

ALESSANDRA AVAGLIANO

Un *Hermes Agoraios* nel Palazzo Nuovo in Campidoglio*

Nel 1733 la ricchissima collezione di sculture antiche appartenute al Cardinale Albani fu sottratta alla dispersione sul mercato antiquario dalla lungimiranza di Clemente XII, al secolo Lorenzo Corsini (1652-1740), trovando un prezioso scrigno nel Palazzo Nuovo di Piazza del Campidoglio. Il pontefice, desideroso di incrementare il patrimonio artistico di Roma, dispose l'allestimento di un moderno museo di scultura, che aggiungendosi ai celebri bronzi donati da Sisto IV, mutò il colle capitolino in un polo museale tuttora in accrescimento¹.

Tra le cospicue donazioni cui è legato il nome di Benedetto XIV (1675-1758) vi è una scultura di pregevole fattura e assai buone condizioni di conservazione proveniente dalla villa tiburtina dell'imperatore Adriano². La statua, in marmo lunense, raffigura un giovane uomo con la gamba sinistra sollevata e il piede in appoggio su uno sperone roccioso (fig. 1)³. Un corposo panneggio riportato sull'avambraccio sinistro gli cinge i fianchi, coprendolo fino alle ginocchia, mentre il braccio destro proteso e lievemente flesso culmina alla mano nel gesto naturale della dissertazione.

All'ingresso in museo si scelse di collocare la scultura nella mi-

* Le figg. 1, 7 e 11 sono riportate a colori alla fine del volume.

¹ O. ROSSI PINELLI, *Per una «storia dell'arte parlante»: dal Museo Capitolino (1734) al Pio Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, MMV (2005), pp. 5-24.

² La scultura fu rinvenuta nel 1740 in una delle camere appartenenti alle costruzioni del cd. *Poikile* durante gli scavi condotti dal Michilli tra il 1739 e il 1744 e venne acquistata nel 1742 da Benedetto XIV per il Museo Capitolino.

³ h cm 184, Inv. n. 639; H. STUART JONES, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome, The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 288, n. 21, tav. 71; H. VON STEUBEN, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, a cura di W. Helbig, II, Tübingen, Wasmuth, 1966, n. 1586, p. 195.



Fig. 1

rabile cornice della Stanza degli Imperatori, da cui venne ben presto spostata nella Sala del Fauno per cedere il posto alla Venere Capitolina⁴. Dal 1816 è esposta nel Salone⁵.

A dispetto dell'elevata qualità d'esecuzione e della cura nella notazione dei dettagli, scarsa considerazione è stata fin d'ora riservata all'opera, che può rientrare a diritto nel novero delle migliori repliche di originali greci provenienti da Villa Adriana.

La totale perdita degli attributi e l'assenza di notizie precise relative al rinvenimento hanno celato a lungo l'identità del soggetto, che la fantasia degli antiquari ha creduto ora un ginnasiarca, ora un pancraziaste in riposo o ancora un anonimo efebo frequentatore di palestre⁶. In realtà il carattere non atletico della figura era già stato ravvisato ai primi dell'Ottocento da un acuto osservatore come il Mori⁷,

che illustrando l'opera non perdeva l'occasione di rimbeccare il Bottari⁸ troppo avventato, a suo giudizio, nell'accettare l'identificazione della statua come palaestra. Il piglio critico con cui lo studioso si oppose alle interpretazioni dei suoi contemporanei non fu, però, foriero di novità: lamentando deficienza di informazioni il Mori preferì una generica interpretazione della scultura come "eroe in atto di parlare e ascoltare"⁹.

⁴ H. STUART JONES, *A catalogue...*, cit., p. 288.

⁵ *Ibid.*

⁶ Per la bibliografia sulle prime ipotesi interpretative: *Ibid.*

⁷ F. MORI, *Sculture del Museo Capitolino disegnate ed incise da Ferdinando Mori*, vol. II, Roma, 1807, pp. 40-45, tav. XI.

⁸ G. G. BOTTARI, *Del Museo Capitolino*, tomo III, Roma, 1755, p. 124, tav. LXI.

⁹ F. MORI, *Sculture del Museo Capitolino...*, cit., pp. 44-45; del medesimo avviso

La carenza di confronti non impedì, invece, al Furtwängler di riconoscere nell'immagine un'effigie del dio *Hermes*¹⁰, brillante intuizione dell'archeologo tedesco che oggi si fa certezza grazie all'evidenza del dato iconografico¹¹.

Pur mancando uno studio di dettaglio sulla scultura, l'impressione degli studiosi, che hanno avuto modo di esaminarla in occasione di faticose opere di ricognizione delle antichità romane, è sempre stata quella di trovarsi dinnanzi alla copia benefatta di un originale da datare approssimativamente al IV sec. a.C.¹². Per questo risulta inaspettata l'idea, da poco espressa, di considerare l'opera quale creazione eclettica nata dalla *contaminatio* di diversi modelli scultorei¹³, proposta che ha sortito l'effetto di relegare la scultura in una posizione marginale. Essa, infatti, viene considerata niente più che una rielaborazione, frutto dell'inventiva dei copisti di età adrianea, andando così ad infoltire la lista delle presunte creazioni di bottega liberamente ispirate al tipo dell'*Hermes* che si allaccia il sandalo di Lisippo¹⁴.

anche: F. ARMELLINI ROMANO, *Le sculture del Campidoglio incise e brevemente descritte*, vol. II, Roma, 1843, p. 9, tav. 162.

¹⁰ A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke der griechische Plastik*, Leipzig-Berlin, 1893, p. 525.

¹¹ Vedi figg. 13-15.

¹² H. STUART JONES, *A catalogue...*, cit., p. 288; H. VON STEUBEN, *Führer...*, cit., p. 193.

¹³ C. PARISI PRESCICCE, *Ermete che si slaccia il sandalo*, in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, (progetto di Paolo Moreno), Catalogo Mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 aprile - 3 luglio 1995, Milano, Fabbri, 1995, p. 406.

¹⁴ Sul tipo e le repliche esistenti: C. CAPRINO, *Un nuovo contributo alla conoscenza dello Hermes che si allaccia il sandalo*, in «Bollettino d'arte», 59, MCMLXXIV (1974), pp. 106-114. Vengono considerate varianti di questo modello il cd. Eroe di Cassino e la statua-ritratto di Poplicola (v. note 15-16): C. PARISI PRESCICCE, *Ermete...*, cit., p. 405. Dall'*Hermes* che si allaccia il sandalo si differenzia un tipo scultoreo in cui *Hermes* compie il gesto di slacciare la calzatura attribuito dal Moreno alla scuola di Lisippo (P. MORENO, *Ermete che si slaccia il sandalo*, in *Lisippo: l'arte e la fortuna*, cit., pp. 230-231). Per il Parisi Presicce entrambe le versioni potrebbero essere ricondotte a Lisippo e alla sua scuola (C. PARISI PRESCICCE, *Ermete...*, cit., p. 405); il Moreno considera, invece, più antico il tipo dell'*Hermes* si allaccia il sandalo (P. MORENO, *Scultura Ellenistica*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, p. 51). Il riconoscimento dei due differenti tipi ha risolto la *querelle* che opponeva gli specialisti, in disaccordo sull'interpretazione del gesto compiuto dalla figura, definitivamente riconosciuta come un *Hermes* in seguito al rinvenimento della copia con caduceo da Perge. Per le diverse posizioni espresse sull'argomento e la storia degli studi si rimanda a: B. SISMONDO RIDGWAY, *The Date of So-called Lysippean Jason*, in «American Journal of Archeology», 68, MCMLXIV (1964), pp. 115-128, tavv. 37-38; C. CAPRINO, *Un nuovo contributo...*, cit., p. 106-114.

In realtà se già per il cd. Eroe di Cassino¹⁵ e la statua-ritratto di *C. Cartilius Poplicola* da Ostia¹⁶ sono state avanzate riserve riguardo alla presunta derivazione dal suddetto tipo¹⁷, ancor più difficile parrebbe ipotizzare una tale genesi per la scultura capitolina.

Questo per due ordini di motivi. Il primo: le differenze formali troppo incisive tra le due opere. Anche se l'*Hermes* capitolino condivide con il capolavoro di Lisippo il motivo del piede in appoggio su sostegno e probabilmente nasce dal suo stesso sostrato culturale, se ne distacca vivamente, non partecipa del suo stesso spirito: il busto non è animato dal repentino moto di torsione che fa scattare di lato il capo; nulla compare della tensione elastica che percorre l'addome rendendo provvisoria la sua stabilità. Al contrario la posa è ferma, l'equilibrio stabile.

In secondo luogo la provenienza da Villa Adriana, agognata dimora dell'imperatore filelleno, estimatore appassionato della greco-classica e delle sue espressioni artistiche¹⁸, fa pensare alla riproduzione di un originale. Interessante ricordare che dal parco della residenza provengono altre due sculture: l'*Hermes* raffigurato nell'atto di slacciare le stringhe del sandalo ora a Copenhagen¹⁹ e

¹⁵ G. CARETTONI, *Replica di una statua lisippea rinvenuta a Cassino*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie», serie III, 6, MCMXLIII (1943), pp. 53-66.

¹⁶ R. CALZA, *La statua-ritratto di C. Cartilio Poplicola*, in *Scavi di Ostia*, III.1, *Le necropoli*, Roma, 1958, pp. 221-228, tavv. XLIV-XLVII.

¹⁷ R. Calza considera le due sculture, identiche nello schema con gamba sinistra portata su rialzo e braccia incrociate sul ginocchio, repliche di un medesimo tipo statuariale, che sarebbe nato attorno al 40-50 a.C. ad opera dell'ultima produzione neo-attica (R. CALZA, *La statua-ritratto...*, p. 222 ss.). Anche il Carettoni considera come copie di uno stesso archetipo l'eroe cassinate e il ritratto ostinense, cui associa una statua nel cortile di Palazzo Altemps e una scultura al Louvre proveniente da Villa Borghese. Proprio la vicinanza dello schema ad opere di sicura attribuzione lisippea permette allo studioso di riferire la paternità dell'originale al maestro di *Sikion*. G. CARETTONI, *Replica...*, cit. pp. 56, 61.

¹⁸ Per un approfondimento sul rapporto tra Adriano e il mondo greco: E. CALANDRA, *Oltre la Grecia: alle origini del filellenismo di Adriano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

¹⁹ La replica di Copenhagen fu rinvenuta a Villa Adriana nel 1769 da Gavin Hamilton. Esposta alla Lansdowne House di Londra fino al 1930, è poi passata alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen. A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, pp. 464-466, n. 85; F. POULSEN, *Catalogue of the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1951, p. 204, n. 273 a; B. SISMONDO RIDGWAY, *The Date...*, cit., n. 1, pp. 114-115.

l'*Hermes* di Monaco²⁰, che probabilmente appartiene alla serie delle repliche in cui il dio è intento ad allacciare la calzatura, con entrambe le mani portate in avanti lungo la gamba (fig. 2)²¹.

L'attenzione costante che Paolo Moreno ha riservato negli ultimi trent'anni all'indagine sulla maniera di Lisippo e il rilevante numero di attribuzioni messe a segno dallo studioso²² permettono di rintracciare nella produzione del maestro l'esistenza di uno specifico filone di ricerca dedicato allo studio della figura umana con piede in appoggio su sostegno laterale, tema questo già noto alla plastica greca²³.

La posa ha, del resto, una lunga tradizione nell'arte figurativa ellenica; pos-



Fig. 2

²⁰ Alla fine del Settecento Mons. Marefoschi rinvenne a Villa Adriana la copia di Monaco, acquistata nel 1809 da Massimiliano I di Baviera per la sua raccolta di antichità. A. FURTWÄNGLER, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's zu München*, II ed., Munich, 1910, pp. 309-313, n. 287; B. SISMONDO RIDGWAY, *The Date...*, cit., n. 3, p. 115.

²¹ Il restauro della scultura (completamente reintegrata nelle braccia fatta eccezione per la mano destra che regge un legaccio del sandalo), eseguito dal Franzoni, è giustamente ritenuto corretto dalla Caprino (C. CAPRINO, *Un nuovo contributo...*, cit., pp. 106-114). Questo significa che nella villa di Adriano c'erano le copie di due differenti tipi scultorei: l'*Hermes* che si allaccia il sandalo e quello che slaccia le stringhe della calzatura e non due repliche dello stesso tipo.

²² Il Moreno vanta oltre cinquanta pubblicazioni dedicate al tema; nell'impossibilità di citarle tutte si rimanda a: P. MORENO, *Da Lisippo alla scuola di Rodi*, in *Storia e civiltà dei Greci*, 10, *La cultura ellenistica, Le arti figurative*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 412-460, tav. 24-45; P. MORENO, *Opere di Lisippo*, in *Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, serie III, 6-7, 1983-84, pp. 13-70, figg. 1-77; P. MORENO, *Vita e arte di Lisippo*, Milano, Mondadori, 1987; P. MORENO, *Sculture lisippee nei musei di Roma*, in «Archeologia Laziale», IX, MCMLXXXVIII (1988), pp. 467-480; P. MORENO, *Arte di Lisippo* (pp. 18-25), *Luoghi di Lisippo* (pp. 31-33), *Opere di Lisippo* (p. 46); schede, pp. 47-52, 55, 57, 63-64, 81-91, 94-107, 109-113, 157-159, 162-164, 166-167, 172-175, 178-180, 182-184, 190-195, 218-228, 230-232, 234-235, 238-248, 251-255, 266-267, 270, 278-288; *Michelangelo e Lisippo* (pp. 496-501), in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, cit.; P. MORENO, *Il Genio Diferente. Alla scoperta della maniera antica*, Milano, Electa, 2002, pp. 62-76 e pp. 133-142.

²³ All'argomento è dedicata la vecchia monografia del Lange: K. LANGE, *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos*, Leipzig, 1879.



Fig. 3

siamo seguirne lo sviluppo a partire dal periodo tardo-arcaico quando compare in rare decorazioni vascolari²⁴, che tradiscono l'origine pittorica dello schema, fino al classicismo maturo cui si deve la sua traduzione plastica. Menzioniamo, a titolo d'esempio, una *neck amphora* del Pittore di *Andokides* (530 a.C.) che ci restituisce l'insolita immagine di un *Herakles* citaredo alla presenza di *Athena*²⁵: l'eroe ha la gamba destra fissa al suolo e la sinistra poggiata su una pedana per audizioni musicali mentre con il braccio destro regge lo strumento che ha poggiato sulla coscia alzata (fig. 3).

²⁴ Per cui si veda: P. JACOBSTHAL, *Die Melischen Reliefs*, Berlin-Wilmersdorf, H. Keller, 1951, pp. 190-191.

²⁵ Munich, *Antikensammlungen*, inv. n. 1575, da Vulci. J. D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1956, p. 256, n. 16; J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, Londra, Thames and Hudson, 1974, p. 118, fig. 165. Un'anfora al Musée des Beaux-Arts e d'Archeologie di Boulogne (inv. n. 78) raffigura *Herakles* nella medesima posa eccezion fatta per il piede destro che poggia sulla pedana solo con la punta: G. SIEBERT, s.v. *Hermes*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, Zürich, Artemis, 1990, p. 316, n. 330.

In questa prima elaborazione della posa statica la figura umana, in ossequio ai formalismi di età tardo-arcaica, è vista rigidamente di profilo con il capo rivolto innanzi e l'occhio ancora impostato frontalmente. Ben più ampia diffusione trova in seguito il motivo nella produzione ceramografica di ispirazione polignotea²⁶; dopodiché, adattato alla bidimensionalità del rilievo, il modello figurativo fa la sua comparsa nel celebre fregio delle Panatenee, dove esso è adoperato per la raffigurazione di due opliti che si armano (lastra ovest VI, n. 12; lastra ovest XV, n. 29)²⁷.

La frammentarietà della documentazione fa da ostacolo all'esatta individuazione del passaggio al tutto tondo, che solo in via ipotetica collochiamo nella seconda metà del V sec. a.C. È, infatti, a quest'epoca che si fa risalire il gruppo raffigurante *Poseidon* e *Athena* mentre, in un clima di pacifica contesa, fanno bella mostra dei doni offerti all'Attica²⁸. La composizione, riconosciuta in una serie iconografica di successo²⁹, è dai più riferita all'attività di *Alkamenes*³⁰, discepolo di Fidia, che, memore della lezione partenonica, adotta per il suo *Poseidon* la sistemazione con gamba poggiata su una sporgenza del terreno, antesignano nella rappresentazione naturalistica del corpo umano in posa statica. Cade così la candidatura di *Skopas* di *Paros*, che il Futwängler additava quale inventore del motivo per il tipo dell'*Apollon Smintheus*, felicemente riconosciuto in due monete dell'età di Commodo³¹. L'immagine di *Apollon* con la

²⁶ P. JACOBSTHAL, *Die Melischen ...*, cit., pp. 190-192.

²⁷ F. BROMMER, *Der Parthenonfries*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1977, p. 10, tavv. 18-20; p. 22, tavv. 43-45; vedi anche: L. BESCHI, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, a cura di E. La Rocca, Milano, Electa, 1988, p. 245, fig. 126.

²⁸ PAUSANIAS, I, 24, 3.

²⁹ P. MORENO, *Una cretula di Cirene e il Poseidone del Laterano*, in «Quaderni di Archeologia della Libia», 8, MCMLXXVI (1976), pp. 81-98.

³⁰ L'attribuzione ad *Alkamenes* inizialmente proposta dallo Svoronos (J.N. SVORONOS, in «Journal international d'archéologie numismatique», 14, 1912, p. 289) ha trovato concordi: B. SCHLÖRB, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias*, Waldsassen, 1964, p. 28; P. MORENO, *Una cretula di Cirene...*, cit., pp. 81-98; F. GHEDINI, *Il gruppo di Atena e Poseidon sull'acropoli di Atene*, in «Rivista di Archeologia», VII, MCMLXXXIII (1985), pp. 12-56.

³¹ A. FURTWÄGLER, *Meisterwerke...*, cit., p. 525, tavv. 34, 36; si veda anche: P. E. ARIAS, *Skopas*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1952, pp. 110-111, tavv. 19-20. Per il culto di Apollo *Smintheus* e la sua diffusione in Asia Minore si rimanda a: S. MUCZNIK, A. OVADIAH, *The Bronze Statuette of a Mouse from Kedesh and its Significance*, in

gamba destra poggiata su un rialzo da cui fa capolino la sagoma ben riconoscibile di un topo, concorda, infatti, puntualmente con la descrizione della statua, realizzata, secondo la testimonianza di Strabone, per il tempio del dio a *Chryse* nella Troade⁵².

Si è anche notato, e a ragione, come lo schema in questione si presti assai bene a rappresentare il giovane *Theseus* alle prese con i *gnorismata* lasciati dal padre *Aigeus* a riprova della sua identità, magari proprio nell'atto di calzare un sandalo⁵³. In effetti proprio questo potrebbe essere stato lo schema compositivo di una scultura ricordata da Pausania sull'acropoli di Atene⁵⁴. Il periegeta, narmando del celebre episodio della giovinezza dell'eroe, ne ricorda una rappresentazione interamente in bronzo fatta eccezione per il "macigno", che verosimilmente fungeva da supporto per la gamba sollevata. La scultura menzionata da Pausania è stata inizialmente messa in rapporto con uno schema figurativo noto da decorazioni vascolari e rilievi che mostrano *Theseus* nell'atto di sollevare una grossa lastra che svela spada e sandali alla presenza della madre *Aithra*⁵⁵. Tale collegamento, sebbene coerente per contenuto, non può essere valido per l'evidente difficoltà di realizzare nel tutto tondo uno schema audace come quello raffigurato⁵⁶.

Nell'impossibilità di restituire un volto al *Theseus* dell'Acropoli⁵⁷,

«Bulletin Antieke Beschaving», 76, MMI (2001), pp. 133-138. Il Furtwängler riporta all'attività di *Skopas* anche il prototipo di una statua di Pan con gamba sinistra sollevata, riprodotta su di una moneta di *Heraia* in Arcadia e in un bronzo della medesima provenienza ora a Berlino. A. FURTWÄGLER, *Meisterwerke...*, cit., p. 525, tav. 35. Per il bronzo si veda: G. TREU, *Erwerbungen der königlichen Museen im Jahre 1880*, in «Archäologische Zeitung», 39, MDCCCLXXXI (1881), pp. 251-252.

⁵² STRABO, 15, 1, 48.

⁵³ C. PARISI PRESCICCE, *Ermete...*, cit., p. 405.

⁵⁴ PAUSANIAS, I, 27,8.

⁵⁵ C. SOURVINOU-INWOOD, *Theseus Lifting the Rock and a Cup near the Pithos Painter*, in «Journal of Hellenic Studies», 91, MCMLXXI (1971), pp. 94-109; J. NEILS, s.v. *Theseus*, in *Lexicon...*, cit., VIII, pp. 924-925, nn. 17-20, 50, 51, 57, tavv. 17-20, 50. Per l'ipotesi che riconosce nel cd. "Auriga" dell'Esquilino l'originale menzionato da Pausania si veda: E. PARIBENI, *Una ipotesi sul così detto «Auriga dei Conservatori»*, in «Buletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 74, MCMLI/II (1951-52), pp. 15-18, tav. I.

⁵⁶ Così anche: E. LA ROCCA, *L'auriga dell'Esquilino*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1987, pp. 20-22; C. PARISI PRESCICCE, *Ermete...*, cit., p. 405.

⁵⁷ Un'ipotesi del Parisi Presicce collega alla scultura un torso in marmo proveniente dall'Acropoli, considerandolo una replica non ultimata dell'originale bronzo (C. PARISI PRESCICCE, *Ermete...*, cit., p. 405). Data, però, l'appartenenza del torso alla

torniamo al tema della figura in riposo con gamba sollevata, soffermandoci a questo punto sull'apporto rivoluzionario dato al motivo dalla personalità di Lisippo. Nel corso di tutta la sua lunghissima carriera il maestro si è misurato più volte con questo problema formale, perfezionandolo fino ad ottenere i risultati più alti nella sua elaborazione. Il motivo è proposto nel placido *Poseidon* cd. del Laterano, che chiaramente guarda ancora alla tradizione attica³⁸; ritorna nell'*Herakles* che abbatte l'Amazzone Ippolita nel ciclo dedicato alle imprese dell'eroe, realizzato ad Alizia in Acarnania nel 314 a.C.³⁹; variata nella gamba d'appoggio, la posa è adottata nel ritratto di *Korpheidas* in un gruppo voluto da Cassandro a Tebe nel 316 a.C.⁴⁰. L'incessante ricerca del Sicionio elabora ancora l'*Hermes* che si slaccia il sandalo, tipo che innova nell'impostazione spaziale per la brusca torsione del capo e il carattere di immediatezza della posa, cui la gamba in appoggio, resa portante dal gravitare in avanti del busto, conferisce un senso di precario equilibrio⁴¹.

Sullo stesso tema sembra si sia cimentato anche *Teisikrates* di *Sikion*⁴², artista dallo stile vicinissimo a quello lisippeo⁴³, formatosi nella bottega di *Euthykrates*, il migliore allievo del maestro⁴⁴. La posa con gamba sollevata è adottata nel ritratto eseguito per Demetrio Poliorcete⁴⁵, di cui si vuole riconoscere una riproduzione in un bronzetto proveniente da Ercolano (fig. 4)⁴⁶. L'impostazione

serie delle repliche dell'*Hermes* che si scalza di Lisippo, appare senza prove la tesi del cambiamento d'identità del soggetto. La provenienza del torso è, invece, considerata dal Moreno un indizio per la collocazione dell'originale di Lisippo sull'acropoli di Atene (P. MORENO, *Ermete...*, cit., p. 230, 232).

³⁸ E. SIMON, s.v. *Poseidon*, in *Lexicon...*, cit., VII, E 34-38, pp. 452-453. P. MORENO, *Posidone a Corinto*, in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, cit., pp. 220-221.

³⁹ P. MORENO, *Scultura Ellenistica*, cit., pp. 50-51.

⁴⁰ P. MORENO, *Corfida a Tebe*, in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, cit., pp. 218-219. La Sismondo Ridgway esprime riserve riguardo alla ricostruzione della statua con gamba destra sollevata su supporto. B. SISMONDO RIDGWAY, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, p. 310, nota 5.

⁴¹ Per la bibl. v. nota 14.

⁴² Lo scultore fu attivo all'incirca fra il 320 e il 280. P. MORENO, s.v. *Teisikrates*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1966, pp. 664-666.

⁴³ PLINIO, XXXIV, 67.

⁴⁴ PLINIO, XXXIV, 66.

⁴⁵ PLINIO, XXXIV, 67.

⁴⁶ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5026. M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, Columbia University Press, 1955, pp. 50-51, fig. 149.



Fig. 4



Fig. 5

della figura e soprattutto il particolare del braccio sinistro tenuto sotto il mantello e portato al fianco accomunano la statuetta ad un'immagine di *Hermes* riprodotta su un rilievo votivo di Atene (fig. 5)⁴⁷, corrispondenza questa che potrebbe far pensare all'esistenza in città di un simulacro del dio da riferire alla personalità di questo scultore.

Veniamo ora alla descrizione di dettaglio della scultura capitolina, passaggio necessario al corretto inquadramento stilistico e cronologico della copia. Iniziamo dalla notazione dei restauri.

Il braccio destro (fig. 10), seppure la vistosa frattura appena sotto la spalla porterebbe a ritenerlo moderno, è di certo originale come rivela la qualità del marmo, percorso da venature grigiastre che tornano identiche nel torso. L'arto, spezzato anche all'altezza del gomito, è saldato alla spalla tramite un tassello irregolare in marmo moderno; una terza lesione corre in obliquo sull'avambrac-

⁴⁷ Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 1966. N. KALTSAS, *Sculpture in National Archeological Museum, Athens*, Los Angeles, J. Paul Getty Museums, 2002, p. 306, n. 645, fig. 645.



Fig. 6



Fig. 7

cio segnando il confine con il polso, che è di restauro insieme con la mano e le dita⁴⁸. La qualità del marmo ci assicura, invece, l'autenticità della mano sinistra che deve essere stata rinvenuta spezzata in più punti e ricongiunta come indicano le linee di frattura all'attaccatura del polso, del pollice e dell'indice (fig. 6)⁴⁹. Le tracce di ossidazione visibili nel palmo della mano (fig. 7) indicano la presenza di un attributo metallico, senza dubbio un caduceo, come già proposto dall'acume del von Steuben⁵⁰, da immaginare mollemente impugnato e rivolto verso il basso (fig. 8).

La gamba sinistra, il piede e la roccia su cui esso poggia sono un'integrazione moderna realizzata in un sol blocco con il plinto

⁴⁸ Il polso e la mano risultano di qualità di marmo diverse rispetto alle dita. Si dovranno pertanto attribuire ad interventi di restauro differenti, di cui purtroppo non è possibile precisare la cronologia.

⁴⁹ Già il Furtwängler considerò la mano sinistra originale, segnalando come errate le informazioni sui restauri date in precedenza. Lo studioso reputò autentica anche gran parte della mano destra, notizia questa che potrebbe essere vera considerando che le condizioni in cui egli vide la scultura potrebbero essere state diverse da quelle attuali. A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke...*, cit., p. 525, nota 1. Reputano, invece, la mano di restauro: H. STUART JONES, *A catalogue...*, cit., p. 288; H. VON STEUBEN, *Führer...*, cit., p. 193.

⁵⁰ H. VON STEUBEN, *Führer...*, cit., p. 193.



Fig. 8

che sorregge la scultura. Sono, infine, di restauro: il naso, la parte anteriore del piede destro e i piccoli tasselli che colmano le brevi lacune del panneggio.

Svariati indizi parlano a favore di una derivazione della scultura da un prototipo bronzeo: la consistenza metallica delle pieghe della stoffa; l'inserimento di un puntello come raccordo tra il gomito sinistro e il panneggio sottostante; il sostegno a forma di tronco d'albero posto dietro la gamba destra necessario a garantire stabilità alla figura; infine la difficoltà tecnica nell'esecuzione del panneggio. L'indumento è stato, infatti, realizzato lavorando il marmo in due pezzi differenti, successivamente giustapposti. La porzione superiore, ripiegata su sé stessa, è stata scolpita a parte e poi inserita ad incastro su quella inferiore, come mostra la linea di congiunzione sapientemente mascherata dall'aggetto delle pieghe.

Nel complesso i restauri sono contenuti e non intaccano affatto il senso intimo della scultura, che resta avvolta da un'aura di classica compostezza. La veduta frontale, l'unica per cui è concepita l'opera, svela il maggior numero di dettagli. Ben si coglie il moto di flessione per cui due pieghe carnose dalle coste inferiori si congiungono di traverso sull'ombelico; il torso sostenuto dal gomito sinistro, stabilmente puntato sulla coscia rialzata; la gamba destra d'appoggio, tesa, con il piede che aderisce a terra e l'anca che sporge dolcemente verso l'esterno a bilanciare il peso del busto rivolto al lato opposto. La clamide, attributo costante del dio, rimboccata lungo il lembo superiore e sistemata morbidamente attorno ai fianchi, è trattenuta dall'avambraccio sinistro, ricadendo verticalmente ai due lati della gamba alzata sulla roccia, secondo uno schema che ricorre iden-

tico nel carpofofo dell'ara neo-attica firmata da *Kleomenes* agli Uffizi (fig. 9)⁵¹.

L'intero lato sinistro della figura appare in riposo, in contrasto con il lato destro in attività. Nel busto il retto dell'addome in contrazione è evidenziato nei suoi margini, mentre il grande obliquo più teso sul fianco sinistro fuoriesce maggiormente dalla cresta iliaca a destra. Ben delineati i grandi pettorali e chiaramente percepibile la notazione delle coste. Le masse muscolari non molto pronunciate definiscono così le forme piene e morbide di un giovane uomo, di certo non particolarmente avvezzo alla pratica sportiva, eppure di età compiutamente adulta⁵².

Il capo è leggermente ruotato a destra e reclinato, la bocca piccola ha labbra sottili e appena dischiuse (figg. 10-11). La folta capigliatura è animata da brevi riccioli che si addensano corposi a incoronare l'ovale allungato del volto; mosso è l'andamento delle ciocche, che nel loro plastico viluppo alternano zone d'ombra a zone di luce, perdendo poi volume all'occipite dove aderiscono maggiormente alla calotta cranica. L'attaccatura dei capelli descrive una curva piuttosto bassa sulla fronte poco ampia e solcata in alto da una piega, che termina in sopracciglia rego-



Fig. 9

⁵¹ Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 612. G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi: Le Sculture*, I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958, n. 116, pp. 145-147, tav. 116d.

⁵² Pertanto appare ingiustificata la definizione di "efebo".



Figg. 10-11

lari dalle ampie arcate. Due rughe appena accennate si dipartono dalle estremità interne delle arcate sopraccigliari conferendo al personaggio un'espressione di concentrazione, che ben si sposa al gesto della mano portata in avanti ad accompagnare la parola.

L'intensità comunicativa del volto, il virtuosismo plastico della capigliatura gonfia e ricciuta, l'ardita impostazione spaziale, finanche il tema dell'opera si inseriscono perfettamente nella produzione artistica di pieno IV secolo a.C., epoca in cui il processo di umanizzazione delle divinità olimpiche può facilmente aver portato alla trasformazione di *Hermes* in un elegante oratore.

A chiarire il problema cronologico giunge, poi, inatteso il miracolo di una nuova scoperta a Pella, che ci restituisce la trasposizione pittorica di un tipo scultoreo assai simile al nostro (fig. 12). Il ritrovamento è di una tomba sulle cui pareti compare il defunto in clamide purpurea che, in presenza dei Sette Sapienti, sfoggia la sua

erudizione in materia astronomica⁵⁵. Nel dare notizia del prezioso documento, prontamente il Moreno ha segnalato la corrispondenza della posa e della foggia del drappeggio tra l'immagine del defunto e l'*Hermes* da Villa Adriana⁵⁴. Chi ha eseguito gli affreschi della tomba, fa notare lo studioso, è permeato dalla maniera del vecchio Lisippo, pertanto ne adotta schemi e pose. Diventa così lecito, partendo da questo documento pittorico e tenendo a mente la soluzione adottata nell'*Herakles* che atterra Ippolita nel *Dodekathlon* di Alizia⁵⁵ (fig. 17), postulare l'esistenza di un tipo scultoreo lisippeo in posa statica con clamide portata ai fianchi⁵⁶. Variato rispetto a questo archetipo nella mancata rotazione del capo, *leitmotiv* del maestro, il prototipo dell'*Hermes* capitolino sarà in ogni caso da riferire alla produzione scultorea messa in campo nella seconda metà del IV sec. a.C. dalla scuola sicionia⁵⁷, che al tema della figura



Fig. 12

⁵⁵ Per l'edizione della tomba si veda: M. ΛΙΛΙΜΠΑΚΗ-ΑΚΑΜΑΤΗ, *Κιβωτιόσχημος τάφος με ζωγραφική διακόσμηση από την Πέλλα*, Θεσσαλονίκη, Υπουργείο Πολιτισμού, ΙΖ Έφορεία Προϊστοπικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων, 2007.

⁵⁴ P. MORENO, 7 Sapienti + 1, in «Ars et furor. Periodico di cultura artistica e di informazione», Rivista bimestrale, anno V, n. 19, maggio-giugno 2009 (www.arsetfuror.com).

⁵⁵ È il sarcofago Corsini a conservare la versione più fedele al prototipo bronzeo, in cui l'eroe reca in vita la leonté. P. MORENO, *Scultura Ellenistica*, cit., pp. 50-51; P. MORENO, *Imprese di Eracle*, in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, cit., pp. 266-267; L. MUSSO, *Cassa di sarcofago con Imprese di Eracle*, in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, cit. pp. 270-271.

⁵⁶ È interessante, inoltre, rammentare l'esistenza a Taranto di un frammento di fregio con raffigurazione di un personaggio che si china ad indossare un sandalo. La figura indossa, infatti, una clamide che dalla spalla sinistra scende a coprire il bacino e le gambe. Probabilmente l'opera nasce dalla combinazione di diversi tipi lisippeo. Taranto, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 6160. P. MORENO, *Scultura Ellenistica*, cit., p. 51, fig. 47.

⁵⁷ L'attribuzione dell'archetipo alla mano di Lisippo pare negata anche dalle



Fig. 13

con gamba sollevata su roccia sembra aver dedicato particolare attenzione, vista l'insistenza riservata al motivo da diversi fra i suoi esponenti. Un'unica replica del tipo in esame può essere riconosciuta in una scultura minore dal vero al Louvre, che manca, però, della clamide⁵⁸.

Qualche parola, infine, sull'iconografia dell'*Hermes* in conversazione. Il dio compare in un atteggiamento pressoché identico su un cratere proveniente da Lentini⁵⁹ datato al decennio 330-320 a.C.: fa-

discordanze esistenti nella resa della muscolatura (ad es. mancato rilievo dei muscoli del trapezio) e del volto (ad es. arcata sopraccigliare non incavata; assenza della torsione del collo) rispetto ad opere di sicura attribuzione al maestro (v. *Apoxyomenos*).

⁵⁸ A. HÉRON DE VILLESFOSSE, *Catalogue sommaire des marbres antiques, Musée du Louvre*, Paris, Éditeur des Musée Nationaux, p. 141, n. 2407.

⁵⁹ A. D. TRENDALL, *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Ox-

sciato da un elegante drappeggio che annodato in vita scende fin sopra le caviglie, in capo una coroncina, *Hermes* reca il piede sinistro su di un rialzo; il braccio destro è sollevato in gesto oratorio, mentre leggermente variata risulta la posa del braccio sinistro piegato in alto a reggere la verga aurea (fig. 13). Un secondo confronto, seppure meno stringente, è offerto da un cratere a volute proveniente da Bari ora al Museo Gregoriano Etrusco (fig. 14)⁶⁰. La fortuna del soggetto è, infine, testimoniata dal mosaico antiocheno di II sec. d.C. con la scena del giudizio di Paride al Louvre (fig. 15)⁶¹.

Ad accomunare tutti i documenti elencati è il gesto del conversare, che ben si addice alla personalità poliedrica e versatile di *Hermes*, il cui ruolo nel consesso olimpico è, non a caso, quello di “messaggero”⁶². L'espressività del volto e il gesticolare vivace contraddistinguono anche l'*Her-*



Fig. 14

ford, Clarendon, 1967, 589, n. 28; F. GIUDICE, *I ceramografi del IV secolo a.C.*, in *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, Garzanti, 1985, p. 258, fig. 292; P. E. ARIAS, *Cratere a calice di Lentini*, in «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», MCMLXII (1962), pp. 36-42, tavv. VIII-IX.

⁶⁰ P. E. ARIAS, *Mille anni di ceramica greca*, Firenze, Sansoni, 1960, n. 163, p. 151, tav. L.

⁶¹ Paris, Musée du Louvre, Ma 3443. F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1978, n. 43, pp. 87-92, figg. 84-85.

⁶² Sulla complessa figura di *Hermes* si vedano le seguenti monografie: S. EITREM, *Hermes und die Toten*, Christiania, Dybwad, 1909; P. RAINGEARD, *Hermès psychagogue: essai sur les origines du culte d'Hermès*, Paris, Les belles lettres, 1935; K. KERÉNYI, *Hermes der Seelenführer: das Mythologem vom männlichen Lebensursprung*, Zürich, Rhein-Verlag, 1944; N.O. BROWN, *Hermes the Thief: the evolution of a myth*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1947.



Fig. 15

mes che in compagnia delle *Charites* è scolpito su un rilievo di poco anteriore al 480 a.C. proveniente dal Passaggio dei *Theoroi* nell'agorà di *Thasos* (fig. 16)⁶⁵. L'accostamento ad *Apollon* citaredo, manifestazione dell'abilità musicale, prova che qui *Hermes* rappresenta l'incarnazione della qualità oratoria, per cui è la stessa *Mnemosyne*, madre delle Muse e personificazione della memoria, ad incoronarlo⁶⁴. Questo il motivo che induce l'editore del rilievo a riconoscere nell'immagine un *Hermes* venerato come *Logios*⁶⁵ o *Agoraios*⁶⁶.

L'inconfondibile attitudine oratoria non può che far proporre anche per la statua capitolina una lettura come *Hermes* venerato con l'epiclesi di *Agoraios*⁶⁷ ossia nell'accezione di custode della sfera della "parola"⁶⁸. In virtù del dominio che il dio esercita sul linguaggio, *Hermes Agoraios* presiede alle contrat-

⁶⁵ Paris, Musée du Louvre, Ma 696 C. B. HOLTZMANN, *La Sculpture de Thasos: corpus des reliefs*, in *Études thasiennes*, XV, Athènes, Ecole française d'Athènes, 1994, n. 8, pp. 48-51, tavv. VIII, IX, XIII, XIV; H. HAMIAUX, *Les sculptures grecques*, I, *Des origines à la fin du IVe siècle avant J. C.*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, n. 96, p. 107.

⁶⁴ B. HOLTZMANN, *La Sculpture...*, cit., p. 51.

⁶⁵ L'attributo di *Logios*, riferito ad *Hermes* nella produzione letteraria ellenistica, non è mai attestato come titolo di culto. Nell'accezione di protettore della facoltà oratoria il dio è venerato come *Agoraios* e solo a Knido come *Peisinous*. L. R. FARNELL, *The Cults of Greek states*, Oxford, Clarendon Press, 1896-1909, V, p. 27.

⁶⁶ B. HOLTZMANN, *La Sculpture...*, cit., p. 51.

⁶⁷ È stato il Furtwängler (A. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke...*, cit., p. 525) a suggerire per primo una lettura della statua come *Hermes Logios* o *Agoraios*, ipotesi ritenuta plausibile dallo Stuart-Jones, che tuttavia sembra privilegiare l'interpretazione della scultura come ritratto idealizzato di un anonimo personaggio romano raffigurato sotto le spoglie di *Hermes*. H. STUART JONES, *A catalogue...*, cit., p. 288. Il von Steuben considera qui *Hermes* dio dell'eloquenza. H. VON STEUBEN, *Führer...*, cit., 193.

⁶⁸ L. R. FARNELL, *The Cults of Greek states*, cit., p. 27.



Fig. 16

tazioni e agli scambi commerciali, diventa il protettore degli oratori⁶⁹, marca con la sua presenza ogni spazio destinato alle pubbliche adunanze e agli agoni⁷⁰. Ad attestare l'ampia diffusione del suo culto nello spazio dell'agorà greca accorrono numerose fonti letterarie ed epigrafiche⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ J. P. VERNANT, *Hestia-Hermès, Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1982, p. 127.

⁷¹ Per una rassegna completa delle fonti si veda: R. MARTIN, *Recherches sur*



Fig. 17

Qualche volta le fonti ci forniscono anche indizi utili a ricostruire l'iconografia dell'*Agoraios*⁷². Sappiamo, ad esempio, che nell'agorà di Sparta⁷⁵ l'*Hermes Agoraios* recava nelle braccia Dioniso infante, secondo la ben nota iconografia del capolavoro di Prassitele a Olimpia. Certo è che nelle più antiche installazioni culturali delle *agorai* la presenza di *Hermes* doveva essere evocata in forma di erma itifallica, come accade a *Pharai* in Acaia⁷⁴, dove ancora ai tempi di Pausania sopravvive un antichissimo culto oracolare basato sulla cledomanzia, la mantica fondata sul caso.

Ad Atene il luogo di culto di *Hermes Agoraios* riceve probabilmente una prima monumentalizzazione verso la fine del VI sec. a.C. sotto l'arcontato di *Kebris*⁷⁵.

Pausania ne ricorda la statua in bronzo⁷⁶, che dalla testimonianza di Luciano⁷⁷ sappiamo essere antropomorfa. Probabilmente la scultura menzionata dalle fonti sostituì l'erma originaria

l'agora grecque: études d'histoire et d'architecture urbaines, Paris, De Boccard, 1951, p. 175, nota 1, p. 191, nota 2.

⁷² Immotivata resta l'ipotesi di ricostruzione del tipo dell'*Agoraios* come un giovane nudo in corsa. H. SICTERMANN, s.v. *Hermes*, in *Enciclopedia dell'Arte...*, cit., p. 6.

⁷³ PAUSANIAS, III, 11, 11.

⁷⁴ PAUSANIAS, VIII, 22, 2-4.

⁷⁵ M. OSANNA, *Il culto di Hermes Agoraios ad Atene*, in «Ostraka. Rivista di Antichità», I, 2, 1992, pp. 215-222.

⁷⁶ PAUSANIAS, I, 15, 1: «Andando al portico, che chiamano Pecile dalle pitture, c'è l'*Hermes* di bronzo detto *Agoraios*, e, vicino, una porta» (trad. autore).

⁷⁷ LUCIANO, *Jupp. Trag.*, 35.

andata distrutta con l'invasione persiana. *Terminus ante quem* per il nuovo *agalma* potrebbe essere la datazione al decennio 430-420 a.C. fissata per l'altare dedicato dall'ipparco Callistrato di Afidna⁷⁸. Nessuna traccia resta della scultura, che pur godette in antico di grande fama se Luciano la ricorda continuamente imbrattata da gesso per l'esecuzione di calchi⁷⁹. Anche nell'agorà di *Sikion* il periegeta ricorda un simulacro di *Hermes Agoraios* proprio accanto ad un *Herakles* di Lisippo⁸⁰. Se proprio questa possa essere stata la sede dell'originale riprodotto nella villa di Adriano, resta per ora un quesito ancora in attesa di risposta.

La fig. 2 è tratta da C. CAPRINO, *Un nuovo contributo alla conoscenza dello Hermes che si allaccia il sandalo*, in «Bollettino d'arte», 59, 1974; la fig. 3 da J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, Londra, 1974; la fig. 4 da M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, Columbia University Press, 1955; la fig. 5 da N. KALTSAS, *Sculpture in National Archeological Museum, Athens*, Los Angeles, 2002; la fig. 9 da G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi: Le Sculture*, I, Roma, 1958; la fig. 12 da M. ΛΙΛΙΜΠΑΚΗ-ΑΚΑΜΑΘΗ, *Κιβωτιόσχημος τάφος με ζωγραφική διακόσμηση από την Πέλλα*, Θεσσαλονίκη, 2007; la fig. 13 da P. E. ARIAS, *Cratere a calice di Lentini*, in «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», 1962; la fig. 14 da P. E. ARIAS, *Mille anni di ceramica greca*, Firenze, 1960; la fig. 15 da F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris, 1978; la fig. 16 da B. HOLTZMANN, *La Sculpture de Thasos: corpus des reliefs*, in *Études thasiennes*, XV, Athènes, 1994; la fig. 17 da P. MORENO, *Michelangelo e Lisippo*, in *Lisippo, L'arte e la fortuna*, Milano, 1995. Le figg. 1, 6, 7, 10, 11 sono foto realizzate dall'autore. Il disegno di ricostruzione della scultura (fig. 8) è stato realizzato da Roberto Mattera, cui rivolgo la mia più sincera gratitudine. Un sentito ringraziamento va, infine, al Prof. Paolo Moreno premuroso nel segnalarmi il confronto con l'affresco da Pella.

⁷⁸ M. OSANNA, *Il culto...*, cit., pp. 220-221.

⁷⁹ LUCIANO, cit., 33.

⁸⁰ PAUSANIAS, II, 9, 8: «Qui c'è un *Herakles* di bronzo, opera di Lisippo di Sicione; vicino si trova *Hermes Agoraios*» (trad. autore).

