



Città di Anzio
Museo Civico Archeologico



Presidenza della
Regione Lazio



Presidenza della
Provincia di Roma

Musée du Louvre,
département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines

la Venere di Anzio

Villa Adele - Anzio
15 Giugno
17 Ottobre 2004

ideazione
Franco Pusceddu

organizzazione e coordinamento
Giuseppina Canzoneri

segreteria
Gianni Casale
Andrea Di Nicola

progetto espositivo e grafica
Studio Mastrella, Anzio

computer grafica
Andrea Colella

allestimento
InLegno s.n.c. di Marigliani e Ruberto

restauro della statua
Christine Devos

movimentazione opere d'arte, Roma
Minguzzi s.r.l.

fotografie
Anne Chauvet

traduzione
Francesco Ottalevi

trasporti
André Chenue S.A., Paris

assicurazione
Gras Savoye, Neuilly-sur-Seine Cedex

vigilanza
Argo

visite guidate
Associazione Culturale Triremis onlus, Anzio

Art Food
Leonardo Salesi

ufficio stampa
Alessandro Allocca

edizione
a cura di Alessandro M. Jaia

Si ringraziano:

Marina Sapelli

Leila Nista

Jean-Luc Martinez

Conservateur en chef au département des antiquités
grecques, étrusques et romaines
Musée du Louvre

L'Istituto italiano di Cultura a Parigi

Maria Teresa Pedini, addetto culturale
Sara Garbagnoli

Croce Rossa Italiana comitato Anzio-Nettuno

Mario Tontini, presidente

Fientje Huisman Garaventa

Micheline Bordes Palmiero

Clarisse Thevenin

Nazzareno Chiacchiarini

Claudio Morotti



Comitato d'onore

Francesco Storace
Presidente Regione Lazio

Enrico Gasbarra
Presidente Provincia di Roma

Candido De Angelis
Sindaco di Anzio

Adriano La Regina
Soprintendente per i Beni Archeologici di Roma

Henry Loirette
Président Directeur- Musée du Louvre

Antonia Pasqua Recchia
*Dirigente Servizio II
Direzione Generale per i Beni Archeologici – MBAC*

Anna Maria Reggiani
Soprintendente per i Beni Archeologici del Lazio

Maria Rita Sanzi Di Mino
*Direttore Istituto Centrale per il Catalogo
e la Documentazione*

Comitato scientifico

Alain Pasquier
*Responsabile Scientifico della Mostra
Conservateur général chargé du département des antiquités grecques, étrusques et romaines – Musée du Louvre*

Marina Sapelli
Soprintendente per i Beni Archeologici del Piemonte

Irene Berlingò
*Archeologo Direttore - Soprintendenza Regionale
per i Beni e le Attività Culturali del Lazio*

Matilde De Angelis d'Ossat
Direttore Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps

Giovanna De Palma
*Archeologo Direttore - coordinatore del Servizio per i
Beni Archeologici
Istituto Centrale per il Restauro*

Alessandro M. Jaia
*Ricercatore - Università degli Studi di Roma
"La Sapienza"*

Leila Nista
*Direttore Servizio Archeologico - Istituto Centrale per
il Catalogo e la Documentazione*

Annalisa Zarattini
*Responsabile Nucleo Operativo di Archeologia
Subacquea
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio*

In occasione dell'inaugurazione del Museo Civico Archeologico tornò ad Anzio, per alcuni mesi, una delle più famose statue del Museo Nazionale Romano, la *Fanciulla d'Anzio*. Due anni dopo, il Museo celebra il suo "compleanno" ospitando nuovamente un'opera, trovata ad Anzio e poi passata, attraverso varie vicissitudini, nelle collezioni di un museo lontano, ma, anche in questo caso, prestigioso, il *Musée du Louvre*.

Una statua di Venere, guarda caso detta anche *Marina*, per gli attributi che la caratterizzano: un delfino che funge da sostegno, cavalcato da Eros. Una statua simile, per movenze e composizione, alla Venere Capitolina. Arrivata a Parigi nel 1861, fu esposta a lungo vicino alla Venere per eccellenza, la Venere di Milo. "Dimenticata" per qualche decennio, riemerge in questa occasione, dopo un attento restauro.

Al riguardo desidero ringraziare il prof. Henry Loirette, direttore del Museo del Louvre e il dott. Alain Pasquier, che dirige il dipartimento di antichità greche, etrusche e romane di questa grande istituzione parigina, per aver sostenuto la nostra iniziativa ed aver facilitato in ogni modo l'arrivo di questa significativa testimonianza delle antichità anziati.

In questi due anni le iniziative promosse dallo *staff* del Museo sono state numerose ed impegnative: innanzitutto la sperimentazione didattica, compresa quella, importantissima, destinata ai disabili. Ma anche l'opera di studio e catalogazione dei reperti, tuttora in corso, e la tenace ricerca delle testimonianze dell'antica *Antium* disperse in tanti musei italiani e stranieri.

Tutti segni tangibili della vitalità della nostra istituzione museale, tradotti concretamente nelle novità che il museo presenta in occasione dell'inaugurazione della mostra della Venere

anziate: è stata allestita una nuova sala, quella del Medagliere, dove è esposta un'ampia scelta di monete provenienti dal territorio di Anzio; è stata predisposta una nuova pavimentazione di parte della sala 5, dove è riprodotto un pavimento a mosaico di età imperiale, scoperto nella nostra città negli Venti; sono state riallestite le vetrine delle sale 1 e 2 con materiali votivi rinvenuti nel 1954 in via Roma e da allora conservati nei magazzini del Museo Nazionale Romano, a Palazzo Massimo alle Terme. Tra questi il simpatico e raro *biberon* a forma di elefante montato dal suo *cornac*. Questi materiali tornano ad Anzio in deposito a tempo indeterminato, anche grazie al rinnovato sostegno del prof. Adriano La Regina, Soprintendente archeologo per Roma, al quale rendiamo omaggio nel momento in cui sta per lasciare il suo incarico, e della dott.ssa Marina Sapelli, da poco Soprintendente archeologo per il Piemonte, ma a lungo "custode" della *nostra Fanciulla*, in qualità di direttore del museo di Palazzo Massimo.

Altri materiali, rinvenuti ad Anzio e conservati nei magazzini delle Terme di Diocleziano, stanno per tornare ad Anzio.

E questa è la prospettiva futura delle attività già programmate del Museo Civico che prende il via con l'esposizione della *Venere di Anzio*: creare, anche grazie a nuovi e solidi rapporti di collaborazione con prestigiose istituzioni museali ed enti italiani e stranieri, un centro di documentazione che raccolga notizie, documenti ed immagini delle opere disperse in tanti musei, ma unite dalla loro provenienza anziate; riannodare i fili della nostra storia attraverso le testimonianze del passato.

Candido De Angelis
Sindaco di Anzio



La Venere di Anzio

Alain Pasquier

La collezione di marmi antichi del Louvre¹ deve la parte più consistente della sua ricchezza alle collezioni che si erano formate in Italia a partire dal momento della riscoperta dell'antico, quando, dal suolo di quei luoghi, santuari e ville dove echeggiava ancora il ricordo degli Antichi, vennero alla luce, con grande meraviglia di coloro che avevano basato la loro istruzione su testi di autori greci e latini, le vestigia dei monumenti con i quali questi illustri antenati amavano circondarsi. Prima di tutto a Roma riemergevano continuamente, in frammenti e molto spesso mutilate con crudeltà, le forme che questi ultimi avevano voluto dare ai loro dei, ai loro eroi, ai loro uomini più importanti. Era, per riprendere la felice citazione di Jacques Thuillier, “una gigantesca cava di antichità”². Molti altri luoghi furono teatro di grandi scoperte. La collezione Borghese, fra le altre, si arricchisce con pezzi ritrovati qua e là nei vasti possedimenti della famiglia³.

È così che ad Anzio, l'antica *Antium*, dove soggiornarono diversi imperatori, fu ritrovato, circa tre secoli prima della scoperta della celebre *Fanciulla*⁴, oggi conservata al Museo Nazionale Romano, il famoso *Gladiatore* la cui fiera *silhouette* assilla da sempre l'immaginario degli artisti, affascinati da questa superba immagine di risolutezza. È oggi uno dei pezzi più preziosi della collezione di marmi antichi del Louvre, arrivato con la collezione acquistata nel 1808 da Napoleone I da suo cognato Camillo Borghese. Il notevole successo che questa statua riscuote presso i visitatori del Louvre ma, prima di tutto, la fragilità del suo equilibrio, non permette che questa opera sopporti trasferimenti⁵. Per questo motivo il desiderio espressosi che il *Gladiatore* fosse presentato nel museo della città di cui è originario non poteva realizzarsi senza un grave pericolo per la sua conservazione.

Ma non è l'unico marmo del museo parigi-

no che abbia un legame con questa città portuale rinnovata da Nerone. Il Louvre conserva anche la scultura di una *Afrodite Marina*, nuda, nell'atteggiamento della *Venere Pudica* che il collezionista romano che l'ha acquistata nel XIX secolo, Giovanni Pietro Campana, riferisce come proveniente da Anzio⁶. Sicuramente tutte queste statue non escono indenni dalla storia: le loro lesioni sono più o meno gravi. Così, mentre il *Gladiatore* ha perso il suo braccio destro, ricostruito certamente da Nicolas Cordier, la Venere originaria di Anzio presenta una ricostruzione molto più complessa della quale è necessario rendere conto.

La *Venere d'Anzio* (figg. 1-4) testimonia in effetti, come in passato si manifestasse questa ammirazione, questa venerazione per le vestigia dell'antichità che induceva i collezionisti a richiedere agli scultori - restauratori prodigi di *savoir-faire* e di abilità che potessero ridare una forma completa ad un torso mutilato⁷. E' in questo modo che allora si esprimeva il rispetto per parti malri-dotte di monumenti di un'epoca tanto venerata. Questi “dottori” del marmo non dovevano solamente padroneggiare le tecniche grazie alle quali una statua potesse essere “recuperata”, ma dovevano anche avere una conoscenza sufficientemente vasta dell'iconografia antica tale da restituire la forma perduta senza discostarsi troppo dal suo originale⁸. In questo caso, a partire da un busto femminile privato della sua testa, delle sue braccia e di una parte considerevole delle gambe, i restauratori del passato hanno saputo ricreare una Venere con un'immagine che si integra senza difficoltà nelle rappresentazioni della dea dell'amore che si sono susseguite in Grecia a partire dal IV secolo a.C.; il loro lavoro è stato eseguito utilizzando con ingegno tutti gli strumenti a disposizione. La recente operazione di pulitura realizzata grazie alla generosità del

1. La Venere di Anzio o Venere Marina
2. Lato sinistro
3. Lato destro



2.

Comune di Anzio li ha portati alla luce in tutta la loro complessità⁹.

Dopo la pulitura, l'esame della materia indica che l'elemento principale, in particolare il torso con le spalle, il busto ed il bacino con la metà della coscia destra e la coscia sinistra conservata fino al ginocchio (*fig.5*), è stata scolpita con un marmo a volte bianco, a volte grigio, con cristalli piuttosto fini che sembra provenire dalle cave del monte Pentelico vicino ad Atene. Lo provano delle fenditure verticali dove brillano delle particelle dai riflessi metallici, ma anche e soprattutto la riparazione sul dorso (*fig.4*), dove un'ampia superficie si era staccata sfaldandosi: tre piccoli perni hanno permesso di rifissare l'insieme. Le braccia moderne (*fig.5*) di un materiale chiaramente diverso, ricompongono l'immagine della *Venere Pudica*: la mano



3.

destra è posta davanti al seno e la sinistra è all'altezza dell'inguine. Fissato dalla sua giuntura con il resto del braccio, l'avambraccio sinistro è mantenuto con un puntello collegato all'anca su di una sporgenza che indica la presenza di un sostegno sin dall'antichità. È evidente anche che il restauratore dei tempi passati abbia voluto ricreare artificialmente una superficie erosa: da qui le tracce di logorio, la picchettatura alla bocciarda, le finte incrostazioni che hanno come obiettivo di unificare l'aspetto d'insieme dell'opera restaurata.

La testa (*fig.6*) è di un marmo diverso da quello utilizzato per il torso: di colore beige, la materia è composta da grossi cristalli. Sulla linea inferiore del collo, un piccolo foro nero tradisce l'utilizzo della *mise aux points*, tecnica utilizzata senza dubbio per adattare la testa ad un corpo che non

4. La posteriore
5. Dettaglio del torso



4.

era il suo. Per quanto riguarda la testa, bisogna aggiungere che la nuca, la parte posteriore del collo e lo scivolare dei ciuffi della capigliatura sul dorso (fig.7) sono trattati separatamente, anche se il materiale utilizzato è lo stesso. Questa aggiunta, il cui bordo inferiore segue una linea sinuosa, permette di supporre a nostro avviso che la testa, sebbene non fosse appartenuta originariamente alla statua, sia antica e che sia stato fatto il possibile per rendere credibile la giuntura con il torso. Se questa aggiunta è stata scolpita in epoca moderna, sarà stata utilizzata una parte irrecuperabile della statua alla quale apparteneva la testa, trattandosi dello stesso tipo di marmo. Siccome la testa era in uno stato di conservazione migliore del torso, il restauratore si è preoccupato di utilizzare degli espedienti che dessero un aspetto usurato.

Lo stato dell'opera non è più facile da interpretare nella zona inferiore della sua ricomposizione. Innanzi tutto i piedi, il plinto, il delfino e l'Eros che gli si aggrappa formano un unico blocco (figg.8-9) scolpito in un marmo che, per il suo colore e per la sua struttura, si presenta come quello di cui è composta la testa. E' come se un torso di Venere fosse stato completato con la testa e con i piedi di un'altra. L'abilità del restauratore avrebbe saputo valutare le giuste dimensioni dei frammenti affinché l'insieme restasse omogeneo; è anche vero che le copie di uno stesso tipo di statua hanno spesso le stesse dimensioni.

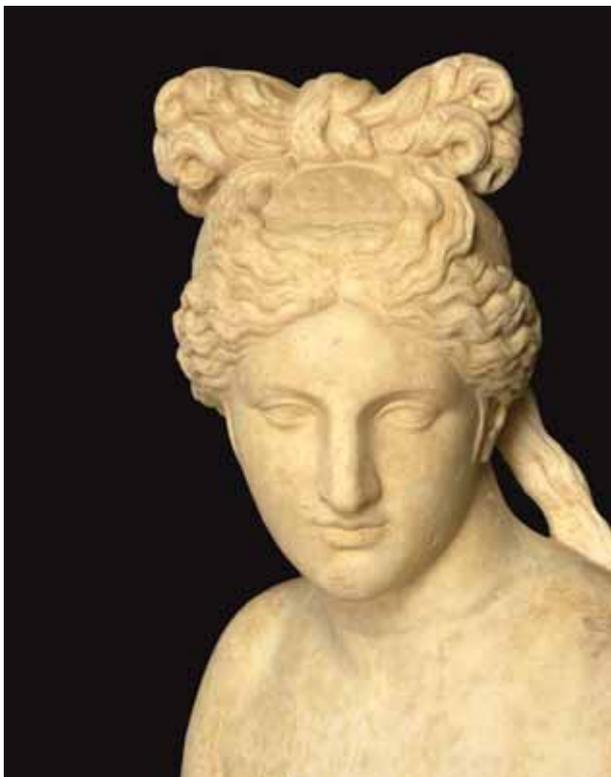
Di certo il lavoro è passato attraverso più riprese e trasformazioni. Per prima cosa, bisognava creare le gambe che erano andate perse. Queste sono state scolpite in un marmo a cristalli fini: la gamba destra che è stata oggetto di un'importante ricostruzione, sorprendente su di una parte moderna, è stata trattata con colpi di "bocciarda" che miravano a fondere l'aspetto della parte moderna

5.



6. Dettaglio del viso

7. Lato posteriore, dettaglio della capigliatura



6.

con la tonalità delle superfici di una statua antica. Successivamente bisognava armonizzare il piccolo Eros ed il suo delfino con il supporto che sporgeva dal dorso: essendo impossibile sapere quale fosse la sua forma originaria (un tronco d'albero?), questo elemento è stato tagliato per completare il delfino e rendergli la parte della coda andata persa (fig.10). Tra la coda e il resto del corpo è stata inserita una parte moderna a completamento dell'animale ed è stato restituito il piede destro ad Eros. Anche nelle ali danneggiate del piccolo Eros, la testa del quale è stata ricomposta da tre frammenti incollati (fig.11), sono state inserite parti certamente moderne, come testimoniano alcuni *repères* di messa a punto. Il marmo utilizzato, però, resta simile al resto (fig.12): il restauratore può averlo ricavato da frammenti della stessa statua rimasti inutilizzati. Il piede sinistro dell'amorino è incollato ma antico, mentre la gamba è moderna.

Una descrizione completa avrebbe richiesto che si mettessero in evidenza tutte le rilavorazioni,

i trattamenti alle giunture, tutti i metodi di assemblaggio messi in opera sulla statua: un *puzzle* sorprendente che è stato dissimulato sotto un sottile strato di imbiancatura opaca a calce, con qua e là degli effetti di finte incrostazioni. Diciamo solamente che la molteplicità di questi passaggi testimonia la competenza di colui (o di coloro?) che li hanno realizzati, della sua tenacia nel voler onorare le vestigia del passato secondo un modo di concepire l'antico che oggi evidentemente non trova più riscontro. Gli espedienti che hanno permesso di imitare l'antico non miravano necessariamente all'inganno ma vanno piuttosto interpretati come un eccesso di zelo per arrivare a ricostruire un'immagine che celebra la bellezza di una antichità venerata.

Una domanda diventa legittima davanti a questa Venere, oggetto di tante cure: è possibile localizzare nel tempo le fasi di questo restauro? E' stato forse condotto in un solo momento o, non si deve piuttosto supporre, davanti alla diversità ed alla frammentazione di un tale lavoro, che la *Venere Marina*, così come la vediamo oggi, sia il risultato

7.



8. Particolare della parte inferiore
 9. Eros con delfino

di un processo articolato in diverse fasi? Sfortunatamente è impossibile, allo stato attuale della documentazione, risalire alla storia più remota della statua per spiegare questo o quell'altro aspetto. Sappiamo che apparteneva alla collezione di Giampietro Campana¹⁰ e che arrivò al Louvre insieme a questa collezione, acquistata da Napoleone III nel 1861; qui è stata esposta nella successione delle sale che portavano dal *Corridor du Pan* alla *Venere di Milo*¹¹. Faceva infatti parte dell'ala d'onore formata da statue di Venere scelte nella collezione di marmi antichi del museo al fine di condurre il visitatore a quella che tra loro era la più bella. Era una delle più vicine all'"icona" venerata. L'alleggerimento dell'esposizione, in occasione del riallestimento degli anni Trenta, l'ha relegata nei magazzini del museo, eclissata dall'*Afrodite con delfino* della collezione Borghese¹². È positivo che, grazie a questa iniziativa, la statua possa uscire da un oblio ingiustificato.

La sua presenza nella villa principale che il marchese Campana aveva a Roma lascia pensare che il restauro dell'opera sia stato ben antecedente al suo ingresso in questa collezione¹³. In effetti, se i vasi dipinti raccolti da questo frenetico collezionista sono stati per lo più restaurati grazie alle cure dei restauratori che lavoravano per lui, lo stesso non è accaduto per la scultura¹⁴. Ma sapere quando e dove, sapere dalle mani di chi la *Venere di Anzio* sia

8.



9.

stata restaurata risulta oggi assolutamente impossibile. Possiamo serbare qualche speranza nella scoperta di documenti di archivio fino ad oggi ignorati.

Inoltre, i progressi compiuti dalla ricerca nella conoscenza della storia delle tecniche e dei principi del restauro hanno qualche possibilità di orientare il giudizio. La struttura "multipla" della statua non può mancare di porre anche il problema della possibile diversa origine degli elementi che la compongono. Ancora una volta bisogna accontentarsi di un'approssimazione. Se, come supponiamo, il restauro non è stato realizzato per il Campana, sembra almeno possibile che l'opera sia stata ricomposta con dei frammenti ritrovati ad Anzio. L'importanza delle rovine e l'abbondanza delle scoperte su tale sito depongono a favore di questa affermazione. Ma non si può nemmeno escludere



10.

l'ipotesi di una ricostruzione realizzata in un laboratorio romano con frammenti che potevano provenire da qualsiasi parte. Comunque sia, quella chiamata la *Venere Marina*¹⁵ era apprezzata ai più alti livelli come si può ben constatare leggendo il commento entusiasta del Cavaliere Henry d'Escamps che, nel 1855, pubblica un'opera contenente le foto dei marmi antichi del Museo Campana a Roma¹⁶. Ecco il testo ditirambico che accompagnava l'immagine:

«La statue que nous avons sous les yeux est d'une incomparable beauté et d'une conservation entière: elle a les attributs de la Vénus marine. Le dauphin qui est près d'elle, et l'Amour, dont l'artiste a accompagné la figure principale, en sont les emblèmes caractéristiques.

Il est inutile de faire remarquer dans cette Vénus la richesse des formes, l'élégance de l'attitude et la grâce de l'ensemble.

Dès le premier coup d'œil, l'homme de goût initié à l'art antique reconnaît dans ce morceau un de ces rares chefs-d'œuvre qui prennent le premier rang dans les grandes collections de l'Europe»¹⁷.

È sorprendente contrapporre ad un tale elogio le parole severe di Charles Ravaisson-Mollien, in un articolo in cui commenta i restauri moderni delle antiche statue del Louvre, a suo avviso molto più numerosi di quelli comunemente indicati¹⁸:

«Une Vénus marine avec un Amour sur un dauphin (n° 156, arcade avant la salle de la Vénus de Milo, à gauche) a ses restaurations indiquées comme il suit: «il n'y a de moderne que les ailes de l'Amour, les deux bras, l'orteil du pied gauche et quelques doigts du pied droit de Vénus». Cela est tout à fait inexact. La tête avec la plus grande partie du cou, le haut du dos, une partie de la cuisse et du genou gauches, des morceaux de la cuisse droite, la plus grande partie du côté droit de la jambe droite, plusieurs morceaux du pied droit de Vénus sont restaurés, et l'on ne peut dire que quelques doigts de ce pied soient modernes, car si le petit orteil est entièrement restauré, une partie seulement des premier, deuxième et quatrième orteils ne sont pas antiques. Pour l'Amour, non seulement les ailes presque entières, mais le nez et la bouche avec la joue droite, la moitié inférieure de la joue gauche et le menton, le genou et la partie antérieure de la jambe droite, le pied droit avec les chevilles, la plus grande partie du pied gauche sont restaurés. Enfin une partie de la queue du dauphin et plusieurs morceaux de la plinthe sont encore modernes»¹⁹.

Lo stato molto eterogeneo della statua e l'imbiancatura a calce che unificava le superfici rendevano sicuramente arduo un "accertamento dello stato", come si usa dire. Ma se il commento troppo euforico del cavaliere D'Escamps peccava di non curanza, quello di Ravaisson-Mollien si addentrava troppo avanti nel suo pessimismo. La recente pulitura ha permesso di correggerle entrambe.



11.

E' chiaro che è difficile classificare con precisione un'opera così eterogenea. Mai, in particolare, il tentativo di distinguere, nella vasta famiglia dell'*Afrodite Pudica*, tra il tipo detto *Capitolino* e quello della *Venere Medicea* può essere parso più vano. Del resto abbiamo già visto come questa distinzione possa apparire artificiale, tanto i due tipi si sovrappongono²⁰. Tuttavia, il modo di acconciarsi i capelli, che si tratti di una pettinatura molto strutturata fatta di folte ciocche raccolte sul capo o del torso sul quale ricadono dalle spalle ciocche sfuggite ad uno *chignon* sulla nuca, riproduce chiaramente il modello della *Venere Capitolina*. Come per la statua capitolina, oltre a questi due *chignon*, si possono osservare queste folte ciocche che, da una parte e dall'altra di una scriminatura centrale, scendono ondulate verso la nuca ai due lati del capo, coprendo una parte delle orecchie; davanti alle orecchie scende un tirabaci ed il resto della capigliatura era fermato sulla testa con un nastro. Il torso, con il busto inclinato leggermente, presenta

delle forme piene, senza che i tessuti siano sovrabbondanti. La figura alta e stretta arrotonda il torace ed allarga le anche. Da Policleteo in poi, il ritmo creato dalla contrapposizione dell'inclinazione delle spalle con quella delle anche ne conserva tutta la sua forza.

La presenza di Eros che si aggrappa al delphino con la coda che avvolge le gambe del fanciullo non è sorprendente. Che si tratti di immagini vicine all'*Afrodite del Campidoglio* o a quelle che evocano l'*Afrodite della collezione Medici*, il mammifero acquatico fiancheggia spesso le gambe della dea e fornisce un sostegno necessario al corpo della statua, il cui aspetto fa così allusione alla sua nascita dalla schiuma del mare. Scolpito su di un insieme di motivi curvilinei che imitano il movimento delle onde, l'animale acquatico con la sua dentatura trasporta senza sforzo il carico prezioso del figlio di Afrodite.

Bisognerebbe quindi guardare piuttosto la *Venere Capitolina*²¹ per commentare la figura della *Venere di Anzio*. La statua eponima del tipo, trovata a Roma nel XVII secolo, offre un'immagine ripetuta cento volte, tanto il suo successo si era diffuso da generazione in generazione in tutte le province dell'impero romano. Celebra la bellezza femminile con degli effetti più accentuati di quelli della *Venere Medicea*: Winckelmann non diceva che era più "donna di quella di Firenze"? Come sappiamo, sia l'una che l'altra derivano dall'*Afrodite di Cnido*, statua creata dallo scultore ateniese Prassitele alla metà del IV secolo a.C.. Era il primo nudo di donna che la grande scultura greca osava proporre. La dea era rappresentata serena, durante le sue abluzioni per mezzo delle quali rigenerava il potere da lei incarnato con una sensualità densa di spiritualità. La *Venere Capitolina* è, se si può dire, più terrestre. Con una morfologia più indulgente per l'opulenza delle carni, come abbiamo detto prima, è meno lontana, meno altera dell'*Afrodite di Cnido*. Se quest'ultima ignora con superbia qualsiasi presenza nelle vicinanze, il modo che la Capitolina ha di chinarsi leggermente in avanti può indicare sia un'ac-



12.

coglienza benevola sia un pudore inquieto. Ma questa rispetta, come la creazione di Prassitele, i principi della composizione inventati da Policleteo al tempo dell'alto classicismo: una marcata contrapposizione tra la gamba che sorregge il corpo e l'altra che si muove più liberamente che si ritrova, ma invertita, nella posizione delle braccia. E' difficile precisare quando, nel periodo ellenistico, l'originale greco che bisogna sicuramente supporre come l'archetipo di qualsiasi derivazione del tipo *Capitolino*, sia stato eseguito. La varietà che si registra negli attributi che accompagnano le diverse copie, come il vaso, il delfino, il tronco d'albero ed Eros, è stata a volte interpretata come la prova che si trattasse di supporti introdotti dai copisti che riproducevano in marmo una statua di bronzo che non aveva bisogno di accorgimenti.

Comunque sia, ecco dunque la *Venere Marina* tornata per qualche tempo ad Anzio. Possa la sua figura ricomposta, nella quale si coniugano armoniosamente il genio greco artefice del progetto, il genio romano che ha saputo fissare e rianimare l'immagine, infine il genio di quelli che, in epoca moderna, hanno imparato ad interpretarne il messaggio e hanno voluto "*porre rimedio all'irreparabile oltraggio*"²², concentrare i nostri sguardi ed avvicinarci gli uni agli altri: questa idea della Bellezza nata ventiquattro secoli fa, in cui la forma umana è elevata al rango di una dea è sempre la nostra.

¹ Sulla collezione di marmi antichi del museo del Louvre vedi J.L.MARTINEZ (a cura di), *Les Antiques du Louvre: une histoire du goût, d'Henry IV à Napoleone I* (in stampa).

² M.MONTEBAULT – J.SCHLODER, *L'album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris 1988, p.10. Si veda anche F.HASKELL – N.PENNY, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris 1988 (trad. F. Lissarague).

³ C.PUCCILLO, *Anzio delle delizie – Le dimore nobiliari, itinerari storico-artistici tra le ville cardinalizie*, Roma 1997, pp.69-93.

⁴ A.M.JAIA – M.SAPELLI, *La fanciulla di Anzio* (cat. mostra), Villa Adele – Anzio, 15 giugno-4 agosto 2002, Anzio 2002.

⁵ Cfr. A.PASQUIER-B.BOURGEOIS, *Le Gladiateur Borghèse et sa restauration*, Paris, 1997.

⁶ Museo del Louvre inv. Ma 336. La statua è citata nei Cataloghi Campana, Classe VII, n°15. H.D'ESCAMPS, *Description des marbres du musée Campana à Rome*, Paris 1855, n° 7.

⁷ O.ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria*, in S.SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3, Torino 1986, pp. 181-250.

⁸ Vedi C.A.PICON, *Bartolomeo Cavaceppi. 18th Century Restoration of Ancient Marble Sculpture from English Private Collection*, (cat. mostra), London, The Clarendon Gallery, London 1983.

⁹ Vorrei esprimere la mia riconoscenza al Comune di Anzio che ha reso possibile un restauro che non avrebbe potuto essere introdotto nel programma annuale. Il restauro è stato condotto da Christine Devos.

¹⁰ Vedi nota 6.

¹¹ A.HERON DE VILLEFOSSE, *Département des antiquités grecques et romaines. Catalogue sommaire des marbres antiques*, Paris 1896, p. 19.

¹² Questa non compare più in J.CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque et romaine au musée du Louvre*, Paris 1963.

¹³ Cfr. S.SARTI, *Giovanni Pietro Campana. 1808-1880*, The Beazley Archive and Archaeopress, Oxford 2001.

¹⁴ G.NADALINI, *Le musée Campana: origine et formation des collections. L'organisation du musée et le problème de la restauration*, in *L'Anticomane. La collection d'antiquité aux 18^e et 19^e siècle*. Colloque international, Montpellier-Lattes 9-12 giugno 1988, Paris 1992, pp.111-121.

¹⁵ R.STILLWELL (a cura di), *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Princeton 1976, s. v. *Antium*, p. 65, con la bibliografia (A. La Regina). Vedi anche P.Chiarucci, *Anzio Archeologica*, Anzio 1989 e C.MARIGLIANI, *Storia dei porti di Anzio*, Roma 2000.

¹⁶ Cfr. nota 5.

¹⁷ «La statua che abbiamo davanti agli occhi è di una incomparabile bellezza e in un ottimo stato di conservazione: ha le peculiarità della Venere marina. Il delfino che le è accanto e il dio dell'Amore con il quale l'artista ha accompagnato la figura principale ne sono gli emblemi caratteristici.

E' superfluo far notare la ricchezza delle forme, l'eleganza del portamento e la grazia d'insieme di questa Venere.

Sin dalla prima occhiata, coloro i quali hanno il gusto dell'arte antica riconoscono in questo pezzo uno dei rari capolavori che conqui-

stano il primo posto nelle grandi collezioni d'Europa»

¹⁸ CH.RAVAISSON-MOLLIEN, *La critique des sculptures antiques au musée du Louvre*, in *Revue Archéologique*, 1876, p.258. Il tomo della *Revue* conservato nella Biblioteca Centrale del Museo Nazionale riporta, sotto forma di manoscritto, delle correzioni e delle aggiunte al testo di Ravaissou ai margini, di mano di un conservatore (Héron di Villefosse?) che aveva voluto precisare ciò che quest'ultimo non aveva ben visto.

¹⁹ «I restauri di una Venere marina con dio dell'Amore su delfino (n° 156, arcata prima della sala della Venere di Milo, a sinistra) sono indicati come segue: "solo le ali del dio, le due braccia, l'alluce del piede sinistro e alcune dita del piede destro della Venere sono moderne". Ciò è del tutto inesatto. La testa e la maggior parte del collo, la parte alta della schiena, una parte della coscia e del ginocchio sinistro, delle parti della coscia destra, la gran parte del lato destro della gamba destra, parecchie parti del piede destro della Venere sono restaurati, e non si può dire che alcune dita di questo piede siano moderne poiché, se il mignolo è interamente restaurato, solo una parte del primo, del secondo, e del quarto dito non sono antichi. Il Dio dell'Amore ha restaurate non solo le ali in quasi tutta la loro interezza, ma anche il naso e la bocca con la guancia destra, la metà inferiore della guancia sinistra e il mento, il ginocchio e la parte anteriore della gamba destra, il piede destro con le caviglie, la maggior parte del piede sinistro. Infine una parte della coda del delfino e diversi pezzi del plinto sono moderni».

²⁰ B.M.FELLETI MAJ, *Afrodite pudica*, in *Archeologia Classica*, 3, 1951, pp. 33-65. La statua del Louvre figura nella lista delle opere che si ispirano al tipo Dresda-Capitolino, p. 64, n° 55. Non si comprende come sia stato possibile che la statua del Louvre possa essere stata identificata come discendente della *Venere medicea*: cfr. V.Machaira, *Les groupes statuaires d'Aphrodite et d'Eros*, Atene 1993, p.75, n°47: il riferimento all'articolo di TH.ASHBY, *Th. Jenkins in Rome*, documenti di BSH, VI, 1913, 502 h, non è pertinente poiché riguarda la Venere del tipo capitolino Ma 335. L'errore deriva da una referenza non corretta di TH. ASHBY a W. FROEHNER, *Notice de la sculpture antique du Musée national du Louvre*, Paris 1869: n° 156 invece di 157.

²¹ Alla bibliografia che si troverà a margine del testo di M. Sapelli nel presente catalogo, si può aggiungere B.SISMONDO-RIDGWAY, *Hellenistic Sculpture*, 1, Bristol 1990, p. 354-356 e C.M.HAVELOCK, *The Aphrodite of Knidos and Her Successor: A Historical Revue of the Female Nude in Greek art*, Ann Arbor 1995.

²² J.RACINE, *Atalia*, atto II, scena V.



1.

L'iconografia di Afrodite-Venere nell'Antichità

Marina Sapelli

Non esiste forse altra divinità nel pantheon greco-romano la cui immagine si sia perpetuata dall'antichità in ogni genere artistico, con pluralità di valenze simboliche e vitalità di modello decorativo, e che, attraverso le varie rinascite dell'antico, sia giunta sino ai nostri giorni quale simbolo tuttora vitale e riconoscibile nell'immaginario collettivo.

Nella sua originaria essenza di divinità dell'amore e della fecondità, la dea greca Afrodite è in qualche modo collegata, negli studi, a divinità semitiche quali la babilonese Ishtar e la fenicia Astarte, sia pure non in un rapporto di derivazione diretta¹. Nella più antica tradizione letteraria ellenica (Omero, Esiodo, Pindaro...) essa appare nello stesso tempo connotata da un aspetto celeste (Afrodite Urania), in quanto figlia di Zeus olimpico, e da un legame con il mare, dalle cui onde sarebbe nata nell'isola di Citera (secondo la *Teogonia* di Esiodo) e, perciò, anche protettrice dei naviganti (Afrodite Pontia o Pelagia).

La sua valenza prevalente è comunque quella di dea della bellezza, dell'amore sensuale e della fecondità, onde gli aspetti più estetizzanti della natura quali i giardini, i fiori, la primavera le sono sacri. Non a caso alla contesa tra dee in cui Paride assegna la vittoria alla bellezza di Afrodite è legato, nella tradizione mitologica e letteraria greca, il fatale evento di Troia.

Questi sintetici accenni rendono conto della vetustà e varietà delle figurazioni artistiche della dea, il cui culto godeva di luoghi privilegiati, quali l'isola di Cipro, il santuario di Erice in Sicilia e il santuario dell'Acrocorinto².

Sia pure indefinite, sono da considerarsi probabili immagini della dea alcune attestazioni nell'arte cicladica ed in quella minoica e micenea, mentre risalgono all'età arcaica attestazioni letterarie di sculture perdute.

Le attestazioni certe conservate risalgono al

VII secolo a.C. nella statuaria greca. Nella ceramografia dei secoli VI e successivi le immagini di Afrodite sono prevalentemente parte di illustrazioni di miti articolati, quali il giudizio di Paride o scene di vita nell'Olimpo, lotte tra dei dell'Olimpo e Giganti o, ancora, in connessione con il piccolo Eros, mentre nella grande statuaria e nella bronzistica si afferma un tipo iconografico severo e maestoso di dea ammantata e connotata da diversi attributi, per esempio fiori di loto o frutti sorretti in mano.

È da attribuire a Fidia, che raffigurerà la dea sia nel fregio ovest del Partenone sia nel grandioso gruppo del frontone est dello stesso tempio sia, ancora, in almeno tre celeberrime statue di culto, una concezione della dea al tempo stesso grandiosa e sensuale, caratterizzata da un panneggio trasparente che ne esalta la bellezza sensuale e fiorente. Da questa concezione fidiaca discendono o ad essa si ispirano molte creazioni di altri scultori attici della fine del V secolo a.C. e del secolo seguente: Alkamenes, lo scolaro dello stesso Fidia, Agorakritos, lo scultore del santuario di Ramnunte, e Kallimachos sono rimasti tutti famosi anche per le personali interpretazioni iconografiche di Afrodite, i cui riflessi – trattandosi purtroppo di creazioni perdute negli originali – sono comunque ampiamente presenti nella produzione cosiddetta minore, che comprende rilievi decorativi, piccola bronzistica, coroplastica e, ancora, ceramografia.

Il IV sec. a.C., testimonia, sia nella grande scultura, sia nell'ambito della produzione ceramica, bronzistica e fittile, una progressiva umanizzazione dell'immagine di Afrodite. Soprattutto, questa è ascrivibile all'opera del grande scultore Prassitele, al quale sono attribuiti i tipi iconografici più celebri e dei quali si perpetuò maggiormente l'influenza nell'arte ellenistica e nella successiva arte di età romana. Il capolavoro noto come Afrodite *Cnidia* fu

1. Afrodite di tipo Cnidio, I sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani
2. Afrodite cosiddetta Capitolina, II sec. d.C., Roma, Musei Capitolini
2. Afrodite Landolina, I sec. d.C., Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi



2.

creato dal maestro intorno al 340 a.C. per Cnido, ove doveva essere collocato in un'edicola coperta; qui la dea conquista la totale nudità, giustificata dal bagno sacro, cui è accennato da attributi quali l'anfora ed il panneggio che Afrodite vi sta appoggiando sopra con la mano sinistra, mentre con la destra si copre il seno (dove anche l'epiteto di *Pudica*) (fig. 1)³. Alla iconografia della *Cnidia* si riconnettono repliche e varianti che punteggiano tutta l'età ellenistica.

A questo tipo risale la presenza del bracciale che decora la parte superiore del braccio sinistro della dea, così come la molle torsione del capo dal finissimo ovale, volto verso il suo lato sinistro, lo sguardo perso nel vuoto e le forme maestose ed abbondanti del corpo, lievemente piegato in avanti. L'ideale di bellezza femminile di questo capolavoro prassitelico non abbandonerà per lungo

tempo le più acclamate creazioni artistiche e dell'entusiasmo che l'opera sollevò nel mondo antico ci è testimone Plinio (*Nat. Hist.* XXXVI, 20), il quale riferisce che la *Cnidia* superò non solo la fama di tutte le creazioni di Prassitele, ma anche di tutte le altre opere del mondo conosciuto, mentre moltissimi visitatori si recavano appositamente a Cnido per ammirare l'opera originale.

Altre non meno celebri creazioni sono attribuite sia allo stesso Prassitele – quale il tipo noto come di Arles, in cui la dea si scopre solo parte del torso, sostenendo il panneggio velificato mentre si specchia – sia ad altri maestri, quali un'Afrodite nuda creata da Skopas o il tipo seduto, opera dello stesso scultore pario o, ancora, una celebre pittura di Apelle in cui la dea appare come *Anadioméne* cioè sorgente, nuda, dalle onde del mare in atto di strizzare con entrambe le mani le chiome bagnate⁴.

3.



4. *Afrodite accovacciata*, I sec. d.C., Rodi, Museo Archeologico

5. *Afrodite della Troade*, II sec. d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme



4.

Queste opere costituiranno un complesso sistema di palinsesti le cui influenze sulla produzione artistica ellenistica e romana sono pienamente apprezzabili, anche se spesso non facilmente distinguibili nella singolarità del modello a causa dell'infinito uso e riuso di iconografie, delle quali talora gli artisti uniscono in originali sincretismi diversi particolari iconografici.

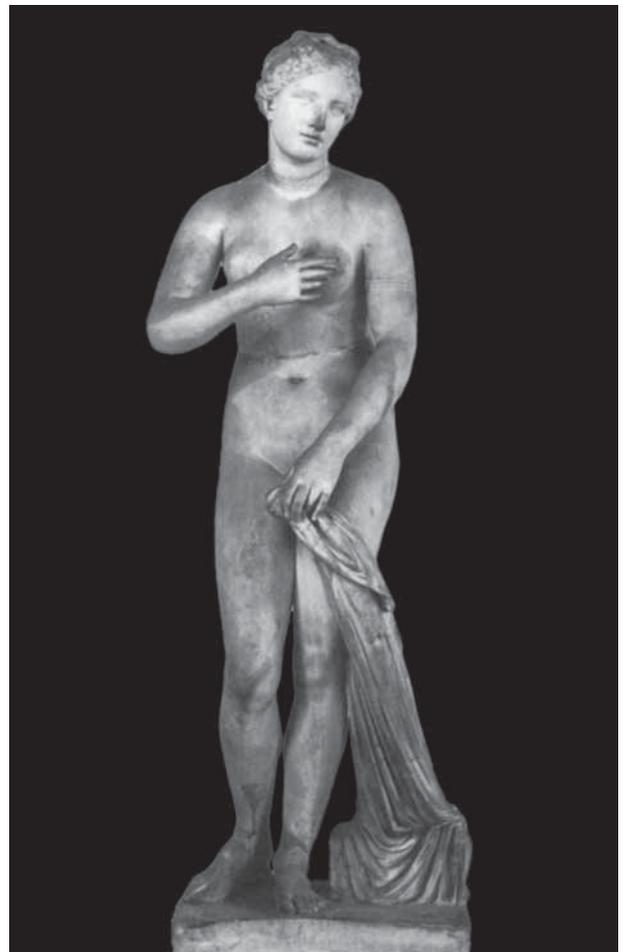
Nell'ambito dell'età ellenistica vengono creati nuovi tipi di varia intonazione, ma tutti in qualche modo derivati dal modello della *Cnidia* prassitelica: così l'Afrodite di Milo, conservata al Louvre, che presenta il torso nudo, forse era parte di un gruppo con un Eros arciere, o il tipo di Capua, anch'essa con il panneggio appoggiato sui fianchi e che si rimira in uno specchio tenuto nella mano sinistra, ma anche l'originale da cui deriva il tipo Capitolino, nella quale è maggiormente accentuato il gesto della pudica prassitelica e che si copre i seni con il braccio destro (*fig.2*) o, ancora, la Landolina del Museo di Siracusa, nella quale il panneggio si gonfia intorno al corpo nudo, sostenuto davanti al pube dalla mano destra della dea (*fig.3*).

Al III sec. a.C. è poi attribuito l'originale bronzeo dello scultore bitinio Doidalsa, nel quale la

dea completamente nuda era resa accovacciata in attesa del bagno. Della fama di questo originale perduto, trasportato a Roma, sono testimoni le molte repliche e varianti marmoree che ci sono sopraggiunte e che dobbiamo immaginare preferibilmente impiegate per decorare giardini e ambienti termali (*fig.4*)⁵.

Tra le rielaborazioni ellenistiche una considerevole fama dovette avere anche un altro tipo derivato della *Cnidia*, creato, forse alla fine dello stesso III secolo, per la città di Alessandria nella Troade, in Asia Minore; qui la dea aveva il volto dall'espressione più umana e meno distaccata ed era caratterizzata dall'accentuazione dell'aspetto pudico, suggerito dal sostenere essa con la mano sinistra direttamente dinanzi al pube un panno che scendeva su una cassetta di cosmetici. Di questa creazione

5.





possediamo una importante e ben conservata copia eseguita da uno scultore neoattico, Menophantos, attivo probabilmente nell'ambito del I sec. a.C. (fig.5)⁶.

Al tardo-ellenismo, cioè al I sec. a.C., e ad un ambiente greco-insulare, probabilmente rodio, è attribuibile il tipo della cosiddetta *Callipige*, resa in atteggiamento forse di torsione del corpo, forse di danza, che scopre la nudità posteriore della figura. Altro celebre esempio di immagine tardo-ellenistica di Afrodite è visibile in un gruppo dell'isola di Delo in cui la dea respinge a colpi di sandalo un Pan che la insidia⁷.

Elemento costante della produzione ellenistica è la tendenza ad una connotazione più "borghese" e realistica della figura divina⁸; la nudità definitivamente conquistata nella rappresentazione di Afrodite viene assunta essa stessa come elemento

accettato nel culto della divinità della sensualità e dell'amore.

Della fortuna di questa versione nelle immagini della dea è testimonianza la lunga serie di opere prodotte in età romana (fig.6); è stato rilevato che con queste figure, derivate dalla *Cnidia* e dalle sue fortunate rielaborazioni ellenistiche, è l'immagine della donna nuda ad entrare nell'arte, come simbolo di bellezza ideale e oggetto di *vojeurismo* maschile. Assai problematico sotto questo aspetto è discernere, per gli studiosi della società antica, se in qualche modo ciò denunziasse un mutamento nella considerazione della donna ed una sua possibile maggiore influenza sulla produzione artistica a partire dal IV secolo a.C.; certo, questa tendenza sembra essere in connessione con un'avvenuta evoluzione del modello erotico tradizionale, omosessuale e pedofilo, che era l'espressione della società aristocratica greca, arcaica e classica; del dibattito ideologico tra l'ideale dell'amore pederasta e amore per la donna fanno eco un passo del *Simposio* di Platone nonché un dialogo di Luciano, ove, proprio in una visita al tempio di Afrodite in Cnido, di fronte alla bellezza della dea creata da Prassitele, i due protagonisti dibattono su quale sia il tipo di rapporto erotico migliore per l'uomo ellenico⁹.

Effettivamente, la letteratura dell'età ellenistica sembra testimoniarcì una consistente evoluzione, soprattutto a seguito dell'influenza dei re macedoni, della posizione della donna nella società greca, che si connota con una maggiore autonomia e dignità rispetto alle epoche precedenti.

Per quanto riguarda l'età romana, è da rimarcare che l'introduzione di un culto della dea Afrodite, che sarà *Venere* (*Venus*) per i Romani, con modelli iconografici greco-ellenistici è da attribuirsi naturalmente alla conquista romana del mondo greco a partire dal III sec. a.C., ma precedenti e oscure sono le origini di una divinità femminile romana della fecondità e del desiderio amoroso, alla quale appunto si darà il nome di *Venere* e che verrà assimilata all'Afrodite greca (forse attraverso la mediazione dell'etrusca *Turan*). Inoltre, l'entusias-

stica adesione dei Romani a questo culto assumerà presto un forte significato politico, poiché illustri personaggi quali Silla, poi Pompeo e Cesare (che si proclama suo discendente) ed infine Ottaviano-Augusto la eleggeranno divinità di riferimento, onorandola da vari epiteti quali *Felix*, *Genetrix* o *Victrix* e proponendola come protettrice dello stesso popolo romano a causa del suo legame con Troia e della sua divina discendenza, in quanto madre dell'eroe fondatore Enea, a cui si riconnettevano le origini della nuova stirpe romana¹⁰.

Tra i tipi statuari precocemente ammirati in Roma è da ricordare la statua commissionata allo scultore greco Arkesilaos da Cesare, per il tempio di Venere Genitrice, dedicato nel suo Foro nel 46 a.C.; questa creazione originale, purtroppo perduta e assai discussa, per quanto se ne può arguire da repliche e varianti diffuse nella produzione artistica romana, sembra derivasse da un tipo tardoclassico attribuito a Kallimachos in cui la dea, vestita di chitone e mantello, sollevava il mantello sopra la spalla destra, mentre la spalla sinistra era voluttuosamente lasciata scoperta dal chitone¹¹. Questo tipo di Venere drappeggiata, sia pure con varianti, è presente, con precisa valenza politica, in tutta l'arte romana e impiegata anche nella monetazione imperiale, in particolare a partire da Adriano.

Ma in generale, per quanto riguarda non solo la statuaria di culto, ma anche quella prettamente decorativa, sono i prototipi greci derivati dalla *Cnidia* ad ispirare in gran parte la sterminata produzione romana, sia nelle opere di grandi dimensioni sia nelle classi di materiali di dimensioni minori, quali le statuette di bronzo, di terracotta e di marmo che appartengono al culto familiare e alla decorazione degli spazi della vita privata. Della grande fascinazione esercitata da queste immagini classiche sulla cultura artistica europea sono testimoni le innumerevoli figure femminili colte nella magicità sospesa della loro nudità che conosciamo in particolare dal Rinascimento e tra le quali, la *Fornarina* di Raffaello costituisce un documento eccelso¹².

* Questo contributo è già comparso nel catalogo della mostra "La Fornarina di Raffaello", a cura di L. Mochi Onori, tenutasi nel 2002 nei Musei di Porta Romana a Milano.

¹ Sterminata la bibliografia su Afrodite; si citano soltanto J.J.BERNOULLI, *Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie*, Leipzig 1873; L.A.STELLA, *Mitologia greca*, Torino 1956, pp.236-276.

² Per la produzione artistica di ambito greco si vedano: A.FURTWÄNGLER, in W.H.ROSHER, *Ausführliches Lexicon der griechischen Mythologie*, I, Leipzig 1884, cc.406-419, s.v. *Aphrodite*; F.DÜMMER, in A.F.VON PAULY – G.WISSOWA, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, I, Stuttgart 1894, cc. 2729-2787, s.v. *Aphrodite*; A.DE FRANCISCIS, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, I, Roma 1958, pp.115-128, s.v. *Afrodite* (ivi ampia bibliografia di riferimento per le testimonianze iconografiche); A.DELIVORRIAS, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, 1, Zürich-München 1984, pp.2-151, s.v. *Aphrodite*.

³ C.BLINKENBERG, *Knidia. Beiträge zur Kenntnis der praxitelischen Aphrodite*, Kopenhagen 1933; R.LULLIES, *Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der Römischen kaiserzeit*, München 1979, nn.209-210, pp.109 ss., tavv.209-210.

⁴ Cfr. A.FURTWÄNGLER, *Aphrodite Diadumene und Anadyomene*, München 1901.

⁵ Museo Nazionale Romano, inv. 75674; cfr. P.MORENO, *Scultura ellenistica*, II, Roma 1994, pp.221-224, figg.283-288.

⁶ P.MORENO, *op.cit.*, p.664 ss., fig.797.

⁷ R.LULLIES, *op.cit.*, n.290, p.141, tav.290.

⁸ Fondamentale lo studio di D.M.BRINKERHOFF, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of Their Stylistic Development*, New York – London 1978. Cfr. anche W.NEUMER-PFAU, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, München 1982; R.R.R.SMITH, *Hellenistic Sculptur. A Handbook*, London – New York 1991, pp.79-83 (con altra bibliografia).

⁹ Cfr. W. NEUMER-PFAU, *op. cit.*, specie pp. 246-253

¹⁰ Si vedano: C.KOCH, in A.F.VON PAULY – G.WISSOWA, *op.cit.*, VIII, A, Stuttgart 1955, cc.827-887 s., s.v. *Venus*; R.SCHILLING, *La Religion Romaine de Venus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, BEFAR, Paris 1954; J.CHARBONNEAUX, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, VII, Roma 1966, pp.1121-1128, s.v. *Venere*; E.SCHMIDT, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1, Zürich-Düsseldorf 1997, pp.192-230, s.v. *Venus*.

¹¹ Cfr. W.FUCHS, *Scultura greca*, (ed.it.), Milano 1982, p.181 ss., fig.224.

¹² Importante il contributo di G.BECATTI, *Raffaello e l'antico*, in M.SALMI (a cura di), *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, 1968, p.493 ss. Sull'immagine classicheggiante di Venere nella pittura europea si veda ora un'importante sintesi nel catalogo di una esposizione tenutasi recentemente a Monaco di Baviera: AA.VV., *Venus Bilder einer Göttin*, hsg. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2001, con ampi e aggiornati riferimenti bibliografici.

indice

<i>Prefazione</i>	5
Candido De Angelis	
La Venere di Anzio	7
Alain Pasquier	
L'iconografia di Afrodite-Venere nell'Antichità	17
Marina Sapelli	

Finito di stampare nel mese di Giugno 2004
dalla Tipografia Marina di Anzio