizionale che prevede il peplo per la madre e il chitone col mantello per la figlia. Secondo Bol le figure sono accostabili a due divinità della cerchia di Asclepio, le figlie Iaso e Panakeia, soprattutto per le acconciature. Il problema rimane però aperto, poiché diverse divinità vengono rappresentate con abiti simili ed anche l'*oinochoe* è comune a molte dee nei rilievi votivi.

**Datazione:** prima metà del IV a.C.

**Bibliografia:** Morcelli 1785, n.660; Morcelli Fea 1803, n. 614; Platner, Bunsen 1830, III, 2, p. 531, n° 12; Morcelli, Fea, Visconti 1869, n. 1020; Langlotz 1947, p. 103, nota 7; Fuchs 1959, p. 138, nota 97, p. 174 n° 28; *Forschungen zur Villa Albani* 1989-1998, I, pp. 426-430, tav. 236, n. 133 (Bol); Gasparri 2009, p. 182 nota 61 fig.14.

## Siviglia, Museo archeologico

### 154.Niobide ferito

Marmo

Inv.n.1083

H: 0,89 m

L: 1,17 m

**Stato di conservazione:** mancano la testa e il collo, l'avambraccio destro, la mano sinistra e il membro virile, entrambe le gambe e gran parte del plinto; una frattura che aveva danneggiato la spalla destra è stata ricomposta con il gesso mentre un'altra corre lungo la veste dietro il braccio. Il torso, a cui in età moderna fu aggiunta una testa antica ma non pertinente, venne restaurato ripulendolo dalle incrostazioni terrose, in parte ancora sono visibili sotto il gomito sinistro. Numerosi restauri furono praticati già in antico, innanzitutto sul collo dove è visibile un ampio e profondo foro per l'inserimento di una nuova testa; la superficie della parte superiore del braccio destro termina con una frattura che era stata lisciata e, dove termina il polso sinistro, nel punto in cui si doveva appoggiare sulla coscia sinistra la mano, sono presenti due fori, uno più piccolo che serviva ad assicurarla alla coscia, forse praticato nel corso di un restauro successivo ed un altro cilindrico e più grande per l'inserimento di una freccia. Tra le pieghe del mantello davanti al collo fu praticato un altro foro per riparare le superfici fratturate; sulla piega del mantello che cade dall'avambraccio sinistro si nota una frattura con resti di un perno metalico e ancora resti di perni sono visibili sotto il braccio destro e presso il fianco. Al posto dell'ombelico è presente un foro talmente profondo che sembra essere stato praticato per sostituire quello originario così come il foro sul pube. Ancora un incasso rettangolare di 4,5 cm presso la spalla sul retro della figura con residui di piombo, lascia presumere che vi fosse alloggiato un perno di aggancio alla parete un frontone.

**Provenienza e rinvenimento:** la scultura era esposta nel XVIII secolo nei portici del giardino grande della Casa de Pilatos a Siviglia, fu donata nel 1953 dal duca di Medinaceli al Museo di Siviglia; sebbene manchino dati documentari circa la sua provenienza, Trunk ha evidenziato che le sculture della Casa de Pilatos furono frutto di acquisti effettuati tra il XV e il XIX secolo quasi esclusivamente sul mercato antiquario romano e italiano, e Beltrán Fortes e Lopez Rodriguez ne hanno stabilito l'appartenenza alla collezione formata in Italia dal don Fernando Enriquez de Ribera, terzo duca di Alcalá e viceré spagnolo di Napoli (1583-1637); tali elementi, uniti ai numerosi interventi di restauro praticati in antico sul pezzo, rendono probabile un suo trasferimento già in antico in Italia.

**Descrizione:** una figura giovanile maschile, con addosso una clamide annodata sulla spalla destra e che copre solo la parte sinistra del corpo, è accasciata sul fianco destro; con il braccio destro si appoggia a terra e solleva leggermente la parte superiore del corpo, mentre il braccio sinistro piegato al gomito raggiunge la coscia; la gamba destra era allungata, mentre probabilmente quella sinistra un po' rialzata e piegata. La figura si accascia di lato priva di forze in quanto sembra essere stata ferita da una freccia conficcata nella coscia sinistra, dalla quale la mano sinistra tentava di strappare. Il plinto mostra una superficie non pianeggiante e presenta un rialzo sulla destra.

La ferita inflitta al giovane ed il gesto compiuto consentono di riconoscerlo con uno dei figli di Niobe, nonostante le perplessità espresse da Geominy; come ha evidenziato già Wegner la figura trova confronti con il Niobide ferito da una freccia alle ginocchia che si accascia ugualmente sulla destra e tenta di strappare la freccia dalla ferita sul cratere del pittore dei Niobidi<sup>831</sup> e con disco di Londra<sup>832</sup> e con la figura sorretta dal pedagogo su diversi sarcofagi urbani con rappresentazione della strage dei Niobidi<sup>833</sup>.

Nella figura pari importanza hanno il corpo e le vesti ed equilibrato pare la loro resa; la materialità della stoffa della clamide è resa dal movimentato gioco di pieghe larghe e poi più strette, così come la vitalità del corpo dall'alternarsi tra la tensione dei muscoli e quella delle ossa. Il rendimento morbido sia della

---

<sup>831</sup> Wegner 1975, p. 9.

<sup>832</sup> Wegner 1975, p. 10.

<sup>833</sup> Robert 1919, p.373 tavv.99 e ss.

muscolatura che della veste è reso possibile grazie non solo ad un sapiente uso dello scalpello ma anche del trapano, utilizzato per separare la schiena dal mantello e approfondire le pieghe delle vesti. Confronti sono possibili con le metope sud del Partenone, in particolare con il Lapita della VII, per l'equilibrato rapporto tra movimenti del corpo e delle vesti, mentre per il drappeggio e per le pieghe solcate da stretti canaletti con il Lapita della metopa XXVII e con Selene e Kore del frontone orientale; il chiaroscuro dato dall'alternarsi di pieghe larghe e strette lo rendono avvicicabile al trattamento delle vesti del Cephissos del frontone occidentale<sup>834</sup>. Sembra dunque da considerarsi un'opera attica databile intorno al 440-430 a.C appartenuta, per le caratteristiche tecniche descritte ad un frontone, in particolare per la lunghezza e la postura posizionato nell'angolo occidentale. Sembra tuttavia si debba respingere le proposte di Trunk di identificarlo con la figura rappresentata nell'angolo del frontone raffigurato sui rilievi Valle Medici e di legarla ad una figura acroteriale di Apollo citaredo presente nella stessa collezione e attualmente alla Gliptoteca di Copenhagen, da lui datato nell'ultimo ventennio del V a.C, che va piuttosto considerato una replica classicistica d'età imperiale<sup>835</sup>. Anche discutibile appaiono le ipotesi sia di Lippold di collegarla alla figura seduta di Berlino cat.n. che come si è visto non era né acroteriale né frontonale che di Poulsen di considerarlo parte dello stesso gruppo con la figura seduta di Copenhagen<sup>836</sup> in quanto questa, come dimostrato da Delivorrias, non era un' auriga ma quella di un combattente stilisticamente vicino al l'Hephaistos e il torso della collezione Milles a Lidingo. Sebbene sia la Niobide del Museo Nazionale Romano cat.n. che il Niobide caduto della Gliptoteca di Copenhagen cat. n. presentino un simile foro cilindrico indicante la ferita inferta da una freccia, non è possibile considerare il nostro esemplare parte dello stesso gruppo, in quanto stilisticamente distanti e di dimensioni minori; inoltre, le figure rinvenute negli horti Sallustiani mostrano un rendimento plastico del retro che è totalmente diverso da quello del retro del Niobide ferito al quale sono tratteggiate solo le pieghe e che sembra piuttosto avvicicabile a quello delle figure femminili cat. n. e n. di Parigi.

**Datazione:** 440-430 a.C.

**Bibliografia:** Shroeder 1914, p.162 fig.27, Reinach 1924, 316,5; Lippold 1950, p. 357; Poulsen 1966, n.304; Delivorrias 1974, p. 87; Wegner 1975, pp.7-13; Ridgway 1981, p. 55, Fernandez Chicarro-Fernandez Gomez 1980, II, p.84 n.5 tav.9; Stähler 1983, p.76; LIMC VI, s.v. *Niobidai*, p. 923 n.57 (Geominy); Trunk 2002b, p.272 n.78 fig.84; Rocco 2010, p.24 n.4; Beltrán Fortes, Lopez Rodriguez 2012, p.109 fig.13.

**Sotheby, collezione privata**

### 155.Figura femminile

Marmo bianco

H: 1,34 m

**Stato di conservazione:** mancano parte della gamba sinistra, il piede destro, la testa, entrambe le braccia, parte del panneggio.

**Documenti ed inventari:** Inv. "1680-1685" (BARBERINI 1991, p. 32, c. 31): *Sotto la torretta ...Una Statua di Diana che tiene un piede sopra un Capro. P.mi 5 1/2*. Inv. 1655 (D. I., IV, p. 7): *Statue al Giardino...Sotto la Torretta suddetta...Una statua di Diana*.

**Disegni e stampe:** Girolamo da Carpi, metà del XVI secolo (Pray Bober 1963, pp. 84-85; Canedy 1976, p. 56, n. R. 86, tav. 11); "Album Montalto", f. 139 (Scarpati 2003, p. 184, Rausa 2005, p.); E. Bouchardon, 1723-1732 (Inventaire Général des Dessins de l'Ecole Française I, 1933, n. 410); Anonimo, 1720-30, cod. Topham (Barberini 1991, fig. 38).

**Provenienza e rinvenimento:** sebbene non siano note le circostanze del rinvenimento, la presenza di questa scultura a Roma a partire almeno dalla metà del XVI secolo è testimoniata dal disegno di Girolamo da Carpi e successivamente dall'Album Montalto ed è quindi possibile che il pezzo sia entrato a far parte della collezione Peretti-Montalto già al tempo di Sisto V. In seguito alla dispersione degli arredi di villa

<sup>834</sup>Wegner 1975, p. 13.

<sup>835</sup> Trunk 2002b, p.272 n.79 fig.85 con bibl.precedente; per la figura acroteriale di Apollo, cfr. Appendice n.

<sup>836</sup> Moltesen 1995, n.6.

Montalto, la statua pervenne in proprietà del conte Luigi Marconi che nei primi anni del XIX secolo formava una raccolta di antichità per la sua residenza di Frascati. Il conte aveva acquistato, tramite la mediazione dello scultore Vincenzo Pacetti, un gruppo di statue da Francesco Antonio Franzoni al quale diede l'incarico di restaurarle e tra queste figurava anche una "Dea de' Boschi che preme col piede una cervia"<sup>837</sup> che fu integrata dal Franzoni con una testa moderna e una cerva. Successivamente alla morte del conte, la collezione Marconi andò disperdendosi e il pezzo riapparve, privo di tutti i restauri, in occasione di una vendita all'asta tenutasi a Londra nel 1937.

**Descrizione:** la scultura rappresenta una figura femminile che tiene la gamba destra alzata su un supporto roccioso; essa doveva indossare sulle spalle una clamide a cui appartiene la stoffa appoggiata sulla gamba alzata e avvolto in parte attorno a quello sinistro. Se difficile appare stabilire dall'unica fotografia esistente se si tratti di un originale greco come ha ipotizzato da Picard e Delivorrias, e non di una copia romana, tuttavia diversi elementi concorrono a confermare la sua identità di originale greco. Come sottolineato da Scarpati, un indizio che possa trattarsi di un originale greco si può ravvisare nelle parole del Guattani il quale, oltre a riferire che la statua è di marmo greco bellissimo, fa apprezzamenti sulla qualità dell'opera. Forti affinità stilistiche e con entrambe le sculture femminili del Louvre e con la Leda di Boston sottolineate da Delivorrias inducono a ipotizzare che avesse fatto parte di un gruppo facente parte della decorazione frontonale di un tempio greco.

**Datazione:** 400 a.C

**Bibliografia:** Guattani 1808, p. 9; Clarac tav. 574, n. 1230; *Sotheby's Sale Catalogue* (London 9 / 6 / 1937), n° 115; Picard 1943, p.69, fig.7; Paribeni 1953, p. 15, n. 5; Hofkes-Brukker 1965, pp.71 n.6, Fig 27; Hofkes-Brukker 1967, p.49, nota 138; Raftopoulou 1980, p.123 fig.8; Gulaki 1981, p.111, fig. 68; Delivorrias 1990, pp. 34-35; Barberini 1991, p. 25 n. 23, fig. 38; Carloni 1997, p. 99 e ss; Scarpati 2003, p.134; Rocco 2010, p.22 n.7.

#### **SPOLETO, Museo archeologico**

##### **156.Aura**

Marmo pario  
Inv. 280041  
Inv. 280045  
Inv. 280004  
H: 1,50 m

**Stato di conservazione:** della figura di cui si conservano tre frammenti corrispondenti al busto, bacino con cosce e gambe e gamba destra sono stati ricomposti, mancano ancora ampie porzioni sul retro e sui fianchi; inoltre essa è acefala, priva delle braccia, delle estremità inferiori delle gambe. Il torso si era fratturato in corrispondenza di un profondo incasso rettangolare sul retro con inclinazione verso il basso rispetto all'asse della figura in cui come indicano le tracce di ossidazione era inserita una staffa che ne permetteva il fissaggio sopra la cornice del tetto dell'edificio; un altro alloggiamento quadrangolare con residui di ferro lasciati da una grappa, che aveva la stessa funzione, è visibile sul polpaccio sinistro; un foro di trapano sul lato posteriore alla base del collo e simili fori di trapano nelle fratture delle braccia permetteva l'inserimento di mantello, braccia lavorate a parte e inserite. La testa, anch'essa lavorata separatamente dal corpo, era stata sostituita già in antico con una più grande retta da un collo anche di dimensioni maggiori come mostrano l'incavo circolare dai margini irregolari realizzato a scalpello alla base del collo e le tracce di rilavorazione sul pannello del chitone sulla spalla. Sempre in antico, sulla schiena e in corrispondenza dei glutei si era intervenuti livellando i piani e regolarizzando la frattura di pieghe e probabilmente fu sostituita la base con il frammento di base quadrangolare con piede destro calzato di sandalo<sup>838</sup>, che corrisponde per le proporzioni alla figura ma se ne discosta per tipo di marmo-lunense- e lavorazione.

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuta durante gli scavi intrapresi da Ciotti nel teatro di Spoleto tra il 1952 e il 1960.

---

<sup>837</sup> Guattani 1808, p. 9, Carloni 1997, p. 134.

<sup>838</sup> Rocco 2010, p. 5 figg.13-14, p.16 nota 11.

**Descrizione:** la figura è colta nell'atto di librarsi in volo, pienamente investita dal vento, con il braccio sinistro proteso in alto e il destro abbassato e ruotato verso destra; secondo una disposizione chiasmica, il busto ruota leggermente verso destra e la gamba sinistra arretra, sebbene i piedi fossero staccati dal suolo e la stoffa che si addessa ai lati e dietro alle gambe costitutiva un unico blocco con la base. Essa indossa un chitone lungo e sottile senza né cintura né maniche; la spallina scivola dalla spalla destra e lascia il seno scoperto. Sebbene la sua iconografia sia quella di una Nike, la mancanza di ali induce a considerarla un'Aura. L'anatomia compatta della figura, caratterizzata da pieni volumi corporei, spalle tonde e gambe lunghe e affusolate, è pienamente messa in risalto dalla stoffa trasparente che fascia il corpo. Il trattamento del panneggio appare diversificato: le pieghe che cadono dalla spalla sinistra mettendo in risalto il seno, si addensano in falde triangolari alternate a superfici lisce e proseguono calligraficamente con sottili linee incise; gruppi di pieghe chiaroscurate sono articolate sul busto e spalle; e ancora lungo le gambe scivolano con andamento obliquo e talvolta approfondite da solchi di trapano conferiscono leggerezza allo slancio mentre sono raccolte corposamente ai lati delle gambe. La lavorazione della parte inferiore della veste, ideata per essere visibile da tutti i lati, le proporzioni allungate delle gambe così come lo slancio in avanti del corpo, consentono l'identificazione come acroterio.

Se come ha proposto Rocco, confronti stilistici sono possibili con opere ateniesi degli ultimi decenni del V a.C., appartenenti alla generazione successiva al Partenone (le figure del fregio dell'Atene Nike, la Nemesi di Ramnunte di Agorakritos, l'acroterio sinistro del tempio di Ares raffigurante una Nereide su delfino<sup>839</sup>), tuttavia la qualità del marmo, la costruzione della figura e i solidi rapporti tra corpo e veste rientrano nella tradizione della plastica ionico-cicladica della fine del V a.C.

**Datazione:** 420-410 a.C

**Bibliografia:** Rocco 2010.

#### UDINE, MUSEO ARCHEOLOGICO

##### 157. Rilievo con banchetto funebre

S.N

Marmo bianco

H: 0,27 m

L: 0,30 m

**Stato di conservazione:** integro, si conserva anche il porta rilievo.

**Provenienza e rinvenimento:** Aquileia.

**Descrizione:** il rilievo, sormontato da una cornice, vede raffigurata sulla sinistra una figura maschile barbata distesa su *kline* con lo sguardo rivolto in avanti, il braccio destro flessso e nella sinistra una patera; una donna di profilo gli è seduta accanto e tiene nella destra una patera mentre con la sinistra gli porge un oggetto. Davanti a loro una tavola imbandita, mentre alle spalle della donna, di dimensioni minori, un fanciullo nudo che sta versando il vino da un *oinochoe* nella *phiale* e un adorante.

Il rilievo si inserisce nella produzione dei *Totenmahlreliefs*, rilievi con l'illustrazione del banchetto funebre ed il rimpianto per il defunto, attestate dalla fine del VI sec. a.C. In questo caso a sinistra del banchettante e della donna sono presenti sia il coppiere che un adorante di dimensioni minori. Iconograficamente il rilievo non consente riscontri con modelli attici che presentano i banchettanti in posizioni e con attributi differenti, oltre ad un numero maggiore di adoranti; l'unico confronto possibile appare con il rilievo da Zara<sup>840</sup>, databile alla fine del IV a.C.

**Datazione:** 300 a.C.

**Bibliografia:** Seidl 1940, n.288; Thönges Stringaris 1969, n.70; Dentzer 1982, p. 619, R 448 fig. 670.

#### Würzburg, Martin von Wagner Museum

---

<sup>839</sup> Rocco 2011, pp. 9-11.

<sup>840</sup> Dentzer 1982, R424.

### 158. Rilievo con banchetto funebre

Marmo pentelico

Inv n. 2428

H: 0,40 m

L: 0,30 m

Sp: 0,068 m

**Disegni e documenti:** Monumenta Mattheiana III, pl. 44, fig.2; Codex Dal Pozzo-Albani, Windsor Castle (Vermeule 1966, p.32, fol.10 n.8493, p.118 fig.105).

**Stato di conservazione:** molto lacunoso, si conserva solo l'angolo sinistro del rilievo; sulla faccia posteriore lateralmente si vedono segni moderni della frattura del canale della grappa e del foro di trapano.

**Provenienza e rinvenimento:** il rilievo si trovava a Palazzo Mattei a Roma nel 1776, quando fu disegnato dal Dal Pozzo; si ignora attraverso quali passaggi sia giunto poi nella collezione di Martin von Wagner.

**Descrizione:** sul lato destro del rilievo appare raffigurata una figura maschile barbata di profilo con il busto scoperto leggermente piegato in avanti, distesa su una *kline*; nella sinistra regge una patera, ha il braccio destro flesso in avanti verso una donna che gli è seduta accanto, di cui è rimasta la parte anteriore delle gambe disposte obliquamente e le mani abbassate sul grembo. Davanti a loro una tavola imbandita. Sebbene lacunoso è possibile far rientrare il rilievo nella produzione dei *Totenmahlreliefs*; è ben riconoscibile infatti lo schema di banchetto funebre della più antica formulazione attica, ossia tra V e IV a.C, che prevede sul lato sinistro i banchettanti accompagnati dal coppiere, mentre su quello destro, perduto, il corteo degli adoranti in sacrificio. L'esemplare in questione, che sembra non avesse cornici laterali, è di discreto interesse formale: della *kline* sono raffigurati sia il drappeggio che il cuscino e si vedono anche i piedi, il panneggio e muscolatura sono ben dettagliate, il tavolo è rappresentato in maniera particolarmente accurata e in prospettiva. L'iconografia e la posizione di profilo del personaggio maschile così come la disposizione obliqua delle gambe della donna seguono la formulazione attica più antica, confrontabile con il rilievo di Palazzo Altemps cat.n., e consentono di accogliere la datazione nei primi decenni del IV a.C di Thönges Stringaris e Sinn.

**Datazione:** 400-380 a.C

**Bibliografia:** Seidl 1940, n.265; Thönges-Stringaris 1965, p.96 n.191 fig.13,2; Dentzer 1982, p.342, R 445, fig. 667; Fabricius 1999, p. 21 e ss; Sinn 2001b, p.108 n.47; Simon 1998-2009, p.231 fig. 19,3; Gasparri 2009, p. 180 nota 27.



## 2. Le sculture architettoniche: sculture frontonali, acroteri e metope greche

Sculture architettoniche greche riutilizzate in epoca romana appaiono documentate sul piano archeologico in maniera consistente. Si tratta soprattutto di sculture frontonali e acroteri, sebbene per molte di queste ancora dibattuta sia l'identificazione e, in minor numero, anche di metope. Giunte, probabilmente, già a seguito delle spoliazioni sin dalla fine del III a.C sia in territorio magno-greco che greco, e forse anche attraverso i circuiti del commercio antiquario, sembra che data la menzione in epoca romana nota è la sostituzione di diverse sculture frontonali nei santuari greci<sup>841</sup> realizzate probabilmente non solo a seguito di danneggiamenti, ma anche per colmare l'assenza di quelle ufficialmente sequestrate. Tuttavia, come per i rilievi, le fonti letterarie menzionano raramente nell'elencazione delle opere asportate dai templi la presenza di sculture architettoniche- eccezione costituiscono le opere *in fastigio* di *Boupalos* e *Athenis*<sup>842</sup>- per cui risulta spesso difficile stabilire da quali complessi e in che periodo avvenne il trasferimento. Il reimpiego si esplicò sia mediante la conservazione della funzione originaria, quindi attraverso l'inserimento nel frontone principale di edifici templari romani, l'unico ad essere decorato con sculture a tutto tondo<sup>843</sup>, sia, soprattutto per le acroteri e metope, a scopo decorativo, attraverso la loro esposizione in spazi pubblici- Terme e Ninfei- o privati- *Horti*.

La consapevolezza dell'utilizzo di sculture frontonali greche per la decorazione di frontoni romani, da parte della critica prima ancora dello studio di La Rocca sulle sculture del Tempio di Apollo Sosiano, veniva da una delle lastre rinvenute nel 1923 e 1933 dinanzi alla Chiesa di Santa Maria in Via Lata a Roma che assieme a quelle della serie Della Valle-Medici, erano state originariamente pertinenti ad un altare monumentale dell'epoca di Claudio, e successivamente riutilizzate nell'*Arcus Novus* di

---

<sup>841</sup> Replica romana è la scultura acroteriale femminile del Museo Nazionale di Atene inv. n. 228, su cui Gulaki 1981, p.210 e s., Danner 1989, p. 92 A26, Rocco 2010, p. 16, e, seppure in maniera non del tutto condivisa, la scultura verosimilmente frontonale del Museo di Atene inv.n. 3043 assieme alle sculture del Museo dell'Acropoli n. 6463 e del Louvre MA 3591 (gruppo Finlay) che si è proposto di associare allo stesso complesso ateniese, il tempio di Atena Nike, per cui, per una sintesi, cfr. Rocco 2010, p. 18 nota 63.

<sup>842</sup>Pl., *NH XXXVI*, 13.

<sup>843</sup> Hommel 1954, p. 35

Diocleziano<sup>844</sup>. Su una di esse, infatti, è raffigurato sullo sfondo, un tempio ionico tetrastilo, decorato da tre sculture acroteriali molto rovinate e da un frontone decorato da un gruppo di sculture a tutto tondo. Si tratta, -da sinistra verso destra- di una figura maschile prona in atto di alzarsi facendo leva sulle braccia, un gruppo formato da un personaggio con uno scudo che incombe su una maschile o femminile giacente a terra, un secondo gruppo formato da una figura in ginocchio femminile afferrata per i capelli da un'altra maschile che la colpisce con un calcio, una terza coppia formata da una maschile e una femminile in atteggiamento meno chiaro (ostilità o amicizia?) e una figura maschile che si solleva da terra appoggiandosi al braccio destro<sup>845</sup>. Tali sculture furono interpretate, tranne da Lattimore<sup>846</sup>, come appartenute originariamente ad un gruppo frontonale proveniente da un edificio templare greco, sia per l'inusuale numero e qualità, che per alcuni "errori" di composizione, come la centralità scorretta del gruppo in lotta che doveva trovare invece posto nell'obliqua del triangolo, spiegabili con le difficoltà legate all'adattamento di sculture greche in un frontone romano di dimensioni più piccole<sup>847</sup>. Problematica, tuttavia, rimane l'identificazione sia della scena, che secondo la proposta più verosimile sarebbe una *Ilioupersis*<sup>848</sup>, che del tempio, considerato inizialmente quello di Apollo Palatino<sup>849</sup>, successivamente quello di Giunone sull'Aventino<sup>850</sup>, recentemente da La Rocca<sup>851</sup>, il tempio dei Penati sulla Velia. Quest'ultima identificazione sembra resa possibile dalla connessione tra il culto dei Penati e quello di Vesta, attestato dalla presenza delle Vestali su uno dei rilievi Della Valle- Medici, e dal rapporto tra *Ilioupersis* nel frontone e tempio che custodiva i Penati provenienti da Troia, nonché dalla ricostruzione del percorso della processione

<sup>844</sup> Per il rinvenimento e la connessione alle lastre Della Valle Medici: NSc 1925, p.232 (Mancini) e Colini 1935, p. 41; per i rilievi murati sulla facciata della Villa Medici sul Pincio: Cangiano de Azevedo 1951, pp.56 e ss.. Per le lastre da via Lata, attualmente alla centrale Montemartini: Helbig II<sup>4</sup> n.527 (E. Simon), *Sculture di Roma antica* 1997, p. 87 (II,70a); Centrale Montemartini 2000, p. 205. Per l'interpretazione della scena e l'attribuzione all'*Ara Pietatis*: Bloch 1939, seguita da Hommel 1954, p.34 e s., Gros 1976, p.30, Picard 1984; per l'inesistenza di tale monumento: Koeppel 1982, mentre per la connessione con l'*Ara Gentis Augustae* in Campidoglio: Torelli 1982, p. 80 e ss, Cordischi 1986, messa in dubbio da La Rocca 1992, pp. 35-38, La Rocca 1994, pp. 275-78 che ha proposto la pertinenza ad un'ara commemorativa del *reditus* trionfale di Claudio a seguito della spedizione del 43 in Britannia.

<sup>845</sup> Così Cordischi 1986, pp.259-264, tav.XXXVII, 2,3, La Rocca 1994, p.278, figg.15 e 16.

<sup>846</sup> Lattimore 1974, Lattimore 1975.

<sup>847</sup> La Rocca 1991, p.267.

<sup>848</sup> Hommel 1954, p.35, Cordischi 1986, pp.259 e s., La Rocca 1994, p.277, *Sculture di Roma antica* 1997, p. 87 (II,70a). NSc 1925, p.232 (Mancini) propendeva per un' Amazzonomachia, per Bloch 1939, pp. 84 e s., si trattava della strage dei Niobidi o della cacciata dei Galati. Torelli 1982, p.80 infine proponeva una Celtomachia decorante il tempio di *Fides* in *Capitolio*.

<sup>849</sup> Bloch 1939, p. 87.

<sup>850</sup> Hommel 1954, p.34 e s; Gros 1976, p.30.

<sup>851</sup> La Rocca 1991, pp. 267-293; La Rocca 1994, pp.35-38.

rappresentata sui rilievi, che prendeva avvio dalla *domus* imperiale sul Palatino, davanti al piazzale del tempio della Magna Mater e della Vittoria sul Palatino, si snodava attraverso il tempio di Vesta e quindi anche del vicino tempio dei Penati, terminava dinanzi a quello di Marte Ultore.

L'effettiva messa in opera di sculture frontonali greche in un frontone romano appare attestata dalle sculture rinvenute nel corso degli scavi che interessarono l'area del teatro di Marcello, tra il 1926 e 1932 e poi proseguiti fino al 1937, sia nella zona adiacente i fornicati del teatro che lungo il lato orientale del tempio di Apollo Sosiano, studiate da La Rocca<sup>852</sup>. Lo studioso, riflettendo sulla comune area di rinvenimento di sculture sparse tra la casa dei Vallati, i Capitolini, il Tempio di Apollo e la presenza sul retro dello stesso tipo di fori per grappe, propose di considerarle parte di uno stesso frontone greco trasferito in epoca augustea per decorare quello romano *in circo flaminio*. Esso avrebbe rappresentato una lotta tra Greci e Amazzoni alla presenza di Atena (cat. n.118) posta al centro del frontone, ricostruendo alla sua destra un combattimento tra Eracle (cat. n.121) e un'Amazzone (cat.n.120), forse *Hyppolite*, seguiti da un Greco inginocchiato (cat. n.122) e un Greco morto (cat. n.123) e alla sua sinistra, un Teseo (cat. n.120), incoronato da una Nike, che avanza verso un' Amazzone a cavallo (cat. n.125). Il motivo base rappresentato sarebbe stato una delle imprese di Eracle, a cui era stato ordinato dal re Euristeo di strappare alla regina delle Amazzoni *Hippolyte* il cinto che le aveva donato il padre Ares, a cui era stato affiancato il ratto di Antiope da parte di Teseo, considerato da alcuni autori un'immediata conseguenza dell'impresa di *Themiskyra*- Eracle offre Antiope a Teseo come premio per la vittoria- da altri un'impresa distinta e separata<sup>853</sup>. Tutte le sculture furono attribuite dallo studioso ad una bottega permeata di cultura attica ma non ancora fidiaca su cui operava un forte peso la componente ionico-insulare operante nel terzo quarto del V a.C, in cui avrebbero collaborato due maestri, il primo, ancora legato allo stile severo, che avrebbe eseguito Atena, Nike, Eracle, le Amazzoni a cavallo, il secondo invece più aperto verso le nuove tendenze Teseo, l'Amazzone con peplo e il Greco inginocchiato e quello ferito.

Lo studioso inoltre notò straordinarie somiglianze con il gruppo dei Niobidi dagli Horti Sallustiani e ipotizzò per entrambi un'originaria appartenenza ai frontoni del tempio di

---

<sup>852</sup> La Rocca 1985, La Rocca 1986, La Rocca 1992.

<sup>853</sup> La Rocca 1985, pp. 21 e ss.

Apollo *Daphnephoros* di Eretria, città distrutta più volte in età romana, da cui sarebbero stati prelevati in epoca augustea, con un intervento di recupero e riutilizzo dei *sacra*; il tema dell'Amazzonomachia, particolarmente diffuso intorno agli anni centrali del V a.C in quanto confacente alle esigenze espressive dell'imperialismo ateniese, si sarebbe ben inserito nella propaganda augustea.

Tale ricostruzione è stata più volte messa in dubbio; Cook e Simon hanno proposto una differente disposizione delle figure all'interno del frontone<sup>854</sup>, più recentemente Hafner ha, invece, negato che tali sculture fossero state riutilizzate all'interno di un frontone romano, ipotizzando che i fori presenti sul retro fossero pertinenti ad un restauro di sculture non originariamente frontonali che furono ancorate tramite perni metallici a pareti poste a piano terra<sup>855</sup>, collocazione che avrebbe permesso una loro visione migliore, data la vicinanza della fronte del tempio di Apollo Sosiano al teatro di Marcello; infine Ellinghaus, a causa delle differenze stilistiche tra le sculture rinvenute, ha ritenuto che non avessero fatto parte tutte della decorazione del tempio di Apollo sosiano, ma di templi vicini presenti nella stessa area<sup>856</sup>. Se in maniera evidente alcune obiezioni come quella di un'esposizione a parete problematica non sembrano accettabili non essendo attestato un tale tipo di restauro per ancorare figure a muri, più interessanti appaiono, invece, le considerazioni espresse a proposito delle differenze stilistiche tra le figure e la diversità dimensionali e compositive tra frontone greco e romano. Secondo Hafner, in origine non si sarebbe trattato di un unico gruppo ma di un'Athena a se stante e di due gruppi distinti, un'Amazzonomachia di Eracle a cui appartenevano le figure di Eracle e delle Amazzoni a cavallo, e di un'uccisione dei Niobidi, a cui appartenevano oltre alla scultura da La Rocca interpretata come Teseo e da lui invece Apollo e alla figura ritenuta *Nike* da La Rocca e da lui Artemide, anche i Niobidi di Copenhagen, del Museo Nazionale Romano e il Niobide conservato a Berlino ( Appendice n.); secondo Hafner, in epoca augustea, il gruppo dei Niobidi già presente nel tempio fin dall'epoca repubblicana, sarebbe stato sostituito con quello scopadeo veduto da Plinio, il vecchio gruppo sarebbe stato smembrato, ponendo Apollo e Artemide lungo la parete del podio e le altre figure lungo i fornicati del teatro. Tale ipotesi, seppure non esente da critiche, infatti, permetterebbe di spiegare le innegabili differenze stilistiche tra le figure in

---

<sup>854</sup> Cook 1989.

<sup>855</sup> Hafner 1992.

<sup>856</sup> Ellinghaus 2004.

maniera più puntuale rispetto alla generica valutazione di La Rocca che le aveva attribuite alla mano di due diversi maestri. Teseo, infatti, appare caratterizzato da un morbido rendimento della muscolatura del busto, dalla delineazione di entrambe le costole, dalla presenza di piccole pieghe piatte sopra l'ombelico, da un ricco pannello percorso da leggeri solchi che rendono in modo realistico e vivo il movimento della stoffa che scivola e si appoggia a terra con leggere onde, caratteristica questa che presentano anche le figure del Greco inginocchiato e caduto nel lato sinistro del frontone e la Nike. Entrambe le Amazzoni, invece, indossano una corazza e chitoni con larghe e piatte pieghe che descrivono il corpo ed Eracle, infine, mostra un trattamento più muscoloso del busto e delle costole e la pelle di leone scende dalla spalla verso il basso con pieghe larghe e piatte come quelle delle Amazzoni. Diverso da tutte le figure è sia il marmo (pentelico e non pario) che il rendimento delle vesti di Atena a cui manca totalmente la leggerezza appena sottolineata. Pertanto, se tutte le figure fecero parte del frontone romano, sembra probabile anche per motivi compositivi che dietro non vi fosse in origine un unico frontone greco. Ellinghaus<sup>857</sup>, infatti, riflettendo sulle caratteristiche dei frontoni greci, particolarmente evidenti su quello del tempio dei Pisistratidi sull'Acropoli, quelli del tempio di Afaia ad Egina, quello occidentale del tempio di Zeus a Olimpia- ha notato come la parte centrale fosse occupata costantemente da una divinità o da una coppia di figure divine stanti, che non partecipano direttamente all'azione che si sta svolgendo attorno che si sviluppa dal centro mediante gruppi che si muovono nella direzione degli angoli del frontone, dove affrontano i propri avversari; poi ricorrente è la disposizione antitetica delle figure nelle due metà del frontone: ciascuna figura o gruppo posto ai lati di quella centrale ha un proprio *pendant* nella parte opposta che gli corrisponde in altezza e postura; infine, tutte le figure si adattano alla forma del frontone, cercando di riempirlo il più possibile. Confrontando la ricostruzione proposta da La Rocca con questi principi, lo studioso ha evidenziato tutta una serie di incongruenze: ai lati della dea Atena siano posti in maniera non simmetrica un gruppo di tre figure a destra, formato da una Nike che incorona Teseo che sta aggredendo un' Amazzone a cavallo, mentre dall'altro lato a sinistra, un gruppo di due figure formato invece dall' Eracle che affronta un'Amazzone in direzione non degli angoli del frontone, ma della dea posta al centro. Le discordanze continuano osservando che dietro ad Eracle c'è un greco inginocchiato, a cui corrisponde nel lato opposto del

---

<sup>857</sup> Ellinghaus 2004, pp.113-116.

frontone un'ulteriore Amazzone a cavallo che avanza verso un greco ugualmente in ginocchio; gli angoli infine sono occupati rispettivamente da un'Amazzone ed un Greco caduto.

La ricostruzione proposta da La Rocca risponde quindi solo in parte ai principi compositivi dei frontoni greci ed Ellinghaus, ricostruisce il frontone nella sua collocazione originaria secondo uno schema differente e sulla scia di Hafner, dà una diversa interpretazione alle figure- ad esempio nella Nike vede un'altra Amazzone.

Ancora altre considerazioni a proposito delle Amazzoni e dei Greci caduti mostrano che non si trattasse di un unico frontone greco. L'Amazzone di destra infatti non assume una posizione adatta ad un cavallo che si impenna così come vuole La Rocca, posizione che l'Amazzone dall'altro lato che ha invece le gambe piegate per evitare un disarcionamento, il torso piegato in avanti; sembra piuttosto che si trovi su un cavallo che sta cadendo su cui non è stabile nemmeno lei. Inoltre, sembra che non ci siano tracce di uno scudo che Teseo avrebbe utilizzato contro un'avversaria. Il greco genuflesso su roccia neanche sembra un combattente contro le Amazzoni le quali non potrebbero correre verso di lui su un terreno così roccioso; ciò lascia pensare che, come anche il Greco caduto su roccia, possa aver fatto parte originariamente del gruppo dei Niobidi, considerato anche il fatto che il movimento del braccio sembra piuttosto quello di uno che si sta togliendo la freccia e che ancora somiglianze strettissime sono evidenti tra il Greco caduto e il Niobide morto di Copenaghen. Si potrebbe, dunque, ipotizzare che, in considerazione dei precedenti saccheggi e del periodo di abbandono del tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria, non tutte le sculture appartenute all'insieme primitivo del frontone con Amazzonomachia fossero giunte indenni fino all'età augustea e pertanto, per completare la scena nel rifacimento sosiano, si fosse ricorsi anche a figure appartenenti all'altro frontone, quello con Niobidi, presente sullo stesso tempio, riadattando i Niobidi feriti, e forse anche Apollo e Artemide per realizzare Greci sconfitti e Teseo e la Nike, figure che recano tutti e quattro plinti alti e rocciosi come quelli dei Niobidi degli *Horti Sallustiani* e differenti da quelli delle figure di Amazzoni e Eracle dai plinti schiacciati e lisci, originariamente appartenute al frontone con Amazzonomachia di Eracle, componendo o reinterpretando un nuovo ciclo. Le tre sculture di Niobidi rinvenute negli *Horti Sallustiani* lasciate fuori poterono essere utilizzare con altre finalità negli *Horti* o, data la presenza sul retro di

alloggiamenti per grappe, ancora come sculture frontonali, secondo Talamo, nel tempio della Fortuna Publica, nelle cui vicinanze erano state rinvenute.

Invece, sembra che non fosse stata reimpiegata con pari valore la scultura frontonale di Amazzone tardo-severa prelevata forse nella stessa occasione, sempre dal tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria, molto probabilmente negli *horti* Sallustiani in un monumento celebrativo della vittoria di Azio ipotizzato da Germini.

Nella maggioranza delle altre opere esaminate, invece, è nota solo la presenza in antico a Roma e non i contesti di rinvenimento e le affinità tecnico-stilistiche tra le sculture hanno permesso talvolta di ipotizzare l'originaria appartenenza a cicli decorativi greci e trasferiti a Roma. Le riflessioni di Delivorrias<sup>858</sup> sembrano suggerire, infatti, che giunsero in antico a Roma, seppur in un'epoca imprecisata, diverse sculture architettoniche realizzate intorno al 400 a.C per un tempio greco dedicato ad Afrodite. Escludendo dal ciclo "ricomposto" dallo studioso l'Afrodite d'Este di Vienna, l'Afrodite di Villa Albani e l'Apollo di Copenaghen (Appendice II) che appaiono piuttosto opere classiciste d'epoca romana, probabile sembra l'appartenenza delle due figure di Parigi, della figura finita in una collezione privata dal 1937 e la Leda con cigno di Boston cat. n. Infatti, è attestata la loro presenza a Roma sin dal XVI secolo e le analogie non riguardano solo le dimensioni minori del vero, la posizione frontale del corpo e laterale, invece, di una delle gambe che era sollevata su uno spunzone roccioso costituente anche la base per tutte e l'appartenenza allo stile ricco. E' identica, inoltre, la rotondità dei seni, sottolineata dalla trasparenza delle vesti, medesimo il modo di mettere in evidenza il capezzolo, comune appare il virtuosismo calligrafico che caratterizza le pieghe sulle ginocchia e le cosce, nonché di realizzare la piega centrale fino alla base con funzione portante e terminante con un orlo arrotondato, che sottolinea il movimento ascensionale della gamba, e ancora è la stessa la maniera di realizzare i sandali, di cui è scolpita la suola mentre la parte superiore dipinta. Tutti questi elementi contribuiscono a ritenere che fossero state realizzate da una stessa bottega attica a cavallo tra V e IV a.C e che avessero fatto parte di un medesimo ciclo decorativo sullo stesso tempio. Tuttavia, in merito al riutilizzo che se ne fece in epoca romana, per la scultura con chitone, data la presenza sul retro di un alloggiamento per grappa simile a quello delle figure dell'Amazzonomachia del tempio di Apollo Sosiano, sembra

---

<sup>858</sup>Delivorrias 1990.

possibile ipotizzare l'inserimento in un frontone di un tempio romano, magari proprio sul Quirinale, non lontano dalle Terme di Diocleziano dove fu disegnata la prima volta e forse anche per la c.d Diana Marconi che aveva fatto parte della collezione Peretti - Montalto nel Palazzo presso le Terme<sup>859</sup>, mentre la Leda ricevette tutt'altra destinazione (cfr. oltre).

Sempre sul Quirinale, in via S.Susanna, durante gli scavi per la costruzione del Ministero dell'Agricoltura, fu rinvenuta nel 1907 la scultura frontonale maschile attualmente nei magazzini del Museo Nazionale Romano cat.n., caratterizzata da numerosi interventi di restauro antichi. Sebbene la posizione del busto e il movimento del mantello consentano di ricostruirla come quella di un combattente in posizione aggressiva, incerta appare l'identificazione, così come sembra difficile determinare in quale ciclo- Centauromachia, *Iliouperisis*, Amazzonomachia- fosse inserita. Tuttavia, sembra probabile che non fosse la sola del frontone greco ad essere giunta a Roma. Tra il 1907 e il 1908 furono rinvenuti numerosi altri frammenti di sculture marmoree, alcuni dei quali mi è stato possibile identificare e osservare nei Magazzini del Museo Nazionale Romano. Oltre ai due frammenti citati nelle Notizie Scavi del 1907, di differenti dimensioni e fattura, altri frammenti non registrati ma dati negli inventari del Museo come rinvenuti nell'area nello stesso anno<sup>860</sup>, sembrano accostabili alla statua in questione, come ad esempio un frammento di statua panneggiata<sup>861</sup> e a diversi frammenti di braccia<sup>862</sup> e gambe nude<sup>863</sup>, nonché un braccio con mantello sulla spalla<sup>864</sup>, realizzati separatamente ed inseriti come nella scultura in questione; inoltre, la presenza di terrecotte architettoniche<sup>865</sup>, nonché frammenti di cornice con ovoli e dentelli<sup>866</sup>, sembrano far pensare ad uno scarico di materiali originariamente pertinenti a un tempio che, data l'area di rinvenimento, potrebbe essere stato uno dei tre dedicati alla Fortuna, sorti già in età repubblicana all'estremità NE del Quirinale, vicino Porta Collina<sup>867</sup>. Anche in questo caso, dunque, si potrebbe ipotizzare il trasferimento, forse già in epoca

---

<sup>859</sup> Sulla collezione di sculture antiche della villa Peretti-Montalto alle Terme di Diocleziano: Scarpati 2003, Rausa 2005.

<sup>860</sup> Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. 39053 e 39055.

<sup>861</sup> Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. 39056; h: 0,22 m, l: 0,33 m

<sup>862</sup> Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. 39025; h: 0,17 m

<sup>863</sup> Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. 39024; h: 0,24 m

<sup>864</sup> Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. 39022, h: 0,10 m.

<sup>865</sup> NSc 1907, p.46. Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. da 39005 a 39008, inv. n. 39010 a 39012.

<sup>866</sup> NSc 1907, p.46. Museo Nazionale Romano, Magazzini: inv. n. 39059, 39065.

<sup>867</sup> Per i tre templi della Fortuna, cfr. LTUR IV, s.v. *Fortunae tres, aedes*, p. 285 e s. (F.Coarelli).



repubblicana, da un tempio peloponnesiaco di un gruppo frontonale realizzato attorno alla metà del IV a.C. Ancora, sulla base delle osservazioni di Stähler<sup>868</sup> sembrano essere appartenuti ad un medesimo tempio, seppure a due diversi frontoni, il torso maschile frammentario della Centrale Montemartini cat. n. di cui non si conosce il luogo di rinvenimento e il torso acquistato a Roma nel 1919 dal Museo di New York e forse giunto in antico a Roma (Appendice II, n.). Entrambe le figure stilisticamente affini e rappresentate nella stessa posizione, semidistese con il busto che si rivolge verso destra inarcandosi in direzione opposta alle gambe, mostrano straordinarie somiglianze: entrambe in pentelico e di dimensioni simili- le misure fornite dallo studioso della larghezza delle spalle fino all'ombelico corrispondono perfettamente- e nel trattamento della muscolatura evidenziano comuni particolarità tecniche- stesso modo di rendere i muscoli inarcati del busto. Non si tratta, però, di due pendant, lo stesso braccio sosteneva il peso della parte superiore del corpo e la testa era rivolta verso destra, ma di due figure prodotte da una stessa bottega attica operante nell'ultimo trentennio del V a.C, con leggere variazioni- quello di Roma si spinge più verso l'indietro, mentre l'altro sembra che allontanando maggiormente il busto rispetto alle gambe, mostrasse i fianchi, non solo lateralmente come il secondo- e quindi probabilmente realizzate per occupare non gli angoli dello stesso frontone ma entrambi l'angolo sinistro dei frontoni di uno stesso tempio greco. Nessuna delle due reca sul retro segni di grappe per cui resta incerto se avessero trovato posto su un frontone a Roma. Ancora si ignora se fossero state riutilizzate in un frontone altre due sculture che non sembra possibile collegare stilisticamente ad altre, ossia il Niobide di Siviglia, notevolmente restaurato in antico e l' Amazzone del Museo di Boston che è sembrato possibile collegare al rinvenimento di un' Amazzone di classico e bello stile rinvenuta a piazza Barberini nel 1869 fornita dalla documentazione di archivio conservata a Palazzo Altemps ( cat.n. 21).

Infine, l'unico esempio di sculture frontonali riutilizzate nei dintorni di Roma, forse in un contesto privato, è costituito dal ciclo dei cosiddetti piccoli Niobidi, rinvenuti tra Castengandolfo e Frascati e giunti tramite il commercio antiquario a Copenhagen. Il gruppo secondo l'ipotesi ricostruttiva di Herbig<sup>869</sup> comprendeva le due figure femminile e maschile attualmente a Copenhagen (cat.n.) rinvenute a Castelgandolfo, mentre per Schmidt che ne ipotizzava la provenienza addirittura dalla villa di Diocleziano a

---

<sup>868</sup> Stähler 1983.

<sup>869</sup> Herbig 1941, p. 118.

Castelgandolfo<sup>870</sup>, appartenuta allo stesso frontone sarebbe stata anche la c.d. Latona seduta proveniente da Monte Compatri vicino Frascati, ora a Berlino che, come si è notato, non sembra frontonale, semmai acroteriale e non è certo affine stilisticamente alle prime due; sempre secondo quest'ultimo, dall'altro frontone dello stesso tempio greco sarebbe stata asportata la testina elmata, rinvenuta a Castelgandolfo e attualmente a Copenhagen. La questione che ha avuto sostenitori e detrattori<sup>871</sup>, ha ricevuto una sua ultima definizione con la proposta di Delivorrias di associare al gruppo la scultura femminile attualmente a Budapest, proveniente anch'essa da Castelgandolfo, rappresentata di profilo mentre corre, considerata forse a ragione acroteriale, sembra piuttosto, sulla scia di Gulaki, un'opera classicista<sup>872</sup>(Appendice II, n.). L'analisi delle sculture ha evidenziato che ad essere legate, in realtà, appaiono solo le due figure di Copenhagen, sia per il materiale, (marmo pario), che per le dimensioni (minori del vero), nonché per stile (comune linguaggio ionico pre-fidiaco) e particolarità tecniche (stesso rendimento delle pieghe del panneggio, identico modo di inserire le braccia e cosce nell'incavo degli arti, stesso tipo di inserimento nel collo della testa lavorata a parte, simile forma e grandezza dei fori per grappe sul retro), che portano a ipotizzare una loro originaria appartenenza ad uno stesso gruppo frontonale databile nel terzo quarto del V a.C riutilizzo in epoca romana nello stesso contesto. Come sottolineato da Rolley<sup>873</sup>, tuttavia, non sembra ci siano elementi certi che permettano di ritenerle quelle di due Niobidi, soprattutto quella maschile che Moltesen<sup>874</sup> notava in posizione di difesa rispetto ad un eventuale nemico, piuttosto che in fuga o in sosta in quanto ferito come ci si aspetterebbe da un Niobide.

La presenza sul frontone del tempio ionico tetrastilo rappresentato sulla lastra da via Lata e i rinvenimenti di due sculture acroteriali frammentarie dall'area del tempio di Apollo sosiano, attestano anche per le sculture acroteriali un riutilizzo con la stessa funzione. Tuttavia, ancora di più rispetto alle sculture frontonali, incerta appare spesso la loro identificazione. Emblematico il caso dell'Aura del Palatino che prima del rinvenimento della sua omologa dalla villa di Erode Attico a Loukou era stata unanimamente considerata una scultura acroteriale. Lo stesso sembra per la scultura di

---

<sup>870</sup> Schmidt 1931, pp.5-7.

<sup>871</sup> Per la sintesi sulle posizioni cfr. cat. n. e n.

<sup>872</sup> Gulaki 1981, p. 104.

<sup>873</sup> Moltesen 1995, p.

<sup>874</sup> Rolley 1999, p. 180.

Ephedrismòs dei Capitolini che Despinis aveva collegata all'acroterio di Tegea e che, invece, considerazioni stilistiche espresse, inducono a anche dubitare del suo status di scultura architettonica.

Diverso il caso del torso femminile del Museo di Napoli le ricerche in archivio hanno permesso la presenza a partire dal 1925, quando fu scattata la prima fotografia del pezzo che risulta privo del numero di inventario. Il legame con la figura femminile con delfino del Museo Nazionale di Atene già evidenziate da Beschi, sono state approfondite da Delivorrias che ha proposto di identificarli come acroteri laterali del frontone occidentale del tempio di Ares nell'Agorà di Atene. Rispetto alle sculture frontonali, tuttavia, numericamente più significativa è la loro presenza non solo a Roma, ma in generale in Italia- le Nereidi di Formia, l'Aura del teatro di Spoleto, preda bellica esposta in un *municipium* e forse del torso di Napoli a cui non è possibile risalire al contesto campano o laziale. Inoltre, attestazione di casi di prelevati da edifici magno-greci, come la Nike degli *horti* sallustiani.

Per quanto riguarda i soggetti, una maggiore rappresenta figure femminili, di *Nikai* e Auree che sembra possibile mettere in relazione alla parallela fortuna nella copista romana, dato l'elevato numero di repliche e varianti di tipi iconografici, in primis le Auree di Palestrina.

### 3. Le sculture a tutto tondo

Le sculture a tutto tondo presentano un panorama molto più variegato, sia nella scelta dei soggetti che dell'arco cronologico di riferimento. Tuttavia, pur includendo i casi di sculture intorno alle quali permane incertezza circa la loro originaria funzione acroteriale, il numero appare davvero esiguo in rapporto alle loro attestazioni letterarie. Accanto ai *nobilis opera* e alle statue di culto, le evidenze materiali mostrano come l'interesse fosse rivolto anche a sculture di piccole e medie dimensioni, offerte nei santuari ma anche presenti nelle necropoli greche. Per quanto riguarda i soggetti rappresentati, numerosi sono gli animali ed in modo particolare. Tre sculture di leoni, di New York, di Firenze, dei Capitolini, probabilmente provenienti da necropoli, rispettivamente nel primo caso cicladico d'età severa, negli altri due attici, rispettivamente della metà del V a.C e dell'età severa. E' noto l'area di rinvenimento di uno dei tre, il leone di New York, l'area degli *horti* di Trastevere, che non sorprende, considerando la frequenza in *horti* e giardini di sculture di animali<sup>875</sup>. La fortuna di tale soggetto potrebbe inoltre essere connessa alle scelte di Agrippa che, come si è notato, aveva esposto in funzione trionfale il leone di Lampsaco nel bosco tra lo *Stagnum* e l'*Euripus*; inoltre sembra possibile che fossero esposti assecondare le volontà auto rappresentative e metterne in evidenza quindi la *virtus*, riprendendo il significato che in epoca arcaica legava il leone al defunto, il più forte degli animali come il carattere aristocratico del defunto, ma forse anche la funzione che avevano nel contesto originario a guardia delle tombe, quella di trasmettere un senso di protezione<sup>876</sup>.

Due invece sono i casi di cavalli, uno frammentario e uno bronzeo recante un cavaliere; la testa di ariete della villa di Lucio Vero, sembra vada posta in rapporto a un gruppo omerico di cui sono note diverse copie con Ulisse sotto la pancia, anche se non si esclude che si trattasse di un animale legato a quel mondo dionisiaco che tanto popolava giardini e residenze private in epoca romana. Alla sfera dionisiaca appartiene anche la c.d. fanciulla di Anzio un altro originale rinvenuto in una villa imperiale, quella di Nerone ad Anzio, raffigurante una giovane nello svolgimento di compiti liturgici. Diversi i casi di sculture legate al culto di Afrodite e provenienti sia da santuari greci

---

<sup>875</sup> Si vedano ad esempio le sculture di capra, ippopotamo o la testa di cavallo rinvenute negli *horti* sallustiani: Hartswick 2004, p. 115, 129, 135.

<sup>876</sup> Sul significato in Grecia dei leoni funerari: Mertens Horn 1986, p. 3 e ss., Vermeule 2010.

della dea. Si tratta di immagini della dea stessa, di piccolo formato come la scultura di Afrodite di Berlino, che l'acrolito Ludovisi, esemplare magno greco d'età severa, forse proprio della Venere ericina, in rapporto con il Trono Ludovisi sia funzionalmente che iconograficamente al culto di Afrodite. Non solo a Roma, ma anche a Palestrina, del Ninfeo di Lucio in età repubblicana. Allo stesso culto si è proposto di collegare l'ephebrismòs dei Musei Capitolini che poi sarebbe stato esposto in funzione decorativa negli *horti* e una figura femminile dei Musei di Dresda, un possibile ex voto, forse di un'etera alla dea.

Meno attestate ma pur presenti sculture raffiguranti altre divinità, per le quali, tuttavia, si ignorano i contesti. Anche due i casi di sculture di Musa, forse identificabili con la statua femminile seduta di Berlino e la testa di Dresda, uno solo il caso di Atena, dato dalla testa di Dresda, così come per Apollo, quale il torso Mazzarino Parigi, probabile statua di culto di Apollo di età severa da un santuario microasiatico.

Infine, in un gruppetto a parte figurano diversi esemplari arcaici- la testa di kore della Galleria Borghese di produzione magno-greca, quella di kouros dei Magazzini Musei Capitolini ugualmente magno-greca, i due *kouroi* ionici Milani. proposito dell'orizzonte severo, accanto al bronzo del giovane del Gianicolo, numerose le sculture femminili, il torso di una *peplophoros* da piazza Barberini e la testa femminile. Infine, il guerriero ferito degli Uffizzi originariamente appartenente ad un monumento rappresentante un combattimento ispirato a nell'iconografia delle stele di età classica e che potrebbe essere stato scelto per tale motivo che sembra potersi idealmente collegare più con la stele Albani che con altre sculture a tutto tondo.

#### 4. I rilievi votivi

Sebbene, come si è avuto modo già di osservare, l'interesse verso i rilievi greci risulti poco evidente dalla lettura delle fonti letterarie, tali materiali rappresentano l'assoluta maggioranza degli originali greci giunti in nostro possesso. Il gruppo più cospicuo di esemplari di tale classe è certamente rappresentato da quelli votivi, il cui numero si presenta nettamente superiore rispetto a quelli funerari e con decreto.

Come dimostrato dal carico di Mahdià, l'interesse verso tali esemplari che vennero reimpiegati in contesti privati quali *domus*, ville ed *horti*, si manifestò almeno a partire dall'inizio del I a.C, anche se non si può escludere che già tra III e II a.C potessero essere stati trasferiti durante le guerre di conquista; la massima diffusione la troviamo tra la tarda età repubblicana e quella primo imperiale, per poi notarne la presenza durante l'intera età imperiale, sia in Italia che in Grecia, dove è possibile seguirla in epoca tarda, tra IV e VI d.C. Diverse potrebbero essere state le motivazioni legate a tale apprezzamento e diffusione. Innanzitutto la facilità di acquisizione di tali oggetti, permessa dall'abbandono dei santuari durante e a seguito delle guerre di conquista o dai momenti di crisi e decadenza che vissero soprattutto in epoca tardo-antica. Inoltre, per le loro piccole dimensioni rendeva agevole sia il trasporto marittimo verso l'Occidente tra l'età repubblicana e imperiale che allo spostamento nella stessa città, come accadrà in epoca successiva per la Grecia. Forse proprio il legame con le usuali rotte commerciali seguite dai carichi di opere d'arte potrebbe spiegare l'assoluta predominanza di rilievi di produzione attica realizzati nell'arco del IV a.C.

Per quanto riguarda i soggetti rappresentati, è possibile schematicamente distinguerli in rilievi dedicati a divinità o ad eroi. Il primo gruppo a sua volta sembra divisibile in due sottogruppi, rilievi con banchetto funebre e rilievi dedicati all'*heros equitans*. Categoria a sé costituisce il frammento di rilievo votivo del Museo dell'Aquila, ex voto offerto con valore di ufficialità, probabilmente dall'intero equipaggio della Paralos all'eroe omonimo. Per quanto riguarda, invece, i rilievi dedicati a divinità, sembra poter distinguere le divinità singole accompagnate da adoranti dalle divinità rappresentate in gruppo.

All'interno del primo gruppo, certamente più attestato è il Totenmahlrelief, ossia il rilievo con il banchetto eroico o funebre<sup>877</sup>. Tale motivo che trae origine da un costume orientale, appare attestato nel mondo greco alla fine del VI sec. a. C, prima sulle raffigurazioni vascolari corinzie e poi attiche, e successivamente sia nel mondo ionico che in Attica sui rilievi votivi dedicati a eroi o divinità ed offerti nei santuari. La massiccia diffusione del motivo portò nel corso del IV secolo a.C, ad nuova elaborazione in Attica che ne modificò sia il modo di rappresentare i personaggi, sempre più stereotipato, che la composizione della scena, nella quale vennero inseriti elementi tipici di quelli votivi, come gli adoranti in processione. Il tipo di rilievo elaborato in Attica in età tardo-classica, con cornice architettonica a *naiskos* dominò e segnò con la sua impronta anche le produzioni di rilievi anche al di fuori della regione. Successivamente, alla fine del IV secolo, il motivo viene introdotto nei rilievi funerari, omettendo tutti gli elementi di valore culturale e nel corso dell'età ellenistica, sempre più si assiste all'assimilazione del defunto con l'eroe, specie nell'Oriente greco. Il motivo dunque lo si ritrova particolarmente diffuso in ambito funerario tra il III e I a.C, su rilievi su cui si moltiplicano sia simboli ctoni che elementi decorativi manifestanti ricchezza<sup>878</sup>. Nella maggioranza dei casi, gli esemplari votivi rinvenuti in Italia appartengono alla produzione attica di IV a.C, ad esclusione del rilievo di Cos su cui accanto all'eroe rappresentato nello schema del banchetto funebre compare Cibele.

Il secondo sottogruppo risulta costituito da rilievi dedicati a figure eroiche di cavalieri per i quali in mancanza di epiteti epigraficamente attestati sulle dediche non è possibile ulteriormente specificare l'identità; si tratta della tipologia del c.d. *Heros equitans*, su cui l'eroe cavaliere appare assieme ad adoranti ed eroina, anche in questo caso definitasi in Attica negli ultimi decenni del V a.C e diffusasi nel resto della Grecia<sup>879</sup>. Tra gli esemplari in nostro possesso sono tre quelli attici di IV a.C- da Loukou, da Atene, ai Vaticani, uno prodotto in Grecia settentrionale rilievo da Cuma, mentre l'ultimo rilievo cat. n. 52 da Efeso, rientra nella produzione ellenistica dell'Asia Minore. Sempre votivi ma in quanto privi di adorante e dedicanti, sembrano rappresentare i dedicanti nelle vesti di cavalieri su cavallo, gli esemplari attestati sin dall'epoca arcaica ma

---

<sup>877</sup> Su questa classe di rilievi: Seidl 1940, Thönges Stringaris 1965, pp.14-15, Dentzer 1970, Dentzer 1982, soprattutto pp. 312-322.

<sup>878</sup> Fabricius 1999, soprattutto pp.21-27.

<sup>879</sup> Su tale classe di rilievi, cfr: LIMC VI s.v Heros equitans (A. Cermanociv-Kuzmanovic, H.Koukouli-Chrysanthaki, V.Machaira, M.Oppermann, P.Pantos, I. Popovic) nn. 43-49.

particolarmente numerosi tra la fine del V e l'inizio del IV a.C, bisogna considerare il rilievo da Pompei proveniente dalla Grecia settentrionale e forse del chiostro di S.Lorenzo.

I rinvenimenti in *situ* sia di rilievi dedicati all' *heros equitans* che con banchetto funebre murati o all'interno di specifici ambienti di residenze private o negli atri, in associazione con altri rilievi votivi o altari e trapeze, come ad Efeso sin dall'età augustea, a Loukou in età adrianea e ad Atene durante il IV e V d.C (capitolo 4) ha permesso di comprendere come fossero stati scelti per scopi devozionali e che fossero legati all'assolvimento di pratiche cultuali. Ciò porterebbe a pensare che tale valore avrebbero potuto assumerlo anche in Italia, dove invece non si conoscono i contesti di rinvenimento ma è attestata sin dal I a.C il loro arrivo- due i rilievi attici di IV a.C presenti con banchetto funebre nel carico di Mahdià- e la produzione di repliche, pastiche o nuove creazioni<sup>880</sup> che rendono ipotizzabile il valore di oggetto esprime il desiderio da parte dei nuovi proprietari di eroizzazione dei propri antenati defunti.

Anche gli esemplari dedicati alle divinità dovettero essere scelti più per l'interesse verso i soggetti rappresentati che non per particolari motivazioni estetiche. Dominano certamente gli esemplari di piccole dimensioni e di carattere seriale e, come per quelli con banchetto eroico, soprattutto quelli di IV a.C di produzione attica, sebbene non manchino esemplari di maggiori dimensioni e dotati di maggiore pregio formale, come il rilievo da Mondragone del Museo di Napoli cat. n o quello alle Ninfe e Charites. Come è stato sottolineato anche nei recenti studi sul riutilizzo in epoca romana di tale classe di materiali<sup>881</sup>, l'interesse era mosso non solo dal prestigio sociale derivante dal possesso di un oggetto di antiquariato, ma dalla possibilità, una volta strappato dal suo contesto originario e perduto il valore di *anathema*, di essere rifunzionalizzato in maniera differente a seconda delle interpretazioni date alle scene e delle volontà immedesimative degli acquirenti<sup>882</sup>. Proprio questo sembra essere stato il caso dei tre rilievi che hanno per protagonisti Muse e intellettuali, ossia i due rilievi della Centrale Montemartini e il rilievo di Archelaos, tutti e tre rivenuti a Roma e dintorni. Nello specifico, i primi due che rappresentano una figura di intellettuale-poeta stante che colloquia con una Musa, visualizzano il rapporto tra il poeta e la sua Musa, fonte del

---

<sup>880</sup> Dentzer 1981, pp.2-5.

<sup>881</sup> Comella 2008, p. 190 e ss., Comella 2011, p.110.

<sup>882</sup> Narducci 2003, p.43, Papini 2008, p.87.



suo sapere, secondo una concezione greca maieutica della relazione tra i due, recuperata in età augustea sia in poesia che nelle arti figurative<sup>883</sup>. L'interesse verso tale tema non mancò di mostrare i suoi riflessi anche nella produzione di rilievi con intellettuali- poeti, tema di genere durante la prima età imperiale<sup>884</sup>, come mostra ad esempio il rilievo frammentario a Berlino proveniente dalla collezione Bellori<sup>885</sup> su cui di fronte al poeta seduto resta il braccio della Musa con la quale era intento a dialogare, situazione che sembra potersi ricostruire anche su altri rilievi romani con intellettuali- filosofi seduti, come ad esempio, quelli di Eudosso e Anassimandro<sup>886</sup>. A tale tematica era strettamente connessa quella dell' esposizione del poeta alle Muse e dell' eroizzazione tramite la cultura, risalente anch'esso almeno dalla metà del V a.C ma che particolare fortuna godette in età ellenistica, come testimonia in modo emblematico il rilievo di Archelaos rinvenuto a Marino, nella domus mamurrana; le recenti considerazioni di Papini<sup>887</sup> permettono di riflettere sui legami tra il tema rappresentato e il proprietario, Mamurra, personaggio politico tardo-repubblicano sedicente poeta con velleità letterarie, oggetto di scherno da parte di Catullo che nel carne 105 lo descrive con lo pseudonimo di *Mentula* mentre è intento a scalare il monte delle Muse che a colpi di forza lo rigettano indietro. Rari e fortunati sono i casi in cui appare possibile risalire allo specifico rapporto intercorrente tra acquirente e divinità, di tipo genealogico nel caso di Erode Attico e Asclepio, suggerite dalla lettura di Saladino del passo di Marcello di Side su una stele esposta nel Triopion su cui vengono ricondotte le origini familiari del sofista a Erse, la figlia di Cecrope dalla quale pretendevano di discendere i *Kerykes* collegati sia al culto delle divinità eleusine che ad Asclepio<sup>888</sup>. Più in generale, si nota una certa preferenza accordata alle raffigurazioni di divinità appartenenti a diversi gruppi o a divinità della stesso gruppo, specie della famiglia di Asclepio accompagnata da adoranti, forse perché la quantità di figure, fornendo lo spunto per erudite esegesi delle scene, ben si prestava a discuisizioni dotte e all'illustrazione di possibili relazioni con i committenti. Il gruppo, infatti, più numeroso di rilievi votivi pervenutoci è quello degli esemplari dedicati ad Asclepio e alla sua famiglia, costituito dai due dei Vaticani, da quello di Villa Albani, tutti provenienti da Roma o dintorni, da quello raffigurante

---

<sup>883</sup>Micheli 1998.

<sup>884</sup>Micheli 1998, p. 18.

<sup>885</sup>Micheli 1998, p. 18.

<sup>886</sup>Micheli 1998, p. 20.

<sup>887</sup>Papini 2008, p. 86 e ss.

<sup>888</sup>Saladino 2009, p.468 e s.

Asclepio e Igea proveniente da Tivoli attualmente a Copenhagen, quello dalla villa di Louku di Erode Attico ed infine l'esemplare da Mondragone in cui, seppur accompagnate dal gruppo delle divinità eleusine e da Dioniso, sembrano essere le protagoniste. Se come per l'ignoto proprietario della villa di Mondragone è stata supposta una scelta in sintonia con l'ambiente circostante, area di sorgenti d'acqua terapeutica presieduta da tale divinità<sup>889</sup>, probabilmente anche negli altri la motivazione alla base della scelta fu legata alle doti taumaturgiche di Asclepio e della sua famiglia, divinità salutari per eccellenza che intessevano con Roma lunghe relazioni iniziate nel 291 a.C, quando da Epidauro durante la terza guerra sannitica a seguito della consultazione dei Libri sibillini per porre fine alla peste, ne fu importato il culto sull'Isola tiberina e ben presenti nel tessuto urbano e nei dintorni. L'interesse verso Asclepio e la sua famiglia, inoltre, è ben attestato nella produzione dei rilievi classicisti della fine del II a.C, legame non solo di tipo tematico ma anche iconografico, in particolare i due con Asclepio ed Igea ai Musei Capitolini (Appendice II, n.), quello proveniente dalla Collezione Albani ora al Louvre<sup>890</sup>, quello con la triade asclepiadea costituita da Asclepio, Igea e un'altra figlia, ancora del Louvre<sup>891</sup>, nonché quello dedicato ad Asclepio a Leiden<sup>892</sup>.

Un altro nucleo significativo risulta costituito dai quattro rilievi dedicati alle Ninfe, ossia il frammento dei Musei Vaticani, l'esemplare dei Musei di Berlino proveniente dalla domus di Paulina Asiatica a Roma, quello su cui compaiono accompagnate da altre divinità dalla casa C di Atene, e quello del Museo di Napoli su cui compaiono assieme alle Charites. Se per quest'ultimo esemplare, l'unico dei quattro non attico, fascino maggiore dovette suscitare l'epigrafe recante i loro nomi che conferiva, come si è visto, valore e antichità al pezzo, più in generale, la scelta dovette essere legata al nesso con i contesti nei quali solitamente i rilievi votivi venivano esposti, atri o peristilii che racchiudevano giardini dotati magari anche di fontane, che erano in diretto rapporto con esse. Importanza rivestiva, quindi, il loro status di personificazioni vivificanti e benevoli della natura legate ad Acheloo e Pan, divinità con cui condividevano sia lo spazio santuarioale che il legame con il mondo della fertilità, anche se non va trascurata

---

<sup>889</sup>Bonanome 1995, p. 209 e ss.

<sup>890</sup>Böhm 2004, p.26 n.III, fig.12

<sup>891</sup>Böhm 2004, p.11 fig.2

<sup>892</sup> Böhm 2004, p.28 IV fig.4

la natura salvifica che esse assurgevano nel mondo greco, dovuta al loro talento come guaritrici, accanto a quello di Asclepio, testimoniato anche da loro santuari siti all'interno di *Asklepieia*<sup>893</sup>. Inoltre, sia i primi due su cui sono rappresentate mentre procedono a passo di danza afferrandosi vicendevolmente il mantello o tenendosi per mano, che quello con la rappresentazione dell'affidamento di Dioniso alle Ninfe, tematiche e iconografie diffusissime sui rilievi attici tra V e IV a.C che, quindi non a caso, godettero una grande fortuna nelle botteghe neoattiche non solo nell'ambito della produzione dei rilievi ma anche di crateri e puteali, diffusissimi elementi di arredo privato<sup>894</sup>.

Ancora una presenza importante costituiscono quelli dedicati alle divinità eleusine, rappresentate con un dedicante sul rilievo da Catania e su quello a Villa Albani, in gruppo con le divinità della sfera asclepiadea su quello da Mondragone e con le Ninfe su quello della casa C di Atene ed infine solo a Demetra seduta sul rilievo da Pompei. Anche in questo caso, escludendo quello di Villa Albani per cui è ignoto il contesto di rinvenimento, gli esemplari sono provenienti da residenze private e la motivazione potrebbe essere stata legata dalla forte attrattiva esercitata dall'esperienza salvifica del culto eleusino noto sin dalla fine dell'età repubblicana quando il culto a Roma e vede via via iniziati esponenti della classi più alte di un certo rango- Cicerone e Attico- e diversi imperatori- da Augusto a Adriano fino a Lucio Vero M.Aurelio e Commodo<sup>895</sup>. Nel caso di Catania, il rilievo venne riutilizzato in un contesto sacro già d'epoca greca, il locale santuario delle dee, apponendo una nuova dedica durante il II a.C, fatto che dimostra l'accoglimento del culto da parte dei nuovi proprietari. L'interesse verso il culto fu alla base di nuove produzioni romane, quali il rilievo classicista del P. Getty Museum<sup>896</sup> e quello con le dee accompagnate da Orfeo del Museo dei Conservatori in cui anche Orfeo (Appendice), entrambi esemplari databili in età adrianea.

Infine, ai Dioscuri erano dedicati i due esemplari ancora attici della metà del IV a.C, cat. n. al British Museum di possibile provenienza campana e il rilievo a Palazzo Altemps,

---

<sup>893</sup>Larson 2001, pp.91 e ss, Ferrazza 2011.

<sup>894</sup>Per crateri con Ninfe danzanti: Fuchs 1959, pp. 140 e ss. Per i rapporti tra il rilievo con Ninfe dalla casa C di Atene e il cratere di Salpion: Froning 1981, p. 53 e s. tav.5,1.

<sup>895</sup>Sul culto eleusino e in particolare a Roma: Sfameni Gasparro 1986, pp.. e Sfameni Gasparro 2006, sul grande rilievo di Eleusi, per cui si sospetta anche in epoca tardo antica un possibile reimpiego in ambito private cfr. Appendice n. nonché le repliche degli horti di Mecenate, dalla villa dei Volusii: Micheli 2002.

<sup>896</sup> Böhm 2004, p. 34 fig.8

quest'ultimo accompagnato da adoranti e rinvenuto negli *horti* dell'Esquilino, e rappresentati accanto a membri della famiglia di Asclepio da una residenza di Teano al Museo Barracco. Sia l'iconografia che il soggetto prescelto potrebbe alludere allo stato sociale dei proprietari e al rapporto tra gli *equites* romani ed i gemelli divini<sup>897</sup>.

Due i casi di rilievi, quello dei vaticani che iconograficamente collegato alla scultura di Berlino e quello di Pompei. Fortemente legata al contesto in cui fu reimpiegato appare rilievo di Venere ed Eros sul di Pompei, non solo in quanto la dea appare tra i temi maggiormente frequenti nei giardini romani e nello specifico in tutta la città<sup>898</sup>, ma anche per l'affinità iconografica con la Venus Fisica Pompeiana, nota attraverso in diverse pitture in cui compare affiancata da Eros<sup>899</sup>; anche in questo caso, comunque, si tratta di un culto legato alla sfera della fertilità e al mondo della natura.

Tra i meno numerosi casi di divinità singole, isolati sia quello ad Helios da Vico Equense e attualmente al Museo di Kansas City, che quello ad Artemide nei Capitolini, mentre ben altra attestazione è fornita da quelli con Cibele. Se il carico di Mahdià trasportava un rilievo dedicato alla dea risalente al IV a.C, della assimilazione alla Magna Mater il cui culto giunse presto a Roma, quando le fu dedicato un santuario sul Palatino durante la seconda guerra punica<sup>900</sup>, tuttavia, le attestazioni archeologiche provengono esclusivamente dalle domus ateniesi d'epoca tardo-antica, in cui furono riutilizzati tre rilievi attici della fine del IV a.C dedicati a Cibele n., con motivazioni legate alle specifiche pratiche culturali di Proclo riferite da Marino.

Pertanto, il carattere di *ornamenta* assunto dai rilievi votivi non esclude, anzi presuppone, una consapevolezza da parte dei proprietari del significato culturale dell'oggetto e la scelta si orientò verso quelle divinità erano dotate di particolari virtù taumaturgiche. Che la scelta dei soggetti e temi andasse oltre la volontà di conferire agli ambienti in cui erano esposti una generica aura idillico-sacrale<sup>901</sup>, ma fosse motivata da specifiche esigenze, trova una sua conferma nei rilievi neoattici o classicisti prodotti tra la fine del II a.C e l'età imperiale che mostrano diversi livelli di recezione dei modelli forniti dai rilievi votivi greci, sia in ambito iconografico che compositivo. I diversi punti

---

<sup>897</sup> Castores 1994.....

<sup>898</sup> Marmora Pompeiana 2008, p.273, Comella 2011, p.108.

<sup>899</sup> LIMC VIII, 1997, s.v. *Venus* n.35, 302, 366 ( E.Schmidt), Comella 2011, p. 108.

<sup>900</sup> Sul culto di Cibele: Lane 1996, Coarelli 2005, Geominy 2007 a cui si deve la proposta di considerare un originale greco la statua seduta di Cibele del Palatino (Appendice)

<sup>901</sup> Kuntz 1994, p. 805, Comella 2011, p.68.

di contatto, quali la maggiore attestazione di divinità in coppia o in gruppo rispetto a quella di divinità isolate, la preferenza accordata alle stesse mostrano un rapporto di filiazione-osmosi sia nei termini di trasmissione di modelli figurativi che nell'assunzione di significati religiosi.

## 5. I rilievi funerari

Meno numerosi sono i rilievi funerari greci reimpiegati in epoca romana, sebbene, come nel caso di quelli votivi, il loro arrivo in Italia dovette essere favorito, anche in questo caso dall'abbandono avvenuto durante e a seguito delle guerre di conquista delle necropoli greche e la conseguente possibilità di spoliazione<sup>902</sup>.

Non solo il numero minore, ma anche la mancanza di tali esemplari nei carichi commerciali dei relitti di navi, tuttavia, induce a pensare che si sia trattato di un mercato più elitario, legato magari a figure che di antiquari intermediatori, potevano favorirne l'arrivo, o a episodi di conquista e saccheggio *in loco*. Dietro, forse, dovette esserci anche una committenza di livello più alto, considerato anche la loro in contesti elevati quali ville suburbane e *horti* in cui come si noterà la loro esposizione sembra collegata al mondo funerario. Dal punto di vista artistico, la differenza più evidente con il gruppo dei rilievi votivi risiede nel fatto che si tratta spesso di pezzi di grandi dimensioni e di impegno formale, addirittura eccezionali, come nel caso del rilievo Albani strappata probabilmente dal monumento pubblico eretto nel Ceramico per celebrare i caduti del I anno della guerra del Peloponneso.

Per quanto riguarda i soggetti, escludendo i casi frammentari costituiti dalla stele di Grottaferrata, del Museo di Dresda, è possibile notare rappresentazioni di defunti impegnati nelle attività svolte in vita, rappresentazioni di defunti eroizzati e rappresentazioni di commiato, compianto o sacrificio.

Il primo gruppo è quello più consistente; al suo interno dominano i rilievi con la figura del Palestrita, di Villa Albani, dei Vaticani, dello studio Canova, seguito dalla rappresentazione di una scena di vita quotidiana, in cui l'uomo gioca con il cane, su due esemplari, la stele di Copenhagen e quella Borgia di Napoli, entrambe provenienti da Roma. La preferenza verso tali tipo di scena potrebbe essere stata legata a possibili implicazioni identificative da parte del committente. L'interesse verso la rappresentazione delle attività compiute in vita è testimoniato anche dalla presenza di rappresentazioni isolate di defunti: si tratta del frammento del Museo Barracco appartenente ad una stele con guerriero, della stele di fanciulla con colomba e della

---

<sup>902</sup> Sull'argomento, cfr. Alcock 1993, pp.39-41.

figura femminile entrambe dei Musei Capitolini, e quella con musicista della Gliptoteca di Monaco della stele con giovane da Grottaferrata, tutti di produzione ionica.

Meno numerose sono le scene di commiato e compianto su cui compaiono essenzialmente figure femminili o gruppi familiari, su stele e monumenti funerari di produzione attica di IV a.C, come la stele con dexiosis tra due figure femminili di Palazzo Barberini, o la stele frammentaria dei Musei Capitolini con ancella e padrona e i due casi dalla casa di Proclo ad Atene, sia la trapeza con tre scene figurate e la stele con loutrophoros raffigurante una dexiosis. Queste tematiche e iconografie tipiche della produzione attica sono accolte e riformulate anche dalla produzione classicista, come testimoniano il rilievo già della collezione Borghese ora al Louvre<sup>903</sup> rappresentante due donne, una seduta ed una stante a cui è consegnato un bambino in fasce, i due rilievi neoattici frammentari di cui è nota il rinvenimento sul Quirinale tra via Nazionale e via Genova con scene di commiato tra personaggi femminili fortemente dipendenti dalla stele di Hegesò<sup>904</sup>, oltre al rilievo funebre con peplophora dal Quarto di Aquileia<sup>905</sup>.

Isolato si presenta la rappresentazioni di sacrifici compiuti presso il sepolcro, sul rilievo quello di Catania, cat. n.34 rappresentante una libagione presso il *sema*.

Il terzo gruppo si mostra, ancora, più variegato: da un lato i due esemplari d'età arcaica e severa quali il rilievo della Leucotea e del frammento con la defunta seduta in trono del pasticcio Piranesi e rilievi di Ostia, quello con defunto in trono del Museo di Liverpool, dall'altra, come si è già notato, i rilievi con banchetto funebre di tarda età ellenistica da Efeso e ad Atene.

A differenza dei rilievi votivi, sembra dunque osservare una maggiore varietà sia a livello delle cronologie che di produzioni. Si registra un minor appiattimento sull'orizzonte attico classico (la trapeza, la stele con loutrophoros; la maggioranza sono di produzione ionica, poche arcaiche (frammento del Museo Barracco) molte d'età severa (quelle di Villa Albani, dei Vaticani, e dello studio Canova, stele di Copenhagen e Borgia di Napoli n.) ed alcune ellenistiche (di Catania, i rilievi con banchetto funebre di tarda età ellenistica da Efeso e ad Atene); non mancano, infine, esempi di produzioni magno- greche (rilievo della Leucotea cat.n. 145 e del frammento con la defunta seduta in trono del pasticcio Piranesi cat. n. 146 di Villa Albani).

---

<sup>903</sup> Böhm 1995.

<sup>904</sup> Moltesen 2001.

<sup>905</sup> Da ultimo, Bodon 2004

## 6. I rilievi con decreto

Anche rilievi greci con decreto<sup>906</sup> figuravano tra gli oggetti artistici collezionati in età romana. Nel carico di Mahdià era presente, infatti, una stele con decreto lacunosa, databile nel 363-362 a.C, lunga 1,30 m, lavorata in unico blocco su cui era presente sia la parte iscritta che la piccola scena figurata di soli 0,18 m di altezza rappresentante una divinità maschile seduta a destra in trono a cui si avvicinavano due o forse tre adoranti<sup>907</sup>. La divinità era priva di attributi e identificabile con Ammone grazie al testo che fa riferimento a doni che dovevano essere offerti a tale divinità che aveva un santuario al Pireo e dove era esposta. Come mostra lo stato quasi illeggibile dell'iscrizione, tali stele dovettero essere esportate per l'interesse verso il campo figurato e, una volta giunte in Italia, rilavorando la parte superiore, il fusto iscritto sarebbe potuto essere riutilizzato come materiale da costruzione<sup>908</sup>. Due sono i casi di reimpiego in Italia, per i quali si ignora il preciso contesto, il primo cat. n. dei Musei Vaticani, il secondo del Museo Archeologico di Napoli cat. n. A differenza del rilievo di Mahdià in entrambi i casi, l'iscrizione e la scena figurata erano lavorati in parti separate<sup>909</sup> e quindi, facilmente privati della loro parte iscritta, furono probabilmente accolti in domus o ville, forse murati come i rilievi votivi, dei territori rispettivamente laziale e campano. Inoltre, di dimensioni maggiori rispetto all'esemplare di Mahdià le scene rappresentano tre figure eroiche o divine simboleggianti un accordo che era riportato inferiormente e quindi, senza il testo, si prestavano a dotte interpretazioni.

---

<sup>906</sup> Su questa classe di rilievi, fondamentali Lawton 1985, Meyer 1989.

<sup>907</sup> Tunisi, Museo del Bardo, inv n. C1201, Meyer 1989, n.A57 tav.19; Bauchhenss 1989, p.378, fig. 4, p.381 tav. 1.

<sup>908</sup> Per analoghi casi di reimpiego della parte iscritta come materiale di lavorazione: Lawton 1985, p.99 n. 38, p. 86 n.8;

<sup>909</sup> Per rilievi confrontabili che recano una analoga scena con tre figure e che hanno la parte iscritta lavorata separatamente: Lawton 1985, p. 146, 158, Meyer 1989, p.27 e p.76.



## IV. AREE DI DIFFUSIONE E CONTESTI

### 1. 1 Italia settentrionale e centrale

Da Aquileia e dintorni, tramite il porto fluviale della colonia latina dedotta nel 181 a.C, forse tramite il commercio antiquario dell'età tardo-repubblicana, giunsero tre rilievi, dei quali purtroppo non si conoscono i contesti di rinvenimento<sup>910</sup>; si tratta di due rilievi attici con banchetto funebre cat n.2 e n.160, il primo conservato nel Museo di Aquileia, databile intorno al 340-330 a.C, cronologicamente e stilisticamente affine agli esemplari rinvenuti nel carico affondato a Madhià, il secondo nel Museo di Udine, di cui si conserva anche il porta- rilievo, risalente all'inizio del III a.C; dalla vicina località S. Rocco, infine, provengono due frammenti di un rilievo funerario tardo-ellenistico con banchetto funebre cat. n.3 Come attesta una replica di una stele funeraria greca del V a.C rinvenuta nel Terzo di Aquileia<sup>911</sup>, sobborgo dell'antica città, il fenomeno del collezionismo di rilievi votivi e funerari dovette avere un'ampia diffusione e apprezzamento nell'area.

---

<sup>910</sup> Sull'urbanistica di Aquileia, da ultimo Glaser, Pochmarski 2012, con bibliografia precedente. Sull'impossibilità di risalire ai contesti originari degli arredi mobili delle residenze del territorio, M. Salvadori 2012, pp.185 ess.

<sup>911</sup> Bodon 2004, p.115. Tra le repliche romane di stele attiche figura anche stele di horti Sallustiani ora a Copenhagen, su cui Moltesen 1995, I, p. 156 .

## 1.2 Lazio

Un discreto numero di sculture e rilievi provengono dal Lazio.

Diverse attestazione provengono dal territorio di Tivoli, purtroppo però sempre prive di contesto: si tratta del rilievo con Asclepio ed Igea cat. n., e di due frammenti del Pasticcio piranesi di Villa Albani. Ancora il rilievo con *peplophoros* cat. n. 67, da Capena e pure un'altra stele funeraria ad Ostia furono rinvenute in contesti di riutilizzo successivo, per cui possibile è apparsa la loro ad un contesto residenziale della zona. Lo stesso dicasi per le due stele funerarie dell' Abbazia di Grottaferrata, rinvenute in momenti diversi, la prima nel territorio circostante durante il primo decennio del 1800, la seconda nel 1989, in contesto di riutilizzo medievale nella Chiesa di Santa Maria di Grottaferrata. Ancora due esemplari dei quali non si conosce il contesto di provenienza provengono da Velletri e Casal San Paolo. Il frammento di fregio con cavalieri cat. n. 89 emerse nel 1900 durante lo scavo della chiesa di S. Andrea in Silice presso la tenuta Le Castella, a 8 km da Velletri, all'altezza del XXVIII miglio della via Appia, come riferisce il Nardini, tra i materiali provenienti "dai pozzi comunicanti con ampi sotterranei scavati nel lapillo<sup>912</sup>"; dalla lettura alle ricognizioni sistematiche effettuate da Lilli all'interno del territorio veliterno e presso Le Castella<sup>913</sup>, appare possibile che il rilievo, come le sculture frammentarie, le decorazioni fittili e le *fistulae aquariae* rinvenute nel corso dei secoli nella zona, fossero pertinente ad una delle strutture rustico-residenziale poco distante dalla Via Appia, in uso dall' età repubblicana al II d.C<sup>914</sup>. Nel caso del rilievo con banchetto funebre cat. n. rinvenuto a Casal S.Paolo, invece, non si è in grado di stabilire il tipo di contesto in cui fu riutilizzato, a causa di due differenti versioni fornite dal De Rossi circa il ritrovamento del pezzo- un sepolcro di del II d.C o sporadico, durante lavori agricoli<sup>915</sup>.

Per il rilievo dell'Apoteosi di Omero al British Museum di Londra cat. n., invece, si conosce la villa romana in cui fu riutilizzato, denominata Messer Paoli o Tor Ser Paolo ubicata a circa un Km e mezzo a nord est delle Frattocchie, della quale è noto un primo nucleo in opera quadrata di peperino, databile in tarda età repubblicana, e parte dell'impianto della struttura base, invece, in reticolato risalente agli ultimi decenni della

---

<sup>912</sup> Così Nardini 1900, p.197, Nardini 1926, p. 195, Lilli 2008 p. 1097.

<sup>913</sup> Lilli 2008, pp. 1091-1103.

<sup>914</sup> Lilli 2008, p.1098.

<sup>915</sup> Per la discussione sulle circostanze in cui fu rinvenuto cfr oltre cat. n.

repubblica o agli inizi dell'età augustea, che venne restaurato parzialmente nella seconda metà del I d.C. Alla villa, considerata dal Lanciani e poi anche dal De Rossi della famiglia dei *Valerii Messallae*, recentemente è stata riproposta da Granino Cecere l'attribuzione già settecentesca a Mamurra, *equus formianus* attivo nella guerra mitridatica a fianco di Pompeo nel 66 a.C e agli ordini di Cesare sotto i Lusitani nel 61, *praefectus fabrum* di Cesare in Gallia nel 58 a.C, morto intorno al 45 a.C<sup>916</sup>; la villa poi sarebbe divenuta di proprietà imperiale dalla metà del I d.C. Papini, sulla base dell'attestazione in una villa a Tor Paterno di una *tabula iliaca*, di una scultura di Musa, di una di poeta e una testa barbata di Omero<sup>917</sup>, ha attribuito il rilievo in questione e la Tabula iliaca in calcite firmata da *Theodoros* ai Musei Capitolini rinvenuta nella stessa villa in tempi diversi<sup>918</sup>, al primo proprietario, Mamurra, noto per le sue velleità letterarie da Catullo che lo definisce al pari di Cesare *eruditulus*<sup>919</sup> e lo descrive con lo pseudonimo di *Mentula* intento a scalare il monte delle Muse che a colpi di forca lo rigettano indietro<sup>920</sup>, e a ipotizzarne il possesso quale potrebbe esserseli procurati durante le campagne in Oriente al seguito di Pompeo.

Ancora due note ville imperiali del territorio laziale hanno restituito due originali greci: la c.d. villa di Nerone ad Anzio e quella di Lucio Vero ad Acquatraversa.

Nella prima, fu rinvenuta nel dicembre del 1878 la c.d Fanciulla di Anzio rovesciata a terra e priva della parte superiore del corpo - di cui si rientrò in possesso grazie a trattative con i trafugatori<sup>921</sup> - in una nicchia ricoperta di stucco e con calotta a forma di conchiglia lungo un muro con nicchie del doppio porticato aperto sul mare. Tale porticato era posto ad un livello inferiore della villa, in un'area costituita da una galleria lunga quasi 130 m, formata da due muraglioni, uno addossato alla costa del Capo d'Anzio, l'altro prospiciente il mare; lungo il primo, nel criptoportico cui si accedeva da una scala sotterranea, a sinistra del muro con nicchie lungo il quale fu rinvenuta, oltre alla fanciulla di Anzio, ancora in nicchia, nel 1887 un'altra figura femminile forse un'Artemide, purtroppo attualmente dispersa, mentre a destra si apriva un vasto ambiente di forma rettangolare con ampia volta che costituiva una sorta di sala

---

<sup>916</sup> Della Corte 1967, pp.237-243 Granino Cecere 1995, p.

<sup>917</sup> Papini 2008, p. 66.

<sup>918</sup> Sarduska 1964, pp.24-37, Salimbene 2002, pp.55-22.

<sup>919</sup> Catullus c.29,2.

<sup>920</sup> Catullus c.105.

<sup>921</sup> Sul contesto di rinvenimento: NSc 1879, p.16; NSc 1879, p.116, NSc 1888, p.394; BC 37, 1909, p.169; Cellini 1983, pp. 11-15; Rito segreto 2006, p. 106 (Cadario); Jaia 2004.

sotterranea; il secondo muro, aperto da porte-finestre alternate all'esterno da nicchie inquadrature da lesene cui corrispondeva una serie di colonne verso il mare, fungeva da portico e correva parallelo al criptoportico. Questo doppio porticato sul mare non apparteneva alla struttura originaria della villa edificata in età repubblicana che si è proposto doversi riconoscere originariamente una residenza degli *Octavii*, avi di Augusto, ma inserito durante una fase successiva, verosimilmente nel corso del II d.C, in età adrianea<sup>922</sup>. Sebbene Cellini<sup>923</sup>, riferisca la scultura alla collezione di Nerone, che aveva un legame particolare con Anzio, sua città natale, e con la villa, fasi di ampliamento della villa sono attribuite anche a Domiziano, Adriano e Settimio Severo per cui appare difficile poter riferire la fanciulla alla collezione di uno determinato degli imperatori che tra il I e II secolo risedettero e arricchirono la villa.

La testa bronzea di ariete del Museo di Boston fu rinvenuta durante lo scavo intrapreso da Hamilton e Pierantoni<sup>924</sup> nella villa di Lucio Vero, ad Acquatraversa. La grande residenza imperiale suburbana posta al V miglio della via Cassia e identificata con la *villam famosissimam* di Lucio Vero descritta da Giulio Capitolino<sup>925</sup>, era sorta su una precedente struttura del I a.C, si estendeva in maniera scenografica su una collina con una costruzione disposta su terrazzamenti rivolti verso la città, dopo la morte di Lucio Vero nel 169 d.C, come attesta il rinvenimento di ritratti databili fino al regno di Commodo<sup>926</sup>, fu frequentata almeno fino alla fine del II d.C. Anche in questo caso, sembra difficile stabile se fosse appartenuta da Lucio Vero o avesse fatto parte di una collezione precedente poi ereditata da lui o dai suoi successori; tuttavia, il legame con Erode e che fosse anche lui un sofista rende probabile l'ipotesi che del classicismo e del recupero fosse di un ariete greco.

Accanto ai casi di lusso privato, si registrano due casi di munificenza pubblica, uno d'età repubblicana, rappresentato dalla dedica della preda di Leucade nel 192 a.C da parte di Lucio Flaminio nel Ninfeo superiore delle Terrazze di Palestrina, riconosciuto da Agnoli nella Afrodite *Limenis* di Damofonte e di cui si è già discusso, e un altro d'età imperiale, legato a Nerva a Formia. Le due sculture di Nereidi cat. n. del Museo di Napoli furono rinvenute sui lati corti di una *natatio* trapezoidale orientata sull'asse

---

<sup>922</sup>Fanciulla 2002, pp.8-11; Jaja 2008.

<sup>923</sup> Cellini 1983, p.43.

<sup>924</sup> Sul rinvenimento e lo scavo Hamilton-Pierantoni: Mastrodonato 1999, pp.145-156.

<sup>925</sup>H.A., *L. Verus*, VIII, 8-9.

<sup>926</sup> Mastrodonato 1999, pp.207-210.

Nord-Sud (lunga 26 metri e larga 13) intercettata durante gli scavi condotti tra il 1920 e il 1922 per l'apertura di via Vitruvio nel Giardino De Matteis-Di Fava di Formia<sup>927</sup>. In quest'occasione emersero due dei tre frammenti attualmente al Museo Archologico di Formia appartenenti ad un epistilio recanti la dedica da parte del futuro imperatore Nerva nell'anno del suo consolato 90 d.C.<sup>928</sup>, e altre sculture appartenute al complesso; si tratta di alcune statue decorative di piccole dimensioni frammentarie<sup>929</sup> e una piccola base conica era destinata probabilmente a qualche ornamento da fontana<sup>930</sup>, di una copia dell'Afrodite di Doidalsas<sup>931</sup>, e di due statue ideali maschili, l'Apollo, una variante del tipo del Liceo<sup>932</sup> e il torso clamidato, probabilmente pertinente ad un Hermes<sup>933</sup>, forse posti in posizione speculare delle due Nereidi.

Grazie ai disegni di Lo Jacono, le recenti ricerche di Cassieri e la lettura delle opere del Mattej che assistette alla scoperta, e dei giornali di scavo custoditi presso l'Archivio storico della Soprintendenza di Napoli e Caserta da parte di Tuccinardi, sembra possibile ricostruire sui lati corti della *natatio* la presenza di due prospetti architettonici; in particolare il lato corto settentrionale della vasca, che nel prospetto allora disegnato da Lo Jacono presentava un fronte esastilo, era decorato da colonne di marmo bianco-azzurro del diametro di cm 44, dotate probabilmente di basi attiche del diametro di cm 54<sup>934</sup>. Il piccolo frontone recuperato<sup>935</sup> sembra fosse pertinente alla nicchia che si apriva al centro della parete, dietro il prospetto colonnato, e che era incorniciata da due colonne di modulo minore rispetto a quelle esterne, alle quali comunque non si sarebbe adattata la dimensione del frontone<sup>936</sup>; sul fronte meridionale dotato sempre di una sorta di avancorpo o propileo, sarebbe stata posta un'edicola sul cui epistilio correva l'iscrizione con dedica di Nerva, che si sviluppava sulla fronte per circa m 3 e che aveva una lunghezza ridotta della trabeazione laterale<sup>937</sup>.

---

<sup>927</sup> *Via Vitruvio* 2001, pp. 5-9; Cassieri 2003, p. 225, Cassieri 2007, pp. 39-41, Tuccinardi 2007, p. 34 e ss.

<sup>928</sup> Formia, Museo del Coni, ZAMBELLI 1968, p. 354, n. 7, Cassieri 2001, fig.49, Tuccinardi 2007, n.27. Il frammento iscritto CIL X, 6110 era stato già rinvenuto nel corso degli scassi ottocenteschi quando fu anche ritrovato un elemento pertinente al fianco destro della trabeazione del medesimo fregio-architrave.

<sup>929</sup> Tuccinardi 2007, nn. 25, 34, 35

<sup>930</sup> Tuccinardi 2007, n. 23.

<sup>931</sup> Cassieri 2001, n. 29, fig.38.

<sup>932</sup> Cassieri 2001, n. 1 fig.50.

<sup>933</sup> Cassieri 2001, n. 4 fig.53.

<sup>934</sup> Tuccinardi 2007, n.20.

<sup>935</sup> Tuccinardi 2007, n.18.

<sup>936</sup> Tuccinardi 2007.

<sup>937</sup> Anche il sistema fregio-architrave presenta un'altezza piuttosto ridotta pari a circa cm 55.

Certamente è già stata esclusa l'ipotesi che il complesso dedicato da Nerva fosse un sacello legato al culto imperiale<sup>938</sup>, cosa che non pare funzionale né al disegno ricostruttivo di Lo Jacono, che pone sul lato meridionale della vasca una sorta di propileo, né collegabile alla tipologia delle sculture rintracciate, in buona parte ascrivibile alla categoria delle *Brunnenfiguren*; sembra piuttosto, possibile che la *natatio* fosse adiacente alla villa del futuro imperatore e, come si evince dal tono dell'iscrizione, prevedesse l'accesso del pubblico<sup>939</sup> e quindi che si trattasse di un atto di munificenza pubblica legata magari ad un vasto spazio organizzato a giardino offerto da Nerva ai formiani. Inducono a valutare in quest'ottica il complesso sia la sua vicinanza alla dinastia flavia- con Vespasiano aveva ricoperto il consolato nel 71 e nel 90, anno del consolato dell'iscrizione, era console ordinario assieme a Domiziano<sup>940</sup>- e la sua naturale propensione ad agire per l'interesse pubblico testimoniata da un'epistola pliniana<sup>941</sup>, ma anche le future opere pubbliche erette da imperatore a Roma<sup>942</sup>. In particolare, la presenza delle Nereidi potrebbe essere spiegata come atto di *restitutio* di antiche sculture, magari ereditate dai suoi avi politicamente in vista sia in epoca triumvirale che giulio-claudia o addirittura da Nerone stesso<sup>943</sup>, che Nerva sottraendole dall'"esilio nelle ville private", aveva offerto alla pubblica fruizione integrandole come statue da fontane nella decorazione del Ninfeo.

---

<sup>938</sup> Mesolella 1996, p.72.

<sup>939</sup> Cassieri 2007, p.40.

<sup>940</sup> Sui consolati di Nerva: Murison 2003; per la figura di Nerva da ultimo: Grainger 2003, soprattutto pp.1-142.

<sup>941</sup> Pl., ep.VII,33,9.

<sup>942</sup> Sul foro di Nerva: Menghini 2010.

<sup>943</sup> M.Cocceius, suo bis nonno era stato console nel 36 a. C, come già nel 39 a.C il fratello L.Cocceius che aveva svolto un ruolo importante nella trattato di Brindisi tra Ottaviano e Antonio. Sua madre Sergia Plautilla era figlia di C. Octaviaus Laenas, curator aquarum nel 34. Per una sintesi sulla famiglia di Nerva, il rispetto ottenuto dalla dinastia giulio-claudia ed i legami con Nerone, cfr. Griffin 2000, pp.84 e ss.

### 1.3 Roma

L'Urbe, grazie alle notizie fornite dalle fonti esaminate nei primi due capitoli sulla scorta dei ma anche per i rinvenimenti, molti dei quali, purtroppo privi di per molti nella collezioni pre-ottocentesche non è certa da Roma o dai dintorni.

Se alcuni complessi sono stati presi in considerazione- tempio di Apollo sosiano in circo Flaminio le sculture fontonali del tempio di Apollo sosiano, Palatino-la testina del palladio n. e i frammenti dell'Apollo colossale n. a cui va aggiunta la c.d Aura che sulla scorta delle considerazioni di Spyropoulos potrebbe essere stata inviata da Erode Attico agli antonini per adornare la domus palatina.

### 1.3.1 *Horti* romani tra Quirinale e Pincio

Il gruppo più folto di originali greci rinvenuti a Roma proviene dall'area degli *horti* Sallustiani, l' zona compresa tra il Quirinale e il Pincio, in cui lo storico Sallustio costruì la sua villa urbana, probabilmente utilizzando le ricchezze ottenute durante l'incarico di propretore in Numidia che lo portarono ad una condanna per concussione e all'esilio volontario nella villa stessa<sup>944</sup>. Tali *horti* probabilmente prima di Sallustio privi di edifici e non, come si è supposto, di proprietà di Cesare<sup>945</sup>, nel 34 a.C passarono nelle mani di suo nipote, C. Sallustio Prisco, uno degli amici di *primae admissionis* di Augusto, fedele membro della corte imperiale e, alla sua morte nel 21 d.C, furono ereditati da Tiberio. Particolarmente apprezzati furono da Vespasiano che vi restaurò gli edifici devastati dagli scontri del 69 d.C. e li trasformò in un parco pubblico. Proprio per la loro strategica posizione collinare all'ingresso della città, tra II e III d.C furono scelti come residenza imperiale permanente da diversi imperatori- Adriano, Alessandro Severo, Aureliano - che vi operarono una serie di interventi edilizi ridisegnandone i confini; come racconta Procopio<sup>946</sup> l'area fu devastata dall'ingresso delle truppe di Alarico da via Salaria e il palazzo poi verrà definitivamente distrutto da Vitige nel 536 d.C.

Tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale, la vallata degli *horti* sallustiani, particolarmente adatta all'impianto di giardini poiché vi sorgevano la *fons* Cati e *l'arnis* Petronia, nonché era approvvigionata da numerose cisterne, dovette essere caratterizzata dall'alternanza tra sontuose costruzioni e spazi verdi, tra le cui aiuole e siepi potate ad arte dai *topiari* potevano trovare posto le sculture da giardino; il paesaggio doveva apparire rimodellato artificialmente attraverso costruzioni addossate alle mura serviane mediante porticati e criptoportici in cui si susseguivano capolavori di scultura, che mascheravano i muri di terrazzamento, consentivano di superare i dislivelli con passaggi coperti e al contempo monumentalizzavano il pendio della collina. Accanto alle *peplophoroi* rinvenute nei muri di costruzione delle terrazze su via Lucullo

---

<sup>944</sup> Talamo 1998; LTUR III, 1996, s.v. *horti sallustiani*, pp. 79-81 (Innocenti Leotti); Talamo 1995 Innocenti, Leotta 2004, pp.149-163, Hartswick 2004; Horti Romani 2008, pp.113-134;

<sup>945</sup> Per la discussione sull'argomento, cfr. Innocenti Leotta 2004, p.193.

<sup>946</sup> Proc., BV 3,1, 23 s. Sul sacco dei Visigoti e l'occultamento intenzionale delle sculture degli *horti* sallustiani, si veda anche Ambrogi 2011, p.341.



e via Umbria alla fine dell'Ottocento<sup>947</sup> che decoravano tali gallerie, come ha ipotizzato Germini<sup>948</sup>, probabilmente trovò posto anche un originale greco, la *Peplophoros* cat. n.22 rinvenuta nell'ottobre 1939 durante i lavori di fondazione per il nuovo albergo sul luogo del vecchio Bristol nell'angolo tra via S. Nicola da Tolentino e Piazza Barberini. Ai due templi repubblicani posti ai confini degli *horti*, quello di Venere Erycina e quello della Fortuna Pubblica, importanti edifici della storia religiosa e politica repubblicana, erano probabilmente pertinenti i più preziosi originali greci rinvenuti in quest'area. Alla decorazione di uno dei tre tempi dedicati alla Fortuna Pubblica, quello della *Fortuna publica citerior* del quale fu rinvenuto il podio su via Sallustiana nel 1882<sup>949</sup>, sono state attribuite le statue di tre Niobidi- il Niobide disteso e la Niobide in fuga attualmente a Copenhagen e la Niobide morente al Museo Nazionale Romano- rinvenute tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento nelle vicinanze. Il Niobide disteso e la Niobide in fuga, infatti, furono rinvenute nel 1882 ai piedi del podio del tempio, lungo via Flavia, mentre la Niobide morente fu scoperta nel 1906 in un cunicolo sotto piazza Sallustiana, nel quale era stata probabilmente nascosta per essere preservata nel V d.C da assedi nemici<sup>950</sup>. Come convincentemente ha dimostrato La Rocca<sup>951</sup>, le tre sculture greche mostrano analogie stilistiche con quelle dell'Amazzonomachia reimpiegate nel tempio di Apollo Sosiano; la complementarità dei temi rappresentati dai due gruppi ha fatto supporre allo studioso la loro provenienza dallo stesso monumento greco, il tempio di Apollo *Daphnephoros* di Eretria appunto, e pensare che i cicli decorativi di entrambi i frontoni, fossero giunti insieme a Roma in età augustea. La straordinaria somiglianza, di cui si intende discutere più ampiamente a proposito dell'Amazzonochia, tra i Niobidi ed alcune delle sculture rinvenute presso il tempio di Apollo Sosiano, quali il "Teseo", la Nike o greco genuflesso, sembra far addirittura ritenere che alcune delle statue del ciclo dei Niobidi che originariamente appartenevano al frontone greco non fossero state trasferite negli Horti ma che fossero state utilizzate per completare il frontone romano del tempio presso i Prata Flaminia. Come mostrano i segni di rilavorazione sulle sculture, anche i tre Niobidi sarebbero stati riadattati, probabilmente per decorare il tempio della Fortuna con l'intento di celebrare

<sup>947</sup> Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. n. S52c, Germini 2008, p.162 cat. n.10 tav.10; Roma, Palazzo Altemps, inv. n. 8377 Germini 2008, p.171 n.11 tav.11; Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. n.455, Germini 2008, p.176 cat. n. 12 tav.12.

<sup>948</sup> Germini 2008, pp. 142-144.

<sup>949</sup> LTUR II, 1996, s.v. *Fortunae tre Aedes*, p. 285 (Coarelli); Talamo 1998, p.114 nota 2.

<sup>950</sup> Da ultima e in generale sulle sculture antiche occultate a Roma cfr. Ambrogi 2011, pp. 537-540.

<sup>951</sup> La Rocca 1985, p.71 e ss, La Rocca 1988.

la vittoria di Azio nella quale Apollo, la divinità tutelare di Augusto, così come aveva punito la *hybris* di Niobe, aveva annientato la *hybris* dei nemici di Roma. Secondo Talamo, il restauro dell'edificio della Fortuna, sarebbe stato effettuato da Sallustio per celebrare il *princeps*.

Secondo La Rocca<sup>952</sup>, da Eretria raggiunse gli *horti* sallustiani un'altra scultura, pertinente al frontone dello stesso tempio greco della fase tardo-arcaica però, l'Amazzone tardo severa scoperta nel 1888 su via Boncompagni, a circa 25 m dall'incrocio con via Quintino Sella e a 2 metri di profondità sotto il piano stradale, assieme a fregi con girali d'acanto e sfingi in posizione araldica e a un frammento di statua panneggiata colossale, identificata come un Apollo; essa ancora giaceva inoltre nelle vicinanze di un edificio tripartito, purtroppo documentato solo iconograficamente nel XVI e XVII secolo, dovuto all'intervento di Adriano negli *horti* e forse restaurato da Aureliano. Lo studioso ritiene che fosse stata portata a Roma da Augusto assieme alle sculture frontonali d'età classica con le stesse motivazioni politiche-la vittoria di Teseo e dei Greci contro le Amazzoni simboleggiava quella di Augusto e dei Romani contro l'Egitto ad Azio. Secondo Talamo<sup>953</sup>, l'Amazzone sarebbe stata donata dal *princeps* al nipote dello storico Sallustio, proprietario dei giardini e suo seguace, che l'avrebbe utilizzata per decorare un padiglione dei giardini. Germini<sup>954</sup>, invece, sulla base dei reperti rinvenuti assieme della statua, ipotizza che fosse appartenuta a un monumento eretto in occasione della vittoria di Azio contro Marco Antonio e Cleopatra formato da una tribuna con tre lastre di marmo decorate con fregi di acanto e sfingi e da una statua colossale di Apollo; in questo monumento dedicato all'Apollo aziaco, i girali d'acanto e le sfingi avrebbero simboleggiato la pacificazione dell'impero e l'avvento del *regnum Apollinis* mentre l'Amazzone, collegandosi alla tradizione attica di V a.C, avrebbe avuto la funzione di *anathema* per la libertà riconquistata e di segnale contro lo scampato pericolo orientale.

Al tempio di Venere *Erycina*, invece, sono stati connessi due originali magno-greci d'età severa, l'acrolito Ludovisi rinvenuto nel 1733 nell'area della Villa Ludovisi occupata anticamente dagli *Horti* Sallustiani, e il trono Ludovisi, rinvenuto nel 1887, a circa 1,50 m dalla superficie del suolo, nell'isolato compreso fra le odierne via Piemonte, via Abruzzi, via Boncompagni.

---

<sup>952</sup> La Rocca 1985, p.69 e s.

<sup>953</sup> Talamo 1995, p. 112.

<sup>954</sup> Germini 2008, p. 141.

Il tempio di Venere *Erycina*, del quale nel 1873 si rinvennero le tracce a Sud di Porta Collina, tra via Gaeta e Curtatone<sup>955</sup>, accogliendo la notizia tramandata da Ovidio<sup>956</sup>, era stato fondato da *M. Claudius Marcellus*, conquistatore di Siracusa e di Erice; nel tempio, definito da Strabone<sup>957</sup> una filiazione di quello siciliano fondato da Enea in onore della madre Venere, si svolgevano esotici rituali quali la prostituzione sacra e, nel *dies natalis* del tempio e dei *Vinalia priora*, la processione della statua della dea con ghirlande di rose e l'apertura del vino nuovo che dava occasione di abbandonarsi a festeggiamenti tanto sfrenati al punto che Ovidio lo definiva *meretricum dies*.

Il culto di Venere *Erycina*, tuttavia, non era un culto straniero ma pienamente inserito nel *pantheon* romano in quanto connesso alle tradizioni sulle origini della potenza romana; la dea, infatti, perpetuava la leggenda di Enea ed era considerata da Cesare e da Augusto progenitrice della *gens iulia*.

Qui, dunque, furono trasferiti dal santuario di Erice probabilmente sia l'acrolito, appartenuto alla statua di culto della dea, attualmente perduta, che il trono, il quale, secondo le recenti considerazioni avanzate da Torelli, era il basamento posto su uno zoccolo in muratura che accoglieva la statua di culto<sup>958</sup>. Le modalità e i tempi di trasferimento dei preziosi oggetti di culto rimangono ancora poco chiari: secondo Talamo, entrambi furono condotti da Cesare come prede belliche, secondo Torelli il trono potrebbe essere giunto già in età repubblicana a seguito di un'*evocatio* effettuata in occasione di un evento bellico o un'importazione contrattata con le autorità per sanzionare il gemellaggio dei culti, o addirittura potrebbe essere stato un dono della città elima fatto per ingraziarsi Roma; tuttavia, le tracce di rilavorazione effettuate in antico sul trono indicano che durante la lunga permanenza negli *horti* sallustiani potrebbe poi essere stati riutilizzato con altri scopi o magari spostati in età imperiale.

L'area degli *horti* sallustiani fu interessata da interventi edilizi voluti dall'imperatore Adriano che attuò un progetto organico di ristrutturazione creando un complesso monumentale costituito da padiglioni, edifici secondari e giardini e che rotavano intorno al proprio; infatti, all'estremità sud-occidentale della valle, sul punto più alto della

---

<sup>955</sup> LTUR V 1996, s.v. *Venus Erucina, aedes ad portam Collinam*, pp. 114-116 (F. Coarelli).

<sup>956</sup> Ov. *Fast* IV, 871-878. Per la discussione sulla origine del tempio e sulla notizia riferita da Livio che il tempio *extra Portam Collinam*, votato da *L. Porcius Licinius* nel 181 a.C, cfr. LTUR V 1996, s.v. *Venus Erucina, aedes ad portam Collinam*, pp. 114-116 (F. Coarelli) e da ultimo Torelli 2007, p.339 secondo cui questa indicazione non va intesa come fondazione ma come rifacimento, siccome qui erano già stati celebrati nel 202 a.C i *Ludi Apollinares*;

<sup>957</sup> Strab. VI, C,272.

<sup>958</sup> Torelli 2007, p.341 e s.

proprietà, fece costruire la propria residenza, probabilmente rinnovando dalle fondamenta lo schema preesistente del palazzo di Sallustio e Sallustio Crispo. Pertinente a tale residenza, realizzata secondo un impianto scenografico con un corpo centrale prospettante sulla grande valle-circo, fu rinvenuta nel 1886 la sala rettangolare di un Ninfeo, riccamente decorata, con le pareti incrostate di smalti, pomici e conchiglie che incorniciavano piccoli paesaggi, scene con animali e fiori dipinti a colori vivaci e sul fondo una lunetta con veduta campestre; durante lo scavo furono recuperate anche diverse sculture, quali il gruppo di Artemide ed Ifigenia con la cerva ora a Copenaghen<sup>959</sup> e l'altare rotondo con quattro Geni delle stagioni oggi a Würzburg<sup>960</sup>. Poco distante dal Ninfeo, all'inizio di via Sallustiana, nello stesso anno e sullo stesso livello, era stata rinvenuta la Nike della Centrale Montemartini. Ciononostante, la Talamo ha ipotizzato, sulla base della comune origine magno greca con il trono e l'acrolito Ludovisi, la provenienza dal santuario di Erice e un riutilizzo nel tempio di Venere a seguito del trasferimento a Roma dopo una vittoria cesariana; anche secondo Germini sarebbe stata riutilizzata come acroterio o offerta votiva nel tempio di Venere Ericina e avrebbe rappresentato un'allusione alla vittoria di Cesare sui Galli. Tuttavia, se pure così fosse, non va escluso, sulla base del luogo di rinvenimento, che la statua potrebbe essere stata successivamente spostata da Adriano nel Ninfeo.

Sempre alla fine dell'Ottocento risalgono i diversi rinvenimenti di **rilievi greci** ai confini occidentali degli *horti* sallustiani che, con grande probabilità, provenienti da contesti residenziali di età imperiale dell'area.

Nella zona di Piazza Barberini, nel 1888, fu rinvenuta la stele funeraria frammentaria con uomo e cane della Gliptoteca di Copenaghen; la mancanza di notizie relative al rinvenimento dell'esemplare, tipologicamente collegabile all'altra stele rinvenuta negli *horti* sallustiani, quella del Museo Barracco, trovata in un contesto secondario, un'osteria presso Porta Salaria, lascia ancora aperta la questione se tali rilievi fossero pertinenti a giardini funerari o se fossero riutilizzati come decorazioni da giardino delle residenze private. Nel caso del rilievo attualmente a Copenaghen, il soggetto rappresentato, tuttavia, indurrebbe a propendere per la seconda ipotesi e a riferirlo magari alla *domus* rinvenuta alle spalle della piazza, presso il Ministero delle Finanze,

---

<sup>959</sup> Talamo 1998, p.132.

<sup>960</sup> Talamo 1998, pp.133-134.

di M. *Laelius Fulvius Maximus*<sup>961</sup> personaggio appartenente ad una famiglia di rango senatorio dell'Italia settentrionale della fine del II d.C.

Nel caso dell'altro rilievo, invece, un'esposizione in un contesto funerario, data la vicinanza a Porta Salaria e alla via dei sepolcri appare certamente più probabile<sup>962</sup>.

Sempre dalle pendici sud-occidentali del Quirinale, proviene un rilievo votivo, il rilievo con Ninfe dei Musei di Berlino. Come già ipotizzato da Baumer<sup>963</sup>, esso fu rinvenuto verosimilmente in occasione dei lavori eseguiti, due anni prima dell'acquisto del rilievo da parte dei Musei di Berlino, nell'area del Palazzo delle Esposizioni, per la sistemazione delle vie Piacenza e Genova; in tale occasione furono messe in luce strutture pertinenti a edifici di carattere termale e abitativo<sup>964</sup>. Nei primi mesi del 1887, nella zona di via Piacenza ad est di via Genova, furono rinvenute strutture murarie di alcuni ambienti con decorazioni musive<sup>965</sup>; a giugno, 50 m più sud, lungo il lato di via Piacenza retrostante il Palazzo, vennero rinvenuti alcuni ambienti termali in laterizio, in uno dei quali cui furono scoperte due statue<sup>966</sup>; a luglio, tra il Palazzo e via Genova, vennero alla luce gli ambienti identificabili, grazie a tre fistule plumbee rinvenute *in situ*<sup>967</sup> con l'abitazione di *Aemilia Paulina Asiatica*<sup>968</sup>. Nel 1888 emersero altri vani, forse appartenenti alla stessa *domus*<sup>969</sup>, alcuni dei quali pavimentati a mosaico con

---

<sup>961</sup> LTUR II, 1996, s.v. *Domus Laelius Fulvius Maximus*, p. 126 (W.Eck). Un *M.Laelius Firminus Maximus praetor* è nota alla fine del II d.C dalla Brixia, un *M. Laelius Maximus* come legato legionario del 195, un *M. Laelius Aemilianus* era console nel 227.

<sup>962</sup> Sull'argomento da ultimi, cfr. i due contributi nel di M. De Filippis, *Ricerche in sepolcreti suburbani tra Salaria e Nomentana* e C. Cupitò *Riti funebri alle porte di Roma: la necropoli di Via Salaria*, in: *Römischer Bestattungsbrauch und Beigabensitten in Rom, Norditalien und den Nordwestprovinzen von der späten Republik bis in die Kaiserzeit*. Internationales Kolloquium, Rom, 1.-3. April 1999, pp. 43-55, e 56-73.

<sup>963</sup> Baumer 2001, p.91.

<sup>964</sup> Lanciani, *Cod.Vat.Lat.13035, f.205, f.206*; De Capraj 1988, p.16 fig. 1. I resti risultano orientati sulla FUR tav.16 secondo l'asse della via di S. Vitale. De Capraj, invece, ritiene probabile una rotazione di queste strutture rispetto all'orientamento proposto da Lanciani. Tuttavia tale orientamento non appare improbabile sulla base di quello dei successivi rinvenimenti della zona, disposti secondo l'asse del *vicus Longus*.

<sup>965</sup> NSc 1887, pp.234, 272, 321, 324, 446-447; BC 15, 1887, pp.183, 223, 282; De Capraj 1988, p.17 nota 5.

<sup>966</sup> BC 15, 1887, pp. 234, 283; *Cod.Vat. Lat. 13035, f.206*; De Capraj 1988, p.17.

<sup>967</sup> CIL XV, 2, 7380.

<sup>968</sup> Lanciani, *Cod.Vat.Lat.13035, f.206*; Jordan-Hülse I,3, p.425; Hülse 1889, p.276; Hülse 1891, p.121; Lanciani FUR, tav.16; Hülse 1894, p.386; Platner Ashby 1902, p.154; BC 34, 1931, p.23 (Gatti); Lugli 1912, III p.315; Santangelo 1924, p.149, Blake 1956, II, p.91 n.143; De Capraj 1988, pp.17-19; Steinby, LTUR II, p.24, s.v. "*Domus Paulina Asiatica*" (C. Lega).

<sup>969</sup> Si tratta dei rinvenimenti raffigurati nel *Cod.Vat.Lat.13035, f.206*, schizzo questo del Lanciani che reca la data 16 gennaio 1888: oltre ad ambienti termali (lettera A) e ambienti conservati solo a livello di fondazioni (lettera B), a ovest sul lato posteriore del Palazzo, figurano, poco a sud-est, tra il Palazzo e via Genova, vani a pianta quadrangolare con accesso a ovest e, più a sud ancora, due ambienti con alcuni pilastri interni che dovevano sostenere una serie di volte a crociera (lettera C). Secondo De Capraj, tali disegni sarebbero da mettere in relazione non con quelli dell'estate del 1887 ma con resti rinvenuti nel

tessere bianche e nere con figure geometriche<sup>970</sup>. Ancora pertinenti alla *domus* furono riconosciute strutture rinvenute tra il 1930 e il 1933 nel corso di lavori lungo il lato posteriore del Palazzo. Nel 1930, infatti, vennero alla luce due brevi tratti di muro in laterizio, a uno dei quali si addossava un muro in opera quadrata e, nel 1933, strutture della stessa tecnica costruttiva con pavimenti in *opus spicatum*<sup>971</sup>. Anche numerosi resti antichi rinvenuti nell'area tra il 1888 e il 1958 furono successivamente attribuiti alla *domus*<sup>972</sup>; tuttavia, non tutte le strutture possono esserle pertinenti, in quanto l'area fu interessata da interventi costruttivi che abbracciano un arco di tempo abbastanza ampio, riconducibili, quindi, a diverse abitazioni a carattere privato<sup>973</sup>.

La quantità di strutture murarie pertinenti a contesti privati rinvenute nell'area del Palazzo delle Esposizioni, consente di attribuire il rilievo certamente ad un contesto privato d'età imperiale, forse proprio alla *domus* più grande rinvenuta in quell'area, quella appunto di Paulina Aemilia Asiatica, nobile vissuta intorno alla metà del II d.C, forse parente di M. *Lollius Paullinus D. Valerius Asiaticus Saturninus*, console nel 125 d.C<sup>974</sup>.

---

1888, siccome man mano che gli scavi avanzavano, le strutture emerse venivano distrutte. Secondo il Gatti, invece, alla lettera C Lanciani avrebbe raffigurato le strutture, rinvenute nell'estate del 1887, della *domus* di Paulina Asiatica.

<sup>970</sup> NSc 1888, p.223, 275; BC 16, 1888, p.263.

<sup>971</sup> Gatti 1930, p.223; De Capraj 1988, p. 19 nota 8.

<sup>972</sup> NSc 1888, pp.225, 275, 390; BC 1888, pp.320, 329; BC 1931, p.223; BC 1938, p.252, BC 1985, pp.328-331.

<sup>973</sup> LTUR II, 1996, s.v. "*Domus Paulina Asiatica*" p.24 ( C. Lega).

<sup>974</sup> Dressel in CIL XV ad N 7379; PIR A 424; W. Eck, in EOS I,210, Raepsaet-Chalier, 55 n.35, stemma VI, possibile una parentela con M. *Lollius Paullinus D. Valerius Asiaticus Saturninus* ( PIR L 320) console del 125 d.C.

### 1.3.2 *Horti* romani sull'Esquilino

Tre rilievi votivi- *il rilievo con Artemide del Musei Capitolini cat. n., il rilievo con Dioscuri di Palazzo Altemps cat. n.94-* e una scultura dell'Ephedrismòs cat. n. provengono dall'area dell'Esquilino; si tratta, tuttavia, di ritrovamenti casuali, avvenuti nel corso di lavori edilizi realizzati negli ultimi decenni dell'Ottocento in seguito all'urbanizzazione del quartiere Esquilino, a seguito della proclamazione di Roma a capitale d'Italia<sup>975</sup>. L'Esquilino, occupato dal IX secolo a.C fino alla tarda età repubblica da una vasta necropoli<sup>976</sup>, fu investito nella seconda metà del I a.C da una complessa opera di bonificazione pianificata a livello centrale da Ottaviano e avviata da Mecenate; il futuro Augusto intervenne in quest'area, molto adatta allo sviluppo di giardini in quanto servita dagli acquedotti che confluivano in città, sia attraverso l'edificazione di opere pubbliche, quali la *porticus Liviae*<sup>977</sup> e il c.d *macellum*<sup>978</sup>, entrambi dedicati a Livia e inaugurati da Tiberio nel 7 a.C, sia mediante la concessione dei terreni a personaggi a lui strettamente legati e politicamente in vista. Primo fra tutti fu, dunque, Mecenate, discendente di una famiglia etrusca che tra i suoi membri contava alcuni lucumoni, protettore di un circolo letterario di cui facevano parte Orazio, Propertio e Virgilio, gli *horti* concessigli da Augusto, come Tacito riferisce, “*per vivere appartato nella stessa Roma come in un soggiorno straniero*”<sup>979</sup> dovevano estendersi dalla zona del Cispio, scavalcando le mura serviane e fin fuori porta Esquilina, occupando l'area dell'antico cimitero dei poveri<sup>980</sup>.

---

<sup>975</sup> Sulla storia degli scavi sull'Esquilino, cfr. da ultimo Horti Romani 2008, pp. 36-61, in particolare pp.50-61.

<sup>976</sup> M. Albertoni, *La necropoli esquilina arcaica e repubblicana*, in Sterro e Scavo 1983, pp.140-155; LTUR III, 1996, s.v. *Libitina Lucus*, pp.189-190 ( F. Coarelli); M. Barbera, *La necropoli*, Bull Com 106, 2005, pp.305.-316; M. Barbera, *la necropoli esquilina in piazza Vittoria Emanuele II*, in: M. A. Tomei, *Roma, Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*, catalogo della mostra 2006-2007, pp.139-140.

<sup>977</sup> LTUR IV, 1996, s.v. *porticus Liviae*, p.145 (E. Eck). L'edificio descritto da Cassio Dione e Ovidio (Cass. Dio 54, 23, 5-6, Ov. Fast. 6, vv.639-644) fu eretto sul sito della sontuosa villa di Vedio Pollione lasciata in eredità all'imperatore e fatta demolire per costruire un edificio pubblico come monito contro la lussuria.

<sup>978</sup> LTUR IV, 1996, s.v. *macellum Liviae*, p.123 (C. Häuber).

<sup>979</sup> Tac. Ann 14,26.

<sup>980</sup> Häuber 1990, pp.11-107, Häuber 1991, pp.31-46; LTUR III, 1996, s.v. *Horti Mecenatis*, pp.70-74 (C. Häuber), Horti Romani 2008, pp. 66-67, 72-81.

In essi si ergeva la sua lussuosa villa che dotò per primo a Roma di una piscina d'acqua calda<sup>981</sup> e il *sepulchrum commune* descritto da Orazio<sup>982</sup>; lasciati in eredità ad Augusto assieme a tutti i suoi beni, vi si rifugiò Tiberio dopo il ritorno da Rodi del 2 d.C.

A occidente dei giardini di Mecenate e separati da questi dal tracciato della via Merulana, si estendevano gli *horti* degli *Aelii Lamia* la cui fondazione si deve probabilmente ad un altro politico d'età augustea, *L. Aelius Lamia*, console nel 3 d.C e *praefectus urbis* nel 32<sup>983</sup> come i contigui *horti* della gens *Maiana*<sup>984</sup>, entrarono presto nel demanio imperiale, passando nelle mani di Tiberio.

Statilio Tauro, amico di Agrippa e Mecenate che tra le varie cariche ricoprì la *praefectura urbana*, pure possedeva lussureggianti *horti* con una splendida villa nella zona nord dell'Esquilino, tra la chiesa di Sant'Eusebio e porta Maggiore<sup>985</sup>; per impadronirsi di essi Agrippina, moglie di Claudio, accusò Statilio di concussione e di pratiche magiche<sup>986</sup>.

M. Lollio, console del 21 a.C gravitante nel circolo di Mecenate e poi caduto in disgrazia presso Augusto, aveva i suoi *horti* nell'area che va dalla stazione Termini fino a dove verrà costruita la Villa Montalto-Peretti; anch'essi passeranno in mano imperiale durante il principato di Claudio<sup>987</sup>. Sorte simile toccherà agli *horti* di Pallante, liberto di Claudio fatto assassinare da Nerone per impossessarsi dei suoi *horti* posti nelle vicinanze di Porta Maggiore<sup>988</sup>, e di Epaphrodito, liberto di Nerone assassinato da Domiziano ugualmente per acquisirne i possedimenti, posti a est degli *horti* di Pallante e occupanti la precedente area degli *horti* di Statilio Tauro<sup>989</sup>.

Come si è visto, a partire dall'età di Tiberio, la maggioranza degli *horti* dell'Esquilino divenne proprietà imperiale e spesso come nel caso di quelli Lamiani, su cui si sovrapposero gli *horti* dell'imperatore Licinio Gallieno<sup>990</sup>, furono scelti come seconde residenze dagli imperatori; in alcuni casi, tuttavia, si ricorse, per motivi politici ed

---

<sup>981</sup> Cass. Dio 55,5,7.

<sup>982</sup> Cfr. oltre p.4.

<sup>983</sup> LTUR III, 1996, s.v. *Horti Lamiani* pp.61-64 ( M.Cima); M. Barbera, *Indagini preliminari per i lavori della metropolitana*, in M.A. Tomei, *Roma, Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006*, catalogo della mostra 2006-2007, pp. 140-141; Horti Romani 2008, pp. 69, 82-92.

<sup>984</sup> Horti Romani 2008, pp. 69.

<sup>985</sup> LTUR III 1996, s.v. *horti Tauriani*, p.85 (E. Papi), Horti Romani 2008, p.70, 93-98.

<sup>986</sup> Tac. Ann XII, 59.

<sup>987</sup> LTUR III, 1996, s.v. *horti Lolliani*, p.86 (E. Papi), Horti Romani 2008, p. 80.

<sup>988</sup> LTUR III, 1996, s.v. *horti Pallantiani*, p. 77 (D. Mancioli).

<sup>989</sup> LTUR III, 1996, s.v. *horti Epaphrodisiani*, p. 60 ( D. Mancioli)

<sup>990</sup> LTUR III, 1996, s.v. *horti Liciniani*, p.64-66 (M. Rizzo), M. Cima, *gli horti Liciniani: una residenza imperiale della tarda antichità*, in Horti Romani 1998, pp. 425-452; Horti Romani 2008, p. 80,100-105 (M. Cima)



economici, alla vendita di parte degli *horti* a privati: in quelli di Mecenate, nel II d.C. sorse la casa del retore M. Cornelio Frontone, maestro di M. Aurelio e Lucio Vero<sup>991</sup>, in quelli di Statilio Tauro la residenza di Vettio Agorio Pretestato, *praefectus urbi* del 367 d.C.<sup>992</sup>.

Tra i tre rilievi rinvenuti sull'Esquilino, quello per cui si hanno maggiori notizie riguardanti il ritrovamento è rilievo con i Dioscuri cat. n. 94 che fu rinvenuto nel 1875 a ponente di via Merulana negli scavi effettuati per l'apertura di via Buonarroti, zona ricadente nell'area degli *horti* di Mecenate. Baumer<sup>993</sup> ha considerato il rilievo un acquisto sul mercato antiquario effettuato da Mecenate, ipotesi negata invece da Häuber<sup>994</sup> che ha ritenuto a torto, che all'epoca non fosse ancora diffuso tale tipo di collezionismo. Come evidenziato già da Comella<sup>995</sup>, però, non ci sono elementi per collegarlo agli edifici rinvenuti negli *horti* di Mecenate, nè esistono dati di scavo che permettano di verificare se venne rinvenuto nella sua collocazione originaria o se fosse stato riutilizzato come materiale da costruzione in antico. Tuttavia, dalla lettura dei disegni di Lanciani in Vaticano<sup>996</sup>, si evince che poco lontano dall'area Via Buonarroti, tra gli isolati XXIX-XXX-XXXI erano stati rinvenuti alcuni anni prima resti di alcune *domus*; appare pertanto a mio avviso probabile che lo scavo nei terreni Fields abbia continuato a portare alla luce tali strutture e che quindi il rilievo provenga da quest'area. Nonostante ciò, nulla si sa del periodo di riutilizzo e quindi non pare possibile poterlo riferire all'interesse collezionistico di Mecenate o dei proprietari successivi di tali *horti* che potrebbero averlo ereditato o acquistato dal precedente proprietario assieme ai giardini. Considerate le dimensioni senz'altro maggiori rispetto ai rilievi votivi rinvenuti *in situ* murati nelle pareti di atri o dei peristili di giardini interni alle *domus* di Pompei e di Efeso<sup>997</sup>, un tale rilievo che potrebbe aver trovato posto lunghi porticati, gallerie o padiglioni dei lussureggianti *horti* relativi a tali residenze.

Analoghe considerazioni valgono per il rilievo ad Artemide cat. n. 13 per il quale tuttavia si ignora l'appartenenza ad un determinato *hortus* e il periodo in cui furono inseriti, se era frutto di un collezionismo operato sullo scorcio del I a.C o in età imperiale.

---

<sup>991</sup> Horti romani 2008, p. 80.

<sup>992</sup> LTUR III 1996, s.v. *horti Tauriani*, p.85 (E. Papi), Horti Romani 2008, p.70, 93-98.

<sup>993</sup> Baumer 2001, p.87 .

<sup>994</sup> Häuber 1983, p.205.

<sup>995</sup> Comella 2011, pp.86-88.

<sup>996</sup> R. Lanciani, *Cod. Vat. Lat 13034, f.149 recto*: Häuber 1990, pp.26-27, fig. 13.

<sup>997</sup> Cfr. oltre pp. 56.

Ad un contesto privato, questa volta tardo antico, è stato possibile la scultura di *ephedrismòs* rinvenuta in frammenti il 15 aprile del 1907 a Piazza Dante, durante i lavori di fondazione dell'edificio delle casse di Risparmio, in un contesto di utilizzo secondario tardo antico gravitante nell'area degli *horti lamiani*.

L'edificio antico in cui fu rinvenuta, non meglio specificato da Mariani, potrebbe essere, secondo Cima, la *domus* pertinente ad un piccolo impianto termale rinvenuto non lontano, nell'angolo con via Ariosto durante gli scavi eseguiti a partire dal 1874, e databile grazie ai bolli laterizi negli ultimi decenni del III d.C.<sup>998</sup>. Per tale *domus* tardo antica edificata nell'area dovette esser stato riutilizzato l'apparato decorativo di uno dei padiglioni inseriti precedentemente all'interno degli *horti*; se così fosse, si potrebbe ipotizzare come contesto di provenienza romana originaria un ninfeo, forse quello rinvenuto nel 1880 nelle vicinanze della piazza di cui Lanciani<sup>999</sup> descrive un ambiente, senza fornirci tuttavia indicazioni che permettano di datarlo, dotato di quattro nicchie rettangolari, con al centro una fontana circolare, circondata da un parapetto in mattoni, la cui la decorazione consisteva in uno zoccolatura dipinta di nero, con una striscia bianca sopra.

Diversa, invece, la situazione relativa alla presenza sull'Esquilino di rilievi funerari, di cui un'alta concentrazione è stata rinvenuta, nel corso di diversi secoli, tra l'Arco di Gallieno e piazza Vittorio Emanuele. Nel corso dei lavori effettuati per Roma capitale, poco distante da via Buonarroti, nell'isolato XXIX, fu rinvenuto nel 1876 il rilievo funerario frammentario dei Musei Capitolini cat. n.12; un po' più a nord, nell'area di Villa Caserta, era stato trovato circa un secolo prima, il rilievo con il cavaliere di Villa Albani e ancora prima, secondo Bell nel XVI, anche quello del Palestrita dei Musei Vaticani. Poco al di là dall'antica via Merulana, nell'area degli *horti lamiani*, fu trovato nel 1887 in via Macchiavelli il frammento di stele con due figure femminili dei Musei Capitolini e nel 1882 nell'ex villa Palombara, fu rinvenuta la stele con fanciulla e colomba dei Musei Capitolini. Partendo da questi dati, Bell ha ipotizzato che queste stele fossero state originariamente collocate in un'area rettangolare di 1000 per 300 piedi, delimitata ad ovest dalle mura serviane, a nord dalla via Labicana/ via Prenestina e ad est dall'antica via Merulana, identificata, già da Bodel<sup>1000</sup>, con il *commune*

---

<sup>998</sup> Horti Romani 2008, pp. 88-89 (M. Cima).

<sup>999</sup> Lanciani, NSc 1880, p.464; Neuerburg 1969, p.209 n.54; Letzner 1990, p.376 n.209.

<sup>1000</sup> Bodel 1986, pp.51-54.

*sepulchrum* descritto da Orazio<sup>1001</sup>, ossia il settore dell'antico cimitero pubblico assegnato a Mecenate; il poeta avrebbe qui allestito un giardino funerario, rispettando la tradizionale funzione sepolcrale dell'Esquilino e richiamando in piccolo il Ceramico ateniese.

Secondo Comella<sup>1002</sup>, la ricostruzione di Bell è senz'altro molto suggestiva, ma non può essere accolta senza riserve a causa della mancanza di dati relativi ai contesti; addirittura, a differenza dei rilievi votivi, non c'è un rilievo funerario greco rinvenuto *in situ* o di cui sia noto con certezza il contesto di riutilizzo romano sulla base dei dati di scavo. Sensate appaiono, quindi, le obiezioni avanzate da Kuntz e Sinn<sup>1003</sup> le quali ritengono probabile l'esposizione di tali rilievi, come per i rilievi votivi, in un contesto privato.

Tuttavia, la forma e la dimensione delle cinque stele funerarie, rende molto difficile, un riutilizzo simile a quello dei rilievi votivi murati negli atri di *domus*, e permettono di ipotizzarne un'esposizione all'aperto; addirittura i segni di grappe presenti sui lati della stele con fanciulla, su quella con due figure femminile e della figura ammantata dei Musei Capitolini, simili a quelli delle Erme<sup>1004</sup>, indurrebbero a pensare che fossero collegati lateralmente o disposte in maniera da decorare logge o portici, se non addirittura a formare balaustre o recinti di giardini funerari.

Ben attestata dalle fonti letterarie ed epigrafiche, infatti, appare la presenza urbana di *horti* e *cepotaphia*, la cui origine pare vada collegata ai giardini sacri diffusi nell'Oriente ellenizzato, utilizzati come aree di culto degli eroi<sup>1005</sup>; Cicerone ricercava un *hortus* presso Trastevere per erigere la tomba della figlia Tullia<sup>1006</sup> e di un cippo con iscrizione nella chiesa di S. Vito *ad macellum*, vicina quindi all'area dell'Arco di Gallieno, menziona un *cepotaphium* dedicato da L. Aulio Tertio al figlio<sup>1007</sup>.

Lo scopo di tali giardini non era collegato solo al desiderio di creare una cornice amena alle tombe, ma anche all'esigenza di dotare i sepolcri dello spazio necessario alle celebrazioni commemorative durante le quali si consumavano banchetti rituali<sup>1008</sup>; nel

---

<sup>1001</sup> Hor. *Sat* I, 8, 7-12.

<sup>1002</sup> Comella 2011, p.88.

<sup>1003</sup> Kuntz 1994, p. 895 e Sinn 2006, p. 31.

<sup>1004</sup> Sulle erme come elementi di balaustre e recinti cfr. Wrede 1985, in particolare pp. 80-82.

<sup>1005</sup> Per una raccolta sistematica delle fonti letterarie ed epigrafiche sugli *horti sepulchrales* a Roma, Gregori 1987-1988.

<sup>1006</sup> Cic., *Ad Att.*, XII,36,1 e XII, 37,2.

<sup>1007</sup> Gregori 1987-1988, p.180 n.38.

<sup>1008</sup> Gregori 1987-1988, p.170.

caso di Cicerone, inoltre, si trattava di esporre in un luogo frequentato un monumento che ricordasse ai vivi la memoria del defunto<sup>1009</sup>.

---

<sup>1009</sup> Sull'argomento, cfr. Verzar 1995.

### 1.3.3 *Horti romani a Trastevere*

Anche gli *horti* che si estendevano tra l'area compresa tra la riva destra del Tevere, il rilievo del Gianicolo e il Vaticano era occupata dalla Regio XIV, l'antico *Transtiberim*<sup>1010</sup>, hanno restituito diversi originali greci. Da quest'area provengono, infatti, la scultura di leone del Museo di New York, rinvenuto nell'area di Porta Portese, il cavallo bronzeo dei Musei Capitolini, rinvenuto nel vicolo delle Palme, l'Afrodite su cigno del Museo di Boston e la scultura bronzea del giovane della Gliptoteca di Copenhagen, entrambe rinvenute in momenti diversi nei pressi di Porta S. Pancrazio.

L'area che costeggia il lato destro del fiume, tra via delle Mura Portuense e la stazione Trastevere, occupata, come riferiscono le fonti, sin dall'epoca arcaica dalla tomba di Numa, arrivò a contenere, già in età repubblicana, edifici sia di tipo commerciale che abitativo, di cui poco è emerso in quanto tale fase fu obliterata dal piano regolatore del II secolo; grazie ai frammenti della FUR 28, 33, 34<sup>1011</sup> è meglio nota la situazione successiva, durante la quale gli accessi al fiume si aprivano direttamente lungo una linea continua di acqua alta a ridosso della quale si concentravano *horrea*, *tabernae* e complessi popolari, mentre, lungo le pendici e le sommità dei rilievi, sia edifici pubblici che residenze private, ville suburbane con giardini. L'estensione del Gianicolo, come la voce *Ianiculum* nei Cataloghi Regionali<sup>1012</sup> indica, corrispondeva ad un'area maggiormente estesa del rilievo attuale, posta cioè tra il promontorio di S. Pietro in Montorio e l'estremità del colle che si affaccia su Piazza S. Pietro. Alla fine del III secolo, gran parte della Regio XIV fu compresa all'interno delle Mura Aureliane con le porte *Septimiana* a nord, *Aurelia* (ossia S. Pancrazio) a ovest, e *Portuensis* a sud, sostituita dall'attuale porta Portese costruita a 470 m più nord<sup>1013</sup> e la gran parte degli

---

<sup>1010</sup> Per una definizione topografica della Regio XIV: Jordan Hülsen pp.223-225, Lugli 1931-1940, Lanciani 1902-1912, LTUR V, 1996, s.v. *Transtiberim*, pp.83-85 (A. Bianchi), Tucci 2004, Chioffi 2007, pp. 15-40, Coarelli 2008, pp. 451-454.

<sup>1011</sup> Pianta Marmorea 1960, pp.87-88, tav. XXVII, pp.94-96, tav. XXX; Cozza 1968, pp.21-22; Rodriguez Almeida 1977, Rodriguez Almeida 1981, pp.119-121; Gatti 1989, pp.57-259; Coarelli 1992; Rodriguez Almeida 1992; Tucci 2004, Meneghini, Santangeli Valenziani 2006, Catali, Fabiani, Mazzoni, Pacchiarotti 2009.

<sup>1012</sup> Valentini Zucchetti 1940, pp.132-145.

<sup>1013</sup> Porta Portese fu opera di Marcantonio de Rossi e fu costruita arretrata di 470 m rispetto alla Porta Portuensis delle Mura Aureliane, abbattuta nel 1643 sotto il pontificato di Urbano VIII. Quest'ultima doveva trovarsi in Via degli Orti di Trastevere. Lanciani 1994, pp.233-236, LTUR III, 1996, s.v. *Porta Portuensis*, Zaccagnino 2004, p. 102 nota 8.

edifici rimasti all'esterno furono abbandonati e andarono incontro ad un progressivo interro. Particolarmente ricca di *horti* e residenze private costruite a partire dal I a.C su apposite sostruzioni ricavate nella collina fu l'area di Porta Portese<sup>1014</sup>; tra i più antichi figurano gli *horti* di Cesare che dovevano estendersi, infatti, tra le attuali piazza dei Mastai e chiesa di S. Maria di Trastevere a nord, a sud arrivavano fino I miglio della moderna via Portuense, ad est fino al Tevere per tutta la sua estensione, e ad ovest fino alle colline del Monte Verde e alle pendici meridionali del Gianicolo<sup>1015</sup>. Cesare ospitò in questa zona Cleopatra e vi offrì anche un banchetto pubblico nel 45 a.C, dopo il proprio trionfo *ex Hispania*<sup>1016</sup>; furono lasciati in eredità al popolo romano assieme a tutte le *tabulae* e *signa* che contenevano e una volta aperti al pubblico, passarono sotto l'amministrazione del senato<sup>1017</sup>.

Nelle vicinanze si estendevano numerosi altri *horti*, noti quasi esclusivamente grazie alle fonti letterarie, soprattutto tramite Cicerone che li nomina mentre è alla ricerca di un posto, in quest'area, adatto alla costruzione del monumento funebre della figlia Tullia<sup>1018</sup>. Si tratta degli *horti* di Marco Antonio, degli *horti* di Damasippo, ricchi delle statue che questo collezionista aveva comprato dilapidando il suo patrimonio<sup>1019</sup>, degli *horti* di *M. Livius Drusus*, tribuno della plebe nel 91a.C assassinato durante la guerra sociale ed incamerati dal fisco, degli *horti* dello stesso *L. Aelius Lamia* che possedeva *horti* anche sull'Esquilino, degli *horti* di *A. Dolius Nerva*, amico di Cicerone ed Attico<sup>1020</sup>.

L'assetto topografico medio-imperiale di gran parte di questi *horti* che al tempo non esistevano più come unità, è noto grazie ai frammenti della FUR 28, 33, 34<sup>1021</sup> e a rinvenimenti avvenuti nel corso dei secoli passati. Lungo i margini degli *horti* di Cesare, presso la porta Portuense, attuale porta Portese, accanto al tempio della *Fors Fortuna*, al

<sup>1014</sup> Grimal 1990, p. 120-124, Chioffi 2007, pp.19-34, Horti Romani 2008, pp.20-22.

<sup>1015</sup> Zaccagnino 2004, p. 102 nota 8.

<sup>1016</sup> Suet, *Iul.* 83.2. Sull'*epulum publicum* offerto da Cesare: D'Arm 1995, pp.33-43.

<sup>1017</sup> Per la localizzazione: Or, *Sat* I,9;18 sg.,; Suet, *Iul.* 83.2; Daremberg Saglio III, 281; Platner Ashby 1909, p.265; Lugli 1922, III, p.1018; Palmer 1981, pp. 368-379; Grimal 1990, pp.120-122; LTUR IV, 1996, s.v. *horti Caesaris Trans Tiberim*, p. 55( E.Papi); Horti Romani 2008, pp. 20, 33-34.

<sup>1018</sup> Cass Dio 42,26,3; 44,53,3; 47,40,2 e Cic., *Phil* 2.109, App., *de bell. Civ.* II, 143.

<sup>1019</sup> Cic, *Ad Att* XII, 29,2, Hor, *Sat* II,3. Grimal 1990, pp.124-126.

<sup>1020</sup> Cic, *Ad Att* XII, 21,2; 22,3; Grimal 1990, pp.127-128.

<sup>1021</sup> Pianta Marmorea 1960, pp.87-88, tav. XXVII, pp.94-96, tav. XXX; Cozza 1968, pp.21-22; Rodriguez Almeida 1977, Rodriguez Almeida 1981, pp.119-121; Gatti 1989, pp.57-259; Coarelli 1992; Rodriguez Almeida 1992; Tucci 2004, Meneghini, Santangeli Valenziani 2006, Catalli, Fabiani, Mazzoni, Pacchiarotti 2009.

primo miglio della via *Portuensis*<sup>1022</sup> e all'area votata al culto di *Hercules Invictus*<sup>1023</sup>, sono emerse diverse edicole di piccole dimensioni dedicate da personaggi connessi alla gens *Domitia*. In particolare, si tratta del tempietto rinvenuto nel 1889 nella vigna dei Massimi fuori Porta Portese, successivamente appartenuta ai Signori della Missione che fu dedicato nella prima metà del I d.C ad *Hercules Cubans*, da *L. Domitius Permissus*, un liberto della gens *Domitia*<sup>1024</sup>, detentrica di *horti a Trastevere* in età imperiale; secondo l'opinione prevalente, questi erano appartenuti alla prima delle due *Domitiae*, figlie di *Lucius*<sup>1025</sup>, mentre secondo Hülsen, erano di proprietà di *Domitia Longina* (PIR 2 D 181 FOS 327) moglie dell'imperatore Domiziano, la maggiore delle due zie di Nerone; questa li avrebbe ereditati dalla madre, che ne era divenuta titolare insieme alla sorella *Antonia minor* alla morte di Marco Antonio; nel secondo caso, siccome *Domitia*, in contrasto con Agrippina, fu soppressa da Nerone, il quale ne incamerò i beni e i giardini, ci troveremmo di fronte ad una proprietà imperiale<sup>1026</sup>. Precedentemente, alla fine del XVI secolo, sempre nella vigna Massimi, era stato rinvenuto un altare con dedicato ad Apollo da *Crescens*, amministratore di un'altra *Domitia*, *Domitia Lucilla*, databile tra fine I e inizio II d.C<sup>1027</sup>, e nella stessa vigna, in occasione dei lavori ottocenteschi della ferrovia furono rinvenuti i resti di una *domus* i cui limiti correvano lungo una strada sulla quale si affacciava la tomba di famiglia accompagnata da altre sepolture più semplici<sup>1028</sup>; i bolli laterizi dei primi del II d.C dei muri si rivelarono essere quelli delle figline *Domitianae*<sup>1029</sup>. Tali rinvenimenti hanno consentito di localizzare l'esistenza in quest'area di *horti* di un'altra esponente della famiglia *Domitia*; considerata la datazione dell'altare e dei bolli, si potrebbe trattare tanto della *Domitia Minor* (FOS 329, PIR2 D 183), madre dell'imperatore Marco Aurelio, che di quella *Maior*, sua madre. La prima *Lucilla*, figlia di *Cn. Domitius Lucanus* (PIR 2 D 152) *suffectus* nei primi anni di Vespasiano, adottata dallo zio *Cn. Domitius Tullus* (PIR

<sup>1022</sup> L'edificio, risalente addirittura ad Anco Marcio o a Servio Tullio, fu dedicato alla fine del 16 d.C probabilmente in seguito al restauro del santuario arcaico: Savage 1940, pp.31-35; Champeaux 1982, pp. 199-249; Coarelli 1988, pp.416-419; Coarelli 1992, pp.44-46; LTUR III, 1996, s.v *Fors Fortuna*, p.234 (Coarelli), Zaccagnino 2002, pp. 112-115.

<sup>1023</sup> Il tempio, probabilmente sorto già in epoca arcaica, assieme a quello di Fortuna, secondo un sistema religioso replicante quello presente nel Foro Boario, è archeologicamente attestato dal I a.C: Coarelli 1992, Zaccagnino 2002.

<sup>1024</sup> Zaccagnino 2002, p.121, Chioffi 2007, p.21.

<sup>1025</sup> LTURS II, 2004, s.v. *horti Domitiae*, p.345( Tomei).

<sup>1026</sup> Jordan Hülsen p.662-663, Chioffi 2007, p.23.

<sup>1027</sup> CIL VI, 41, Chioffi 2007, p.26 e ss.

<sup>1028</sup> Pellegrini 1858, pp.99-103; Lanciani FUR 43,2.

<sup>1029</sup> CIL XV, 165, CIL XV 180, CIL XV,270, CIL XV 1082, CIL XV 1203; Chioffi 2007, p.27 .

2 D 167) che come riferisce Plinio, ricevette alla morte di quest'ultimo “*amoenissimas villas, magnam pecuniam* e alcuni di quegli *horti* che *Tullus* aveva abbellito “*plurimis et antiquissimis statuis*”<sup>1030</sup> da lui collezionate.

Inoltre, tra il 1892 e il primo decennio del '900, ossia poco prima dell'ingresso del Leone nel Museo New York, durante i lavori eseguiti per la realizzazione di un collettore lungo la via Portuense, a poche centinaia di metri da Porta Portese, emersero ulteriori strutture relative a diversi edifici residenziali. In particolare, nell'aprile del 1892, a 400 metri dalla Porta, furono trovati i resti di un portico costituito da tre colonne mutile in tufo e alcune basi di peperino del diametro di 0,55 m e dell'altezza di 0,80 m, mentre, a 200 m, i muri in laterizio pertinenti ad una sala di 10 m di larghezza con pavimento rivestito di *opus signinum*, sul quale furono rinvenute sette cimase di stilobati in peperino scorniciati per tre lati, cinque dei quali recavano impronte di grappe attestanti la presenza di statue<sup>1031</sup>; i frammenti ceramici e i fregi in terracotta, ed i bolli laterizi del 134 d.C di tali muri permisero una datazione delle strutture intorno alla metà del II secolo<sup>1032</sup>; sempre nello stesso anno vennero messi in luce anche diversi muri in opera reticolata relativi ad una serie di stanze appartenenti ad un ulteriore edificio<sup>1033</sup>, mentre nel 1894 tra il km II e III al di fuori della Porta, emerse un corridoio in opera laterizia con pavimentazione di mosaico e poco oltre nel 1898 una colonna *in situ*<sup>1034</sup>; infine, nel 1909, ad un km dalla porta, resti di una domus con muri a sacco e in reticolato assieme ai resti di alcune colonne e antefisse<sup>1035</sup>.

Nell'ambito del quadro presentato, bene s'integra l'indicazione fornita del rinvenimento del leone funerario greco dal Museo di New York cat. n. Sebbene l'idea che facesse parte di un sepolcro della vigna Massimi non siano del tutto impensabili, il rinvenimento di porticati e di strutture relative a residenze private emersi tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento permette piuttosto di suggerirne l'appartenenza alla decorazione degli *horti* afferenti ad un complesso residenziale di un livello senatorio, se non addirittura imperiale; stando infatti alla testimonianza di Plinio potrebbe addirittura fatto parte delle *antiquissimis statuis* collezionate da *Tullus* e lasciate in eredità alla nipote *Lucilla Domitia* negli *horti*.

---

<sup>1030</sup> Pl., Ep. 8,18,8,11.

<sup>1031</sup> NSc 1892, pp.116-117; LTUR II.1, 1999, pp. 204, 205 (Coarelli).

<sup>1032</sup> CIL XV, 887c, 536 c, 659 c.

<sup>1033</sup> NSc 1894, pp.192-193, p.313, LTUR II.1, 1999, p. 212 (Coarelli).

<sup>1034</sup> NSc 1898, pp.391-92, LTUR II.1, 1999, p.223 (Coarelli).

<sup>1035</sup> NSc 1909, p. 44, LTUR II.1, 1999, p.258 (Coarelli).



Sempre nella zona Trastevere sembra abbia vissuto la sua ultima fase della sua lunga storia un altro originale greco, il cavallo bronzeo dei Musei Capitolini cat.n.2. Durante i lavori di ristrutturazione sotto il fabbricato di proprietà dell'Opera Pia dei Sacerdoti Secolari del'Ospizio di Santa Lucia alle Botteghe Oscure, nel vicolo delle Palme emersero il 21 aprile del 1849 la testa e il dorso di un cavallo bronzeo e ad una profondità di circa sei metri al di sotto del livello stradale, le zampe anteriori posteriori<sup>1036</sup>; successivamente, nel medesimo contesto, il piede sinistro con parte della gamba di un cavaliere pertinente al cavallo in questione ed altri numerosi frammenti scultorei, bronzei ed epigrafici<sup>1037</sup>. Le strutture murarie del contesto di rinvenimento, in base ai bolli laterizi recuperati, furono identificate con un ambiente termale d'età adrianea, secondo Canina<sup>1038</sup>, i bagni Priscidiani o di Ampelide e Diana citati dai Cataloghi Regionari, in cui secondo Sacchi Ladispoto e Parise Pressicce fu impiantata successivamente un'officina tardo antica o medievale per la fusione del bronzo come lo stato frammentario dei bronzi rinvenuti, le tracce di fuoco e i resti di metallo fuso attestano<sup>1039</sup>. Il contesto di rinvenimento del cavallo, quindi, non è lo stesso in cui fu collocato nell'Urbe al momento del trasferimento dalla Grecia: il bronzo, la cui appartenenza alle sculture pubbliche dell'Urbe è nota dalle incisioni sulla coscia destra e sulle spalle<sup>1040</sup>, secondo la recente analisi del Parise Pressicce, era un' opera severa della prima metà del V a.C, forse identificabile con uno dei cavalli del gruppo dei Dioscuri di *Hegias*, che Plinio riferisce trasferiti da Augusto nel tempio di *Iuppiter tonans* sul Campidoglio<sup>1041</sup>; prima di essere trasportato a Trastevere, per essere fuso, in un momento successivo al II d.C, dovette essere spostato e restaurato e, come sembra mostrare la pertinenza della gamba di cavaliere risalente alla seconda metà del I a.C rinvenuto nello stesso scavo, aver cambiato anche cavaliere.

Le altre due sculture furono rinvenute, in momenti diversi, più nord, sul Gianicolo a ridosso delle Mura Aureliane, nei pressi di Porta S. Pancrazio; la figura maschile bronzea attualmente a Copenaghen, fu recuperata nel XVII secolo lungo la strada che sul lato esterno delle mura convergeva sulla piazza di fronte porta S. Pancrazio, mentre

---

<sup>1036</sup> Per gli scavi in vicolo delle Palme: Canina 1849, Canina 1850, Sacchi Ladispoto 1984, Lanciani 2000, Parise Pressicce 2007.

<sup>1037</sup> Per gli altri bronzi rinvenuti in vicolo delle Palme, cfr. cat. n.4.

<sup>1038</sup> Canina 1849, p.165

<sup>1039</sup> Sacchi Ladispoto 1984, p. 46; Parise Pressicce 2007, p.38.

<sup>1040</sup> Cfr. cat. n.4.

<sup>1041</sup> Pl. NH 34.78.

in circostanze ignote ma sempre dall'area della Porta S. Pancrazio proviene l'Afrodite con cigno a Boston.

Il colle Gianicolo che rivestì sin dall'età monarchica una grossa importanza strategica per la sua posizione di avamposto occidentale verso l'Etruria occupato da aree santuariali<sup>1042</sup>, subì notevoli trasformazioni in età imperiale quando il primo acquedotto del Gianicolo, l'Alsietina, voluto da Agrippa, fu affiancato dall'*Aqua Traiana* e rese possibile alimentando mulini all'interno delle future Mura Aureliane, forse già prima dell'età dei Procopio, l'impianto di una zona industriale della sommità e delle falde della collina<sup>1043</sup>; anche la natura geologica del colle aveva favorito la coesistenza di aree a carattere artigianale connesse all'estrazione dell'argilla e dedite alla produzione di mattoni e vasellame, e di vaste zone verdi pertinenti ad edifici di carattere residenziale di cui fa menzione Marziale<sup>1044</sup>, che descrive il panorama che si poteva ammirare dalla residenza dell'amico Giulio Marziale su tale colle; inoltre nota è la presenza di numerose sorgenti che sgorgavano lungo tutto l'asse della collina, che favorì senz'altro non solo nella prima età imperiale ma fino al III d.C l'esistenza di lussureggianti *horti*. Se gli *horti* di Agrippina si estendevano tra la via Cornelia e il Tevere, in particolare su Monte Santo Spirito, area questa collegata al Campo Marzio Settentrionale dal *pons Neronianus*<sup>1045</sup>, l'area posta all'esterno della porta S. Pancrazio, tra via della Lungara e villa Lante, era occupata dagli *horti* di Geta<sup>1046</sup>, identificabili con gli *spatiosi horti* acquisiti da Settimio Severo<sup>1047</sup>; tale area comunque già in precedenza era stata interessata dall'impianto di ricche dimore, come mostrano i resti di una villa repubblicana esistenti sul sito di Villa Lante<sup>1048</sup>.

L'Afrodite con l'oca del Museo di Boston, a cui furono praticati alla base del corpo dell'animale delle cavità per inserire tubature che arrivavano fino al collo da cui fuoriusciva l'acqua, riutilizzata in età romana come figura da fontana, potrebbe quindi aver decorato un Ninfeo o una *Natatio* presente in questi *horti*. Seguendo Bell, invece, per il bronzo di Copenhagen, si potrebbe ipotizzare che la scultura fosse arrivata in un momento precedente all'impianto di *horti* e ville sulla collina; i resti di una sedia di

---

<sup>1042</sup> LTUR IV, 1996, s.v. *Ianiculum*, p.89-90 (P. Liverani).

<sup>1043</sup> Filippi 2005, pp.11-17.

<sup>1044</sup> Mart., IV,64.

<sup>1045</sup> Filippi 2005, p. 15.

<sup>1046</sup> LTUR III, 1996,s.v. *horti Geta*, p. 60 (E.Papi).

<sup>1047</sup> Hist Aug., *Sept Sev* 4,5.

<sup>1048</sup> Lilius 1981, pp.43-44.

metallo intarsiata in argento rinvenuti assieme al bronzo<sup>1049</sup> inducono a ipotizzare che fosse stato dedicato in un santuario, magari nel *Lucus Furrinae*, occupante l'attuale parco di Villa Sciarra<sup>1050</sup>, o in un tempio dedicato ad Apollo, il cui impianto architettonico resta ancora da localizzare ma la cui esistenza sul collo sembra attestata da un'iscrizione del tardo I d.C rinvenuta nell'area del c.d santuario siriano di via Dandolo<sup>1051</sup>.

---

<sup>1049</sup> Bell 1997, p.26 nota 94.

<sup>1050</sup> Bell 1997, p. 26. Sul *Lucus Furrinae* e il santuario siriano: LTUR Suburbium II, 2004, s.v. *Lucus Furrinae*, pp.278-284( C.Goddard); LTUR III, 1996, s.v. *Lucus Furrinae*, p.193 (Calzini Gysens ); LTUR III, 1996, s.v. *Iuppiter Heliopolitanus*, santuario siriano, pp. 139-143(Calzini Gysens); Calzini Gysens 1996, pp.59-69.

<sup>1051</sup> Museo Nazionale Romano, inv. n. 71937, Bell 1997, pp.26-29.

## 1.4 Italia meridionale e Sicilia

I numerosi rilievi votivi rinvenuti in Campania, soprattutto nell'area vesuviana, permettono di considerare anche tale regione un significativo terminale dei flussi del commercio antiquario tra età repubblicana e prima imperiale. Infatti, per il rilievo con Ninfe e Charites cat. n. 74 è nota una generica provenienza da Ercolano, i tre esemplari provenienti dalle *domus* di Pompei sono stati addirittura rinvenuti *in situ*, e hanno consentito anche di chiarire le modalità di riutilizzo di tali opere nei contesti privati. Il rilievo attico con Afrodite ed Eros cat. n. 73 venuto alla luce durante gli scavi effettuati tra il 1903 e il 1905 nella Casa degli Amorini dorati (VI, 16, 7,3), era incassato nell'intonaco della parete del portico meridionale del peristilio. La casa, una sontuosa dimora con peristilio realizzata dall'unione di due più antiche abitazioni intorno alla metà del I a.C, fu interessata da lavori di restauro successivi al terremoto del 62 d.C e ancora in corso al momento dell'eruzione<sup>1052</sup>. Il rilievo greco probabilmente faceva parte già prima del terremoto della ricca decorazione scultorea comprendente rilievi, maschere ed *oscilla* del peristilio; in particolare, nella stessa parete da est ad ovest, ad altezza degli occhi, erano collocati tre rilievi marmorei d'epoca claudio-neroniana con maschere comiche e tragiche e di Satiro<sup>1053</sup> e tra gli ultimi due, durante il restauro della parete, fu collocato un rilievo frammentario neoattico con satiro danzante d'età augustea<sup>1054</sup>, danneggiato dal terremoto come il rilievo con maschera comica, mentre, nella parte determinata dall'aggetto del muro oltre l'ambiente N, un altro rilievo con maschera tragica<sup>1055</sup>. Tale parete era decorata con pitture in IV stile a fondo nero: lo zoccolo era suddiviso in pannelli da scomparti nei cui campi c'erano ghirlande orizzontali di foglie e fiori, mentre negli scomparti motivi floreali e una maschera; la zona mediana, nella quale erano incassati i rilievi, era divisa in cinque campi, separati da lesene con candelabri, al cui interno erano due pannelli a bordi di tappeto separati da

---

<sup>1052</sup> Sullo scavo della casa e l'articolazione del peristilio cfr. Sogliano 1907, Seiler 1992, p.98-100, Jashemski 1993, pp.159-163, Seiler 1994, Pensando, Guidobaldi 2006 a, pp. 205-207, Pensando, Guidobaldi 2006 b, pp.143-145; sulla possibile identificazione del proprietario con un membro della gens Poppea suggerita da Della Corte 1954, p.61, Castrèn 1983, p. 209; contra Seiler 1992, p. 136, Seiler 1994, p.716, Comella 2011, p.106.

<sup>1053</sup> Comella 2011, pp. 93-94 figg.19, 21 con bibliografia precedente .

<sup>1054</sup> Comella 2011, pp. 93-94 figg.19-21 con bibliografia precedente.

<sup>1055</sup> Comella 2011, pp. 93-94 figg.19, 21-22 con bibliografia precedente.

una canna, la zona superiore, infine, era suddivisa in padiglioni e pannelli<sup>1056</sup>. Se ancora si discute se i dipinti abbiano preceduto o meno l'inserimento della collezione scultorea nella parete<sup>1057</sup>, sembra, in entrambi casi, motivo di vanto del ricco proprietario sarebbe stata la presenza, integrate nella decorazione pittorica di rappresentazioni mitologiche marmoree, non imitate in pittura<sup>1058</sup> e, come si è avuto modo già di sottolineare, il possesso di una raffigurante la divinità simbolo della colonia sillana<sup>1059</sup>.

Un secondo rilievo attico, questa volta con Demetra fu rinvenuto nel 1901 nella Casa V, 3, 10, appoggiato al muro occidentale del giardino, probabilmente in attesa di essere sistemato, a giudicare dalla presenza dei fori visibili sui margini laterali, mediante perni alla parete<sup>1060</sup>. La domus in questione era una casa di modeste dimensioni dotata di un piccolo giardino sul retro, e in origine comprendente anche la casa n. 9 e quella non scavata, accanto al giardino. La parete occidentale recava pitture in III stile recanti, sopra ad uno zoccolo nero, cespugli di gigli che facevano da pendant alle piante vere poste in un'aiuola in muratura, e ancora sopra piastrelle rosse, gialle e verde su fondo bianco<sup>1061</sup>. Il rilievo che si era provveduto a restaurare forse dopo il terremoto del 62 d.C decorava il peristilio, probabilmente assieme al rilievo in questione anche un monopodio con testa di menade in giallo antico del I d.C rinvenuto nel giardino<sup>1062</sup>. Il rilievo con cavaliere cat.n.129, invece, fu rinvenuto da una delle botteghe ubicata all'angolo nord-est dell'insula VII, 4, 46 o 47 presso il vicolo storto che apparteneva ad un'officina di un marmista. Tale attestazione conferma l'uso di attuare interventi di restauro e riadattamento prima di essere inseriti nell'arredo domestico.

Anche il resto della Campania, tuttavia, ha restituito rilievi votivi; per due esemplari attici è stata accertata la provenienza da contesti residenziali: si tratta del rilievo attico con sacra conversazione del Museo di Napoli cat. n., rinvenuto da una ricca villa

---

<sup>1056</sup> Seiler 1992, p. 45, tav. 248, Seiler 1994, p. 768, n.102, Comella 2011, p. 94, figg. 20-23.

<sup>1057</sup> Seiler 1992, p. 122, notando le impronte lasciate sull'intonaco dalla facce posteriori dei rilievi con maschere ritiene che la pittura sarebbe stata realizzata dopo l'inserimento dei marmi nella parete e avrebbe tenuto conto dei rilievi posizionati; Comella 2011, p. 95, invece, osservando che il rilievo di Afrodite e Venere era perfettamente centrato nel quarto pannello da sinistra, ritiene che i marmi fossero stati inseriti dopo che la parete era stata dipinta.

<sup>1058</sup> Guzzo, Guidobaldi 2010, p. 90.

<sup>1059</sup> Comella 2011, p. 96.

<sup>1060</sup> Bragantini 1991; Jashemski 1993, pp.114-115, Marmora Pompeiana 2008, p.76, Comella 2011, p. 97.

<sup>1061</sup> PPM III, 1994 pp. 935-943 (Bragantini); Jashemski 1992, pp.114-115, Marmora Pompeiana 2008, p.77, Comella 2011, p. 97.

<sup>1062</sup> Comella 2011, p. 97.

marittima dotata di impianto termale del territorio di Sinuessa, databile tra l'età claudia e il II d.C, e di quello ugualmente attico e con sacra conversazione del Museo Barracco cat. n. proveniente da una villa della Teano Sidecino ubicata lungo la via Latina nel territorio detto Capitolo presso S.Croce. Per altri due, invece, sono state formulate solo ipotesi sui contesti: sembra probabile che il rilievo con Helios del Nelson Atkins Museum of Fine Arts di Kansas City di provenienza rodia avesse arredato una delle ville marittime sorte in epoca augustea, nell'area dell'antica Aequa, lungo la fascia costiera compresa tra la Marina di Vico e Punta Scutolo e una di questa avrebbe ospitato come oggetto d'arredo tale rilievo <sup>1063</sup>, così come per rilievo con *heros equitans* dei Musei di Berlino cat. n.di provenienza dalla Grecia occidentale è stata avanzata l'ipotesi dell'appartenenza ad un contesto residenziale del territorio cumano <sup>1064</sup>.

Mentre per diversi rilievi presenti nei Musei della Puglia e Calabria si sospetta una loro appartenenza ai flussi del commercio antiquario <sup>1065</sup>, diverso è il quadro della Sicilia. L'isola non rappresentò solo una delle aree di provenienza degli originali ma anche zona di arrivo tramite il fenomeno del commercio antiquario antico; è stato accertato dal recente riesame di Privitera che i due rilievi greci trovati a Catania, cat. n.33 e n.34, vi siano giunti in epoca romana. Il rilievo votivo attico di IV a.C dedicato a Demetra e Kore cat. n., come indica l'iscrizione in dialetto dorico, fu reimpiegato tra III e II a.C, reintegrandone la sua valenza sacrale, nel locale santuario eleusino da parte di un membro dell'élite catanese; il rilievo funerario della fine del II a.C proveniente dalla Grecia Orientale fu riutilizzato, rasandone l'iscrizione, in una necropoli, ugualmente rispettando il contesto che aveva avuto nel mondo greco.

A differenza dei casi campani e romani in cui rilievi votivi e funerari sono attestati esclusivamente in contesti privati, i due rinvenimenti catanesi mostrano un riutilizzo nel rispetto della loro funzione originaria. La popolazione ionica della città deportata da Dioniso II e sostituita da nuovi coloni scelti tra i mercenari del tiranno di origini campane, aveva subito un processo di ellenizzazione molto prima di Roma; nel volgere di un paio di generazioni, poi, già alla metà del IV a.C, i campani della dorica Katana strinsero relazioni ufficiali con Atene e con città della Grecia continentale, relazioni che

---

<sup>1063</sup> Per le due ville marittime note tra Aequa e Punta Scutolo: Mingazzini Pfister 1946, pp.100 e 146, Savarese 1963, pp. 149, 151, Comella 2011, p. 65.

<sup>1064</sup> Comella 2011, p. 78.

<sup>1065</sup> Appendice, n. Per tale problematica cfr. anche Comella 2011, pp.5-8.

sarebbero continuate dopo la conquista romana della Grecia<sup>1066</sup>. Entrambi i rinvenimenti catanesi sono, comunque, inquadrabili nel fenomeno del commercio di opere d'arte in età tardo-repubblicana e consentono di notare come il Lazio e la Campania non fossero gli unici terminali del flusso commerciale di opere d'arte. Come attestano anche le Verrine, tutta l'isola era piena di collezioni private, composte, come quella di Gaius Heius<sup>1067</sup>, da pezzi di antiquariato acquistati e da *nobilia opera* ereditati dagli antenati e quindi presenti sull'isola almeno dal II a.C<sup>1068</sup>.

---

<sup>1066</sup> Privitera 2009, p. 427.

<sup>1067</sup> Cic., *Verr.* II, 2, 2-4.

<sup>1068</sup> Lazzeretti 2006, p.129.

## 2. La Grecia romana

Numerosi rilievi votivi e funerari ellenistici sono stati rinvenuti nella Hanghaus 2 di Efeso, edificio oggetto recentemente di scavi stratigrafici che hanno evidenziato ben 5 fasi di frequentazione, fissate tra la tarda età augustea e l'età di Gallieno<sup>1069</sup>. Nel 1978, fu rinvenuto *in situ*, murato nella parete meridionale del peristilio della sezione WE 2, situata nell'area sud-occidentale del complesso, il rilievo dedicato ad un *heros equitans* cat. n.52. Osservando come le tracce di colore rosso presenti sul rilievo fossero le stesse dell'affresco a fondo bianco e rosso che aveva coperto le pareti durante la prima fase edilizia dell'abitazione, è stato possibile stabilire che avesse fatto parte della decorazione del peristilio sin dall'inizio del I d.C; tolto durante la II e III fase, quando al posto del muro di accesso alle scale, fu creato un passaggio alla stanza SR25, fu reinserito nella parete nella IV fase, ossia poco prima della distruzione della casa avvenuta nel terzo quarto del III d.C, momento in cui questo passaggio fu rimpicciolito e fu costruita la scala<sup>1070</sup>.

Nel corso di tutta la storia abitativa della *domus*, dunque, il rilievo fu esposto nel peristilio, luogo rappresentativo dell'abitazione, ma anche zona di passaggio tra piano terreno e primo piano, dove ebbe probabilmente con funzioni cultuali assieme all'altare circolare di marmo rinvenuto in asse con la parete in cui era inserito<sup>1071</sup>.

La presenza di un luogo di esercizio del culto domestico, realizzato attraverso il reimpiego di rilievi greci più antichi caratterizzava anche la WE4, sezione posta sul lato sud-orientale della terrazza. Nel 1962, nella stanza 5 della WE 4, furono rinvenuti tre rilievi tardo ellenistici cat. n. 53, 54 e 55 con banchetto funebre, di cui uno cat. n. *in situ*, murato in una nicchietta realizzata sulla parete orientale del peristilio su cui era dipinto un serpente rosso su fondo bianco. Anche in questo caso, sembra che i rilievi furono riutilizzati già durante la prima fase di costruzione della WE 4; Eichler interpretò l'ambiente 5 come una stanza per il culto dei defunti, mentre Vettters la considerò per il culto dell' *Agathos Daimon*; più recentemente Quatember, sottolineando anche il

---

<sup>1069</sup> Vettters 1985, Krinzinger 2002, Krinzinger 2010.

<sup>1070</sup> Krinzinger 2000, p.166; Christof-Rathmayr 2002, p.138, tav.83,1; Krinzinger 2010, p.429, 657, 693, tav.280, B-S1.

<sup>1071</sup> Krinzinger 2010, p.429.



rinvenimento di un sostegno di *timiatherion* e confrontando l'ambiente con alcuni larari pompeiani ne ha ribadito la funzione di luogo di culto funerario domestico<sup>1072</sup>.

Invece, duplice funzione sembrano aver rivestito gli originali greci presenti nella residenza di Loukou di Erode Attico, le cui scelte negli spazi privati si pongono in continuità con le azioni di evergetismo pubblico attuate in Grecia mediante il restauro l'erezione di nuovi edifici, mosse da un nostalgico recupero del passato che, in perfetta consonanza col classicismo adrianeo, vide nell'Attica dell'età classica il suo costante riferimento soprattutto nella villa di Tivoli<sup>1073</sup>. Una prima testimonianza è fornita dall'iniziale allestimento della zona centrale del terzo livello della villa, occupata da un *euripus* circondato da una *porticus triplex* e sul lato occidentale sia da un'edra che da un ninfeo che lo alimentava; nelle sei nicche dell'edra avrebbero trovato posto la scultura femminile omologa dell'Aura del Palatino che assieme alle sue saltantes Lacenae n., mentre repliche di celebri gruppi come Achille e Pentesilea e del Pasquino avrebbero decorato rispettivamente il portico settentrionale e quello meridionale, ospitanti anche oltre alle cariatidi-amazzoni, numerosi rilievi classicisti con soggetto mitologico<sup>1074</sup>. In un momento successivo al 165, in epoca tardo adrianeo- primo antonina, quando Erode fu colpito dal lutto di diversi dei suoi cari, le nicchie dell'edra furono murate e sostituite con sei arcosoli nei quali furono posti sarcofagi marmorei e un cambiamento di funzione e di arredo scultoreo investì anche il vicino tempio di Antinoo-Dioniso, edificio dalla pianta basilicale realizzato già poco dopo il 130 d.C nell'area meridionale sempre del terzo livello della villa. La statua di Antinoo occupante l'abside fu spostata e l'edificio fu isolato, chiudendo gli ingressi sui lati settentrionale e occidentale che ne permettevano il passaggio al vicino Serapeo-triclinio e trasformandolo in un heroon-triclinio, in cui tre ambienti con letti triclinari trovò posto una statua nel tipo della grande ercolanese di Annia Regilla defunta<sup>1075</sup> e i rilievi con banchetto funebre e quelli dedicati ad eroi cavalieri risalenti al IV a.C ( n...), rinvenuti per la maggioranza nel corridoio dell'ala sud del terzo livello. La notevole omogeneità iconografica e cronologica del gruppo di quelli con banchetto, unita alla comune provenienza attica ha permesso di ipotizzarne l'appartenenza ad un progetto unitario

---

<sup>1072</sup> Quaternber 2001.

<sup>1073</sup> Per le dediche nei santuari greci, soprattutto ateniesi e corinzi, di Erode: Galli 2002, pp. 12-89.

<sup>1074</sup> Per la ricostruzione del portico, dell'edra e dell'euripus e del suo arredo scultoreo: Spyropoulos 2001, pp. 20-24; Spyropoulos 2003, p. 467 e ss., Spyropoulos 2006a, pp.46 e ss., Spyropoulos 2006b, pp..

<sup>1075</sup> Spyropoulos 2006b, p.

ricollegabile al misticismo di Erode e al desiderio di onorare i suoi defunti non solo attraverso cerimonie e giochi funebri<sup>1076</sup>, ma anche per mezzo di rappresentazioni allegoriche connesse alla vita ultraterrena dei suoi cari e al culto eroico dei suoi τροφιμοι<sup>1077</sup>. Per questo scopo, nell'heroon furono utilizzati rilievi originali greci, ma dedica di loro statue ritratto non mancarono nella stessa residenza di Loukou come in quella di Kephisa nemmeno rilievi di nuova produzione che in maniera eclettica combinarono motivi presi da entrambe le tipologie, sia del banchetto funebre che dell'heros equitans<sup>1078</sup>.

Ancora un rilievo con banchetto funebre, questa volta però con Cibele cat. n. 35 una residenza della Cos romana, la Casa Romana di Cos, una tra le più vaste e ricche abitazioni della zona della Amygdalona, quartiere signorile dell'isola; essa copriva un'intera *insula* di 2300 m<sup>2</sup>, abitata durante tre fasi principali- tra il III e il II secolo a.C, nella seconda metà del II d.C e tra tardo III d.C e metà del IV secolo, quando probabilmente andò distrutta a causa di un incendio<sup>1079</sup>. A differenza della situazione di Efeso, il rilievo ellenistico con banchetto funebre cat. n. rinvenuto nel 1934 nell'angolo S-E del peristilio assieme a tre sculture di piccolo formato databile tra l'età ellenistica e la prima età imperiale, una di Igea, una di Asclepio ed una di Artemide<sup>1080</sup>, faceva parte, infatti, dell'eclettica collezione dell'ultimo proprietario della dimora, del tutto simile a quelle esposte negli atri pompeiani.

Ben noto è il fenomeno del riutilizzo di sculture e rilievi di età classica e primo ellenistica, in questo caso, esclusivamente nelle residenze tardo antiche della città. Inoltre, il rinvenimento *in situ* in due delle quattro dimore che accolsero tali oggetti tra IV e VI d.C, ha consentito di notare le differenti motivazioni alla base del riutilizzo di tali oggetti. La Casa di Proclo, ubicata sul lato meridionale dell'Acropoli, tra il Teatro di Dioniso e l'*Odeion* di Erode Attico, indagata nel 1955 da Meliades<sup>1081</sup> e identificata con

---

<sup>1076</sup> Galli 2002.

<sup>1077</sup> Spyropoulos 2006b

<sup>1078</sup> Per i busti-ritratto dei *pepaideumenoi* di Erode dalla villa di Cephisia e Loukou, Galli 2002, pp.162-164, e Spyropoulos 2006b; per i rilievi eroici Galli 2002 pp. 174-176 e per il rilievo dedicato a Polideucio del Museo Nazionale di Atene inv. n. 1450, probabilmente anche esso esposto nell'heroon della villa di Loukou, da ultimo Spyropoulos 2006b, p. 25 fig. 6.

<sup>1079</sup> Morricone 1950, p. 54, Laurenzi 1955-1956, p. 64.

<sup>1080</sup> Albertocchi 1997, p.123.

<sup>1081</sup> Meliades 1955; Meliades 1960.

la casa del filosofo Proclo<sup>1082</sup>, è certamente la dimora che ha restituito il maggior numero di esemplari, alcuni anche *in situ*, appartenuti alla fase di frequentazione compresa tra la fine del IV secolo- probabilmente in seguito al sacco del 396 di Atene da parte di Alarico- e l'inizio del VI- forse prima del 526, anno del divieto di Giustiniano di insegnare filosofia ad Atene.

Nel principale ambiente di rappresentanza, una sala absidata di 9,6 m occupata da un'edra con sette nicchie rivestite di marmo, tre semicircolari e quattro semiesagonali, e da un pavimento a mosaico con motivi geometrici risalente al V d.C, furono rinvenuti nel 1955 in un strato di crollo il frammento di rilievo votivo cat. n., il frammento di rilievo funerario cat. n, quello con banchetto funebre cat n. e un frammento di stele con *loutrophoros*. Nello stesso anno, altri rilievi votivi e funerari furono rinvenuti *in situ* in un piccolo ambiente quadrangolare di 2 x 3 m del cosiddetto edificio "Chi" annesso al complesso sul lato settentrionale; una base funeraria tardo-classica cat.n.14 era stata murata in una grossa nicchia nella parte bassa della parete occidentale e reimpiegata come *trapeza* sacrificale rendendo visibili i tre lati a rilievo; sopra alla nicchia, era stato murato il rilievo con *naiskos* a Cibele cat. n.15 e nella parete settentrionale, invece, a pari altezza, il rilievo votivo a *Pankrates* cat. n.13 Nell'ambiente si rinvennero anche un frammento di una statua di Iside e la testa giovanile imberbe d'età neroniana<sup>1083</sup>. L'identificazione dell'ambiente come tempio domestico proposta da Meliades è stata ribadita da Karivieri<sup>1084</sup>, che soffermandosi sul rinvenimento nella sala stessa di una cista contenente offerte, frammenti ceramici databili nel V secolo e resti di un maialino di un anno a cui era stato conficcato un pugnale di ferro nel collo, secondo un sacrificio rituale legato a Cibele, l'ha connessa al passo in cui Marino riferisce che Proclo seguiva ogni mese le pratiche ascetiche in onore della Grande Madre ed era devoto ad Iside<sup>1085</sup>. L'interpretazione della sala come *lararium*, invece, è stata rifiutata da Baumer<sup>1086</sup> che, invece, la ritenne, sulla base di un altro passo di Marino<sup>1087</sup> la sala in cui Proclo praticava un culto in onore dei filosofi morti. A suo avviso, inoltre, il lato sinistro della

---

<sup>1082</sup> Meliades 1955, Frantz 1965, pp. 193-195, Karivieri 1994, p.115; Baldini Lippolis 2001, p. 155 Atene 5; Brouskari 2002, pp.123-126; Marchiandi 2005, p.472; Di Branco 2006, pp. 152-155. CONTRA Sodini 1997, p.349.

<sup>1083</sup> Meliades 1955, p. 6 figg.7,8; Brouskari 2002, pp. 123-125, pp.137-139.

<sup>1084</sup> Karivieri 1994, pp. 138-140.

<sup>1085</sup> Marino, Vita di Proclo, XIX.

<sup>1086</sup> Baumer 2001, p.92, Baumer 2001b, pp.58-60.

<sup>1087</sup> Marino, Vita di Proclo, XXXVI.

*loutrophoros* era stato inserito nella nicchia in maniera visibile, in quanto fu reinterpretato come conversazione tra filosofi. Tale proposta, come ha sottolineato giustamente Di Branco<sup>1088</sup>, è in contrasto proprio con lo stesso passo di Marino in cui è riferito che tali riti erano officiati nell'area dell'antica Accademia platonica, per cui interpretazione di larario resta più plausibile.

Ancora nel 1971 negli scavi condotti dalla missione americana nella cosiddetta casa C oppure omega sulle pendici nord-orientali della collina dell'Areopago<sup>1089</sup> fu rinvenuto il rilievo votivo a Pan e alle Ninfe cat. n. 12. La casa, di circa 25-35 m<sup>2</sup> di estensione, risultato dell'unione di tre nuclei abitativi diversi, ciascuno con cortile a peristilio, fu frequentata durante tre fasi- seconda metà del IV d.C, prima metà del VI d.C e fine VI d.C; le dimensioni, la datazione e l'arredo scultoreo suggerirono già agli scavatori un suo probabile utilizzo come Scuola filosofica. Probabilmente in seguito al divieto di Giustiniano di impartire lezioni di filosofia ad Atene nel 529 e in un momento di fanatismo cristiano, il rilievo, appartenuto precedentemente all' arredo della dimora fu mutilato e riutilizzato come gradino sul lato orientale del peristilio<sup>1090</sup>, mentre come hanno evidenziato Franz e Camp, le altre sculture d'età imperiale sempre pertinenti all'arredo della prima fase della dimora<sup>1091</sup>, furono accatastate in fosse praticate sui lati orientali e occidentali del peristilio del grande cortile centrale.

Ancora due rilievi votivi, cat. n. 20 e cat. n.21 dedicati a Cibele e all'heros equitans e probabilmente il frammento di uno funerario cat. n.23 furono rinvenuti durante gli anni degli anni Sessanta in un edificio residenziale su via dei Cecropi 7-9, in un'area compresa entro la cinta esterna nell'odierno quartiere della Plaka<sup>1092</sup>. La fase di appartenenza dei rilievi all'edificio, del quale sono stati scavati 9 ambienti quadrangolari disposti attorno ad un cortile di 21m x15m occupato da una fontana, è stata datata tra gli inizi del IV secolo d.C e la fine del V secolo.

---

<sup>1088</sup> Branco 2006, pp. 152-155.

<sup>1089</sup> Shear 1971, pp.266-269 tavv. 53-55; Catling 1971-1972, p.4.

<sup>1090</sup> Camp 1986, pp. 202-211; Frantz 1988, pp. 40, 45, 48, 87, tavv. 27 A, 31-36, 37, Shear 1971, pp.266-269.

<sup>1091</sup> L'ipotesi di Shear 1971, pp.266-269 che il rilievo alle Ninfe non facesse parte di tale arredo e che fosse pertinente alla sola fase finale della dimora, contrasta con il numero di sculture di epoche precedenti rinvenute nelle fosse. Oltre a rinvenimenti ceramici risalenti al VI d.C, come una lucerna con monogramma cristiano, diversi interventi risalenti a quel secolo mostrano un rifiuto del paganesimo: le teste delle divinità presenti sul rilievo vennero mutilate, il mosaico pavimentale con motivi geometrici dell'ambiente di rappresentanza quadrangolare occidentale fu ridecorato sostituendo un soggetto musivo a carattere pagano con un pannello centrale occupato da tessere di marmo formanti una croce.

<sup>1092</sup> Alexandre 1969, pp. 50-53, pl 19-20, 45-48 Alexandri, 1969, Chron. 50 figg. 19-20 tavv. 45-48.

Infine si segnalano, sebbene ancora inediti<sup>1093</sup>, due rilievi votivi ad Asclepio e Cibele, due statuette di Cibele e una di Igea, tutte databili tra tarda età classica e prima età ellenistica che furono recuperate nel 1984 in una villa situata a nord-est del parco nazionale di Atene, vicino all'angolo di Basilisses Sofias e via di Erode Attico<sup>1094</sup>; appartenuti alla sua seconda fase, databile tra il secondo quarto del III- inizio del IV, in maniera analoga a quella del tempietto domestico della Casa di Proclo, le statuette di Cibele e quella di Igea, furono rinvenute *in situ* all'interno di nicchie praticate nella parete dell'abside di un sacello di 4 m, il cui ingresso era adornato di uno stilobate marmoreo e di due colonne, mentre due rilievi votivi con Cibele e Asclepio furono rinvenuti sopra al pavimento nel livello di riempimento risalente al tardo IV secolo.

La presenza di sculture e rilievi d'età classica ad Atene rientra nel fenomeno di recupero in edifici privati da parte di ceti elevati in età tardo antica di opere provenienti da complessi monumentali precedenti<sup>1095</sup>. Durante l'ultima fase del paganesimo diffusa, infatti, era l'aspirazione di custodire nella propria residenza statue di culto, non solo delle epoche precedenti; è attestata, infatti, durante tale periodo anche la presenza di quelle prodotte dalle botteghe contemporanee, a grandezza minore del vero o di piccolo formato, facilmente trasportabili e destinate appunto ad acquirenti pagani per lo svolgimento di pratiche religiose ormai prevalentemente private<sup>1096</sup>. La presenza di statue di piccolo formato e di rilievi votivi "antichi" dovette rispondere appunto addirittura ad una triplice esigenza: decorando le pareti di ambienti, creare veri e propri larari secondo un uso già attestato sin dall'epoca augustea ad Efeso, custodire un oggetto di culto, e officiare riti pagani per mezzo di esso.

---

<sup>1093</sup> L'unica foto delle sculture attualmente nei magazzini del terzo eforato di Atene è quella pubblicata sul giornale *Nea* 12.3.1984. Nonostante la lettera di presentazione del prof. Greco e della dott.ssa Monaco della Scuola archeologica Italia di Atene che ringrazio, non mi è stato consentito di vedere.

<sup>1094</sup> D. Spathare, M. Chatzioti, *ADelt* 38 B1, 1983, Chron. pp.23-25, fig. 4; Catling 1983, p.9; French 1990-1991, pp.9-10; Karivieri 1994, p.137; Baumer 2001, p.92; Baldini Lippolis p. 153 Atene 10. La villa presenta 3 fasi costruttive: fu costruita nel II secolo e distrutta alla metà del III d.C., la seconda villa fu costruita tra la fine del III secolo e l'inizio del IV, infine fu ricostruita dopo essere stata distrutta da un incendio alla fine del IV e la sua storia continuò fino alla metà del VI secolo.

<sup>1095</sup> Sul fenomeno cfr. Karivieri 1994, p.115; Baldini Lippolis 2001, p. 141-43.

<sup>1096</sup> Baldini Lippolis 2001, pp.143-157; Broulaki 2002, pp.123-126; Marchiandi 2005, p.472.

## V. RESTAURI E RILAVORAZIONI IN ETA' ROMANA

Gli originali greci riutilizzati in epoca romana subirono in numerosi casi interventi di restauro o rilavorazione finalizzati sia a ricomporre o integrare le parti fratturate che a riadattarli in un nuovo contesto espositivo<sup>1097</sup>. In relazione a tale prassi, che appare documentata soprattutto per i rilievi<sup>1098</sup>, emblematico appare il rinvenimento del rilievo con cavaliere in una bottega di un marmista a Pompei, dove avrebbe dovuto subito interventi sia di restauro, probabilmente presso la cornice superiore, che d'integrazione delle zampe anteriori del cavallo.

I tipi di interventi applicati sui rilievi greci riutilizzati in epoca romana, infatti, consistettero essenzialmente nella rilavorazione delle cornici, ricomposizione di fratture, integrazioni di parti perdute e, in maniera minore, di rilavorazioni nel campo figurato del rilievo. Specie i primi due interventi sembrano motivati dall'esposizione che generalmente ebbero quelli votivi, che erano inseriti nelle pareti delle residenze private, attestata dai rinvenimenti in situ di Pompei, Atene ed Efeso; in questo senso, infatti, si comprende anche la rilavorazione del tenone con cui originariamente erano fissati ad un pilastrino dello stesso rilievo con Afrodite, e anche dei rilievi con banchetto funebre dalla villa di Loukou. Tuttavia, quelli di dimensioni maggiori, di forma rettangolare e più pesanti, potevano essere alloggiati come uno dei due rilievi neoattici, quello con scene dionisiache apparso nel 2009 in una lussuosa domus nella c.d Insula Orientalis nord-occidentale di Ercolano<sup>1099</sup> inserito senza uso di malta in una sorta di nicchia scavata nel paramento del muro e sostenuti da due grappe di ferro su ciascuno dei lati lunghi e di una sola su quelli corti, privato della cornice e con tutti i bordi rivestiti d'intonaco. Diversi esemplari presentano fori per grappe (rilievo con banchetto funebre di Palazzo Altemps cat. n. a e sul rilievo con Ninfe a Berlino n.) e diversi altri subirono interventi di rilavorazioni delle cornici e dei listelli laterali, abbassati assieme alle iscrizioni che eventualmente le accompagnavano (rilievo con heros equitans cat. n. 42 di Efeso e quello con Ninfe a Berlino), o scheggiati intenzionalmente (il rilievo con tre figure dei Vaticani), tutte operazioni finalizzate a rendere più agevole il loro inserimento nelle nicchie praticate nei muri e "mascherate" poi ricoprendo di stucco e

---

<sup>1097</sup>Per una panoramica sull'argomento: Harrison 1990, Nolan 2006.

<sup>1098</sup>Per i tipi di rilavorazioni effettuate in epoca romana sui rilievi greci: Sinn 2001, pp. 309 e ss.

<sup>1099</sup>Guidobaldi Guzzo 2010, p. 254 fig.4.

affresco i lati. Nei casi in cui non erano murati o se murati veniva lasciata visibile la cornice, si provvedeva spesso anche a “rimodernare” le loro cornici o coronamenti. Numerosi interventi furono apportati sul rilievo con *heros equitans* a Berlino sul lato destro della cornice, al centro, in cui fu inserita una cornice quadrata con la testa del serpente, e nella parte superiore, dove fu eliminato il coronamento e sotto il tetto, o del rilievo alle divinità eleusine di Catania, sui cui listelli superiore e inferiore fu rasata l’iscrizione originaria e apposta una nuova dedica alla fine del II a.C. Sul rilievo di Archelaos, per completare le parti mancanti della cornice superiore terminante con la sagoma dell’Elicona, si provvide a destra a ritagliare il blocco di marmo seguendo il profilo del monte e a sinistra ad applicare un nuovo coronamento marmoreo mediante grappe attualmente perduto. Nel caso della stele con giovane di Grottaferrata, il coronamento a volute contrapposte e palmette fu il frutto di una rilavorazione del fastigio originario, forse in origine un frontone munito di acroteri sulla cui architrave probabilmente era iscritto il nome del defunto, che fu effettuata sopprimendo le modanature alla sommità del fusto e scolpendo acroteri rientranti rispetto agli angoli, creando un tipo di coronamento simile al c.d frontone *en accolade*, diffuso in ambiente romano durante il I a.C.<sup>1100</sup>.

Se gli interventi di riadattamento delle cornici e listelli sembrano essere stati realizzati già al momento di arrivo, risulta spesso difficile stabilire in molti casi se le integrazioni o le rilavorazioni delle superfici del campo del rilievo fossero state effettuate nello stesso momento o successivamente durante il lungo utilizzo nel mondo romano che, come si è visto, spesso se ne fece<sup>1101</sup>. Le integrazioni avvenivano solitamente attraverso l’inserimento delle parti mancanti mediante perni metallici che hanno lasciato spesso tracce di ossidazione nei forellini circolari praticati, ad esempio, in corrispondenza di diverse testine delle Ninfe del rilievo di Berlino e di quello con Archelaos o, ancora del braccio della figura maschile sul frammento di rilievo dei Musei Capitolini o ancora sul rilievo di Mondragone in corrispondenza del braccio di Demetra, di quello nell’incavo del collo della quarta figura e di quello tra la clamide della quinta figura e il braccio della successiva.

Tali interventi, soprattutto per le parti sporgenti dal fondo dei rilievi, potevano essere talvolta preceduti dalla lisciatura delle parti fratturate, come nella stele con giovane da

---

<sup>1100</sup> Ghisellini 2007, p. 25.

<sup>1101</sup> Vorster 1998.

Grottaferrata sulla parte anteriore del piede destro e della punta del naso del giovane, del muso e della zampa destra del cane. Interventi più radicali che modificarono la scena figurata dei rilievi sono visibili sul rilievo con tre figure dei Vaticani cat. n., dove la lancia che tiene l'uomo sulla destra, rovinata nella parte inferiore, fu rimarcata da due linee, le pieghe delle vesti furono ritoccate mediante lo scalpello, un angolo del mantello che era stretto all'altezza del gomito e che originariamente doveva essere gettato all'indietro pendendo con un lembo, fu fatto terminare come se interrotto, e infine fu rilavorato il profilo del viso della figura a destra. Anche la stele Borgia, a cui sembra che già in antico fosse stata ricomposta la frattura sotto i fianchi della figura e "coperta" inserendo dei completamenti nei diversi forellini circolari che percorrono le mani, uno dei quali reca tracce anche di un perno ossidato e lungo l'asta, mostra una serie di interventi di restauro sul viso: la pupilla fu rilavorata, secondo il modo di incidere tipico del III d.C, come anche la forma dell'occhio con la palpebra superiore; inoltre, le incisioni diagonali sull'orlo della clamide, specie lungo il fianco destro e dietro al braccio, tipiche dei mantelli d'età greca arcaica, sembrano essere state praticate in epoca romana con una precisa volontà di arcaizzare il pezzo.

Anche il Trono Ludovisi reca tracce di rilavorazione agli angoli e nella zona superiore del pannello centrale, mentre il fregio con cavalieri da Velletri cat. n., subì una serie di trasformazioni tese a renderlo un rilievo vero e proprio, sia presso la cornice, che in origine scendeva fin sopra la criniera dei cavalli e che fu rialzata, che sul lato sinistro, ritagliato e lisciato, dove si intravede la groppa di un cavallo che è stato fatto scomparire ma di cui rimane la coda sotto il ventre del successivo; inoltre le macchie di colore scuro sulla superficie del rilievo a fianco alle zampe anteriori del primo cavallo e di lato in frattura, sembrano attestare l'inserimento in epoca romana di una grappa di ferro. Rifunzionalizzata fu anche la base funeraria della casa di Proclo cui fu distrutto l'incasso circolare presente sulla parte superiore, nel quale in epoca classica era incassato il monumento funerario. Inoltre, l'originario lato sinistro divenne il lato principale e alla base, originariamente bordata superiormente ed inferiormente da una cornice formata da *kymation* lesbio, sul lato con la scena di *dexiosis* fu totalmente eliminata la cornice che, invece, rimase sul lato con la scena delle donne solo nella parte inferiore, probabilmente per permettere l'incasso nella nicchia della parete in cui fu rinvenuto per assolvere la funzione di trapeza durante le pratiche legate ai culti domestici.



Anche per le sculture a tutto tondo non mancano esempi di interventi realizzati in epoca romana. Talvolta si trattò di banali riparazioni, come nella *peplophoros* del Museo Nazionale Romano, sul cui lembo della veste, che era sollevata dalla mano destra, è presente un taglio netto con tracce rossicce di un perno di ferro, o di integrazioni di parti perdute come mostrano alcuni fori sul collo e alle estremità delle braccia troncate a metà dell'avambraccio. Interventi di maggiore entità, invece, finalizzati a rifunzionalizzare le sculture troppo compromesse sembrano essere stati realizzati sulla testa di leone dei Musei Capitolini, originariamente pertinente a un leone funerario in atto di aggredire una preda che, dato lo spessore dello strato di sedimenti presenti nella bocca, sembra essere stato già trasformato in un gocciolatoio in epoca romana, forse a causa di una rottura nella mascella, eliminando con lo scalpello sotto la criniera le attaccature delle zampe anteriori e rimodellando, come si vede ai lati del collo e sul retro, le punte dei ciuffi della criniera. Ancora in altri casi, come per i rilievi, gli interventi di restauro servirono a inserire in una nuova collocazione l'opera; si tratta del caso della Fanciulla di Anzio originariamente concepita per una visione frontale e per una sistemazione all'interno di un gruppo di altre sacerdotesse, "portatrici" di oggetti rituali; gli interventi sul dorso e sulla parte retrostante del plinto furono effettuati per inserire la scultura nella nicchia in cui fu rinvenuta dove doveva offrire ai visitatori una veduta obliqua di tre quarti protendendo il vassoio in avanti rendeva esplicite le sue funzioni.

Per quanto riguarda i bronzi, attestazione dei restauri eseguiti è conservata sul cavallo dei Musei Capitolini, la cui gamba anteriore destra presenta un riempimento in piombo all'altezza della giuntura con il corpo, secondo una tecnica di riparazione documentata anche nella statua equestre di Domiziano-Nerva a Miseno che forse fu effettuato anche a quella anteriore sinistra<sup>1102</sup> e sulla criniera furono eseguiti sia una ricolata a cera persa su una zona già rifinita a freddo che ritocchi a scalpello; fu anche modificato il cavaliere, come mostra il piede calzato sinistro probabilmente ad esso pertinente rinvenuto nello stesso ambiente e databile intorno alla seconda metà del I a.C.

Un numero ancora maggiore di interventi subì la gran parte delle sculture frontonali e acroteriali. Molto restaurate furono le sculture frontonali riutilizzate del tempio di Apollo Sosiano; interventi sui volti appaiono attestati sia per la Nike, che presenta un foro sulla tempia destra e quattro fori su quella sinistra, due sul naso, nonché tracce di rilavorazione sul mento, che per il Teseo, a cui fu rimodellato il lato destro del viso, in

---

<sup>1102</sup> Parisi Pressicce 2007, p. 50

particolare il sopracciglio, la narice e il labbro superiore, ma anche furono apportati interventi sul plinto vicino alla coscia. Ad entrambe le Amazzoni a cavallo furono integrate le zampe posteriori dei cavalli e all' Amazzone a cavallo b, anche le zampe anteriori, il collo e la testa dell'animale, la cui superficie appare levigata e presenta i resti di un perno metallico.

Inoltre, la rilavorazione delle superfici delle sculture dei Niobidi degli horti Sallustiani<sup>1103</sup> mostrano interventi affini tra loro ed anche alle sculture dell'Amazzonomachia nel modo di attaccare con perni le parti rotte di mani e piedi (Niobide ferita del Museo Nazionale Romano, Niobide morente) e dei visi (Niobide in fuga, Nike e Teseo) o di integrare con lo stucco ( Niobide morente, Niobide in fuga), indice questo, probabilmente, del loro contestuale arrivo a Roma.

Ancora numerosi restauri furono praticati ad un'altra figura frontonale, il Niobide di Siviglia; essi non si limitarono a riparare fratture presenti tra le pieghe del mantello sul collo o sull'avambraccio sinistro e sotto il braccio destro, praticando fori in cui inserire perni metallici ancora presenti, o lisciando la frattura della parte superiore del braccio destro nel punto in cui termina il polso sinistro e la mano si doveva appoggiare sulla coscia sinistra, per poi inserirvi un pezzo nuovo, oppure approfondendo i fori dell'ombelico e sul pube; come indica l'ampio e profondo foro sul collo, le fu inserita una nuova testa, probabilmente di dimensioni maggiori. Anche nel Torso del Museo Nazionale Romano, fu pesantemente restaurato: sulla frattura che va dalla spalla destra fino all'avambraccio sinistro, si nota una cavità ovale, nella quale era inserito anche un perno metallico ossidato; all'altezza della parte superiore del braccio sinistro, lateralmente, è presente un incavo rettangolare di dimensioni irregolari, forse per incastrare a frontone, e a destra della frattura c'è un foro che reca tracce di ossidazione che reggeva probabilmente un perno utilizzato per fissare la parte del mantello, oggi perduta, che ricopriva le spalle e forse superava la testa.

Molti degli interventi soprattutto operati sulle sculture acroteriali sembrano invece legati ai cambiamenti di funzione. Per la nuova esposizione dell'Aura nel teatro di Spoleto, sulla schiena e in corrispondenza dei glutei, erano stati livellati i piani e regolarizzate le fratture delle pieghe e sia la testa che il collo erano stati integrati con nuovi pezzi di dimensioni maggiori; inoltre, la scultura fu posta su una base, di cui resta forse il frammento con piede destro calzato di sandalo in marmo lunense d'età

---

<sup>1103</sup>Vierneisel 1979, pp. 223 e ss.

augustea<sup>1104</sup> e, come al cavaliere del cavallo bronzeo dei Capitolini, fu cambiata l'identità, inserendo magari il ritratto di rilevanti personalità politiche secondo un procedimento di *consecratio in forma deorum* tanto diffuso in epoca romana.

Una serie di acroteri costituiti da figure femminile e animali furono scelti per diventare *Brunnenfiguren*. All'Afrodite con cigno, in età romana, oltre ad integrare la parte mancante del piede sinistro, fu praticata una larga cavità alla base del cigno e da questa fu realizzato con il trapano una lunga cavità all'interno del collo dell'animale, rendendo la statua, mediante l'inserimento di una fistula, una scultura da fontana e dotandola anche, come mostra il foro di trapano nella parte superiore del collo, di una testa nuova da cui sembra fuoriuscisse quindi l'acqua. Anche la Leda con cigno cat. n., sul retro, mostra una rilavorazione della superficie del mantello rotta sul lato sinistro del busto e della coscia. Fori praticati per l'inserimento di perni sono visibili lungo le superfici scheggiate della veste, mentre la parte inferiore sinistra del panneggio fu eliminata con lo scalpello, quando la statua fu inserita in una nuova base e in tale occasione probabilmente una parte del marmo che emergeva sotto il piede sinistro fu rimossa; evidenti sono le tracce di interventi legati all'introduzione, nello stesso modo della Afrodite con cigno, nel canale realizzato con il trapano di una fistula nel collo del cigno che, come mostrano altri due fori, al quale fu integrato anche la testa, cosa che permette di ipotizzare una sua trasformazione in decorazione di fontana già in epoca romana e non rinascimentale. Anche altre due sculture in origine acroteriali, le Nereidi su pistrice del Ninfeo di Nerva console a Formia, oltre all'integrazione delle teste di entrambi i pistrici e nel collo dell'animale della Nereide di destra fu praticato un canale con trapano che attraversava obliquamente tutto il corpo dell'animale fino alla base nella quale inserire una fistula. Inoltre, entrambe ma soprattutto per quella di destra, presentano numerosi fori praticati alcuni ancora con perni ossidati all'interno per inserire le parti integrate attualmente perdute, lungo la base, sulla coda per riattaccare l'estremità della pinna caudale e diversi solchi di trapano sul lato sinistro che sembra servissero all'integrazione delle parti di mantello perdute.

---

<sup>1104</sup> Rocco 2010, p. 5 figg.13-14, p.16 nota 11.

# Appendice I.

## Possibili originali greci riutilizzati in Grecia o Italia in epoca romana

### Atene, Museo Nazionale

#### 1. Grande rilievo eleusino

Marmo pentelico

**Provenienza e rinvenimento:** fu rinvenuto nel 1859 nella Chiesa di S.Zaccaria, a 100 m ad est dal recinto sacro di Eleusi, fratturato in quattro parti e reimpiegato come soglia della porta del narcece. Micheli<sup>1105</sup> lascia aperta l'ipotesi che prima ancora di essere riutilizzato in epoca bizantina, fosse stato trasferito nel complesso, verosimilmente una villa, d'età imperiale romana che insisteva sotto la chiesa edificata nel X secolo.

**Datazione:** 410-400 a.C

**Bibliografia:** Hausmann 1960, pp.47-48; Simon 1998; Harrison 2000; Micheli 2002 (con ampia bibliografia precedente); Comella 2002, p. 39; Lippolis 2003, pp. 186-187; LIMC suppl.2009, n.375 s.v. *Demeter* (E. Lippolis).

### Berlino, Staatliche Museen

#### 2. Torso maschile, forse di Niobide

Marmo pentelico

Inv. n. 1958.1.

**Provenienza e rinvenimento:** da una collezione romana.

**Datazione:** 430-420 a.C.

**Bibliografia:** Langlotz 1957, p. 2 e ss.; Vierneisel 1974, p.123 e ss.; Delivorrias 1974, p. 18, nota 58; G. Hafner 1979, p. 41 e ss.; Ridgway 1981, pp. 55 e ss. (F), 57, nota 22; LIMC VI, 1992, s.v. *Niobidai*, pp.918 n. 22, tav. 614 (Geominy); Talamo 1995, p. 146, nota 151. Rocco 2010, p. 24 n.7.

### Bracciano Romano, Castello Orsini-Odescalchi

#### 3. Stele con loutrophoros

Marmo pentelico

**Provenienza e rinvenimento:** nella collezione Orsini Odescalchi, tuttavia ignote sono le vicende legate all'ingresso nella collezione, non risulta attestata la sua presenza nell'eredità Orsini, né menzionata nell'opera del Borsari del 1895 sul castello; non si conosce il momento di ingresso nella collezione quindi potrebbe essere stata rinvenuta nelle vicinanze del Lago di Bracciano durante gli scavi effettuati nelle sue proprietà dal Principe Baldassarre o un suo figlio o il nipote Don Livio potrebbero averla acquistata successivamente sul mercato antiquario.

**Datazione:** inizi IV a.C

**Bibliografia:** Kockel 1985, pp. 61-64 n.1; Laubscher 1993, p. 52; Clairmont 1992, n.2.207a; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

---

<sup>1105</sup> Micheli 2002, p. 66.

## **Brindisi, Museo archeologico provinciale “Ribezzo”**

### **4. Rilievo votivo ad Artemide**

Marmo pentelico  
Inv n. 384

**Provenienza e rinvenimento:** ignoto.

**Bibliografia:** Marzano 1961, p. 29 tav. 33; Mitropoulou 1975, p.50 n.33; Comella 2011, p.9.

## **Boston, Museum of fine Arts**

### **5. Figura femminile da rilievo funerario attico**

Marmo pentelico  
Inv. n. 98.642

**Provenienza e rinvenimento:** dalla collezione Warren, in precedenza risulta tra i possessori di Castellani.

**Bibliografia:** Caskey 1925, p.94, n.42; Horn 1931, pp.18-20, 58, pl.6 Lippold 1950, p.275, nota 11; Vermeule 1958, pp.52-58; Vermeule 1976, p. 48 n.70.

## **COPENHAGEN, Ny Carsberg Glyptothek**

### **6. Rilievo votivo ad Artemide Eupraxia**

Marmo  
Inv. n. 516

**Provenienza e rinvenimento:** rinvenuto a Tindari in un podere della contrada detta Orti del Vesvoo, del Vescovo e acquistato a Roma nel 1892.

**Datazione:** III a.C

**Bibliografia:** Brunn 1849, pp.264 e ss; Deubner 1925 pp.210-223, p.211 fig 1; Lippold 1950, p. 346 nota 8; Poulsen 1951, n.232; Moltesen 1995, II, p. 34 n. 12; LIMC, I, 1984 s.v. *Artemis* n. 1023(L. Kahil e N. Icard); Comella 2011, p. 9.

### **7. Giovane”Alba”**

Marmo  
Inv. n. 1668

**Provenienza e rinvenimento:** acquistato nel 1898 dalla collezione del duca Alba che ne era entrato in possesso durante il suo soggiorno in Italia tra il 1814- e 21; Cacciotti ha mostrato come manchino dati documentari riguardo la provenienza di molti dei suoi acquisti effettuati sul mercato antiquario romano, napoletano e meridionale, che era all'epoca alimentato dal disfacimento delle vecchie collezioni, da recenti scavi ma anche dalle operazioni di spoglio perpetuate ai danni dei siti della Grecia classica; lo stato di non restaurato del pezzo lascerebbe escludere la prima ipotesi e quindi potrebbe provenire o dalla Grecia o da uno scavo romano o laziale come quelli che videro protagonista Vescovali, personaggio verso cui l'ambasciatore francese Blancas, suo consulente in materia, potrebbe averlo indirizzato.

**Datazione:** 360 a.C.

**Bibliografia:** Lippold 1950, p.221; Poulsen 1951, n. 400 tav. 78 ; Schlörb 1964, p.68, nota 26; Delivoriass 1974, p.18 nota 58; Ridgway 1981, p.55 (H); Stähler 1983, p. 77, nota 14; Yalouris 1992, pp.

92-94; Fuchs 1993, p.298, fig.330; Moltesen 1995, p.62 n. 10; Raftopoulos 2001; Cacciotti 2002, p.129 fig.12; Trunk 2002, p. 273 n.78; Kreikenbom 2004, pp. 276 e 525, tav. 227; Rocco 2010, p. 25 n.21.

#### **8. Rilievo votivo**

Marmo pentelico  
Inv.n.2309

**Provenienza e rinvenimento:** acquistato a Roma nel 1908.

**Datazione:** fine del IV a.C.

**Bibliografia:** Poulsen 1951, n.232 a; Moltesen 1995, n.77.

#### **9. Frammento di stele funeraria**

Marmo pentelico  
Inv. n.1195

**Provenienza e rinvenimento:** acquistato a Roma nel 1894

**Datazione:**430-420 a.C.

**Bibliografia:** Poulsen 1951, n.200; Moltesen 1995, n. 25.

### **DRESDA, Staatliche Kunstsammlungen**

#### **10. Frammento di rilievo votivo a Zeus**

Marmo pentelico  
Inv. n. 2602

**Provenienza e rinvenimento:** fu acquistato a Roma nel 1914.

**Bibliografia:** Herrmann 1925 n.150, p. 44; Mitropoulou 1975, p.33 n.8 fig. 9; Protzmann 1989, p.39 n.18; Edelmann 1999, U128; Comella 2002, p.223 Scon 14; Gasparri 2009, p. 178 nota 11.

#### **11. Torso di peplophora**

Marmo bianco  
Inv. n. 471

**Provenienza e rinvenimento:** acquisitato dalla collezione di S. von Carolsfeld nel 1886 formatasi a Roma.

**Datazione:** fine V a.C

**Bibliografia:** Herrman 1925, p.63; Protzmann 1989, p. 79 n.34.

### **Stoccolma, Lidingo, Millesgarden**

#### **12. Figura maschile acroteriale**

Marmo

**Provenienza:** nella collezione di Carl Milles, acquistato a Roma.

**Bibliografia:** Andren 1955, pp.1-13 tavv.1,2; Marcadè 1957, pp. 92 e s. figg a,b,c; Delivorriass 1974, p.87 nota 386; Ridgway 1981, p. 67 n.6; EAA suppl. 1970, s.v. *Svezia*, p.767; Danner 1989, p.32 n. 257, Rocco 2010, p. 24 n.5.

### **Reggio Calabria, Museo Archeologico**

#### **13. Frammento di rilievo con banchetto funebre**

Marmo pentelico

Inv. n. 10286

**Provenienza e rinvenimento:** rinvenuto nel 1933 a Marcellina, erratico. E' stato collegato da La Torre e Comella al santuario di età classica-ellenistica a Laos, mentre da Dentzer ad una villa romana.

**Bibliografia:** Galli 1934, pp.143-145; Dentzer 1981, p. 7 fig.6; Dentzer 1982, p. 386, R341, fig.582; La Torre 2008, p.172; Comella 2011, p. 82 n.17 fig.17, p. 100.

### **Roma, già Museo Kircheriano**

#### **14. Frammento di rilievo con Afrodite**

**Provenienza:** Museo Kircheriano, attualmente disperso

**Datazione:** inizio del IV a.C

**Bibliografia:** Watzinger 1928, pp.261-266; Weill 1960, p. 671 nota 5; LIMC I, p.227 n.50, s.v. *Adonis* (H. Servais-Soyez); Edwards 1984, p. 61 nota n.14, fig 19c.

### **Roma, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano**

#### **15. Rilievo con cavaliere beotico**

Marmo tespiese

Inv.n.1684

**Disegni e incisioni:** Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani II, 1631-1637, tav. 88.

**Provenienza e rinvenimento:** l'arrivo del rilievo a Roma non è collegabile, come ritenuto da Nibby, Amelung e Fuchs, con la spedizione morosianiana ad Atene, in quanto riprodotto nella Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani. Dati i legami della famiglia Giustiniani con il Levante ed in particolare con l'isola di Scio dal 1596 faceva parte dei loro possedimenti- non è possibile determinare se il rilievo sia giunto in antico a Roma. Il rilievo, entrato nel 1811 nella collezione Camuccini, fu venduto nel 1823 ai Vaticani e nei documenti di acquisto dei Musei è descritto come "bassorilievo greco frammentato con figura equestre, già forse esistente al Partenone"; probabilmente i Camuccini eliminarono le parti di restauro nella convinzione che si trattasse di un frammento del fregio del Partenone.

**Bibliografia:** Nibby 1808 , II p. 100 tav. 45; Braun 1854, p. 269 n. 27; Amelung 1909, I, p. 554 n. 372, tav. 58; Lippold 1950, p. 204; Helbig I<sup>4</sup>, n. 871 (W. Fuchs); Arias 1967, p.515 fig.670; Liveranin 1992, p. 78; Danesi Squarzina 1999, I, p. 552 fig. 245; Capoduro 2001, pp. 87-98; Sinn 2006, p. 34 n. 6, tav. 9,1; Gasparri 2009, p. 180 nota 34.

#### **16. Rilievo con banchetto**

Marmo greco  
Inv.n. 3300

**Provenienza e rinvenimento:** collezione Giustiniani.

**Datazione:** fine III a.C

**Bibliografia:** Amelung 1909, I, p.820 n.15 tav. 90; Liverani 1992, p. 78; Sinn 2006, p. 60 n. 15 tav. 15.

#### **17. Testa di mulo**

Marmo pentelico  
Inv. n. 10133

**Provenienza e rinvenimento;** acquistato dalla Cavaceppi sotto il pontificato di Pio VI; tuttavia, sembra a sua volta i con una testa di mulo presente con la collezione Giustiniani nel XVII secolo<sup>1106</sup>. Pertanto, incerta appare la sua provenienza da Roma.

**Datazione:** inizio IV a.C

**Bibliografia:** Massi 1792, p. 189 n.37; Gehrard Platner 165, n. 142; Amelung 1909, II p.369 n. 182, tav. 30; Helbig I<sup>4</sup> n. 869 (Fuchs); Liverani 1992, p. 78; Sinn 2006, p. 51 n. 12 tav. 12,3, 13,2.

**New York, Metropolitan Museum**

#### **18. Rilievo alle Ninfe, Ermes ed Acheloo**

Inv. n.143  
Marmo greco

**Provenienza:** acquistato a Roma nel 1925.

**Datazione:** ultimo quarto del IV secolo a.C.

**Bibliografia:** Richter 1930, p.169; Feubel 1935, pp.45-47; Richter 1953, p. 109, pl. 87; Isler 1970, n.14, LIMC I, s.v. *Acheloos*, p.23 n.180.

#### **19. Statua di giovane semidisteso**

Marmo pentelico  
Inv.n. 08.258.44

**Provenienza:** acquistato a Roma.

**Bibliografia:** Richer 1954, p. 34 n.32; Stähler 1983, p.72; Rocco 2010, p. 23 n.3.

---

<sup>1106</sup> Per l'identificazione: Sinn 2006, p. 53 nota 1.



**Trieste, Museo Archeologico**

**20. Frammento di rilievo**

Marmo

**Provenienza e rinvenimento:** incerto se da scavo.

**Bibliografia:** Zenarolla 2002, cc. 477-488

## Appendice II

### Sculture per cui è stata proposta una datazione in età greca.

#### Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano

##### 1. Aure

Marmo

Inv. n.15046, 15047

**Provenienza e rinvenimento:** dai pressi del Foro di Palestrina.

**Bibliografia:** Von Sydow 1973, pp. 642 e 643, figg. 84 e 85; Vierneisel–Schlörb 1965, p.23, nota 61 (entrambi originali); Vierneisel– Schlörb 1979, p. 402, nota 5 (almeno la figura più completa un originale); Gulaki 1981, p. 234 e ss., figg. 216–218 (copie di età claudia); LIMC, s.v. *Aurai*, p. 53 n. 14 a–b, (fine del V secolo a.C.); Delivorrias 1984, p. 292 (acroteri di età classica); Vorster 1993, p. 30 e ss., nn. 7 e 8 (copie di età augustea di originali della seconda metà del V secolo a.C.); Rocco 2010, p. 23 n.2.

#### Oxford, Ashmolean Museum

##### 2. Menade

Marmo

Inv. 1928.530.

**Provenienza e rinvenimento:** da una collezione romana.

**Bibliografia:** Picon 1993, p. 89 n. 2 (seconda metà del IV secolo a.C.); Rocco 2010, p. 23 n.10

#### Budapest, Museum of Fine Arts

##### 3. Parte inferiore di figura femminile in corsa

Inv. n. 176

Marmo pario

**Provenienza e rinvenimento:** Castelgandolfo.

**Bibliografia:** Hekler 1929, p. 24 e ss., n. 16 (acroterio, originale greco, 440 a.C.); Möbius 1968, p. 66 (acroterio) (copie sia l'esemplare di Budapest che quello di Basilea); Delivorrias 1974, pp. 89 e 90 nota 395 (acroterio, originale greco); Ridgway 1981, p. 59, nota 23 ( originale greco); Gulaki 1981, p. 8 (opera classicista); Danner 1989, p. 92, A 30 (di un acroterio); Moltesen 1995, p. 42; Rocco 2010, p.25 n.16.

#### Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

##### 4. Apollo

Marmo

Inv.n.497

**Provenienza e rinvenimento:** acquistato da Eliseo Borghi a Roma nel 1887.

**Bibliografia:** Lippold 1950, p. 212 (creazione romana); Poulsen 1951, p. 70 n.63; Dohrn 1957, p.133 (romano); Hofkes–Brukker 1965, p. 51 n. 6; Hofkes–Brukker 1967, n. 7, p. 18; Delivorrias 1974, pp. 19 e 38; Danner 1989, p. 93, A 36 (contrario alla proposta che possa trattarsi di un acroterio); Delivorrias

1990, p. 11 e ss. (scultura frontonale greca raffigurante Paride); Moltesen 1995, p.58 n. 8 (acroterio del IV a.C); Gasparri 2009, p 186 nota 19; Rocco 2010, p. 25 n.17.

## **Roma, Centrale Montemartini**

### **5. Eracle combattente**

Marmo

**Provenienza e rinvenimento:** rinvenuto sull'Esquilino nel 1873.

**Bibliografia:** BC 8, 1889, pp.153-161 (Visconti); Helbig II<sup>4</sup> 1966, p.388 n.1585 (replica romana); *Sculture di Roma antica* 1997, p. 90 e s, III.16; Moreno 1994-1995 (scultura frontonale originale di Prassitele).

## **Musei capitolini**

### **6. Rilievo ad Asclepio ed Igea**

Marmo grechetto

Inv. n. 617

**Bibliografia:** Staurt Jones 1926, p.277 n.113 tav. 63 (originale greco del IV a.C); Helbig II<sup>4</sup>, p.183 n. 1374 (Fuchs) (originale greco), Böhm 2004, p.21 n. II (rilievo classicista del II a.C).

## Bibliografia

ABERSON 1994: M. Aberson, *Temples votifs et butin de guerre dans la Rome républicaine*, Rome 1994.

AGNOLI 2010: N. Agnoli, *Scultura greca a Praeneste: una statua femminile dall'area dell'ex Seminario Arcivescovile di Palestrina*, *RendPontAcc* 82, 2010, pp. 263-292.

ALCOCK 1993: E. Alcock, *Graecia capta, the Landscape of Roman Greece*, Cambridge 1993.

AMBROGI 2011: A. Ambrogi, *Gli occultamenti di statue. Le testimonianze archeologiche di Roma*, *RM* 117, 2011, pp.511-566.

AMELUNG 1894: W. Amelung, *Ein griechisches Original in Vatikanischen Museum*, *RM* 4, 1894, pp. 66-73.

AMELUNG 1903: W. Amelung- G.Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, I-III, Rom 1903.

ANDREAE 1988: B. Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz am Rhein 1988.

ANDREAE 1993: B. Andreae, *Auftraggeber und Bedeutung der Dirke Gruppe*, *RM* 100, 1993, pp.107-134.

ANDRONIKOS 1956: M. Andronikos, *Επιτύμβια στήλη εκ Θράκης*, *Αρχαιολογική εφημερίς* 95, 1956, pp. 199-226.

ANGELI BERTINELLI 1993: M. Angelo Bertinelli, *Un titulus inedito di M. Acilio Glabrione da Luni*, *MEFRA* 105, 1993, pp.7-16.

*Aquileia romana* 1991: A.A.V.V., *Aquileia romana, Vita pubblica e privata*, Catalogo mostra Aquileia-Venezia, Venezia 1991.

ARATA 2005: F.P Arata, *Opere d'arte dal mare*, Roma 2005.

ASHMOLE 1929: B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, Oxford 1929.

ASHMOLE 1934: B. Ashmole, *Late Archaic and Early Greek Sculpture in Sicily and South Italy*, London 1934.

AURIGEMMA 1922: S. Aurigemma, *Recenti scoperte in Formia*, *BdA*, serie II, 1, 1922, pp.309-335.

AURIGEMMA 1926: S. Aurigemma, *Scoperte epigrafiche occasionate dal prolungamento della via Vitruvio*, NSc, serie VI, 2, 1926, pp.309-328.

AURIGEMMA 1970: S. Aurigemma, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1970.

AVELLINO 1850: F. M. Avellino, *Delucidatione di un antico Bassorilevo di marmo scoperto a Pompei negli scavi fatti in presenza di Papa Pio IX e rappresentante Alessandro domator di Bucefalo impressa per ordine di S.M il Re nostri Augusto sovrano ed offerta alla Santità Sua*, Napoli 1850.

BADIAN 1970: E. Badian, *Titus Quinctius Flamininus: philhellenism and real politic*, München 1970.

BALDINI LIPPOLIS 1993: I. Baldini Lippolis, *La monumentalizzazione tardo antica di Atene*, Ostraka 4, 1995, pp.169-190.

BALDINI LIPPOLIS 2001: I. Baldini Lippolis, *La domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Bologna 2001.

BAUMER 2001b: L. E. Baumer, *Klassische Bildwerke für tote Philosophen? Zu zwei spätklassischen Votivskulpturen aus Athen und ihrer Wiederverwendung in der späten Kaiserzeit*, AntK 44, 2001, pp. 44-68.

BAUMER 2001a: L. E. Baumer, "Praetera tibi typos mando", *Klassische Weihreliefs in römischen Kontext*, in: Ch. Reusser (ed.) *Griechenland in der Kaiserzeit, Neue Funde und Forschungen zu Skulpturen, Architektur und Topographie*, Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von D. Willers, Bern 1998, Bern 2001, pp. 85-94.

BECATTI 1951: G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.

BECATTI 1951b: G. Becatti, *Problemi Fidiaci*, Roma 1951.

BECATTI 1973-1974: G. Becatti, *Opere d'arte greca nella Roma di Tiberio*, AC 25-26, 1973-74, pp. 18-53.

BECK 2005: F. Beck, *Karriere und Hierarchie. Die römische Aristokratie und die Anfänge des cursus honorum in der mittleren Republik*, Berlin 2005.

BELL 1996: M. Bell, *Il canto greco del Choreutes. Un bronzo greco dal Gianicolo*, in: a cura di E. Steinby, *Ianiculum-Gianicolo. Storia, topografia, monumenti leggende dall'antichità al Rinascimento*, Roma Acta Instituti Romani Finlandiae 1996, pp.77-99.

BELL 1998: M. Bell, *Le stele greche dell'Esquilino e il cimitero di Mecenate*, in: a cura di M. Cima- E. La Rocca, *Horti Romani*, Atti del X Convegno Internazionale, Roma 4-6 maggio 1995, BCAR Suppl. 6, 1998, Roma 1998, pp.295-314.

- BELL 1998: M. Bell, *Le stele greche dell'Esquilino e il cimitero di Mecenate*, in: Horti Romani 1998, pp.295-314.
- BELL-PLATNER 1992: Bell- Platner, *Topographical Dictionary of Ancient Rom*, 1992
- BENOCCI 1990: C. Benocci, *Villa Aldobrandini*, Xenia 20, 1990, pp. 75-104.
- BERNABO BREA 1952: F. Bernabò Brea, *I rilievi tarantini in pietra tenera*, RIASA I, 1952, pp.5-24.
- BESCHI 1968-1969: L. Beschi, *Contributi di topografia ateniese*, ASAtene 43-44, 1969-1979, pp.85-132.
- BESCHI 1969-1970: L. Beschi, *Rilievi attici ricomposti*, ASAtene 45-46, 1969-1970, pp.85-132.
- BIELEFELD 1951-1952: E. Bielefeld, *Zum Relief aus Mondragone*, WZGreifswald 1, 1951-52, p.1-35.
- BIELEFELD 1969a: E. Bielefeld, *Drei Akroterstatuen reichen Stils*, AntPl 9, 1969, pp.47-64.
- BIELEFELD 1969b: E. Bielefeld, *Zu den Nereiden aus Formia*, RM 76, 1969, pp.93-102.
- BLÜMEL 1966: C. Blümel, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1966.
- BÖHM 1999: S. Böhm, *Römische eklektische Weihreliefs nach griechischen Vorbild*, AntK 42, 1999, pp.25-40.
- BÖHM 2004: S. Böhm, *Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption grieschischer Motivbilder*, Wiesbaden 2004.
- BOL 1998: P.C. Bol (a cura di), *Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke*, Berlin 1989-1998, I-III.
- BONANOME 1995: D. Bonanome, *Un rilievo da Mondragone nel Museo Nazionale di Napoli*, Napoli 1995.
- BORRELLI 1920: C. Borrelli, *Un ritrovamento archeologico dal territorio sinuesano*, Mondragone 1920
- BRAUN 1854: E. Braun, *Ruinen und Museen Roms*, Rom 1854.
- BRAVI 1998: A. Bravi, Tiberio e la collezione di opere d'arte dell'Aedes Concordiae Augustae, Xenia Antiqua 7, 1998 pp. 41-82.
- BROMMER 1952: F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel*, Berlin 1952.
- BROUSKARI 2002: M.S. Brouskari, οι ανασκαφες νοτιος της Ακροπολεως. Τά γλυπτά, ArchEph 114, 2002.

BRUNN 1888: H. Brunn, F. Bruckmann, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, Frankfurt 1888

BUGH 1988: G.A Bugh, *Horsemen of Athens*, Athens 1988.

BUSCHOR 1938: E. Buschor, *Kriegertum und Partenonzeit*, Berlin 1943.

CACCIOTTI 2002: B. Cacciotti, *Documenti per servire allo studio delle collezioni Doria Pamphilj*, Roma 2002.

CACCIOTTI 2004: B. Cacciotti, *La collezione di antichità del cardinale Flavio Chigi*, Roma 2004.

CADARIO 2005: M. Cadario, *I Claudii Marcelli: strategie di propaganda in monumenti onorari e dediche votive tra III e I sec. a.C.*, *Ostraka* 14, 2005, pp. 147-177.

CAFIERO 1982: R. Cafiero, *Il nuovo museo Barracco*, Roma 1982.

CALCANI 1989: G. Calcani, *Cavalieri di bronzo, La turma di Alessandro Magno opera di Lisippo*, Roma 1989.

CALCANI 1993: G. Calcani, *L'immagine di Alessandro Magno nel gruppo equestre del Granico*, *AnalRom Suppl.* 20, 1993, pp. 29-46.

CALIÒ 2003: M.C. Calìò, *La scuola architettonica di Rodi e l'ellenismo italico*, *ATTA* 12, 2003, pp. 53-74.

CALZA 1961: G. Calza, F. Squarciapino, *Il Museo Ostiense*, Roma 1961.

CAMP 1986: M. Camp, *The Athenian Agora excavations in the heart of classical Athens*, Athens 1986.

CANEDY 1976: N. W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, London and Leiden 1976.

CANINA 1849: R. Canina, *Scavi nel vicolo delle Palme in Trastevere*, *Bullettino dell'Istituto* XXXI, 1849, pp.249-258.

CARANDINI, BRUNO 2008: R. Carandini, C. Bruno, *La casa di Augusto dai Lupercalia al Natale Roma*, Bari 2008.

CARRETTONI 1966: G. Carrettoni, *I problemi della zona augustea del Palatino alla luce dei recenti scavi*, *RendPontAcc* 39, 1966-1967, pp.55-75.

CASTAGNOLI 1983: F. Castagnoli, *Porticus Philippi*, *AnalRom Suppl.* X, 1983, pp.93-123.

CASTORES 1994: a cura di L. Nista, Castores. *L'immagine dei Dioscuri a Roma*, Guida alla mostra, Roma 1994.

- CATLING 1971-1972: F. Catling, *Archeology in Greece*, ARepLond 1971-1972, pp.4-6.
- CATLING 1983-1984: F. Catling, *Archeology in Greece*, ARepLond 1983-1984 pp. 8-10.
- CORSO 1988: A. Corso, *Prassitele, Fonti epigrafiche e letterarie, Vita e opere*, I-III, Xenia, X, 1988.
- CROME 1951: F. J. Crome, *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, Berlin 1951.
- CECAMORE 2002: C. Cecamore, *Topografia storica del Palatino tra III a.C e I d.C*, Roma 2002.
- CELANI 1998: A. Celani, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Napoli 1998.
- CELLINI 1983: G. A. Cellini, *La Fanciulla di Anzio: una proposta interpretativa*, StUrb 23, 1983, pp.14-44.
- CENTI 1982: M. Centi, *Palazzo Brancaccio. Inizio di una ricognizione*, Roma 1982.
- CHAMPEAUX 1982: F. Champeaux, *Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain, I*, Rome 1982.
- CHEVALLIER 1991 : R. Chevallier, *L'artiste, le collectionneur & le faussaire : pour une sociologie de l'art romain*, Paris 1991.
- CHIOFFI 2007: L. Chioffi, *Regio XIV, Hercules Campanus e dintorni. Per un aggiornamento del Lexicon Topographicum Urbis Romae*, in: *Res bene Gestae, Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, LTUR Suppl IV, Roma 2007, pp. 15-38.
- CLAIRMONT 1970: Chr. Clairmont, *Gravestone and Epigram*, New York 1970.
- CLAIRMONT 1993: C.W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, Kilchberg 1993.
- CLAIRMONT 1993: C.W.CLAIRMONT, *Classical Attic Tombstones*, I-VI, Kilchberg 1993.
- CLARIDGE 1990: A. Claridge, *Ancient Techniques of Making Joins in Marble Statuary*, in *Marble* 1990, pp. 142-156.
- COARELLI 1965-1967: F. Coarelli, *Il tempio di Bellona*, BCom, LXXX, 1965/1967, pp. 37-102.
- COARELLI 1983, F.Coarelli, *Il commercio delle opere d'arte in età tardo-repubblicana*, DArch 3,1,1, pp.45-53.
- COARELLI 1992: F. Coarelli, *Aedes Fortis Fortunae Naumachia Augusti Castra Ravennatium. La via Campana, la via Portuense e alcuni edifici adiacenti nella pianta Marmorea Severiana*, Ostraka 14, 1992, pp.39-54.
- COARELLI 1997: F. Coarelli, *Il Campo Marzio dalle origini alla fine della repubblica*, Roma



1997.

COARELLI 1997b: F. Coarelli, *Il Gianicolo nell'antichità tra mito e storia* in: *Ianiculum-Gianicolo. Storia, topografia, monumenti leggende dall'antichità al Rinascimento*, Roma Acta Instituti Romani Finlandiae 1996, pp. 13-27.

COLLECTION OF ANCIENT GREEK INSCRIPTION 1874: C. Newton, E. L. Hicks, G. Hirschfeld, F. H. Marshall, *The Collection of Ancient Greek Inscriptions in the British Museum*, London 1874

COLLIGNON 1911: M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911.

COMELLA 2002: A. Comella, *I rilievi votivi greci di periodo arcaico e classico. Diffusione, ideologia, committenza*, Bari 2002.

COMELLA 2006: A. Comella, *Immagini e scrittura nei rilievi votivi attici di periodo classico*, in I. Colpo I. Favaretto, F. Ghedini, *Iconografia 2005, Immagini e immaginari dall'antichità classica a mondo moderno*, Atti del convegno internazionale Venezia 2005, Roma 2006, pp.119-129.

COMELLA 2008 b: A. Comella, *Sul riuso dei rilievi votivi greci in Italia in epoca romana: il caso di Pompei*, in: *Le Perle e il filo. A Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa 2008, pp.49-66.

COMELLA 2008a : A. Comella, *I rilievi votivi greci dalla Campania*, *Oebalus* 3, 2008, pp.147-203.

COMELLA 2011: A. Comella, *Da anathemata ad ornamenta. Rilievi votivi greci riutilizzati in Italia in epoca romana*, Roma 2011.

COMELLA-STEFANI 2007: A. Comella- G.Stefani, *Un vecchio e discusso ritrovamento di Pompei: il rilievo votivo greco con cavaliere*, *RivStPomp*18, 2007, pp. 27-39.

COMSTOCK-VERMEULE 1976: M. B. Comstock, C. Vermeule, *Sculpture in stone*, Boston, *Museum of Fine Arts*, Boston 1976.

CONZE 1900: A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, Athen 1900.

CORSO 1990: A. Corso, *Nicomede I, Dedalsa e le Afroditi nude al bagno*, *NumAntCl* XIX, 1990, pp. 135-158.

CORSO 1992: A. Corso, *L'Afrodite capitolina e l'arte di Cefisodoto il giovane*, *NumAntCl* XXI, 1992, pp. 131-189.

CORSO 1994: A. Corso, *La vacca di Mirone*, *NumAntCl* XXIII, 1994, pp.49-98.

CORSO 1998: A. Corso, *Prassitele l'arte dell'ideale*, *NumAntCl* 27, 1998, pp. 389-446.

CORSO 2010, A. Corso, *The Art of Praxiteles*, I-III, Roma 2010.

COULSON-PALAGIA 1994: W.P.D Coulson-O.Palagia, *The Archeology of Athens and Attica under the Democracy*, Oxford 1994.

COZZA 1987-88: G. Cozza, *Mura aureliane, 2. Trastevere il braccio meridionale: dal Tevere a Porta Aurelia-S. Pancrazio*,

D'ARM 1995: M. D'Arm, *Between Public and Private, the epulum publicum and Caesar's horti trans Tiberim*, in: M. Cima, E. La Rocca, *Horti Romani 1998*, Atti del convegno internazionale, Roma 4-6 maggio 1995, Roma 1998, pp. 33-43.

DANNER 1989: P. Danner, *Griechische Akrotere der archaischen und klassischen Zeit*, RdA Suppl. 5, Roma 1989.

DANNER 1997: P. Danner, *Westgriechische Akrotere*, Mainz 1997.

DAS WRACK 1994: A cura di G. Hellenkemper Salies, H. H- Von Prittwitz und Graffon, G.Bauchness, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, I-II*, Bonn- Köln 1994.

DE ANGELIS-D'OSSAT 1997: M. De Angelis d'Ossat, F. Scoppola, *La Contesa dei Numi nelle collezioni di scultura antica a Palazzo Altemps*, Roma 1997.

DE ANGELIS D'OSSAT 2002: M. De Angelis d'Ossat, *Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano*, Roma 2002.

DE CAPRAJ 1988: F. De Capraj, *Le pendici settentrionali del Viminale ed il settore sud-ovest del Quirinale*, in: *Topografia romana ricerche e discussioni*, Quaderni dell'Università di Roma "La Sapienza", Roma 1988, pp.17-43.

DE FRANCESCHINI 2002: M. De Franceschini, *Ville dell'agro romano*, Roma 2002.

DE MIRO 1997: R. De Miro, *Considerazioni sul trono Ludovisi e sul trono di Boston*, in: *Trono Ludovisi 1997*, pp.77-81.

DE ROSSI 1967: G.M De Rossi, *Forma Italiae, Regio I,4, Tellena*, Roma 1967

DE ROSSI 1968: G.M De Rossi, *Materiali archeologici della campagna romana*, ArchCl 20, 1968, pp. 249-58

DE ROSSI 1979: G.M. De Rossi, *Bovillae*, Forma Italiae, Regio I, Firenze 1979.

DELBRÜCK 1912: R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium*, II, Strassburg 1912.

DELIVORRIAS 1974: A. Delivorrias, *Attische Giebelskulpturen und Akrotere des fünften Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen 1974.

DELIVORRIAS 1990: A. Delivorrias, *Disiecta Membra. The Remarkable History of Some Sculptures from an Unknown Temple*, in *Marble 1990*, p. 11-32.

DELLA CORTE 1967: F. Della Corte, *Personaggi catulliani*, Firenze 1967,

- DELLA SETA 1907: A. Della Seta, *La Niobide degli Orti Sallustiani*, Roma 1907.
- DEMMA 2011: F. Demma, *Leucado cepit: Praeneste, Roma e la conquista dell'oriente* RendPontAcc 83, 2010-2011, pp. 3-57.
- DENTZER 1981 : J.M Dentzer, *Reliefs grecs au banquet en Italie: importations, copies, pastiches*, in: *L'art décorative à Rome à la fin de la republique et au debut du principat*, Table ronde organisée par l'École Française de Rome, Rome 1979, Roma 1981, pp.1-12.
- DENTZER 1981: J-M Dentzer, *Reliefs grecs au banquet en Italie: importations, copies, pastiches*, in *L'art decorative à Rome à la fin de la republique et au debut du principat*, Table ronde organisé par l'École française de Rome, Rome 1979, Roma 1981, pp.1-12.
- DENTZER 1982 :J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche Orient et le monde grec du VIIème au IVème siècle av. J. C.*, Paris 1982.
- DESPINIS 1971: G.I. Despinis, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου*, Athen 1971.
- DESPINIS 1993: G. Despinis, *Ενα σύμπλεγμα εφεδρισμού από την Τεγέα*, in: a cura di O. Palagia e W. Coulson, *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Proceeding of an international conference held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14 1992, Athens 1993, pp. 87-97.
- DESPINIS 1996: G. Despinis, *Sculture architettoniche greche a Roma*, BC 97, 1996, pp.255-258.
- DESPINIS 2008: G. Despinis, *Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis*, AM 123, 2008, pp. 235-320.
- DI BRANCO 2006: M. Di Branco, *La città dei filosofi*, Roma 2006.
- DIEPOLDER 1926: H. Diepolder, *Ein Grabrelief aus Neapel in der Münchner Glyptothek*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3, 1926, pp.259-289.
- DIEPOLDER 1931: H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1931.
- DINSMOOR 1960: W.B. Dinsmoor, *A Greek Sculptured Metope in Rome*, Hesperia 29, 1960, pp. 304-306.
- DINSMOOR 1961: W.B. Dinsmoor, *Rhamnountine Fantasies*, Hesperia 30, 1961, pp. 199-203.
- DIX, HOUSTON 2006: T. K. Dix, G. W. Houston, *Public Libraries in the City of Rome: From the Augustan Age to the Time of Diocletian*, MEFRA 67, 2006, pp. 671-717.
- DOHRN 1957 : T. Dohrn, *Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der großen Meister des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1957.
- DOHRN 1957: T. Dohrn, *Attische Plastik vom Tode des Phidias bis zum Wirken der großen Meister des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1957

- DÖRIG 1993: F. Dörig, *Ein griechisches Original im Thermenmuseum*, AntPl 22, 1993, pp.69-71.
- ECKSTEIN 1987: F. Eckstein, *Ephedrismosgruppe im Konservatorenpalast*, AntPl 8, 1987, pp. 81-89.
- EDELMANN 1999: M. Edelmann, *Menschen auf griechischen Weihreliefs*, München 1999.
- EDWARDS, C.M. Edwards, *Aphrodite on a Ladder*, Hesperia 75, 1984, pp.59-72.
- ENSOLI 1995: S. Ensoli, *Lisippo a Roma*, in: Lisippo 1995, pp.299-302.
- ESPERANDIEU 1965: E. ESPERANDIEU, *Recueil general des Bas-reliefs de la Gaule Romaine*, Paris 1965.
- FABBRINI 2001: R. Fabbrini, *Il collezionismo d'arte dall'età degli Scipioni a Cicerone, Maecenas I*, 2011.
- FERRARY 1988: J. L. Ferrary, *Philellénisme et impérialisme*, BEFAR, 272, 1988, pp. 573-587.
- FEUBEL, R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder*, Heidelberg 1935.
- FINATI 1819: G. Finati, *Il Regal Museo Borbonico, I, Statue di marmo*, Napoli 1819.
- FINATI 1842: G. Finati, *Il Regal Museo Borbonico*, Napoli 1842.
- FOWDEN 1990: R. Fowden, *The Athenian Agora in late Antiquity and the progress of Christianity*, JRA 3, 1990, pp. 494-501.
- FRANZT 1966: A.Franzt, *Honors to a Librarian*, Hesperia 66, 1966, pp. 377-380.
- FREL 1969: J. Frel, *Les sculpteurs attiques anonymes, 430-300*, Paris 1969.
- FRENCH 1990-1991: E. B. French, *Archeology in Greece 1990-1991*, ARepLond 1990-1991, pp. 3-78.
- FREYER SCHAUBURG 2005: B. Freyer Schauburg, *Doppelseitige Anthemien*, in *Miscellanea di Studi per M. Cristofani*, Firenze 2005, I, pp. 124-133;
- FRIEDERICHS-WOLTERS 1885: C. Friederichs, P. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, Berlin 1885.
- FRIIS JOHANSEN 1951: C. Friis Johansen, *The Attic Grave Reliefs of the Classical Period: an Essay Interpretation*, New York 1951.
- FUCHS 1969: W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, Berlin 1969.
- FUCHS 2008: W. Fuchs, *Das Reiterrelief Albani*, Thetis 15, 2008, pp.19-44.

GALSTERER 1994: H. Galsterer, *Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom*, in: *Das Wrack* 1994, II, pp.857-866.

GATTI 2003: S. Gatti, *Praeneste. Contributo per la conoscenza dell'area urbana della città bassa*, in: Lazio e Sabina, 1. Atti del convegno, Roma 28-30 gennaio 2002, Roma 2003, pp. 53-60.

GATTI 2004: S. Gatti, *Nuove ricerche sull'Antro delle Sorti di Palestrina*, in: Lazio e Sabina 2, Roma 2004, pp. 53-64.

GERHARD-PANOFKA 1828: E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, I, Stuttgart 1828.

GERMINI 2008: B. Germini, *Statuen des Strogen Stils in Rom*, Rom 2008.

GHIRARDINI 1881 G. Ghirardini, *Di un bassorilievo ieratico scoperto sull'Esquilino*, BCom 9, 1881, pp. 205-213

GHIRARDINI 1883 G. Ghirardini, *Di una stele sepolcrale scoperta a Roma*, BCom 11, 1883, pp.144-172

GHISELLINI 2007: E. Ghisellini, *La stele funeraria greca del Museo dell'Abbazia di Grottaferrata*, BdA 139, 2007, pp. 21-49.

GHISELLINI 2007: E. Ghisellini, *La stele funeraria greca del Museo dell'Abbazia di Grottaferrata*, BdA 139, 2007, pp.19-58.

GHISELLINI 2008: E. Ghisellini, *Sculture antiche nell'Abbazia di Grottaferrata*, Roma 2008.

GIGLIOLI 1955: G. Q. Giglioli, *Arte Greca, etrusca e romana*, Milano 1955.

GIULIANO 1986: G. Giuliano, *Arte greca. Dalle origini all'età arcaica, dall'età classica all'ellenismo*, I-II, Milano 1986.

GRAVERINI 2001: L. Graverini, *L. Mummio Acaico, Maecenas*, Studi sul mondo classico 1, 2001, pp.105-148 .

GRIMAL 1969: P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris 1969

GROS 1976: P. Gros, *Aurea templa, Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Paris, 1976

GROS 1979: P. Gros, *Les statues de Syracuse et les "dieux" de Tarente*, REL 57, 1979, pp. 85-114.

GUALANDI 1982: G. Gualandi, *Plinio e il collezionismo d'arte in Plinio il Vecchio sotto il profilo, storico letterario*, Atti Convegno Como 1979, Como 1982, pp.259-298.

- GUARDUCCI 1964: M. Guarducci, *Vesta sul Palatino*, RM LXXI, 1964, pp. 158-190.
- GUARDUCCI 1969-1970: M. Guarducci, *L'epigramma greco di Fausto e le nuove scoperte in Campo Marzio*, RendPontAcc XLII, 1969-70, pp. 219-234.
- GUARDUCCI 1985: M. Guarducci, *Due pezzi insigni del Museo Nazionale Romano: Il "Trono Ludovisi" e "l'Acrolito Ludovisi"*, BdA 70, 1985, pp. 1-20.
- GULAKI 1981: A. GULAKI, *Klassische und klassizistische Nikedarstellungen. Untersuchungen zur Typologie und zum Bedeutungswandel*, Diss. Bonn 1980, Bonn 1981.
- GULLINI 1982: G. Gullini, *Trono Ludovisi. Un'ipotesi*, in: *Aparchai: nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, a cura di M.L. Gualandi, L. Massei, S. Settis, Palermo 1982, pp.305-318.
- GÜNTNER 1994: G. Güntner, *Gottervereine und Gotterversammlungen auf attischen Weihreliefs*, Würzburg 1994.
- GUZZO-GUIDOLBALDI 2010: G. Guzzo, P. Guidobaldi, *Un rilievo neoattico da Ercolano*, Cronache Ercolanesi 40, 2010, pp.251-261
- HÄGER WEIGEL 1997: R. Häger Weigel, *Griechisch Akrolith-Statuen des 5. und 4. Jhs v. Chr.*, Berlin 1997.
- HAMDORF 1964: M. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, 1964.
- HARRISON 1890: Harrison- M. de G Verral, *Mithology and Monuments of ancient Athens*, Oxford 1890.
- HARTSWICK 2004: J. Hartswick, *The Gardens of Sallust: a Changing Landscape*. Austin 2004.
- HÄUBER 1983: A. Häuber, *Ricerca sui confini e l'apparato decorativo degli Horti Mecenaziani*, in: *L'archeologia a Roma tra sterro e scavo*, Catalogo della Mostra, Roma 1983-1984, Venezia 1983, pp. 204-08
- HÄUBER 1991: C. Häuber, *Horti romani. Die Horti Maecenatis und die Horti Lamiani auf dem Esquilin. Geschichte, Topographie, Statuenfunde*. Köln 1991.
- HAUSMANN 1960: U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs*, Berlin 1960.
- HAUSMANN 1948 : U. Hausmann, *Kunst und Heiltum: Untersuchungen zu den griechischen Asklepiosreliefs*, Potsdam 1948
- HELBIG I, II, III, IV<sup>4</sup>: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I-IV, Tübingen 1964.

- HILLER 1971: F. Hiller, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechische Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 1971.
- HILLER 1975: H. Hiller, *Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Tübingen 1975.
- HIMMELMAN-WILDSCHUTZ 1956: F. Himmelmann- M. Wildschütz, *Studien zu Ilissos Relief*, Berlin 1956.
- HÖLSCHER 1972: T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1973.
- HORTI ROMANI 1998: A cura di M. Cima- E. La Rocca, *Horti Romani*, Atti del X Convegno Internazionale, Roma, 4-6 maggio 1995, BCAR Suppl. 6, 1998, Roma 1998.
- HÜLSEN 1917: C. Hülsen, *Römischen Antikengärten des sechszehnten Jahrhunderts*, Berlin 1917.
- HURWIT 2007: J.M. Hurwit, *The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art*, *AJA* 111, 2007, pp.35-60.
- INNOCENTI, LEOTTA 2004: P. Innocenti, M. Leotta, *Horti Sallustiani. Le evidenze archeologiche e topografia*. Roma 2004.
- INNOCENTI, LEOTTA 2004b: P. Innocenti, M. Leotta, *Horti Sallustiani*, *BCom* 105, 2004, pp.149-164.
- ISAGER 1991: J. Isager, *Pliny on Art and Society*, Odense University Press 1989.
- JOUBIN 1901: R. Joubin, *Sculpture grecque*, Paris 1901.
- KAPOSSY 1969: B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zürich 1969.
- KLEIN 1905: W. Klein, *Geschichte der griechische Kunst*, Berlin 1905.
- KLEINER 1965: G. Kleiner, *Tanagrafiguren, Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte*, *JdI* 15, 1965, pp.223-267.
- KLUWE 1993: E. Kluwe, *Kunstkennerschaft, Sammler und Mezenatentum in dem bildenden Kunst des augusteischen Roms*, *Eirene* 29, 1993, pp. 61-83.
- KNELL 1995: M. Knell, *Die Nike von Samotrake*, Mainz 1995.
- KOCH 2005: M. Koch, *Spolia - Praeda - Manubiae. Zur staatlichen Aneignung fremden in der Lateinische Literatur*, in: *Spolien im Umkreis der Macht = Spolia en el entorno del poder*, Akten der Tagung in Toledo vom 21. bis 22. September 2006: actas del coloquio en Toledo del 21 al 22 de septiembre 2006 / Thomas G. Schattner, Fernando Valdés Fernández, pp.17-32

- KOKULA 1984: G. Kokula, *Marmorlutrophoren*, Berlin 1984.
- KOSTANTINU 1954/55: G. Kostantinu, *Aus dem Eretriagebel*, AM 69/70, 1954/1955, pp.41-44.
- KREINBOM 2004: D. Kreinbom, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst II, Klassische Plastik*, Berlin 2004.
- KUNTZ 1994: U.S. Kuntz, *Griechische Reliefs aus Rom und Umgebung*, in: *Das Wrack* 1994, pp. 889-899.
- KÜNZL 1988: E. Künzl, *Der römische Triumph: Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
- LA MURA, SOMMELLA, TALAMO 1987: *Lo sport nel mondo antico. Athla e atleti nella Grecia classica*, a cura di A. La Mura, C. Sommella, E.Talamo, M. Cima, Roma 1987.
- LA REGINA 1991: A. La Regina, *Tabulae Signorum Urbis Romae in Rotunda Diocletiani: sculture decorative delle terme nel Museo nazionale romano*, a cura di D. Candilio, G. Bulian, Roma 1991, pp.1-16.
- LA ROCCA 1984: E. La Rocca, *La riva a mezzaluna, Culti agoni, monumenti funerari presso il Tevere nel Campo Marzio occidentale*, Roma 1984.
- LA ROCCA 1985: E. La Rocca, *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Catalogo della Mostra, Roma 16 aprile – 16 giugno 1985, Roma 1985
- LA ROCCA 1986: E. LA ROCCA, *Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano a Roma*, in *Archaische und klassische griechische Plastik, II*, Berlin 1986, pp. 51-87.
- La Rocca 1986b: E. La Rocca: *Le sculture frontonali del Tempio di Apollo Sosiano a Roma*, in: (a cura di) E. Kyrilies, *Archaische und klassische Plastik*, Atti Convegno Atene 1985, II, Mainz am Rhein 1986, pp. 51-58.
- LA ROCCA 1990: E. La Rocca, *Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana*, in: G.Pugliese Carratelli (a cura di), *Roma e l'Italia*, Radices Imperii, Milano 1990, pp.289-299.
- LA ROCCA 1994: E. La Rocca, *Arcus et ara Claudii*, in: a cura di V. M. Strocka, *Regierungszeit des Kaisers Claudius, Umbruch oder Episode?* Atti del Convegno Freiburg 1991, Freiburg 1994, pp.267-293.
- LA ROCCA 1995, E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini, *I luoghi del consenso imperiale Il foro di Augusto, Il foro di Traiano*, I-II, 1995.
- LA ROCCA 1997: E. La Rocca, *I troni degli Horti Sallustiani e il santuario di Venere Erycina, alcune proposte*, in: Trono Ludovisi 1997, pp.35-43.



- LA ROCCA 2006: E. La Rocca, *Dalle Camene alle Muse: il canto come strumento di trionfo* in: *Musa Pensosa* 2006, pp.99-132.
- LANCIANI 1990: R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma ristampa 1990.
- LANCIANI 1992: R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1992.
- LANCIANI 2000: R. Lanciani, *Appunti di topografia romana nei codici Lanciani della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di M. Buonocore*, Roma 2000, I-V.
- LANCIANI 2005: R. Lanciani, *L'antica Roma : la ricostruzione della città antica sulla base dei ritrovamenti archeologici di fine Ottocento dai fori imperiali ai palazzi imperiali*, Roma 2005.
- LANE FOX 2006: R. Lane Fox, *The Classical World and Epic History of Greece and Rome*, London 2006.
- LANGENFASS, VUDUROGLOU 1973: F. Langenfass, M. Vuduroglu, *Mensch und Pferd auf griechischen Grab- und Votivsteinen*, Mainz 1973.
- LARSON 2001: F. Larson, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Oxford 2001.
- LATTIMORE 1976: S. Lattimore, *The Marine Thiasos in Greek Sculpture*, London 1976.
- LAUBSCHER 1993: H.P Laubscher, *Ein griechisches Grabrelief als Ruhmesdenkmal der Barberini*, RM 100, 1993, pp.43-57.
- LAURENZI 1955-56: L. Laurenzi, *Sculture inedite del Musei di Coe*, ASAtene 33-34, 1955-1956, pp.59-156.
- LAUTER 1972: H. Lauter, *Kunst und Landschaft, ein Beitrag zum Rhodischen Hellenismus*, AntK 15, 1972, pp. 49-59.
- LAVAGNE 1988: H. Lavagne, *Operosa Antra*, Roma 1988
- LE TRANQUILLE DIMORE 1986: a cura di M. Cima ed E. La Rocca, *Le tranquille dimore degli dei: la residenza imperiale degli horti Lamiani*, Venezia 1986.
- LEDA 2007: R. Nanni, M.C. Monaco, *Leda, storia di un mito dalle origini a Leonardo*, Firenze 2007.
- LEVENTI 2007: E. Leventi, *the Mondragon Relief revisited Eleusinian Cult Iconography in Campania*, Hesperia 76, 2007, pp.107-141.
- LIBERTINI 1937: G.Libertini, *Demetriakà*, Arch Eph 2, 1937, pp.715-26
- LIBERTINI 1981: G.Libertini, *Rilievo demetriaco da Catania*, in. G.Rozza, *Scritti su Catania antica, scavi e scoperte archeologiche del 1922 al 1935*, Catania 1981, pp.117-129-
- LINFERT 1982: A. Linfert, *Athenen des Fidias*, AM XCVII, pp. 57-68.

- LINFERT 1990: A. Linfert, *Die Schule des Polyklet*, in *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik*, Frankfurt am Mainz 1990.
- LIPPOLD 1923: G. Lippold, *Kopien und Umbildungen der griechischen Statuen*, Berlin 1923.
- LIPPOLD 1924: G. Lippold, *Antiken Skulpturen der Glyptotek*, Leipzig 1924,
- LIPPOLIS 2004: E. Lippolis, *Triumphata Corintho. La preda bellica e i doni di Lucio Mummio acaico*, ArchCl 55, 2004, pp. 25-67.
- LISERRE 2008: F. R. Liserre, *Grotte e Ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma 2008.
- LOEWY 1885: E. Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, Leipzig 1885.
- LULLIES 1931: R. Lullies, *Die Typen der griechischen Herme*, Frankfurt 1931.
- LULLIES 1954: R. Lullies, *Griechische Bildwerke in Rom*, München 1954.
- LULLIES-HIRMER 1979: R. Lullies, M. Hirmer, *Griechische Plastik*, 4 ediz., 1979.
- MAGI 1964: F. Magi, *La stele greca della Biblioteca Vaticana*, in *Mèlanges Eugène Tisserant*, 7,2, Città del Vaticano 1964, pp.1-8
- MAGNANIMI 1983: G. Magnanimi, *Palazzo Barberini*, Roma 1983.
- MANCINI 2008: L. Mancini, *Marmi dalla Grecia. Dal Museo Borgiano al Museo Nazionale di Napoli*, Oebalus 3, 2008, pp.35-49.
- MANN 1989: AA. VV, *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1989.
- MARABINI MOEVS 1981: M.T. Marabini Moevs, *Le Muse di Ambracia*, BdA 79, 1981, pp.1-45.
- MARCHIANDI 2005: R. Marchiandi, *Abitare a sud dell'Acropoli*, ASAtene 83, 2005, pp. 124-132.
- MASTRODONATO 1999: V. Mastrodonato, *Una residenza nel suburbio di Roma. La villa di Lucio Vero in località Acquatraversa*, ArchCl 51, 1999, pp.155-235.
- MERTENS HORN 1986: F. Mertens-Horn, *Studien zu griechischen Löwenbilder*, RM 93, 1986, pp. 1-61.
- MERTENS HORN 1986: M. Mertens Horn, *Studien zu griechischen Löwenbildern*, RM 93, 1986, pp.1-61.
- MILES 2008: M. Miles, *Art as plunder: the Ancient Origins of Debate about Cultural Property*, Cambridge 2008.
- MINGAZZINI 1927: F. Mingazzini, *Mondragone. Rilievo eleusino rinvenuto in territorio di*

*Mondragone- Sinuessa*, NSA 1927, pp.309-315.

MINGAZZINI 1959-1960: P. Mingazzini, Tre giochi infantili antichi, *RendPontAcc* 32, 1959-1960, pp.81-92.

MINTO 1949: V. Minto, *Un leone funerario del Museo Archeologico di Firenze*, *ArchCl* 1949, pp.113-116.

MITROPOULOU 1975: S. Mitropoulou, *Libation Scene with Oinochoe in Votive Reliefs*, Athens 1975.

MITROPOULOU 1977: S. Mitropoulou, *Attic Votiv Reliefs of the 6th and 5th centuries B.C.*, London 1977.

MARKMAN 1988: R. Markman, *The Horse in the Greek Art*, London 1988.

MNR I,1-12 :, *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I 1-12, (a cura di) A. Giuliano, Roma 1979-1996.

MÖBIUS 1968: H. Möbius, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen klassischer nachklassischer Zeit*, Mainz am Rhein 1968.

MOLTESEN 1995: M.Moltesen, *Greece in the Classical Period, Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhagen 1995.

MORCELLI 1785: St. A. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, Roma 1785.

MORCELLI 1868: St. A. Morcelli, C. Fea, P. Visconti, *La Villa Albani descritta*, Roma 1869.

MORCELLI, FEA 1803: St. A. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, seconda ediz., edito da C. Fea, Roma 1803.

MORCELLI-FEA-VISCONTI 1869: St. A. Morcelli, C. Fea, P. Visconti, *La Villa Albani descritta*, Roma 1869.

MORENO 1971: P. Moreno, *Le Zeus de Lysippe à Tarente*, *RA* 34,1971, pp.289-294.

MORENO 1974: P. Moreno, *Lisippo*, Bari 1974.

MORENO 1981: P. Moreno, *Modelli lisippeï nell'arte decorativa dell'età repubblicana*, in: *L'Art decoratif à Rome* 1981, pp. 173-198.

MORENO 1983-84: P. Moreno, *Opere di Lisippo*, *RIA* 6, 1983-84, pp.13-70.

MORENO 1987: P. Moreno, *Vita e arte di Lisippo*, Milano 1987.

MORENO 1994, P. Moreno, *La città Museo: distribuzione delle opere di Lisippo a Roma dall'età repubblicana alla tarda antichità* in *La ciudad en el mundo romano*. XIV Congreso international de Arqueologia Clasica, Atti del Convegno, Tarragona 1993, Tarragona 1994, II, pp.297-310.

MORENO 1994-5: P. Moreno, *Eracle combattente. Un originale di Prassitele al Museo dei Conservatori*, *RendPontAcc* 67, 1994-5, pp.3-23.

MORENO 1995, P. Moreno, *Opere di Lisippo*, in: *Lisippo* 1995, pp. 46-49.

MORETTI 1968: M. Moretti, *Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila*, L'Aquila 1994.

MUSA PENSOSA 2006: A cura di P. Bottini, *Musa pensosa, l'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Catalogo della mostra, Roma 2006.

MUSTILLI 1939: D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939.

NARDUCCI 2003: E. Narducci, *La memoria della grecità nell'immaginario delle ville ciceroniane*, in: a cura di M. Citroni, *Memoria e identità: la cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze 2003, pp. 119-148.

NASH 1959: E. Nash, *Über die Auffindung und Erwerb des Bostoners Thrones*, *RM* 66, 1959, pp. 104-203.

NENCI 1978: G. Nenci, *Grecia capta ferum vincitorem cepit* (Hor. Ep. 2,1, 156), *AnnPis* serie 3, VIII, 1978, pp.1007-1123.

NEURBURG 1965: A. Neurburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, *Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 5, 1965.

NINFE 2009: S. De Francesco, F. Giacobello, C. Lambrugo, *L'immagine delle Ninfe*, in: *Ninfe nel mito e nella città dalla Grecia a Roma*, a cura di F. Giacobello e P. Schiappa, Milano 2009, pp. 31-52.

OIKONOMIDES 1977: R. Oikonomides, *Marinus of Neapolis: the extant Works or the life of Proclus and the commentary on the dedomena of Euclid*, Chicago 1977.

PALAZZO MASSIMO ALLE TERME 1998: *Palazzo Massimo alle Terme. Museo Nazionale Romano*, a cura di A. La Regina, Roma 1998.

PAPE 1975: M. Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom*, Hamburg 1975.

PAPINI 2008: M. Papini, "Mentula si sforza di dar la scalata al Monte Pimpleo e le Muse con le forche lo fanno cadere a precipizio", *una nota sul rilievo di Archelaos*, *BCom* 109, 2008, pp. 61-68.

PARIBENI 1932: R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1932.

PARIBENI 1946-1948: E. Paribeni, *Un torso di peplophoros da Piazza Barberini*, ASAtene, 24-26, 1946-48, pp. 99-107.

PARIBENI 1948: E. Paribeni, *Una scultura greca di stile severo dai magazzini del Museo Capitolini*, BdA 21, 1948, pp. 193-196;

PARIBENI 1953: E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano. Sculture greche del V secolo a.C.*, Roma 1953.

PARIBENI 1964: E. Paribeni, *Considerazioni sulle sculture originali greche di Roma*, in *La Magna Grecia e Roma nell'età arcaica*. Atti dell'VIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia. Taranto 6-11 ottobre 1968, Napoli 1969, pp. 83-98.

PARIBENI 1964b: E. Paribeni, *Una testa di Athena arcaica dal Palatino*, BdA 49, 1964, pp. 193-230.

PARIBENI 1966: E. Paribeni, *Trono Ludovisi* in EAA VII, pp. 1020-1022.

PARISI PRESICCE 2007: C. Parisi Presicce, *Un cavallo di bronzo per più cavalieri. La riscoperta di un originale greco a Roma*, BCom 108, 2007, pp. 33-53.

PARISI PRESSICCE 2007: C. Parisi Presicce, *Un cavallo di bronzo per più cavalieri. La riscoperta di un originale greco a Roma*, BCom 108 2007, pp. 33-53.

PARISI PRESSICCE, TOUCHETTE 2002: C. A. Parisi Presicce- L.A. Touchette, *A Rediscovered Colossal Bronze Bull in the Conservatori Museum. From the Part to the Whole*. Acta of the 3th International Bronze Congress. Cambridge, Massachusetts, May 28-June 1, 1996, JRA Suppl. 39, 2002, II, pp. 73-82.

PELIKAN PITTENGER 2008, M.R. Pelikan Pittenger, *Contested Triumphs: Politics, Pageantry and Performance in Livy's Republican Rome*, Berkeley 2008.

PESCHLOW-BINDOKAT 1972: Peschlow-Bindokat, *Demeter and Persephone in der attischen Kunst des 6 bis 4 Jh v. Chr.*, JdI 87, 1972, p. 60-157

PICON, MERTENS 2007: A. Picón, J. R. Mertens, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art*, New York- London 2007.

PIETILÄ- CASTRÉN 1978: L. Pietila Castrén, *Some Aspects of the Life of Lucius Mummius Achaicus*, Arctos, 12, 1978, pp. 115-134.

PIETILÄ- CASTRÉN 1987b: L. Pietila Castrén, *Magnificentia Publica. The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars*, Helsinki 1987.

PIETRANGELI 1960: C. Pietrangeli, *Museo Barracco*, Roma 1960.

PIETRANGELI 1963: C. Pietrangeli, *I Musei Capitolini*, Roma 1973.

- PIETRANGELI 1988: C. Pietrangeli, *i Musei Vaticani, cinque secoli di storia*, Roma 1985.
- POLOJORGHI 2002: M. Polojorghi, *Neue Untersuchungen zu einem Grabmal des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, AM 56, 2002, pp.91-114.
- POULSEN 1951: F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen 1951.
- PRESTIANNI GIALLOMBARDO 1982: F. Prestianni Giallombardo, *Mummio, Filippo II e Zeus*, AnnScNormPis 12, 1982, pp.531-567.
- PROTZMANN 1989: H. Protzmann, *Griechische Skulpturen und Fragmente. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Skulpturensammlung*, Dresden 1989.
- RAUSA 1994: F. Rausa, *L'immagine del vincitore: l'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Roma 1994.
- REINACH 1909-1912: S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Rome 1909-1912.
- RICHARDS 1890: G.C. Richards, *Two greeks reliefs*, JHS 11, 1890, pp.281-283.
- RICHTER 1961: G. Richter, *Archaic Gravestones of Attica*, Bristol 1961.
- RIDGWAY 1981: B. S. Ridgway, *Fifth century Styles in Greek Sculpture*, London 1981.
- RIDGWAY 1981: B.S. Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton 1981.
- RIDGWAY 1984: B.S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: the Problem of the Originals*, New York 1984.
- RIDGWAY 1990: B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, The styles of 300-200 BC*, Bristol 1990.
- RIDGWAY 2000: B. Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture, The styles of ca 200-100 BC*, Bristol 2000.
- RIVES 1993: M. Rives, *Marcellus and the Syracusans*, Classical Philology, 88, 1993, pp. 33-37.
- ROCCO 2010: G. Rocco, *Una scultura greca dal teatro di Spoleto*, BdA 95, 2010, pp.1-26.
- ROLLEY 1994: C. ROLLEY, *La sculpture grecque I, II*, Paris 1994.
- ROMIZZI 1998: L. Romizzi, *Ville d'otium dell'Italia antica (II a.C-I d.C)*, Perugia 1998.
- ROMUALDI 2004 : A. Romualdi (a cura di), *Marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello, le statue*, Firenze 2004.
- ROMUALDI, A.-VACCARO 2001: A. Romualdi, V. Vaccaro, *Villa Corsini a Castello e le collezioni del Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 2001.

- ROTUNDA DIOCLETIANI 1991: a cura di M. R. Di Mino, *Rotunda Diocletiani: sculture decorative delle terme nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1991.
- ROVINE E RINASCITE 2008: a cura di E. Cangiano de Azevedo, R. G. Nucci, *Rovine e rinascite dell'arte in Italia*, Milano 2008.
- RUESCH 1911: A.Ruesch, *Guida illustrata del Museo di Napoli*, Napoli 1911.
- RUTLEDGE 2012: S. Rutledge, *Ancient Rome as a Museum : Power, Identity, and the Culture of Collecting*, Oxford 2012.
- SACCHI LADISPOTO 1984: G. Sacchi Ladispoto, *Gli scavi archeologici del vicolo delle Palme in Trastevere*, *BMusRom* 31, 1984, pp.3-22.
- SALADINO 2009: V. Saladino, *Ippolito, Asclepio, Afrodite Igea. Culti e immagini tra Trezene ed Atene*, *ASAtene* 89, 2009, pp. 438-469.
- SANTA MARIA SCRINARI 1972: V. Santa Maria Scrinari, *Museo Archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane*, Roma 1972.
- SAURON 1987: G. Sauron, *Le complexe pompéien du Champ de Mars: nouveauté urbanistique à finalité idéologique* in: *L'Urbs* 1987, pp. 457-469.
- SAURON 1994 : G. Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, *BEFAR*, 285, Paris 1994.
- SCHEFOLD 1960: G. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst*, Berlin 1960.
- SCHEFOLD 1965: K. Schefold, *Klassisches Griechenland*, Frankfurt am Main 1965
- SCHEFOLD 1997: K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1997.
- SCHIL XENIDOU 1972: S. Schild Xenidou, *Bootische Grab und Weihreliefs der arcaischen und klassischen Zeit*, Berlin 1972.
- SCHLÖRB 1964: B. Schlörb, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias*, Frankfurt am Rhein 1964
- SCHMALZ 1970: B. Schmalz, *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen*, Berlin 1970.
- SCHMALZ 1978: B. Schmalz, *Zu einer attischen Grabmalbasis des vierten Jahrhunderts v. Chr.*, *MADAI* 93, 1978, pp.83-97.
- SCHMIDT 1991: S. Schmidt, *Hellenistische Grabreliefs: typologische und chronologische Beobachtungen*, Köln 1991.
- SCHRÖDER 1914: R. Schröder, *Some Stelai of Tespie*, *JdI* 29, 1914, pp.136-147.
- SEIDL 1940: J. Seidl, *Das Totenmahlrelief*, Wien 1940.

- SEILER 1992: F. Seiler, *Häuser in Pompeji, 5. Casa degli Amorini Dorati*, (VI 16,7.38), München 1992.
- SETTIS 1966: S. Settis, *Kelone. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa 1966.
- SIMON 1990: E. Simon, *Die Götter der Römer*, Berlin 1990.
- SINN 2000: U. Sinn, *Beobachtungen zur Entwicklung der römischen Ausstattungskunst. Der Prozess der Anpassung griechischer Ikonographie an die Interessen römischer Kunstsammler dargestellt an Reliefbeispiel*, Ostraka 9, 2000, pp. 385-418.
- SINN 2006: F. Sinn, *Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur : Griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte. Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense*. Wiesbaden Reichert, 2006.
- SMITH 1892: A.H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum*, I-III, London 1892.
- SMITH 1904: A. H. Smith, *A Catalogue of sculptures in the department of Greek and Roman antiquities III*, London 1904.
- SODINI 1997 : J.P. Sodini, *Habitat de l'antiquité tardive (2)*, Topoi 7, 1997, pp.435-524
- SOGLIANO 1901: A. Sogliano, *Pompei. Relazione degli scavi fatti durante il mese di settembre 1901*, NSA 1901, pp.400-406-
- STÄHLER 1983: K. Stähler, *Giebelfiguren eines hochklassischen Tempels*, Boreas 6, 1983, pp. 72-89.
- STÄHLER 1992: K. Stähler, *Griechische Geschichtsbilder Klassischer Zeit*, Bonn 1992.
- STÄHLI 1998: A. Stähli 1998, *Sammlungen ohne Sammler. Sammlungen als Archive des kulturellen Gedächtnisses im antiken Rom*. in: A. Assler, M. Gomille, S. Rippler, *Sammler, Bibliophile und Exzentriker*, Tübingen 1998, pp.55-86.
- STARK 1863: K.B. Stark, *Niobe und die Niobiden*, Berlin 1863.
- STOURIDE 1996: A. Datsoule-Stouride 1996, *Τα γλυπτά του Μουσείου Τεγέας : περιγραφικός κατάλογος*, Athena 1996.
- STROCKA 1979: V.M. Strocka, *Variante, Wiederholung und Serie in griechischer Bildhauerei*, JdI 94, 1979, pp.143-173.
- STUART JONES 1926: H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Roma. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Rome 1926.
- STUDNICKZA 1915: F. Studniczka, *Die griechische Kunst an Kriegergräbern*, Neue Jahrbuch für Klassische Altertum, 35, 1915, pp. 302-345.
- STUDNICKZA 1926: F. Studniczka, *Artemis und Iphigenie*, Mainz 1926.



STUPPERICH 1977: R. Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen*, Athen 1977.

SÜSSEROTT 1938 : H. Süsserott, *Die Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz am Rhein 1938.

SÜSSEROTT 1939: K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrhunderts v.C.:* *Untersuchungen zur Zeitbestimmung*, Frankfurt am Main, 1938.

TEA 1932: G. Tea, *Giacomo Boni e il suo tempo*, Roma 1932.

THOMPSON 1977: Thompson, *Dionysos among the Nymphs in Athens and Rom*, *JWalt* 12, 1977, pp. 23-31.

THÖNGES-STRINGARIS 1965: R. Thönges-Stringaris, *Das griechische Totenmahl*, *AM* 80, 1965, pp. 1-99.

TODISCO 1993: L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo*, Milano 1993.

TÖLLE KASTENBEIN 1983: R. Tölle Kasteinbein, *Fruehklassische Peplosfiguren Originale*, Berlin 1983

TOMEI 1997: M. A. TOMEI, *Museo Palatino*, Roma 1997.

TORELLI 1989: M. Torelli, *Topografia sacra di una città Latina, Praeneste*, in: *Urbanistica ed architettura dell'antica Praeneste. Atti del convegno di studi archeologici, Palestrina 16 - 17 aprile 1988*. [Palestrina 1989], pp. 11-20

TORELLI 2011: M. Torelli, *Il "trono Ludovisi" e la tradizione culturale orientale*, in: *Miti di guerra e riti di pace: la guerra e la pace, un confronto interdisciplinare*, Atti del Convegno, Torgiano 4 maggio 2009 e Perugia 5-6-maggio 2009, a cura di C. Masseria, D. Loscalzo, Bari 2011, pp.19-22.

TOULOUPA 1986: E. Touloupa, *Die Giebelskulpturen des Apollo Daphnephorostempels in Eretria*, in: H. Kyrieleis, *Archaische und Klassische griechische Plastik*. Akten des internationale Kolloquium vom 22- 25 April in Athen, I 1986, pp.146-158.

TRUNK 2002b: M. Trunk, *Die Casa de Pilatos in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption der antiken Skulpturen in Spanien in 16 Jh*, Mainz am Rhein 2002.

ULRICHS 1867: L. Ulrichs, *Chrestomathia pliniana*, Roma 1857.

VEDDER 1985: K. Vedder, *Untersuchungen zur plastisch Ausstattung attischen Grabanlagen des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Frankfurt 1985.

VERMEULE 1972: F. Vermeule, *Greek Funerary Animals*, *AJA* 76, 1972, pp.49-59.

VERZAR 1998: M. Verzar, *A proposito di mausolei in horti e ville*, in: *Horti romani* 1998, pp.

345-378.

VIA VITRUVIO 2001: N. Cassieri (a cura di), *Via Vitruvio: una strada lunga duemila anni*, Roma 2001.

VIERNEISEL-SCHLÖRB 1979: B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen*, München 1979.

VIERNEISEL SCHLÖRB 1988: B. Vierneisel Schlörb, *Glyptothek München, Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs*, München 1988.

VISCONTI 1887: C. L. Visconti, *Di un bassorilievo attico esprimente un'adorazione dei Dioscuri*, BCom 12, 1887, pp. 73-76.

VON BOTHMER 1957: D. Von Bothmer, *Amazons in Greek Art*, London 1957.

VORSTER 1993: C. VORSTER, *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen, 2. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, 1. Werke nach Vorlagen und Bildformen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1993.

VORSTER 1993b: Ch. Vorster, *Museo Gregoriano Profano ex Lateranense Katalog der Skulpturen II, 1*, Rom 1993.

VORSTER 1998: C. Vorster, *Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege antiker Statuen in der Kaiserzeit*, in *Horti Romani* 1998, pp. 275-289.

VORSTER 1998: Ch. Vorster, *Hellenistische Skulpturen in Rom. Zur Pflege antiker Statuen in der Kaiserzeit*, in *Horti Romani* 1998, pp. 275-294.

WALKER-CAMERON 1989: B. J. S. Walker, A. Cameron, *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, BICS Suppl. 55, 1989, pp.52-59.

WALKER-CAMERON 1990: B.J.S. Walker, A. Cameron, *The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum*, Athens 1990.

WAURICK 1975: G. Waurick, *Kunstraub der Römer. Untersuchungen zu seinem Anfängen anhand der Inschriften*, JbZMusMainz, 22, 1975, pp. 1-23.

WEICKERT 1956: A. Weickert, *Zu ionischen Löwen*, AJA 71, 1956, pp.145-149.

WENZ 1903: S. Wenz, *Studien zu attischen Kriegergräbern*, Berlin 1913.

WINCKELMANN 1764: J.J. Winckelmann, *Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen*, Dresden 1764.

WINCKELMANN 1820: J.J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, I, Roma 1820.

WISEMAN 2009: M. Wiseman, *The House of Augustus and the Lupercal*, JRA 22, 2, 2009, pp.527-545.

WOYSCH-MEAUTIS 1992: F. Woysch-Meautis, *La représentation des ànimaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à la fin du IV siècle av J.C.*, Cahiers d'archéologie romaine, Bibliothèque historique vaudoise dirigée par C. Martin, 21, 1982.

YALOURIS 1992: N. Yalouris, *Die Skulpturen des Asklepiostempels in Epidauros*, Antike Plastik 21, München 1992.

ZAZOFF 1962: P. Zazoff, *Ephedrismòs. Ein altgriechisches Spiel*, Antike und Abendland 11, 1962, pp.35-42.

ZIMMER 1994: G. Zimmer, *Republikanisches Kunstverstaendnis: Cicero gegen Verres* in: *Das Wrack* 1994, II, pp. 867-874.

ZINK PIENING 2009: R. Zink Piening, *Haec aurea templa: the Palatine Apollo and its polichromy*, JRA 22,1 2009, pp.109-116.

ZOEGA 1808: G. Zoega, *Li bassirilievi antichi di Roma*, Roma 1808.