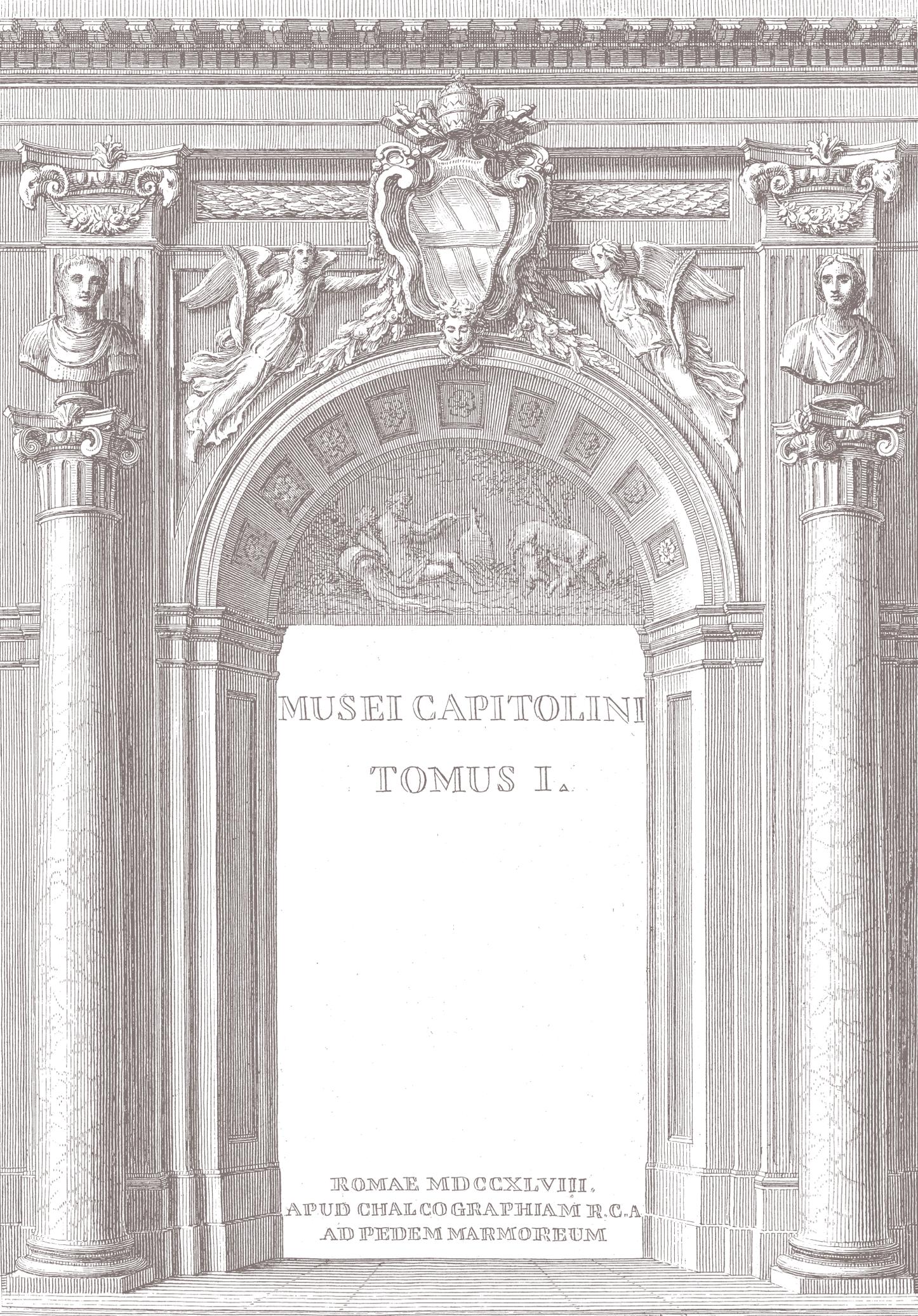


MUSEI
CAPITOLINI
LE SCULTURE
DEL PALAZZO
NUOVO

/ 2



MUSEI CAPITOLINI

TOMUS I.

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

Roma Capitale
Assessorato alla Crescita Culturale
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

MUSEI
CAPITOLINI
LE SCULTURE
DEL PALAZZO
NUOVO / 2

a cura di
Eugenio La Rocca
Claudio Parisi Presicce

CAMPISANO EDITORE

musei (in) ROMA
omune

In copertina,
Centauro anziano,
foto di Zeno Colantoni

Progetto grafico
Gianni Trozzi

Impaginazione
Enrico D'Andrassi

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

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

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

4. Statua di Centauro giovane, opera di Aristes e Papias

Inv. S 656

Come nel caso del Centauro anziano (S 658) la pietra, di colore grigio-nero a grana fine con venature grigie e bianche, viene tradizionalmente indicata come calcare "bigio morato", per il quale si è proposta una provenienza della cave di Capo Tenaro o dell'isola di Chios¹. Ultimamente è stata invece avanzata l'ipotesi che si tratti di marmo "nero antico", estratto dalle cave di Göktepe, a circa 70 km da Afrodisia². Rispetto al Centauro anziano, il blocco qui utilizzato si presenta maggiormente screziato.

Altezza complessiva senza plinto 156 cm; con il plinto 167 cm.

STATO DI CONSERVAZIONE

Buono. La scultura, rinvenuta in uno stato di maggiore frammentazione rispetto alla compagna, fu oggetto di un più esteso intervento di restauro ad opera di C.A. Napolioni³. Risultano riadesi frammenti pertinenti al naso e al polso destro, le estremità delle orecchie, il braccio destro dalla spalla, la parte superiore del torso, frammenti del *lagobolon* e della pelle ferina, le zampe posteriori e la parte centrale della coda. Zampe anteriori e plinto sono stati ricostituiti da un numero particolarmente elevato di frammenti originali.

Un risarcimento moderno, ben visibile sul fianco sinistro, corrisponde all'attacco inferiore di un grande puntello che in antico connetteva il fianco con il braccio destro levato, come dimostra la replica vaticana della Sala degli Animali⁴. Integrazioni di restauro moderno hanno interessato le dita della mano destra, la sommità delle ciocche, tutto il *lagobolon* tranne la parte mediana, la mano sinistra, frammenti della pelle ferina, l'intera coda, lo zoccolo anteriore destro e puntello relativo, il ginocchio anteriore sinistro, buona parte della zampa posteriore destra, tre quarti della faccia anteriore del sostegno decorato da una *syrix* a rilievo, e l'intero plinto di impianto rettangolare ma con i lati brevi curvilinei.

Sul lato lungo del plinto è stata ricollocata, e in parte integrata, la frammentaria iscrizione originale: ΑΡΙΣΤΕΑΣ ΚΑΙ ΠΑΠΙΑΣ/ [ΑΦΡΟΔΕΙ]ΣΕΙΣ. Essa aveva in origine uno sviluppo lineare su uno dei

lati lunghi, a differenza del Centauro anziano, dove l'etnico occupava l'ovale anteriore del plinto.

Plinto e sostegno appaiono essere stati lucidati, verosimilmente ad opera del Franzoni. Gli occhi erano inseriti in altro materiale. Oggi il destro appare vuoto, il sinistro è stato riempito: ancora nel XIX secolo sembra che uno degli occhi originali fosse conservato⁵.

Tra il 2000-2002 ha avuto luogo un ulteriore intervento conservativo e di pulitura sotto la direzione di M. Mattei⁶.

PROVENIENZA

Si veda inv. S 658, Salone cat. n. 3.

COLLOCAZIONI PRECEDENTI

Nella attuale collocazione sin dal suo ingresso al Museo Capitolino.

Il giovane Centauro incede sicuro di sé, sollevando la zampa destra nel motivo della *piaffe*. Egli solleva il braccio destro verso l'alto, mentre con il sinistro sorregge un nodoso *lagobolon* che si appoggia alla spalla. Una pelle di cinghiale scende dalla spalla e ricade dall'avambraccio sinistro.

Il volto, dall'espressione sorridente e beffarda, è rivolto verso sinistra e circondato da una breve massa di capelli, scomposti e trattenuti da una benda, tra i quali all'altezza delle tempie fanno capolino due brevi cornetti. La terminazione delle orecchie, marcatamente a punta, risulta essere esito del restauro settecentesco.

Il viso, innaturalmente paffuto, esprime l'ebbrezza dionisiaca di cui è preda la creatura.

L'attentissimo modellato del torso è caratterizzato da fluidi ed ampi passaggi di piano, e risulta assai più spiccatamente umanizzato rispetto al torso del Centauro anziano, la cui ferinità era esaltata anche dalla presenza di abbondante peluria. La coda, che si erge vivace verso l'alto, è interamente un prodotto del restauro di Napolioni.

Sulla groppa sono evidenti tracce di lavorazione: in particolare sulla parte posteriore si nota un'ampia zona di forma ovale (ampiezza ca 10 x 11 cm), lavorata a raspa e segnata da un solco di contorno inciso. Al centro di quest'area si conserva l'attacco di un perno in ferro. Un simile solco di contorno inciso è rilevabile intorno alla base dei puntelli antichi rimasti *in situ*: si può quindi ipotizzare che anche in questo caso l'area origi-

nariamente ospitasse un ampio e breve puntello, a sostegno di una figura seduta sulla groppa. Il perno in ferro, verosimilmente antico, potrebbe segnalare un intervento di riparazione oppure di incatenamento del puntello. Difficilmente infatti si può concordare con il Rockwell, che sostiene la matrice necessariamente moderna di tale perno. Inoltre, l'ipotesi del medesimo studioso che l'intervento sia dovuto al Napolioni nel tentativo, poi abbandonato, di applicare sulla groppa una figura di Erote come attestato sul giovane Centauro dalla Sala degli Animali⁸, non può essere condivisa: nel 1737 non erano ancora note altre repliche dotate di amorino⁹.

Le altre repliche

Solo nel 1779 venne infatti rinvenuta nell'area del Laterano la statua in marmo bianco di un altro Centauro giovane, oggi esposta nella Sala degli Animali in Vaticano¹⁰. Essa fu restaurata da Gaspare Sibilla tra il 1779 e il 1782, prendendo a modello la scultura capitolina, ad esempio nella realizzazione della testa. L'Erote presente sulla groppa è originale nella seduta e nell'attacco di una coscia: egli sedeva dunque lateralmente, e le gambe potevano essere in origine maggiormente allungate verso il basso. Sul torso del giovane Centauro la presenza del puntello originale potrebbe in effetti suggerire che in origine questi sostenesse un attributo, che il restauratore ha interpretato come lepre. Manca invece ogni traccia della pelle ferina. Il modellato è assai più contenuto e qualitativamente più modesto rispetto alla replica capitolina, e la morbidezza della resa ha condotto ad ipotizzarne una datazione ancora nel I secolo d.C.¹¹ Si è inoltre proposto, data la generica prossimità dei luoghi di rinvenimento, che il Centauro anziano della collezione Borghese ed il Centauro giovane della Sala degli Animali costituissero in origine una coppia, destinata a decorare una delle numerose ville imperiali dell'area lateranense¹².

La posizione originale dell'Erote sul Centauro vaticano consente di interpretare con sicurezza le tracce di lavorazione presenti sulla groppa dell'esemplare capitolino, che appaiono perfettamente compatibili con la seduta di un amorino che allungava entrambe le gambe sul lato sinistro del corpo ferino. Essa inoltre consente di escludere che l'intervento sul Centauro capitolino sia moderno¹³: Napolioni non avrebbe infatti potuto ipotizzare una simile posizione dell'E-







rote senza ispirarsi alla replica vaticana, che nel 1737 però non era ancora stata portata alla luce.

Un'ulteriore replica del Centauro giovane fu trovata nel 1849-50 ad Albano, nell'area della Villa Doria Pamphilj nota come "Villa di Pompeo"¹⁴; essa unisce un torso in rosso antico ad un corpo ferino in marmo bianco. Frammenti di un Centauro anziano in marmo colorato furono contestualmente rinvenuti, insieme secondo Henzen ad un'altra coppia di simile soggetto¹⁵.

Rispetto alla replica capitolina, la testa del Centauro Pamphilj è maggiormente ruotata di lato. Sulla groppa non vi è alcuna traccia dell'Erote. La lavorazione del torso è assai prossima a quella del Centauro capitolino, e conferma una sua datazione ad età adrianea.

Tracce della presenza dell'Erote sono invece conservate sul Centauro acefalo in marmo bianco a Vienna, di eccezionale qualità stilistica, che proviene da Alessandria d'Egitto¹⁶. Sulla groppa è infatti visibile l'attacco dei glutei del fanciullo ricavato nel medesimo blocco. Completano la serie delle repliche

del Centauro giovane il torso in rosso antico del Metropolitan Museum, acquistato a Roma e probabilmente destinato ad un completamento in un marmo differente¹⁷, e una testa in collezione privata datata ad età severiana¹⁸. Molto prossima al giovane Centauro capitolino è infine una testa nella Gliptoteca di Monaco, già apprezzata da Winckelmann, che potrebbe rappresentarne una variante¹⁹.

Il gruppo originale

Il significato allegorico del gruppo dei Centauri cavalcati da Eros si esprime notoriamente nell'opposizione tra le due figure²⁰: l'una che incede sprezzante irridendo le provocazioni di Amore, l'altra che – tormentata ed esausta – non sa liberarsi dai suoi legacci. Al soggetto erotico si affianca qui anche il tema dell'ebbrezza dionisiaca²¹ che esalta il Centauro giovane, ma affligge ed indebolisce l'anziano.

Grazie al confronto tra le copie è possibile almeno in parte risalire alle caratteristiche formali dell'originale ellenistico²². Un ele-

mento in comune a tutte le repliche del tipo sono le dimensioni terzine, ovvero ridotte di un terzo rispetto al naturale: questo doveva dunque essere il formato dell'opera. Tra gli attributi è accertato il solo *lagobolon* sul Centauro giovane, mentre più dubbia è la presenza delle pelli ferine, e del legaccio intorno ai polsi del Centauro anziano: entrambi peraltro elementi pregnanti di significato presenti sulle repliche capitoline. La presenza della benda sul retro della testa di alcune repliche ha fatto supporre che in origine i Centauri portassero sulla fronte una corona dionisiaca di foglie di vite, realizzata in metallo²³: in realtà sulla sommità del capo delle repliche capitoline è indicata una semplice benda marmorea.

La presenza degli Eroti è sicura in tutti i casi in cui il dorso dell'animale è giunto sino a noi, con l'unica eccezione della replica del Centauro giovane nella collezione Doria Pamphilj. Essi dovevano quindi costituire parte integrante del gruppo ellenistico, anche se assai discussa resta l'esatta posizione dell'Erote che cavalcava il Centauro anziano.



Le tracce sulla groppa della copia capitolina lasciano ipotizzare una figura sollevata rispetto al dorso dell'animale: questa posa avrebbe consentito all'Erote di giungere a toccare il capo del Centauro, come invece incongruamente non avviene nella figura ampiamente restaurata sulla replica Borghese. L'Amorino sul Centauro giovane è coerentemente riprodotto nelle repliche della Sala degli Animali e Vienna: egli è seduto lateralmente, con le gambe distese lungo il fianco sinistro dell'animale. Tale posizione è compatibile anche con le tracce sulla groppa del giovane Centauro capitolino.

È opinione diffusa, malgrado qualche voce discorde²⁴, che l'originale ellenistico fosse in bronzo, a causa soprattutto della numerosità dei puntelli utilizzati sulle copie. L'insistenza policromia dei marmi colorati usati in alcune repliche sembra suggerire che il bronzo stes-

so fosse policromo²⁵.

Circa la datazione del prototipo, si rileva come la costruzione del gruppo costituito dai Centauri²⁶ sia caratterizzata da un punto di vista unitario, che impone la visione di scorcio laterale delle due figure. Il contorno delle figure è interrotto da elementi centrifughi, quali il braccio destro levato del giovane Centauro e le zampe dei due destrieri. La datazione del gruppo originale deve quindi ricadere in età tardo-ellenistica, quando queste caratteristiche formali si fanno prevalenti²⁷. Altri però rilevano il rapporto con le teste del grande fregio pergameno nella costruzione della capigliatura e nell'intensità patetica delle espressioni, e ancora – come limite cronologico inferiore – con la lavorazione minuziosa e dettagliata dei volti dei ritratti delii della fine del II secolo a.C.: in conclusione, si è proposta una datazione del

gruppo alla metà del II secolo o poco più tardi²⁸. Un interessante parallelo coevo è offerto dal Centauro sul *rythos* in argento da Civita Castellana oggi a Vienna, datato al II secolo a.C.²⁹ Tradizionalmente lo stile "rococò" è stato associato ad una matrice rodia: ma sulla evanescenza di tale tradizione stilistica si è espresso recentemente J. Pollitt³⁰.

Le firme

Sul lato lungo del plinto originale del Centauro anziano corre l'iscrizione ΑΡΙΣΤΕΑΣ ΚΑΙ ΠΑΠΙΑΣ, mentre la fronte curvilinea dello stesso reca inciso l'etnico ΑΦΡΟΔΕΙΣΙΣ.

Invece il plinto del Centauro giovane, interamente di restauro, vide l'inserimento in età moderna dei frammenti della iscrizione originale, recanti la firma ΑΡΙΣΤΕΑΣ ΚΑΙ/

ΠΑΠΙΑΣ/ [ΑΦΡΟΔΕΙ]ΣΕΙΣ. Essa aveva dunque anche nella collocazione originaria uno sviluppo lineare su uno dei lati lunghi.

La paleografia, caratterizzata dal *rho* con l'occhiello chiuso e dal *kappa* con trattini corti, è congruente con una datazione adrianea delle sculture³¹.

Aristeas e Papias afrodisei³² sono noti solo da queste due testimonianze epigrafiche. Si nota nelle due iscrizioni l'assenza del verbo *epoiesan* (fecero), che generalmente accompagna il nome degli scultori dalla città caria insieme all'etnico nei pezzi destinati ad un mercato estero³³.

I Centauri Furietti e la produzione di Afrodisia

Le splendide repliche da Villa Adriana provengono, come si è detto, dal vestibolo di accesso all'ambiente ad Ovest del peristilio della Accademia (cd. Belvedere)³⁴. Anche se l'esatto luogo di rinvenimento dei pezzi all'interno della sala non si lascia identificare con sicurezza, si trattava di un ambiente ad altissima valenza scenografica, dotato di ampie aperture colonnate che avrebbero costituito un adeguato fondale all'esposizione di questi due pezzi di bravura firmati da artisti della scuola di Afrodisia. La presenza di una "estetica del doppio" a Villa Adriana è stata recentemente sottolineata: frequentemente infatti la Villa ha restituito tipi scultorei duplicati, anche se solo in alcuni casi – tra cui quello dei nostri Centauri – è accertata la provenienza dal medesimo ambiente³⁵.

La datazione del gruppo ad avanzata età adrianea è stata suggerita, oltre che dal contesto di rinvenimento e dalla paleografia delle firme di Aristeas e Papias, dalla peculiare lavorazione dei pezzi. Nel Centauro anziano il trattamento aguzzo delle palpebre, la costruzione raggruppata delle ciocche, il trattamento metallico dell'incarnato concorrono a situare la lavorazione nel pieno II secolo d.C. Per la lavorazione della capigliatura nella ritrattistica di Afrodisia, un raffronto stilistico è la testa su statua maschile (inv. n. 70-525) dal teatro³⁶. La capigliatura del Centauro anziano è realizzata in ciocche sinuose, articolate al loro interno ma separate da profonde solcature, distribuite in modo da accentuare l'effetto chiaroscurale complessivo. Spesso sono state ricordate le evidenti analogie di lavorazione con la testa del Gigante caduto nel piccolo Donario pergameno, noto dalla copia Farnese oggi a Napoli e da alcuni pari-





menti ritenuto adrianeo³⁷. Il marmo delle copie del Donario è stato recentemente identificato come bianco di Göktepe e questo dato – pur non dirimente – ha fatto supporre un possibile coinvolgimento di maestranze afrodisiensi nella realizzazione a Roma di copie del gruppo attalide eretto ad Atene³⁸.

Un confronto per il volto e la costruzione della barba e dei capelli del Centauro anziano è offerto anche dalla statua di Dedalo ad Amman, che in origine trasportava il corpo di Icaro. Il gruppo ellenistico originale era verosimilmente bronzeo, e fu copiato con grande perizia tecnica e di assemblaggio da maestranze afrodisiensi³⁹.

L'isolamento delle masse muscolari e la resa minuziosa dei dettagli del torso rimandano infatti alla tecnica esecutiva peculiare di questi artisti. Essa è enfatizzata in particola-

re in sculture mitologiche di controversa datazione tra le quali, oltre al già ricordato Dedalo, i due Satiri che portano il piccolo Dioniso⁴⁰ e il discusso gruppo dall'Esquilino firmato da personaggi della città caria⁴¹. Tali sculture mostrano peraltro una concezione estremizzata della resa anatomica, che aggiunge accenti quasi manieristici, ed è stata interpretata da alcuni come indizio di un diverso e più tardo orizzonte cronologico⁴². La modellazione anatomica dei Centauri, pur estremamente accurata, mostra invece una transizione meno netta tra le masse muscolari, ed una loro concezione per piani più ampi.

M. Bergmann ritiene quindi che i Centauri capitolini siano esponenti di una fase medio-imperiale nello sviluppo della produzione scultorea ideale di Afrodisia: questa sarebbe proseguita sino alla tarda antichità, come di-

mostrato dagli esempi sopra citati e dalle sculture della villa di Chiragan, che la studiosa interpreta come esito di una commissione unica del IV secolo d.C.⁴³ L'ipotesi di una presenza di pezzi anche più antichi nell'assemblaggio di Chiragan andrebbe peraltro riconsiderata, anche alla luce della straordinaria affinità tra un torso di Pescatore in marmo nero da Chiragan⁴⁴ e quello del Centauro giovane capitolino.

Sempre da Villa Adriana viene un'altra opera messa in relazione con i Centauri e tentativamente attribuita a maestranze afrodisiensi: il celebre Fauno in marmo rosso⁴⁵, generalmente ritenuto del Tenaro ma forse proveniente anch'esso da una cava della Caria⁴⁶. Dalla Villa proveniva un'altra replica nello stesso materiale, oggi nel Gabinetto delle Maschere in Vaticano⁴⁷.

Almeno la statua capitolina fu rinvenuta nell'Accademia nel 1736⁴⁸. Poco dopo venne in luce, forse nello stesso luogo, anche la replica vaticana in frammenti: entrambe quindi furono trovate alcuni mesi prima dei Centauri Furietti, anche se forse non nel medesimo ambiente. L'area appare dunque connotata da una decorazione scultorea di soggetto dionisiaco, espressa anche dal torso in rosso antico con *pardalis* restaurato come Dioniso, qui rinvenuto e conservato nella collezione Doria Pamphilj⁴⁹.

Con i Centauri, i Fauni in marmo rosso hanno in comune il tema dionisiaco, la presenza del *lagobolon* – il cui attacco originale è conservato nel Fauno Vaticano – e della *pardalis* sulla spalla. Non si può escludere che il modello originale potesse essere il prodotto del medesimo ambiente.

L'impressione di vicinanza tra i Centauri ed il Fauno è però stata notevolmente, e certo deliberatamente, accentuata dagli interventi di restauro moderno avvenuti tra il 1744 ed il 1746 ad opera di Clemente Bianchi, con la collaborazione del Cavaceppi. La forma del sostegno con *siryinx* e la lunga ricaduta della pelle ferina sul fianco sinistro, oltre alle estremità delle ciocche alte sul capo, sono infatti evidentemente ispirati ai restauri del Centauro giovane che ebbero luogo nella collezione Furietti alla fine degli anni 30 del Settecento.

Se si espungono gli interventi moderni e si considerano solo le parti originali del Fauno rosso, non si può che notare la diversità della lavorazione di dettaglio del volto e della capigliatura, assai più minuziosamente articolata sulla replica del giovane Centauro Fu-

rietti: diviene quindi difficile concordare con l'attribuzione dei Fauni da Villa Adriana alla stessa bottega dei Centauri capitolini. La possibilità che i Fauni siano di produzione afrodisiense va comunque valutata, anche alla luce delle ipotesi sulla provenienza caria del marmo rosso: P. Pensabene ritiene infatti che la statua capitolina sia stata importata semilavorata da Afrodisia e rifinita a Villa Adriana⁵⁰.

La questione della localizzazione fisica delle maestranze rappresentate a Villa Adriana è di difficile soluzione. Qui potevano infatti essere attive una o più officine imperiali impegnate nella rifinitura di statue semilavorate, che sulla base dei marmi impiegati per la decorazione della Villa giungevano da Atene, ma anche da Afrodisia e Docimio⁵¹. Altre sculture saranno invece arrivate già complete: questo era forse il caso dei Centauri capitolini, che conservano molti puntelli originali mai rimossi, tranne in qualche caso dai restauri moderni.

In alternativa si potrebbe pensare ad un'esecuzione delle sculture dei Centauri capitolini da parte di afrodisiensi attivi a Tivoli o a Roma stessa, come da alcuni si ritiene per il donario attalide sopra citato, e per il ritratto firmato da Zenon afrodisiense oggi esposto nella Sala del Fauno (cat. nn. 24, 31)⁵². In tal caso la presenza dei puntelli sarebbe indizio della trasposizione in marmo dell'originale bronzeo. A supporto di questa interpretazione vi è il fatto che i puntelli sui Centauri capitolini sono spesso mascherati entro la capigliatura o in luoghi meno visibili: una precauzione superflua, se fosse stata prevista la loro rimozione una volta che le sculture fossero giunte a destinazione. Il marmo utilizzato parrebbe in effetti venire dalla Caria: ma la sua provenienza non è di per sé indizio sufficiente a localizzare il luogo di produzione, giacché gli Afrodisiensi che firmano il gruppo avrebbero potuto scegliere di lavorare il marmo a loro più familiare anche fuori dalla madrepatria. La questione è quindi destinata a rimanere insoluta sino a quando non sarà meglio conosciuta l'organizzazione del lavoro nelle botteghe scultoree di età imperiale.

Ilaria Romeo

BIBLIOGRAFIA

Si veda inv. S 658, Salone n. 3.

DISEGNI E INCISIONI

Si veda inv. S 658, Salone n. 3.

FORTUNA

Si veda inv. S 658, Salone n. 3.

NOTE

¹ Da ultimo Lazzarini 2010; Lazzarini 2011.

² Attanasio, Bruno, Yavuz 2009, in particolare p. 313; Yavuz *et alii* 2009, in particolare p. 103 ss.; Attanasio, Bruno, Yavuz 2010; Attanasio, Bruno, Yavuz 2011.

³ Arata 1998, in particolare p. 206 ss.

⁴ Cfr. Morawietz 2000, p. 120, fig. 41; Morawietz 2005, p. 52, tavv. 40b-43. Rockwell 2003 (p. 91) ipotizza che la rimozione dei puntelli antichi da parte del Napolioni possa essere stata motivata dal desiderio di rendere più ardata l'impostazione complessiva della figura, in linea con l'estetica barocca. Per la replica vaticana vedi sotto.

⁵ Cfr. Braun 1854, p. 183.

⁶ Mattei 2000.

⁷ Rockwell 2003, p. 79.

⁸ Vedi oltre.

⁹ Come giustamente nota Morawietz 2005, p. 49, nota 12.

¹⁰ Inv. 404. Amelung *Vat. Kat.* II, 1908, p. 348; Spinola [1996-2004], I, p. 167 s.; Morawietz 2000, p. 99 s., fig. 41; Morawietz 2005, p. 52, tav. 40b-43.

¹¹ Morawietz 2000, p. 99 s., fig. 41; Morawietz 2005, p. 52, tavv. 40b-43.

¹² Morawietz 2000, p. 101 s.; Morawietz 2005, p. 58.

¹³ Come vorrebbe Rockwell 2003, p. 79.

¹⁴ Galleria Doria Pamphilj, s. n. inv.: Tortorici 1975, p. 34; Morawietz 2000, pp. 104-105, figg. 46-47; Morawietz 2005, pp. 52-53, tavv. 44-48 (con. bibl. prec.).

¹⁵ Henzen 1850, p. 175.

¹⁶ Kunsthistorisches Museum, inv. AS 197. LIMC VIII, 1997, s.v. *Kentauroi et kentauroides*, p. 719, n. 483d (S. Drougou); Morawietz 2000, pp. 106-107, figg. 48-49; Morawietz 2005 p. 53, tav. 49.

¹⁷ Inv. 09.211.6. Richter 1954, p. 197 s., n. 210, tav. 148; Morawietz 2000, p. 108 s., fig. 50; Morawietz 2005, pp. 53-54, tav. 52.

¹⁸ Morawietz 2000, p. 109 s., fig. 51; Morawietz 2005, p. 54, tavv. 50-51. La statua di Centauro giovane al J.P. Getty Museum di Malibu (82-AA.78) è invece molto verosimilmente un'opera moderna, forse di XVIII-XIX secolo: cfr. Morawietz 2000, p. 110, fig. 63.

¹⁹ Vorster 2007, p. 308, tav. 300 (con bibl. prec.).

²⁰ *Contra* Kell 1988, p. 39, che non crede nella esistenza di un gruppo originale.

²¹ Come già rilevato in Visconti 1837, p. 29. Sul tema bacchico in relazione ai Centauri vedi van de Grift 1984.

²² Della cui esistenza avevano a torto dubitato Robertson 1975, p. 608; van de Grift 1984, p. 382.

²³ Essa è presente in marmo sulla testa Chiaramonti, ma si tratta in larga parte di un esito del restauro: vedi *supra*, nota 10.

²⁴ Rockwell 2003, p. 79 ss.

²⁵ Sulla policromia dei bronzi antichi da ultimo Formigli 2013.

²⁶ Morawietz 2000, p. 118.

²⁷ Dierks-Kiehl 1973, p. 79 (ca 50 a.C.); Kell 1988 pp. 34 ss. (ca 130 a.C.); Vorster 2007, p. 330. Sul rococò tardo-ellenistico vedi adesso Kunze 2008.

²⁸ Morawietz 2000, pp. 118-119.

²⁹ LIMC VIII, 1997, s.v. *Kentauroi et kentauroides*, p. 698, n. 317, tav. 454 (M. Leventopoulou). Foto di dettaglio della testa in Coarelli 1977, pp. 529-530, figg. 70-71.

³⁰ Sul rococò Pollitt 1986, p. 127 ss.; Kunze 2008; ma sul ruolo di Rodi vedi adesso Pollitt 2000.

³¹ Si ringrazia Tullia Ritti per queste precisazioni.

³² CIG III, n. 6140 a-b; Löwy 1885, p. 259 s., n. 369; Floriani Squarciapino 1943, p. 16, n. 27 (con etnico erroneamente trascritto in *aphrodisiensis*): EAA, I, 1958, s.v. *Aristeas*, p. 641, figg. 826, 827 (M.T. Amorelli); *Künstlerlexikon* [2001-2004], I, s.v. *Aristeas I*, p. 81, (G. Bröker); II, s.v. *Papias II*, p. 183 s. (M. Wustefeld); Rockwell 2003, p. 79 s.

³³ Sulle firme degli afrodisiensi, oltre a Floriani Squarciapino 1943, si vedano soprattutto Roueché, Erim 1982, ed Erim, Reynolds 1989. Aggiornamenti in <http://insaph.kcl.ac.uk/iaph2007/>

³⁴ De Franceschini 1991, AC 1-9, atrio mistilineo. La pianta del Furietti edita in Hülsen 1919, p. 22, tav. 1, ambiente 41; Piranesi 1781, n. 15. Per la localizzazione dell'ambiente vedi adesso De Franceschini 1991, p. 327 ss., pianta 37, ambiente AC 8. Per una proposta ipotetica sulla localizzazione delle sculture nelle nicchie che si aprono in ambienti laterali del padiglione, si veda Morawietz 2005, p. 57. Per una mappa interattiva del complesso vedi adesso <http://vwhl.clas.virginia.edu/villa/academy.php>.

³⁵ Slavazzi 2000, p. 59 ss.

³⁶ Smith *et alii* 2006, n. 50, tavv. 44-45.

³⁷ *Sculture Farnese I*, 2009, n. 79, tav. CLIII, 1-5 (S. Pafumi); per il rapporto tra le opere vedi anche Stewart 2004, pp. 138-19, fig. 153.

³⁸ Attanasio *et alii* 2012, in particolare p. 73. Sulla particolare diffusione del marmo di Göktepe a partire da età adrianea, *ibidem*, p. 83.

³⁹ Sul gruppo di Amman Iliffe 1951; adesso Hannestad 2012, p. 96 s., fig. 16, che ne propone una datazione in età tardo-antica.

⁴⁰ Smith 1998; van Voorhis 2012, p. 51, fig. 11; Hannestad 2012, p. 82.

⁴¹ Moltesen 2000, con bibl. prec.

⁴² La datazione tardo-antica di questi gruppi è sostenuta in particolare da Hannestad 2007b; adesso Hannestad 2012, p. 79 ss. Scettici Smith 1998, e Moltesen 2000, p. 124 ss., che esprime perplessità sulla datazione tarda del gruppo dell'Esquilino in particolare a motivo del grande formato.

⁴³ Bergmann 1999: per i Centauri vedi pp. 62-63.

⁴⁴ Bergmann 1999, p. 55, tav. 19.3.

⁴⁵ Raeder 1983, p. 237, n. I 48; Slavazzi 2000; Pensabene 2009, p. 400; *Villa Adriana* 2010, p. 182, n. 10 (M. Cadario); *Età dell'equilibrio* 2012, p. 303, n. III.5 (M. Cadario). In questo volume, Fauno cat. n. 1.

⁴⁶ Forse Mylasa: Attanasio, Bruno, Yavuz 2010, p. 89.

⁴⁷ Amelung *Vat. Kat.* II, 1908, pp. 694-696, n. 432; Raeder 1983, pp. 106-107; Spinola [1996-2004], II, p. 158, n. 23.

⁴⁸ Raeder 1983, pp. 106-107, con le varie ipotesi sulla diversa provenienza del Fauno Vaticano. *Contra* una provenienza dall'Accademia vedi Chiappetta 2008, pp. 238-241; possibilista M. Cadario in *Età dell'equilibrio* 2012, p. 303, n. III.5.

⁴⁹ Raeder 1983, p. 79, n. I 66.

⁵⁰ Pensabene 2009, p. 400.

⁵¹ Pensabene *et alii* 2012. Sui marmi attestati a Villa Adriana vedi anche Attanasio, Bruno, Yavuz 2010.

⁵² Donario attalide: vedi *supra*, nota 37. Discussa la produzione a Roma del gruppo dell'Esquilino: vedi *supra*. Il marmo, generalmente ritenuto di Carrara, potrebbe infatti essere di Göktepe.