

---

SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA DI ROMA

# MUSEO NAZIONALE ROMANO

## Le Sculture

*a cura di*  
Antonio Giuliano

I,1

*Testi di*

D. Candilio, S. A. Dayan, L. de Lachenal,  
J. Papadopoulos, E. Paribeni, R. Paris,  
V. Picciotti Giornetti, P. Rendini, M. Sapelli,  
F. Taglietti, E. Talamo, O. Vasori

DE LUCA EDITORE

vitalità e il movimento della figura. Anche l'inarcarsi all'indietro della massa turgida e tesa del torso accentua la sensazione di energia compressa sotto i muscoli in apparente rilassamento. Il braccio destro scendeva verticalmente almeno fino al gomito ed era fissato al torso mediante grappe, di cui è traccia nelle scanalature sulla spalla, e per mezzo di un perno bronzeo (cfr. il foro richiuso sotto l'ascella). L'avambraccio forse era proteso. Il braccio sinistro era portato avanti e piegato forse nel gesto del pugilatore (L. CURTIUS). E. Paribeni propone di identificare, invece, un Herakles o una figura del mito piuttosto che l'immagine di un semplice atleta. Si possono confrontare, a questo proposito, le statue di giovani atleti nello stesso Museo Nazionale Romano, quali l'Efebo Monteverde (E. PARIBENI, n. 30; vedi infra n. 49) e la statua di fanciullo vincitore in basalto (E. PARIBENI, n. 36; vedi infra n. 51), nelle quali si esprime, nonostante l'idealizzazione, una penserosa e distratta concentrazione unita ad una modestia nelle forme, lontana dalla consapevolezza di sé che si coglie nella tensione muscolare dell'eroe rappresentato nel torso Sciarra.

Questa coscienza eroica della propria forza fisica e intellettuale, si manifesta nelle forme esuberanti del corpo ed è molto vicina alla maniera quasi prepotente in cui si impone agli uomini l'immagine della divinità: un esempio, pure nel Museo delle Terme, è offerto dal bellissimo colossale torso acefalo di Apollo (vedi supra n. 25).

L'incertezza per l'identificazione, che spesso coglie di fronte a tante sculture della prima metà del V secolo, ha origine proprio nella consapevolezza che i confini tra il mondo umano, eroico e divino sono estremamente sfumati.

Il Curtius ha sottolineato le analogie con il torso da Mileto (A. LINFERT, in *Antike Plastik*, XII, 1973, p. 81 ss., tavv. 21-26) che riguardano l'inarcarsi del busto e la maggior prominente della metà destra del torso, legata alla posizione del braccio sollevato.

Il rapporto con questa scultura è stato ultimamente riaffermato dal Langlotz, il quale ritiene che il modello da cui dipende la statua delle Terme sia molto simile al tipo di Mileto e ad un piccolo torso conservato a Oxford, proveniente pure dall'Asia Minore. La ricostruzione della posizione del torso di Mileto è basata sul confronto con una moneta da Erythrai a Berlino in cui è raffigurato Herakles con la clava nella mano destra sollevata e una lancia nella sinistra portata verso la spalla. Ad uno schema simile ma capovolto specularmente può riferirsi quindi la ricostruzione della posizione nel torso delle Terme, che in

tal modo conferma l'ipotesi già avanzata dal Paribeni. La statua di Roma presenta una visione unitaria e compatta dell'anatomia, non disgregata e indagata minuziosamente come nell'esempio di Mileto. Rispetto a questo, datato al 480-470 a.C., il modello da cui dipende la scultura nelle Terme si potrà riportare ad un periodo un poco più vicino alla metà del secolo.

La datazione della copia romana è stata indicata dal von Steuben che giudica il lavoro di età adrianea.

*Bibliografia:* R. PARIBENI, n. 434; L. CURTIUS, in *JdI*, 59/60, 1944-45, p. 37, nota 2, figg. 23-26; E. PARIBENI, n. 11; HILBIG, n. 2202; H. von Steuben, con bibl.; AURIGEMMA, n. 458; E. LANGLOTZ, *Studien zur nordost-griechischen Kunst*, Mainz 1975, p. 155.

Neg.: GFN 12096 M.

EMANUELA PARIBENI

#### 48. RILIEVO: c.d. «TRONO LUDOVISI» (Inv. n. 8570).

Marmo greco insulare (pario?); h. cm. 104, l. cm. 144, prof. cm. 72.

Il monumento ha subito notevoli trasformazioni rispetto alla sua forma originaria: la brutale frattura nella parte superiore della fronte e il taglio a spiovente sui lati brevi, l'eliminazione delle decorazioni angolari in basso. A causa di queste rifilature manca anche la parte inferiore del cuscino ripiegato su cui siede la flautista, sul lato destro. Le mani di entrambe le figure sui lati brevi sono gravemente danneggiate, probabilmente a causa del trasporto del monumento in età antica.

Provenienza: Roma, Villa Ludovisi, nel quadrato compreso fra le odierne via Piemonte, via Abruzzi, via Boncompagni e via Sicilia (1887). Tale zona corrispondeva anticamente agli «Horti Sallustiani» di proprietà dello storiografo romano C. Sallustio Crispo, passati successivamente al patrimonio imperiale.

Sulla fronte al centro c'è una figura femminile, visibile dalla vita in su, mentre la parte inferiore è nascosta da un velo, tenuto da due figure femminili, in piedi ai lati.

Essa si sostiene con le braccia alle spalle delle due aiutanti, mentre il viso è rivolto di profilo, in alto verso destra. I capelli tenuti da una sottile fascia sono lunghi e scendono dietro le spalle, mentre due fini ciocche ricadono davanti sul seno destro.

L'orecchio destro è quasi completamente nascosto dai capelli.

Veste un leggero chitone ionico che mette in evidenza le forme del corpo; i seni sono molto distanziati fra loro.

La figura laterale di destra indossa un peplo e quella di sinistra un chitone. Entrambe sono acefale, ma della figura di destra si conserva



48

una vaga traccia del mento e della bocca lungo la frattura.

Le aiutanti tengono sollevato il velo che nasconde in parte la figura centrale.

Sullo sfondo le braccia si incrociano dietro le spalle della padrona e la sostengono sotto le ascelle; la loro innaturale lunghezza è stata giustamente osservata da M. Robertson.

Le due figure si piegano verso di lei e presentano le gambe interne più arretrate rispetto a quelle in primo piano; anche qui si nota un'imperfezione: il piede sinistro della figura col peplo si sovrappone con l'alluce al lembo della veste che scende in primo piano.

Il terreno su cui poggiano le figure è sassoso. Sul lato breve di sinistra è una giovane flautista, seduta con le gambe accavallate su un cuscino, di profilo verso sinistra.

I capelli sono completamente raccolti e nascosti da una reticella. Le dita delle mani sono molto danneggiate.

Sul lato breve di destra una figura femminile, vestita di chitone e himation che le copre anche la testa, è seduta su un cuscino ripiegato, di profilo verso destra.

Tiene con la mano sinistra una scatola rotonda da cui prende grani di incenso da gettare nel *thymiaterion* che le sta di fronte. La mano destra manca completamente. I piedi calzano sandali.

La destinazione di questo singolare monumento e l'esegesi delle scene rappresentate suscitavano fin dall'epoca del rinvenimento una certa perplessità. Il suo primo editore C.L. Visconti pensò ad una sorta di sponda o balaustra di scala.

Successivamente fu proposta un'ipotesi più suggestiva che ebbe più larga fama e risonanza: il pezzo sarebbe stato il trono di una colossale statua di divinità forse Afrodite Ericina, la cui testa sarebbe conservata nell'acrolito Ludovisi (E. PARIBENT, n. 1); da qui il nome

55

convenzionale ancora oggi rimasto (E. PETERSEN, p. 34, fig. II).

Esso è stato interpretato anche come sarcofago, termine di letto di una divinità, ed infine rilievo posto come elemento di coronamento di altare o di edicola (A. von GERKAN, G. RODENWALDT, E. SIMON). Quest'ultima è l'ipotesi più plausibile. Il Ferri, interpretando il pezzo come un rilievo sepolcrale, immagina che fosse collocato a coronamento di un edificio funerario la cui entrata doveva corrispondere al listello al di sotto del velo.

Varie sono le ipotesi sulla scena principale. Da alcuni essa è stata interpretata come *ánodos* ossia il ritorno stagionale sulla terra di Persefone sposa di Ade ed allora i ciottoli sul fondo starebbero ad indicare il *bóthros* cioè la fossa da cui uscirebbe la dea.

L'interpretazione che sembra avere maggiore plausibilità è la nascita di Afrodite dal mare, come si narra nell'inno omerico dedicato alla dea (VI, v. 3 ss.).

I ciottoli, in questo caso, indicherebbero la riva del mare. Già E. Petersen e molti altri da allora ritennero valida questa soluzione; fra questi ricordiamo E. Simon che porta molti interessanti elementi di confronto e recentemente M. Robertson.

Minore seguito hanno avuto altre interpretazioni come bagno rituale di una dea (S. CASSON, E. LANGLOTZ) o di una statua di divinità (CH. KARDARA in *AM*, 76, 1961, p. 81).

Mentre più plausibili sono gli argomenti sostenuti per la rappresentazione di una scena di parto (P. WOLTERS) avente come protagonista forse Latona (W. KLEIN) o Eileithyia, dea protettrice delle nascite.

Difficile è stabilire la relazione fra i lati brevi e la scena principale; se quest'ultima raffigura la nascita di Afrodite, le due figure dei lati brevi sarebbero due ancelle della dea che secondo alcuni potrebbero addirittura indicare l'amor sacro e l'amor profano (ROBERTSON). La flautista, come sappiamo dalla letteratura e dalla pittura vascolare, era un'etera e si pone in netta contrapposizione con la pudica figura dell'altro lato che rappresenta una sposa, simbolo dell'amore sacro.

Questa interpretazione si unisce molto bene con l'ipotesi che la raffigurazione sulla fronte sia una nascita di Afrodite sorgente dalle acque.

Nel caso in cui la scena principale sia interpretata come *ánodos* di Persefone, le figure sui lati brevi potrebbero illustrare una scena di culto (BIANCHI BANDINELLI - PARIBENI, n. 439). Esse si spiegano meno bene nel caso in cui la scena principale sia intesa come bagno rituale di una dea o di una statua di divinità e nel caso di una scena di parto.

Il ritrovamento in prossimità del luogo fuori Porta Collina, lungo le mura Serviane, dove

sorgeva il tempio di Venere Ericina potrebbe suffragare l'ipotesi della nascita di Afrodite. Forse il monumento era originariamente collocato nel più famoso santuario di Afrodite sul monte Erice in Sicilia (J. COLIN, H. VON STEUBEN).

Per quanto riguarda l'analisi stilistica del rilievo ed il suo inquadramento cronologico è stato più volte messo in risalto lo « ionismo », soprattutto per la sottigliezza e la trasparenza delle vesti, che ricordano i prodotti dell'arte ionica. Il recente confronto con i *pinakes* locresi (H. PRÜCKNER, in *bibl.*, p. 36, fig. 4, p. 82, fig. 15), che sono prodotti di arte ionica, ha fatto propendere per un'attribuzione del rilievo alla Magna Grecia. J. Colin ha notato del resto che il trono Ludovisi può essere misurato in piedi locresi. I caratteri ancora severi dei volti e delle acconciature hanno fatto inquadrate il rilievo in un periodo compreso fra il 460 ed il 450 a.C.

Lo stile sembra simile a quello della stele funeraria della fanciulla con la colomba, dall'Esquilino, forse di poco più antica (STUART JONES, *Pal. Cons.*, p. 212, n. 5, tav. 80).

Alla esegesi del trono Ludovisi non è purtroppo servito il confronto con quello che poteva sembrare il suo « pendant »: il trono di Boston, addirittura di dubbia autenticità.

Esso fu venduto alla fine del secolo scorso dagli antiquari romani Antonio e Alessandro Jandolo ed ora è al Museo di Boston.

Sembra che il rilievo provenisse dal Convento dei Cappuccini all'angolo fra via Sicilia e via Romagna, quindi dalla zona degli « Horti Sallustiani » come il più famoso trono Ludovisi.

Si è affacciata l'ipotesi che i due rilievi si completassero a vicenda e costituissero gli acroteri di uno stesso altare (M.B. COMSTOCK-C.C. VERMEULE).

Sono state proposte così svariate interpretazioni del rilievo di Boston, in relazione anche con le scene rappresentate sul trono Ludovisi. Ma il trono di Boston si presenta diverso per stile e qualità.

Non sembra possibile che sia stato creato nello stesso periodo né che provenga dalla stessa area culturale ed artistica.

Nonostante ciò, alcuni hanno pensato che si trattasse di un originale greco, altri invece ad una creazione di epoca romana nata come « pendant » per il trono Ludovisi, ed infine c'è anche chi mette in dubbio l'autenticità del pezzo.

*Bibliografia:* C. L. VISCONTI, in *BCor.*, V, 1887, p. 267 ss.; E. PETERSEN, in *RM*, 7, 1892, p. 32 ss.; P. WOLTERS, *Éphem.*, 1892, p. 227; F. STUŠIČKA, in *JdI*, 26, 1911, p. 50 ss.; E. A. GARDNER, in *JHS*, XXXI, 1913, p. 73 ss.; S. CASSON, in *JHS*, XL, 1920, p. 137 ss.; A. von GERKAN, in *OxJh*, XXV, 1929, p. 125 ss.; R. PARIBENI, n. 152; G.





48

57

RÖSCH, *Das Reliefwerk von Ludovisi und seiner Bostoner Gegenstück*, Hamburg 1929; R. CARPENTER, in *MAARome*, XVIII, 1941, p. 41 ss.; J. COLIN, in *RA*, XXV, 1946, p. 23, e p. 138 ss.; G. ROSENWALD, in *AA*, LXI-LXII, 1946-47, p. 40 ss.; E. LANGLOTZ, *Das Ludovisi Relief*, Mainz 1951; LIPPOLD, *Handb.*, p. 118 ss., tav. 42, 43; E. PARIBENI, n. 3 (ivi altra bibl. prec.); E. SIMON, *Die Geburt von Aphrodite*, Berlin 1959; E. NAH, in *RM*, 66, 1959, p. 108 ss.; CH. KARRARA, in *AM*, 76, 1961, p. 81 ss.; S. FURRI, in *Studi classici e orientali*, XI, 1962, p. 405 ss.; CH. KARRARA, in *Ephem.*, 1964, p. 52 ss.; H. PRÖCKNER, *Die Iakrischen Tonreliefs*, Mainz 1968, p. 89 ss.; LANGLOTZ-HIMMER, p. 31; HELBIG, n. 2340; H. von STEUBEN; AUFHEIMANN, n. 189; C. SCORVINOU-INWOOD, in *JHS*, XCIV, 1974, p. 126 ss.; ROBERTSON, p. 204; BIANCHI BANDINELLI-PARIBENI, n. 430. Per il trono di Boston si veda: F. BARONI, *Osservazioni sul trono di Boston*, Roma 1961, e la recente pubblicazione: M. B. COMSTOCK-C. VERMISLE, *Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts*, Boston 1976, p. 20 ss., con bibliografia aggiornata su entrambi i rilievi.

Neg.: Anderson 3300, 3299; Alinari 20114.

DANIELA CANDILIO

#### 49. STATUA VIRILE GIOVANILE (Inv. n. 75219).

Marmo bianco a grana fine; h. cm. 130.

Mancano il braccio sinistro da sopra il gomito; il destro dall'attacco con la spalla; la gamba sinistra da sotto il ginocchio, la destra da poco sopra. Manca il settore superiore della calotta cranica, lavorato a parte. Il volto è gravemente abraso.

Provenienza: Roma, dalla collezione Monteverde.

La statua rappresenta un fanciullo stante, di forme atletiche, ma non del tutto mature. La figura gravita sulla gamba destra; la sinistra è appena piegata e avanzata. Il torso risente minimamente della gravitazione: i pettorali e le spalle sono quasi sullo stesso piano. Dalla vita in giù, invece, le linee delle partizioni muscolari del ventre e i solchi inguinali si dispongono su un piano obliquo.

Il braccio sinistro era abbandonato lungo il fianco, nella parte alta della coscia è il resto di un puntello che sosteneva l'arto.

Il destro, invece, doveva essere piegato e portato avanti come testimonia una replica conservata a Cleveland (W. AMELUNG, in *Jdl*, 41, 1926, p. 263, tavv. 6-7. L'elenco delle repliche è fornito da E. PARIBENI, n. 30). La ricostruzione è confermata dal resto di un grosso puntello diretto verso l'alto, conservato sulla coscia destra. Nella mano destra, protesa nel gesto dell'offerta, l'Amelung ricostruisce una coppa.

La testa è rivolta a destra e leggermente piegata in avanti. A causa del pessimo stato di conservazione si può rilevare soltanto la for-

ma un po' arrotondata del viso e la particolare vicinanza degli occhi non molto grandi e affioranti. I capelli sono resi a brevi ciocche ondulate, schiacciate sulla calotta cranica, arriciate e plastiche quelle che incorniciano il viso.

Rapporti stretti fra la statua delle Terme e l'Apollo dell'Omphalos (LIPPOLD, *Handb.*, p. 102, tav. 32,1) rilevati dall'Amelung, sono stati successivamente negati dal Paribeni che non ritiene conciliabile il senso di massa potente e compatta dell'Apollo, con il torso gracile dai contorni angolosi del fanciullo delle Terme. Diversi studiosi hanno anche suggerito l'accostamento al tipo Perinthos-Cirene (L. POLLACCO, *L'atleta Cirene-Perinto*, Roma 1955), poi escluso ancora dal Paribeni. Nel torso delle Terme infatti non si riconosce la struttura potente, l'analisi incisiva dell'anatomia, la tensione dell'Atleta di Cirene; anche la testa si differenzia per i passaggi di piano taglienti e la calligrafica esecuzione della capigliatura. Ugualmente il confronto con la statua di guerriero da Villa Adriana, proposto dal Berger (in *RM*, 65, 1958, p. 6 ss., tavv. 7-9,1), non sembra convincente: troppo geometrico nel viso, appiattito e designativo nella descrizione della muscolatura il guerriero, rispetto alla gracile corporeità dell'Efebo Monteverde.

Il modello da cui quest'ultimo dipende viene concordemente situato alla fine del periodo severo (450-440 a.C.), in ambiente attico (cfr. in particolare BRUGN, *art. cit.*, p. 9). La tensione severa è un poco allentata nel torso; i capelli formano una massa compatta in cui si individuano le ciocche trattate con libertà e ricadenti sulla fronte (LIPPOLD).

In conformità con la cronologia del 450-440 e l'origine attica, il Paribeni ha messo in evidenza il rapporto che lega l'Efebo Monteverde all'Atleta con la cuffia di cuoio ricomposto da W. Amelung (LIPPOLD, *Handb.*, p. 138, tav. 48,3; ultimamente BIANCHI BANDINELLI - PARIBENI, n. 442 e M. G. PICOZZI, in *RendPontAcc*, XLVIII, 1975-76, p. 95 ss.) per la maniera plastica e vibrante di trattare il nudo. L'atleta Amelung non è sicuramente attribuito a Mirone per cui non è prudente avanzare l'ipotesi di questo nome per l'autore dell'Efebo Monteverde. Sembra però certo che la statua delle Terme si debba allo stesso artista autore di una testa conservata al Louvre (AMELUNG, *loc. cit.*, fig. 37).

Il Poulsen (V. H. POULSEN, in *ActaA*, 11, 1940, p. 1 ss.) ritiene invece che la statua si debba attribuire al maestro del «Diomede», forse da identificare con Lykios, figlio di Mirone, attivo ad Atene nella seconda metà del V sec. a.C. (ultimamente la von Heintze è invece ritornata alla vecchia attribuzione a Kresilas; in *RM*, 72, 1965, p. 213, tav. 71).