

L'AFRODITE VELATA DI MANTOVA: NUOVE OSSERVAZIONI

MARIA ELENA GORRINI*

Riassunto.-

Il contributo si propone di riconsiderare la statua della cd. Afrodite velata di Palazzo Ducale di Mantova, uno dei non molti pezzi delle collezioni Gonzaga a sopravvivere alla vendita a Carlo I d'Inghilterra (1627-8) e al successivo sacco delle truppe imperiali (1630-31), al fine di verificarne il possibile tipo statuario e la datazione. Ci si propone altresì di riesaminare la storia collezionistica del pezzo (documentato a Roma, nella collezione dell'antiquario Giovanni Ciampolini, e giunto poi a Mantova grazie a Giulio Romano che acquistò parte della collezione dell'antiquario) per arrivare al suo riutilizzo da parte di diversi pittori rinascimentali in affreschi, disegni e incisioni.

Abstract.-

This paper aims to reconsider the so-called veiled Aphrodite statue of the Palazzo Ducale in Mantua, one of the few pieces not sold to Charles I of England (1627-28) and one of the few to escape the dispersion following the sack of the Lanzichenecchi in 1630 and 31. We will focus on the statue itself, to try to identify its iconographical type and, consequently, to propose a date, but also on the history of the ownership of this piece, from its discovery in Rome by antiquarian Giovanni Ciampolini to its arrival in Mantua under the ownership of Giulio Romano. We will also briefly examine how the veiled Aphrodite became a model for several Renaissance artists, from Giulio Romano to the Sodoma.

Parole chiave: Afrodite velata, Giulio Romano, Mantua, Gonzaga.

Key words: Veiled Aphrodite, Giulio Romano, Mantua, Gonzaga.

* Università degli Studi di Pavia. E-Mail: mariaelena.gorrini@unipv.it

La statua oggetto del presente studio fa parte di quanto resta delle collezioni gonzaghesche¹, ed è conservata ora al Palazzo Ducale di Mantova². Essa, già nota ai lavori di Borsa, Labus e Bernoulli³, fu pubblicata dalla Levi, nel lontano 1931, come Afrodite velata⁴, e con tale nome essa è entrata in letteratura (fig. 1).

Da allora, la statua è stata oggetto di discussione sotto diversi aspetti, che vanno dalla definizione del tipo alla datazione alla provenienza.

Il primo problema da considerare è la sua storia collezionistica, che ne giustifica la presentazione in questa sede. Disponiamo infatti di alcuni dati che ci assicurano come essa fosse nota a Mantova già all'epoca di Isabella d'Este (1474-1539) e del figlio Federico II Gonzaga (1500-1540).

Gli elementi per poterlo affermare risiedono, innanzitutto, nella fortuna conosciuta dal tipo scultoreo che viene utilizzato nelle opere di alcuni artisti rinascimentali. Già la Levi⁵ aveva osservato che Giulio Romano utilizzò la statua di

¹ La storia delle collezioni gonzaghesche è stata oggetto di numerosi studi, tra cui i principali sono ad opera di Luzio e, più recentemente, di Clifford M. Brown: Luzio, A., *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-8*, Milano 1913; Brown, C.M., *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantova 1985; Brown, C.M., "Bishop Gerolamo Garimberto – archaeological adviser to Guglielmo Gonzaga Duke of Mantua": *Arte Lombarda* 1987, 32-58; Brown, C.M., "The decoration of the private apartment of Federico II Gonzaga on the piano terreno of the Castello di San Giorgio", in: *Guerre stati e città. Atti delle giornate di studio in omaggio ad Adele Bellù*, Mantova 1988. Accanto a questi, si ricordino pure: *La Scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova tra Rinascimento e Manierismo*, Catalogo della mostra, Roma 1979; Morselli, R. (ed.), *Gonzaga. La celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, Milano 2002, in particolare i contributi di Brown; C.M./Ventura, L., "Le raccolte di antichità dei duchi di Mantova e dei rami cadetti di Guastalla e Sabbioneta", pp. 53-66; Rausa, F., "Li disegni delle statue et busti son rotolate drento le stampe. L'arredo di sculture antiche delle residenze dei Gonzaga nei disegni seicenteschi della Royal Albert a Windsor Castle", pp. 67-91; Sogliani, D., "Guglielmo Gonzaga tra gusto dell'antico e modernità. Rapporti artistici, acquisti e mercato (1563-1587)", pp. 331-340; Piccinelli, R., "Le facies del collezionismo artistico di Vincenzo Gonzaga", pp. 341-348; Chambers, D./Martineau, J., in *Splendours of the Gonzaga*, Catalogue of the exhibition 4 November 1981-31 January 1982, Londra. Infine, un'importante serie di volumi in corso di pubblicazione (sotto la supervisione di R. Morselli) sta contribuendo alla conoscenza degli oggetti custoditi nella corte gonzaghesca: Ferrari, D., *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-42*, Cinisello Balsamo 2003; Morselli, R., *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni 1626-7*, Cinisello Balsamo 2000.

² Inv. Nr. 6770. Marmo bianco a grana grossa (pario) con patina giallastra. Misure: h massima della figura: 131 cm.; h del piedistallo: 5, 5 cm.; larg. delle spalle: 30 cm.

³ Borsa, M., *Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1790, 47; Labus, G.B., *Il Museo della Reale Accademia di Mantova*, Mantova 1830-37, vol. I, 17; Bernoulli, J.J., *Aphrodite. Ein Baustein zur Griechischen Mythologie*, Lipsia 1873, 80/ 100 nr. 3; 111 nr. 1.

⁴ Levi, A., *Le sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, 44-45 nr. 74.

⁵ Levi, *Le sculture greche e romane*..., 45.

Venere come modello della Diana nella Sala di Costantino al Vaticano (1520-1524)⁶ (fig. 2). Pure Amico Aspertini ne eseguì uno schizzo durante una visita a Mantova⁷, il Sodoma la ritrasse come Lucrezia (Budapest, coll. privata)⁸ e Marcello Fogolino la riprodusse in una delle sue incisioni⁹. Due ulteriori documenti certificano la diffusione del modello: un codice di Jacopo Strada¹⁰ e un disegno attribuito o a Maarten van Heemskerck¹¹ o a Herman Potsma¹², ora a Parigi¹³.

In secondo luogo, un bozzetto relativo al progetto per la casa di Giulio Romano a Mantova, acquistata il 22 marzo 1538 per mille scudi d'oro¹⁴, datato da Magnusson¹⁵ all'anno 1540 circa, prevedeva proprio la statua della Venere in esame quale ornamento della nicchia posta sulla sommità del portone (fig. 3).

⁶ Amelung, W., "Saggio sull'arte del IV sec.a.C.": *Ausonia* 3, 1909, 91-135, specialmente p. 101, figg. 107-108. Bober, Ph.P./ Rubinstein, R., *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986, 60 nr. 12.

⁷ Schizzi I, f. 12v, BM London nr. 1898-11-23-3, Bober, Ph.P., *Drawings after the antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum*, Londra 1957, fig. 40; Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 60 nr. 12.

⁸ Stechow, W., *Lucretiae statua*, in: *Essays in honour of Georg Swarzenski*, Berlino-Chicago 1951, 114-124. Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 60 nr. 12.

⁹ Hind, A.M., *Early Italian Engraving*, Londra 1948, V, p. 219, VII, tav. 803. Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 60 nr. 12. Secondo la Pray Bober, *Drawings after the antique...*, 58, Fogolino, come in altri casi documentati, avrebbe potuto basare la sua incisione su uno schizzo di Aspertini.

¹⁰ Jacopo Strada (1507-1588), *Antiquarum statuarum, tam deorum, quam dearum heroum et eorum coniugum, tum etiam imperatorum et eorundem uxorum forma et effigies ex antiquis marmoreis et aeneis statuīs, quae et Romae et aliis in locis inveniuntur, ad vivum debictae atque quam fidelissime rapraesentatae*, Wien Oesterreiche Nationalbibliothek, Codex miniatus 21,2, fol. 144. Vd. anche Lietzmann, H., "Der kaiserliche Antiquar Jacopo Strada und Kurfurst August von Sachsen": *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, H. 3, 1997, 377-399.

¹¹ Kaufman, S./ KNOX, G., *Fantastic and Ornamental Drawings. A Selection of Drawings from the Kaufman Collection*, Exh. cat. Portsmouth, Portsmouth College of Art and Design, 1969, nr. 1 tav. 1.

¹² Karel Boon data il disegno tra il 1535 e il 1542, attribuendolo a un anonimo artista olandese, probabilmente Herman Potsma, chiamato Posthumus (cfr. Boon, K., *The netherlandish and german drawings of the XVth and XVIth centuries of the Frits Lugt Collection*, vol. I-III, Parigi 1992, vol. I, 450-451).

¹³ Parigi, Fondation Custodia. Frits Lugt Collection, inv. 1970-T. 44.

¹⁴ Sulla casa mantovana di Giulio si vedano Forster, K.W./ Tuttle, R.J., "The Casa Pippi. Giulio Romano's House in Mantua": *Architettura* 1973, 104 ss. *Giulio Romano. Catalogo della mostra*, Milano 1989, pp. 480-485 (scheda a cura di F. Paolo Fiore).

¹⁵ Magnusson, B., "A drawing for the façade of Giulio Romano House": *JSAH* 47, 2, 1988, 179-184. Lo schizzo si trova a Stoccolma, Statens Konstmuseer NMH 45/86. J. Burckhardt preferisce identificare la statua di Venere nella nicchia con la Venere del Cataio, ma credo che il braccio ds. piegato, l'accentuata curva della gamba sin. e lo sbilanciamento della statua verso ds. possano fare piuttosto propendere per l'Afrodite velata quale modello di Giulio Romano. Vd. Burckhardt, J., in *Giulio Romano. Catalogo della mostra*, Milano 1989, pp. 414-15.

Questo primo progetto venne abbandonato, per cause a noi ignote; un ripensamento sostituì alla Venere originariamente voluta la statua di Mercurio (che in realtà è un Paride rabberciato dai restauratori rinascimentali)¹⁶. La sostituzione della statua indica che essa doveva essere in possesso dell'artista che, negli anni tra il 1524 e il 1540, dovette trasportarla a Mantova da Roma dove l'aveva utilizzata, come si è detto *supra*, quale modello della Diana nella sala di Costantino. Giulio Romano, appassionato dell'antico non meno del suo maestro Raffaello, aveva costituito infatti a Roma una collezione personale di antichità, che portò con sé a Mantova al momento della sua chiamata da parte di Federico II Gonzaga. Conosciamo, dai documenti di archivio, le date esatte del trasporto delle sue opere antiche a Mantova. L'artista parte da Roma il 6 ottobre 1524 e arriva alla corte padana il 22 dello stesso mese. Il 25 marzo del 1526 viene spedita da Roma a Mantova, via terra, una parte delle antichità di sua proprietà, donate a Federico Gonzaga¹⁷. Le opere arrivano a Mantova il giorno 8 aprile. Nell'agosto 1526, una seconda spedizione, via mare, da Roma a Venezia, fa giungere a Mantova la maggior parte della raccolta¹⁸. Non è possibile sapere nel corso di quale spedizione giunse la statua di Venere, considerata la genericità delle lettere che accompagnavano i pezzi: al più si menzionano "corpi senza testa, o un pezzo de uno friso"¹⁹. Rimane più probabile, a mio avviso, ipotizzare un trasporto marino, in considerazione del fatto che la statua, sebbene alta solo m. 1.34, poteva essere troppo grande per esser caricata su un mulo²⁰.

Riguardo alla composizione della raccolta dell'artista, grazie a uno studio recente di Laurie Fusco e Gino Corti²¹, è possibile stabilire che Giulio Romano arricchì il nucleo primitivo di opere da lui personalmente raccolte con l'acquisto di parte di un'altra collezione, quella dell'antiquario Giovanni Ciampolini, alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1518. Il contratto d'acquisto di parte della raccolta²², per la somma di centottanta ducati d'oro, reca la data del 5 settembre 1520²³.

La collezione Ciampolini comprendeva iscrizioni, gemme, statue. Tra queste ultime, vanno menzionati un Giove in trono (venduto dal figlio Michele e oggi al

¹⁶ Maggi, S., "Un Paride ritrovato: il Mercurio della casa di Giulio Romano a Mantova": *Quaderni di Palazzo Tè* 8, 1988, 37-41.

¹⁷ Ferrari, D., *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Roma 1992, 133-136.

¹⁸ Ferrari, *Giulio Romano...*, 169.

¹⁹ Ferrari, *Giulio Romano...*, 134.

²⁰ Ferrari, *Giulio Romano...*, 135.

²¹ Fusco; L./ Corti, G., "Giovanni Ciampolini (d. 1505), a Renaissance Dealer in Rome and his Collection of Antiquities": *Xenia* 21, 1991, 7-46. Prima di loro, già Lanciani, R., "La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini": *BCAR* 1899, 101-115.

²² Insieme a Gianfrancesco Penni.

²³ Ferrari, *Giulio Romano...*, 11-12.. Il contratto fu pubblicato per la prima volta da Lanciani, *La raccolta antiquaria...*, 101-115.

Museo Nazionale di Napoli²⁴, una Dea Roma (che ha conosciuto una diversa storia collezionistica ed è oggi ai Musei Vaticani, inv. nr. 1141)²⁵, una lastra di sarcofago con lotta tra Romani e Galli (tuttora a Mantova, a Palazzo Ducale)²⁶, una seconda lastra raffigurante un trionfo indiano di Bacco (comprato dai Medici a Roma, e oggi a Villa Medici)²⁷. Inoltre, si debbono pure rammentare statue oggi disperse che appartennero verosimilmente al Ciampolini: una testa di Nerva, grande due volte il naturale²⁸, così come un torso di Venere, ignudo²⁹, una statua di Ercole con il capo coperto dalla leontea, il torso di un satiro, e un altro generico torso maschile³⁰. Della collezione dell'antiquario romano potrebbe aver fatto parte anche la statua in esame, se è corretto l'accostamento fattone dalla Fusco e da Corti ad alcuni versi del Prospettivo Milanese (datato tra il 1496 e il marzo 1498, stanza 26)³¹: "E una nympha posta in sul piede stanco/ che si tien la tal man sopra galloni/ cinta d'un bel diaffan velo bianco". La statua di Venere, insieme ad un'altra del tipo *Genetrix* ora a Vienna³², stava dunque verosimilmente a Roma nella collezione Ciampolini.

A questo punto, occorre provare a interrogarsi sulla datazione del pezzo. Si parla ovviamente dal suo esame.

La statua (posta su una base quadrangolare spezzata nella parte destra), in un marmo considerato greco dalla Levi, e che ora le analisi condotte dal Prof. Oddone dell'Università di Pavia hanno dimostrato essere pario con patina giallastra, è acefa-

²⁴ Bober/ Rubinstein, *Renaissance artists...*, 51 nr. 1. Fusco/ Corti, *Giovanni Ciampolini...*, 27 nr. 3.

²⁵ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 32 nr. 6.

²⁶ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 34 nr. 10.

²⁷ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 34 nr. 9.

²⁸ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 27 nr. 2.

²⁹ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 32 nr. 5.

³⁰ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", 32 nr. 7 (Ercole), nr. 8 (satiro) e 35 nr. 11 (torso maschile).

³¹ Fusco/ Corti, "Giovanni Ciampolini...", p. 16. Il "Prospettivo Milanese Dipintore", come si autodefinisce, è l'Autore anonimo (tra i nomi proposti sono quelli di Bramante, Bramantino, Zenale, Cesariano e Butinone) di un brevissimo testo dal titolo di *Antiquarie prospettiche romane*, dedicato a Leonardo da Vinci, scoperto nel 1873 da Giovanni Govi che lo pubblicò e commentò. Si tratta di 133 terzine in endecasillabi, in cui sono presentati collezioni private romane e i resti dei principali monumenti architettonici della capitale. Della collezione Ciampolini, il Prospettivo dice: "Vo mentionare un certo ciampolino/ chuna parte del mondo ancor si crede/ dantichita fare calcate pieno.// Tale quale un nudo che si sede/ dun vel coperto saluo chel pie mancho/qual fa merauegliar ognihom chel vede.// E una nympha posta in sul piede stanco/ che si tien la tal man sopra galloni/ cinta d'un bel diaffan velo bianco.// Chi retra urtar si sole in doi grifoni/ et altre cose che lui dentro serua/ pili teste con braccia e fier leoni." Sul Prospettivo Milanese cfr. Agosti, G., "Sul gusto per l'antico a Milano tra regime sforzesco e dominazione francese": *Prospettiva* 49, 1987, 33-46.

³² Si tratta della cd. Venere del Cataio Inv. Nr. 1192, Kunsthistorisches Museum Wien. La statua in questione fu fatta inserire dalla famiglia Gonzaga nel sistema decorativo della Loggia dei Marmi di Palazzo Ducale, come attestato dai disegni dell'Andreas: *Giulio Romano. Catalogo della Mostra*, Milano 1989, pp. 412-414 (J. Burckardt); Vinti, F., *Giulio Romano pittore e l'antico*, Como 1995, 15.

la. Le braccia sono spezzate poco sotto l'omero, probabilmente andavano inserite a parte, come si evince dai perni in ferro³³, così come la testa e la parte anteriore delle dita dei piedi, che calzano un paio di sandali. La figura, stante, insiste sulla gamba sinistra e ha la destra flessa al ginocchio, leggermente avanzata e scartata lateralmente. All'altezza dei fianchi, il torace piega fortemente a destra, provocando una conseguente torsione dell'intero corpo da destra a sinistra, che sbilancia la figura. La spalla e il braccio destro sono abbassati e avanzati rispetto al piano della figura, mentre il braccio sinistro doveva piegare al gomito per consentire alla mano di poggiare sul fianco corrispondente, dove rimangono a certificare l'originaria posizione dell'arto le dita distese, con medio e anulare uniti. Della testa, perduta, rimangono solo alcune ciocche di capelli sciolti sulle spalle, con andamento sinuoso, che arrivano fino al seno. La figura è avvolta da un sottile chitone ionico, fermato appena sotto il seno da una cordicella annodata con un fiocco le cui estremità inferiori arrivano sino all'ombelico. Il chitone fascia completamente le gambe e parzialmente il busto, lasciando scoperti seno e spalla sinistra (e annullando quindi la stessa ragione d'essere del nastro).

Il panneggio è descritto con svariate gradazioni di sfumature, sebbene abbia subito un pesante intervento di restauro rinascimentale. Esso aderisce come un velo sottile alle gambe, modellandone profilo e massa senza particolari notazioni anatomiche, ma con qualche increspatura, specie sulla destra. Con la stessa liquida trasparenza esso esalta anziché nascondere l'addome, delimitato in alto dalla cintura che crea qualche piega con superfici sfaccettate ad angoli vivi, e in particolare il ventre, delicatamente prominente, segnato in basso dal solco inguinale ombreggiato dal risvolto del panneggio. La veste si fa pesante, con profonde pieghe e sottosquadri, nella cascata di pieghe tra le gambe, nel fascio lungo la gamba sinistra e appena dietro il ginocchio destro, quasi a delimitare con un sipario il possibile movimento della figura. L'ampio rimbocco ad arco che incornicia il seno sinistro corrisponde a un motivo convenzionale dell'ellenismo, ma viene declinato in questo caso in modo tormentato, con superfici mosse e frammentate in una quantità di piccole schiacciate e ripiegature sovrapposte.

Nella parte posteriore della statua la lavorazione si presenta meno accurata, ma non piatta, con pieghe più rade, e l'effetto trasparente del chitone risulta notevolmente attenuato. Particolarmente riuscita è la trattazione delle pieghe nella parte alta del dorso, al di sopra del nastro, gonfie a voler simulare la pienezza causata da un soffio di vento.

La nudità della parte superiore sinistra del torace rivela un seno tondeggiante e pieno, l'accento del braccio lascia supporre una continuazione salda. La trattazione del nudo è più pittorica che plastica, l'epidermide scoperta si mostra levigatissima,

³³ Interpretati da alcuni, tra cui la Vinti, *Giulio Romano...*, 78, come tracce di antichi restauri.

in contrasto con il trattamento tormentato e mosso del panneggio. Anche la vita e l'addome sono aggraziati; di contro, la parte inferiore del corpo presenta gambe di proporzioni allungate ma tutt'altro che snelle.

La posizione della figura è piuttosto complessa da intendere, perché a prima vista dà l'impressione di una forte torsione verso destra, in considerazione del movimento dell'anca sinistra fortemente estroflessa. L'impostazione tortile, visibile soprattutto nel tronco, nel movimento verso destra del ventre e nella depressione del fianco sinistro, appare tuttavia compressa da una tendenza alla frontalità, che non esclude la veduta di tre quarti, in quanto la statua presenta un'accurata trattazione delle vesti sul fianco destro e nella parte inferiore destra del retro, dove terminano le grosse pieghe ad andamento semicircolare del chitone. La posizione delle braccia non è facilmente definibile: si è detto che quasi certamente il braccio sinistro, nudo, piegava al gomito per consentire alla mano di raggiungere il fianco corrispondente, mentre è più incerto come continuasse il braccio destro. Mi parrebbe da escludere, in considerazione del moncherino rimasto, che esso potesse essere sollevato in alto con lo scopo di afferrare un lembo del mantello da dietro. La lacuna del braccio destro così come di parte del plinto non permettono di stabilire come si concludesse la spinta verso destra, anche se resta probabile ammettere l'appoggio del braccio su un oggetto, fosse esso un pilastro³⁴, sui cui magari poteva poggiare un vaso, o un remo³⁵.

Non sarà fuori luogo chiamare in causa Laurenzi³⁶, che provò a classificare gli schemi di appoggio, rilevando in quest'opera un'impostazione sigmoidale e sbilanciata, tuttavia arrestata dalla direttrice verticale determinata dalla modellazione del fianco, dall'andamento del panneggio e dal presumibile sostegno laterale. E', peraltro, difficile stabilire se la statua in questione sia classificabile all'interno del gruppo Laurenzi 1 (che comprende figure il cui braccio disteso si prolunga in un basso sostegno, cfr. il cd. Narciso o alcune ninfe tipo Venere marina studiate dal Becatti)³⁷, o piuttosto in Laurenzi 5 (che comprende numerose sculture a braccio flesso, la cui funzione statica viene assolta dall'avambraccio insistente sul sostegno). Si tratta comunque di un ritmo ancora classicheggiante, perché realizzato sullo schema serpeggiante derivato dallo stile prassitelico³⁸, senza trascurare la lezione imprescindibile di Lisippo: un ritmo, insomma,

³⁴ Cfr. Delivorrias, A., s.v. "Aphrodite": *LIMC* II, 1, 1984, nrr. 617, 717, 720.

³⁵ Cfr. Delivorrias, "Aphrodite", 198, nr. 599.

³⁶ Laurenzi, L., "Rilievi e statue di arte rodia": *MDAI (R)* 54, 1939, 42-65/ 42-65, specialmente 59-60.

³⁷ Becatti, G., "Ninfe e divinità marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche": *StMisc* 17, 1970-71.

³⁸ Cito Gualandi, G., "Artemis-Hekate. Un problema di tipologia nella scultura ellenistica": *RA* 1969, 233-272, a 265: "l'impostazione elicoidale deriva evidentemente dai ritmi dinamici del barocco, ma è diversa da questi perché, mentre le sculture del barocco sono naturalmente tortili, nel terzo ellenismo la torsione è disarticolata, in quanto viene compressa in una frontalità di natura classicheggiante".

che Laurenzi collocava dopo la metà del II sec.a.C.³⁹ L'adozione di un tipo di volto femminile ideale di derivazione prassitelica, rientrerebbe dunque verosimilmente nella concezione generale della figura.

Tutte ciò è ovviamente connesso con il problema dell'identificazione del soggetto e quindi con l'interpretazione del tipo e dei suoi attributi. Ma, prima, vorremmo provare a formulare alcune osservazioni di carattere stilistico, che potranno essere di qualche utilità nell'assegnazione della statua a un preciso ambito di produzione.

Due fili conduttori che si snodano attraverso la folta produzione plastica di figure femminili panneggiate e velate a partire dalla fine del V sec.a.C., possono guidare nella ricerca dell'area di produzione cui riconnettere il pezzo in esame. Tali motivi sono essenzialmente quelli del pannello bagnato, da un lato, e dei ritmi sigmoidali e delle conseguenti relazioni della figura con lo spazio, dall'altro.

Il motivo del pannello bagnato nasce, come è noto, con le vesti delle figure del Partenone, creazione di Fidia, e viene immediatamente recepito e sviluppato dalla plastica della fine del V e del IV sec.a.C. - basti citare i nomi di Callimaco⁴⁰ e di Timoteo⁴¹ - per poi continuare con nuove soluzioni espressive nel corso dell'ellenismo. E' doveroso menzionare come necessario modello per questa statua l'Afrodite tipo Louvre-Napoli⁴² attribuita a Callimaco (da cui deriva tipologicamente la statua mantovana), in cui il pannello si identifica quasi dovunque con la superficie del corpo, fino ad annullarsi pressochè totalmente e veramente a dissolversi, allo stesso modo in cui accade nella cd. Charis del Palatino⁴³, assegnata da parte della critica a Timoteo. Tra le opere che si collocano entro la tradizione post-fidiaca del pannello bagnato, e al contempo aprono la via al tipo mosso e tormentato delle creazioni ellenistiche, si devono menzionare le figure acroteriali del tempio di Asclepio a Epidaurio⁴⁴, in cui è vivo il richiamo stilistico a Callimaco, sia per la resa finissima delle pieghe, sia per la perizia dell'esecuzione, e il ritmo di torsione che le vivifica sembra preludere alla Menade scopadea. Nell'età ellenistica, i pannelli assumono a seconda del tempo e delle correnti artistiche varie caratterizzazioni, ora di drammaticità barocca, ora di sfarzo, ora di raffinato preziosismo⁴⁵. Come ha scritto Gualandi, "l'accento posto sulla preziosità

³⁹ Laurenzi, "Rilievi...", 58: "invano si cercherebbero figure in appoggio nelle opere di plastica che si raggruppano intorno alla Vittoria di Samotracia. Anche nei due fregi dell'altare di Pergamo neppure una delle numerosissime figure, tranne quella di Heracles, che riproduce uno schema statuario precedente, appare appoggiata a un sostegno".

⁴⁰ Su Callimaco cfr. Todisco, L., *Scultura greca del IV sec.a.C.*, Milano 1993, nr. 15, con bibl.

⁴¹ Su Timoteo cfr. Yalouris, N., *Die Skulpturen des Asklepieiontempels in Epidaurios*, Monaco 1992 (*Antike Plastik* 21).

⁴² Cfr. *infra*.

⁴³ Todisco, *Scultura...*, nr. 81 con bibl.

⁴⁴ Yalouris, *Die Skulpturen...*, *passim*.

⁴⁵ Linfert, A., *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden 1976.

virtuosistica nella realizzazione delle vesti appare la nota distintiva della tecnica, diffusa nell'ellenismo, della trasparenza, ossia l'elaborata modulazione del rapporto reciproco tra chitone e *himation*⁴⁶. E, aggiungiamo noi, tra chitone e corpo sottostante. Le prime documentazioni note di questa reinterpretazione in chiave intellettualistica della trasparenza delle stoffe, sempre secondo Gualandi⁴⁷, partirebbero nella seconda metà del III sec.a.C. in ambiente insulare, in ispecie nel Dodecaneso.

Attorno alla metà del II sec. e nei decenni successivi si nota una serie notevole di statue femminili le cui vesti sono rappresentate con marcati effetti di trasparenza. Si possono individuare gruppi riferibili a centri precisi quali Samo, Co, Rodi, Magnesia, Pergamo, Delo⁴⁸. All'interno di questi gruppi, pur considerando il diverso apporto e le differenti tradizioni di officina, e pur rifuggendo da un certo determinismo topografico che porterebbe ad attribuire a un centro funzione esclusiva o primaria anche in senso cronologico, è possibile cercare confronti con la statua mantovana.

Nella Afrodite velata il panneggio, sebbene variamente declinato, rimane di fatto convenzionale nei motivi e iconografici e stilistici: tra i primi, si deve segnalare il dettaglio del chitone altocinto fermato dalla *zone* chiusa da un fiocco, le cui estremità arrivano appena sopra l'ombelico, l'ampio rimbocco ad arco che lascia scoperto il seno, la cascata di pieghe tra le gambe, il velificarsi semicircolare della veste lungo la gamba destra, in contrapposizione al suo scendere rigido, in un fascio di pieghe, dall'altra parte. Tra i partiti stilistici, si ravvisa un generale manierismo coloristico, reso in diverse declinazioni di liquida trasparenza, che fa la stoffa ora diafana, ora pesante, e utilizza increspature a spigolo vivo creanti sottosquadri, che probabilmente potevano aver risentito della lezione delle contemporanee botteghe di bronzisti⁴⁹. Si tratta comunque di un panneggio nel quale pare stemperarsi il manierismo barocco, ricco di ombre, più pittorico che plastico, e in quanto tale esso diventa un aspetto decorativo, non più un supporto organico della scultura. Esso non arriva a dominare la composizione, anche se raggiunge buoni livelli di dettaglio, in questa statua così come in altre sculture rodie e microasiatiche, quali la statuette di Afrodite su roccia del Museo di Rodi⁵⁰, o quella femminile acefala dalla città di Rodi (in cui il panneggio

⁴⁶ Gualandi, G., "Sculpture di Rodi": ASAA 54, 1976, 7-259, specialmente 231-232.

⁴⁷ Gualandi, "Sculpture...", 231-232.

⁴⁸ Il lavoro di Gualandi, "Sculpture...", 230-234, rimane ancora attuale nell'individuazione dei motivi squisitamente rodii in contrapposizione agli stili delle altre aree citate. Un altro contributo importante sulla scuola rodia, distinta da quella delia, è di Marcadé, J., *Au Musée de Délos. Etude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île*, Parigi 1969, 469-495; infine, recente è il convegno a cura di Palagia, O./Coulson, W., *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford 1998 e Celani, A., "Scultura dell'ellenismo. Problemi di metodo": ASAA 2005, 83, serie III, 5, 1, pp. XXX.

⁴⁹ Mattusch, C.C., "Rhodian Sculpture: A School, a Style or Many workshops?": in, Palagia, O./Coulson, W. (eds.), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford 1999, 149-156.

⁵⁰ Gualandi, "Sculpture...", 56-63, fig. 32.

è trattato con minore sensibilità pittorica)⁵¹ o, ancora, in certe statue di Artemis-Hekate⁵² o, infine, nella Nike da Coo⁵³. Siamo ben lontani dal plastico panneggio ad ampie, pesanti pieghe dell'arte del IV sec.a.C., quale compariva nella *Charis* del Palatino o nelle Aure di Epidauro, e in genere dai panneggi ricchi ed elastici del primo e del medio ellenismo, come le figure dell'altare di Pergamo⁵⁴ o anche nella Nike di Samotraccia⁵⁵. Siamo altrettanto lontani dalla celeberrima Cleopatra di Delo⁵⁶, assegnabile con certezza agli anni 138-135 a.C., in cui la resa delle pieghe è piatta e spigolosa, e la superficie del mantello quasi completamente uniforme, il retro piatto e privo di volume. Per quanto riguarda la concezione del nudo –e la trattazione del panneggio nella statua mantovana non nasconde la ricchezza dei volumi del corpo sottostante- esso si intuisce trattato con mano felice e appare sodo ma non pesante, saldo e vivo sotto il chitone trasparente, quale si ritrova in tutte le figure di Afroditi o Ninfe dell'ultimo Ellenismo attribuite a scuola rodia: dall'Afrodite seduta su roccia e dalla Ninfa acefala pubblicate dallo Jacopi⁵⁷, all'Afrodite pudica da Punta delle Sabbie edita dal Di Vita⁵⁸, alla già ricordata Nike da Coo⁵⁹.

Per ciò che concerne la ponderazione e il conseguente sviluppo della figura nello spazio, il disorso deve prendere le mosse ancora una volta dal IV sec., e in particolare da Prassitele, che fu di fatto il creatore dei ritmi sigmoidali, cioè di statue dotate di un asse situato al di fuori del proprio centro di gravità⁶⁰. Egli realizzò una figura di Afrodite appoggiata a un pilastrino, come appare nel *Dodekatheon* di Ostia⁶¹. Nella statua mantovana, la trattazione delle pieghe rende teoricamente possibile una visione da ogni lato, sebbene probabilmente il punto di osservazione privilegiato dovesse essere quello frontale, o al più di tre quarti: non si tratta ancora di classicismo di maniera, rigidamente frontale, ma di classicismo prassitelico inteso nel modo più coerente,

⁵¹ Gualandi, "Sculture...", 106-110, nr. 57, figg. 86-7.

⁵² Gualandi, "Sculture...", 130-1, fig. 124.

⁵³ Di Vita, "Di Vita, A., "Statua di Nike da Coo": ASAA 1963/4, 25-37.

⁵⁴ Sulle sculture dell'ara di Pergamo cfr. Moreno, P., *Scultura ellenistica II*, Roma 1994, 804 note 750 e 755, con bibl.

⁵⁵ Mark, I., "The Victory of Samothrace": Palagia/ Coulson, *Regional Schools...*, 149-156.

⁵⁶ Sulla Cleopatra di Delo cfr. Moreno, *Scultura...*, 822 nota 1060 con bibliografia.

⁵⁷ Jacopi, G., "Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi": *Clara Rhodos* V-2, 30-35, figg. 19-21; *idem* in *Clara Rhodos* V-1, 16-19, figg. 9-12.

⁵⁸ Di Vita, A., "L'Afrodite pudica da Punta delle Sabbie": *ArchClass* 7, 1956, 9-21.

⁵⁹ Di Vita, "Statua...", 25-37.

⁶⁰ Corso, A., *Prassitele. Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere, 1. Fonti epigrafiche. Fonti letterarie dall'età dello scultore al Medio Impero (IV sec.a.C. - circa 175 d.C.)*, Roma 1988, *passim*.

⁶¹ Sul *dodekatheon* di Ostia cfr. Todisco, *Scultura greca...*, nr. 108, con bibl., e Becatti, G., "Un *dodekatheon* ostiense e l'arte di Prassitele": ASAA 17-18, 1939-40, 85-137.

probabilmente anteriore all'Afrodite di Melos⁶², che rappresenta un'evoluzione in senso ancor più classicistico della medesima lezione, e sarà capostipite di una serie di immagini della dea, nude o semisvestite, che dalla fine del II sec. sino al termine dell'ellenismo saranno caratteristiche della scultura rodia⁶³. La scuola rodia elabora e indulge in figure femminili la cui ponderazione si articola in languido e sinuoso abbandono, necessitando di un appoggio laterale, trasformato in elemento integrato e inscindibile della composizione. Ciò è spiegabile con l'effetto di grazia leziosa che il motivo può perseguire e rendere esplicito sul piano tematico e comunicativo. L'abbandono della gravitazione assiale appare congeniale al gusto ellenistico e trova esemplificazione specialmente nelle figure di Afrodite, nel tipo della cd. *Aphrodite au pilier*, o nei personaggi della sua cerchia, Ninfe e anche Muse. Basti citare, per confronto, le numerose statuette in appoggio pubblicate dal Gualandi⁶⁴.

In aggiunta a queste considerazioni stilistiche, si può inoltre osservare che la lavorazione della statua per parti lavorate separatamente e congiunte successivamente per il tramite di tenoni, è stato considerato dalla Merker come una delle caratteristiche tecniche ricorrenti della scultura rodia di età ellenistica⁶⁵, rispondendo verosimilmente a una necessità di produzione seriale e veloce, conseguenza di una domanda crescente da parte di committenti che volevano possedere sculture di carattere decorativo per le loro case e i loro giardini. A favore della serialità della produzione parla pure il dettaglio delle ciocche di capelli convenzionalmente scolpite sul torso, che dovevano evidentemente essere rabberciate al resto dell'acconciatura della testa, inserita a parte e forse lavorata da una mano più abile, all'interno della stessa bottega. Stucco e colore potevano intervenire a mascherare alla meglio il rattoppo. Anche la cura con cui è trattata la parte posteriore ammette di pensare a una statua non creata per una specifica commissione, ma versatile nei modi possibili di esposizione a seconda delle intenzioni dell'acquirente.

L'ipotesi di ascrivere la statua a scuola rodia può trovare ulteriore ragione di credito se si pensa al tipo iconografico. La scultura mantovana è stata sinora considerata dalla critica come un'Afrodite (con l'eccezione del Prospettivo Milanese, che citava una Ninfa), in considerazione, precipuamente, della sua sensuale seminudità, sottolineata dall'importante dettaglio della costolatura di pieghe arcuate che lascia scoperto il seno.

⁶² Sull'Afrodite di Milo si veda, da ultimo, Triandi, I., *Ellinistikà agalmata tis Milou*, in: Palagia/Coulson (eds.), *Regional Schools...*, 167-175.

⁶³ Gualandi, "Sculture...", 231 ss.

⁶⁴ Gualandi, "Sculture...", 96-101/ 103-107, nrr. 46-50/ 55-56.

⁶⁵ Merker, *The Hellenistic...*, 6-17.

Gli ultimi studi iconografici (Delivorrias⁶⁶, Karanastassis⁶⁷ e Brinke⁶⁸) hanno riconosciuto nell'Afrodite di Mantova una derivazione dal tipo Louvre-Napoli, il cui originale viene fatto risalire a Callimaco. Ma la Levi, nel 1931, così rimarcava: "di tutte le trasformazioni ellenistiche della Afrodite dei giardini, questa di Mantova è la più profondamente trasformata, la più slanciata, la più giovanile, quella in cui l'anca sporge più profondamente e la parte superiore del corpo la più esile."⁶⁹ A un'analisi delle altre copie e derivazioni del tipo Louvre-Napoli, infatti, emerge evidente che il pezzo per diversi dettagli si allontana dalla seriazione. Innanzitutto, la posizione delle braccia, poi il notevole *déanchement*, e il dettaglio della cintura, che si ritrova, simile ma non identico, in un'Afrodite da Argo, dal grande complesso delle terme romane in prossimità del teatro⁷⁰, datato nel II sec. d. C. Marcadé, che per primo ha edito il pezzo⁷¹, ricostruisce il braccio destro levato in alto, mentre sospende il giudizio sulla posizione del braccio sinistro, di cui resta un frammento che si raccorda contro l'anca. La figura indossa un chitone diafano serrato sotto il seno da una cordicella, contraddistinto da un pannello bagnato sul davanti, e tuttavia caratterizzato da pieghe più capricciose e stondate, sulle cosce e sul ventre. Corrispondono invece il viluppo di pieghe tra le gambe, così come la trattazione del pannello ai lati, fatto di pieghe rettilinee, strette e profonde, che scendono fino al plinto, ma l'esecuzione rimane più rigida e faticosa. La variante del seno scoperto deriverebbe, secondo Marcadé, da una contaminazione con il tipo dell'Era di Copenaghen⁷², e trova forse un parallelo ancora più vicino in una figura femminile, forse una divinità marina, pure a Copenaghen⁷³ (fig. 4), molto simile a quella mantovana per la resa dell'abito che, sebbene specularmente rispetto alla statua mantovana, con il medesimo andamento obliquo taglia diagonalmente il busto lasciando scoperta una mammella, ed è fermato da un'alta cintura chiusa, questa volta lateralmente, da un fiocco. Altrettanto prossima all'Afrodite velata è la resa dei riccioli sparsi sulle spalle. Le

⁶⁶ Delivorrias, "Aphrodite", passim.

⁶⁷ Karanastassis, P., "Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland, 1. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Aphrodite-Typen des 5. Jhs. v. Chr.": *MDAI(A)* 101, 1986, 207-291.

⁶⁸ Brinke, M., *Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre-Neapel*, Amburgo 1991; "Die Aphrodite Louvre-Neapel": *Antike Plastik* 25, 1996, 7-64.

⁶⁹ Levi, *Le sculture...*, 45.

⁷⁰ Aupert, P., "Pausanias et l'Asclépieion d'Argos": *BCH* 111, 1987, 511-517.

⁷¹ Marcadé, J., "Sculptures argiennes", in *BCH* 1957, 405- 474, particolarmente 435-7.

⁷² Poulsen, F., *Catalogue of ancient sculptures in the Ny Carlsberg Glyptothek*, Copenaghen 1951, nr. 247.

⁷³ Schloerb, B., "Timotheos": *JDAI* 22, 1965, 79-81 fig. 57. Ny Carlsberg Glypt. 397 a. H. 0.98. G. Lippold (*Antike Skulptur der Glyptothek Ny Carlsberg*, Lipsia 1924, nr. 13, fig. 9) la considerava opera di Timoteo, di poco inferiore al vero. Fu acquistata presso un mercante d'arte parigino, che la disse proveniente dalla Grecia. La Schloerb la ritiene un acroterio.

due statue si distaccano tuttavia per la ponderazione e per il diverso trattamento delle pieghe, assai più secco in quella argiva. Altri due confronti possibili sono con la cd. Adrofitte Hypolympidia, da Dion⁷⁴ (fig. 5) e con la statua della cd. Leto da Hierapolis di Frigia⁷⁵, che, pur presentando analogie nella ponderazione sbilanciata lateralmente, si differenzia da quella mantovana per la tipologia più generale del modello, assai più affine alla Afrodite con la tartaruga di Fidia⁷⁶, per lo stile del panneggio, che denota maggiore secchezza e, infine, per un particolare tecnico. La statua ierapolitana era ricavata da un unico blocco, mentre l'Afrodite mantovana, come si è visto, dovette essere realizzata da più frammenti. Da ultimo, non va trascurata la figurina di piccole dimensioni, sempre di Afrodite, dal santuario delle Divinità Egizie di Gortina, Creta, che, seppur simile nella posa, non presenta una corrispondente estroflessione del fianco. In termini di trattamento del panneggio, questa statuetta costituisce un esempio sommario e convenzionale di un lavoro di II sec.d.C.⁷⁷

La ponderazione della statua mantovana è molto lontana anche dalla stasi dell'Afrodite Louvre- Napoli e richiama, se mai, il tipo dell'Afrodite marina⁷⁸, e, per certi aspetti, quello della cd. Artemis-Hekate, studiato e codificato da Gualandi⁷⁹ (Fig. 6) Ora, indipendentemente dalla correttezza dell'interpretazione di Gualandi, quale Artemide funeraria⁸⁰, rimangono indubbie le assonanze tra il tipo rodio e la statua mantovana: la ponderazione, il dettaglio del chitone altocinto, il mantello che, formata una piega sopra la coscia destra, termina con una cascata di pieghe tra le gambe

⁷⁴ Pandermalis, D., "Ein neues Heiligtum in Dion": AA 1982, 727-735.

⁷⁵ Bejor, G., *Hierapolis. Scavi e ricerche III. Le statue*, Roma 1991, 12-15 nr. 5, tav. 7 fig. 1. Cfr. anche TRAVERSARI, G., *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1986, 105-107 nr. 34 con bibl.

⁷⁶ Settis, S., *Chelone. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa 1966.

⁷⁷ Romeo, I./ Portale, E.C., *Gortina III. Le Sculture* (Monografie della Scuola Archeologica Italiana di Atene 8), Ausilio, Padua 1998, X.

⁷⁸ Becatti, "Ninfe e...": si confrontino specialmente le copie di Napoli, MN (Becatti tav. XVII, figg. 18-19); Atene, MN (Becatti tav. XIX, fig. 23).

⁷⁹ Gualandi, "Artemis-Hekate...", 233-272.

⁸⁰ L'ipotesi di Laurenzi, "Rilievi...", ripresa da Gualandi, "Artemis-Hekate...", è basata sul fatto che sei repliche del tipo furono ritrovate nelle necropoli di Rodi, una sola in contesto domestico. La dea Artemis-Hekate, secondo Laurenzi, sarebbe stata venerata in un tempio all'interno del *temenos* di Apollo nella città di Rodi, in considerazione del fatto che una statuetta di terracotta riprodotte il tipo in questione era stata trovata in un deposito votivo del santuario di Apollo. Dal momento che il deposito rimane inedito, e che non vi sono attestazioni letterarie né epigrafiche di un culto di Artemis-Hekate a Rodi, è opportuno sospendere il giudizio. Merker, *The Hellenistic Sculpture...*, 25-27 riteneva più prudente ammettere che il tipo scultoreo rappresentasse una divinità onorata in modo diffuso a Rodi, la cui immagine avrebbe costituito una tipologia standard per ritratti funerari femminili. Va anche ricordato che alcune repliche (non rodie) del tipo reggono attributi tipici di Afrodite, la cui funzione funeraria è attestata altrove nel mondo greco, come in Tessaglia e in Beozia. Cfr. Papachatzis, N., "H Pasikrēta tās Dhmhtrīēda\$": in *Qessalikē* 1, 1958, 50-65.

fino al plinto, il modo di rappresentazione della mano sinistra, con il pollice rivolto verso l'alto e il medio e l'anulare uniti, che si appoggia e preme sul fianco inarcato.

Tuttavia, al di là di queste affinità tipologiche, la statua persiste nel suo relativo isolamento. Il fatto che non ne conosciamo nessuna replica precisa non ci consente integrazione sicura né certa identificazione del tipo. Anzi, proprio l'assenza di repliche puntuali nella piccola plastica e nella coroplastica, per quanto almeno mi è dato di conoscere, potrebbe essere un segnale a favore dell'ipotesi che la statua mantovana non rappresenti né una ben individuata divinità proposta al culto né un'offerente, ma sia piuttosto una variante autonoma sul tema, realizzata a scopo decorativo.

Per l'identificazione del soggetto, la parziale nudità, la mollezza della posa, la sensuale trattazione delle vesti fanno pensare ad Afrodite. Per un siffatto soggetto, credo si possa immaginare un'originaria collocazione in un giardino, o in una fontana, o anche in un portico⁸¹.

Sulla base di quanto esposto, proveremo ad avanzare un'ipotesi di datazione. Fino ad oggi, le proposte della critica si sono concentrate nel collocare la statua nell'ellenismo⁸², pur assegnandola indifferentemente dal IV sec.a.C.⁸³ al II⁸⁴ e al I sec.a.C.⁸⁵, sebbene un'isolata recente proposta ha voluto vedervi un'opera di età antonina⁸⁶.

⁸¹ Si veda Kapossy, B., *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Zurigo 1967.

⁸² I primi editori della statua non si sono invece pronunciati in merito a una datazione. Labus, "Il Museo..." la completava semplicemente come *Venus Victrix* assegnandole una lancia nella mano destra e una corona sul capo, Bernoulli si limitava a considerare il lavoro molto buono, ma non prendeva posizione sulla origine greca o romana, e Duetschke, H., *Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona, Mantua*, Lipsia 1880, 677 la riteneva una derivazione dalla *Venus Genetrix* di Arcesilao, pur evidenziando simiglianze anche con altre figure di ninfe così come con l'Elettra di Napoli.

⁸³ Amelung, W., "Saggio sull'arte del IV sec.a.C.": *Ausonia* 3, 1909, 91-135, la considerava opera di Timoteo sulla base di confronti con le Aure del tempio di Epidauro e con la Leda. La tesi venne ripresa da Lippold, G., *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie, III 1)*, Monaco 1950.

⁸⁴ Così la Levi, *Le statue...*, per la torsione del corpo e per il dettaglio del chitone altocinto; la studiosa riconosceva nella statua una "trasformazione ellenistica" dell'Afrodite dei Giardini di Alcamene; Anche Fuchs, W., "Zum Aphrodite-typus Louvre-Neapel und seinen neuattischen Umbildungen", in: Lullies, R. (ed.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer*, Stoccarda 1954, 206-217, la assegnava al II sec.a.C., ammettendo che la statua dovesse molto in termini di modo di costruzione, e rapporto tra corpo e panneggio, specialmente per quanto riguarda il motivo della parte superiore del corpo mezzo nudo, all'Afrodite callimachea, ma riconoscendola tuttavia ellenistica nel movimento centrifugo e nel contrasto delle masse. Allo stesso modo la Schloerb, "Timotheos...", rifiuta l'attribuzione a Timoteo per la posizione della statua, per il linguaggio indisciplinato del panneggio e per il dettaglio della mano poggiata sul fianco, che ne fanno un'opera tardo-ellenistica. Di recente, Delivourias, "Aphrodite"..., considera l'opera animata da un profondo *pathos*, e propone con un punto interrogativo la datazione nel II sec.a.C. Infine, la Brinke, in due interventi vicini (1991 e 1996) la situa genericamente nell'ellenismo per la torsione.

⁸⁵ Così Schuchardt, W.H., *Geschichte der Griechische Archaeologie*, Berlino 1934, p. 321.

⁸⁶ Karanastassis, P., "Untersuchungen...", 207-291, sulla base della lavorazione del marmo e di confronti con una statua di Afrodite da Retimno (seconda metà del II sec. d.C.) e con i rilievi de Las Incantadas di Salonicco (III sec. d.C.)

Lo stile del panneggio e del nudo, la trattazione ancora accurata della parte posteriore, pur nel carattere tecnologicamente seriale, il soggetto “afroditico”, convengono a una datazione nel II sec. a.C., sebbene i confronti proposti non consentano di escludere del tutto una data in epoca romana imperiale.

Le dimensioni della statua, la probabile destinazione e la datazione permettono al più di parlare di un'opera di lusso di un'officina che produceva, in serie, varianti sul tema, per contesti ricreativi pubblici o privati. Proprio queste considerazioni inducono a definirla non una creazione nuova, ma, se mai, una contaminazione di più modelli che risente del gusto eclettico dell'ellenismo per le quasi infinite variazioni su un tema che si prestava in modo eccellente alla decorazione di ninfei, giardini, fontane, e trovava un mercato vastissimo di committenti. Il tipo dell'Afrodite velata di Mantova non è sufficientemente isolabile sotto l'aspetto formale e concettuale, nè è dunque suscettibile di poter essere considerato tale. Sembra più semplicemente il frutto di una contaminazione esteriore fra due linee iconografiche ben note⁸⁷, quella dell'Artemis-Hekate e quella dell'Afrodite Louvre-Napoli. Più incerto è il luogo in cui tale prodotto venne creato, soprattutto alla luce dei dati di rinvenimento. Si può solo rammentare che l'antiquario Ciampolini possedeva una casa in Campo dei Fiori, rione Arenula, nell'odierna Via de' Balestrari, al nr. 37⁸⁸. Se è davvero corretto riferire alla Venere di Mantova i versi del Prospettivo Milanese, si avrebbe un solido e prezioso *terminus ante quem* nel 1496 per la sua conoscenza nella capitale.

Purtroppo, dopo l'arrivo a Mantova e l'iniziale progettata collocazione, proprio in una nicchia, nella casa di Giulio Romano, non si riesce più a seguire il cammino della statua, né i documenti d'archivio finora pubblicati permettono in effetti di assegnarla alle collezioni di Palazzo Ducale. La prima menzione che di essa si fa nuovamente è contenuta nell'ASMn Archivio Notarile del 1879/80⁸⁹: “Nr. 84: Venere, torso, marmo pario. Lavoro greco dei bei tempi dell'arte, sufficiente a illustrare un Museo, secondo Borsa. Piace anche al Canova. 1000 L.”, se è corretta l'identificazione del pezzo. Quindi, il cammino della statua dopo l'esclusione dal progetto della

⁸⁷ Denti, M., “Sull'iconografia ellenistica di Afrodite. Il tipo Louvre – Borghese”: *Xenia* 12, 1986, 5-40; “Lo schema iconografico dell'Afrodite Louvre -Borghese nei restauri moderni e nelle statue all'antica”: *Xenia* 14, 1987, 27-42. Su altri tipi di contaminazione *cfr.* Saletti, C., “Di una statua veleiate: ancora sul tipo cd. Kore di Prassitele”: *Ostraka* 2002, 214-222.

⁸⁸ Fusco/ Corti, “Giovanni Ciampolini...”, 43-44, nota 6. La statua poteva provenire forse dagli scavi di San Lorenzo in Panisperna, dove si crede rinvenuta la fistula acquaria Dressel *CIL* XV, 7311, pure della Collezione Ciampolini, o dall'area immediatamente circostante la casa dell'antiquario (non lontano dal teatro di Pompeo). La sua famiglia possedeva pure vigne sull'Aventino, presso S. Alessio, e fuori Porta Latina, in Valle d'Accia.

⁸⁹ ASMn Archivio Notarile 1879/80, Versamento 2000, notaio G. Nicolini, catena nr. 46, 1879-80. Ringrazio il Dr. L'Occaso, direttore di Palazzo Ducale, per avermi gentilmente mostrato l'atto e per l'eccezionale disponibilità dimostrata nel dividere le sue –molte– conoscenze.

casa di Giulio Romano deve averla condotta in un luogo sicuro, dove potè salvarsi dal sacco di Mantova e dalla vendita di parte delle collezioni all'Inghilterra: Sabbioneta va probabilmente esclusa⁹⁰, perciò restano le ville dei Gonzaga, quali Marmirolo o La Favorita, o la stessa casa di Giulio Romano. Per le congetturate collocazioni, i dati d'archivio, speriamo, saranno in grado di fornirci risposte in un futuro non lontano.



Fig. 1. Mantova, Palazzo Ducale, Statua di Afrodita velata. Veduta frontale (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali).



Fig. 2. Figura di Diana, affresco di Giulio Romano dalla Sala di Costantino, Musei Vaticani, 1520-24.

⁹⁰ Ventura, L., *Il collezionismo di un principe*, Modena 1997.



Fig. 3. Dettaglio del progetto di Giulio Romano per la sua casa in Mantova. La nicchia con Afrodite. Stoccolma, Statens Konstmuseer NHM 43/86. (Giulio Romano, Catalogo della mostra).



Fig. 4. Statua di figura femminile di Copenhagen (Ny Carlsberg) (Schloerb, B., "Timotheos": JDAI 22, 1965, fig. 57).



Fig. 5. Statua di Afrodite Hypolympidia (Pandermalis, D.,
“Ein neues Heiligtum in Dion”: AA 1982).

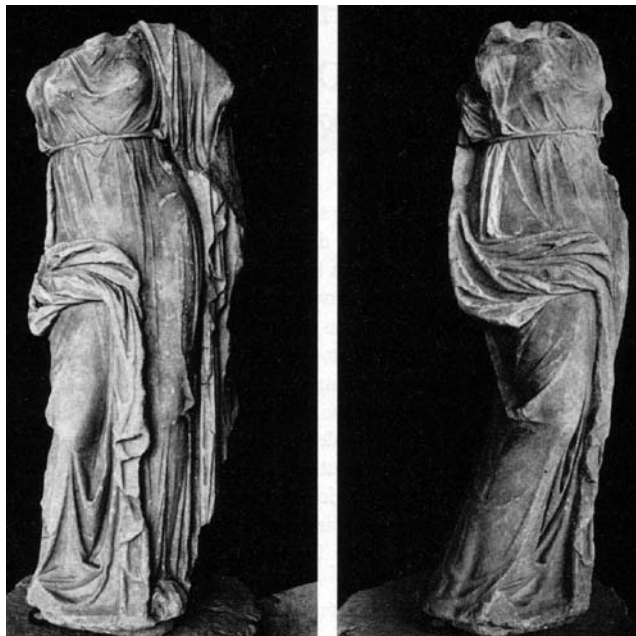


Fig. 6. Statuetta di Artemis Hekate, Rodi, Museo inv. Nr. E 324 (Gualandi, G.,
“Artemis-Hekate. Un problema di tipologia nella scultura ellenistica”: RA 1969).