
WARBURG LIBRARY COMMONS | SCHOOL OF ADVANCED STUDY UNIVERSITY OF LONDON

[https://commons.warburg.sas.ac.uk/downloads/nc580m65k]

Pesce, Gennaro.. *L'Afrodite da Sinvessa. (Tavv. I-III)..*

1939

Book

To cite this version:

Pesce, G. (1939). *L'Afrodite da Sinvessa. (Tavv. I-III).* (pp. 16 p., 1 : illus. (incl. map) III pl). Istitvto poligrafico dello stato libreria.

Available at: https://commons.warburg.sas.ac.uk/concern/published_works/v979v3061

Publisher: Istitvto poligrafico dello stato libreria

Date submitted: 2021-03-04

Copyright is retained by the author. Terms and conditions for use of this material are defined in the User Deposit Agreement.

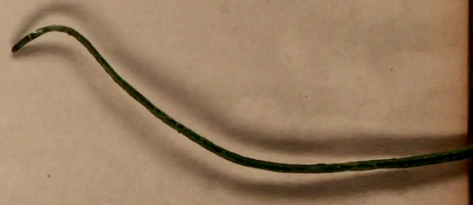
WARBURG INSTITUTE
KOK 210
WARBURG INSTITUTE

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

K
O
K
210
L.S.



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

Lo RTT
Secret. VT
47/122 V
X

K
O
K
210
L.S.

R. ISTITVTO D'ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

OPERE D'ARTE

FASCICOLO IX

GENNARO PESCE

L'AFRODITE DA SINVESSA

(TAVV. I-III)

ROMA
ISTITVTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA
MCMXXXIX – XVII

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

WARBURG INSTITUTE
UNIVERSITY OF LONDON

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

GENNARO PESCE

L'AFRODITE DA SINVESSA

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

TUTTI I DIRITTI DI RIPRODUZIONE RISERVATI

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

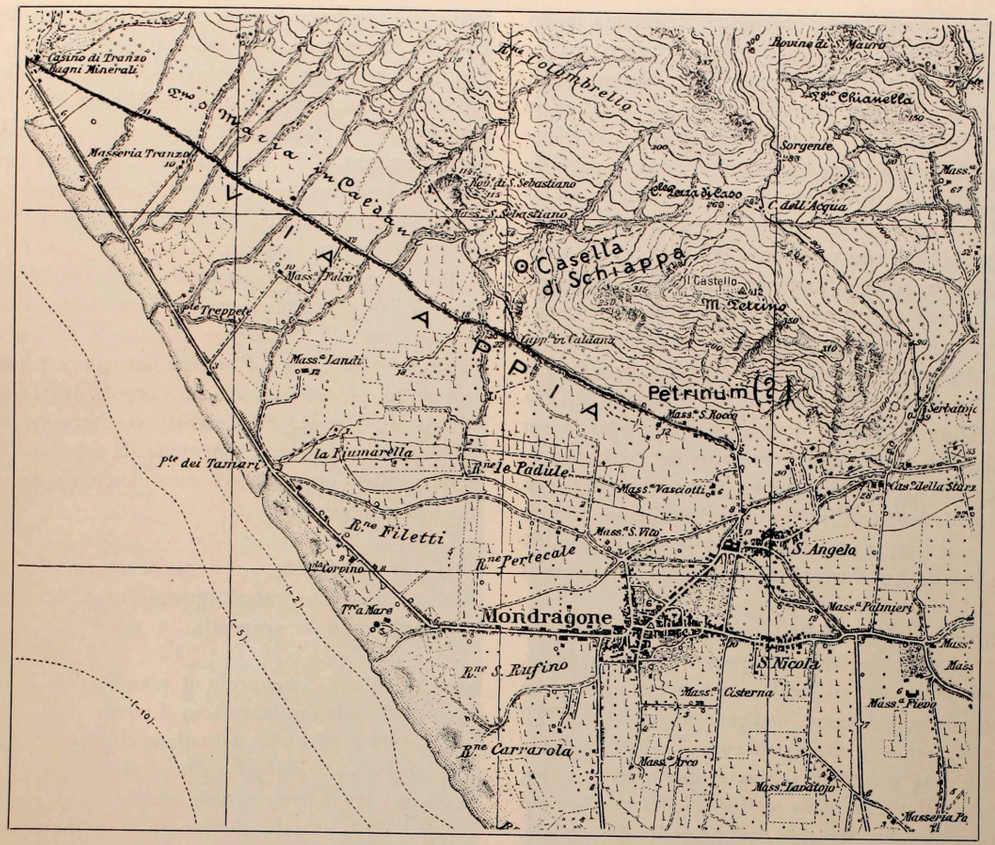


FIG. I — CARTA GEOGRAFICA DELLA ZONA DI MONDRAGONE CON LA CASELLA DI SCHIAPPA

L'AFRODITE DA SINVESSA

I. LA SCOPERTA E IL RICUPERO. – Questa scultura fu scoperta fortuitamente il 25 gennaio 1911 da due contadini che dissodavan la terra, per piantare una vigna, nel podere detto Casella di Schiappa, situato a due chilometri in linea d'aria a nord dell'abitato di Mondragone, sulle pendici occidentali del Monte Petrino, a circa 80 metri sul mare, nella contrada detta Monte Vergine o Colombrello.

Tale podere copre le rovine di antiche costruzioni, che presentano i caratteri tipici di un impianto di villa romana, forse degli ultimi tempi repubblicani,[1] elevata sul declivio di una collina dominante la Via Appia, in posizione amenissima, ben riparata dai venti, rivolta a mezzogiorno, prospiciente la pianura sinuessana e il mare, con terrazze digradanti a scaglioni, delle quali almeno una, la più vasta, doveva esser cinta da porticati. In fondo a questa terrazza, alla profondità di circa 60 centimetri dal piano di campagna, il piccone d'un contadino colpiva un pezzo di marmo, asportandone delle schegge. Insospettito dalla presenza e dall'aspetto di una pietra, insolita per quei terreni, il bravo giovane si diede cautamente ad isolare il pezzo, liberandolo dal terriccio. Appariva così il torso nudo di una grande statua muliebre; trovandosi collocata obliquamente nella terra, le spalle in alto, queste inevitabilmente erano esposte ai primi colpi dello ignaro sterratore. Il tronco, acefalo e senza braccia nè gambe, poggiava obliquamente sopra un altro gran pezzo di scultura, rappresentante due gambe panneggiate (che si collegassero con quel tronco si comprese qualche tempo dopo, come più oltre diremo). Si trovarono, inoltre, frammenti di braccia e di mani; e lo scopritore ricorda di aver notato che perni di ferro erano incastrati in alcuni di quei monconi, internamente, nel senso della lunghezza. La testa non si trovò. Oltre ai suddetti, altri pezzi di diverse sculture apparvero, ed inoltre elementi architettonici, come cornicioni, due capitelli, una base. Insieme con molte tegole

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

di copertura, questi avanzi marmorei trovavansi in un ambiente limitato da quattro muri (se rettilinei o curvilinei il contadino scopritore da me interrogato non ricorda di aver notato; non si può quindi assodare se era un ambiente quadrangolare o circolare o semicircolare), della lunghezza di circa 3 metri ciascuno per 0,60 di spessore e conservati per un'altezza massima di un metro. Il pavimento di coccio pesto era costituito da una massicciata di calcestruzzo, spessa m. 0,30, al di sotto della quale apparve un cunicolo alto m. 0,60 e largo circa un metro, la cui copertura consisteva di grandi tegole collocate di piatto. Era dunque un tempietto, che elevavasi isolato in mezzo ad un giardino, oppure una esedra, che aprivasi al centro di un portico o di una facciata di ninfeo; ipotesi questa che mi sembra la più probabile, a giudicare dalla presenza sia del cunicolo sottostante, sia di grossi tubi di piombo, trovati *in situ* a circa 30 metri dalla statua, allineati in direzione di una triplice sorgente, che tutt'ora scaturisce a monte della località e che alimenta un torrentello, delimitante ad ovest il podere di Schiappa. [2]

Avvertito dal sindaco di Mondragone, il soprintendente Spinazzola inviava sul posto, il 15 febbraio, l'ispettore Macchioro il quale, probabilmente a causa delle incrostazioni calcaree, ond'eran rivestiti alcuni dei frammenti marmorei, e specialmente il torso muliebre nudo, non potè procedere subito, in quella prima visita, ad un'esatta valutazione delle sculture e le lasciò in temporanea custodia allo Schiappa, proprietario del podere, proponendosi di esaminarle accuratamente, e magari di estendere le ricerche archeologiche in quel terreno, in una seconda visita da farsi, al più presto possibile. Senonchè, prima che si effettuasse quel secondo sopraluogo, trascorse del tempo, durante il quale lo Schiappa, ignaro delle leggi sulla tutela del patrimonio artistico–archeologico, non ricevendo comunicazioni da parte della Soprintendenza, credette che questa si fosse disinteressata delle antichità scoperte nel suo fondo e che, pertanto, egli fosse libero di disporne a suo piacimento; e si lasciò indurre da un mediatore dell'antiquario romano Jandolo a cedergli tutto quel materiale archeologico per la somma di lire cinquecento. I negoziati si concludevano giusto alla vigilia della seconda visita del suddetto funzionario archeologo il quale, ritornato finalmente a Mondragone il 1° aprile per riesaminare i marmi, ebbe la sorpresa di apprendere che i medesimi erano stati venduti, imballati e trasportati sopra un carro a Sparanise, per esser colà caricati sul treno alla volta di Roma. Per fortuna si fece in tempo, a mezzo dei carabinieri, ad operare il sequestro del materiale, che fu istradato a Napoli, presso il Museo Nazionale, dove, esaminati i frammenti e compresane l'importanza, il soprintendente liquidò la vertenza con lo Jandolo, e assicurò la statua allo Stato.

Lo Spinazzola aveva constatato che il torso muliebre nudo e le gambe panneggiate appartenevano, non già a due diverse figure, com'eragli stato riferito, ma ad una sola statua di eccellente fattura, rappresentante una Venere [3] la quale, ricomposta, con qualche piccolo restauro, dall'egregio assistente cav. Francesco Ventimiglia, fu collocata su base girevole nella Sala dell'Ercole Farnese, dove attualmente si trova. Tra i frammenti trovavansi anche pezzi pertinenti alle braccia, come più oltre vedremo; ma, sembrandone incerto il restauro, questi furon messi da parte, insieme con gli altri marmi disparati, provenienti dal medesimo trovamento. [4]

Un racconto particolareggiato della storia amministrativa di questo rinvenimento archeologico è esposto in una *Storia di Mondragone* pubblicata da un erudito locale. [5] Qualche rigo d'inesatta descrizione è contenuto nell'ultima edizione, curata dal Consoli, della *Guida* del Museo di Napoli. [6] Tali scritti costituiscono tutta la bibliografia concernente l'Afrodite da Sinuessa la quale, pertanto, dal punto di vista scientifico, è da considerarsi assolutamente inedita.

II. LA TECNICA. – La statua, oggetto del presente studio, è di marmo pario, a grossi cristalli. Le sue misure principali sono le seguenti:

altezza massima, compreso il plinto	m. 1,82
„ della sola figura, escluso il plinto	„ 1,75
„ della gamba tesa, dal tallone al pube . . .	„ 0,97
„ del tronco, dal pube alla clavicola	„ 0,73
perimetro del bacino e delle cluni	„ 1,30
„ della vita al suo massimo restringimento	„ 0,97
„ del busto	„ 1,11
„ della coscia all'altezza del pube	„ 0,67
larghezza del plinto	m. 0,42 × 0,60

La statua si conserva attualmente per tutta l'altezza del tronco, dalla clavicola ai piedi e al plinto. Mancano: tutta la parte comprendente le spalle, il collo e la testa; tutto l'arto superiore sinistro; del destro il braccio (l'avambraccio esiste nei magazzini); la superficie della parte sinistra del petto con la mammella (di cui avanza la sola curva inferiore) e di tutta la scapola sinistra. Pezzi più o meno insignificanti mancano alle grandi pieghe superiori del panneggio sul davanti, intorno alle coscie, lungo la gamba destra e dietro, sotto al gluteo sinistro. Manca infine il polpastrello dell'alluce al piede destro. Di restauro moderno in stucco sono alcune parti secondarie del panneggio: una zona poco al disopra delle ginocchia, un insieme di pieghe sul lato sinistro all'altezza della coscia, e parte della costolatura delle grandi pieghe superiori oblique sotto al gluteo destro. Per effetto delle dure incrostazioni calcaree, di cui restano chiarissimi avanzi sulla parte posteriore delle coscie, l'epidermide del nudo ha perduto l'originaria lucida levigatezza, della quale avanzano solamente piccole zone sulla coscia e sull'anca destra. Parimenti ruvida è la superficie del panneggio, la cui patina color ruggine, ond'è rivestita tutta la parte anteriore, è dovuta, probabilmente, alla speciale qualità dello strato di terreno, nel quale il pezzo marmoreo è stato sepolto per secoli.

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License





FIGURE 2 E 3 — L'AFRODITE DA SINUESSA: PROFILO DI DESTRA E DI SINISTRA

Secondo le concordi testimonianze del contadino scopritore, dello storiografo locale [7] e del restauratore, che ha maneggiato per dei mesi questi frammenti, il torso nudo inserivasi nella parte inferiore panneggiata. Questo particolare tecnico è confermato da ciò che oggi può osservarsi sulla statua ricomposta. A prescindere dalla gettata di cemento, con cui è stato colmato tutto il vano interno fra il nudo delle coscie e l'orlo superiore del panneggio, è ben visibile, nella veduta posteriore della coscia destra, la zona marginale grezza, inferiormente alla quale una serie di scalpellature, sfuggenti in direzione obliqua, accenna al rastremarsi del cuneo, che inserivasi nel foro d'incastro. La medesima tecnica si avverte nella parte anteriore, insinuando lo sguardo e il dito in fondo all'incavo dissimulato in alto dal manto, al punto dove il gran plesso di pieghe circolari di destra, accavallandosi a quello di sinistra, sembra inserirsi fra le coscie. Resta dunque assodato che tutta la parte nuda del tronco era lavorata separatamente dalla parte inferiore, comprendente le gambe col panneggiamento, i piedi e il plinto. Non si può affermare se anche la testa fosse lavorata a parte; comunque, allo stato attuale non esiste indizio della relativa cavità, dove quella sarebbesi dovuta inserire.

Nel lato destro sono incastrati tre perni di ferro. Il primo dove attaccavasi l'omero e dove attualmente vedesi una larga frattura. Il secondo nel fianco, al livello della cresta iliaca. Il terzo un po' più in basso, all'altezza del gluteo medio; quest'ultimo è sovrapposto ad un pernietto di bronzo, di cui più oltre parleremo. I primi due hanno la medesima forma parallelepipeda a sezione rettangolare di mm. 15×20; il terzo è a sezione circolare, il cui diametro è di mm. 5. Questi tre perni di ferro è da supporsi facessero parte di antichi restauri, essendo inammissibile che, in particolare i due sì sconciamente deturpanti il fianco, appartenessero alla originaria concezione della statua. A giudicar dalla loro posizione sopra una linea, che

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

poco discostasi dalla perpendicolare, e dalle loro dimensioni, devesi dedurre che, insieme col primo, anche i due sul fianco servissero ad assicurare la stabilità rispettivamente del braccio e dell'avambraccio, già in antico spezzatisi, poi restaurati.

Che insieme con le parti componenti il tronco della Venere e con gli altri marmi disparati si fossero scoperti anche frammenti di braccia, di mani e di dita, è attestato concordemente dai dati di archivio, dal contadino scopritore e dal Ventimiglia, il quale ricorda che, in un primo tempo, si tentò il restauro delle braccia, ma che poi si dovè rinunziare a tale idea, per la mancanza di elementi sicuri, non tutti i pezzi sembrando appartenere alla medesima statua. Di questi frammenti non mi è stato possibile ritrovare nei magazzini del Museo che soltanto dei pezzi d'avambraccio, con relativa mano destra senza le dita (che eran di riporto), ricomposti mediante un polso di stucco; lavoro riconosciuto dal Ventimiglia come proprio, eseguito con frammenti, che facevan parte del complesso di marmi, sequestrati a Sparanise. [8] Avambraccio e mano sono scolpiti nello stesso marmo della Venere, cui corrispondono nelle proporzioni (lunghezza complessiva dei frammenti ricomposti: m. 0,47) nè disconvengono per lo stile. Inoltre l'avambraccio presenta una larga perforatura interna nel senso della lunghezza, segno che dovè contenere un grosso pernio di ferro, oggi non più visibile, ma di cui avanzano tracce di ruggine sulla superficie interna del marmo, che n'era a contatto. Infine un elemento, che convalida la pertinenza di tali frammenti alla nostra statua, è il foro praticato sulla faccia interna dell'avambraccio, al livello del pronatore rotondo. Questo foro circolare, del diametro e della profondità di mm. 13, che si affonda, non in senso normale a quello dell'arto, ma obliquo dal basso in alto e diagonale dalla posizione del cubito a quella dell'osso radiale, corrisponde, per le misure, all'ultimo dei perni di ferro suddetti, cioè a quello incastrato nel gluteo medio della statua. Questi elementi, aggiunti a quanto si desume dall'avanzo del braccio sul torso, ci dànno l'esatta posizione del braccio e dell'avambraccio, i quali erano abbassati, il secondo movevasi obliquamente in avanti, come per voler celare il grembo con la mano. Tale ricostruzione è, da ultimo, confermata dall'aspetto di questa mano, la cui funzione chiaramente rilevasi dalla posizione distesa delle falangi e della superficie palmare; e la forma modellata e levigata di quest'ultima fa pensare che, forse, parte dell'avambraccio sia stata di riporto fin dall'origine. Il secondo pernio doveva inserirsi nel braccio ora mancante, poco al disopra del gomito.

Nel foro all'altezza del gluteo medio del fianco destro vedesi, come ho detto, un avanzo di pernio di bronzo, incastrato inferiormente a quello di ferro già descritto. Non essendo ammissibile che l'uno dei due servisse di rincalzo all'altro (chè in tal caso sarebbe bastata una colatura di piombo), bisogna ammettere che essi corrispondessero a due corpi di materiale diverso. Il ferro abbiamo supposto s'inserisse nell'avambraccio marmoreo restaurato. Il bronzo probabilmente sarà stato in relazione con l'altro pernietto dello stesso metallo, incastrato sotto alla mammella sinistra; ambedue forse destinati a tener fisso qualche ornamento in bronzo o in metallo nobile, del genere di quei grandi monili aurei detti *catenae*, di cui nell'antica Italia solevan cingersi il busto a guisa di balteo. [9] Immagino che, se mai, tale attributo od ornamento sia stata un'aggiunta seriore.

In altre parti questo tronco era lavorato a pezzi. Due larghi tagli nella parte posteriore sinistra, l'uno a sezione ovale in alto nella regione del gran dorsale, l'altro a sezione piriforme nella regione del gluteo, con grosso pernio di ferro al centro, dovevano esser chiusi da tasselli antichi. Un altro tassello doveva corrispondere al taglio netto ad orlo semilunato, visibile nel dorso, all'altezza della scapola destra.

Il plinto, a giudicare dalla sua piccolezza e dalla rozza scalpellatura delle sue facce verticali, era destinato ad inserirsi in una base lavorata a parte.

Suppongo che tutta la superficie della statua abbia ricevuto una imprimitura di colore, una *ganosis* che, mentre lumeggiava il nudo, attenuava qualche durezza del panneggio, e dissimulava le commessure dei pezzi di riporto.

III. L'OPERA D'ARTE. – La statua, ricostruita con i due grandi frammenti scoperti alla Casella di Schiappa, rappresenta un'Afrodite [10] stante, nuda il tronco e la parte superiore delle coscie, panneggiata le gambe. Nel capitolo precedente ho parlato della possibilità di ricostruire la posizione del braccio destro. Malgrado la mancanza di ogni elemento del braccio sinistro, non è difficile comprendere quale fosse il movimento di quest'ultimo e indovinare il soggetto di questa scultura.

Afrodite, uscita dal mare, si accinge a far la sua toletta, prima di presentarsi al cospetto degli Dei. Col braccio sinistro sollevato, l'avambraccio ripiegato in alto, la mano accostata all'occipite, si aggiusta la chioma, quando improvvisamente il manto le scivola giù dalle spalle; con subitaneo gesto istintivo, ella serra le coscie, fermando la veste nella sua caduta, ma non in tempo per impedire che si scopra la parte più recondita della sua bellezza; e, con gesto non meno spontaneo, abbassa il braccio destro, per afferrare il manto e risollevarlo, nella difesa del pudore.

Trattasi, dunque, di una libera derivazione da un celebre tipo artistico, intorno alla cui storia restano tutt'ora fondamentali le idee espresse da Adolfo Furtwängler. [11] Prima fonte d'ispirazione fu l'Anadiomene dipinta da Apelle. L'immagine, che la pittura aveva creato con la luce del colore, uno scultore, contemporaneo di Lisippo ma seguace della più antica tradizione peloponnesiaca, realizzò in forma plastica; e fu questa l'originale delle statue Colonna, [12] Torlonia, [13] della statuetta Pringsheim [14] e di altre. Se però aveva preso dalla pittura il gesto delle mani torcenti la chioma umida, la scultura non poteva disporre di mezzi illusori, adeguati all'arte del colore, per esprimere lo stillar della schiuma marina dalle

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

ciocche spremute; pittorico nella sua genesi e nella sua essenza, questo motivo parve forse inadatto per la plastica a qualche scultore che, rinunciando al motivo pittorico e sviluppando, per contro, i valori plastici, contenuti nello schema della figura, invertì la ponderazione, accentuò le contrapposte obliquità degli assi, amplificò il movimento delle braccia e degli avambracci, chiuse il ritmo, ponendo nelle mani della figura una benda, che girava intorno alla chioma, e creò l'Afrodite Diadumena, che fu il prototipo della statuetta Nelidow.[15] È superfluo aggiungere che l'ignoto autore di questo tipo dovette avere presente il celebre Diadumeno, la perfetta fra le creazioni del grande Policleto; come in quello, anche in questa il pregio essenziale doveva essere l'euritmia. Questa prima evoluzione del tipo pare sia dovuta alla scuola alessandrina del tempo dei primi Lagidi. Comunque, la Diadumena tipo Nelidow, al pari dell'Anadiomene tipo Colonna, si ricollega alla maniera classica, prelisippea, della costruzione bidimensionale della figura nello spazio. La successiva arte ellenistica ritornò alla ponderazione del tipo Colonna ma, con una nuova e ardita concezione del ritmo, incurvò il busto della Dea in avanti, e lo fece rotare di un quarto sul proprio asse, ne accostò le braccia al petto, proiettandone il movimento nella terza dimensione spaziale; mutò il famoso gesto del torcere la chioma in quello del raccoglierla in due grosse ciocche, da annodare sul vertice. Questo nuovo tipo non è interamente nudo, perchè un manto gli si avvolge ai fianchi, fermato da un gran nodo sul grembo. Da quest'opera derivano la statua Albacini del Gabinetto delle Maschere al Vaticano,[16] la deliziosa statuetta policroma pompeiana n. 6292 del Museo Nazionale di Napoli[17] e numerose altre statuette in marmo, bronzo, terracotta. Non più anadiomene nè diadumena, Afrodite è qui semplicemente una donna che, uscita dal bagno ed avvoltosi il manto ai fianchi per muover libera le braccia, si aggiusta i capelli, chinandosi per mirarsi nello specchio naturale dell'acqua, che scorre ai suoi piedi. Se perde in nobiltà euritmica in confronto alla diadumena, la nuova concezione acquista però in grazia e naturalezza. Pertanto questo nuovo tipo diventò popolarissimo, ed artisti di epoca tarda ellenistica o romana vi apportarono numerose varianti: Afrodite armata o con lo specchio in atto di mirarsi o con un balsamario in atto di ungersi e via dicendo.[18] In altre varianti più libere il motivo dell'Anadiomene si fonde con quello di un'altra celebre creazione, la Pudica, in un sol tipo, rappresentante la Dea che con un braccio levato si aggiusta i capelli mentre, chinandosi in avanti, abbassa l'altro braccio ed afferra un lembo del manto scivolato, per coprirsi il grembo.[19] A quest'ultimo tipo *si avvicina* la Sinuessana, che però *rappresenta una concezione più antica*, come vedremo, esaminando quest'opera d'arte nei suoi quattro elementi stilistici essenziali: proporzioni e ritmo, nudo e panneggiamento.



FIG. 4 – L'AFRODITE DA SINUESSA: TERGO

In antitesi al tipo muliebre di media statura, rappresentato dalla maggior parte delle Afroditi ellenistiche, quali la Medici, la Capitolina, quella da Cirene ed altre, la statura maggiore del naturale della Sinuessana sembra voler corrispondere all'ideale omerico della divinità, e all'ideale femminile dell'arte classica. Ma, in confronto alle Afroditi del V e IV secolo, la nostra ha una maggiore lunghezza delle gambe rispetto al tronco, ed in questo un maggior restringimento del fianco rispetto all'ampiezza del bacino ed allo sviluppo del torace e delle spalle. Queste proporzioni, che possono tradursi in rapporti numerici, desumendoli dalle cifre esposte nella precedente tabella delle misure, aggiungono all'aspetto di maestosa nobiltà classica una nuova apparenza di elegante snellezza.

Il ritmo di posizione ha origine dal solito principio della massa gravitante sopra una sola gamba, che qui è la destra, mentre la sinistra, fortemente flessa al ginocchio, è portata indietro, e del piede poggiano sul plinto solamente le dita. In conseguenza di questa posizione, l'asse del bacino si muove obliquamente, scendendo da sinistra

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

a destra. Più vicina alla linea verticale è la parte alta dell'addome, che deve coordinare il bacino col busto il quale, per effetto della compressione del tronco sul fianco destro e per il discender delle spalle, assume un'obliquità da destra a sinistra, ossia inversa a quella della parte inferiore del tronco. Il volgersi e reclinarsi della testa dalla parte della gamba tesa (come oltre vedremo, trattando dell'anatomia) assecondava la gravitazione della figura. Il movimento delle spalle era completato dalla curva saliente del braccio sinistro levato, mentre la linea scendente del braccio destro doveva correggere l'effetto di eccessiva concavità, che produce ora la visione del tronco compresso, e controbilanciare la curva superiore del braccio sinistro. Evidentemente per dare più obliquità al tronco e per incurvare il fianco destro con maggiore arco, la gamba tesa è spostata leggermente fuori dell'appiombo di gravitazione, quasi ne fosse sospinta dalla stessa compressione del tronco. La coscia della gamba flessa è molto accostata all'altra ed il contatto di carni, che ne deriva, oltre ad essere un tratto squisitamente femminile, raccoglie la figura in se stessa e ne completa l'euritmica sinuosità, creando anche da questo lato curve digradanti. Immaginandola completa, questa statua apparirebbe composta in un ritmo di contorno, chiuso fra l'accostarsi della mano destra al grembo e della sinistra alla testa.

In posizione assolutamente frontale ed eretta, questa figura, iscritta e chiusa in uno schema quadrangolare separato dallo spazio, presenta le sue vedute principali nelle due sole dimensioni dell'altezza e della larghezza. Pur nel gesto di abbassare il braccio per celarsi il grembo con la mano, il suo busto non si china in avanti, come nel celebre tipo della Pudica, quale ci appare fissato da Prassitele, ma resta eretto, secondo uno schema anteriore alla Cnidia e simile a quello della Venere di Milo. [20]

Più ancora che per le proporzioni, dunque, per il ritmo, ancor lontano dalla costruzione tridimensionale dell'Afrodite Albacini, la Sinuessana ricollegasi alla tradizione classica, rappresentata dall'Anadiomene Colonna e dalla Diadumena Nelidow.

Ma, come vedremo fra poco, gli altri due elementi stilistici di questa scultura, cioè il nudo e il panneggio, varcano i limiti della concezione classica della forma.

Nel nudo, il mediocre stato di conservazione della parte superiore del tronco appena permette d'intravedere il rilievo delle clavicole ed il principio dell'appiattimento di separazione fra il pettorale e il deltoide, visibile al lato destro. I seni nascono poco al disopra dell'arcata epigastrica con delicati trapassi di piani, si espandono a guisa di coppe, il vertice eretto un po' dilatato, le basi molto avvicinate. Più larga e appiattita doveva esser la mammella sinistra, a causa dello stiramento del pettorale, per il movimento del braccio sollevato da questa parte. Visibile il principio del cuscinetto adiposo che, sulla parte anteriore dell'ascella destra, congiungeva il seno al deltoide. Nettamente si delinea la curva dell'arcata epigastrica, proiettata in avanti dalla posizione eretta della figura; tale arco è un po' asimmetrico, naturalmente, a causa della pendenza del busto verso destra. Profondamente solcata, per conseguenza, è anche la partizione superiore del muscolo retto dell'addome, mentre appena accennata, e s'indovina più che non si veda, la partizione mediana all'altezza dell'ombelico. Quest'ultimo è chiaramente visibile in fondo alla sua cicatrice e forma come il centro di un gurgite, che contribuisce a dare plasticità di volume alla curva del ventre. Un affossamento mistilineo separa, in ciascuna parte, il grande obliquo dal retto addominale e dalla regione del dentato. La delicata rotondità del ventre è contornata inferiormente da un solco in forma di segmento rettilineo, che alle due estremità va sfumando negli affossamenti formati dai rilievi della cresta iliaca, dei quali il più profondo è, naturalmente, quello del lato sinistro, dov'è la gamba flessa. Con meravigliosa morbidezza è modellata la breve zona fra questo solco e quello dell'inguine. Sulla coscia sinistra, all'altezza della regione pubica, si delinea il piccolo rilievo, indicante l'origine del sartorio. Due piccole piegoline sulle coscie, al punto dove queste combaciano col pube, rappresentano l'emergere dello strato adiposo in seguito alla compressione delle carni. La superficie della coscia corrispondente alla gamba tesa è un po' appiattita rispetto all'altra, in conseguenza dell'abbassamento di piano, determinato dal sartorio.

Sul fianco sinistro, per effetto della distensione, dovuta al duplice movimento del tronco, che si piega a destra, e del braccio sinistro sollevato, si delinea il rilievo del dentato anteriore, mentre sul fianco destro la compressione del tronco determina quelle tre delicate pieghe cutanee che, col loro stupendo gioco di luce e d'ombra, rappresentano uno dei tratti più caratteristicamente originali di questo nudo. Passando all'esame della schiena, vediamo anzitutto il solco spinale tracciato in tutta la sua profondità, giustificata dalla posizione eretta del tronco. Dell'estremità superiore di questo solco abbiamo già notato la direzione verso destra, che ci fa intendere quale dovesse essere il movimento della testa. Ben visibili sono il contorno della scapola destra e la massa tondeggiante degli estensori della spina. Il solco spinale sbocca nell'aponevrosi lombodorsale, il cui piano romboidale, più profondo rispetto a quello della scapola, è fiancheggiato, nella sua parte inferiore, dalle due fossette corrispondenti alle depressioni dell'osso sacro presso l'articolazione con le ossa iliache. La linea congiungente queste due fossette è obliqua, naturalmente, assecondando l'obliquità delle cluni. In corrispondenza all'ampiezza del bacino si forma, sul fianco destro, una grande curva, determinata in alto dalla pienezza dell'obliquo dell'addome, in basso dal gluteo medio. Piccola e poco fonda è da questo medesimo lato la fossa trocanteria. Piena e delicata è la forma delle cluni, delle quali la sinistra, in conseguenza della contrazione dovuta al flettersi del medesimo arto, è più allungata della destra e preme contro questa e sembra quasi che vi s'insinui. Un altro dei tratti caratteristici di questo nudo è la pienezza delle coscie. Nella veduta posteriore, in alto alla coscia destra, si delinea, in direzione obliqua, scendente da sinistra a destra, il rilievo dell'ultimo fascio carnoso inferiore del gluteo grande.

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License





FIGURE 5 E 6 – L'AFRODITE DA SINUESSA – L'AVAMBRACCIO DESTRO CON RELATIVA MANO

In confronto al nudo del tronco, un po' grossolana ci appare la modellatura dei piedi, nei quali è scarso il rilievo dei muscoli ed il contorno delle giunture delle dita. L'alluce è allontanato dalle altre dita nel piede destro, mentre che nel sinistro, per effetto della posizione obliqua e semisollevata di questo, si deforma, slargandosi e quasi schiacciandosi contro il suolo e viene a contatto col dito adiacente. Avremo occasione, più oltre, di parlar nuovamente di questi piedi.

Nella forma anatomica della mano ritroviamo la medesima pienezza di modellato, lo stesso delicato movimento di piani.

La concezione classica della forma femminile nuda è rappresentata da quella perfetta misura, con la quale il tessuto adiposo è distribuito sopra la massa muscolare e che, realizzata per la prima volta da Prassitele, rimase insuperata. [21] Dei due elementi, il divino e l'umano, contemperati nella concezione prassitelica, l'arte successiva mira a sviluppare il secondo a discapito del primo, vede cioè un'Afrodite sempre meno dea e sempre più donna, oltre che nell'atteggiamento, anche, e precipuamente, nella struttura del corpo. In conseguenza, l'equilibrio prassitelico è turbato per il prevalere dell'adipe, che fascia di carnalità la forma. Sulla linea di quest'orientamento post-prassitelico è concepito il nudo dell'Afrodite sinuessana.

In confronto al corpo della Cnidia, costruito come un insieme saldo e compatto, il manto adiposo della nostra appare come volume, che ne rende più concretamente carnosa la forma. Infatti il distacco fra pettorali e deltoide e l'affossamento della clavicola sono qui meno accentuati che nella figura prassitelica, più grasso e tondeggiante è il cuscinetto adiposo che congiunge la mammella alla ascella, i seni sono più grossi e più vicini fra loro, più pronunciata è la curva del ventre, più forte il solco che lo separa dal monte di Venere, e quest'ultima regione è modellata con una sensibilità maggiore che nella Cnidia. Infine più pieni che in quest'ultima sono il bacino e le coscie della Venere da Mondragone. Post-prassitelica, dunque, ossia post–classica è questa opera per la concezione della sua struttura anatomica. Consideriamola ora al confronto con quelle statue, che rappresentano i caposaldi per la conoscenza del nudo muliebre nell'arte posteriore all'epoca di Prassitele. [22]

Mentre al paragone con la Cnidia e con l'Afrodite di Milo la nostra è più piena; se, viceversa, la poniamo accanto alle Afroditi degli Uffizi, del Capitolino e di Siracusa, essa ci dà un'impressione di maggiore sodezza, che si può cogliere specialmente nel forte rilievo della cresta iliaca, dalla parte della gamba flessa, e nel profondo solco

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

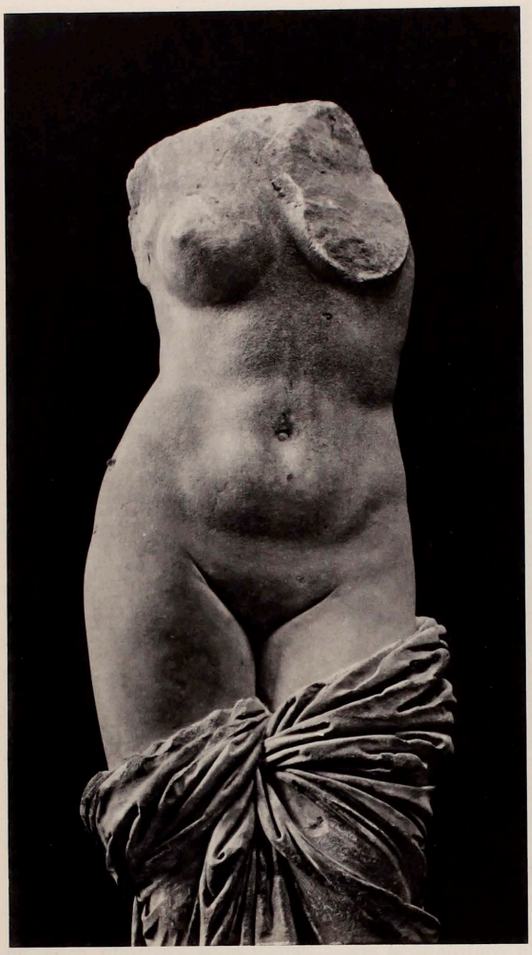


FIG. 7 – L'AFRODITE DA SINUESSA: PARTE SUPERIORE DI PROSPETTO

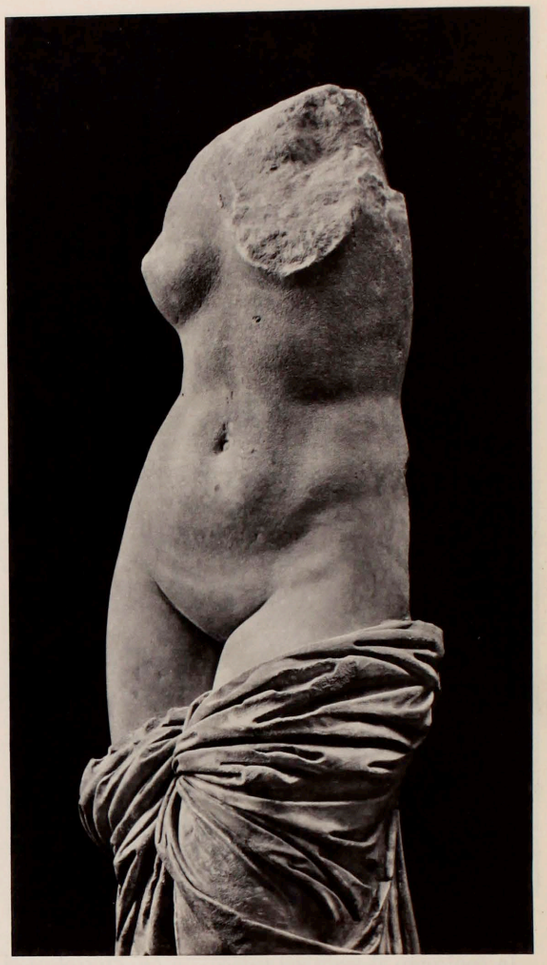


FIG. 8 – L'AFRODITE DA SINUESSA: PARTE SUPERIORE DI UN QUARTO A SINISTRA

orizzontale che, sul medesimo fianco, spezza l'uniformità di piani del tronco all'altezza della seconda intersezione aponevrotica. Le sue curve, se non sono più contenute nell'ideale equilibrio della Cnidia, non arrivano però al grassoccio tondeggiar sensuale delle tre Pudiche ellenistiche ora nominate.

Lontano dal potente realismo barocco della Bagnante, il cui tipo si attribuisce a Dedalsa, e dall'abbondanza borghese della Sandalocrata del gruppo dedicato in Delo da Dionisio di Berito, il nudo della Sinuessana non ha nè l'estesa convessità di curve unitarie della Medici nè la straripante e molleggiante opulenza della Siracusana nè il molteplice gioco di brevi piani della Capitolina. Quella che meno sembra discostarsi dalla nostra per il ritmo di posizione, la Diadumena da Cirene, n'è diversa nelle proporzioni, nella ponderazione e nella struttura anatomica. La statua da Cirene, come la Medici e la Capitolina, rappresenta una donna di media statura; nulla di simile, quindi, all'alta e maestosa apparenza della Sinuessana. Per quanto concerne il nudo, una diversità sensibilissima è nella forma e nelle proporzioni delle mammelle: quelle della Diadumena sono coniche con vertice aguzzo e staccansi precise e nette, fortemente distanziate, mentre nella nostra sono più tondeggianti, più sfumate alla base e più accostate fra loro, il capezzolo è slargato. In fatto di morbidezza sfumata di superficie, l'Afrodite da Cirene non è pari alla Sinuessana; questa diversità si può cogliere specialmente ai passaggi dal retto ai grandi obliqui dell'addome, al disotto della media intersezione aponevrotica; passaggi sfumati con mirabile dolcezza di tocco nella Sinuessana, mentre più profondamente calcati sono nella altra. Sorvoliamo sopra altre differenze, come quelle concernenti la forma del solco sottostante al ventre e l'aspetto della regione dorsale, che nella Diadumena sono assolutamente unitario il primo e povera di modellato la seconda. Ma ciò che costituisce la diversità di concezione più immediata e appariscente fra le due statue è l'aspetto esteriore della loro superficie marmorea: la gelida levigatezza, che avvolge il nudo della Venere da Cirene in un alone di olimpicità, elevandolo al disopra del desiderio umano, è l'antitesi della calda tonalità, ond'è impregnata l'epidermide della Sinuessana, che sembra emanare il tepore della carne viva, umanamente vera e giovane. Ciò che, infatti, costituisce il pregio essenziale di questo nudo

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

è la pienezza della forma anatomica, vellutata di una morbidezza adiposa che, da per tutto, sul petto e sull'addome, intorno al ventre e sul monte di Venere, sulla regione dorsale e sui fianchi, la fascia con una delicatezza di tocco, degna di un grande artista.

La forma anatomica della Sinuessana ha dunque un carattere proprio, distinto da quello delle altre opere, cui sopra ho accennato; una propria inconfondibile individualità stilistica. La vibrante freschezza di questo nudo m'induce a considerare l'Afrodite da Sinuessa come un autentico originale; me lo conferma la mancanza di copie di grande o di piccolo modulo.



FIG. 9 – L'AFRODITE DA SINUESSA: PARTE SUPERIORE DI UN QUARTO A DESTRA

Oltre alla statua da Tralles,[23] che è la più simile, nello stile e nel tipo, alla Sinuessana, un'altra figura che sembrami abbia una qualche affinità stilistica con la Venere da Mondragone è l'Afrodite del finissimo gruppetto marmoreo, rappresentante la Dea e Tritone, nel Museo di Dresda, proveniente forse da Antiochia e generalmente attribuito alla scuola alessandrina.[24] Le membra, pur nella piccolezza del modulo, sono proporzionate secondo i medesimi rapporti che nella nostra. Invertito nella ponderazione e diverso in varî particolari, ma essenzialmente analogo è lo schema frontale dell'Afrodite che, piegandosi dalla parte della gamba tesa, abbassa il braccio nel gesto di celarsi il grembo, mentre solleva l'altro per aggiustarsi i capelli. Il modellato rivela, in generale, il medesimo orientamento per la pienezza della forma e per la sfumata morbidezza delle curve.

Passando all'esame del panneggiamento, notiamo anzitutto che non v'è in esso elemento importante, che non sia giustificato dal suo naturale sostegno, il corpo sottostante. A causa dell'abbassarsi della spalla destra e del sollevarsi del braccio sinistro, il manto è scivolato; e, cadendo simultaneamente da due altezze diverse, assume un'obliquità di movimento da sinistra a destra, parallela a quella della parte superiore del tronco. Fermato, nel suo cadere, dal premere istintivo dell'una coscia contro l'altra, si sdoppia nei due plessi circolari di pieghe, che cingono le coscie e convergono frenati nella stretta di queste, come in un fermaglio. Da questo fulcro scendono i due margini del manto, accavallandosi in un gran fascio misto di brevi falde spiraliformi e di lunghi piegoni verticali, che alludono, col ritmico strapiombare e col progressivo espandersi verso il basso, al formarsi del vano fra le due gambe allontanate. Dai due plessi suddetti hanno origine due sistemi di pieghe. In quello di destra, l'uniformità ritmica dei tre festoni triangolari, iscritti l'uno nell'altro, commenta la funzione statica della gamba tesa ed immobile. Nel vano di questi tre piegoni angolari, la superficie del panno è animata da minori piegoline più o meno sottili e superficiali che, simili a nervature di fogliame, s'irradiano in varie direzioni. L'altro sistema, in armonia con la posizione movimentata della gamba sinistra, è più complesso. Da questa parte si è riversato maggior volume di panno che, sulla coscia, forma un gran lembo, frastagliato di pieghe semicircolari concentriche. Dietro al ginocchio, ossia sul lato sinistro della figura, questo lembo si ripiega su se stesso, a guisa di bisaccia, con un partito di pieghe triangolari, che irradiansi con obliquità opposta a quelle della coscia. Lo sporgere del ginocchio sinistro dà origine ad un fascio di lunghe pieghe rettilinee, che assecondano la flessione della gamba, contornandone la curva del gemello.

La parte posteriore, essendo solamente abbozzata, contiene in sintesi, cioè ridotto al suo più semplice schema geometrico, il motivo essenziale della decorazione, che abbiamo veduto svilupparsi e complicarsi nei lati e nel prospetto. Il piegone superiore si assottiglia e si appiattisce ed i festoni di pieghe sono qui diventati dei grandi triangoli col vertice in giù, alternati con lunghe scanalature rettilinee, irradiate dai punti d'incontro delle basi dei triangoli. In questa parte posteriore il panneggio ha una funzione essenzialmente statica: fornire una più larga base di sostegno alla statua, che non siano i soli piedi di essa; e pertanto si presenta architettonicamente concepito come la fronte di un pilastro di sostegno, scendente a scarpa, slargantesi in basso a sinistra, dove per l'appunto occorreva assicurar l'equilibrio della figura che, da questa parte, ritrae la gamba e solleva il braccio.

Come volume, questo panneggio non annulla il nudo sottostante, ma lo modella; ben si profilano, sotto al tessuto, le sagome tondeggianti delle ginocchia e quelle rigide rettilinee delle tibie e le curve allungate dei gemelli e la pienezza della coscia sinistra. Ma, pur modellando il nudo che esso ricopre, questo panno non perde la propria consistenza. Nel liscio distendersi sulle convessità della coscia e della gamba sinistra, nel sottile increspersi di nervature sulla

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

gamba destra, nel fluido ammassarsi dei due plessi circolari in alto e dei piani delle falde in basso, questo panno conserva la sua individualità: duttile, ma senza mai incollarsi alla carne qual molle pellicola; greve, ma senza mai irrigidirsi in compatta parete (eccezion fatta, beninteso, per la parte posteriore, di cui abbiamo riconosciuto la funzione statica).

Oltre che euritmia di linee e simmetria di volumi, questo panneggiare è pure concezione pittorica della forma plastica. Profondi sottosquadri separano fra loro le costole delle pieghe, alternando solchi densi d'ombra a dorsi, dove la luce sbatte in pieno. I contorni del nudo, modellato dal panno, risaltano perchè isolati da zone d'ombra. È dunque uno studio di effetto pittorico, ottenuto mediante il contrasto tonale (che doveva essere accentuato mediante il cromatismo della *ganosis*) fra nudo e panneggio. La frastagliata superficie di questo dà risalto alla compatta luminosità di quello, che sboccia come un fiore, nella vellutata morbidezza dei suoi petali, dal ruvido viluppo del fogliame.



FIG. 10 – L'AFRODITE DA SINUESSA
PARTE INFERIORE DI UN QUARTO A DESTRA

Non può sfuggire, a chi osservi l'Afrodite sinuessana di tergo, il contrasto esistente fra il nudo, magnificamente modellato, e il panneggio, semplicemente abbozzato. A tal proposito ritengo necessario discutere il giudizio, che ho udito manifestare da qualche archeologo straniero di fronte a quest'opera. Il torso sarebbe appartenuto ad una statua in origine tutta nuda, poi mutilata delle gambe e adattata alla parte inferiore, panneggiata, di una figura seminuda;[25] questa parte inferiore sarebbe di stile più tardo, rispetto al torso, come desumerebbesi dalla maniera d'approfondire le pieghe e d'incidere, nelle dita dei piedi, la linea marginale del letto dell'unghia; maniera troppo dura in confronto alla morbidezza, a mo' d'esempio, dell'ombelico.

Tale giudizio non è accettabile, perchè lo stato grezzo dell'ingrossatura marginale della coscia destra e di tutta la superficie posteriore della coscia sinistra, che era coperta dal lembo di panneggio ora mancante, mostra chiaramente che le due parti del corpo di questa statua, tronco e gambe, furono scolpite l'una per l'altra. È indubitabile, beninteso, che i due pezzi siano stati lavorati da mani diverse; chè nel nudo della parte superiore si riconosce il tocco d'un maestro, mentre l'uniformità di alcune pieghe e la durezza di modellato dei piedi rivelano l'opera d'un allievo. Ma una vera e propria diversità stilistica fra queste due parti non si può sostenere. L'intaglio netto della piega del derma, in cui s'inserisce la lamina dell'unghia, al pari che il molle gorgo dell'ombelico, prima d'essere elementi di stile sono forme naturali e, come tali, non potevano sfuggire all'osservazione di un artista, quale l'autore di questa statua, il cui orientamento stilistico si basa sullo studio dal vero, sul modello unico. Quanto al panneggio, la profondità della piega, aggiunta ad una certa durezza (poi attenuata dalla *ganosis*), era voluta, per far risaltare la morbidezza del nudo. Tale maniera – sviluppo d'un principio già insito nell'arte di Prassitele – riscontrasi in opere molto probabilmente più antiche dell'Afrodite sinuessana.[26] Le due parti che compongono questa scultura, dunque, eseguite nell'identico marmo, appartengono ad un'unica concezione artistica.

Al giudizio circa il carattere del nudo, corrisponde quello, che risulta dall'esame comparativo del panneggiamento. Anche qui ci troviamo in presenza di forme, che hanno oltrepassato quell'equilibrio, realizzato dall'arte del pieno IV secolo, nel rapporto fra le due individualità del panno e del corpo che n'è coperto. Conosciamo, già come propria del barocco ellenistico, questa maniera di panneggiare, che crea alla veste una sua propria corporeità, indipendente dalle membra sottostanti, visibile specialmente nel complesso partito mediano e nelle grandi pieghe, determinate dal ritrarsi della gamba sinistra, e le conferisce una funzione decorativa, mediante un effetto di contrasto coloristico di luci e d'ombre.

La tendenza a dar risalto al nudo, mediante il contrasto tonale col panneggio, è documentata fin dal V secolo con la Niobide dai Giardini Sallustiani. La ritroviamo, poi, nella cerchia prassitelica, principalmente con l'Afrodite d'Arles. Nell'arte ellenistica il contrasto s'accentua con la ricerca dell'effetto pittorico, ottenuto facendo più larghi i dorsi e più profonde le scanalature delle pieghe. Esempi di questa maniera sono la Pudica Capitolina e la Diadumena da Cirene, il cui panneggio, ad imitazione della Cnidia, è gettato sopra un sostegno accanto alla Dea; segue la Landolina, nella quale il manto si schiude, come un'abside barocca, ad isolare, con la sua ombra, la luminosa levigatezza delle gambe nude; infine, nella Ninfa sdraiata da Magnesia[27] e nell'Ariadne rappresentata dal magnifico

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

torso in Madrid,[28] l'analogia con la nostra statua, nella veduta dorsale, è assoluta: dal frastagliato viluppo del panno emerge, come da un'onda marina, la massa compatta e levigata del nudo. Con queste opere va collegata, per affinità di spirito d'arte, una celebre scultura, nella quale il panneggio si profila in uno schema, nelle sue linee essenziali identico a quello della Venere da Mondragone: alludo alla figura femminile del gruppo capitolino di Eros e Psiche.[29] La fanciulla si abbandona fra le braccia del compagno; il manto, scivolato giù dalle spalle, è stato fermato, nella sua caduta, dalla curva del fianco e dal movimento istintivo della gamba flessa. Mancano a questo panneggio la corporeità e il fare coloristico di quello della nostra statua. Ma vi ritroviamo il motivo dei due plessi circolari, che cingono i fianchi, s' incrociano sulla linea d' intersezione fra le coscie e defluiscono nella cascata mediana verticale di pieghe a zig-zag; analoga è la forma del gran festone, che fascia tutto il fianco, nascendo dall'uno dei due plessi suddetti, ed è riempito da pieghe rettilinee in senso contrario; con egual ritmo il gran rotolo frastagliato gira intorno alle cluni. Diversamente che nella Sinuessana, il panneggio della Psiche nasconde il grembo, come nel tipo dell'Afrodite Albacini. Ma, mentre alla fanciulla del gruppo capitolino il manto è scivolato involontariamente e, con moto impulsivo e istantaneo, fermato; al contrario, l'Afrodite del tipo Albacini lo ha attorcigliato ai fianchi, a bella posta per esser libera di acconciarsi i capelli a suo agio; e il grosso nodo, che emerge proprio al punto giusto sul grembo, mentre vuol essere una difesa del pudore è, in realtà, un richiamo a ciò che esso nasconde. È qui tutto lo spirito arguto e raffinato del rococò ellenistico; ed è qui, oltre che nella maniera di costruire i volumi, la differenza essenziale fra il tipo Albacini e la Sinuessana, il cui manto non si ferma sul grembo, ma scende più oltre, con grandiosa naturalezza, valorizzando il nudo, senza falsi pudori.

Nell'evoluzione dell'ideale artistico dell'Afrodite, la Sinuessana rappresenta, dunque, una fase di transizione dal prototipo dell'Anadiomene Colonna all'originale dell'Afrodite Albacini. Nella storia del nudo muliebre dell'arte greca, è indubbiamente posteriore alle Afroditi della cerchia prassitelica; la sua fedeltà a ideali classici, nella maniera di concepire le proporzioni e di costruire i volumi, è congiunta ad un' intuizione post-prassitelica e post-classica della forma anatomica e della funzione del panneggiamento.

Disgraziatamente la mancanza della testa che, in arte come in natura, è sempre la parte più nobilmente espressiva del corpo, privandoci dell'elemento decisivo di giudizio stilistico, ci rende malagevole pervenire ad una precisa sicura determinazione di epoca e di scuola. Incerto sarebbe, infatti, il tentativo di attribuir la Venere da Mondragone, in base a parziali analogie stilistiche, a qualcuna delle grandi scuole d'arte, in cui l'archeologia ha sezionato il mondo ellenistico; chè non potrebbero bastare i confronti già fatti con la statua da Tralles e con l'Afrodite del gruppetto di Dresda o con la figura sdraiata da Magnesia e col panneggio della Psiche, per attribuir la nostra statua ad un maestro di tradizione alessandrina piuttosto che asiatica o rodia. La grandiosa complessità dell'arte ellenistica mal si presta ad una troppo recisa classificazione di scuole.

Risultati non meno incerti darebbe l'indagare circa il centro, onde sarebbe uscita la Sinuessana; chè l'esser di marmo pario non implica necessariamente che la statua sia stata scolpita in un'officina di quell' isola, il cui marmo era esportato, come materiale statuario, da per tutto nell'antico mondo mediterraneo, specialmente in Atene e in Italia.[30] In conclusione, fin quando non sarà possibile chiarificare il complesso tormentoso problema dell' incrociarsi e diramarsi delle molteplici correnti dell'arte ellenistica, noi dobbiamo contentarci – e non è dir poco! – di vedere in questa bella statua nient'altro che un originale d'ignoto maestro, fiorito in quel lungo periodo della storia dell'arte antica che, iniziatosi con gl' immediati continuatori di Prassitele e di Lisippo alle corti dei primi Diadochi, chiudevasi luminosamente nella Roma di Cesare, con l'italiota Pasitele e con Arcesilao.

GENNARO PESCE

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

NOTE

1) Tale cronologia sembrami assegnabile almeno al nucleo più antico di questa villa, in seguito ad un sommario esame, che io ho potuto fare delle strutture murarie, ancora visibili, e degli avanzi della decorazione in stucco di un criptoportico, decorazione simile a quella del primo stile pompeiano. Ma questo giudizio è tutt'altro che definitivo, perchè i ruderi antichi della Casella di Schiappa non sono mai stati esplorati nè studiati metodicamente.

2) Intorno alle circostanze relative alla scoperta manca una documentazione scritta. I dati sopra esposti li ho ricavati dalla memoria, fortunatamente ancor dopo 28 anni fresca e vivida, del contadino scopritore Giovanni Guglielmi, da me minuziosamente interrogato. Naturalmente, non mi è possibile controllare se ogni particolare corrisponda a verità; ma, nelle grandi linee, credo che la testimonianza del Guglielmi sia attendibile, specialmente dove si tratta di particolari tecnici, che l'umile ignaro rurale non poteva inventare senz'aver veduto. Inoltre il Guglielmi, fra coloro che furono coinvolti nelle vicende giuridiche relative a questa scoperta, è il solo che, oramai, non possa avere interesse a travisare la verità.

3) Dal volume del Greco (*op. cit.* alla nota 5) si desume che già la gente del paese aveva fatto tale constatazione; maggiormente stupisce, pertanto, che il funzionario, inviato a fare il sopraluogo, sia stato il solo a non avvedersene.

4) E andarono dispersi nella congerie del materiale di provenienza ignota, accumulato nei magazzini del Museo. Fors'anche i due capitelli saranno esposti in qualche sala. Ma come identificarli? Non esiste alcuna fotografia o disegno che li riproduca, alcun verbale di consegna, od altro documento d'archivio che ne contenga esatta descrizione; fra il personale di custodia del Museo, il primo custode che li ebbe in consegna non è più fra i viventi; nessun altro ricorda di averli notati (v. qui sotto nota 8).

5) B. Greco, *Storia di Mondragone*, parte 2ª (tip. Pasero, Caserta s. d.) pag. 69 e seg. (la 1ª parte fu stampata dalla tip. Giannini, Napoli 1927). Nel capitolo riguardante la Venere le notizie circa la scoperta collimano con quelle comunicatemi dal Guglielmi.

6) G. Consoli Fiego, *Museo Nazionale di Napoli, le raccolte archeologiche* (Richter & C., Napoli XVI-E. F.), pag. 15 e didascalia a *fig. 23*.

7) Greco, *op. cit.*, pag. 76.

8) Un ex-custode ora pensionato, il sig. Italiano, mi ha dichiarato ricordarsi di aver ricevuto in consegna, nel 1924, dal Soprintendente prof. Spinazzola una cassa, contenente pezzi di braccia marmoree di varie dimensioni e qualità, *con la raccomandazione di custodirli bene, trattandosi di frammenti trovati insieme con la Venere da Mondragone, alcuni dei quali forse potevano appartenere alla medesima statua*. La cassa oggi non esiste più. A causa dei grandi lavori edilizi, che hanno rinnovato il palazzo del Museo, il materiale archeologico di deposito ha mutato parecchie volte di posto (neanche ora ha una sistemazione definitiva). Pertanto non c'è da stupirsi che, in tali vicende, i suddetti pezzi siano andati dispersi tra i frammenti di provenienza ignota. Mancando qualsiasi documento o contrassegno descrittivo, che li distingua nella massa degli altri, è materialmente impossibile oramai identificarli. Gli stessi Ventimiglia ed Italiano, che pur li hanno avuti fra le mani, non hanno potuto riconoscerli con sicurezza. In ogni modo è certo che altri frammenti di braccia di marmo, di proporzioni e stile identici a quelli qui riprodotti a *figg. 5* e *6*, non esistono nei depositi del Museo Nazionale di Napoli.

9) Quest'usanza è attestata da notissime rappresentazioni figurate su vasi italioti ed in dipinti murali campani ed anche in altri monumenti, come ad esempio terracotte, provenienti da altri paesi mediterranei, influenzati dalla civiltà greca. Vedasi: S. Reinach, *Répert. des vases*, I (Leroux, Parigi 1922), pag. 34, 3; 57, 3; 111, 4; II (Leroux, Parigi 1924), 289, 2; 300, 5; 304, 2; 317, 4; 321, 3, ecc.; *Corpus Vasorum*, Italia, fasc. VI, Lecce, II, tav. II, 4; 25, 6; 35, 1; 47, 4; 52, 2–10; 53, 7; 60, 1 e 3, ecc.; S. Reinach, *Répert. de peintures* (Leroux, Parigi 1922), pag. 61, 5; 65, 6; 67, 1, ecc.; Fr. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrak.* II, pag. 209, n. 7.

10) Fra le iscrizioni greche, provenienti da Mondragone, esiste un epigramma del poeta Giuniore [*C. I. G.*, 5956; G. Kaibel, *Epigrammata graeca* (Reimer, Berlino 1878), n. 810; Id., *Inscript. graecae Italiae et Siciliae* (Reimer, Berlino 1890), n. 889. L'epigrafe è nel Museo Nazionale di Napoli, n. d'inv. 2123], a proposito di una statua di Afrodite che, già in privato possesso di Druso e della sua consorte (non è chiaro di qual Druso si tratti, se del più antico, sposo di Antonia, o del più recente, consorte di Livilla), fu dai medesimi esposta in un tempio presso le acque termali ed in vicinanza del mare a Sinuessa. Ben sarebbe attraente l'idea di collegare la statua scoperta alla Casella di Schiappa con l'epigramma di Giuniore; ma, purtroppo, mancano gli elementi per procedere ad una tale identificazione. I dati descrittivi dell'epigramma sono vaghi; l'espressione 'Αφρογένειαν... πάλιν πελάγους... ἀνερχομένην può bensì alludere ad un tipo artistico dell'Anadiomene, qual'è per l'appunto quello, cui si riporta la nostra statua; ma può anch'essere soltanto un motivo poetico sulla nascita mitica della Dea, senza alcuna relazione col suo tipo iconico. Il contenuto degli ultimi versi farebbe pensare che, forse, alla figura della Dea era associata quella di Eros (Kaibel, *Epigrammata*, pag. 329). Infine è ignota la località precisa, dove fu trovata l'epigrafe; e bisognerebbe spiegare perchè da un tempio presso la riva del mare la statua sarebbe andata a finire in una villa privata sulla collina. Meno improbabile, forse, potrebb'essere un'altra identificazione, cioè quella con la statua, di cui parla Fr. M. Pratilli nel suo libro *Della Via Appia* (per G. di Simone, Napoli 1745) a pag. 239. Dopo avere accennato all'esistenza di "un piccolo villaggio, che ancor Petrino chiamavasi in vicinanza del mare di Sinuessa e sotto la collina, ov'era il castello di Montedrocone,, il Pratilli prosegue: "Nelle vicinanze di questo villaggio, e a destra dell'Appia, dovett'essere il tempio di Venere Felice, cui apparteneva quel marmo quivi scavato, e trasferito nella villa dei Duchi di Mondragone, e poscia altrove portato. Egli era manco, e appena vi si leggea: ...NERI ...LICI ecc. Nel medesimo luogo fu nel 1722 scoverto un antico edificio ritondo con una vôlta incrustata di belli marmi, e dentro una statua di bianco e gentil marmo, benchè senza testa, esprimente una Venere di esatta scoltura, di altezza palmi quattro in circa, ch'io stesso vidi essendo colà a villeggiare. Essendo stata ella ricercata in dono al padrone di quel podere, fu la notte stessa rubata, nè mai più se ne ebbe novella... Il buogo chiamasi anche oggidì: *Alla Venola*, quasi ad Venerem,,. È notorio difetto del libro del Pratilli l'inesattezza dei dati topografici: il villaggio di Petrino, ch'egli colloca in vicinanza del mare, era in realtà alle falde e sulle pendici del monte omonimo, ossia alla sinistra dell'Appia, come risulta dalle precise indicazioni di G. Pontano (*De bello Neapolitano*, lib. V): *ad eius autem montis* [scil. Dragonis] *latus, qua in mare vergit, vestigia exstant oppidi Petrini, cuius e ruinis, quod nunc est in vertice constitutum oppidum, traxisse originem sunt qui arbitrentur*. I ruderi di quest'*oppidum*, identificati dall'egregio ispettore onorario per le antichità di Mondragone dott. Pasquale Sementini, sussistono ancora oggi, sparsi sulle pendici del Monte Petrino, a brevissima distanza dalla Casella di Schiappa. È probabile che il padrone del podere, dove si scoprì la statua nel secolo XVIII, per non cederla in dono, la seppellisse di nuovo, dando poi ad intendere che era stata trafugata la notte stessa. Ma la discordanza principale è nelle misure, perchè l'altezza di quattro palmi della statua menzionata del Pratilli corrisponde a m. 1,50 (essendo il palmo lineare napoletano pari a m. 0,264), ed è quindi sensibilmente inferiore a quella della nostra statua. Infine, può darsi che l'errore topografico del Pratilli riguardi soltanto la denominazione di Petrino, da lui falsamente attribuita a qualche località fra l'Appia e il mare, dove però si sarà trovato realmente lo *antico edifizio ritondo* contenente la Venere che, in questo caso, potrebb'essere stata, per l'appunto, la statua dell'epigramma di Giuniore. Comunque, di una località chiamata *la Venola*, nella zona di Mondragone, non esiste attualmente alcuna memoria nè presso i più vecchi contadini della regione nè in scritti o carte d'archivio.

11) A. Furtwängler, *Aphrodite Diadumene und Anadyomene* in *Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, herausg. von H. Helbing, I, fasc. 4, gennaio 1901, p. 177 e seguenti.

12) S. Reinach, *Répert. de la stat.*, III (Leroux, Parigi 1920), pag. 105, 6.

13) Reinach, *op. cit.*, I, pag. 334, 5.

14) Reinach, *op. cit*, III, pag. 115, 1.

15) Reinach, *op. cit.*, III, pag. 106, 9; Furtwängler, *op. cit.*, tav. I. Cfr. la Diadumena De Clercq; Reinach, *op. cit.*, IV, pag. 209, 1.

16) W. Amelung, *Die Sculpt. des vatican. Mus.*, II (Reimer, Berlino 1908), *Gabinetto delle Maschere*, n. 433, tav. 75.

17) Reinach, *op. cit.*, I, pag. 321, 8; Furtwängler, *op. cit.*, tav. 4.

18) Per questi tipi rimando, in genere, alla vecchia opera di J. J. Bernoulli, *Aphrodite* (Engelmenn, Lipsia 1873).

19) La statua più nota di questo tipo è quella degli Uffizi: Reinach, *op. cit.*, I, pag. 322, 2; W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, pag. 89, n. 138. Troppo alta sembrami la datazione proposta dall'Amelung circa l'originale di questa statua: fine del secolo IV a. Cr. Se, come pare, è ispirato dal tipo Albacini, deve cadere in piena età ellenistica. Altre statue del medesimo tipo v. in Reinach, *op. cit.*, II, pag. 358, 7; J. B. De Cavalleriis, *Antiquae statuae urbis Romae* (Roma 1583), 203, A, 6; Idem, *Antiq. statuarum urbis Romae monumenta* (Roma 1585), 135, A, 26; ecc.

20) Per la definitiva rivendicazione a Skopas della Venere di Milo vedasi A. della Seta, *Il nudo nell'arte* (Bestetti & Tumminelli, Milano 1930), pag. 300 e seg.

21) Della Seta, *op. cit.*, pag. 345.

22) Per questi caposaldi rimando alla trattazione critica ed alla relativa bibliografia nella citata opera del Della Seta, pag. 447 e seg.

23) Museo d'Istambul. Bibliografia in Reinach, *op. cit.*, III, pag. 122, 3.

24) *Archäol. Anzeiger*, 1894, pag. 29; G. Dickins, *Hellenist. Sculpt.* (Clarendon, Oxford 1920) a pag. 20 e pag. 34, fig. 25; Ch. Picard, *La sculpt. antique*, II (Laurens, Parigi 1926), pag. 290–91, fig. 112; Reinach, *op. cit.*, II, pag. 378, 9. L'analogia tipologica fra il Tritone del gruppetto e l'Oronte della Tyche di Antiochia prova semplicemente che l'autore del primo conosceva la composizione della seconda. Stilisticamente affine a quello della Sinuessana sembrami il nudo di un torso muliebre, trovato in Egitto e venduto nel 1903, ma disgraziatamente noto soltanto da un disegno: Reinach, *op. cit.*, III, pag. 113, 8; il ritmo peraltro è invertito.

25) Il Furtwängler, (*op. cit.*, pag. 180-81), accenna a tali contaminazioni, di valore puramente tecnico, fra diverse statue dell'Anadiomene seminuda tipo Albacini.

26) Per esempio l'Alessandro da Magnesia nel Museo d'Istambul: Fr. Winter, *Künstgesch. in Bildern*, 2ª ed., I (Kröner, Lipsia s. d.), pag. 335, 6. Ispiratrice di questa maniera fu senza dubbio la pittura, come si vede nella figura della *Flagellata* della grandiosa composizione pittorica della Villa pompeiana dei Misteri (A. Maiuri, *La Villa dei Misteri*, Libr. dello Stato, Roma 1931, tav. XI); sono convinto della tesi del Rizzo circa la derivazione di questo dipinto da un originale di epoca proto-ellenistica. Vedasi G. E. Rizzo, *Dionysos mystes* in *Memorie d. R. Accad. di Napoli*, III, 1914, pag. 63; cfr. Idem, *La pittura ellenistico-romana* (Treves, Milano 1929), pag. 9.

27) Reinach, *op. cit.*, IV, pag. 247, 1; W. Klein, *Vom antiken Rokoko* (Hölzel & C., Vienna 1921), pag. 94, fig. 37.

28) Reinach, *op. cit.*, IV, pag. 245, 6; A. W. Lawrence, *Later greek Sculpture* (Cape, Londra 1927), tav. 78.

29) H. Stuart Jones, *A Catalogue of the anc. Sculpt. of the Mus. Capitol.* (Clarendon, Oxford 1912), pag. 185, tav. 45,3. Attribuito a Boeto dal Klein (*op. cit.*, pag. 35), alla scuola rodia dal Dickins (*op. cit.*).

30) G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griech. Statuen* (Beck, Monaco 1923), pag. 61 e seg.

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

NEL TESTO: FIG. 1 - CARTA GEOGRAFICA DELLA ZONA DI MONDRAGONE CON LA CASELLA DI SCHIAPPA.

IDEM: FIG. 2 - L'AFRODITE DA SINUESSA: PROFILO DI DESTRA.

IDEM: FIG. 3 - IDEM: PROFILO DI SINISTRA.

IDEM: FIG. 4 - IDEM: TERGO.

IDEM: FIGG. 5-6 - IDEM: L'AVAMBRACCIO DESTRO CON RELATIVA MANO.

IDEM: FIG. 7 - IDEM: PARTE SUPERIORE DI PROSPETTO.

IDEM: FIG. 8 - IDEM: PARTE SUPERIORE DI UN QUARTO A SINISTRA.

IDEM: FIG. 9 - IDEM: PARTE SUPERIORE DI UN QUARTO A DESTRA.

IDEM: FIG. 10 - IDEM: PARTE INFERIORE DI UN QUARTO A DESTRA.

TAV. I. - L'AFRODITE DA SINUESSA: VEDUTA INTERA DI PROSPETTO.

TAV. II. - IDEM: PARTE SUPERIORE DI TERGO.

TAV. III. - IDEM: PARTE SUPERIORE DI TRE QUARTI A DESTRA.

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



WARBURG INSTITUTE LONDON

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License