



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Scienze dell'antichità: letterature, storia e
archeologia

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Bronzetti figurati romani del Museo Archeologico di Venezia

Relatore

Ch. Prof. Luigi Sperti

Correlatori

Dott.ssa Michela Sediari
Prof.ssa Daniela Cottica

Laureando

Sebastiano Peschiutta
Matricola 849911

Anno Accademico

2014 / 2015

INDICE

INTRODUZIONE	2
1. IL FENOMENO DEL COLLEZIONISMO AI TEMPI DELLA SERENISSIMA	3
1.1. Il collezionismo a Venezia tra XIV e XVI secolo.....	3
1.2. La famiglia Grimani e la nascita dello Statuario Pubblico.....	10
1.3. Il collezionismo veneziano dal XVII secolo al tramonto della Repubblica	15
1.4. La <i>Raccolta Correr</i> e la nascita del Museo Civico Correr	24
2. CATALOGO	27
2.1. Rappresentazioni divine	30
1. Minerva.....	30
2. Minerva.....	37
3. Nettuno.....	44
4. Mercurio.....	51
5. Mercurio.....	59
6. Divinità fluviale.....	65
7. Fortuna	71
8. Fortuna	79
9. Selene.....	81
10. Priapo	89
11. Priapo	93
12. Ercole in assalto	98
13. Ercole coi pomi	104
14. Amorino	111
15. Amorino su delfino.....	117
2.2. Rappresentazioni umane.....	123
16. Camillo.....	123
17. Togato recumbente	130
2.3. <i>Appliques et instrumenta</i>	136
18. Fortuna	136
19. Achille.....	141
20. Nettuno.....	147
21. Medusa.....	153
22. Lanternarius.....	160
23. Testa maschile	168
BIBLIOGRAFIA	174

INTRODUZIONE

Questo lavoro s'inserisce nel progetto di studio e catalogazione dei bronzetti figurati, conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, al fine di redigere la pubblicazione del volume relativo a questa classe di oggetti nella Collana editoriale "*Collezioni e Musei Archeologici del Veneto*".

La maggior parte dei bronzetti proviene da lasciti di collezionisti privati al Museo Correr e depositati al Museo Archeologico di Venezia perché ritenuti manufatti antichi; si tratta di materiale eterogeneo: alcuni bronzetti sono preromani, altri romani, altri ancora rinascimentali.

Il seguente lavoro è suddiviso in due parti: per prima cosa viene ripercorsa la storia del collezionismo e del mercato antiquario nella Repubblica di Venezia dagli albori trecenteschi fino alla conquista napoleonica e al conseguente declino; in particolar modo sono affrontati la genesi e lo sviluppo delle due istituzioni museali dai quali provengono i bronzetti oggetto di studio, il Museo Archeologico e il Museo Correr.

La seconda parte, invece, presenta nel consueto ordine tematico le schede relative ai 23 bronzetti oggetto di studio, in gran parte inediti o mal pubblicati. Ogni scheda è composta da una sezione sui dati tecnici, un'esaustiva descrizione e dai relativi confronti, in modo da identificare una eventuale derivazione da un modello o prototipo di riferimento e da proporre un inquadramento cronologico di massima.

Desidero ringraziare innanzitutto il Professore Luigi Sperti per l'opportunità concessami di studiare materiale in gran parte inedito e per le sempre puntuali e competenti delucidazioni sul tema in questione, la Dottoressa Michela Sediari, direttrice del Museo Archeologico Nazionale di Venezia, e tutto il personale, per la cortesia e la disponibilità dimostratami durante le frequenti visite.

Ringrazio inoltre il Dottor Andrea Bellieni e la Dottoressa Valeria Cafà, nonché tutto il personale della biblioteca del Museo Correr per la tempestiva assistenza nell'accesso ai documenti d'archivio e l'interesse dimostrato per la mia ricerca.

1. IL FENOMENO DEL COLLEZIONISMO AI TEMPI DELLA SERENISSIMA

1.1. Il collezionismo a Venezia tra XIV e XVI secolo

A partire dal XIV secolo, nel panorama culturale veneto¹, nacque e si sviluppò il fenomeno del collezionismo; si assistette alla formazione di numerose raccolte, soprattutto private, di antichità greche e romane costituite da sculture, vasi, bronzetti, iscrizioni, cammei e monete, ma anche da dipinti contemporanei, medaglie e oggetti facenti parte del mondo naturale, aventi come caratteristiche comuni l'unicità e la preziosità². Il collezionismo rimase per molto tempo circoscritto all'interno del concetto di ricerca e raccolta di beni di lusso, antichità e oggetti che avessero meramente un valore artistico e ornamentale, senza tener conto del loro valore cronologico, funzionale o archeologico.

Questa moda coinvolse non solo le famiglie nobiliari di antica tradizione, ma anche una nuova classe emergente di mercanti e commercianti, spinti dal desiderio di manifestare il proprio prestigio³. Il collezionismo non fu tuttavia solo un mezzo di autocelebrazione ma anche, e soprattutto, espressione di cultura, dettata da quei circoli di studiosi e artisti che si stavano formando in città intorno a figure erudite e facoltose, in particolar modo appartenenti alla società veneziana⁴.

La Repubblica di Venezia nutrì, infatti, un precoce gusto per le antichità, giunte per lo più per via marittima dalla Grecia, dalle isole del Mediterraneo orientale e dalle coste dell'Asia minore⁵. Il possesso di originali greci, grazie ai traffici con il Mediterraneo orientale, era motivo di vanto e di prestigio, sia perché la statuaria greca era già all'epoca ritenuta più prestigiosa della statuaria romana, sia perché possedere sculture greche costituiva quasi un'esclusiva dei veneziani⁶.

Altri luoghi di reperimento di antichità erano i centri romani limitrofi in rovina, come Altino, Adria, Aquileia o Concordia, dai quali erano stati sottratti numerosi frammenti architettonici, rilievi, iscrizioni, statue e altro materiale eterogeneo⁷.

¹ In particolare nei centri maggiori come Venezia, Padova, Treviso e Verona.

² Per un quadro generale sul collezionismo a Venezia ai tempi della Serenissima si veda: ZORZI 1988; FAVARETTO 1990; AIKEMA 2005, pp. 29-42; POMIAN 2005, pp. 43-50; FAVARETTO 2008, pp. 83-95; HOCHMANN 2008a, pp. 3-39.

³ HASKELL 1985, pp. 565-572; ISMAN 2001, pp. 23-26.

⁴ FAVARETTO 1990, p. 73; BURKE 2005, pp. 51-54; FINDLEN 2005, pp. 55-68.

⁵ FAVARETTO 1997a, p. 38.

⁶ HOCHMANN 2008a, p. 8.

⁷ FAVARETTO 1990, pp. 65-67.

Dalla seconda metà del XIII secolo in Italia, e in particolar modo nel Veneto, si diffuse un profondo interesse per il mondo classico, scaturito dal ritrovamento e dallo studio dei testi antichi⁸. Si tratta della fase precedente all'Umanesimo, anche se negli ambienti colti si avverte già una sensibilità nuova verso gli *studia humanitatis* e le *humanae litterae*, come testimonia il caso del padovano Lovato Lovati che ebbe il merito di riscoprire le *Storie* di Tito Livio e la capacità di leggere in maniera critica i testi latini⁹, o come il chierico veronese Giovanni de' Matociis, autore della *Historia imperialis*, basata sulla *Historia Augusta* e sulle *Etymologiae* di S. Isidoro, al cui testo corredò disegni di opere architettoniche e ritratti imperiali tratti da monete e medaglie antiche¹⁰.

La prima forma di collezionismo, infatti, legata intrinsecamente a questo fervore di studi umanistici, risulta essere stata la raccolta di monete antiche raffiguranti i personaggi di cui si leggeva negli scritti degli storici latini. Sembra che già a partire dalla fine del XII secolo, a Roma, alcuni eruditi avessero iniziato a raccogliere e collezionare monete antiche, come testimoniano anche gli affreschi veronesi di Altichiero nella Loggia di San Signorio, dove sono raffigurati profili di imperatori e di auguste tratti da monete romane¹¹.

Il medesimo entusiasmo fu suscitato dalla riscoperta delle epigrafi, non sempre comprese o comprensibili, ma che portò alla loro rivalutazione da parte degli ambienti colti dell'epoca¹².

È da questo nuovo interesse per il passato generato dalla riscoperta dei testi latini, dal rinvenimento di reperti archeologici e dalla presenza di monumenti antichi risparmiati dal tempo che nacquero, nell'area veneta, le prime raccolte di antichità.

In questo fecondo ambiente, tra la fine XIII e l'inizio XIV secolo, nacque la passione per l'antico del trevigiano Oliviero Forzetta¹³, figlio di un facoltoso notaio, amante e ricercatore di manoscritti e codici miniati, e possessore di una delle prime raccolte antiquarie che si conoscano in Europa¹⁴.

⁸ FAVARETTO 1990, p. 31-33.

⁹ BILLANOVICH 1976, pp. 19-110.

¹⁰ AVESANI 1976, p. 119-121.; FRANZONI 1981, p. 208; ADAMI 1982, pp. 347-363.

¹¹ MELLINI 1965, p. 25-37; FITTSCHEN 1985, pp. 388-391.

¹² BILLANOVICH 1976, p. 100-110.

¹³ Su Oliviero Forzetta si veda: GARGAN 1978; GARGAN 1980, pp. 145-156; ALSOP 1982, pp. 198-301, con bibl.; ZORZI 1988, pp. 11-12; GARGAN 1990, pp. 13-21; FAVARETTO 1990, pp. 33-37; GARGAN 1992, pp. 503-516; FAVARETTO 2008, p. 84; HOCHMANN 2008a, p. 3; LAUBER 2008b, pp. 280-281.

¹⁴ POMIAN 2003, p. 39.

Alla sua morte lasciò la raccolta di manoscritti ai monasteri trevigiani di Santa Margherita degli Eremitani e di San Francesco, mentre la raccolta di arte e di antichità venne venduta, per suo volere, e il ricavato venne devoluto in favore delle ragazze povere della sua città¹⁵. È interessante notare come egli fosse ben conscio del valore dei manufatti della sua raccolta e come ritenesse culturalmente più importanti i codici manoscritti.

Della collezione di Oliviero Forzetta ci è giunta notizia attraverso due documenti autografi. Il primo consta di una “*nota*”¹⁶, redatta nel 1335, in cui, oltre all’elenco delle commissioni da svolgere durante la sua visita a Venezia, elenca l’acquisto di codici e opere d’arte¹⁷; il secondo documento è costituito dal testamento, redatto nel 1368, in cui si riferisce ai “*designamenta, picture et scurrili*” che dovevano essere gradualmente venduti per garantire una dote alle ragazze povere di Treviso¹⁸.

Questi documenti testimoniano come in ambiente veneziano la cultura e l’interesse per l’antico fossero in costante fermento, preludio del fenomeno collezionistico che di lì a poco avrebbe pervaso la società veneziana.

Nel panorama Veneto quello di Oliviero Forzetta non rappresenta un caso isolato, anche se certamente è il più famoso; si può citare infatti anche la collezione del Doge Marin Faliero¹⁹, di cui si ha notizia da un documento risalente al 1351, oggi purtroppo perduto, che mostra delle affinità con la “*nota*” del Forzetta²⁰. Secondo tale testimonianza gli oggetti, collocati in una “*camera rubea*” e racchiusi per lo più in “*capse*” e “*capsele*”, erano tra i più disparati: oggetti sacri, dipinti, manoscritti e reperti archeologici quali monete, spade e iscrizioni lapidee²¹. Dunque si può notare come la collezione di Marin Faliero comprendesse manufatti eterogenei, senza un carattere ben definito, non necessariamente antichi o preziosi, e frutto invece della ricerca di *memorabilia*, caratteristica tipica delle collezioni antiquarie del periodo.

Nel fecondo ambiente colto padovano di metà XIV secolo s’inseriscono le figure di Giovanni Dondi dall’Orologio e di Lombardo della Seta, amici e corrispondenti di

¹⁵ FAVARETTO 1990, p. 33.

¹⁶ Il contenuto della nota ci è giunto tramite le trascrizioni eseguite da Rambaldo degli Azzoni Avogaro nel 1785 e da G. M. Federici nel 1803. Cfr. FEDERICI 1803, pp. 184-185; MURARO 1969, pp. 30-31 e 78-86; MURARO 1971, pp. 23-24; GARGAN 1978, p. 36; ZORZI 1988, pp. 11-12.

¹⁷ GARGAN 1978, pp. 34-65; FAVARETTO 1990, pp. 34-35.

¹⁸ GARGAN 1978, pp. 223-229.

¹⁹ Su Marin Faliero si veda: LAZZARINI 1963.

²⁰ Si ha notizia di questa collezione in URBANI DE GHELTOF 1881, pp. 1-8; il documento è ritenuto un falso in ZORZI 1988, pp. 12-13; FAVARETTO 1990, p. 37, nota 29.

²¹ ZORZI 1988, p. 12; FAVARETTO 1990, pp. 38-39.

Francesco Petrarca, nonché collezionisti di manoscritti, stoffe pregiate, *memorabilia*, monete e sculture antiche²².

Il XIV secolo vide dunque nascere in Veneto le prime collezioni d'arte e di antichità grazie all'entusiasmo scaturito dagli studi preumanistici nei suoi centri maggiori.

Già prima e, soprattutto, nel Quattrocento, i palazzi e le case patrizie veneziane erano adornati da antichità greche o romane, fossero esse statue, iscrizioni, rilievi o busti. L'esposizione negli atrii, nei cortili o in apposite sale, quasi a voler formare un museo privato, non era altro che un desiderio di ostentazione, un bisogno di autocelebrazione e motivo di orgoglio²³. La genesi di queste collezioni aveva le origini più varie; vi erano oggetti riportati dai viaggi in oriente, ritrovamenti più o meno casuali nell'entroterra veneziano, lasciti e acquisizioni sul mercato antiquario veneziano, fiorente a partire dal XIV secolo²⁴. Molto spesso tuttavia queste raccolte non sopravvivevano alla morte del collezionista dato che esse venivano smembrate e vendute dagli eredi per interessi per lo più economici²⁵. All'inizio del XV secolo la cultura antiquaria a Venezia era piuttosto affermata, con una certa predilezione per gli oggetti provenienti dalla Grecia e dal Mediterraneo orientale.

In questo panorama culturale, rilevante fu la figura di Ciriaco d'Ancona²⁶, grande viaggiatore, mercante, amante dell'antichità e studioso di testi latini. Durante i suoi numerosi viaggi commerciali in Oriente visitò molteplici siti archeologici, ne disegnò i monumenti antichi e annotò sul suo taccuino le iscrizioni epigrafiche, imbastendo poi una fitta rete commerciale di antichità²⁷. I rapporti di Ciriaco con Venezia furono molto fitti; egli era infatti spesso nella Serenissima attirato sia dagli affari che dagli amici tra i quali vi figura il cardinale Ludovico Trevisan, grande amante della cultura classica e collezionista di antichità²⁸.

Come spesso accadde, alla sua morte, avvenuta nel 1465, i tesori da lui raccolti furono dispersi.

²² FAVARETTO 1990, pp. 39-40.

²³ FAVARETTO 1997a, p. 39.

²⁴ Per un generale resoconto sul mercato antiquario veneziano ai tempi della Serenissima si veda: HOCHMANN 2008a, pp. 8-15.

²⁵ FAVARETTO 1997a, p. 39.

²⁶ Su Ciriaco de' Pizziccoli o Ciriaco d'Ancona si veda: COLIN 1981; DANESI SQUARZINA 1988, pp. 27-49.

²⁷ CHIARLO 1984, pp. 271-297.

²⁸ COLIN 1981, pp. 263-266.

Nella seconda metà del XV secolo si formarono in Italia le più importanti collezioni rinascimentali come quelle pontificie a Roma, quella dei Medici a Firenze o dei Gonzaga a Mantova²⁹.

In questo periodo il Veneto sembrerebbe conoscere un periodo di stasi, ma è sufficiente ricordare l'eminente figura del veneziano Pietro Barbo³⁰, divenuto papa nel 1464 col nome di Paolo II³¹. La sua ricca cultura umanistica e la sua passione per gli oggetti antichi gli furono trasmesse dalla sua famiglia, in particolare dallo zio materno Gabriele Condulmer, papa dal 1431 al 1447 con il nome di Eugenio IV e protettore di Ciriaco d'Ancona³². L'interesse maggiore di Pietro Barbo era volto allo studio e alla raccolta di piccoli oggetti come gemme, cammei, monete, avori e bronzetti, che formarono il nucleo principale della sua collezione³³. Al momento della sua elezione a Roma, le raccolte di antichità non si erano ancora diffuse e il nuovo Papa portò con sé, da Venezia a Roma, la sua collezione di piccoli oggetti preziosi, frutto dei rapporti commerciali della Serenissima con Costantinopoli e il Mediterraneo orientale, riuscendo costantemente ad arricchirla.

Purtroppo la sua collezione, di cui abbiamo un prezioso inventario del 1457 del notaio Giovanni Pierti³⁴, venne smembrata e venduta alla sua morte dal suo successore papa Sisto IV³⁵.

Nella seconda metà del XV secolo, in Veneto, il fenomeno del collezionismo ebbe un notevole incremento e fu caratterizzato da una ricerca maggiormente qualitativa degli oggetti a discapito dell'accumulo di grandi quantità di opere d'arte senza un carattere ben definito e un preciso schema di coerenza.

Tra le collezioni degne di nota si possono ricordare quelle di Girolamo Donà, di Francesco Contarini e di Pietro Contarini, dettate da interessi umanistici ed antiquari e composte prevalentemente da iscrizioni antiche³⁶.

Altra figura cardine della metà del XV secolo è Giovanni Marcanova³⁷, medico, bibliofilo ed antiquario di origini veneziane vissuto tra Padova e Bologna. Alla sua morte, nel 1467, lasciò gran parte della sua ricca collezione di antichità e manoscritti al monastero

²⁹ FAVARETTO 1990, p. 49.

³⁰ ZORZI 1988, p. 16.

³¹ Su Pietro Barbo si veda: WEISS 1958.

³² FAVARETTO 1990, p. 50.

³³ WEISS 1958; MÜNTZ 1879, pp. 1-11 e 128-139; CARDILLI ALOISI 1988, pp. 239-241.

³⁴ MÜNTZ 1879, pp. 181-287; PANNUTI 1980, p. 13, nota 9.

³⁵ WEISS 1973, p. 188.

³⁶ ZORZI 1988, pp. 19 e 21-24.

³⁷ VITALI 1983, pp. 127-161.

dei canonici lateranensi di S. Giovanni da Verdara, da dove confluì, nel 1783, alla soppressione del monastero per decreto della Repubblica, nella Biblioteca Marciana³⁸.

L'avvento dei Turchi alla fine del XV secolo coincise con l'affievolirsi dell'egemonia della Serenissima nel Mar Egeo e nel Mediterraneo orientale, pur non inficiandone considerevolmente i commerci con l'Oriente. Inizialmente, infatti, le relazioni politico-commerciali con i nuovi padroni del Mediterraneo orientale permisero la continuazione dei traffici di antichità con la Grecia, seppure non più fiorenti come prima.

Perduta la propria influenza sull'Asia Minore, sulla Grecia continentale e sulle isole di Rodi, Chio e Cipro, fu soprattutto da Creta che per tutta la seconda metà del XVI e nel XVII secolo giunsero numerosissime antichità destinate al mercato veneziano ed europeo³⁹. Nella stessa Creta è possibile riscontrare per la prima volta una vera e propria organizzazione, gestita da magistrati veneziani, duchi e provveditori, che favorì scavi in tutta l'isola per riportare alla luce materiale antico come statue, rilievi ed elementi architettonici da vendere in seguito nel mercato antiquario veneziano⁴⁰.

Una buona parte dei reperti proveniva inoltre dall'entroterra veneziano, in particolar modo da Altino, Torcello, Aquileia, Adria e Concordia, dove si cercavano soprattutto statue, rilievi funerari, iscrizioni, bronzetti e altro materiale vario⁴¹. Dall'Istria e dalla Dalmazia, tradizionalmente legate a Venezia dal commercio di opere d'arte e marmi, giunsero numerose sculture e sarcofagi di epoca romana, talvolta reimpiegati per sepolture cristiane⁴².

Durante tutto il XV secolo era abitudine presso gli artisti tenere all'interno delle proprie botteghe dei modelli antichi quali calchi, statue, frammenti di sculture e rilievi che essi stessi o i loro allievi potessero usare come materiale di studio al fine di assimilarne le forme e i lineamenti per creare copie o rivisitazioni personali, ma non per questo meno importanti o degne di nota.

³⁸ SIGHINOLFI 1921, pp. 187-222; DANESI SQUARZINA 1988, pp. 27-49.

³⁹ FAVARETTO 1990, pp. 65-66.

⁴⁰ BESCHI 1972-73, pp. 479-502.

⁴¹ CALLEGARI 1930, p. 32; ZACCARIA 1984, p. 125.

⁴² FAVARETTO 1990, p. 66.

Tra le personalità artistiche di spicco del Cinquecento veneziano che dotarono la propria bottega di materiali antichi a questo fine si possono ricordare Vittore Carpaccio, Tiziano Vecellio, Jacopo Tintoretto e Alessandro Vittoria, allievo di Jacopo Sansovino⁴³.

Se per tante collezioni minori o poco note non si hanno sempre notizie o è necessario affidarsi a fonti spesso poco attendibili, in particolare in mancanza di inventari o altri documenti di archivio, per le collezioni di Milano, Pavia, Bergamo, Crema e in particolare Padova e Venezia, degli anni 1521-1543, ci è giunto un documento importantissimo redatto dal nobile veneziano Marcantonio Michiel⁴⁴. Fu collezionista e intenditore d'arte, amante della cultura antica ma noto alla cronaca per la sua opera "*Notizia d'opere di disegno*", uno scritto fondamentale sul collezionismo veneto in cui descrisse le raccolte che vide di persona⁴⁵. L'opera, sebbene frammentaria e incompleta, fu integrata da note e informazioni nel corso dell'Ottocento.

Grazie a questo documento si può ricostruire la collezione del commerciante milanese Andrea Odoni⁴⁶, trasferitosi a Venezia nei pressi della chiesa dei Tolentini, dove si inserì pienamente nei circoli culturali ed intellettuali della città. La sua raccolta derivava in gran parte dall'eredità ricevuta nel 1528 alla morte di Francesco Zio o Giglio, suo parente; essa comprendeva dipinti, sculture, vasi in pietra e curiosità naturali⁴⁷. La collezione di Odoni era disposta nelle varie sale del Palazzo, come in un museo; gli oggetti più delicati e preziosi quali vasi dipinti, tazze di cristallo, bronzetti, monete e medaglie erano conservati nel suo "*studiolo*", i manufatti più grandi nella "*corte da basso*" e nel "*portego*", mentre altre opere adornavano le sale di rappresentanza e le camere da letto⁴⁸.

Come spesso accade, la collezione non sopravvisse alla morte di Andrea Odoni, infatti, suo figlio, Alvise, disperse rapidamente la raccolta, donando o vendendo alcuni oggetti ad amici e artisti.

Un altro personaggio di spicco della vita politica e culturale della Venezia del XVI secolo fu Gabriele Vendramin⁴⁹, "*amatissimo della pittura, della scultura e dell'architettura*", cresciuto con una profonda educazione umanistica, aveva creato un

⁴³ FAVARETTO 1990, pp. 67-70.

⁴⁴ Su Marcantonio Michiel si veda: LAUBER 2005, pp. 77-116.

⁴⁵ PUPPI 1981, pp. 178-180; ISMAN 2001, pp. 37-39.

⁴⁶ Su Andrea Odoni si veda: ZORZI 1988, p. 47; FAVARETTO 1990, pp. 75-79; LAUBER 2008c, pp. 298-300.

⁴⁷ ZORZI 1988, p. 50; LAUBER 2008f, pp. 326-328.

⁴⁸ FAVARETTO 1990, pp. 75-77.

⁴⁹ Su Gabriele Vendramin si veda: LAUBER 2002, pp. 25-71; LAUBER 2008e, p. 317-319.

circolo intellettuale e artistico nel suo palazzo a Santa Fosca⁵⁰. Non stupisce che la sua collezione contasse numerosissime opere, un connubio tra antico e moderno.

Le informazioni di Marcantonio Michiel sulla collezione Vendramin sono piuttosto lacunose poiché la visitò nel 1530, quando era ancora in formazione. Da questa fonte e dall'inventario redatto tra il 1567 e il 1569 si è riusciti a delineare con buona precisione la collezione Vendramin⁵¹; essa comprendeva oggetti antichi come sculture, busti, torsi, teste, calchi, epigrafi, rilievi, vasi, bronzetti e numerose monete antiche e manufatti moderni come dipinti, libri e curiosità naturali⁵².

Da notare è il vano tentativo di salvaguardare la collezione dopo la morte, avvenuta nel 1548: Gabriele Vendramin aveva specificato nel testamento che il “*camerino delle anticaglie*”⁵³ rimanesse unito e venisse assegnato all'erede più degno e aveva inoltre chiesto che fosse steso l'inventario dei pezzi posseduti alla sua morte⁵⁴. La capillare dispersione della collezione iniziò dopo la metà del XVII secolo, anche se già nel 1565 gli eredi cominciarono a venderne segretamente alcuni elementi.

In questi anni iniziò un fenomeno che ebbe grande risonanza a partire dal XVII secolo, ovvero la vendita di collezioni veneziane nei mercati d'Oltralpe. Famosi sono gli esempi delle collezioni Loredan e Zeno, acquistate e portate a Monaco da Jacopo Strada, agente intermediario dei duchi di Baviera; ma questi tuttavia non furono, nel panorama antiquario veneziano, casi isolati⁵⁵.

1.2. La famiglia Grimani e la nascita dello Statuario Pubblico

Tra le collezioni più ricche e famose di Venezia si annovera quella dei Grimani⁵⁶, in gran parte ancora fruibile al pubblico grazie al dono con il quale i proprietari l'assicurarono alla città. È da rilevare come la raccolta interessò l'intera famiglia e sopravvisse a più

⁵⁰ ANDERSON 1979, pp. 639-648.

⁵¹ ZORZI 1988, pp. 49-50; FAVARETTO 1990, p. 79, nota 81.

⁵² FAVARETTO 1990, pp. 79-82.

⁵³ Di cui si parla in RAVÀ 1920, pp. 161-179.

⁵⁴ RAVÀ 1920.

⁵⁵ WESKI, FROSIEN LEINZ 1987, pp. 36-39; CROWE, CAVALCASELLE 1877, pp. 365-371.

⁵⁶ Sulla famiglia Grimani e la nascita dello Statuario Pubblico si veda: ZORZI 1988, pp. 25-40; FAVARETTO 1990, pp. 84-93; FAVARETTO 1997a, pp. 38-44; ISMAN 2001, pp. 40-45; HOCHMANN 2008b, pp. 207-223.

generazioni, a partire da Antonio Grimani⁵⁷, facoltoso membro dell'élite veneziana caduto in disgrazia nel 1499 quando, a comando della flotta della Serenissima, fu sconfitto nella battaglia navale dello Zonchio contro i Turchi che gli valse la pena di morte, successivamente commutata con l'esilio a vita nell'isola di Cherso. Dopo due anni di esilio forzato, Antonio riuscì a scappare e a rifugiarsi a Roma, dove suo figlio Domenico era stato eletto cardinale. Dopo aver svolto un'intensa azione diplomatica presso il papa, Antonio fu richiamato in patria nel 1509 e, nel 1521, fu eletto Doge⁵⁸. Fu proprio durante il suo soggiorno romano che acquistò una "vigna" sul versante settentrionale del Quirinale, nel luogo in cui sorgevano antiche terme romane, per farvi costruire la nuova residenza dei Grimani⁵⁹. Durante i lavori di costruzione furono portate alla luce alcune sculture, che formarono così il nucleo originario della collezione di Domenico Grimani⁶⁰.

Dopo aver ottenuto dal papa il permesso di potersi trasferire nel proprio palazzo a Santa Maria Formosa⁶¹, Domenico continuò ad arricchire la propria collezione⁶². Dotato di particolare sensibilità artistica e immerso nella cultura umanistica sin da piccolo, Domenico⁶³ perfezionò i suoi studi a Firenze per poi trasferirsi a Roma, alternando soggiorni nella Serenissima. La sua collezione comprendeva un gran numero di dipinti, manoscritti e codici, medaglie e monete antiche, cammei e numerosissimi altri oggetti d'antiquariato di pregevole fattura⁶⁴.

Nel 1520 Domenico aveva designato come unico erede del suo patrimonio il fratello Vincenzo ma, nel 1523, pochi giorni prima della sua dipartita, redasse un nuovo testamento nel quale designava come erede principale il nipote Marino, mentre numerosi pezzi della sua collezione sarebbero stati donati alla Repubblica di Venezia⁶⁵.

Dopo una lunga trafila giuridica sulla validità del secondo testamento, Vincenzo rientrò in possesso di alcune sculture che erano state depositate dai Grimani nel Convento di Santa Chiara a Murano, mentre una piccola parte di esse, sedici tra statue e teste, oltre ad alcuni quadri, bronzetti e cammei andarono a formare il nucleo originario dello Statuario Pubblico della Repubblica veneta per opera di Giovanni Grimani, e di altri nobili

⁵⁷ ZORZI 1988, p. 26; FAVARETTO 1990, p. 84.

⁵⁸ PASCHINI 1926-27, pp. 149-190, PASCHINI 1943; GALLO 1952, pp. 34-77; PERRY 1978, pp. 215-244.

⁵⁹ HÜLSEN 1917, p. 45, figg. 29-30, 34.

⁶⁰ LANCIANI 1896, pp. 233-238.

⁶¹ Sul palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa si veda: BRISTOT, PIANA 1997, pp. 45-52.

⁶² ZORZI 1988, pp. 26-27.

⁶³ Su Domenico Grimani si veda in particolare: PASCHINI 1943; ZORZI 1988, pp. 26-27

⁶⁴ ZORZI 1988, pp. 26-27.

⁶⁵ GALLO 1952, pp. 36-38; PASCHINI 1926-27, pp. 152-162 e 183-189.

veneziani⁶⁶. Il gruppo di sculture constava di undici teste, quasi tutte raffiguranti imperatori, e cinque statue, di cui tre Galati, un torso di Afrodite con delfino e un Apollo citaredo.

Tra il 1525 e il 1586 le sculture, per lo più rinvenute durante gli scavi nella “vigna”, vennero collocate in una sala di Palazzo Ducale, chiamata poi “Sala delle Teste”⁶⁷. Questi pezzi di pregevole fattura, usufruibili al pubblico, furono di grande ispirazione per gli artisti che frequentavano in quegli anni Venezia, fungendo da archetipo e da modello per numerosi dipinti⁶⁸.

Giovanni Grimani⁶⁹, nipote di Domenico, aveva in comune con lo zio la vocazione sacerdotale e l’amore per l’arte. Dopo aver intrapreso la carriera ecclesiastica, il cui apice lo raggiunse diventando Patriarca di Aquileia nel 1546, si dedicò maggiormente al mecenatismo e alla raccolta di opere d’arte⁷⁰. Per tutta la vita si adoperò per aumentare il patrimonio artistico della famiglia da collocare nel palazzo di Santa Maria Formosa.

Giovanni continuò inoltre l’opera evergetica dello zio donando alla Serenissima, nel 1587, circa duecento sculture della sua collezione privata, un atto di mecenatismo volto ad assicurare al futuro della Repubblica la “*memoria delle cose antiche*”⁷¹.

Per la collocazione di queste sculture e di quelle donate da Domenico venne scelta l’antisala della Biblioteca Marciana, che era stata concepita come sala della scuola umanistica di S. Marco, adibita all’epoca all’insegnamento della Retorica, della Filosofia e delle Lettere antiche⁷².

La maggior parte dei pezzi della collezione proveniva dalle proprietà della famiglia a Roma, alcune iscrizioni e sculture da Aquileia, Altino e Torcello, vasi e bronzetti dalle proprietà dei Grimani ad Adria e le sculture più prestigiose dall’Attica, dal Peloponneso e dalle isole greche⁷³; infine alcune statue provenivano dal mercato antiquario cinquecentesco⁷⁴.

⁶⁶ GALLO 1952, p. 37.

⁶⁷ PERRY 1978, pp. 215-244.

⁶⁸ PASCHINI 1926-27, pp. 156-157; GALLO 1952, pp. 52-53; BESCHI 1976; PERRY 1978, pp. 215-244.

⁶⁹ ZORZI 1988, pp. 30-31; HOCHMANN 2008a, pp. 217-219.

⁷⁰ PASCHINI 1956, pp. 851-862.

⁷¹ PERRY 1972; ZORZI 1987, pp. 165-171 e 460-462; ZORZI 1988, pp. 30-33; FAVARETTO 1997a, p. 38.

⁷² FAVARETTO 1990, pp. 88-89.

⁷³ BESCHI 1972-73, p. 89 ss.; ZORZI 1988, p. 30.

⁷⁴ FAVARETTO 1990, p. 91.

Fu allestita una sala in cui le statue, i rilievi, i busti e le teste erano disposti su mensole, nelle nicchie e sul pavimento. Giovanni supervisionò i lavori, diretti da Vincenzo Scamozzi, fino al sopraggiungere della sua morte il 3 ottobre 1593.

Sarà poi il procuratore Federico Contarini⁷⁵ a continuare e completare nel 1596 lo Statuario⁷⁶, sistemando sulle mensole, nelle nicchie e sul pavimento le oltre duecento statue, rilievi, busti e ritratti donati da Domenico e Giovanni Grimani, e aggiungendo diciotto statue della sua collezione personale⁷⁷.

Il resto della collezione Contarini fu lasciato in eredità al nipote Domenico che ereditò dal padre, il senatore Carlo Ruzzini, anche una collezione di quadri di artisti veneziani del Cinquecento⁷⁸. Questa importante e facoltosa collezione fu dispersa già verso la fine del XVII secolo, in parte venduta alla corte dei Gonzaga e in parte a collezionisti di Stati europei.

Alla morte di Contarini, nel 1613, che era stato Custode dello Statuario Pubblico per quasi vent'anni, il Senato della Repubblica di Venezia decise che uno dei consiglieri dovesse occuparsi della soprintendenza delle sale, istituendo così la custodia dello Statuario, affidata poi ufficialmente nel 1626 al Bibliotecario della Libreria di San Marco e al Custode della Libreria stessa⁷⁹.

Alcuni discendenti della famiglia Grimani, contrari alla spoliazione del palazzo di Santa Maria Formosa, si appellarono al collegio dei Procuratori affinché rimanessero nella dimora di famiglia almeno le statue di Agrippa e di Augusto e quanto era affisso ai muri di casa⁸⁰.

Successivamente le sale del palazzo di Santa Maria Formosa tornarono a riempirsi di opere d'arte antiche, sebbene di livello qualitativamente minore rispetto le precedenti, grazie ad Antonio Grimani, vescovo di Torcello e poi patriarca di Aquileia, e di Giovanni Carlo, un suo discendente vissuto nella seconda metà del XVIII secolo⁸¹.

Per merito della lungimiranza di Domenico e Giovanni Grimani nel lasciare la maggior parte della collezione alla Repubblica di Venezia, la dispersione della raccolta interessò esclusivamente gli oggetti conservati presso il palazzo di Santa Maria Formosa a

⁷⁵ Sulla vita e la raccolta di Federico Contarini si veda: ZORZI 1988, pp. 56-57; FAVARETTO 1990, pp. 95-97; LAUBER 2008a, pp. 258-259.

⁷⁶ Sulle modifiche relative agli ambienti dello Statuario si veda: BASSO 1997, pp. 61-66.

⁷⁷ PASCHINI 1926-27, p. 168; PERRY 1972, pp. 81-82; BESCHI 1972-73, pp. 494-502; LAUBER 2008a, pp. 258-259

⁷⁸ CIPOLLATO 1961, pp. 221-253; SAVINI BRANCA 1965, pp. 30-31 e 272-275.

⁷⁹ ZORZI 1988, p. 33.

⁸⁰ FAVARETTO 1984, pp. 206-207.

⁸¹ FAVARETTO 1990, pp. 89-90.

partire dal XIX secolo, quando molte vendite successive e qualche donazione di Michele Grimani, ultimo erede di questo ramo della famiglia, decretarono la fine della parte privata della collezione⁸². Molti di questi oggetti entrarono a far parte di numerose collezioni private europee e, in molti casi, delle raccolte dei musei di tutta Europa.

Col tempo lo Statuario andò arricchendosi di ulteriori opere d'arte antica, frutto di donazioni successive, tanto che si rese necessario compilare degli inventari. Il più completo in assoluto fu quello redatto da Anton Maria Zanetti il giovane, su incarico del procuratore Lorenzo Tiepolo, nella prima metà del XVIII secolo⁸³. Non compilò un mero elenco di oggetti ma realizzò una serie organizzata di fedeli disegni e di precise indicazioni per ciascun elemento della collezione, creando un'opera di tre volumi⁸⁴.

L'esempio dei Grimani fu seguito da numerosi collezionisti, tra i quali Giovanni Mocenigo, Giacomo Contarini e Federico Contarini di cui si è parlato in precedenza, che donarono le loro raccolte alla Serenissima.

La collezione di Giovanni Mocenigo, notevolmente più modesta rispetto le precedenti, comprendeva comunque alcune sculture pregevoli provenienti da Candia, dove fu procuratore dal 1585 al 1593⁸⁵. Poco prima di morire, nel 1598, per volontà testamentaria donò allo Statuario Pubblico due sculture marmoree: una statua di "Pallade" e un ritratto di Adriano⁸⁶.

Ben più cospicua fu la donazione del senatore Giacomo Contarini, la cui collezione constava di manufatti eterogenei come marmi, bronzi, dipinti e alcuni pezzi provenienti dal mondo naturale⁸⁷. Le sue volontà testamentarie riferivano che la propria collezione fosse tramandata "di primogenito in primogenito" finché non fossero venuti a mancare gli eredi maschi, e solo allora avrebbe lasciato la sua raccolta allo Statuario Pubblico. Questo ramo della famiglia si estinse nel 1713 e l'anno successivo la collezione di Giacomo Contarini fu annessa a quelle già presenti nello Statuario Pubblico e fu corredata di un preciso inventario⁸⁸.

⁸² FAVARETTO 1984, pp. 209-213.

⁸³ ZORZI 1988, pp. 33-36.

⁸⁴ PERRY 1972, p. 85 ss.; SACCONI 1996, pp. 163-172; FAVARETTO 1997b, p. 57.

⁸⁵ GALLO 1952, pp. 57-59; ZORZI 1988, pp. 66-67.

⁸⁶ GALLO 1952, p. 58; PERRY 1972, p. 96; ZORZI 1988, p. 67.

⁸⁷ Sulla vita e la raccolta di Giacomo Contarini si veda: ZORZI 1988, pp. 57-58; FAVARETTO 1990, p. 94; HOCHMANN 2008c, p. 260.

⁸⁸ PERRY 1972, pp. 96, 131.

1.3. Il collezionismo veneziano dal XVII secolo al tramonto della Repubblica

Il panorama europeo del XVII secolo fu segnato dalle guerre e dalla peste, un binomio che decimò la popolazione europea portandosi dietro strascichi di povertà e instabilità politica, economica e sociale. Questo quadro d'insieme causò da un lato la formazione di grandi raccolte d'arte e d'antichità, frutto del saccheggio e della compravendita senza regole, e dall'altro la conseguente dispersione di numerose collezioni⁸⁹.

Da tutta Europa giungevano a Venezia collezionisti attirati dal fiorente mercato antiquario, riuscendo ad assicurarsi numerosissime opere d'arte e d'antichità, spesso ad un prezzo irrisorio⁹⁰. La Serenissima non riuscì ad arginare il dilagante fenomeno di dispersione del patrimonio artistico e culturale; i decreti emanati per porvi rimedio erano insufficienti e spesso non venivano rispettati⁹¹.

Nel XVII secolo dunque, le mutate condizioni socio-politico-economiche costrinsero molte famiglie patrizie a vendere le proprie raccolte, mentre chi riuscì a mantenerle, non ritornò ai fasti passati, perché conservò solamente oggetti inferiori per qualità e ricchezza⁹².

Questo secolo vide anche la nascita di numerosi cataloghi di collezioni private, manoscritti o stampati, spesso corredati di apparato iconografico e informazioni sulla provenienza del pezzo⁹³.

Venezia riuscì a mantenere un ruolo importante nel panorama culturale veneto e poté contare su un mercato antiquario ancora florido; le figure rilevanti che emersero dall'anonimato furono poche, infatti, le collezioni e i collezionisti comparvero e scomparvero nel giro di pochi anni.

Alcune informazioni riguardo questi collezionisti e raccolte ci vengono riportate da Vincenzo Scamozzi nella sua *Idea dell'Architettura Universale*⁹⁴.

Una delle collezioni seicentesche di maggior interesse, descritta da Scamozzi, fu quella di Carlo Ruzzini, che aveva ereditato la raccolta di Federico Contarini dopo averne

⁸⁹ Per un quadro completo sul collezionismo del XVII secolo: TAYLOR 1954, pp. 224-356; HASKELL 1966, p. 377-421.; BAZIN 1967, pp. 83-106; FAVARETTO 1990, pp. 129-137.

⁹⁰ ISMAN 2001, pp. 61-68.

⁹¹ SAVINI BRANCA 1965, pp. 68-69; PRINZ 1971, p. 66 ss.; OLIVATO 1974; ISMAN 2001 pp. 59-61,

⁹² Per una panoramica sul collezionismo di antichità a Venezia nel XVII secolo: FAVARETTO, BODON 2005, pp. 209-218.

⁹³ FAVARETTO 1990, pp. 138-139.

⁹⁴ FAVARETTO 1990, p. 141, bibl. in nota 41.

sposato la figlia⁹⁵. Carlo era un amante dell'arte, in particolare di tele cinquecentesche, di cui possedeva un discreto numero di pezzi. Il lascito fu disposto nel palazzo di San Luca all'entrata, nel cortile e in tre sale attigue⁹⁶. Vincenzo Scamozzi riferisce come la raccolta, raffinata ed eterogenea, contasse numerose sculture antiche, bronzetti, vasi, monete, dipinti, quadri a mosaico, oggetti intagliati, numerosissimi cammei e pietre incise, fossili e conchiglie⁹⁷.

Alla morte di Carlo, avvenuta nel 1644, la collezione fu ereditata dal figlio Domenico e, successivamente, nel 1651, dal figlio di quest'ultimo, Marco. Nel 1682 Marco divenne *procuratore de supra* e la collezione fu spostata e allestita nelle sale delle Procuratie Nuove.

Nel corso del secolo la preziosa raccolta fu visitata e descritta con meraviglia da numerosi artisti e visitatori come Vincenzo Scamozzi, che ricorda il gran numero di sculture, Carlo Ridolfi, che cita i numerosi dipinti di celebri artisti veneziani, oltre alle numerose statue, teste antiche, gemme e monete che facevano parte di quel suo "*floridissimo studio*" e dall'inglese John Evelyn che ricorda la preziosità e la bellezza degli oggetti conservati nella "*stanza delle meraviglie*"⁹⁸.

La raccolta fu oggetto di interesse fino alla prima metà del XVIII secolo quando gran parte delle opere fu venduta.

Un'altra importante collezione descritta dallo Scamozzi, ammirata dai contemporanei per la sua preziosità e per la sua armonia d'insieme, è quella di Andrea Vendramin⁹⁹, di cui si suppone la parentela con Gabriele, di cui si è parlato in precedenza. La raccolta, che comprendeva numerose statue, busti, torsi, bassorilievi, vasi, pietre preziose, medaglie antiche e moltissimi dipinti, si trovava in due stanze del palazzo di famiglia a San Gregorio, che si affacciava sul Canal Grande¹⁰⁰.

Nel 1627, un paio d'anni prima di morire, Andrea stese un preciso inventario delle opere presenti nella sua collezione, documento che ci consente di conoscere con precisione, sebbene parzialmente, la raccolta¹⁰¹.

⁹⁵ FAVARETTO 1990, pp. 95 ss. e 141.

⁹⁶ ZORZI 1988, pp. 77-78.

⁹⁷ SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, p. 304; ZORZI 1988, pp. 77-78; LAUBER 2007b, pp. 311-313; CALVELLI 2008, pp. 547-558;

⁹⁸ FRANZONI 1981, p. 223; ZORZI 1988, p. 78; FAVARETTO 1990, pp. 142-143.

⁹⁹ Su Andrea Vendramin si veda: SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, pp. 305-306; FAVARETTO 1990, pp. 143-151; LAUBER 2008d, p. 316.

¹⁰⁰ ZORZI 1988, pp. 78-79.

¹⁰¹ JACOBS 1925, p. 21, nota 3 e p. 26; LOGAN 1979, pp. 244-247.

Erede testamentaria della collezione fu la moglie che, nonostante le raccomandazioni del marito, vendette la raccolta a dei collezionisti olandesi.

Altrettanto precisa è la descrizione compilata dallo Scamozzi in riferimento alla collezione di Bartolomeo della Nave¹⁰², uomo facoltoso e di grande cultura che, com'era in uso tra i patrizi veneziani dell'epoca, si prodigò nella raccolta di opere d'arte e d'antichità¹⁰³. La sua collezione era famosa soprattutto per il numero e la preziosità dei dipinti di artisti contemporanei, cinquecenteschi e quattrocenteschi¹⁰⁴.

Alla sua morte, poco dopo la metà del XVII secolo, la raccolta fu quasi interamente acquistata dal re d'Inghilterra Carlo I mediante il suo ambasciatore a Venezia¹⁰⁵.

Attorno alla metà del Seicento il mercato antiquario veneziano era ancora piuttosto florido, almeno secondo le informazioni riportate dallo Scamozzi, che cita diversi nomi di collezionisti i quali seguitavano a radunare all'interno delle proprie dimore numerose opere d'arte e d'antichità¹⁰⁶. Di queste raccolte, tra le quali ricordiamo quelle del segretario del Consiglio dei Dieci Pietro Pellegrini, di Gaspare Chechel, di Andrea Pisani e di Alvise Molin, non abbiamo informazioni dettagliate, ma testimoniano come il commercio di antichità a Venezia fosse ancora attivo e fiorente¹⁰⁷.

Alla fine del secolo le conquiste in terra greca da parte di Francesco Morosini¹⁰⁸ rianimarono il flusso di opere d'arte provenienti dalla Grecia e dirette a Venezia¹⁰⁹. Queste azioni militari non furono senza conseguenze infatti, il 27 settembre del 1687, durante uno scontro a fuoco con i Turchi, una cannonata colpì il Partenone, trasformato in polveriera, provocandone l'esplosione e la conseguente caduta di sculture e decorazioni architettoniche¹¹⁰. Nel tentativo di riportare in patria il maggior numero possibile di opere d'arte, durante le operazioni di smembramento del frontone occidentale le funi cedettero e le sculture caddero al suolo frantumandosi¹¹¹.

¹⁰² Su Bartolomeo della Nave si veda: SCAMOZZI 1615, lib. 3, cap. XIX, p. 306; FAVARETTO 1990, pp. 151-154.

¹⁰³ SAVINI BRANCA 1965, pp. 61-67; ZORZI 1988, p. 74.

¹⁰⁴ SAVINI BRANCA 1965, pp. 62-67 e 251-254.

¹⁰⁵ WATERHOUSE 1952, pp. 1-23.

¹⁰⁶ SCAMOZZI 1615, lib. 3, cap. XIX, p. 305-306.

¹⁰⁷ FAVARETTO 1990, pp. 157-158.

¹⁰⁸ Su Francesco Morosini si veda: FAVARETTO 1990, pp. 157-164.

¹⁰⁹ ZORZI 1988, pp. 91-92; FAVARETTO 1990, pp. 158-159.

¹¹⁰ PAVAN 1983, pp. 169-181; BESCHI 1986, pp. 342-343.

¹¹¹ PAVAN 1983, pp. 169-181.

Nel mondo occidentale la risonanza mediatica dell'evento pose in cattiva luce il Morosini e Venezia, benché cercassero di minimizzare l'accaduto. Nonostante tutto Morosini riuscì a portare in patria numerosi frammenti architettonici e sculture, come due dei quattro leoni posti davanti alle porte dell'Arsenale¹¹².

Di moltissime altre collezioni di antichità veneziane del XVI secolo non ci restano che poche informazioni come i nomi dei proprietari, ad esempio i Cornaro, i Gritti, i Mocenigo, i Bernardo e i Ram o solamente degli anonimi prezziari¹¹³.

Il legame commerciale tra la Repubblica di Venezia e la Grecia durò per tutto il XVII-XVIII secolo; l'afflusso di una straordinaria quantità di opere d'arte greche, le più ricercate dai collezionisti, spinse i commercianti di antichità ad invadere la Serenissima alla ricerca dei pezzi più pregiati da vendere alle corti europee¹¹⁴.

Oltre alle sculture affluirono, sempre dalla Grecia, un consistente numero di monete antiche, le più apprezzate dai collezionisti. Lo studio della numismatica aveva permesso di approfondire le conoscenze del mondo greco e romano, rappresentando un'inesauribile fonte storica ed epigrafica, ma tramite questo si potevano osservare anche alcuni aspetti del mondo antico che non ci sarebbero altrimenti giunti, come l'esistenza di alcune divinità, la conformazione di edifici e monumenti, lo stile delle acconciature e la ritrattistica¹¹⁵.

Erano ormai poste le basi della cultura e degli studi antiquari che si svilupperanno nel XVIII secolo.

Venezia fu dunque sede dei maggiori medaglieri e cataloghi numismatici del Veneto, soprattutto nella seconda metà del secolo, corredati spesso da inventari illustrati come nel caso del medagliere di Pietro Morosini¹¹⁶, illustrato nel 1683 dal medico ed erudito francese Charles Patin, collezionista egli stesso. Purtroppo, anche in questo caso, la raccolta non sopravvisse alla morte del collezionista, infatti, dopo il furto di alcuni esemplari, il resto venne disperso successivamente alla caduta della Repubblica¹¹⁷.

Una delle raccolte numismatiche più importanti fu indubbiamente quella di Giovanni Domenico Tiepolo, al quale fu lasciata in eredità la preziosissima collezione di Sebastiano Erizzo e che venne pubblicata nel 1736 dai nipoti Federico e Lorenzo, quest'ultimo

¹¹² FAVARETTO 1990, p. 159, nota 131.

¹¹³ FAVARETTO 1990, p. 98, nota 184.

¹¹⁴ BESCHI 1986, p. 343.

¹¹⁵ FAVARETTO 1990, pp. 160-161.

¹¹⁶ Sulla vita e la raccolta di Pietro Morosini: ZORZI 1988, pp. 92-94.

¹¹⁷ FAVARETTO 1990, pp. 161-162, nota 142.

all'epoca procuratore di S. Marco e bibliotecario della Libreria Marciana¹¹⁸. Gran parte del medagliere fu venduta nel 1821 all'imperatore d'Austria Francesco I, mentre il resto della collezione andò rapidamente disperso¹¹⁹.

La stessa sorte toccò ai medaglieri di Lorenzo Patarol, di Gianantonio Soderini, di Giacomo Soranzo o a quello di Girolamo ed Angelo Correr¹²⁰.

Nel XVIII secolo la passione per l'antico raggiunse l'apice, a tal punto che diede vita allo stile neoclassico, che si ispirava all'antichità per sintetizzarle in nuove opere d'arte. Ne furono influenzati ovviamente i circoli culturali, e i collezionisti indirizzarono la loro attenzione soprattutto ai pezzi classici¹²¹.

Nella formazione di ogni erudito o collezionista diventava così fondamentale il viaggio alla riscoperta del mondo antico e la prima tappa, ovviamente, era l'Urbe. Nello stesso periodo si ebbe un progressivo aumento di "scavi archeologici" privati, nei propri possedimenti, al fine di rinvenire qualche reperto da aggiungere alla propria raccolta¹²².

A Venezia, dove il mercato antiquario rimase fiorente, i collezionisti orientarono la loro ricerca soprattutto verso monete, iscrizioni ed *instrumenta*, spinti dall'idea di poter ricostruire gli usi e i costumi degli antichi, mossi dunque da un interesse non più solamente estetico ma anche storico e antiquario.

Una delle collezioni più importanti e longeve del XVIII secolo fu quella appartenuta ai fratelli Bernardo e Francesco Trevisan¹²³, i quali, in controtendenza rispetto al passato, riuscirono a riportare a Venezia alcuni marmi appartenuti a Federico Contarini, passati per via ereditaria ai Ruzzini e da questi venduti ai Gonzaga¹²⁴. Della collezione venne redatto anche un catalogo, pubblicato intorno al 1726, con un ricco apparato figurativo e le informazioni relative al recupero dei pezzi appartenuti al Contarini¹²⁵.

La preziosa collezione, dopo essere stata ereditata dai nipoti di Francesco, passò nelle mani di Angelo I Giacomo Giustinian Recanati, che abitava in un palazzo alle

¹¹⁸ ZORZI 1988, pp. 98-99.

¹¹⁹ CAVALIER 1987, p. 73; FAVARETTO 1990, pp. 163 e 218-220.

¹²⁰ FAVARETTO 1990, pp. 162-163.

¹²¹ HASKELL, PENNY 1982, pp. 1-131.

¹²² BESCHI 1986, pp. 350-357; GUALANDI 1978-79, pp. 5-26; KAMMERER GROTHAUS 1981, pp. 11-19; KASPAR 1981, pp. 21-31.

¹²³ POMIAN 1983, pp. 506-507; ZORZI 1988, pp. 117-120.

¹²⁴ FAVARETTO 1990, pp. 95-97 e 141-143.

¹²⁵ FRANZONI 1980, pp. 70-77; ZORZI 1988, p. 120.

Zattere, proprietà dei Trevisan, e che fu ristrutturato tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo per renderlo idoneo alla conservazione delle opere d'arte¹²⁶.

Alla fine del XIX secolo iniziò la capillare dispersione della raccolta, i cui pezzi sono oggi conservati nei maggiori musei europei¹²⁷.

Una figura emblematica del collezionismo veneziano fu sicuramente il senatore Antonio Cappello¹²⁸. Attivo nel mercato antiquario, si diletta a costituire e, successivamente, a vendere le proprie raccolte per iniziarne di nuove e diverse da collocare nella sua casa sul rio della Chiesa della Pietà. Tra le più ammirate ricordiamo la raccolta di cammei e pietre dure con incisioni simboliche dal significato esoterico legate a dottrine eretiche. Il significato occulto e a volte incomprensibile di questa raccolta attirava l'interesse dei contemporanei tanto che venne pubblicata nel 1702¹²⁹. Montfaucon¹³⁰ riferisce come il Cappello fosse appassionato e collezionista d'iscrizioni lapidee e bronzee, sculture, *instrumenta*, come lucerne e balsamari, e monete antiche, oltre a curiosi pezzi provenienti dal mondo naturale.

Tra il 1735 e il 1739, a pochi anni dalla sua morte, avvenuta nel 1729, il figlio di Antonio, Antonio II, iniziò a vendere le monete e i marmi appartenuti all'eclettica collezione del padre¹³¹. Alla morte di Antonio II, avvenuta nel 1747, l'inventario redatto dai Giudici di Petizion elencava comunque ancora un cospicuo numero di antichità conservate in casa Cappello.

Pochi anni dopo la collezione andò definitivamente dispersa, eccezion fatta per una statua di Musa che Antonio Canova recuperò in una nicchia di casa Cappello nel 1795 e venne depositata presso lo Statuario Pubblico della Serenissima¹³².

Di fondamentale importanza fu inoltre la figura di Apostolo Zeno¹³³, collezionista di medaglie e monete antiche, che descrisse numerosi medaglieri contemporanei e collezioni di antichità nella corrispondenza che teneva con studiosi e amici italiani e stranieri.

Una delle collezioni menzionate da Zeno e di maggior interesse per la sua storia è quella dell'Abate Onorio Arrigoni¹³⁴ che comprendeva, oltre ad un ricchissimo medagliere, bronzetti, vasi e *instrumenta*, per la maggior parte provenienti dall'entroterra veneto e da

¹²⁶ SCHRÖDER 1830, p. 385.

¹²⁷ GHEDINI, ROSADA 1982; FAVARETTO 1985, pp. 413-414; FAVARETTO 1990, pp. 193-196.

¹²⁸ Su Antonio Cappello o Capello si veda: ZORZI 1988, pp. 84-86; FAVARETTO 1990, pp. 196-199.

¹²⁹ CAPELLO 1702.

¹³⁰ MONTFAUCON 1702, pp. 63-69.

¹³¹ ZORZI 1988, p. 85.

¹³² THIERSCH 1826, p. 243; VALENTINELLI 1866, pp. 31-38; DÜTSCHKE 1882, pp. 47-48, n. 120.

¹³³ Su Apostolo Zeno si veda: ZORZI 1988, pp. 123-125; FAVARETTO 1990, pp. 199-200.

¹³⁴ Su Onorio Arrigoni si veda: BASSI 1976 pp. 468-470.

Roma, dove intratteneva rapporti di amicizia e d'affari con i collezionisti e gli antiquari locali¹³⁵. Alla sua morte, nel 1758, la sua raccolta fu acquistata dal senatore Antonio Savorgnan, benché prima di morire l'Arrigoni avesse donato molte monete ai Padri Somaschi della Salute¹³⁶.

Antonio Savorgnan faceva parte di una nobile famiglia friulana che possedeva un palazzo nel sestiere di Cannaregio in cui si poteva ammirare una discreta galleria di dipinti, sculture e iscrizioni antiche¹³⁷.

La sua raccolta andò purtroppo dispersa ma il medagliere fu acquistato dal veneziano Jacopo Gradenigo e lasciato in eredità al figlio Pietro, appassionato di storia e manufatti veneti¹³⁸. Oltre al già citato medagliere ereditato, la raccolta di Pietro Gradenigo comprendeva *ushabti* egiziani, vasetti italoti e manufatti romani¹³⁹.

Di questa collezione si ha notizia grazie alle tavole illustrate dipinte ad acquarello da Giovanni Grevembroch, pittore al servizio per oltre vent'anni del senatore Pietro Gradenigo, nei volumi delle "*Venete Curiosità*" e delle "*Antichità sacre e profane*"¹⁴⁰.

Quella dei Nani rappresenta un altro esempio di collezione "familiare" che, soprattutto grazie ai fratelli Bernardo e Giacomo, riuscì nel corso del Settecento a competere con lo Statuario¹⁴¹.

Nella collezione Nani confluirono negli anni alcune delle più importanti raccolte veneziane che andavano via via disperdendosi come quelle dei Grimani, Diedo, Donà, Arrigoni e Savorgnan¹⁴². Nel 1668 fu realizzato un primo inventario, mentre il catalogo della collezione fu pubblicato solo nel 1815. La raccolta comprendeva materiali eterogenei, antichi e contemporanei, preziosi e di pregevole fattura, tanto da essere oggetto di visita e apprezzamento da parte dei maggiori studiosi dell'epoca. Questi oggetti provenivano dall'entroterra veneziano, dal commercio con le isole greche e, come già detto, dall'acquisto di altre collezioni o parte di esse.

Nel palazzo di San Trovaso, sede della famiglia adibita a custodia degli oggetti d'arte e antichità, Giacomo aveva predisposto per ogni pezzo un'adeguata collocazione

¹³⁵ ZENO 1785, V, p. 287; FAVARETTO 1986, pp. 597-616; ZORZI 1988, pp. 102-103.

¹³⁶ FAVARETTO 1990, p. 201.

¹³⁷ ZENO 1785, I, pp. 301-303; ZORZI 1988, pp. 114-115.

¹³⁸ MOSCHINI 1806, p. 77 ss.

¹³⁹ ZORZI 1988, pp. 132-133.

¹⁴⁰ Per bibliografia riguardane gli acquarelli del Grevembroch: FAVARETTO 1986, pp. 597-616.

¹⁴¹ Sulla la famiglia Nani si veda: ZORZI 1988, pp. 137-144; FAVARETTO 1990, pp. 206-220.

¹⁴² FAVARETTO 1990, p. 210.

nell'atrio¹⁴³. Successivamente fece realizzare delle incisioni su tavolette di rame con raffigurate tutte le opere d'arte e le inviò agli antiquari più rinomati d'Italia a scopo divulgativo e di studio.

La morte di Giacomo Nani, avvenuta nel 1797, segnò il destino della collezione che iniziò pian piano a disperdersi.

Altre collezioni di notevole importanza e che seguirono il triste destino della Serenissima furono quelle di Lodovico Manin¹⁴⁴, ultimo Doge della Repubblica, e della famiglia Rezzonico¹⁴⁵.

Un'altra grande figura di collezionista e mecenate del XVIII secolo fu sicuramente quella di Girolamo Zulian¹⁴⁶. Dotato di vastissima cultura e di grande passione per l'antichità, dedicò molta parte della sua vita agli studi, senza trascurare la raccolta di oggetti d'arte e d'antiquariato. Condusse una brillante carriera da diplomatico a Roma e a Costantinopoli. Durante il suo soggiorno nell'Urbe si prodigò come protettore nei confronti di numerosi artisti veneti e cominciò a raccogliere i primi oggetti d'antichità come sculture, incisioni, bronzi e numerosi vasi etruschi e italici¹⁴⁷. Sotto la sua protezione vi erano artisti del calibro di Canova, Volpato, Selva e Valle, ai quali affidò anche numerosi interventi di restauro¹⁴⁸. Ugualmente, durante il suo soggiorno a Costantinopoli, riuscì ad incrementare la sua collezione di pregevoli opere antiche, essendo a diretto contatto con l'Oriente e il mondo greco¹⁴⁹. La raccolta di opere provenienti dall'oriente seguì anche dopo il rientro in patria tramite numerosi mercanti d'arte che operavano per suo conto in tutto il Mediterraneo orientale. La collezione fu allocata nella sua residenza a Padova.

Alla sua morte, avvenuta alla fine del febbraio nel 1795, lasciò la sua collezione di antichità in eredità allo Statuario Pubblico della Serenissima e ne affidò le cure al Custode della Marciana, l'abate Jacopo Morelli¹⁵⁰.

Al Canova stesso fu affidato, sempre nel 1795, l'incarico di studiare una migliore disposizione delle opere nello Statuario. I lavori però si bloccarono con la caduta della

¹⁴³ FAVARETTO 1990, pp. 214-215.

¹⁴⁴ ZORZI 1988, pp. 106-107. Sulla collezione Manin le scarse informazioni riferiscono di dipinti, sculture antiche e moderne e monete.

¹⁴⁵ Sulla famiglia Rezzonico si veda: NOÉ 1980, pp. 173-306; ZORZI 1988, p. 151.

¹⁴⁶ Su Girolamo Zulian si veda: ZORZI 1988, pp. 152-153; FAVARETTO 1990, pp. 220-225.

¹⁴⁷ BESCHI 1983, pp. 10-11.

¹⁴⁸ FAVARETTO 1990, p. 221.

¹⁴⁹ BESCHI 1983, p. 11; BESCHI 1986, pp. 413-436.

¹⁵⁰ DEL NEGRO 1980, p. 94 ss.

Repubblica il 12 maggio 1797¹⁵¹, che ebbe effetti funesti anche sullo Statuario, che vide la dipartita di numerose opere d'arte¹⁵².

Il 28 agosto del 1811 il viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais ordinò il trasferimento definitivo dello Statuario nelle sale del Palazzo Ducale¹⁵³. In un primo momento i pezzi vennero provvisoriamente collocati nelle sale più grandi e successivamente disposti secondo criteri decorativi non legati ad alcun progetto espositivo¹⁵⁴.

Il problema dell'esposizione dei numerosissimi pezzi dello Statuario fu risolto dal bibliotecario Pietro Bettio, successore di Jacopo Morelli, che propose nel 1825 una risistemazione più consona¹⁵⁵.

Il numero di collezioni che confluivano nello Statuario Pubblico continuò ad accrescere per tutto il XVIII-XIX secolo¹⁵⁶ ma, allo scoppio della I Guerra Mondiale, tutta la raccolta fu trasferita per sicurezza a Firenze, da cui poi tornò tra il 1919 e il 1920¹⁵⁷. Fu in quella occasione che al museo venne trovata una nuova sistemazione nelle sale delle Procuratie Nuove, adiacenti alla Libreria Marciana, le stesse che accolgono ancora oggi le opere dello Statuario Pubblico. Con Regio Decreto del 23 dicembre 1920 furono infatti assegnati al Ministero della Pubblica Istruzione “*per sede del Museo Archeologico le stanze del primo piano.. con facoltà di esporre statue proprie*” con il fine di “*ricostruire l'antica e tradizionale unione tra Biblioteca Marciana e Museo di scultura*”¹⁵⁸. Era nato il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, il cui allestimento fu operato dal Prof. Carlo Anti tra 1923 e 1926, che sistemò le opere in dodici sale, suddivise per epoche, correnti artistiche e soggetti, con l'intento di creare una panoramica dell'evoluzione della scultura greca e romana tra V secolo a.C. e III secolo d.C.¹⁵⁹

¹⁵¹ La Repubblica di Venezia, in costante declino, cadde il 12 maggio 1797 quando le truppe napoleoniche, dopo aver occupato la terraferma, entrarono a Venezia quasi senza combattere. Il Doge Lodovico Manin e i magistrati deposero le insegne del comando e il Maggior Consiglio abdicò dichiarando decaduta la Repubblica.

¹⁵² RAVAGNAN 1997, p. 66.

¹⁵³ COGGIOLA 1906, p. 39.

¹⁵⁴ RAVAGNAN 1997, pp. 66-67.

¹⁵⁵ RAVAGNAN 1997, pp. 67-68. Sui continui cambiamenti di collocazione dei pezzi si veda: RAVAGNAN 1997, pp. 69-72.

¹⁵⁶ ZORZI 1988, p. 36.

¹⁵⁷ RAVAGNAN 1997, p. 72.

¹⁵⁸ ANTI 1930, p. 9; FORLATI TAMARO 1969, p. 4; RAVAGNAN 1997, pp. 72-73; ZORZI 1997, pp. 74-78.

¹⁵⁹ CAMPANILE 1926, pp. 241-257; RAVAGNAN 1997, p. 73.

1.4. La *Raccolta Correr* e la nascita del Museo Civico Correr

Teodoro Correr¹⁶⁰ nacque nel 1750 da M. Anna Petagno, di origini napoletane e da Gaetano Correr, nobile veneziano dalle modeste possibilità economiche che aveva speso la sua vita nell'amministrazione pubblica della Serenissima, senza conseguire i riconoscimenti sperati. Il giovane Teodoro, educato presso i Teatini, iniziò presto, non con particolare interesse, il *cursus honorum* nella pubblica amministrazione, prassi dei patrizi. Nel 1775, a venticinque anni, entrò in Maggior Consiglio e, lo stesso anno, venne eletto Savio agli Ordini. Egli stesso troncò la sua carriera politica quando, nel 1787, chiese e ottenne la dispensa dalla carica di Potestà e Capitano a Treviso, adducendo come causa la mancanza di mezzi per il proprio sostentamento. In realtà l'intento di Teodoro era di potersi dedicare interamente alla raccolta di oggetti d'arte e d'antichità. Nel 1788, pur di evitare gli obblighi nei confronti della Serenissima, decise di prendere gli ordini minori¹⁶¹. Successivamente, dopo la caduta della Repubblica, chiamato a prestare servizio nella Guardia Civica, dichiarò la sua impossibilità ad accettare e di scegliere la soluzione del risarcimento pecuniario per le sue mancanze.

Teodoro spese la sua vita nell'incessante e meticolosa ricerca di oggetti per la sua collezione, incontrando il favore di alcuni eruditi dell'epoca che ne lodavano la passione e la costanza ma anche le critiche di numerosi detrattori che ne rimproverarono i metodi e la dabbenaggine.

Nella sua dimora veneziana a S. Giacomo dall'Orio, in contrada S. Giovanni Decollato, aveva dedicato tre sale e una ventina di camere per l'allestimento della sua imponente ed eclettica raccolta; essa comprendeva gli oggetti più disparati, di varie epoche e provenienza¹⁶².

Dalla "Notizia" di Vincenzo Lazari del 1859 si riesce ad estrapolare, dai carteggi superstiti, il metodo di ricerca di Teodoro, che era solito frequentare le aste di vendita delle collezioni di altre famiglie, come quella dei Zulian, o approfittava dello scioglimento di ordini religiosi o della demolizione di edifici pubblici e religiosi, per acquistarne a basso prezzo gli oggetti degni di nota¹⁶³.

¹⁶⁰ Su Teodoro Correr si veda: ROMANELLI 1988, pp. 13-25.

¹⁶¹ ZORZI 1988, p. 156.

¹⁶² ROMANELLI 1988, p. 15.

¹⁶³ LAZARI 1859. Il dominio austriaco e in seguito quello napoleonico, infatti, non fecero altro che aumentare il fenomeno di vendita e dispersione delle collezioni veneziane.

Nel testamento, redatto pochi anni prima della morte, Teodoro Correr decretò che la sua dimora fosse adibita a museo e che fosse aperta al pubblico almeno due volte a settimana, e che tre persone stipendiate, un Preposto, un Custode e un Portiere, si occupassero della *Raccolta Correr* e ne ampliassero il numero di oggetti, ponendo il tutto sotto la tutela della Città di Venezia¹⁶⁴.

Nel 1835 la raccolta fu consegnata al primo direttore, Corniani degli Algarotti; a questo momento si data la nascita del Museo Civico Correr. Dopo le esperienze negative dei due primi direttori, Corniani degli Algarotti e Luigi Carrer, poco solerti nel lavoro, fu il terzo, Vincenzo Lazari a lasciare un segno positivo nella storia del museo. Egli ridisegnò la sistemazione della raccolta secondo criteri logici e museografici, catalogò tutti i pezzi, si prodigò nell'acquisto di nuove opere, curò l'immissione di altre donazioni come le collezioni Molin, Zoppetti, Tironi, Cicogna e Sagredo¹⁶⁵.

La presenza di materiale archeologico tra le raccolte confluite nel Museo Correr riflette, come descritto precedentemente, uno degli aspetti fondamentali del fenomeno collezionistico, in altre parole l'eterogeneità e l'ecletticità delle collezioni. Questo patrimonio archeologico si è venuto a formare grazie a lasciti, donazioni e acquisti ottocenteschi¹⁶⁶. Il nucleo della collezione archeologica è costituito principalmente dalle raccolte di Teodoro Correr, di cui abbiamo discusso in precedenza, e di Girolamo Ascanio Molin.

Di fondamentale importanza fu proprio la figura di Girolamo Ascanio Molin, del ramo detto del Molin d'Oro, eminente personaggio politico e fedelissimo della Repubblica fino alla sua caduta¹⁶⁷.

Per tutta la vita raccolse opere d'arte e d'antichità da conservare presso il suo "museo" nell'"ormai già ricco gabinetto" della sua dimora di S. Stino. Ai numerosissimi dipinti e libri che riempivano le pareti e le mensole si aggiunsero sculture, iscrizioni, vasi, bronzetti, serie mineralogiche, animali imbalsamati ed un importante medagliere¹⁶⁸.

Da uomo di grande cultura quale fu, ebbe la lungimiranza di precisare nel testamento, redatto nel 1813, un anno prima di morire, a chi lasciare la sua eclettica raccolta, dichiarò, infatti, che "*la Comune di Venezia*" dovesse "*intieramente godere del*

¹⁶⁴ In ROMANELLI 1988, pp. 19-20 è riportato quanto scritto da Emmanuele Cicogna quanto scritto, in merito alla morte di Teodoro Correr, sulla Gazzetta di Venezia del 21 febbraio 1830.

¹⁶⁵ ROMANELLI 1988, p. 22.

¹⁶⁶ TOMBOLANI 1988, p. 95.

¹⁶⁷ Su Girolamo Ascanio Molin si veda: GAMBIER 1988, pp. 91-94; ZORZI 1988, pp. 136-137; FAVARETTO 1990, pp. 229-230.

¹⁶⁸ FAVARETTO 1990, p. 229-230.

legato” e successivamente specificò che alla Libreria Marciana sarebbero andati i marmi, i vasi, i bronzi, il medagliere e i quattromila volumi della sua biblioteca, all’Accademia delle Belle Arti i dipinti e al Liceo Santa Caterina i reperti naturali¹⁶⁹.

Tale suddivisione portò ad un contenzioso che dal 1783 si protrasse fino al 17 marzo 1886, quando fu deciso che il Museo Correr avrebbe ottenuto tutti i materiali necessari al completamento della raccolta e che i restanti sarebbero andati al Regio Museo Archeologico, mentre i libri sarebbero stati conservati nella Biblioteca Marciana¹⁷⁰.

Il successivo problema da risolvere fu quello di trovare una giusta sistemazione per la raccolta Correr che andava negli anni ingrandendosi. A questo scopo fu designato come sede il palazzo Pesaro, il cosiddetto Fontego dei Turchi, che venne inaugurato nel 1898¹⁷¹.

Il compito di allestimento delle nuove sale fu affidato a Michelangelo Guggenheim e ad Angelo Alessandri che diedero una più moderna organizzazione delle collezioni, organizzando i pezzi per epoca e tipologia di materiali, attribuendogli un’organicità tipica dei musei europei d’inizio Novecento.

Nel 1922 la *Raccolta Correr* fu trasferita alle Procuratie Nuove in piazza San Marco su disposizione di Pompeo Molmenti, Sottosegretario alle Belle Arti del Ministero della Istruzione Pubblica¹⁷².

Dopo annose trattative, nel 1939, in seguito ad “amichevoli trattative”, tutte le raccolte di natura archeologica conservate al Museo Civico Correr furono trasferite al Museo Archeologico di Venezia¹⁷³.

L’allestimento attuale del Museo Correr è stato progettato ed eseguito da Carlo Scarpa in due momenti diversi, nel 1952 e nel 1960¹⁷⁴.

¹⁶⁹ GAMBIER 1988, pp. 93; FAVARETTO 1990, pp. 229-230.

¹⁷⁰ ZORZI 1988, p. 137.

¹⁷¹ BARIZZA 1988, pp. 291-294.

¹⁷² BARIZZA 1988, pp. 294-295.

¹⁷³ Gambier 1988, p. 94.

¹⁷⁴ Sull’allestimento delle nuove sale del Museo: ROMANELLI 1988, pp. 23-24.

2. CATALOGO

Con questo catalogo ci si propone di analizzare 23 bronzetti figurati di epoca romana conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Venezia, quattro dei quali sono esposti nella sala VII del Museo (nn. 3, 6, 13, 19) e i restanti conservati nei depositi.

Dei 23 bronzetti, cinque (nn. 3, 6, 13, 19, 22) sono di proprietà del Museo Archeologico e sono stati rinvenuti nel territorio veneto, mentre gli altri sono proprietà del Museo Correr e provengono dalle collezioni di Teodoro Correr (nn. 10, 12, 17, 18) e di Girolamo Ascanio Molin (nn. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 20, 21, 23): di questi ultimi non ne conosciamo il contesto di provenienza.

L'ordine delle schede segue un "itinerario ideale": per primi sono analizzati i bronzetti a tutto tondo che rappresentano divinità ed eroi (nn. 1-15), in seguito le raffigurazioni umane (nn. 16-17) ed infine la categoria delle *appliques et instrumenta* (nn. 18-23).

Le schede sono strutturate secondo la seguente partizione: in primo luogo è posto il numero di catalogo del presente lavoro con denominazione del bronzo e relativo numero di inventario; successivamente è riportata, in corsivo, una scheda tecnica del pezzo con caratteristiche specifiche, quali le dimensioni del bronzo, la tecnica di fusione, la qualità, la patina, la conservazione, l'integrità, la collezione di provenienza o il luogo di ritrovamento e l'ubicazione attuale del bronzo; di seguito è riportata la descrizione del pezzo con relativa bibliografia; in ultima analisi sono stati eseguiti dei confronti estesi ai reperti conservati presso i principali musei di antichità romana, privilegiando quelli della *X Regio*, utili all'identificazione del bronzo, all'identificazione di un modello o prototipo comune e alla definizione di un orizzonte cronologico di riferimento per il pezzo e in generale per la serie tipologica.

Alcuni di questi bronzetti pare non abbiano termini precisi di confronto, per cui si è tentato di determinare degli elementi comuni con bronzetti di analogo soggetto o tipologia di manufatto.

I bronzetti rappresentano un aspetto molto importante per la conoscenza del mondo antico; in questo caso, la tipologia di molti di essi e il fatto che siano muniti di perni o appendici di fusione, allo scopo di poterli fissare ad una base o superficie, depongono per una loro destinazione votiva in contesto abitativo, funerario e religioso.

Lo studio di questa classe di materiali è stato però condizionato dalla presenza di alcune problematiche riguardanti: l'assenza o l'inaffidabile datazione degli esemplari di confronto; la difficile interpretazione della raffigurazione; la mancanza di precisi esemplari di confronto e la presenza nelle collezioni dei musei di "falsi".

La datazione del manufatto è poi quesito centrale nell'analisi della piccola plastica bronzea, infatti non è facile attribuire una datazione stilistica e sono rare le volte che il contesto di ritrovamento offra delle informazioni datanti. Nella maggior parte dei casi si eseguono dei confronti con statuette analoghe o che possiedono caratteristiche simili che possano aiutare a determinare l'inquadramento cronologico del pezzo o della serie tipologica. Più difficile e rischiosa risulta invece la datazione stilistica, dal momento che le piccole dimensioni e la facilità di trasporto dell'oggetto e delle matrici spesso ci impediscono di capire se si è in presenza di un prodotto importato oppure eseguito nell'area del rinvenimento con l'uso di matrici importate o frutto della rielaborazione dell'officina locale.

Un altro problema che ha interessato lo studio della piccola plastica bronzea è la presenza di falsi, in relazione soprattutto alla ricorrenza di serie di pezzi simili o identici, che ha spinto alcuni studiosi a definirli come prodotti seriali o "industriali" ed altri a ritenere che le repliche identiche siano frutto in buona parte dell'opera dei falsari. La presenza di materiale dubbio o palesemente moderno tra le collezioni archeologiche di tutto il mondo è cosa risaputa, pertanto si rende necessario, per stabilire l'autenticità del pezzo, le indagini sui processi di fabbricazione, la definizione di criteri generali nelle valutazioni iconografiche e stilistiche, la ricerca archivistica sulle collezioni di provenienza o la pubblicazione dello scavo e, in particolar modo, le analisi della lega metallica¹⁷⁵.

In questa sede parlando di alta età imperiale si intende il periodo compreso tra il principato augusteo e l'epoca traianea, per media età imperiale dall'età adrianea fino alla dinastia dei Severi, mentre per tarda età imperiale dall'anarchia militare alla fine dell'epoca imperiale.

La maggior parte dei bronzetti studiati in questa sede ha un duplice numero di inventario, sia del Museo Correr che del Museo Archeologico, mentre alcuni esemplari solo uno dei due; in caso di duplice numero di inventario si è utilizzato quello assegnato dal Museo Correr.

¹⁷⁵ Per un approfondimento sul tema si veda: SPERTI 1996, pp. 393-424.

Di seguito è riportata la tabella di confronto dei numeri inventario:

Numero catalogo	Statuetta	N. Inv. Museo Archeologico	N. Inv. Museo Correr
1	Minerva	/	XI, 1004
2	Minerva	/	XI, 859
3	Nettuno	Br. 629	/
4	Mercurio	/	XI, 860
5	Mercurio	549 Correr	XI, 920
6	Divinità fluviale	Br. 628	/
7	Fortuna	/	XI, 922
8	Fortuna	/	XI, 1010
9	Selene	545 Correr	XI, 918
10	Priapo	/	XI, 7
11	Priapo	259 Correr	XI, 915
12	Ercole in assalto	254 Correr	XI, 3
13	Ercole coi pomi	Br. 426	/
14	Amorino	/	XI, 848
15	Amorino su delfino	554 Correr	XI, 1003
16	Camillo	544 Correr	XI, 936
17	Togato recumbente	533 Correr	XI, 10
18	Fortuna	632 Correr	XI, 9
19	Achille	Br. 626	/
20	Nettuno	556 Correr	XI, 853
21	Medusa	608 Correr	XI, 947
22	Lanternarius	Br. 428	/
23	Testa maschile	930 Correr	XI, 913

Le riproduzioni fotografiche dei bronzetti sono state gentilmente concesse dal Museo Archeologico di Venezia.

2.1. Rappresentazioni divine

1. Minerva (*Inv. n. XI, 1004*)

Alt. max. cm. 10,6. Fusione piena. Fattura eccellente. Patina verde scuro. Conservazione discreta. Manca la testa e l'attributo della mano sinistra, la lancia. I bottoni del chitone e l'egida con gorgoneion sono realizzati in lamina d'argento.

Statuetta rinvenuta a Concordia¹⁷⁶.

Provenienza: Collezione Molin, n. 168.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura femminile stante sulla gamba destra con la sinistra, flessa, leggermente arretrata. La divinità rappresentata è Minerva, dea tutelare della giustizia, nell'atto di compiere la votazione nel "giudizio di Oreste"¹⁷⁷. La dea indossa un lungo chitone caratterizzato da maniche corte con bottoni in lamina d'argento, sopra il quale porta l'*himation* che scende dalla spalla destra e, avvolgendo il corpo, è ricondotto alla spalla sinistra. Sulla schiena si posano i capelli raccolti a coda di cavallo, che si adagiano anche sopra il lembo terminale dell'*himation*. Il panneggio delle vesti segue l'anatomia del corpo ed è reso con grande realismo. Il petto della dea è protetto dall'egida a squame con *gorgoneion*, anch'essa in lamina d'argento. I tratti somatici del volto della Gorgone sono resi sommariamente, i capelli si dispongono attorno al viso e al di sotto del mento si annodano i corpi di due serpi dalla pelle squamosa. Esternamente l'*applique* è delimitata dai corpi di due serpenti le cui teste s'intrecciano al di sotto della protome della Gorgone. Il braccio sinistro della dea è sollevato e piegato, originariamente poggiante sulla lancia, oggi mancante. Il braccio destro è proteso verso l'esterno in atto di inserire nell'urna il ciottolo della votazione nel giudizio di Oreste, accusato di matricidio. La dea, ai piedi, che fuoriescono dalla parte inferiore del chitone, calza dei sandali.

La parte posteriore della statuetta, definita dal panneggio plastico e realistico del chitone e *himation*, presenta la stessa accuratezza di realizzazione della parte anteriore.

Un confronto puntuale con questo manufatto può essere tracciato con un bronzo del Musée du Château di Montbéliard (*Inv. n. 896.1.2; fig. 1.1*), rappresentante una figura femminile acefala vestita di un doppio chitone talare a maniche corte e soprastante

¹⁷⁶ TOMBOLANI 1988, p. 114.

¹⁷⁷ DAREMBERG, SAGLIO 1969, pp. 398-399.

*himation*¹⁷⁸. A differenza della statuetta veneziana, questa non presenta l'attributo dell'egida con *gorgoneion* sul petto e il braccio sinistro non è sollevato nell'atto di reggere la lancia ma è ripiegato leggermente all'indietro ed appoggia la mano sul fianco in atteggiamento di riposo. La statuetta, inoltre, è posta su una base circolare modanata. Si tratta di un bronzetto scoperto a Mathay insieme ad altre tre statuette votive, di Giove, Marte e Mercurio, all'interno di una *domus* gallo-romana. L'elevata qualità del modellato e il contesto di ritrovamento, permettono di datarla alla fase alto imperiale, probabilmente al II secolo d.C. La qualità dell'oggetto e la rarità del soggetto nella piccola e grande statuaria hanno fatto riflettere sulla possibile esistenza di rapporti diretti tra le officine della Gallia orientale e la Grecia¹⁷⁹.

Per quanto riguarda la statuaria marmorea è possibile delineare un confronto con un esemplare (*alt. cm. 52,8*) di età antonina conservato al Museo Nazionale di Atene (*Inv. n. 3297; fig. 1.2*). La dea è rappresentata stante, vestita con chitone e il soprastante *himation* sul quale, sul petto, è presente l'egida con *gorgoneion*¹⁸⁰. La disposizione delle vesti è analoga a quella dell'esemplare veneziano. La statua è priva della testa e del braccio destro, ma grazie ai successivi precisi confronti è identificabile e interpretabile come la dea Atena mentre compie la votazione durante il giudizio di Oreste.

Nelle arti minori il tema del "giudizio di Oreste" è altresì noto come decorazione di rilievi, lucerne e gemme¹⁸¹.

Si può indicare come un possibile confronto tematico e stilistico la decorazione a bassorilievo della Coppa Corsini (*Inv. n. 671; fig. 1.3*), rinvenuta ad Anzio e conservata a Palazzo Corsini a Roma. Si tratta di un *kantharos* d'argento prodotto tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'età imperiale con la raffigurazione del giudizio di Oreste¹⁸². Atena è rappresentata nell'atto di inserire il ciottolo della votazione nell'urna. Come nel precedente raffronto, la divinità è vestita con tunica e *himation*, ma non porta l'egida con *gorgoneion* sul petto. Inoltre il braccio sinistro è steso lungo il corpo in posizione di riposo, con la mano in appoggio sul fianco. In questo caso è presente la testa, quasi di profilo; sul

¹⁷⁸ REINACH 1904, II, p. 275, n. 3; LEBEL 1962, pp. 21-22, n. 20, tav. 25; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 395.

¹⁷⁹ BOUCHER 1976a, p. 140.

¹⁸⁰ GAUER 1969, pp. 76-79, figg. 1-3; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 394.

¹⁸¹ Per una completa panoramica e bibliografia sul tema dell'*iudicium Orestis* applicato alle arti figurative: HAFNER 1958; DAREMBERG, SAGLIO 1969, pp. 398-399; GAUER 1969, pp. 76-88; CANCIANI 1984, p. 1102.

¹⁸² HAFNER 1958, pp. 5-13; figg. 1-4; DAREMBERG, SAGLIO 1969, p. 399, fig. 493; GAUER 1969, p. 80, figg. 4, 8, 10; DE LUCA 1976, pp. 127-132, n. 71, tavv. 106-109; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 389; PONTISSO 2012, pp. 94-98, n. 9.

capo indossa un elmo corinzio con alto cimiero. Ai lati della dea ci sono due figure femminili, interpretate come le Erinni, ovvero le personificazioni della “vendetta” che dovevano processare Oreste. Nel riquadro posteriore sono inoltre raffigurati altri tre personaggi: una donna e due uomini. Un personaggio maschile è sicuramente Oreste in attesa del giudizio, mentre gli altri due non sono stati concordemente identificati¹⁸³.

Nel rilievo del sarcofago di marmo conservato al Museo Archeologico di Madrid (*fig. 1.4*) è raffigurata la medesima scena. Minerva è rappresentata stante, con il capo di profilo, nell’atto di inserire il ciottolo dentro l’urna posta sopra un tavolo¹⁸⁴. Sul capo porta l’elmo corinzio con cimiero, da sotto il quale fuoriescono i lunghi capelli raccolti all’indietro. Sul petto è presente l’egida con *gorgoneion*. Il braccio sinistro è piegato e poggia la mano sul fianco mentre il destro, scoperto, è proteso in avanti ad inserire il ciottolo. Davanti alla dea è raffigurata un’altra figura femminile, una delle Erinni. Il sarcofago è datato all’età antonina.

Possiamo riscontrare delle analogie anche con un frammento di puteale marmoreo della prima metà del I secolo d.C. conservato nei Musei Capitolini (*Inv. n. 1719; fig. 1.5*). Su questo manufatto Minerva è rappresentata al margine sinistro del rilievo, priva del braccio destro e di parte della testa¹⁸⁵. La dea indossa un chitone con soprastante *himation*, ma non presenta l’egida sul petto. Dietro la dea è raffigurata una delle tre Erinni seduta, mentre al margine destro del frammento si conservano solamente un braccio e una gamba destra di un personaggio maschile.

Una scena simile, ma con la sola dea come protagonista, è raffigurata nella lucerna fittile conservata al Museo di Olimpia (*fig. 1.6*). A causa del cattivo stato di conservazione della lucerna non sono ben identificabili i dettagli della rappresentazione, ma è evidente che si tratti della dea Atena mentre inserisce il ciottolo della votazione nell’urna¹⁸⁶. Attraverso il contesto di ritrovamento la lucerna è stata datata alla seconda metà del I secolo d.C.

Il tema in questione viene affrontato anche nella glittica. A questo proposito citiamo un cammeo di sardonica conservato all’Hermitage Museum di San Pietroburgo (*Inv. n. M 300; fig. 1.7*), nel quale la dea è raffigurata a sinistra, nella tipica posa; dietro di lei Oreste

¹⁸³ PONTISSO 2012, p. 97.

¹⁸⁴ HAFNER 1958, p. 15, fig. 7; DAREMBERG, SAGLIO 1969, p. 399, fig. 492; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 391.

¹⁸⁵ MUSTILLI 1939, p. 55, n. 17, tavv. 38, 156; HAFNER 1958, p. 11, fig. 5; GAUER 1969, pp. 81-83, fig. 7; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 390.

¹⁸⁶ GAUER 1969, pp. 80-81, nota 15, fig. 5; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 393.

attende con ansia il verdetto, e dietro ancora è presente la sorella Elettra¹⁸⁷. All'estremità destra della raffigurazione è rappresentata la statua del Palladio di prospetto, posta su un alto piedistallo. In secondo piano è presente un albero, probabilmente un ulivo, uno dei simboli della dea. La gemma è stata datata alla seconda metà del I secolo a.C.

L'iconografia della dea Atena/Minerva nel "giudizio di Oreste" si discosta dalla statuetta veneziana per le variazioni nella disposizione delle vesti, nella posizione del braccio sinistro e nella mancanza in alcuni casi dell'egida con *gorgoneion*¹⁸⁸. In base ai confronti è possibile ipotizzare che la dea indossasse il tipico elmo corinzio con alto cimiero. Il ritrovamento della statuetta veneziana a Concordia confermerebbe il ruolo egemone di tale centro nell'elaborazione di modelli figurativi aulici nella *X Regio* nei primi secoli dell'età imperiale, tra I e II secolo d.C., periodo in cui s'inserisce appunto la produzione di questa statuetta¹⁸⁹.

Bibliografia: REINACH 1924, V, p. 122, n.7; TOMBOLANI 1988, p. 114, n. II.47.

¹⁸⁷ HAFNER 1958, p. 13, fig. 6; DAREMBERG, SAGLIO 1969, p. 398, fig. 491; CANCIANI 1984, p. 1102, n. 392; NEVEROV 1971, p. 82, n. 36.

¹⁸⁸ HAFNER 1958; DAREMBERG, SAGLIO 1969, pp. 398-399; GAUER 1969, pp. 76-88; CANCIANI 1984, p. 1102.

¹⁸⁹ TOMBOLANI 1983, pp. 28-43.



1. Minerva
(Inv. n. XI, 1004)



Fig. 1.1. *Divinità femminile*, Montbéliard, Musée du Château. (da LEBEL 1962, n. 20).



Fig. 1.2. *Athena*, Atene, Museo Nazionale. (da GAUER 1969, fig. 1).



Fig. 1.3. *Coppa Corsini*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica di Palazzo Corsini. (da HAFNER 1958, fig. 1).



Fig. 1.4. *Sarcophago*, Madrid, Museo Archeologico. (da HAFNER 1958, fig. 7).



Fig. 1.5. *Frammento di Puteale*, Roma, Musei Capitolini. (da HAFNER 1958, fig. 5).



Fig. 1.6. *Lucerna fittile*, Olimpia, Museo. (da GAUER 1969, fig. 5).



Fig. 1.7. *Cammeo di sardonica*, San Pietroburgo, Hermitage Museum. (da NEVEROV 1971, n. 36).

2. Minerva (*Inv. n. XI, 859*)

Alt. cm. 8,6. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina verde scuro con efflorescenze sparse; sul braccio destro patina di cuprite. Conservazione non buona. Mancano la parte superiore del cimiero, entrambe le mani e i relativi attributi, lancia e scudo. Foro moderno sotto il piede sinistro. Provenienza: Collezione Molin, n. 90. Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura femminile stante sulla gamba sinistra e con la destra, flessa, leggermente arretrata. La dea porta sul capo un elmo di tipo corinzio da sotto il quale fuoriescono i capelli resi a ciocche arricciate. Il cimiero dell'elmo è spezzato e mancante della parte superiore. La testa è leggermente voltata a sinistra, il collo è rigido e tozzo. Il volto, inespressivo, è rotondo e paffuto, la fronte è bassa, gli occhi sono incavati, il naso è lineare, la bocca carnosa e chiusa. La dea indossa un chitone a fitte pieghe con le maniche corte, lungo sino ai piedi, che ne lascia scoperte solo le punte. Il soprastante *himation* pende diagonalmente dalla spalla sinistra a coprire la schiena ed è ricondotto, avvolgendo la figura, sulla stessa spalla. All'altezza del petto s'intravede l'egida definita da una cornice semplice in cui era rappresentata la protome della Gorgone. Il braccio destro, piegato verso l'alto a livello della spalla, doveva reggere la lancia che poggiava a terra, oggi mancante come anche parte del braccio. Il braccio sinistro, anch'esso spezzato, si protendeva verso il basso e posava su uno scudo. Il bacino è flesso verso sinistra e il baricentro è spostato a destra.

La parte posteriore della statuetta è definita dalle pieghe del chitone e dell'*himation* che ricadono morbide sino a terra.

Questo tipo di Minerva con lungo chitone e soprastante *himation*, elmo corinzio e alto cimiero sul capo, e che si appoggia con la destra sulla lancia e tiene lo scudo rotondo a terra con la sinistra, si ispira ad un prototipo greco di V-IV secolo a.C.¹⁹⁰, ed è diffuso nella piccola plastica bronzea in tutto l'Impero¹⁹¹.

Un primo puntuale confronto può essere delineato con una statuetta di Minerva del Musée de la Civilisation Gallo-Romaine di Lione (*Inv. n. Br 52; fig. 2.1*), datata dall'autore

¹⁹⁰ CANCIANI 1984, pp. 1086-1087.

¹⁹¹ BOUCHER 1976b, p. 62, nota 3; LEIBUNDGUT 1976, pp. 42-43, nota; CANCIANI 1984, pp. 1088-1089.

del catalogo al II-III secolo d.C., priva della lancia tenuta nella mano destra e dello scudo retto con la sinistra e poggiante a terra¹⁹². La posa e lo stile sono analoghi a quelli della statuetta veneziana; in questo caso è più visibile l'egida con *gorgoneion* posta sul petto della dea.

Molto simile per posa e stile al bronzetto veneziano è la statuetta di Minerva del Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. A 1898; fig. 2.2*); anch'essa è priva di entrambi gli attributi delle mani, mentre il cimiero dell'elmo è integro¹⁹³. La qualità è mediocre: i tratti del viso sono senza finezza, le mani e i piedi sono resi grossolanamente. I dettagli dell'egida sono solamente abbozzati. Statuetta datata tramite confronti all'epoca imperiale.

Nella Minerva del Museo di Augst (*Inv. n. 71. 3248; fig. 2.3*), sebbene la superficie sia profondamente corrosa, sono identificabili tutte le caratteristiche del tipo. La dea, vestita con un lungo chitone, è posta sopra una base circolare modanata, ed è mancante di parte del cimiero e della lancia¹⁹⁴. Con la mano sinistra tiene lo scudo rotondo poggiato alla base.

Il bronzetto del Kunsthistorisches Museum di Vienna (*Inv. n. VI 3159; fig. 2.4*) oltre a non avere più gli attributi alle mani, non presenta l'egida con *gorgoneion*¹⁹⁵. La posa è quella consueta, mentre lo stile è più raffinato nella resa dei dettagli fisionomici e nel panneggio della veste. La statuetta è stata recuperata durante lo scavo della fortezza romana a Mauer an der Url, antico *limes* del Norico ed è stata datata in base a confronti e al luogo di ritrovamento al II-III secolo d.C.

Dello stesso tipo ma di fattura peggiore e caratterizzata da frontalità e staticità è la Minerva del Rheinisches Landesmuseum di Treviri (*Inv. n. 8398; fig. 2.5*), alla quale mancano entrambi gli attributi¹⁹⁶. I capelli ondulati escono da sotto l'elmo corinzio e incorniciano il volto dall'espressione attonita. Sul petto è presente una grande egida squamata con *gorgoneion*. La fattura è mediocre, il modellato è relativamente piatto. Questo tipo di Minerva è molto popolare in epoca romana; data la piattezza delle forme e la scarsa attenzione ai dettagli si presuppone una datazione medio-tardo imperiale¹⁹⁷.

Altri interessanti confronti possono essere tracciati con due esemplari del Musée Romain di Avenches. Il primo (*Inv. n. 369; fig. 2.6*) raffigura la dea Minerva stante posta

¹⁹² BOUCHER 1976b, p. 62, n. 52.

¹⁹³ BOUCHER 1973, pp. 96-97, n. 155.

¹⁹⁴ KAUFMANN-HEINIMANN 1977, p. 62, n. 59, tav. 59.

¹⁹⁵ FLEISCHER 1967, p. 42, n. 24, tav. 21.

¹⁹⁶ MENZEL 1966, p. 29, n. 60, tav. 28.

¹⁹⁷ MENZEL 1966, p. 29.

su un'alta base circolare modanata. Lo stile è elevato e il modellato è di buona fattura. Il volto, di belle proporzioni, ha i lineamenti ben definiti; sul capo porta l'elmo corinzio con alto cimiero¹⁹⁸. Le vesti sono quelle consuete e sul petto è collocata l'egida con *gorgoneion*. Con la mano destra reggeva la lancia, ora mancante, mentre nella sinistra tiene rialzato lo scudo rotondo con umbone al centro. Minore attenzione è stata rivolta ai dettagli di mani e piedi. Statuetta datata dall'autore del catalogo agli inizi del II secolo d.C.

La seconda statuetta (*Inv. n. 366; fig. 2.7*) è priva dell'avambraccio destro e della mano sinistra ed entrambi gli attributi sono perduti. Il volto è paffuto e grottesco, i capelli fuoriescono dall'elmo corinzio con alto cimiero e sul petto è disposta l'egida con la protome di Medusa¹⁹⁹. Si tratta probabilmente di un prodotto di officina provinciale d'inizio II secolo d.C.

Il bronsetto di Minerva conservato al Kantonsmuseum Baselland di Liestal (*Inv. n. A 5307; fig. 2.8*) è caratterizzato da un maggiore rigore stilistico e formale. Benché molto corrosa, la statuetta ripropone le caratteristiche consuete del tipo. La posizione degli arti superiori è invertita: con la mano destra, spezzata al polso, teneva lo scudo, mentre nella sinistra la lancia²⁰⁰. Il petto è coperto dall'egida dai tratti indefiniti. La statuetta è stata recuperata durante lo scavo di una villa romana a Munzach, direttamente sotto l'*humus*, con frequentazione dal I secolo d.C. al 350 d.C. circa²⁰¹.

Dal Rheinisches Landesmuseum di Bonn (*Inv. n. 48,17; fig. 2.9*) proviene il successivo confronto. Lo schema compositivo e lo stile sono analoghi a quelli del bronsetto veneziano. La dea è priva di parte del braccio destro e di entrambi gli attributi caratteristici²⁰². Sul capo porta l'elmo corinzio, sul petto l'egida a squame con *gorgoneion*. Il modellato è relativamente scadente, probabilmente si tratta di un prodotto di un'officina provinciale. La statuetta è datata al II-III secolo d.C. in base al contesto di ritrovamento, una casa a Zulpich, datato attraverso i frammenti ceramici²⁰³.

La statuetta di Minerva del Museo Archeologico di Venezia è databile in base allo stile e ai confronti qui proposti, al II-III secolo d.C.

Bibliografia: inedito.

¹⁹⁸ LEIBUNDGUT 1976, pp. 42-43, n. 23, tavv. 27-28; CANCIANI 1984, p. 1088, n. 190.

¹⁹⁹ LEIBUNDGUT 1976, p. 43, n. 24, tav. 29.

²⁰⁰ KAUFMANN-HEINIMANN 1977, pp. 63-64, n. 62, tav. 63.

²⁰¹ KAUFMANN-HEINIMANN 1977, pp. 64-65.

²⁰² MENZEL 1986, p. 37, n. 79, tav. 44.

²⁰³ MENZEL 1986, p. 37.



2. Minerva
(Inv. n. XI, 859)



Fig. 2.1. *Minerva*, Lione, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine. (da BOUCHER 1976b, n. 52).



Fig. 2.2. *Minerva*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 155).



Fig. 2.3. *Minerva*, Augst, Museo di Augst. (da KAUFMANN-HEINIMANN 1977, n. 59).



Fig. 2.4. *Minerva*, Vienna, Kunsthistorisches Museum. (da FLEISCHER 1967, n. 24).



Fig. 2.5. *Minerva*, Treviri, Rheinisches Landesmuseum. (da MENZEL 1966, n. 60).



Fig. 2.6. *Minerva*, Avenches, Musée Romain. (da LEIBUNDGUT 1976, n. 23).



Fig. 2.7. *Minerva*, Avenches, Musée Romain. (da LEIBUNDGUT 1976, n. 24).



Fig. 2.8. *Minerva*, Liestal, Kantonsmuseum Baselland. (da KAUFMANN-HEINIMANN 1977, n. 62).



Fig. 2.9. *Minerva*, Bonn, Rheinisches Landesmuseum. (da MENZEL 1986, n. 79).

3. Nettuno (*Inv. n. Br. 629*)

Alt. cm. 28,7. Fusione Piena. Fattura eccellente. Patina bruna con efflorescenze sparse. Conservazione molto buona. Manca il tridente. Corrosione leggera presente su tutto l'oggetto. Presenza d'incrostazioni marine tra il corpo e il braccio destro.

*Statuetta rinvenuta nel 1963 nella laguna di Venezia, al largo di Malamocco²⁰⁴.
In esposizione al Museo Archeologico di Venezia, sala VII.*

La divinità è rappresentata ignuda, stante sulla gamba sinistra, con il busto proteso in avanti e con la gamba destra piegata e appoggiata su un delfino adagiato su una roccia. Il capo, leggermente girato verso destra, è incorniciato da lunghi capelli scarmigliati che scendono fino alle spalle. La nuca è resa da una calotta. La parte inferiore del volto è contornata da una folta barba definita da ciocche arricciate. I lineamenti del volto sono di ottima fattura: le sopracciglia sono sottili ed arcuate, il naso è lineare, gli occhi sono ad amigdala con la sclera in lamina d'argento mentre l'iride, mancante, è incavato. La bocca, schiusa, è definita superiormente da lunghi baffi mentre inferiormente da un labbro sottile, in origine rivestito da una lamina di rame. I dettagli anatomici del corpo sono molto accurati e ben definiti; i capezzoli erano realizzati in lamina di rame. Il braccio sinistro, piegato verso l'alto ad angolo retto a livello della spalla, afferrava il tridente, oggi mancante. Il braccio destro, piegato, poggia con l'avambraccio sulla coscia destra; nello spazio compreso tra questo, coscia e torso, ci sono residui di incrostazioni marine, un gasteropode e una valva di conchiglia. La zona pelvica è sviluppata, le gambe sono muscolose e slanciate. Il piede destro è poggiato con la parte anteriore sulla pinna dorsale di un delfino, adagiato con il ventre su uno sperone di roccia. L'animale ha la pelle liscia, il rostro pronunciato, gli occhi aperti e le pinne pettorali e dorsali in rilievo; il corpo sinuoso del delfino si conclude con la caratteristica pinna caudale.

Il retro della statuetta è reso con la stessa cura dei dettagli della parte anteriore. Il solco della colonna verticale è inarcato e segue la torsione del busto, i muscoli dorsali e i glutei sono ben definiti ed evidenziati. La statuetta è stata saldata in antico su una base circolare modanata, definita da toro superiore, trochilo e toro inferiore.

Lo schema iconografico del nostro bronzetto riprende il modello elaborato da Lisippo nel IV secolo a.C. in una statua bronzea realizzata per il Tempio di Poseidone a

²⁰⁴ MORENO 1995, p. 225, con bibl.; VALLICELLI 2004, p. 172.

Isthmia, vicino a Corinto²⁰⁵. Lo stile lisippeo si nota nelle proporzioni anatomiche e nell'impostazione della figura, con la parte sinistra in tensione e la parte destra in riposo, secondo una partizione delle forze lungo l'asse verticale del corpo²⁰⁶. Questo tipo ci è giunto tramite copie romane marmoree e bronzee, ma è documentato anche su gemme, rilievi, pitture e monete di epoca ellenistica e romana²⁰⁷.

Un puntuale confronto può essere tracciato con la statuetta di Poseidone rinvenuta nel quartiere Ambelokipi di Atene e conservata al Museo Archeologico di Atene (*Inv. n. 16772; fig. 3.1*). Questo esemplare, datato al II secolo d.C., è privo della base, dell'appoggio per il piede destro e del braccio sinistro col tridente²⁰⁸. A parte le dimensioni maggiori (*alt. cm. 45*), riproduce stile, posa e fattura del bronsetto veneziano.

Analogamente, la statuetta di Poseidone (*fig. 3.2*) proveniente da una vecchia collezione italiana e attualmente proprietà di un collezionista privato di Amsterdam, propone in dimensioni minori (*alt. cm. 17,5*) lo stesso soggetto, datato alla seconda metà del II secolo d.C. La superficie è leggermente corrosa, l'esemplare è privo del tridente, delle dita della mano sinistra e dell'appoggio del piede destro²⁰⁹. Il volto, sebbene rovinato, presenta gli stessi dettagli anatomici del bronsetto veneziano. Le masse muscolari sono anatomicamente ben definite.

Di dimensioni ancora minori (*alt. cm. 8,3*) la statuetta conservata al Tiroler Landesmuseum di Innsbruck (*Inv. n. 5081; fig. 3.3*) presenta la caratteristica posa del dio. I capelli sono resi da lunghe ciocche indicate da schematiche linee incise, mentre la barba è descritta da profonde incisioni²¹⁰. Sebbene vi sia un'attenta modellazione della muscolatura del torso, alcuni dettagli, come i capezzoli o le dita delle mani, mancano di definizione. Il dio, privo del tridente, poggia il piede destro direttamente su una roccia. Esemplare datato concordemente dagli autori alla seconda metà del II secolo d.C.²¹¹

La statuetta di Nettuno conservata presso il Musée d'Histoire du Vieux-Vevey (*Inv. n. 2494; fig. 3.4*) presenta le medesime caratteristiche dei precedenti esemplari. Il dio è

²⁰⁵ WALDE PSENNER 1979, pp. 18-22; BARTMAN 1992, pp. 102-107; MORENO 1995, p. 220.

²⁰⁶ ZADOKS-JITTA 1937, p. 224.

²⁰⁷ Per bibliografia di riferimento sulle rappresentazioni di *Poseidon/Neptunus* nelle varie classi figurative: JOHNSON 1927, pp. 144 ss; SIMON 1994, pp. 485-497.

²⁰⁸ BARTMAN 1992, p. 128, n. 2, fig. 68; MORENO 1995, p. 224, n. 4.33.4.

²⁰⁹ ZADOKS-JITTA 1937, pp. 224-226, tav. 8; BARTMAN 1992, p. 128, n.1, figg. 69-70; SIMON 1994, p. 486, n. 24.

²¹⁰ WALDE PSENNER 1979, pp. 17-22, n. 5; BARTMAN 1992, p. 135, n. 14, fig. 71; SIMON 1994, p. 486, n. 26.

²¹¹ WALDE PSENNER 1979, pp. 17-22; BARTMAN 1992, p. 135; SIMON 1994, p. 486, n. 26.

rappresentato stante, con la gamba destra piegata e appoggia molto probabilmente sulla prua di una nave²¹². Il volto è incorniciato dalla fluente capigliatura e dalla folta barba. Il busto è piegato in avanti e appoggia con il gomito destro sulla gamba flessa, mentre il braccio sinistro, rialzato, teneva il tridente, oggi perduto. Il bronzetto è datato approssimativamente al 100 d.C.

Il confronto più noto con la statuaria marmorea si può tracciare con il Poseidone lateranense²¹³, conservato nel Museo Gregoriano Profano (*Inv. n. 10315; fig. 3.5*), a Città del Vaticano. Si tratta di una copia romana della prima metà del II secolo d.C. Il dio è rappresentato nella stessa posa del bronzetto veneziano. La folta chioma è spartita nel mezzo e ricade in ciocche scompigliate, mentre la barba è resa da fitti riccioli²¹⁴. Lo sguardo è fisso e severo. Nella sinistra tiene il tridente. Il piede destro non è poggiato sul delfino ma sulla prua di una nave, mentre l'animale, di grandi dimensioni, è disposto dietro il dio. Helbig²¹⁵ riferisce come siano stati restaurati il naso, il braccio destro e l'avambraccio sinistro, entrambe le gambe dal ginocchio, la nave, il delfino e la base, mentre come nuove le parti dell'acconciatura e della barba. Questi numerosi interventi hanno alterato l'immagine e la natura stessa della statua originale.

Il tipo di Poseidone in esame si può inoltre confrontare con una statua di marmo del Museo Archeologico di Eleusi (*Inv. n. 5087; fig. 3.6*) dalle dimensioni contenute (*alt. cm. 54*), priva di entrambe le mani e del tridente. La posizione delle gambe è invertita, inoltre, sulla sinistra, poggiata sopra il delfino, è adagiata una veste, probabilmente una clamide²¹⁶. La muscolatura è ben definita, così come il trattamento di capelli e barba. La qualità dell'esecuzione varia nella statuetta, infatti, il torso è stato accuratamente definito mentre la resa del pannello della clamide è pesante e rigida. Gli arti inferiori hanno subito interventi di restauro. Uno stile simile è stato riscontrato nella decorazione di un sarcofago rinvenuto sempre ad Eleusi. Se la statua fosse contemporanea al sarcofago, sarebbe cronologicamente inquadrabile tra 140 e 160 d.C., opera probabilmente di un'officina Attica classicheggiante²¹⁷.

²¹² MANFRINI 1978, p. 46, n. 58; BAUCHHENS 1994, p. 498, n. 152.

²¹³ Per una completa bibliografia sulle repliche del Poseidone lateranense: BARTMAN 1992, pp. 128-146.

²¹⁴ GIGLIOLI 1949, pp. 72-73, tav. 21,2; SIMON 1994, p. 485, n. 14; MORENO 1995, pp. 220-223, n. 4.33.3.

²¹⁵ HELBIG 1913, p. 25.

²¹⁶ REINACH 1904, II, p. 27, n. 4; BARTMAN 1992, pp. 132-133, n. 10, figg. 63-64.

²¹⁷ GIULIANO 1965.

La statuetta di Nettuno del Museo Archeologico di Venezia è databile per stile, iconografia e puntuali confronti, tra I e II secolo d.C.

Bibliografia: MORENO 1988, pp. 261-262, fig. 9; MORENO 1990, pp. 253-254, tav. 67, 3; MORENO 1994, p. 8, 66, fig. 145; SIMON 1994, p. 486, n. 25, tav. 382; MORENO 1995, p. 225, n. 4.33.5; VALLICELLI 2004, p. 172, n. IX. 10.



3. Nettuno
(Inv. n. Br. 629)



Fig. 3.1. *Poseidone*, Atene, Museo Archeologico. (da BARTMAN 1992, fig. 68).



Fig. 3.2. *Poseidone*, Amsterdam, collezione privata. (da BARTMAN 1992, fig. 69).



Fig. 3.3. *Nettuno*, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum. (da WALDE PSENNER 1979, n. 5).



Fig. 3.4. *Nettuno*, Vevey, Musée d'Histoire du Vieux-Vevey. (da MANFRINI 1978, n. 58).



Fig. 3.5. *Poseidone*, Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano. (da MORENO 1995, n. 4.33.3).



Fig. 3.6. *Poseidone*, Eleusi, Museo Archeologico. (da BARTMAN 1992, n. 10).

4. Mercurio (*Inv. n. XI, 860*)

Alt. cm. 8,5. Fusione piena. Fattura buona. Patina verde scuro con chiazze verdi e rosse in corrispondenza degli arti inferiori. Conservazione pessima. Mancano la mano con il marsupium, il piede destro e la parte superiore del caduceo. Nella parte posteriore presenta numerosi fori. Statuetta sostenuta da un perno inserito in una base di marmo, entrambi frutto di restauro moderno.

Officina romana, produzione di ambito italico.

Provenienza: Collezione Molin, n. 96.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Mercurio è rappresentato ignudo, stante sulla gamba destra mentre la sinistra, flessa, è leggermente avanzata. Il capo, rivolto verso destra, è cinto da una corona annodata sulla nuca da cui scendono due *vittae* ai lati del collo e si poggiano sulle spalle; in corrispondenza della fronte è presente una piuma di ibis o un petalo di loto con ai lati due alette. Il dio è rappresentato imberbe, con la mascella squadrata, gli occhi grandi e fissi, il naso leggermente pronunciato e gli angoli della bocca tendenti verso il basso. La capigliatura, rilegata dalla tenia, è resa mediante folte ciocche. A causa del cattivo stato di conservazione non si riescono a definire perfettamente i dettagli del volto e della capigliatura. La clamide, assicurata sulla spalla destra, si dispone trasversalmente sul petto, si avvolge attorno al braccio sinistro e ricade con un fascio di pieghe. Il busto è leggermente inclinato da questa parte. Il braccio sinistro, proteso verso il basso, sostiene il caduceo, del quale rimane solamente la parte inferiore. Il braccio destro, mancante della mano, è disteso verso l'esterno e protendeva molto probabilmente il *marsupium*, simbolo delle attività mercantili. La figurina, slanciata e di belle proporzioni, presenta un trattamento anatomico particolarmente accurato; la muscolatura sviluppata di tronco e gambe lasciano intuire la maturità fisica. Gli ampi pettorali traspaiono da sotto la clamide, i muscoli addominali sono pronunciati, la zona pelvica sviluppata e i muscoli delle gambe, in particolare quadricipite e gastrecnemio (polpaccio), sono ben definiti.

Nella parte posteriore i dettagli sono stati eseguiti con la medesima cura della parte anteriore. La clamide, orlata inferiormente, copre la spalla e la scapola sinistra, lasciando scoperto gran parte del dorso. La colonna vertebrale, evidenziata da un solco verticale, conferisce maggiore slancio alla figura.

Questa iconografia di Mercurio con alette e piuma di ibis o fiore di loto sul capo, *marsupium* nella mano destra e caduceo nella sinistra, e con clamide che dalle spalle si avvolge attorno al braccio, sembra si ispiri ad un originale della prima età ellenistica, probabilmente da ricercare nell'ambiente alessandrino, e di là diffuso dalla metà del I secolo d.C. in tutto il mondo romano nei prodotti della piccola plastica²¹⁸.

Due puntuali confronti possono essere tracciati con altrettanti esemplari conservati al Museo Archeologico di Verona. Il primo (*Inv. n. A4, 72; fig. 4.1*), sebbene molto danneggiato, consente di identificare le caratteristiche del tipo: sul capo porta la tipica corona con relativi attributi, nella mano destra tiene il *marsupium* mentre nella sinistra il caduceo, spezzato superiormente²¹⁹. La clamide non è appuntata alla spalla destra ma è solamente poggiata sul braccio sinistro. Per la qualità del modellato e l'impostazione statuaria, la statuetta può essere collocata in piena età antonina.

Il secondo bronzetto veronese (*Inv. n. A4, 73; fig. 4.2*) riproduce le caratteristiche del tipo. La statuetta è priva dei piedi e della mano destra mentre il caduceo è spezzato sopra le alette²²⁰. La corona, con le caratteristiche alette e il fiore di loto o piuma d'ibis di forma rettangolare, è annodata sulla nuca da cui dipartono due *vittae* che si dispongono ondulate sulle spalle. La clamide è solamente appoggiata sul braccio sinistro. L'impostazione generale è vicina a quella dell'esemplare precedente anche se si osserva l'ascendenza di un prototipo statuaria tardo classico invece che tardo ellenistico; inoltre, la qualità del modellato è maggiore e più realistica. Il bronzetto sembra potersi dunque inserire nel gusto classicistico di età adrianea²²¹.

Per l'esecuzione piuttosto accurata, la statua è confrontabile con tre bronzetti di gusto classicistico del Musée des Beaux-Arts di Lione, databili al I-II sec. d.C. Il primo (*Inv. n. A 1933; fig. 4.3*), di ottima fattura, presenta delle varianti come il caduceo con fusto a spirale e un gallo alla sinistra del dio poggiato su una base moderna; alla sua destra doveva trovarsi invece un ariete²²². Mercurio nella mano destra stringe il *marsupium*, mentre nella sinistra il caduceo. Sul capo è presente il fiore di loto o la piuma di ibis tra due alette. L'espressione patetica del volto, il solco sulla fronte, la bocca socchiusa e il generale marcato sbilanciamento avvalorano la tesi dell'origine ellenistica del modello di

²¹⁸ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 78; SIMON 1992.

²¹⁹ FRANZONI 1973, pp. 52-53, n. 33.

²²⁰ FRANZONI 1973, p. 54, n. 34.

²²¹ FRANZONI 1973, p. 54.

²²² BOUCHER 1973, pp. 84-85, n. 136.

riferimento, ipotizzando per quest'opera la realizzazione da parte di un'officina d'Egitto o dell'Asia Minore nel I secolo d.C.²²³

Il secondo esemplare (*Inv. n. A 1951; fig. 4.4*), mancante del braccio destro da sopra il gomito, porta sul capo una corona lemniscata e presenta una variante non riscontrabile in altri esemplari dello stesso tipo, cioè le alette ai piedi²²⁴. Nella mano sinistra regge il caduceo. Per lo stile e la datazione si può confrontare con l'esemplare precedente.

L'ultimo bronzetto (*Inv. n. A 1952; fig. 4.5*) della serie, privo del piede destro, appartiene allo stesso gruppo delle precedenti statuette, anche se di fattura più scadente e con la differenza che il dio porta il petaso alato e la piuma di ibis o fiore di loto posto centralmente²²⁵. Nella mano destra tiene un piccolo *marsupium*, mentre nella sinistra regge il tipico caduceo. Lo stile e la datazione sono i medesimi dei precedenti bronzetti.

La statuetta di Mercurio conservata nei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (*Inv. n. 5336; fig. 4.6*), come l'esemplare precedente, porta sul capo il petaso ornato da due alette laterali e al centro una sporgenza interpretata come piuma di ibis o fiore di loto²²⁶. Nella destra stringe il *marsupium*. La clamide è appuntata sulla spalla destra e attraversa diagonalmente il petto fino ad avvolgersi sull'avambraccio sinistro con il quale sostiene il caduceo. Il reperto è stato datato dall'autore del catalogo al I-II secolo d.C.²²⁷

Un altro puntuale confronto può essere tracciato con una statuetta di Mercurio del Museo Nazionale di Palermo (*Inv. n. 8160; fig. 4.7*) che ripropone con fedeltà il modello veneziano; a differenza di quest'ultimo però il bronzetto di Palermo è completo, infatti possiede la mano destra con il *marsupium* e il caduceo è integro, così come la piuma di ibis, o petalo di loto, e la gamba destra²²⁸. Il bronzetto è datato tramite confronti al II secolo d.C.

Il Mercurio del British Museum (*fig. 4.8*) è posturalmente e stilisticamente analogo al bronzetto veneziano. Sulla fronte spunta solamente la piuma di ibis o fiore di loto, nella mano destra tiene il *marsupium* e nella sinistra il caduceo, spezzato al di sotto delle alette²²⁹. La clamide non si avvolge attorno a torso del dio ma è solamente appoggiata sull'avambraccio sinistro. Si tratta di una statuetta di ottima fattura di stile alessandrino.

²²³ GRIMM 1969, p. 167.

²²⁴ BOUCHER 1973, p. 86, n. 137.

²²⁵ BOUCHER 1973, p. 86, n. 138.

²²⁶ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 78, n. 62.

²²⁷ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 78.

²²⁸ DI STEFANO 1975, pp. 17-18, n. 25, tav. 7.

²²⁹ ROLLAND 1965, p. 42, n. 34.

La statuetta di Mercurio conservata al Muséum Calvet di Avignone (*Inv. n. J 90; fig. 4.9*) riproduce lo stesso modello anche se di fattura peggiore. Il capo è cinto da una corona con piuma di ibis sulla fronte e alette laterali, il braccio destro è spezzato al polso e il sinistro regge il caduceo con il fusto a spirale, spezzato alla sommità²³⁰. La resa anatomica è poco dettagliata, la gamba destra è piegata innaturalmente.

La diffusione del tipo in tutto il bacino del Mediterraneo è testimoniata da due esemplari di età imperiale rinvenuti a Volubilis e conservati al Musée de Rabat, in Marocco. La prima statuetta (*Inv. n. V. 134; fig. 4.10*), molto rovinata, è priva delle gambe al ginocchio, dell'avambraccio destro e del caduceo al di sotto delle alette²³¹.

La seconda (*Inv. n. V. 135; fig. 4.11*), invece, è integra e di buona fattura. Sul capo porta una corona laureata che si annoda sulla nuca da cui dipartono due *vittae* dietro al collo²³². Nella mano destra tiene il tipico *marsupium*, mentre nella sinistra il caduceo. La clamide è appuntata sulla spalla sinistra e si adagia sul braccio corrispondente. L'estremità del piede sinistro è molto rilevata.

La cospicua presenza di varianti e di copie di pessima fattura rinvenute in particolar modo in Italia e in Gallia indica come questa iconografia sia stata assimilata e rielaborata già nell'alto impero²³³, data la loro presenza anche a Pompei ed Ercolano²³⁴. Per la qualità del modellato, per l'impostazione statuaria e anche per i numerosi e puntuali confronti la statuetta è databile al I-II secolo d.C.

Bibliografia: TOMBOLANI 1988, p. 103, n. II.16.

²³⁰ ROLLAND 1965, p. 44, n. 38.

²³¹ BOUBE-PICCOT 1969, p. 200, n. 216, tav. 143, 2.

²³² BOUBE-PICCOT 1969, p. 201, n. 217, tav. 144, 1.

²³³ BABELON, BLANCHET 1895, pp. 156-158, nn. 356-359; REINACH 1904, II, p. 790, n. 4; REINACH 1904, III, p. 48, n. 6; REINACH 1924, V, p. 64, n. 5; D'ANDRIA 1970, n. 3, tav. 2, 3; COMSTOCK, VERMEULE 1971, p. 105, n. 111; BOUCHER 1976a, pp. 110-112; TOMBOLANI 1981, p. 86, n. 58.

²³⁴ BOUCHER 1976a, p. 284; SIMON 1992, p. 508, n. 43.



4. Mercurio
(Inv. n. XI, 860)



Fig. 4.1. *Mercurio*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 33).



Fig. 4.2. *Mercurio*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 34).



Fig. 4.3. *Mercurio*, Lionne, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 136).



Fig. 4.4. *Mercurio*, Lionne, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 137).



Fig. 4.5. *Mercurio*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 138).



Fig. 4.6. *Mercurio*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 62).



Fig. 4.7. *Mercurio*, Palermo, Museo Nazionale. (da DI STEFANO 1975, n. 25).



Fig. 4.8. *Mercurio*, Londra, British Museum. (da ROLLAND 1965, n. 34).



Fig. 4.9. *Mercurio*, Avignone, Muséum Calvet. (da ROLLAND 1965, n. 38).



Fig. 4.10. *Mercurio*, Rabat, Musée de Rabat. (da BOUBE-PICCOT 1969, n. 216).



Fig. 4.11. *Mercurio*, Rabat, Musée de Rabat. (da BOUBE-PICCOT 1969, n. 217).

5. Mercurio (*Inv. n. XI, 920*)

Alt. cm. 7,8. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina bruna. Conservazione mediocre. Manca parte del petaso e del caduceo. Sul retro della statuetta: foro moderno, occhiello e tracce di abrasione.

Provenienza: Collezione Molin, n. 92.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura maschile stante sulla gamba destra e con la sinistra, flessa, leggermente avanzata. Il capo è coperto dal petaso, un copricapo a larghe tese che lascia fuoriuscire sulla fronte due file di ciocche di capelli ricci. Il volto ha un'espressione seria; gli occhi sono grandi e incavati, il naso è lineare, le labbra sono schiuse e carnose, il collo è largo e tozzo. Il dio Mercurio indossa una *paenula* lunga fino al ginocchio che forma una scollatura triangolare ed è fissata con una fibula alla spalla destra, lasciando il braccio corrispondente, disteso lungo il fianco, scoperto. La *paenula* asseconda la torsione verso sinistra del busto con panneggio schematico ma realistico. Con la mano destra afferra saldamente il *marsupium*, mentre con la sinistra, protesa verso l'esterno, tiene il caduceo, spezzato sopra le due alette.

La parte posteriore della statuetta presenta la medesima cura nella realizzazione della *paenula*. Tra le scapole è presente un foro cilindrico moderno con tutt'attorno delle abrasioni; probabilmente venne attaccato ad una superficie mediante un perno.

Un primo interessante confronto può essere tracciato con il bronzetto del Musée Archéologique di Apt (*fig. 5.1*). Mercurio è raffigurato stante, con il petaso senza ali schiacciato sul capo e vestito con la *paenula*, fermata sulla spalla destra con una fibula rotonda, determinata da un panneggio rigido e pesante²³⁵. I lineamenti del volto sono difficilmente identificabili dato l'elevato grado di corrosione. Il braccio destro pende scoperto lungo il corpo ed è spezzato a livello del polso. Il braccio sinistro è coperto dalla *paenula* ed è spezzato al polso. Mancano entrambi gli attributi canonici del tipo: *marsupium* e caduceo. Il bronzetto può essere attribuito ad una produzione gallo-romana di epoca imperiale.

Dal Landesmuseum Württemberg di Stoccarda (*fig. 5.2*) proviene il successivo confronto. Mercurio è rappresentato stante, con il capo coperto dal petaso alato, al di sotto

²³⁵ ROLLAND 1965, p. 50, n. 53.

del quale fuoriescono i capelli resi a ciocche globulari²³⁶. I dettagli fisionomici del volto sono molto simili a quelli dell'esemplare veneziano. Il dio indossa la *paenula*, appuntata sulla spalla destra con una fibula, il cui panneggio è rigido e schematico. Nella mano destra tiene il *marsupium* mentre nella sinistra il caduceo, caratterizzato da un lungo fusto appoggiato alla spalla sinistra. Le gambe sono parallele, i piedi scalzi. Bronzetto di età medio-tardo imperiale di officina provinciale²³⁷.

Il Mercurio del Museo di Besançon (*Inv. n. A 372; fig. 5.3*) è rappresentato stante, privo delle gambe al di sotto del ginocchio e del braccio destro dal gomito²³⁸. Sul capo porta il petaso a larghe tese con le alette, al di sotto del quale spuntano i capelli resi a ciocche globulari. Il volto, dai bei lineamenti, è rivolto verso destra. Il dio indossa la clamide appuntata sulla spalla destra con una fibula rotonda. Mancano sia il *marsupium* che il caduceo. L'impostazione generale rimanda alla statuetta veneziana, benché la fattura e lo stile dei dettagli anatomici e del panneggio della veste siano notevolmente migliori. Si tratta probabilmente di un lavoro romano di epoca imperiale.

Il bronzetto conservato nei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (*Inv. n. 2489; fig. 5.4*) presenta il dio Mercurio stante, con petaso alato a larghe tese e vestito con la clamide appuntata sulla spalla destra che lascia libero il braccio, il quale doveva reggere il *marsupium*, oggi spezzato sopra il gomito²³⁹. Analogie tra questo e il precedente bronzetto sono: l'impostazione generale, il trattamento delle pieghe a "V" della clamide, ed una certa rigidità. Manca il caduceo che era stato lavorato a parte e inserito nella mano sinistra. I capelli si dispongono a frangetta sulla fronte. La gamba sinistra è spezzata alla caviglia. L'opera è databile all'alto impero per la giustapposizione di elementi classicistici ed arcaizzanti di gusto eclettico²⁴⁰.

Un confronto è altresì possibile con il busto di Mercurio del Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. A 1965; fig. 5.5*). Anche in questo caso la divinità porta sul capo un largo petaso privo di ali, da sotto il quale escono i capelli ricci a ciocche²⁴¹. La *paenula* è fermata con una fibula sulla spalla destra. Il volto è caratterizzato da grandi occhi aperti, dal naso lineare e dalla bocca chiusa. Si può definire come prodotto di buona fattura probabilmente di officina gallo-romana di età imperiale.

²³⁶ BOUCHER 1976a, p. 271, n. 450, tav. 90.

²³⁷ BOUCHER 1976a, p. 271.

²³⁸ LEBEL 1959-61, pp. 25-26, n. 34, tav. 21.

²³⁹ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 71, n. 56.

²⁴⁰ CÀSSOLA GUIDA 1978.

²⁴¹ BOUCHER 1973, p. 92, n. 145.

Un altro busto di Mercurio che presenta delle analogie con il bronzetto veneziano è conservato al Museo di Besançon (*Inv. n. Br 50; fig. 5.6*). Il volto è caratterizzato dall'espressione severa e patetica, la capigliatura è resa a ciocche quadrate e sul capo porta il petaso alato²⁴². Sulla spalla sinistra è posata la clamide e con il braccio corrispondente sostiene il caduceo con fusto a spirale, spezzato sopra le alette. Nella mano destra, protesa in avanti, stringe il *marsupium*. Per un busto è raro che il braccio sia così staccato dal corpo; l'oggetto poteva far parte di un fregio decorativo, o decorare un altare o un larario. La datazione proposta è il I o II secolo d.C.²⁴³

Data la grande diffusione delle raffigurazioni di Mercurio nella piccola plastica bronzea è curioso come non ci siano confronti puntuali con l'esemplare veneziano. I confronti proposti non consentono di datare con precisione il bronzetto, anche se è possibile inserirlo cronologicamente, in maniera generica, nel periodo imperiale.

Bibliografia: inedito.

²⁴² BOUCHER 1976b, p. 61, n. 50.

²⁴³ BOUCHER 1976b, p. 61.



5. Mercurio
(Inv. n. XI, 920)



Fig. 5.1. *Mercurio*, Apt, Musée Archéologique. (da ROLLAND 1965, n. 53).



Fig. 5.2. *Mercurio*, Stoccarda, Landesmuseum Württemberg. (da BOUCHER 1976a, n. 450).



Fig. 5.3. *Mercurio*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. (da LEBEL 1959-61, n. 34).



Fig. 5.4. *Mercurio*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 56).



Fig. 5.5. *Busto di Mercurio*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 145).



Fig. 5.6. *Busto di Mercurio*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. (da BOUCHER 1976b, n. 50).

6. Divinità fluviale (*Inv. n. Br. 628*)

Alt. cm. 7. Lungh. cm. 7. Figura divina a fusione piena, roccia a fusione cava. Fattura molto buona. Patina bruna con efflorescenze sparse. Conservazione discreta. Manca la corona (?). Rifinitura a freddo nella capigliatura, nel volto e nei particolari anatomici del corpo. Remo realizzato a parte e poi inserito nella mano destra.

Statuetta rinvenuta a Costermano nel 1924 in un edificio distrutto da un incendio di età tardo romana²⁴⁴.

In esposizione al Museo Archeologico di Venezia, sala VII.

Il bronzetto rappresenta una figura maschile di età matura seduta su un grosso sasso. Il volto della divinità è incorniciato da una folta barba e da una lunga e abbondante capigliatura resa a ciocche fluenti. Lo sguardo è fisso e autorevole. Gli occhi sono aperti, il naso è lineare, la bocca sottile è evidenziata da folti baffi. Nella parte posteriore del capo è presente una profonda incavatura nella quale era posta probabilmente una corona, oggi mancante. Il torso, scoperto, è ruotato verso sinistra; i particolari anatomici della muscolatura pettorale e addominale sono molto curati. Nella mano destra, appoggiata al ginocchio, tiene un corto remo; con il braccio sinistro si appoggia ad un'olla ovoidale con orlo e fondo distinti dalla quale fuoriesce dell'acqua che scende lungo la roccia sulla quale è assisa la divinità. Sulle gambe è posta una veste dal pannello morbido e accurato che lascia fuoriuscire solamente i piedi.

Anche la parte posteriore della statuetta è definita e accurata nella resa della muscolatura del dorso, nel pannello della veste e nella realizzazione della roccia.

La statuetta potrebbe rappresentare un elemento idrico preciso infatti tali raffigurazioni, riconducibili a tipi iconografici elaborati nel II secolo a.C., sembrano essere sempre “personalizzate”²⁴⁵. L'identificazione con il fiume Adige, proposta da Ghislanzoni²⁴⁶, seppur probabile, non si può ritenere certa. La località di rinvenimento del reperto si trova non lontano dal lago di Garda, che veniva venerato nell'antichità con il nome di *lacus Benacus*. Inoltre, statuette simili potevano rappresentare non solo fiumi ma

²⁴⁴ GHISLANZONI 1927, pp. 47-48; BOLLA 1995b, pp. 103-107; BOLLA 1998, p. 35, nota 41; BOLLA 1999, p. 223, con bibl.

²⁴⁵ BERARD, HOFSTETTER 1979, p. 124. Riguardo la creazione del tipo iconografico nel II sec a.C.: GAIS 1978, pp. 359-361; WEISS 1988, pp. 139-148.

²⁴⁶ GHISLANZONI 1927, pp. 47-48.

anche laghi o mari²⁴⁷. L'elevata qualità del modellato ha fatto propendere per l'identificazione del manufatto come prodotto di un'officina esterna e non locale²⁴⁸, per tal motivo le precedenti esegesi, che individuano l'aspirazione del soggetto della divinità negli elementi idrografici del paesaggio autoctono, vengono meno e si predilige piuttosto l'identificazione con *Oceanus*.

Un primo confronto può essere tracciato con la *crusta* bronzea (*fig. 6.1*), in origine dorata, rinvenuta nel criptoportico di Vicenza e conservata al Museo Civico di Vicenza che raffigura un uomo maturo, barbato, semidisteso sul fianco sinistro sopra un animale anguiforme e interpretato come dio fluviale o marino²⁴⁹. La chioma della divinità è disposta a raggiera ed è fermata da una corona di alloro. Le gambe sono coperte dalla veste, mentre il torso è scoperto. Con il braccio sinistro, appoggiato sul mostro marino, sorregge la testa, mentre con il destro, proteso verso l'esterno, indica un punto lontano. La statuetta è databile in base al contesto di ritrovamento al I-II secolo d.C.

Un secondo raffronto iconografico può essere delineato con un bronzetto del Burgenländisches Landesmuseum di Eisenstadt (*Inv. n. 25100; fig. 6.2*), che rappresenta un ragazzo imberbe, semidisteso sul fianco destro, appoggiato sul gomito destro²⁵⁰. La testa, volta verso destra, è coronata. Il braccio destro è avvolto dal mantello che scende sui fianchi fino a ricoprire le gambe. Il braccio sinistro sorregge un corto remo che si appoggia sulla spalla e sul ginocchio. La fattura mediocre, la scarsa plasticità e lo stile del volto sembrano rimandare alle produzioni etrusco italiche²⁵¹.

Un altro possibile confronto, anche se di difficile interpretazione, può essere tracciato con la statuetta del Museo Archeologico di Madrid (*Inv. n. 2977; fig. 6.3*) rappresentante un uomo disteso su fianco sinistro, appoggiato sul gomito, in nudità eroica coperto solo da un mantello che si avvolge sul braccio sinistro e ricopre le gambe²⁵². La mano destra è posata sul ginocchio. Purtroppo la statua è acefala e non consente di identificare con certezza la divinità o il personaggio rappresentato che, in base al confronto con i precedenti modelli, potrebbe rappresentare con buona probabilità una divinità fluviale. Si tratta di una statuetta in stile greco romano di età imperiale.

²⁴⁷ BASSIGNANO 1987, pp. 324-325.

²⁴⁸ FRANZONI 1973, p. 11; BOLLA 1995b, p. 106.

²⁴⁹ FORLATI TAMARO 1957, p. 51; GASPAROTTO 1959, p. 86, n. 9; FURLANETTO 1986, p. 50, n. A42; BASSIGNANO 1987, p. 324; BOLLA 1995b, p. 106.

²⁵⁰ FLEISCHER 1967, pp. 113-114, n. 145a, tav. 76.

²⁵¹ FLEISCHER 1967, p. 114.

²⁵² THOUVENOT 1927, p. 57, n. 275, tav. 15.

Un interessante comparazione può essere delineata con la raffigurazione di un medaglione bronzeo (*fig. 6.4*), in origine dorato, conservato al Musée Romain de Vidy a Losanna. La scena rappresentata è la morte di Icaro, affondato nell'oceano dopo esser volato troppo vicino al sole, il cui calore causò lo scioglimento della cera che teneva unite le ali che indossava e che erano state costruite dal padre Dedalo. L'interesse è per la figura che si trova nella parte in basso a sinistra del medaglione: un personaggio maschile barbuto, semidisteso, con la testa appoggiata sulla mano destra e la sinistra posta su un'olla dalla quale esce dell'acqua²⁵³. Il torso del soggetto è nudo, mentre una veste gli copre le gambe, lasciando scoperti i piedi, ed è ricondotta sulla spalla destra. Il manufatto è datato tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C.

Il confronto più puntuale con la grande statuaria marmorea può essere condotto con la statua di Oceano, di II secolo d.C., proveniente da Efeso e conservata al Museo Archeologico di Istanbul (*Inv. n. 4281; fig. 6.5*). Il dio è raffigurato semidisteso sul fianco sinistro ed è appoggiato con il braccio sinistro ad un'anfora dalla quale doveva fuoriuscire realmente dell'acqua²⁵⁴. Il volto è molto corroso ma si nota ancora l'accuratezza con la quale erano resi i lineamenti del viso e le ciocche di barba e capelli. Il torso è nudo, mentre la veste copre le gambe e viene poi riportata sul braccio sinistro.

Il tema iconografico di *Oceanus* è altresì presente nella monetazione imperiale, nelle pavimentazioni musive, nei rilievi e nei sarcofagi, soprattutto nella forma di maschera con le chele o con le antenne del gambero che gli adornano la fronte, con i lunghi capelli fluenti e la folta barba, da cui spuntano elementi vegetali e animali marini²⁵⁵.

Per l'elevata qualità del modellato e il contesto di ritrovamento²⁵⁶, la statuetta veneziana viene datata al II sec. d.C.

Bibliografia: GHISLANZONI 1927, pp. 47-48; FRANZONI 1987, pp. 82, 84; BOLLA 1995b, pp. 103-107, figg. 1-2; BOLLA 1998, p. 35, nota 41; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 291, n. GF91; fig. 255; BOLLA 1999, p. 223, fig. 21.

²⁵³ MANFRINI 1978, p. 22, n. 21.

²⁵⁴ WEISS 1988, p. 146, n. 46; PASINLI 1992, p. 71, n. 74.

²⁵⁵ FOUCHER 1975, pp. 48-52; PAULIAN 1975, pp. 53-58; ARNALDI 2001-03, pp. 227-230, nota 20; RODRÍGUEZ LÓPEZ 2011, pp. 541-548.

²⁵⁶ BOLLA 1995b, pp. 103-104; KAUFMANN-HEINIMANN 1998, p. 291.



6. Divinità fluviale
(Inv. n. Br. 628)



Fig. 6.1. *Divinità fluviale*, Vicenza, Musei Civici. (da FURLANETTO 1986, n. A42).



Fig. 6.2. *Divinità fluviale*, Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum. (da FLEISCHER 1967, n. 145a).



Fig. 6.3. *Personaggio disteso*, Madrid, Museo Archeologico. (da THOUVENOT 1927, n. 275).



Fig. 6.4. *Medaglione con Icaro e Dedalo*, Losanna, Musée Romain de Vidy. (da MANFRINI 1978, n. 21).



Fig. 6.5. *Oceano*, Istanbul, Museo Archeologico. (da PASINLI 1992, n. 74).

7. Fortuna (*Inv. n. XI, 922*)

Alt. cm. 6,7. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina bruna con incrostazioni. Conservazione non buona. Manca la parte superiore della cornucopia. Corrosione presente su tutta la superficie. Statuetta fissata con il gesso ad una base moderna.

Provenienza: Collezione Molin, n. 94.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura femminile stante sulla gamba sinistra e con la destra in riposo. La testa è ruotata leggermente verso destra ed è coronata da un diadema lunato legato sulla nuca, da cui dipartono due *vittae* ondulate che discendono simmetricamente sulle spalle. Il collo è largo e tozzo. I capelli, scriminati sull'asse del volto, sono pettinati all'indietro e annodati sulla nuca in una crocchia. Il volto, molto rovinato, presenta gli occhi leggermente incavati, il naso lineare e la bocca chiusa. La dea indossa un lungo chitone con maniche corte e soprastante *himation*, che pende dalla spalla sinistra, copre la schiena ed è ricondotto, avvolgendo la figura, sulla stessa spalla. Le pieghe delle vesti seguono l'anatomia del corpo della dea. Il braccio sinistro, piegato in avanti, regge la cornucopia, mancante della parte superiore. Nella mano destra, tesa verso il basso, regge la barra del timone, simbolo della caducità della sorte.

Questa iconografia di Tyche/Fortuna riunisce gli attributi della cornucopia, simbolo di prosperità, e del timone, emblema della caducità della sorte e di governo del mondo²⁵⁷. A parte qualche esemplare marmoreo di grandi dimensioni, la documentazione più cospicua è fornita da statuette, rilievi e gemme²⁵⁸; tutti elementi di piccole dimensioni afferenti generalmente alla sfera del culto personale. Nella piccola plastica bronzea questo modello iconografico consta di numerosi esemplari diffusi in tutto il mondo romano²⁵⁹; Boucher²⁶⁰ osserva come il commercio di matrici e bozzetti dovesse raggiungere anche le zone più periferiche dell'Impero, non consentendo perciò di individuare il luogo di origine di tale modello. Questi bronzetti dovevano essere prodotti molto comuni, non raffinati, probabilmente ad uso dei ceti popolari. L'assimilazione con altre divinità, Cerere e Iside in particolare, mediante l'assunzione di una pluralità di attributi, portano alla trasformazione

²⁵⁷ RAUSA 1997, pp. 138-142.

²⁵⁸ RAUSA 1997, pp. 125-138.

²⁵⁹ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 89; RAUSA 1997, p. 130.

²⁶⁰ BOUCHER 1976a, p. 279.

di Tyche/Fortuna in una divinità panteistica venerata in contesti privati con finalità principalmente escatologiche e salvifiche²⁶¹.

Un primo confronto per iconografia e stile può essere tracciato con una statuetta di Fortuna conservata nei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (*Inv. n. 2458; fig. 7.1*). La dea è raffigurata stante, vestita con un lungo chitone manicato e soprastante *himation* che pende trasversalmente dalla spalla sinistra²⁶². Il volto, pressoché identico a quello dell'esemplare veneziano, si discosta però per l'espressione patetica. Sul capo porta un diadema lunato sormontato da un alto *modius* cilindrico. Due *vittae* ondulate discendono simmetricamente sulle spalle. Nella mano destra regge il timone, mentre nella sinistra una cornucopia colma di frutti sormontata da un crescente lunare. Per lo stile e la fattura viene inserita tra le opere di I secolo d.C.²⁶³

La statuetta di Iside-Fortuna del Museo Nazionale di Palermo (*Inv. n. 8229; fig. 7.2*) propone lo stesso modello, realizzato però con uno stile più elevato: i lineamenti del volto sono più delicati, le pieghe della veste più morbide e realistiche²⁶⁴. La statuetta è priva dell'avambraccio destro e del timone, mentre la cornucopia è integra. Sopra il diadema lunato è presente il *modius* di forma troncoconica. Il bronzetto è databile tramite confronti all'alto impero.

Stilisticamente più mediocre è la Fortuna del Musée de Carpentras (*fig. 7.3*), caratterizzata dalla semplificazione dei lineamenti del volto e dalla schematizzazione nella resa del panneggio di chitone e *himation*²⁶⁵. Sopra il diadema lunato risalta il *modius* cilindrico, mentre la capigliatura è solamente abbozzata. Nella mano destra regge il timone, nella sinistra la cornucopia, quasi del tutto mancante. Si tratta di un prodotto grossolano, probabilmente provinciale, di età imperiale.

La statuetta di Fortuna dal Museum Carnuntinum (*Inv. n. 11932; fig. 7.4*) ripete lo stesso modello delle precedenti, con il timone nella mano destra e cornucopia, mancante della parte superiore, nella sinistra²⁶⁶. Sul capo, cinto dal caratteristico diadema lunato, è presente il *modius* cilindrico. I lineamenti del volto sono delicati, il panneggio della veste è rigido e schematico. Nel complesso la fattura della statuetta è mediocre.

²⁶¹ RAUSA 1997, p. 141.

²⁶² CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 89, n. 72; BRAVAR 2002, pp. 485-486, fig.4.

²⁶³ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 89.

²⁶⁴ DI STEFANO 1975, p. 22, n. 34, tav. 9.

²⁶⁵ ROLLAND 1965, pp. 85-86, n. 143.

²⁶⁶ FLEISCHER 1967, p. 91, n. 109, tav. 59.

La Fortuna dal Museo di Spira (*Inv. n. 1398 c; fig. 7.5*) presenta i tratti canonici del tipo, sebbene sia di fattura e conservazione pessime. L'espressione del volto è attonita, sul capo è presente il tipico diadema lunato con soprastante *modius*²⁶⁷. I capelli sono raccolti sulla nuca da un nastro da cui dipartono due *vittae* che si adagiano sulle spalle. Il panneggio di chitone e *himation* è schematico e abbozzato. Nella mano sinistra tiene la cornucopia con soprastante un elemento non definito, mentre nella destra regge il timone. La statuetta, di età imperiale, per la rigidità del panneggio e per la pessima fattura è da attribuire probabilmente ad una officina provinciale.

Dal Museo Archeologico di Sofia provengono altri due puntuali confronti. Il primo (*Inv. n. 6; fig. 7.6*) presenta la divinità stante con la cornucopia mancante della metà superiore nella mano sinistra, mentre con la destra regge il timone, raffigurato in maniera diversa rispetto i precedenti esemplari²⁶⁸. Sul capo è presente il diadema lunato con alto *modius*.

Il secondo esemplare (*Inv. n. 6264; fig. 7.7*), di fattura peggiore, ripropone lo stesso modello con le medesime caratteristiche del precedente ma con la cornucopia integra²⁶⁹. Il ritrovamento di questi esemplari in Tracia e nella Mesia testimonia la grande diffusione, anche nelle provincie orientali, del tipo in età imperiale²⁷⁰.

La statuetta del Museo Archeologico di Zagabria (*Inv. n. 3249; fig. 7.8*) riproduce lo stesso modello dell'esemplare veneziano benché di più piccole dimensioni e molto consunto²⁷¹. Il volto, dai dettagli fisionomici appena percettibili, è incorniciato da fitte ciocche di capelli; sul capo è posto il tipico diadema. Le vesti sono quelle consuete, così come gli attributi.

Due esemplari dal Musée des Beaux-Arts di Lione sono datati, tramite confronto con analoghe statuette rinvenute ad Ercolano²⁷², al I secolo d.C. La prima statuetta (*Inv. n. L 561; fig. 7.9*) ripropone lo stesso modello delle precedenti, benché di fattura peggiore. La posa, le vesti e gli attributi sono quelli consueti. I lineamenti del volto sono disarmonici e sproporzionati e la cornucopia è resa schematicamente²⁷³. Sopra il diadema è presente un alto *modius*.

²⁶⁷ MENZEL 1960, pp. 14-15, n. 20, tav. 23.

²⁶⁸ OGNENOVA-MARINOVA 1975, p. 161, n. 185.

²⁶⁹ OGNENOVA-MARINOVA 1975, p. 161, n. 186.

²⁷⁰ OGNENOVA-MARINOVA 1975, p. 161.

²⁷¹ POPOVIĆ 1969, p. 111, n. 167.

²⁷² ROUX, BARRÉ 1840, VI, tav. 27, 1-2; CERULLI IRELLI 1974, p. 109, fig. 75, a-b.

²⁷³ BOUCHER 1973, pp. 26-27, n. 45.

Il secondo bronzetto (*Inv. n. L 31; fig. 7.10*), analogo al precedente, si discosta leggermente dal primo per lo stile più elevato nella resa del volto, per la fattura della cornucopia e per le dimensioni minori del *modius*²⁷⁴.

La Fortuna da Kassel (*Inv n. br. 43; fig. 7.11*), di discreta fattura, è caratterizzata dall'alto *modius* sopra il diadema lunato, che è legato sulla nuca da cui dipartono due *vittae* simmetriche che si adagiano sulle spalle²⁷⁵. I lineamenti del viso sono proporzionati e ben definiti, così come ben curato è il panneggio delle vesti. Nella mano sinistra regge la cornucopia priva della parte superiore, mentre con la destra il timone. Statuetta datata al III secolo d.C.

A testimoniare la diffusione del tipo nel mondo romano, citiamo la statuetta di Iside-Fortuna dal Musée de Rabat, in Marocco. Interessanti sono le varianti del *modius*, composto da un cilindro con soprastante disco, e del crescente lunare sopra la cornucopia²⁷⁶. Lo stile mediocre, la probabile realizzazione come opera di un'officina provinciale e il luogo di ritrovamento inducono a datare la statuetta all'epoca imperiale.

L'esistenza di repliche del tipo rinvenute nelle aree vesuviane²⁷⁷ impone una datazione del prototipo alla prima età imperiale, così come per l'esemplare veneziano.

Bibliografia: inedito.

²⁷⁴ BOUCHER 1973, p. 27, n. 46.

²⁷⁵ HÖCKMANN 1972, p. 32, n. 63, tav. 19.

²⁷⁶ BOUBE-PICCOT 1969, p. 224, n. 247, tav. 182, 1.

²⁷⁷ ROUX, BARRÉ 1840, VI, tav. 27, 1-2; CERULLI IRELLI 1974, p. 109, fig. 75, a-b.



7. Fortuna
(Inv. n. XI, 922)



Fig. 7.1. *Fortuna*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 72).



Fig. 7.2. *Iside-Fortuna*, Palermo, Museo Nazionale. (da DI STEFANO 1975, n. 34).



Fig. 7.3. *Fortuna*, Carpentras, Musée de Carpentras. (da ROLLAND 1965, n. 143).



Fig. 7.4. *Fortuna*, Carnunto, Museum Carnuntinum. (da FLEISCHER 1967, n. 109).



Fig. 7.5. *Fortuna*, Spira, Historisches Museum der Pfalz. (da MENZEL 1960, n. 20).



Fig. 7.6. *Tyche*, Sofia, Museo Archeologico. (da OGNENOVA-MARINOVA 1975, n. 185).



Fig. 7.7. *Tyche*, Sofia, Museo Archeologico. (da OGNENOVA-MARINOVA 1975, n. 186).



Fig. 7.8. *Fortuna*, Zagabria, Museo Archeologico. (da POPOVIĆ 1969, n. 167).



Fig. 7.9. *Fortuna*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 45).



Fig. 7.10. *Fortuna*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 46).



Fig. 7.11. *Fortuna*, Cassel, Staatlichen Kunstsammlungen Kassel. (da HÖCKMANN 1972, n. 63).



Fig. 7.12. *Iside-Fortuna*, Rabat, Musée de Rabat. (da BOUBE-PICCOT 1969, n. 247).

8. Fortuna (*Inv. n. XI, 1010*)

Alt. cm. 4,5. Fusione cava. Fattura mediocre. Patina bruna con chiazze rosse. Conservazione pessima. Mancano la testa, entrambe le mani con gli attributi e i piedi. Sul retro due buchi.

Provenienza: Collezione Molin, n. 176.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura femminile stante sulla gamba sinistra con la destra leggermente flessa. La testa è mancante a causa di un taglio netto orizzontale alla base del collo, a livello delle spalle. La figura indossa un chitone a maniche corte con soprastante *himation* che pende trasversalmente dalla spalla sinistra e viene ricondotto sull'arto corrispondente, spezzato a metà dell'avambraccio. Il braccio destro è spezzato al gomito.

In base ai confronti, in particolare con il precedente esemplare (vedi n. 7), questa statuetta rappresenterebbe una Tyche/Fortuna, infatti la posizione del braccio sinistro lascia intendere la presenza della cornucopia, presente in piccola parte, mentre con la destra doveva reggere il timone. Si riscontrano delle analogie anche nella posa e nelle vesti.

Bibliografia: inedito.



8. Fortuna
(Inv. n. XI, 1010)

9. Selene (*Inv. n. XI, 918*)

Alt. cm. 7,6. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina bruna. Superficie molto consunta. Conservazione non buona. Mancano entrambi gli attributi e i piedi. Statuetta fissata con un perno e del gesso ad una base, entrambi frutto di restauro moderno. Produzione di ambito italico.

Provenienza: Collezione Molin, n. 89.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura femminile stante sulla gamba destra e con la sinistra, flessa, leggermente arretrata. La testa è leggermente ruotata verso sinistra. Il volto è molto rovinato e si riescono solamente ad individuarne alcuni dettagli. La capigliatura è costituita da due bande di capelli scriminati sull'asse del volto e pettinati all'indietro fino a creare una crocchia sulla nuca. Sul capo i capelli sono raccolti anche grazie all'ausilio di una *stephàne*, o diadema lunato, a sezione triangolare, con alla sommità un crescente lunare. La divinità indossa un lungo chitone manicato con lo scollo a "V", trattenuto da una spessa cintura posta al di sotto del seno. Sopra il chitone indossa il peplo, più pesante e rigido. Sulle spalle porta uno spesso mantello sostenuto da due grosse fibule circolari. Il braccio destro, disteso lungo il fianco e leggermente proteso in fuori, sosteneva un attributo, probabilmente una torcia; il braccio sinistro, piegato ad angolo retto, reggeva un oggetto oggi perduto.

Lo schema formale e compositivo, la presenza di chitone, peplo, e del crescente lunare posto al di sopra del diadema lunato, orientano l'identificazione della statuetta verso una delle tre forme di *Ecate*²⁷⁸, divinità psicopompa, o *Selene/Luna*²⁷⁹, generalmente raffigurata con il crescente lunare sul capo e una torcia in mano.

Seguendo la prima interpretazione, un primo confronto può essere tracciato con una delle tre forme dell'*Hekataion* del Museo Civico di Treviso (*Inv. n. 943; fig. 9.1*). L'esemplare preso in considerazione per il confronto è la figura femminile con diadema lunato e soprastante crescente lunare sul capo²⁸⁰. I lineamenti del volto sono ben definiti e di belle proporzioni, la capigliatura è costituita da due bande di capelli scriminati sull'asse del volto e pettinati indietro e raccolti in una crocchia. La dea indossa un lungo chitone

²⁷⁸ Per una generale bibliografia: GALLIAZZO 1979, pp. 54-58.

²⁷⁹ Per l'iconografia di Selene/Luna: GURY 1994, pp. 706-715.

²⁸⁰ GALLIAZZO 1979, pp. 54-58, n. 5.

manicato con soprastante peplo fissato alle spalle con due fibule circolari. Gli arti superiori sono piegati in avanti ad angolo retto e reggono nelle mani due bastoni, parti inferiori di torce. In base alla qualità del modellato, allo stile e alla resa del panneggio delle vesti, l'opera è datata al I secolo d.C. o è poco posteriore²⁸¹.

Una seconda statuetta di Ecate è conservata presso il Königlichen Museum Fridericianum di Cassel (*fig. 9.2*). Le tre figure femminili appaiono pressoché identiche nella ponderazione, nella resa delle vesti e nei particolari fisionomici. L'esemplare preso in considerazione per il confronto con il reperto veneziano porta sul capo il crescente lunare, indossa il chitone manicato con scollo a "V" e il soprastante peplo²⁸². Il panneggio è rigido e schematico. Le braccia sono piegate in avanti ma sono spezzate ai polsi e prive degli attributi. I piedi sono nascosti dal lembo inferiore della veste.

Optando invece per l'interpretazione della statuetta veneziana con Selene o Luna si può confrontare con una statuetta dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (*Inv. n. 2488; fig. 9.3*). La dea è rappresentata stante su un globo mentre danza, vestita con un doppio chitone svolazzante, dal panneggio morbido e accurato²⁸³. Sul capo porta il tipico crescente lunare. La statuetta, priva delle braccia, è un tipico prodotto dell'eclettismo neoattico di I secolo d.C.²⁸⁴

Un esemplare analogo al precedente, ma più completo, è conservato nell'Antiquarium dello Staatliche Museen di Berlino (*fig. 9.4*). La divinità, stante, regge con entrambe le mani i lembi dell'*himation* che si dispone, svolazzante, al di sopra del capo sul quale è presente il tipico crescente lunare²⁸⁵. La dea indossa un doppio chitone fermato sulle spalle con fibule rotonde e ripiegato in vita. Il panneggio di chitone e *himation* è morbido e realistico. La statuetta è priva del piede destro. La statuetta è databile, per strette analogie con la precedente, al I secolo d.C.

Molto simile ai precedenti due bronzetti, ma di minore qualità, il bronzo conservato al Römisch-Germanische Zentralmuseum di Magonza (*Inv. n. O. 17609; fig. 9.5*). Selene è raffigurata stante su un globo posto su una base circolare modanata²⁸⁶. Sul capo porta un crescente lunare di grandi dimensioni. La dea è vestita con un doppio chitone fermato sulle spalle e alla vita. Nella mano destra tiene una fiaccola, mentre con la sinistra

²⁸¹ GALLIAZZO 1979, p. 58.

²⁸² BIEBER 1915, pp. 59-60, n. 148, tav. 42.

²⁸³ REINACH 1904, II, p. 379, n. 8; NEUGEBAUER 1933, p. 85, fig. 3; CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 98, n. 79; BRAVAR 2002, p. 486, fig. 6.

²⁸⁴ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 98.

²⁸⁵ NEUGEBAUER 1921, p. 131, n. 58; NEUGEBAUER 1933, p. 85, fig. 2; GURY 1994, p. 709, n. 34.

²⁸⁶ NEUGEBAUER 1933, pp. 83-84, tav. 11, 1.

afferra un lembo dell'*himation* svolazzante sopra il capo. Il panneggio delle vesti, rispetto i precedenti esemplari, è prolisso e schematico. La statuetta è datata al II secolo d.C.

Nella statuaria maggiore il confronto possibile più vicino può essere tracciato con la statua marmorea di Selene dei Musei Capitolini (*fig. 9.6*). Sul capo è presente il tipico crescente lunare. La dea indossa un ampio chitone smanicato fissato sulle spalle e cinto sotto il seno, che si addensa sul ventre e sulle gambe, rivelandone le forme, per incresparsi poi agli orli e nelle pieghe delle ricadute laterali, spinto dall'impeto del movimento²⁸⁷. Intorno alle spalle, tenuto con la mano sinistra, porta l'*himation* che, nell'iconografia tipica delle figure in volo, si gonfia a mò di vela alle spalle della dea. Nella mano destra tiene una fiaccola accesa. L'opera, rinvenuta nei pressi di Porta San Sebastiano, è una copia romana di prima età imperiale di un originale degli inizi del IV secolo a.C.²⁸⁸

A partire dal II secolo d.C. la raffigurazione di Selene/Luna è presente in *appliques* figurative e busti, come nel bronzetto rappresentante Luna o Diana del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (*Inv. n. 4515; fig. 9.7*). La raffigurazione della dea è caratterizzata da lineamenti dolci, occhi grandi, naso lineare e bocca carnosa chiusa²⁸⁹. I capelli, scriminati sull'asse del volto, sono pettinati all'indietro e legati in una crocchia. Sulla sommità del capo è presente un grande crescente lunare. Il busto è tagliato alla base del collo, dunque doveva far parte di una statua o era semplicemente un'*applique*. I busti che ritraggono la dea Luna sono caratteristici di una fase tarda dell'impero, e sono particolarmente diffusi nelle provincie orientali e in Gallia²⁹⁰. Lo stile e la capigliatura suggeriscono una datazione al II o inizio III secolo d.C.

Il busto di Luna o Diana conservato al Oberösterreichisches Landesmuseum (Schloßmuseum) di Linz (*fig. 9.8*) è caratterizzato da lineamenti del volto proporzionati e ben definiti; i capelli, come nel caso dell'esemplare veneziano, si dividono sulla fronte e sono pettinati all'indietro fino ad essere raccolti in una crocchia sulla nuca²⁹¹. Sul capo è posto un crescente lunare. La dea indossa una tunica senza maniche. In base alla stratigrafia del contesto di rinvenimento, la statuetta viene datata tra l'inizio del III secolo d.C. e l'età costantiniana²⁹².

²⁸⁷ STUART JONES 1912, pp. 116-117, n. 46, tav. 24; NEUGEBAUER 1933, p. 84, fig. 1.

²⁸⁸ NEUGEBAUER 1933, pp. 84-85.

²⁸⁹ LEIBUNDGUT 1980, p. 102, n. 111, tav. 131.

²⁹⁰ LEIBUNDGUT 1980, p. 102.

²⁹¹ FLEISCHER 1967, p. 108, n. 135b, tav. 73.

²⁹² FLEISCHER 1967, p. 108.

L'*Applique* circolare con busto rappresentante Selene del Museo del Louvre (*collezione Campana 6934; fig. 9.9*) è caratterizzata dai lineamenti del volto ben definiti, dai capelli raccolti sulla nuca in una crocchia e dal soprastante diadema con crescente lunare²⁹³. Sopra il chitone smanicato porta un mantello sostenuto sulle spalle da due fibule rotonde. Tra le braccia sorregge due cavalli. Si tratta di un bronzetto di produzione greco-romana di età imperiale.

Poiché nella statuetta veneziana la figura femminile è singola e non fa parte di un gruppo, elemento invece contraddistintivo dell'*Hekataion*, è più probabile che il bronzetto analizzato rappresenti Selene piuttosto che di Ecate. Sulla base dei confronti effettuati, in relazione allo stile della statuetta e alla resa della capigliatura e del panneggio, si attribuisce alla statuetta veneziana una datazione alto imperiale, di I secolo d.C.

Bibliografia: inedito.

²⁹³ DE RIDDER 1913, p. 104, n. 760, tav. 52.



9. Selena
(Inv. n. XI, 918)



Fig. 9.1. *Ecate*, Treviso, Museo Civico. (da GALLIAZZO 1979, n. 5).



Fig. 9.2. *Ecate*, Cassel, Königlichen Museum Fridericianum. (da BIEBER 1915, n. 148).



Fig. 9.3. *Selene-Luna*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 79).



Fig. 9.4. *Selene*, Berlino, Antiquarium dello Staatliche Museen. (da NEUGEBAUER 1933, fig. 2).



Fig. 9.5. *Selene*, Magonza, Römisch-Germanische Zentralmuseum. (da NEUGEBAUER 1933, tav. 11, 1).



Fig. 9.6. *Selene*, Roma, Museo Capitolino. (da STUART JONES 1912, n. 46).



Fig. 9.7. *Busto di Luna o Diana*, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire. (LEIBUNDGUT 1980, n. 111)



Fig. 9.8. *Busto di Luna o Diana*, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum. (da FLEISCHER 1967, n. 135b).



Fig. 9.9. *Busto di Selene*, Parigi, Musée du Louvre. (da DE RIDDER 1913, n. 760).

10. Priapo (*Inv. n. XI, 7*)

Alt. cm. 11,2. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina bruna. Conservazione mediocre. Sono presenti incrostazioni sul volto e sulle pieghe della veste. La statuetta è fissata con un perno ad una base lignea, modanata, a pianta circolare.

Provenienza: Collezione Correr, n. 1026.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura maschile stante sulla gamba destra mentre la sinistra, flessa, è arretrata. Sulla testa porta un copricapo di tipo orientale, probabilmente un turbante. Il volto, molto consunto e con varie incrostazioni, rivela l'età avanzata del personaggio rappresentato: gli occhi sono piccoli e incavati, il naso è grande, le labbra sono carnose e piccole e la barba, folta, che dalle guance si accresce lunga sul mento. La divinità itifallica indossa una tunica manicata sostenuta dal lembo inferiore con entrambe le mani nell'atto di reggere, piegando la veste a mo' di sporta, dei frutti globulari e di rivelare il ventre rigonfio, il membro eretto e i grandi testicoli. Le gambe sono rese sommariamente e sono coperte inferiormente da dei calzari.

Nella parte posteriore la veste, lunga fino alle caviglie, presenta delle rigide pieghe semiellittiche parallele.

Nel mondo romano il repertorio figurativo di Priapo nella piccola plastica bronzea, il cui culto si diffuse a partire dal III secolo a.C., risponde a dei caratteri precisi: il dio viene raffigurato stante, barbuto, generalmente con un copricapo di foggia orientale e con la veste rialzata, solitamente carica di corone di frutta e fiori, rivelando il fallo eretto²⁹⁴.

Il bronzetto di epoca romana del Muséum Calvet di Avignone (*Inv. n. J 130; fig. 10.1*), che presenta il medesimo modello iconografico e stilistico dell'esemplare veneziano, può essere considerato un confronto puntuale. Sebbene l'intera statuetta sia profondamente corrosa, s'identificano: il tipico copricapo a forma quadrata, la folta barba e la corona di frutti sostenuta dal lembo del mantello, definito da un pannello rigido e ponderoso²⁹⁵. Le gambe sono unite e robuste; ai piedi porta dei bassi calzari.

²⁹⁴ MEGOW 1997, pp. 1028-1044.

²⁹⁵ ROLLAND 1965, pp. 82-83, n. 136; REINACH 1924, IV, p. 40, n. 3.

Nel bronzetto di età romana conservato al Civico Museo Archeologico «Giovio» di Como (*Inv. n. D 1134; fig. 10.2*) si ritrova lo stesso schema formale presente nell'esemplare veneziano: le braccia sono portate in avanti a sollevare il lembo anteriore del mantello, carico di frutti, nell'atto di rivelare il fallo eretto²⁹⁶. Il volto è definito solamente dai piccoli occhi, dai lunghi baffi e dalla folta barba. Sul capo indossa il caratteristico copricapo costituito da un panno quadrato con la sommità schiacciata. Le gambe sono massicce e parallele, il soprastante mantello, lungo fino ai piedi, è rigido e pesante. La divinità è posta su una base prismatica a sezione triangolare con modanature aggettanti alle estremità, particolare che ha fatto ipotizzare che fosse parte di un altro elemento, probabilmente del fusto di un oggetto d'arredo.

Lo stesso modello è ripreso nella statuetta di Priapo conservata al Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 890; fig. 10.3*), con la differenza che, sul capo, la divinità porta un *kalathos* troncoconico con una falda quadrata di stoffa che ricade sulla nuca²⁹⁷. L'elevata corrosione rende indefiniti i lineamenti del volto. Il personaggio con entrambe le mani sorregge il mantello pieno di frutta al di sopra del ventre rilevando il membro eretto. Le gambe sono unite e compatte. Il mantello, fissato sulle spalle, ricade pesantemente a terra. Lo stile popolare del bronzetto si evince dalla scarsa qualità del modellato e dalla rigidità compositiva, dato che potrebbe suggerire, a Franzoni²⁹⁸, una datazione alto imperiale.

Del tutto simile al precedente esemplare, il bronzetto conservato al Musée cantonal d'archéologie et d'Histoire di Losanna (*Inv. n. 22013; fig. 10.4*) è posto su una base coeva ma non pertinente²⁹⁹. Il dio porta sul capo un *kalathos* e indossa una lunga veste senza maniche sostenuta da due fibule sulle spalle e da una sottile cintura alla vita. Con le braccia sorregge un *sinus* colmo di frutti e rivela l'enorme fallo eretto. La statuetta è stata datata in base allo stile del cesellato e alla qualità del modellato alla prima età imperiale.

Data la mancanza di puntuali confronti e di riferimenti cronologici precisi, la statuetta di Priapo presa in esame viene inserita nelle opere della piccola plastica bronzea di età imperiale, probabilmente dei primi secoli.

Bibliografia: inedito.

²⁹⁶ BOLLA, TABONE 1996, p. 215, B2.

²⁹⁷ FRANZONI 1973, p. 158, n. 134.

²⁹⁸ FRANZONI 1973, p. 158.

²⁹⁹ LEIBUNDGUT 1980, pp. 34-35, n. 27, tav. 33.



10. Priapo
(Inv. n. XI, 7)



Fig. 10.1. *Priapo*, Avignone, Muséum Calvet. (da ROLLAND 1965, n. 136).



Fig. 10.2. *Priapo*, Como, Civico Museo Archeologico «Giovio». (da BOLLA, TABONE 1996, B2).



Fig. 10.3. *Priapo*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 134).



Fig. 10.4. *Priapo*, Losanna, Musée cantonal d'archéologie et d'Histoire. (da LEIBUNDGUT 1980, n. 27).

11. Priapo (*Inv. n. XI, 915*)

Alt. cm. 7,8. Fusione piena. Fattura discreta. Patina bruna con chiazze verdi e rosse. Conservazione discreta. Manca parte del lembo posteriore del mantello. La corrosione ha intaccato tutta la superficie, in particolare gli arti inferiori e la parte posteriore del mantello. Statuetta fissata con un perno ad una base moderna.

Provenienza: Collezione Molin, n. 83.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura maschile stante sulla gamba destra e con la sinistra, flessa, leggermente avanzata. Sulla testa, leggermente ruotata verso destra, porta una mitra posteriormente decorata a puntini; i capelli, girati in alto da ambo le parti, si raccolgono sopra le tempie. I lineamenti del volto, benché molto consunto, sono ben definiti e di belle proporzioni: gli occhi sono incavati, il naso è piccolo e lineare, le labbra sono carnose, chiuse ed evidenziate dai lunghi baffi. Il volto è incorniciato da una folta barba determinata da lunghe e sottili ciocche ondulate. La divinità itifallica indossa uno spesso mantello fermato da una fibula rotonda sulla spalla destra, formando in tal modo sul petto uno scollo a “V”. Il panneggio è morbido e realistico. Entrambe le braccia, piegate in avanti a sollevare il lembo anteriore del mantello, sostengono una corona di frutta nel gesto dell'*anasyrma*. Da sotto il lembo del mantello, che sostiene i frutti, s'intravedono i genitali e il membro eretto. Le gambe sono divaricate e massicce.

Il retro della statuetta è definito dal morbido e plastico panneggio del mantello.

Affine all'esemplare veneziano, sebbene in cattive condizioni, è la statuetta di Priapo del Musée d'Arles (*Inv. n. P. 1375; fig. 11.1*). Anche se di più piccole dimensioni, presenta tutti gli attributi caratteristici del suddetto esemplare; inoltre, sulla tunica, oltre ai frutti porta dei fiori e due colombe³⁰⁰. La testa è cinta dal caratteristico copricapo di foggia orientale e il volto è incorniciato da una folta barba e da lunghi baffi. Il panneggio del mantello, sebbene sia rigido e schematico, accompagna il movimento delle braccia della divinità. Le gambe, robuste e parallele, sono spezzate alle caviglie. Statuetta databile tramite confronto con il successivo esemplare, all'età alto imperiale.

Molto simile al precedente esemplare è il bronsetto del Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. L 1366; fig. 11.2*) che rappresenta la divinità itifallica barbata nell'atto di

³⁰⁰ OGGIANO-BITAR 1984, pp. 102-103, n. 206.

reggere il lembo anteriore del mantello carico di frutti con le mani, e con i lunghi capelli intrecciati a tralci di vite invece del copricapo tradizionale³⁰¹. La statuetta è priva dei piedi e di parte del mantello. Il bronzetto è ascrivibile all'epoca imperiale.

Una variante interessante è costituita dalla statuetta di Priapo del Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 32; fig. 11.3*) che presenta la divinità itifallica stante, con spalle e dorso coperti dalla nebride sostenuta con la mano sinistra a formare un *sinus* colmo di frutti, mentre la mano destra teneva un altro oggetto, probabilmente un falchetto³⁰². A differenza degli altri esemplari trattati, questo bronzetto si distingue per la mancanza di esibizione del tradizionale membro eretto. Ai piedi indossa dei calzari alti fino al ginocchio. La statuetta è stata datata alla fase avanzata del II secolo d.C.³⁰³

Nella maggior parte delle raffigurazioni Priapo è rappresentato barbuto, anche se è possibile trovarlo ritratto sotto forma di giovane imberbe, come nel caso del bronzetto conservato al Museo Provinciale d'Arte di Trento (*Inv. n. 3067; fig. 11.4*), il quale ripropone il modello della divinità itifallica che sostiene una corona di frutti con il lembo anteriore dell'abito sollevato a mostrare il fallo, oggi mancante³⁰⁴. Sul capo porta una mitra decorata posteriormente a puntini e i capelli, raccolti in due bande, sono raccolti sopra le tempie. La nebride, che probabilmente gli cingeva i fianchi, e che talvolta si rivela essere chiaramente una pelle di pantera, richiama l'affinità di Priapo con Dioniso³⁰⁵.

L'elemento decorativo proveniente dal Musée du Petit Palais di Parigi (*Inv. n. DUT. 20; fig. 11.5*) rappresenta un'interessante variante. Priapo è rappresentato stante, vestito con tunica talare sostenuta con le mani nell'atto di esibire il fallo eretto³⁰⁶. A differenza dei precedenti esemplari in questa raffigurazione non è presente alcun frutto. Non vi sono le gambe del personaggio poiché la cavità che ne risulta serviva per inserire un perno. La qualità della realizzazione del volto, la disposizione delle pieghe della veste e la generale finezza dell'esecuzione inducono ad attribuire l'opera tra I secolo a.C. e I secolo d.C.

Data la mancanza di puntuali confronti e di riferimenti cronologici precisi, la statuetta di Priapo presa in esame viene inserita nelle opere della piccola plastica bronzea di età imperiale.

Bibliografia: inedito.

³⁰¹ BOUCHER 1973, p. 103, n. 164.

³⁰² FRANZONI 1973, p. 157, n. 133; BESCHI 1962, pp. 107-109, fig. 35.

³⁰³ FRANZONI 1973, p. 157; BESCHI 1962, p. 108.

³⁰⁴ WALDE PSENNER 1983, p. 91, n. 68.

³⁰⁵ WALDE PSENNER 1983, p. 91.

³⁰⁶ PETIT 1980, p. 138, n. 70.



11. Priapo
(Inv. n. XI, 915)



Fig. 11.1. *Priapo*, Arles, Musée d'Arles. (da OGGIANO-BITAR 1984, n. 206).



Fig. 11.2. *Priapo*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 164).



Fig. 11.3. *Priapo*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 133).



Fig. 11.4. *Priapo*, Trento, Museo Provinciale d'Arte. (da WALDE PSENNER 1983, n. 68).



Fig. 11.5. *Priapo*, Parigi, Musée du Petit Palais. (da PETIT 1980, n. 70).

12. Ercole in assalto (*Inv. n. XI, 3*)

Alt. cm. 12,8. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina verde chiaro con chiazzature rosse e verdi sparse. Conservazione discreta. Mancano entrambi gli attributi, clava e arco. Presenta abrasioni sulla superficie. Foro moderno sotto il piede destro.

Officina umbro-sabellica.

Provenienza: Collezione Correr, n. 1022.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura maschile stante sulla gamba destra con la sinistra, flessa, leggermente avanzata. Ercole è rappresentato ignudo e con il capo, parte della schiena e il braccio sinistro coperti dalla leontè. La testa è volta leggermente a sinistra. I tratti fisionomici del volto sono resi secondo la cifra stilistica preromana: le ampie arcate sopraccigliari si collegano direttamente al naso, appiattito e di forma triangolare, gli occhi, sormontati da voluminose palpebre, hanno le estremità calanti, la bocca, chiusa, è piccola e carnosa. Le orecchie trattengono il lembo della protome leonina dietro al volto. Il manto ferino, reso con incisioni ondulate a spina di pesce, scende dalla testa dell'eroe lungo il dorso per avvolgersi, con le zampe posteriori e la coda, intorno al braccio sinistro. Il muso e gli occhi del leone di Nemea sono molto accentuati. Sul petto di Ercole si annodano le zampe leonine. Il braccio destro, alzato a livello della spalla e piegato verso l'alto, doveva brandire la clava, oggi mancante. Sulla sinistra impugnava un'altra arma; dalla posizione dell'arto si deduce potesse essere probabilmente un arco. Il trattamento anatomico è reso sommariamente: in risalto, sebbene solamente abbozzata, la muscolatura addominale, mentre la zona pelvica è trattata molto schematicamente. Le gambe presentano una maggiore cura nella realizzazione.

Il dorso, in gran parte celato dalla leontè, presenta una marcata bidimensionalità delle forme.

La statuetta rientra in un gruppo di bronzetti di produzione umbro-sabellica di ispirazione tardo-ellenistica e classificati da Colonna³⁰⁷ come Gruppo "Trieste" in base all'esemplare proveniente dalla stipe di Gretta³⁰⁸ (*fig. 12.1*). Questo bronzo, mutilo degli avambracci e delle gambe fino al ginocchio, è stilisticamente e posturalmente identico a

³⁰⁷ COLONNA 1975, p. 176.

³⁰⁸ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 29, n. 14.

quello conservato al Museo Archeologico di Venezia. Il bronzetto è datato da Càssola Guida tra la fine del II e la prima metà del I secolo a.C.³⁰⁹

Un altro puntuale confronto può essere tracciato con due esemplari della Bibliothèque Nationale di Parigi, inseriti nella sezione delle statuette e bronzi votivi, i quali presentano la stessa fattura, le stesse dimensioni e la medesima posa di quello veneziano. Si tratta, come ha osservato Adam³¹⁰, di interpretazioni di sapore popolare di modelli coevi di più accurata fattura influenzati da opere di arte greca. La cronologia di riferimento, come per l'insieme di questo tipo classicheggiante tardo ellenistico, è compresa tra la seconda metà del II secolo e l'inizio del I secolo a.C. Nel caso del primo bronzetto (*fig. 12.2*) è presente anche l'attributo della mano destra: la tradizionale clava tenuta in posizione d'attacco, con il fusto liscio e due nodi a metà dell'arma³¹¹. Anche questo esemplare è privo dell'attributo della mano sinistra.

Nella seconda statuette (*fig. 12.3*) mancano entrambi gli attributi delle mani, il piede destro e la gamba sinistra dal ginocchio³¹². A differenza degli altri esemplari, la mano sinistra non presenta il foro d'inserimento dell'attributo.

Il bronzetto della collezione dei PP. Benedettini nel Museo Comunale di Catania (*Inv. n. 1520; fig. 12.4*) possiede le stesse caratteristiche dei precedenti, ad eccezione del braccio destro che, invece che essere piegato verso l'alto, è proteso orizzontalmente³¹³.

Altri due esemplari dell'Ercole di "Trieste", datati tra il 150 e il 90 a.C., sono conservati al Römisch-Germanisches Zentralmuseum di Magonza. Il primo (*Inv. n. O.22351; fig. 12.5*) è privo del braccio destro, della mano sinistra e della gamba destra sotto il ginocchio; la gamba sinistra invece è leggermente protesa verso l'esterno³¹⁴.

Il secondo bronzetto (*Inv. n. O.33643; fig. 12.6*) invece è integro ma privo di entrambi gli attributi delle mani³¹⁵. La posa e lo stile sono quelli consueti.

Iconograficamente analoghi all'Ercole veneziano sono due bronzetti (*Inv. nn. 1935, fig. 12.7; 5240*) conservati al Museo Archeologico di Bari e datati all'epoca preromana³¹⁶.

³⁰⁹ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 29.

³¹⁰ ADAM 1984, p. 190.

³¹¹ BABELON, BLANCHET 1895, p. 228, n. 542; COLONNA 1975, p. 176, n. 12, tav. 27; ADAM 1984, p. 190, n. 291.

³¹² BABELON, BLANCHET 1895, pp. 228-229, n. 543; ADAM 1984, p. 190, n. 292.

³¹³ LIBERTINI 1936, p. 380, n. 3, tav. 39.

³¹⁴ NASO 2003, p. 45, n. 73, tav. 26.

³¹⁵ NASO 2003, pp. 45-46, n. 74, tav. 27.

³¹⁶ DE JULIIS 1983, p. 124, tav. 93, figg. 3-4.

In base ai numerosi e puntuali confronti e allo stile della statuetta in questione è possibile datare questo esemplare, e in generale la produzione di questi bronzetti, tra la fine del II e la prima metà del I secolo a.C.

Bibliografia: LAZARI 1859, pp. 188, 975; COLONNA 1975, p. 176; TOMBOLANI 1988, p. 107, n. II.27.



12. Ercole in assalto
(Inv. n. XI, 3)



Fig. 12.1. *Ercole in assalto*, non in museo. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 14).



Fig. 12.2. *Ercole in assalto vestito della leontè*, Parigi, Bibliothèque Nationale. (da ADAM 1984, n. 291).



Fig. 12.3. *Ercole in assalto vestito della leontè*, Parigi, Bibliothèque Nationale. (da ADAM 1984, n. 292).



Fig. 12.4. *Ercole in assalto*, Catania, Museo Comunale. (da LIBERTINI 1936, tav. 39, n. 3).



Fig. 12.5. *Ercole in assalto*, Magonza, Römisch-Germanisches Zentralmuseum. (da NASO 2003, n. 73).



Fig. 12.6. *Ercole in assalto*, Magonza, Römisch-Germanisches Zentralmuseum. (da NASO 2003, n. 74).



Fig. 12.7. *Ercole*, Bari, Museo Archeologico. (DE JULIIS 1983, tav. 93, figg. 3-4).

13. Ercole coi pomi (*Inv. n. Br. 426*)

Alt. cm. 17,5. Fusione piena. Fattura buona. Patina verde scuro con efflorescenze sparse. Conservazione discreta. Corrosione su tutta la superficie dell'oggetto.

Statuetta rinvenuta nella laguna di Venezia nel 1983, al largo di Malamocco³¹⁷.

In esposizione al Museo Archeologico di Venezia, sala VII.

L'eroe è rappresentato ignudo, stante sulla gamba destra mentre la sinistra, flessa, è leggermente avanzata. Il capo, girato verso sinistra, è cinto da una corona di alloro annodata sulla nuca, da cui dipartono due *vittae* ondulate che scendono ai lati del collo e si poggiano sulle spalle. Capelli e barba sono resi da fitte ciocche arricciate. I dettagli anatomici del volto sono ben definiti: le sopracciglia arcuate, il naso lineare, gli occhi dagli angoli laterali calanti, le labbra carnose e chiuse. Il braccio destro è disteso verso il basso e scostato dal corpo, in atto di appoggiarsi alla clava. L'arma è definita da un'impugnatura con pomello, manico e guardia, e dal corpo nodoso. Il braccio sinistro, piegato in avanti ad angolo retto, sostiene sull'avambraccio la leontè; le zampe feline sono protese verso il basso, mentre esternamente la protome leonina è circondata dalle ciocche arruffate della criniera. Nella mano sinistra, rivolta verso l'alto, stringe i pomi d'oro rubati dal giardino delle Esperidi, risultato della sua undicesima fatica. La superficie del corpo è scabra, ma si possono tuttavia notare i dettagli anatomici come gli ampi pettorali, i muscoli addominali, la zona pelvica e i muscoli delle gambe.

La parte posteriore è resa con la medesima cura del dettaglio con cui è stata eseguita quella anteriore, in particolare sono ben evidenziate le scapole e i muscoli dorsali. La colonna vertebrale, indicata da un solco verticale, conferisce maggiore slancio alla figura e si collega direttamente ai glutei, ben evidenziati, e alle gambe, muscolose e slanciate. La statuetta è saldata ad una base esagonale modanata (*alt. cm. 7; diam. cm. 10*), articolata in una serie di listelli, tori e gole fittamente decorati.

Un confronto tematico e stilistico può essere tracciato con la statuetta di Ercole dal Römermuseum di Weißenburg (*Inv. n. 1981; fig. 13.1*) datata alla seconda metà del II secolo d.C. Questa rappresentazione, ispirata ad un modello greco di V secolo a.C., presenta influenze ellenistiche nella resa della muscolatura accentuata e nell'espressione

³¹⁷ MOLINO 1986, pp. 188-189.

patetica del volto. Il dio è rappresentato stante, nudo, appoggiato sulla clava con la mano destra e con la leontè gettata sul braccio sinistro nell'atto di esibire i pomi delle Esperidi³¹⁸. Il volto è incorniciato da una fitta barba definita da ciocche arricciate, mentre il capo è cinto da una corona di grandi foglie annodata sulla nuca, da cui dipartono due *vittae* che si adagiano ondulate sulle spalle. Oltre ai canonici attributi della clava e della leontè, è presente un piccolo cinghiale, che molto raramente è associato ad Ercole nella piccola bronzistica. Si tratta molto probabilmente del cinghiale di Erimanto, catturato nella sua quarta fatica. L'eroe è collocato su una base circolare modanata, articolata in una serie di listelli, tori e gole decorati. Per lo stile si assegna la statuetta ad un laboratorio provinciale, probabilmente gallico.

Si ritiene che per la somiglianza al precedente, per stile e fattura, l'Ercole del British Museum (*fig. 13.2*), rinvenuto a Rimini, provenga dalla stessa area di produzione dell'Ercole di Weißenburg. Questo esemplare privo di entrambe le mani e della clava è collocato su una base moderna³¹⁹.

I due bronzetti conservati all'Oberösterreichisches Landesmuseum (Schloßmuseum) di Linz possono essere considerati due varianti dell'esemplare veneziano. Il primo (*Inv. n. B 594; fig. 13.3*), più tozzo rispetto al reperto veneziano, presenta come variante l'inclinazione della testa coronata verso destra e l'attributo della mano sinistra: al posto dei pomi delle Esperidi, Ercole regge un vaso e rientra nel tipo dell'Ercole *bibax*³²⁰. Lo stile è mediocre, le mani sono sproporzionate e il bronzo è caratterizzato da una minore attenzione ai particolari anatomici.

La seconda statuetta (*fig. 13.4*), più slanciata della precedente, presenta il capo coronato volto verso destra, non poggia direttamente la clava sulla base e nella mano sinistra tiene degli elementi globulari interpretati come i pomi delle Esperidi³²¹. Una profonda corrosione è presente in tutto l'oggetto. L'eroe è collocato su una base circolare modanata. La statuetta è stata datata in base alla stratigrafia del contesto di rinvenimento agli inizi del II secolo d.C.

Un confronto tematico e stilistico si può delineare con due bronzetti del Museo Archeologico di Verona. Il primo esemplare (*Inv. n. A4, 203; fig. 13.5*), sebbene di fattura e conservazione peggiore rispetto all'esemplare veneziano, presenta degli elementi

³¹⁸ BOARDMAN, PALAGIA 1988, p. 754, n. 496; KELLNER, ZAHLHAAS 1993, pp. 52-56, n. 12, tavv. 36-39.

³¹⁹ WALTERS 1899, p. 220, n. 1303, tav. 27.

³²⁰ FLEISCHER 1967, pp. 119-120, n. 154, tavv. 82-83.

³²¹ FLEISCHER 1967, p. 120, n. 155, tav. 84.

comuni, come la posa e il tema iconografico³²². Il volto, girato verso destra, è barbuto e coronato. Con la destra regge la clava, in gran parte mancante, e sul braccio sinistro, privo della mano, è avvolta la leontè, anch'essa non integra. Una diffusa corrosione è presente su tutto l'oggetto. Il suddetto reperto è stato datato tramite alcuni confronti al I-II sec. d.C.

Il secondo bronzetto veronese (*Inv. n. A4, 891; fig. 13.6*) raffigura l'eroe stante, nudo, con la posizione degli arti inferiori invertita³²³. La testa è coronata e barbata, il braccio destro pende verso il basso e stringe la clava, oggi mancante, che era puntata a terra. L'avambraccio sinistro sorregge la leontè e nella mano tiene i pomi delle Esperidi. La corrosione profonda e diffusa su tutto l'oggetto rende problematica la datazione stilistica, per questo motivo è utile il confronto con il successivo bronzetto proveniente da Sassari.

Il bronzetto di Ercole conservato al Museo Nazionale di Sassari (*fig. 13.7*), datato all'età Giulio-Claudia, è di fattura più scadente rispetto all'esemplare veneziano ma ne ripropone le medesime caratteristiche. L'eroe è raffigurato stante sulla gamba destra, appoggiato con il braccio destro sulla clava nodosa e con la leontè adagiata sull'avambraccio sinistro proteso a mostrare i pomi delle Esperidi³²⁴. Il volto è incorniciato da una folta barba, mentre il capo è cinto da una corona annodata sulla nuca da cui scendono due *vittae* che si posano sulle spalle. La statuetta è massiccia, le masse muscolari sono accentuate e compatte.

La statuetta proveniente dall'Antalya Museum (*Inv. n. 1.26.77; fig. 13.8*), datata al II secolo d.C., presenta l'eroe stante, posto sopra una base rettangolare con agli angoli quattro zampe leonine e sormontata da un piedistallo a "rocchetto". La posizione degli arti inferiori di Ercole è invertita rispetto all'esemplare veneziano, così come la testa, che è volta verso destra³²⁵. La clava, tenuta con la mano destra, poggia su una protome taurina, posta sul piedistallo. Il braccio sinistro è spezzato al di sotto del gomito e risultano mancanti gli attributi della leontè e dei pomi, desumibili in base ai precedenti confronti. La resa dei dettagli è molto accurata, in particolar modo per il volto, i capelli e la barba.

In base ai confronti, allo stile e alla buona qualità del modellato, l'Ercole veneziano s'inserisce nelle opere della piccola plastica della piena età imperiale³²⁶; inoltre, la base,

³²² FRANZONI 1973, p. 124, n. 102.

³²³ FRANZONI 1973, p. 125, n. 103.

³²⁴ CONTU 1960, pp. 96-99, tav. 37.

³²⁵ ÖZGEN 1992, pp. 103, 211, n. 125; DÖRTLÜK 1991, p. 36.

³²⁶ BOARDMAN, PALAGIA 1988, pp. 754-755.

sproporzionata rispetto alla figura, e la relativa decorazione, trovano riscontro con alcuni bronzetti di probabile produzione siriana databili tra la fine del II e gli inizi del III secolo d.C., orientando in tal direzione dunque l'inquadramento cronologico e storico-artistico³²⁷.

Bibliografia: MOLINO 1986, pp. 188-189, tav. 10, fig. f.

³²⁷ BESCHI 1962, pp. 66-70.



13. Ercole coi pomi
(Inv. n. Br. 426)



Fig. 13.1. *Ercole*, Weißenburg, Römermuseum. (da KELLNER 1993, n. 12).



Fig. 13.2. *Ercole*, Londra, British Museum. (da WALTERS 1899, n. 1303).



Fig. 13.3. *Ercole*, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum. (da FLEISCHER 1967, n. 154).



Fig. 13.4. *Ercole*, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum. (da FLEISCHER 1967, n. 155).



Fig. 13.5. *Ercole*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 102).



Fig. 13.6. *Ercole*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 103).



Fig. 13.7. *Ercole*, Sassari, Museo Nazionale. (da CONTU 1960, tav. 37).



Fig. 13.8. *Ercole*, Adalia, Antalya Museum. (da ÖZGEN 1992, n. 125).

14. Amorino (*Inv. n. XI, 848*)

Alt. cm. 6,9. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina rosso-bruna con incrostazioni sparse. Conservazione discreta. Manca la mano destra con l'eventuale attributo.

Provenienza: Collezione Molin, n. 82.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Fanciullo ignudo seduto su un sostegno. Sul capo, leggermente voltato a destra, i capelli, mossi e lunghi sino alle spalle, sono fermati da una coroncina che si annoda dietro la nuca, mentre sulla sommità della fronte è presente un ciuffo rialzato (*cirrus*). Il volto è gonfio e grottesco, le arcate sopraccigliari sono rese a cordoncino, gli occhi in rilievo, il naso è piccolo e largo, la bocca piccola e carnosa, le guance e il mento gonfi. Il collo è tozzo e quasi indefinito. Il corpo del fanciullo è molle e adiposo. Il braccio destro, proteso verso l'esterno e ripiegato in alto a livello della spalla, è spezzato al polso. Il braccio sinistro è steso lungo il fianco e piegato a livello del gomito verso l'esterno. Nella mano sinistra, solamente abbozzata, regge il *pedum*, attributo bacchico³²⁸. Le gambe sono divaricate: la destra, piegata, poggia il tallone al sostegno sul quale è seduto, mentre la gamba sinistra è distesa.

Il retro della statuetta, eccezion fatta per l'acconciatura resa da lunghe ciocche fermate da un nastro, è solamente abbozzato e presenta una scarsa attenzione ai particolari anatomici del corpo.

Il putto è un fanciullo, generalmente nudo, spesso raffigurato con le ali, in tal caso definito erote o amorino, che a seconda della sua funzione iconografica, che può essere funeraria, allegorica o decorativa, presenta degli attributi differenti³²⁹. La sua rappresentazione spazia dai fregi funerari nei sarcofagi, alla grande e piccola statuaria, ai cammei, alle monete, ai mosaici e alle pitture parietali³³⁰.

Due esemplari dai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste sono confrontabili con l'amorino preso in esame. Il primo bronsetto (*Inv. n. 2582; fig. 14.1*) propone lo stesso schema dell'esemplare veneziano. L'amorino alato, rappresentato tozzo e adiposo, è seduto

³²⁸ STUVERAS 1969, pp. 13-31.

³²⁹ STUVERAS 1969.

³³⁰ BLANC, GURY 1986, pp. 959-1049.

su un rialzo, con le gambe divaricate e le braccia tese in avanti³³¹. La scadente qualità del lavoro, il modellato confuso e la scarsità di particolari lo fanno ritenere da Càssola Guida³³² un'opera tarda, databile probabilmente al III secolo d.C.

Il secondo esemplare (*Inv. n. 2580; fig. 14.2*), privo di mani, piedi e dell'ala sinistra, è rappresentato in corsa mentre alza il braccio destro e volge lo sguardo verso l'alto³³³. Il volto, benché molto corroso, mantiene la tipica espressione patetica e grottesca, che ritroviamo nel bronzetto veneziano. I capelli sono definiti da lunghe ciocche ondulate che formano un ciuffo rialzato sulla fronte e sono fermati sulla nuca da una coroncina. All'ala destra, unica superstite, è applicato un perno moderno. Il bronzetto è datato dall'autore del catalogo al II-III secolo d.C. per la poca attenzione ai dettagli anatomici e per la scarsa resa del modellato³³⁴.

Molto simile al precedente è il bronzetto conservato al Musée de la Civilisation Gallo-Romaine di Lione (*Inv. n. Br 23; fig. 14.3*) che presenta il tipo dell'amorino lampadoforo. Il fanciullo alato è raffigurato stante, con il braccio destro alzato e il sinistro steso lungo il fianco³³⁵. Entrambe le gambe sono spezzate al ginocchio. La somiglianza con la statuetta veneziana sta nel volto, infatti, sebbene sia qualitativamente superiore, presenta lo stesso sguardo patetico, il viso paffuto, i capelli lunghi e scomposti e il ciuffo centrale sulla sommità del capo. Per la migliore qualità si presuppone una datazione più alta, di I-II secolo d.C.

L'amorino alato dal Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 288; fig. 14.4*) è rappresentato seduto con le gambe distese in avanti, il braccio sinistro steso lungo il corpo e il braccio destro proteso in avanti a mostrare un uccellino acefalo³³⁶. Sebbene l'intera superficie del bronzetto sia molto rovinata, s'identificano nel volto gonfio i lineamenti confusi e la massa di capelli priva del tipico ciuffo rialzato sulla fronte. Statuetta datata dall'autore del catalogo alla fine del III secolo d.C.

Un altro esemplare che proviene dal medesimo museo (*Inv. n. A4, 284; fig. 14.5*) testimonia la diffusione del tipo anche nelle *appliques* decorative³³⁷. La superficie del bronzetto è profondamente corrosa, è privo degli attributi, ed ha i piedi saldati ad una

³³¹ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 104, n. 83.

³³² CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 104.

³³³ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 103, n. 82.

³³⁴ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 103.

³³⁵ BOUCHER 1976b, pp. 31-32, n. 23.

³³⁶ FRANZONI 1973, p. 111, n. 90.

³³⁷ FRANZONI 1973, p. 112, n. 91.

lamina. Il reperto è databile in base allo stile della capigliatura, alla scarsità di dettagli e al modellato confuso alla media età imperiale.

Allo stesso periodo è presumibilmente databile l'amorino conservato al Louvre (*Inv. n. 164; fig. 14.6*). Il fanciullo alato è rappresentato seduto, privo della gamba destra e del braccio sinistro³³⁸. Il bronzetto ripropone lo stesso stile e schema compositivo dell'esemplare veneziano. Anche in questo caso è privo degli attributi.

Sebbene non si disponga di confronti puntuali, la statuetta veneziana è inquadrabile cronologicamente, grazie ai confronti e in base allo stile, all'epoca medio imperiale; per il modellato disorganico, la mancanza di particolari e la poca attenzione ai dettagli anatomici del corpo il bronzetto viene infatti ascritto alle opere di II-III secolo d.C.

Bibliografia: inedito.

³³⁸ DE RIDDER 1913, p. 87, n. 614, tav. 43.



14. Amorino
(Inv. n. XI, 848)



Fig. 14.1. *Amorino*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 83).



Fig. 14.2. *Amorino*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n. 82).



Fig. 14.3. *Amorino*, Lione, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine. (da BOUCHER 1976b, n. 23).



Fig. 14.4. *Amorino*, Verona, Museo Archeologico (da FRANZONI 1973, n. 90).



Fig. 14.5. *Amorino*, Verona, Museo Archeologico (da FRANZONI 1973, n. 91).



Fig. 14.6. *Amorino*, Parigi, Musée du Louvre. (da DE RIDDER 1913, n. 614).

15. Amorino su delfino (*Inv. n. XI, 1003*)

Alt. cm. 4,7. Lungh. cm. 6,8. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina verde con chiazze brune sparse. Superficie in parte consunta e scrostata. Conservazione mediocre. Mancano la frusta impugnata con la mano destra e le redini tenute con la sinistra. Perno e base sono moderni.

Provenienza: Collezione Molin, n. 150.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Fanciullo alato posto a cavalcioni di un delfino, con il busto teso all'indietro, ruotato verso sinistra e appoggiato con le ali al corpo dell'animale. Il volto dell'amorino, voltato verso sinistra, è molto consunto: di occhi, naso e bocca rimangono solo piccoli incavi; ne deriva una sostanziale piattezza delle forme. Il braccio sinistro, abbassato e ripiegato sul petto, reggeva le redini del delfino mentre il braccio destro, alzato e ripiegato verso la testa, teneva probabilmente una frusta, attributi entrambi mancanti. Il delfino è rappresentato con il rostro e gli occhi aperti, le pinne pettorali attaccate al ventre, il corpo sinuoso senza squame e la pinna caudale frastagliata.

Nelle arti figurative la presenza del motivo dell'amorino che cavalca il delfino è testimoniata a partire dalla fine del VI secolo a.C. in Grecia³³⁹, trovando poi fortuna nel mondo ellenistico, italico e romano³⁴⁰. Nell'antichità il delfino rappresentava il simbolo del mare o dell'animo sensibile alla musica, un animale conduttore-salvatore, messaggero d'amore; di conseguenza, quando sul suo dorso è presente Eros, la scena può assumere diversi significati: innanzitutto può essere espressione della relazione del dio con il mare, in secondo luogo può alludere alla potenza ammaliatrice della musica del dio e infine può essere ricondotto all'ambito funebre³⁴¹.

Il bronzetto del Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 293; fig. 15.1*) presenta lo stesso soggetto, con posa e stile analoghi a quelli dell'esemplare veneziano. La resa della capigliatura, dei dettagli del volto e la definizione delle ali è la medesima. L'amorino è rappresentato a cavalcioni di un delfino con i piedi appoggiati alle pinne pettorali dell'animale; esso è rappresentato con gli occhi aperti, il rostro chiuso, le pinne pettorali

³³⁹ HERMARY 1986, pp. 867-869, nn. 157-185; LANDWEHR 2000, p. 41.

³⁴⁰ REHO-BUMBALOVA 1981, pp. 91-92;

³⁴¹ REHO-BUMBALOVA 1981, pp. 92-96.

sporgenti, il corpo sinuoso e la pinna caudale biforcuta³⁴². Questo bronzetto, datato agli inizi del I secolo d.C., presenta come variante la presenza di una mela nella mano destra dell'amorino e nella sinistra di una conchiglia.

Un altro confronto possibile nella piccola plastica può esser tracciato con un bronzetto di epoca imperiale della Bibliothèque Nationale di Parigi (*fig. 15.2*) che rappresenta l'amorino portante la mano destra ai capelli e la sinistra invece appoggiata sul ginocchio³⁴³. La posa è molto simile a quelle dell'esemplare veneziano, anche se in questo caso il delfino è collocato su una base circolare alla quale è fissato un anello. Non è possibile definire con precisione la datazione e lo stile della statuetta, poiché il catalogo ne riporta solamente il disegno.

Analogamente, il bronzetto conservato al Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. A 1908; fig. 15.3*) consiste in un putto senza ali che cavalca un delfino appoggiato su un supporto a forma di cilindro decorato a linee ondulate che termina inferiormente con una base rotonda³⁴⁴. A causa del pessimo stato di conservazione non è possibile delineare i dettagli anatomici del fanciullo seduto sul dorso del delfino con le braccia portate in avanti e poggiate sulle cosce per reggere probabilmente le redini. L'animale è rappresentato con il rostro chiuso, il corpo lineare e la pinna caudale trilobata. Il manufatto è stato datato dall'autore del catalogo al I-II secolo d.C.

Nel Museo Archeologico di Chershell sono conservate tre statue marmoree che fungevano da decorazioni a fontane raffiguranti l'amorino alato a cavalcioni di un delfino. Il primo esemplare (*Inv. n. S 156; fig. 15.4*), datato al II o III secolo d.C., presenta l'amorino privo della testa, del braccio sinistro e dell'avambraccio destro, mentre il delfino non ha la pinna dorsale e la pinna caudale³⁴⁵. L'amorino, a cavalcioni del delfino e con i piedi appoggiati alle pinne ventrali dell'animale, ha il braccio destro rialzato, con il quale teneva probabilmente la frusta, mentre con la mano sinistra impugnava le redini o la pinna dorsale del delfino che cavalcava, come nel seguente confronto.

Per quanto riguarda il secondo esemplare (*Inv. n. S 212; fig. 15.5*) l'amorino alato è privo della testa, del braccio destro e di entrambe le gambe, mentre il delfino non presenta il rostro, il ventre e la pinna caudale³⁴⁶. L'amorino si sorregge con la mano sinistra alla

³⁴² GARZOTTI 1879, p. 47, nota 3; FRANZONI 1973, p. 113, n. 92; BOLLA 1999, p. 223, fig. 23; tav. 62.

³⁴³ BABELON, BLANCHET 1895, p. 129, n. 294; REINACH 1904, II, p. 468, n. 8.

³⁴⁴ BOUCHER 1973, p. 7, n. 11.

³⁴⁵ LANDWEHR 2000, pp. 40-41, n. 88, tav. 24.

³⁴⁶ LANDWEHR 2000, p. 41, n. 89, tav. 25.

pinna dorsale del delfino, mentre con la destra brandiva probabilmente la frusta. È datato stilisticamente al II secolo d.C., probabilmente all'età adrianea.

L'ultima statua (*Inv. n. S 230; fig. 15.6*), la più frammentaria, è composta solamente dalle gambe dell'amorino e dal delfino senza la coda³⁴⁷. In base ai confronti con le precedenti statue analizzate, l'opera viene datata al II-III secolo d.C.

Un possibile confronto tematico e stilistico può essere delineato con i rilievi presenti su un sarcofago (*fig. 15.7*) di infante conservato al Palazzo dei Conservatori a Roma e datato al terzo quarto del II secolo d.C. Sul lato lungo è raffigurato al centro Oceano con ai lati quattro delfini cavalcati da altrettanti amorini alati³⁴⁸. Gli amorini poggiano i piedi sulle pinne ventrali dei delfini e li guidano mediante le redini. Il primo esemplare, alla destra della protome divina, regge una frusta con la mano destra. Sui lati corti sono analogamente raffigurati due amorini alati mentre cavalcano un delfino, stilisticamente analoghi ai precedenti e all'esemplare veneziano preso in esame.

Sulla lucerna fittile del Museo Nazionale di Copenaghen (*Inv. n. 3617; fig. 15.8*), di I-II secolo d.C., vi è rappresentato un amorino alato a cavalcioni di un delfino con le redini in mano³⁴⁹. Dato il mediocre stato di conservazione della lucerna, non s'identificano con chiarezza i dettagli della raffigurazione, ma questo non inficia l'identificazione della scena stessa.

Il motivo dell'amorino con frusta su delfino è diffuso anche nel repertorio decorativo di altre classi figurative, ad esempio nei mosaici³⁵⁰, nella glittica³⁵¹ e nella monetazione³⁵², spaziando dall'età tardo repubblicana a tutta l'età imperiale.

La statuetta veneziana è datata da Tombolani³⁵³ al II secolo d.C., cronologia supportata anche dai numerosi confronti iconografici e stilistici qui proposti.

Bibliografia: TOMBOLANI 1988, p. 102, n. II.13.

³⁴⁷ LANDWEHR 2000, p. 41, n. 90, tav. 25.

³⁴⁸ RUMPF 1969, pp. 17-18, n. 46, tav. 13.

³⁴⁹ BLANC, GURY 1986, p. 1003, n. 404.

³⁵⁰ BLANC, GURY 1986, pp. 1002-1003, nn. 398-399.

³⁵¹ IMHOOF-BLUMER 1889, pp. 125-126, nn. 22-26, tav. 20; FURTWÄNGLER 1896, n. 7532; DE RIDDER 1911, pp. 671-672, n. 3104, tav. 29,3; FOSSING 1929, p. 235, n. 1728, tav. 20. n. 1728; RICHTER 1956, p. 75, nn. 312-314, tav. 42; SENA CHIESA 1966, pp. 166-167, nn. 278-281, tavv. 14-15, BLANC, GURY 1986, p. 1003, n. 402.

³⁵² CRAWFORD 1974, p. 404 n. 390, tav. 49, 14; p. 473, n. 463, 3, tav. 54, 21.

³⁵³ TOMBOLANI 1988, p. 102.



15. Amorino su delfino
(Inv. n. XI, 1003)



Fig. 15.1. *Amorino*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 92).



Fig. 15.2. *Amorino che cavalca un delfino*, Parigi, Bibliothèque Nationale. (da BABYLON, BLANCHET 1895, n. 294).



Fig. 15.3. *Amorino che cavalca un delfino*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 11).



Fig. 15.4. *Fontana con amorino alato su delfino*, Chercell, Museo Archeologico. (da LANDWEHR 2000, n. 88).



Fig. 15.5. *Fontana con amorino alato su delfino*, Cherchell, Museo Archeologico. (da LANDWEHR 2000, n. 89).



Fig. 15.6. *Fontana con amorino alato su delfino*, Cherchell, Museo Archeologico. (da LANDWEHR 2000, n. 90).



Fig. 15.7. *Sarcofago*, Roma, Palazzo dei Conservatori. (da RUMPF 1969, n. 46).



Fig. 15.8. *Lucerna con raffigurato un amorino che cavalca un delfino*, Copenaghen, Museo Nazionale. (da BLANC, GURY 1986, n. 404).

2.2 Rappresentazioni umane

16. Camillo (*Inv. n. XI, 936*)

Alt. cm. 8,2. Fusione piena. Fattura scadente. Patina verde chiaro. Conservazione mediocre. Superficie consumata. Sul capo e sulla spalla sinistra sono presenti abrasioni. Sul dorso è applicato un occhiello saldato. Bronzetto veneto di età romana.

Provenienza: Collezione Molin, n. 121.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura maschile stante su piedi discostati con la gamba destra leggermente più corta. Il ragazzo indossa una tunica a maniche corte lunga fino al ginocchio e legata alla vita con una sottile cintura. Il panneggio della tunica sono rigide e schematiche. La testa, girata verso destra, è coperta dalla capigliatura a calotta, con i capelli che giungono fino alla base della nuca, resi con ciocche definite da incisioni curvilinee. I lineamenti del volto sono resi piuttosto sommariamente: degli occhi rimane solamente l'incavo, il naso è appena percettibile, la bocca è lineare e chiusa. Le spalle sono strette e basse, ne consegue un innaturale e sproporzionato allungamento delle braccia. Il braccio destro, proteso verso il basso, presenta una fessura al di sotto del gomito. Nella mano destra tiene un vaso panciuto, probabilmente una situla o un *urceus*. Nella sinistra, stesa verso il basso, regge una patera. Le gambe divaricate sono tozze e anatomicamente poco dettagliate.

Il retro della statuetta è incavato e reso sommariamente.

La statuetta raffigura un *camillus*³⁵⁴, fanciullo *impuber, liber e ingenuus* che assisteva il sacerdote durante i sacrifici o le cerimonie religiose, e di cui era generalmente il figlio. Il caratteristico abito consiste in una semplice tunica a maniche corte, fermata sui fianchi da una cintura, lunga fino al ginocchio, mentre ai piedi calza solitamente dei sandali. Gli attributi più frequenti associati a questa figura sono la *patera*, l'*urceus* o l'*acerra* con l'incenso. Il tipo del *camillus*³⁵⁵ appare una creazione romana, anche se la sua espressione figurata rivela un'evidente ispirazione classicistica, almeno nell'impianto

³⁵⁴ Bibliografia di riferimento sulla figura del *camillus*: SPAULDING 1911; BERMOND MONTANARI 1959, p. 285; DAREMBERG, SAGLIO 1969, pp. 858-859; GALLIAZZO 1979, pp. 101-102.

³⁵⁵ Raffigurazioni di *Camilli* sono inoltre presenti su un rilievo dell'Arco di Traiano a Benevento (KUNCKEL 1974, p. 81, fig. S 5, tav. 22) e in alcune pitture parietali pompeiane (KUNCKEL 1974, pp. 83, 85, figg. L 29, 31, 67, tavv. 32, 35).

generale e nel recupero di alcuni stilemi decorativi come capigliatura, attributi e panneggio della tunica³⁵⁶.

Un primo confronto si può tracciare con un bronzetto del Museo Civico di Treviso (*Inv. n. 3660; fig. 16.1*) che offre un interessante paragone e la relativa interpretazione del personaggio. È rappresentato un giovane stante, vestito con una corta tunica senza maniche fermata da una cintura³⁵⁷. Anche in questo caso i capelli sono resi con una calotta, le braccia sono distese lungo il corpo e le gambe divaricate e pressoché simmetriche. Rispetto al bronzetto veneziano gli attributi sono invertiti, infatti l'esemplare trevigiano nella sinistra tiene un vaso situliforme mentre nella destra, restaurata, doveva tenere una *patera*³⁵⁸. Tali caratteristiche qualificano questa statuetta non tanto come un offerente ma piuttosto come un *camillus*. Per la realizzazione della capigliatura e della tunica stretta e corta la statuetta viene datata al periodo augusteo o di poco posteriore, mentre lo stile pare condizionato da influenze etrusco-italiche e paleovenete, attribuendo la sua realizzazione all'area periferica padana della prima metà del I secolo d.C.³⁵⁹

Un secondo confronto può essere delineato con la statuetta di *camillus* conservata al Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. L 126; fig. 16.2*). Il giovane è rappresentato stante, vestito con una tunica a maniche corte lunga fino alle ginocchia e fermata sui fianchi con una cintura³⁶⁰. La capigliatura a calotta definita da lunghe ciocche inquadra il volto del ragazzo. Nella mano destra tiene un vaso per le libagioni mentre nella sinistra un cofanetto con i grani d'incenso. Il retro della statuetta non è lavorato. Bronzetto datato molto genericamente dall'autore del catalogo all'età imperiale.

Di miglior fattura, la statuetta in stile greco-romano di *camillus* conservata al Musée Archéologique di Sion (*Inv. n. 1167; fig. 16.3*), presenta il giovane stante, vestito con una corta tunica fermata sulla vita con una cintura³⁶¹. La testa, di belle proporzioni, è ruotata verso sinistra. Il braccio destro è teso verso sinistra ad indicare con l'indice, mentre il braccio sinistro è perduto. L'interpretazione della statuetta è dubbia, infatti sia la posa sia la mancanza degli attributi caratteristici del tipo come l'*urceus* o la *patera* non sembrano

³⁵⁶ GALLIAZZO 1979, pp. 101-102.

³⁵⁷ GALLIAZZO 1979, p. 102.

³⁵⁸ GALLIAZZO 1979, pp. 101-102, n. 19.

³⁵⁹ GALLIAZZO 1979, pp. 101-102.

³⁶⁰ BOUCHER 1973, p. 123, n. 188.

³⁶¹ MANFRINI 1978, p. 50, n. 64.

corrispondere a quelle dei *camilli*. Si tratta forse di un nuovo tipo iconografico o di un altro personaggio, eventualmente un soldato.

La statuetta proveniente da Treviri (*Inv. n. G 68; fig. 16.4*) rappresenta un uomo stante, con le gambe divaricate, vestito con una corta tunica fermata da una cintura alla vita e con le braccia piegate in avanti nell'atto di porgere qualcosa non identificabile, data la mancanza di entrambe le mani e dei relativi attributi³⁶². Il volto imberbe è frontale e rotondeggiante, gli occhi grandi e asimmetrici, il naso largo è spezzato in punta, la bocca carnosa e chiusa. La capigliatura a calotta, la rigida schematicità del panneggio della tunica e l'appiattimento delle forme inducono Menzel³⁶³ a datare questo bronzetto al I secolo d.C.

Possiamo confrontare l'esemplare veneziano con la statua bronzea di *camillus* (*alt. cm. 141*) conservata nel Palazzo dei Conservatori a Roma (*fig. 16.5*). Il giovane è rappresentato stante, vestito con una tunica lunga fino al ginocchio e fermata sui fianchi da una cintura³⁶⁴. Il panneggio della tunica è morbido e realistico. Il braccio sinistro è steso lungo il fianco, mentre il destro è proteso in avanti. Ai piedi calza dei sandali. Statua di qualità elevata datata alla metà del I secolo d.C.

La statua bronzea di *camillus* (*alt. cm. 103*) del Metropolitan Museum di New York (*fig. 16.6*) raffigura un giovane dai lineamenti del volto realistici e di ottima fattura, vestito con una tunica a maniche corte, lunga fino alle ginocchia, fermata alla vita³⁶⁵. Il panneggio della veste è morbido e realistico. Nella mano destra teneva una verga o un *lituus* mentre nella sinistra reggeva probabilmente una *patera* o un'*acerra*. Ai piedi calza dei sandali. Statua di età Giulio-Claudia.

Un interessante confronto può essere proposto con un rilievo marmoreo proveniente dall'*Ara Pacis Augustae*. Nel rilievo rappresentante il sacrificio di Enea ai Penati (*fig. 16.7*), i due giovani *camilli* sono rappresentati di profilo, con il capo laureato e con la tipica tunica a maniche corte fermata da una cintura ai fianchi. Il ragazzo di destra, stante, tiene nella mano destra un *urceus* e nella sinistra un recipiente con dei frutti³⁶⁶. Il panneggio della veste e i dettagli anatomici del ragazzo sono resi con grande realismo e ottima fattura. Il rilievo è datato al 9 a.C., anno della dedica dell'altare.

³⁶² MENZEL 1966, p. 43, n. 90a, tav. 102.

³⁶³ MENZEL 1966, p. 43.

³⁶⁴ STUART JONES 1926, pp. 47-49, n. 3, tav. 66.

³⁶⁵ SPAULDING 1911, p. 46; RICHTER 1915, pp. 135-137, fig. 271.

³⁶⁶ SPAULDING 1911, p. 25; FROVA 1961, p. 174, fig. 128.

In base allo stile della capigliatura a calotta, alla resa schematica del panneggio della tunica e alla tendenza all'appiattimento delle forme, la statuetta di *camillus* del Museo Archeologico di Venezia è inquadrabile nel panorama alto imperiale di area padana.

Bibliografia: inedito.



16. Camillo
(Inv. n. XI, 936)



Fig. 16.1. *Camillo*, Treviso, Museo Civico. (da GALLIAZZO 1979, n. 19).



Fig. 16.2. *Camillus*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 188).



Fig. 16.3. *Camillo*, Sion, Musée Archéologique. (da MANFRINI 1978, n. 64).



Fig. 16.4. *Uomo senza barba*, Treviri, Rheinisches Landesmuseum (da MENZEL 1966, n. 90a).



Fig. 16.5. *Camillus*, Roma, Palazzo dei Conservatori. (da STUART JONES 1926, n. 3).



Fig. 16.6. *Camillus*, New York, Metropolitan Museum. (da RICHTER 1915, fig. 271).



Fig. 16.7. *Enea che sacrifica ai Penati (Ara Pacis)*, Roma, Museo dell'Ara Pacis. (da FROVA 1961, fig. 128).

17. Togato recumbente (*Inv. n. XI, 10*)

Alt. cm. 3,3. Largh. cm. 4,8. Fusione piena. Patina verde chiaro con chiazze arancioni e bianche sulla parte posteriore. Conservazione pessima. Profonda corrosione diffusa su tutto l'oggetto che ha portato alla formazione di numerosi fori sulla parte anteriore della toga e sulla parte posteriore del braccio destro. Foro moderno sotto la base.

Provenienza: Collezione Correr.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura maschile, *velato capite*, distesa sul fianco sinistro sulla *kline*. Il volto, sebbene molto rovinato, presenta i tratti caratteristici dell'uomo di età adulta: fronte alta, espressione profonda, occhi grandi e mandibola squadrata. Le pieghe della toga sono rese in maniera rigida e schematica. Il braccio sinistro, che poggia direttamente sulla *kline* e sostiene il busto rialzato, regge un oggetto non identificabile. Nella mano destra, protesa verso l'esterno, tiene una patera. I dettagli della veste, nella parte posteriore, sono resi con un'attenzione minore, infatti, sul dorso le pieghe sono rese con incisioni concentriche leggermente incise, mentre sulle gambe sono più profonde e ugualmente poco naturalistiche. Al di sotto della figura è possibile riconoscere la presenza di un cuscino rigonfio, con decorazione a linee oblique incise, ben differenziato dalla superficie piana della *kline*.

Il retro della statuetta, molto corroso, è definito dal rigido e schematico panneggio della toga, ed è caratterizzato da una spiccata bidimensionalità.

Il bronzetto rappresenta, molto probabilmente, un *Genius* familiare come quello rinvenuto a Castelvenero di Pirano e conservato ai Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste (*Inv. n. 5199; fig. 17.1*) che presenta fattura e conservazione migliore rispetto alla statuetta veneziana. Infatti i dettagli del volto sono più curati, le pieghe della veste più marcate e rigide e l'attributo della mano sinistra più chiaro, sebbene ugualmente non identificabile³⁶⁷. Si tratta di un'*applique* di fattura grossolana datata all'età traianea³⁶⁸.

Un esemplare analogo si trova al Museo Archeologico di Aquileia (*Inv. n. F III 22; fig. 17.2*), fatto che confermerebbe la circolazione regionale dei manufatti artistici e la posizione di Aquileia come emporio di riferimento durante l'età tardo-repubblicana, ma

³⁶⁷ CÀSSOLA GUIDA 1978, p. 97, n.78; BRAVAR 2002, pp. 487-488, fig. 9.

³⁶⁸ BRAVAR 2002, pp. 487-488.

soprattutto imperiale, epoca a cui si fa risalire la produzione della statuetta³⁶⁹. Il personaggio maschile è semidisteso sulla *kline*, *velato capite*, presenta la caratteristica scatola sulla sinistra ed è privo della mano destra. Rispetto al bronzetto precedente i dettagli del volto sono più curati e le pieghe della veste più morbide e realistiche.

Il bronzetto conservato al Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. L 53; fig. 17.3*) ripropone lo schema formale dell'esemplare veneziano: un personaggio maschile togato, semidisteso sul fianco sinistro, con una patera nella mano destra e un'indefinita scatola nella sinistra³⁷⁰. Lo stile dell'oggetto è mediocre, i dettagli del volto e della tunica sono schematici. La statuetta, datata al I secolo d.C., è stata interpretata dalla Boucher³⁷¹ come la raffigurazione di un sacerdote durante una festa religiosa.

Lo stesso modello è rappresentato nel bronzetto conservato al Musée Rolin di Autun (*Inv. n. 367; fig. 17.4*) ed è stato interpretato sempre come un sacerdote durante una festività, che stringe una patera nella mano destra e una ghirlanda nella sinistra³⁷². Il sacerdote, disteso sul fianco sinistro, indossa una veste a maniche corte fermata sulla vita da una cintura. La capigliatura è raccolta sulla nuca in una crocchia. Dato l'elevato stato di corrosione della superficie che oblitera i tratti distintivi della statuetta, non è stato possibile datare stilisticamente il reperto.

Il bronzetto del Musée Archéologique di Strasburgo (*fig. 17.5*), interpretato come Lare familiare, regge una patera nella mano destra e una cornucopia nella sinistra³⁷³. È probabile che l'oggetto sia stato importato dall'Italia, dove gli stessi caratteri popolari ricorrono in bronzi di piccole dimensioni³⁷⁴. La statuetta è stata datata agli inizi del I sec. d.C. per lo stile della capigliatura³⁷⁵.

La statuetta proveniente da Besançon (*Inv. n. A 441; fig. 17.6*) ripropone lo stesso stile e la medesima fattura del bronzetto veneziano. Pur essendo stata interpretata come una figura femminile, l'elevata corrosione del volto non permette di identificare con certezza il sesso³⁷⁶. La figura, *velato capite*, è semidistesa sul fianco sinistro. Non è possibile identificare gli attributi. La resa delle pieghe della veste è poco naturalistica e limitata alle gambe. Si tratta di un bronzetto di epoca romana di stile etrusco.

³⁶⁹ KUNCKEL 1974, p. 42, tav. 52, F III 22.

³⁷⁰ HATT 1960, p. 318, fig. 126; BOUCHER 1973, p. 138, n. 211.

³⁷¹ BOUCHER 1973, p. 138.

³⁷² LEBEL, BOUCHER 1975, p. 79, n. 128.

³⁷³ HATT 1960, pp. 318-324, fig. 126.

³⁷⁴ BOUCHER 1976a, p. 242.

³⁷⁵ BOUCHER 1976a, pp. 242-243.

³⁷⁶ LEBEL 1959-61, p. 60, n. 191, tav. 71, 3.

La posizione semidistesa della figura ricorda le rappresentazioni di defunti su coperchi di urne e sarcofagi etruschi; in particolar modo la disposizione delle gambe e delle braccia e il panneggio della toga richiamano alla mente alcune immagini scolpite sui coperchi di urne tardo-etrusche di Volterra³⁷⁷.

La statuetta veneziana rappresenta un chiaro esempio di un oggetto di epoca romana, alto imperiale sulla base dei confronti, influenzato da influssi preromani, probabilmente etruschi.

Bibliografia: KUNCKEL 1974, p. 96, tav. 57, F IV 18.

³⁷⁷ LAVIOSA 1965, pp. 184-204; MAGGIANI 1976, tavv. 32-33.



17. Togato recumbente
(Inv. n. XI, 10)



Fig. 17.1. *Figura di togato recumbente*, Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte. (da CÀSSOLA GUIDA 1978, n.78).



Fig. 17.2. *Genius*, Aquileia, Museo Archeologico. (da KUNCKEL 1974, tav. 52, F III 22).



Fig. 17.3. *Sacerdote*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 211).



Fig. 17.4. *Sacerdote*, Autun, Musée Rolin. (da LEBEL, BOUCHER 1975, n. 128).



Fig. 17.5. *Lare familiare*, Strasburgo, Musée Archéologique. (da HATT 1960, fig. 126).



Fig. 17.6. *Divinità femminile*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. (da LEBEL 1959-61, n. 191).

2.3. *Appliques et instrumenta*

18. Fortuna (*Inv. n. XI, 9*)

Alt. cm. 2,7. Fusione piena. Fattura non buona. Patina verde. Conservazione mediocre. Manca la mano destra e l'eventuale attributo. Presenza di fratture. Sul retro della statuetta è presente un perno di applicazione.

Provenienza: Collezione Correr.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Piccola figura femminile stante sulla gamba sinistra con la destra a riposo. Il capo è piegato verso sinistra. Il volto, date le piccole dimensioni e il cattivo stato di conservazione, presenta tratti fisionomici resi da solchi e incisioni. I capelli sono composti da ciocche globulari rilegate da una corona. La dea indossa un chitone con ampio risvolto e un *himation* che, dalla spalla sinistra, ricade trasversalmente sulla schiena e, passando per il fianco destro, cinge la vita della dea e termina sull'avambraccio sinistro che è ripiegato in avanti a reggere la cornucopia. Il braccio destro, nella stessa posizione, è spezzato al polso. Il pannello delle vesti è reso molto schematicamente. I piedi poggiano su una superficie fusa insieme alla statuetta che ne funge da base.

Sulla parte posteriore della statuetta è presente un perno antico che permetteva di inserirla come decorazione.

Questa statuetta è confrontabile con un bronzetto, anch'esso di piccole dimensioni (*cm. 4,3*), rinvenuto sul Gran San Bernardo (*Inv. n. 6; fig. 18.1*), che raffigura una donna stante, con una cornucopia nella mano sinistra e una patera nella destra³⁷⁸. I dettagli del volto sono quasi completamente obliterati mentre si riconosce, sul capo, il diadema. La dea indossa un lungo chitone a fitte pieghe sostenuto da una cintura. La statuetta, di età imperiale, è stata interpretata come Tutela.

La statuetta di Abbondanza conservata al Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 211; fig. 18.2*) indossa un chitone senza maniche sostenuto da una cintura sotto il seno, con soprastante *himation* che pende trasversalmente dalla spalla sinistra sulla schiena e, volto il fianco, è ricondotto sull'avambraccio sinistro³⁷⁹. I capelli sono pettinati all'indietro e cinti da un diadema. Nella mano destra tiene una patera, mentre nella sinistra regge una piccola

³⁷⁸ LEIBUNDGUT 1980, p. 64, n. 58, tav. 81.

³⁷⁹ FRANZONI 1973, p. 102 n. 81.

cornucopia. Il panneggio è prolisso e, in certi punti, casuale. L'evidente autonomia stilistica di questa statuetta rispetto ai canoni fissati per le opere di questo tipo, attesta la crisi formale artistica che si verificò tra la fine del III e l'inizio del IV secolo d.C.³⁸⁰

Interessante il confronto con la statuetta di Fortuna del Musée du Château di Montbéliard (*Inv. n. 906.1.1; fig. 18.3*) raffigurata stante, con la testa cinta da un alto diadema ornato da volute al centro e da dentelli ai lati³⁸¹. La dea indossa il chitone talare con soprastante *himation* che pende trasversalmente dalla spalla sinistra. Nella mano destra tiene una patera, mentre nella sinistra la cornucopia. L'esemplare è datato in base al contesto di ritrovamento all'epoca imperiale³⁸².

Un successivo confronto può essere tracciato con una statuetta di Fortuna della collezione Merlo (*Inv. n. A 839; fig. 18.4*). La dea è rappresentata stante, con il chitone sostenuto da una sottile cintura sotto il seno e il soprastante *himation*³⁸³. Nella mano sinistra regge la cornucopia, mentre nella destra una patera. Sul capo porta un diadema lunato. Il bronzetto è ascrivibile genericamente all'epoca imperiale.

Interessante è il confronto con la statuetta di Fortuna del Musée Granet ad Aix-en-Provence (*Inv. n. 867 Gibert; fig. 18.5*), rappresentata seduta su una sedia, vestita con una tunica a mezze maniche e il soprastante *himation* che pende trasversalmente dalla spalla sinistra³⁸⁴. Il volto della dea è molto consunto e quasi indefinito. Sul capo porta un diadema lunato con soprastante *modius*. Nella mano destra tiene una patera, mentre nella sinistra la cornucopia. Il bronzetto è stato datato genericamente all'epoca romana.

L'ultimo esemplare preso in esame è una statuetta greco-romana d'argento di piccole dimensioni (*cm. 4*) conservata al Louvre (*Inv. n. 23; fig. 18.6*) che raffigura una donna stante, diademata, *velato capite*, con una patera nella mano destra ed appoggiata ad uno scettro, mancante, con la sinistra³⁸⁵. In base a questi attributi è stata identificata con Hera.

Date le piccole dimensioni, la carenza di dettagli e la mancanza di puntuali confronti, la statuetta del Museo Archeologico di Venezia, oltre a non essere chiaramente identificabile, non è databile in maniera puntuale.

Bibliografia: inedito.

³⁸⁰ FRANZONI 1973, p. 102.

³⁸¹ LEBEL 1962, p. 22, n. 22, tav. 27.

³⁸² LEBEL 1962, p. 22.

³⁸³ MENZEL 1986, p. 40, n. 86, tav. 47.

³⁸⁴ OGGIANO-BITAR 1984, p. 81, n. 143.

³⁸⁵ DE RIDDER 1913, p. 102, n. 747, tav. 51.



18. Fortuna
(Inv. n. XI, 9)



Fig. 18.1. *Tutela*, Gran san Bernardo, Hospiz. (da LEIBUNDGUT 1980, n. 58).



Fig. 18.2. *Abbondanza*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 81).



Fig. 18.3. *Fortuna*, Montbéliard, Musée du Château. (da LEBEL 1962, n. 22).



Fig. 18.4. *Fortuna*, Bonn, Collezione Merlo. (da MENZEL 1986, n. 86).



Fig. 18.5. *Fortuna*, Aix-en-Provence, Musée Granet. (da OGGIANO-BITAR 1984, n. 143).



Fig. 18.6. *Hera*, Parigi, Musée du Louvre. (da DE RIDDER 1913, n. 747).

19. Achille (*Inv. n. Br. 626*)

Alt. cm. 33. Largh. cm. 21. Fusione a cera persa. Fattura eccellente. Patina bruna rilucente con efflorescenze, in particolare sul retro. Conservazione discreta. Manca parte dell'avambraccio destro, la gamba sinistra dal ginocchio e le prime due dita del piede destro. Interventi a freddo sulle piume del lophos, sulle unghie, sui lembi della clamide, sui riccioli e sul pube.

Rinvenuto nel 1935 a Oderzo in via Dalmazia, ad ovest del centro municipale antico; non è chiaro se presso o al di sotto di un grande mosaico³⁸⁶.

In esposizione al Museo Archeologico di Venezia, sala VII.

Il bronzetto rappresenta un guerriero ignudo in azione, teso nei suoi movimenti a destra ma concentrato a sinistra. La testa, rivolta verso destra quasi di profilo, è protetta da un elmo attico con *lophos* piumato da sotto il quale fuoriescono le ciocche ricce di capelli. I dettagli del volto sono di pregevole fattura: gli occhi sono aperti e fissi verso il nemico, il naso è lineare e di belle proporzioni, le labbra sono carnose e chiuse, la mascella è contratta nello spasmo dell'azione. La muscolatura del corpo è sviluppata e anatomicamente corretta: i pettorali ampi, gli addominali contratti e i muscoli delle gambe sono tesi a sostenere la posizione del guerriero. Il braccio destro, proteso verso l'alto nel tentativo di rispondere ad un attacco, è spezzato sotto il gomito. Il braccio sinistro, ripiegato all'indietro, impugna saldamente uno scudo, in piena visione prospettica dall'interno. L'accuratezza del lavoro si evidenzia anche nell'ageminatura di un meandro argenteo, intrecciato e intarsiato sul bordo interno dello scudo. Su di esso si avvolge la clamide che, avviluppando l'avambraccio, scende libera sul dorso fino a rispuntare tra le gambe. Le pieghe della clamide sono rese con estremo realismo, morbidezza e plasticità. Tra la gamba destra e il lembo della clamide compare un elemento non pertinente a questo soggetto, cioè una coda di cavallo, che suggerisce dunque la presenza dell'animale alla destra del guerriero, che doveva integrare la scena.

L'*applique* è eseguita ad altorilievo, solo le gambe del guerriero sono lavorate a tutto tondo; nella parte posteriore le forme sono sezionate con uno spessore della parete di circa 5 mm, per agevolarne l'applicazione alla superficie di supporto che si deduce, per la curvatura dell'*applique*, esser stata convessa.

³⁸⁶ TIRELLI 1987, p. 375.

Per quanto riguarda l'interpretazione del personaggio rappresentato e la scena di cui doveva far parte, l'*applique* è stata confrontata con un rilievo fittile, conservato nel Museo dell'Agorà di Atene (*fig. 19.1*), appartenente probabilmente alla parete di un vaso plastico di fine V secolo a.C. e raffigurante Achille, sulla destra, mentre disarciona Troilo da cavallo³⁸⁷. Nella rappresentazione ateniese ci sono alcune varianti: il guerriero impugna la lancia con la mano sinistra, è presente una spada sospesa alla bandoliera, la clamide è caratterizzata da una diversa posizione, la figura ha una maggiore frontalità e una resa anatomia più semplificata; si tratta però di varianti esecutive che non incidono sull'identificazione della scena.

Un altro confronto tematico e stilistico può essere tracciato con la raffigurazione presente su una teca di specchio proveniente dall'Italia meridionale e conservata al Museo Nazionale di Atene (*Collezione Stathatos; fig. 19.2*). Il manufatto, datato alla seconda metà del IV secolo a.C., inquadra la scena nel medaglione circolare della teca e conferma, inoltre, la circolazione del modello in Magna Grecia³⁸⁸. In questo caso Troilo non è a cavallo ma combatte con Achille a terra.

Un rilievo in pietra tenera conservato al Museo Nazionale di Taranto (*Inv. n. 153; fig. 19.3*), probabilmente di fine III secolo a.C.³⁸⁹, presenta gli stessi elementi iconografici dei precedenti manufatti. Troilo, a cavallo, è raffigurato nel tentativo di divincolarsi dalla presa di Achille; quest'ultimo è privo della testa, del braccio destro e della gamba sinistra, ma certamente riconoscibile grazie ai confronti qui proposti³⁹⁰. Questo manufatto, molto frammentario, traduce la scena attraverso uno schema figurativo frutto, molto probabilmente, della recezione di un modello esterno.

Un altro interessante confronto può essere tracciato con un rilievo fittile (*fig. 19.4*) rinvenuto durante lo scavo della *domus* della "Venere dorata" di Pompei. Nella scena, frammentaria, Achille sta disarcionando Troilo tirandolo per i capelli³⁹¹. Achille, in nudità eroica, porta sul capo un elmo con visiera rialzata e imbraccia lo scudo con la mano sinistra; Troilo ha un mantello svolazzante fissato sul petto, porta al collo una *bulla* e calza

³⁸⁷ SHEAR 1932, p. 390, fig. 9; SHEAR 1933, p. 471, fig. 20; THOMPSON 1939, pp. 299-300, fig. 12; THOMPSON 1959, fig. 27.

³⁸⁸ KOSSATZ-DEISSMAN 1981, p. 89, n. 373.

³⁸⁹ PANNUTI 1981, pp. 113-114.

³⁹⁰ BERNABÒ BREA 1952, pp. 139-141, fig. 95; LANGLOTZ, HIRMER 1968, pp. 98-99, tav. 154; CARTER 1975, p. 85, n. 306, tav. 51; KOSSATZ-DEISSMAN 1981, p. 87, n. 358; ORLANDINI 1983, fig. 534; BESCHI 1994, p. 282, fig. 6.

³⁹¹ PANNUTI 1981, pp. 111-116, fig. 1.

gli *endromides*. La realizzazione dei volti è piuttosto sommaria, mentre i corpi sono discretamente modellati.

Il tema è riproposto anche su una pasta vitrea conservata al Metropolitan Museum di New York (*Inv. n. 17.195.12; fig. 19.5*). Lo schema iconografico si collega strettamente a quello del rilievo fittile ateniese, anche se alcune varianti, come la tecnica realizzativa e una maggiore spazialità, inducono ad attribuire una datazione più bassa, di I secolo a.C.³⁹²

Dopo aver così identificato il soggetto e il modello di provenienza, un ultimo e più puntuale confronto permette di individuare il contesto in cui era inserita l'*applique* e la cronologia di riferimento. Il manufatto di confronto è la statua bronzea di Germanico rinvenuta ad Amelia e conservata al Museo Civico Archeologico e Pinacoteca "Edilberto Rosa" (*fig. 19.6*), che ripropone come decorazione della lorica la scena di Achille che disarciona Troilo da cavallo³⁹³. Lo stile e lo schema compositivo sono analoghi a quelli dell'esemplare veneziano. La statua di Germanico è datata agli inizi del I secolo d.C.

Il profilo convesso dell'*applique* veneziana rafforza l'ipotesi che essa facesse parte della decorazione della lorica di una statua bronzea. In base all'ultimo puntuale confronto e allo stile classicistico della realizzazione, l'*applique* con guerriero del Museo Archeologico di Venezia viene datata alla prima età imperiale³⁹⁴.

Bibliografia: FORLATI TAMARO 1969, pp. 16-17, n. 4; BESCHI 1994, pp. 279-290; figg. 1-2; VALLICELLI 2004, p. 170, n. IX. 8.

³⁹² RICHTER 1956, n. 633, tav. 71; KOSSATZ-DEISSMAN 1981, p. 87, n. 356.

³⁹³ CIOTTI 1987, pp. 233-238.; ROCCO 2008, pp. 475-750; SAIONI 2009, pp. 241-242.

³⁹⁴ BESCHI 1994, pp. 284-285.



19. Achille
(Inv. n. Br. 626)



Fig. 19.1. *Rilievo fittile*, Atene, Museo dell'Agorà. (da THOMPSON 1959, fig. 27).



Fig. 19.2. *Teca di specchio*, Atene, Museo Nazionale. (da KOSSATZ-DEISSMAN 1981, n. 373).



Fig. 19.3. *Rilievo in pietra tenera*, Taranto, Museo Nazionale. (da BERNABÒ BREA 1952, fig. 95).



Fig. 19.4. *Rilievo fittile*, Pompei, dalla domus della "Venere dorata". (da PANNUTI 1981, fig. 1).



Fig. 19.5. *Pasta vitrea*, New York, Metropolitan Museum. (da RICHTER 1956, n. 633).



Fig. 19.6. *Statua di Germanico*, Amelia, Museo Civico Archeologico e Pinacoteca "Edilberto Rosa". (da ROCCO 2008, fig. 1).

20. Nettuno (*Inv. n. XI, 853*)

Alt. cm. 11,5. Largh. cm. 10,6. Fusione piena. Fattura buona. Patina bruna e verde con chiazze rosse sul volto di Nettuno. Conservazione buona.

Provenienza: Collezione Molin, n. 63.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Attacco d'ansa mobile costituito da una spessa placca di bronzo a forma di foglia d'acero con anello superiore decorato ad occhi di dado e linee incise. Il dio Nettuno è rappresentato come un uomo maturo con capelli e barba lunghi e fluenti, determinati da singole ciocche. L'arcata sopraccigliare è ben delineata, gli occhi sono grandi e aperti, due lunghi baffi si dispongono ai lati del naso, consunto alla punta, lasciando visibile il labbro superiore leggermente scostato da quello inferiore, in modo da produrre un sorriso. Ai lati del volto vi sono due teste di pesce protendenti verso l'osservatore. Attorno al volto del dio sono raffigurati un delfino e quattro pesci di profilo caratterizzati da testa senza squame, bocca lineare, occhio circolare in rilievo e pupilla incisa. Il corpo dei pesci è decorato da numerose squame incise verticalmente mentre la pinna caudale troncata è resa con linee orizzontali. Il delfino, rispetto ai pesci, è anatomicamente più grande, è raffigurato con la testa ricoperta da squame, due pinne sul ventre e una sul dorso e la pinna caudale trilobata. Alla destra del dio è presente il tridente, simbolo del suo dominio sul mare. La superficie dell'oggetto non occupata da queste rappresentazioni è decorata con linee incise orientate verso il soggetto principale.

L'area di diffusione di tali *appliques* sembra limitata all'Italia settentrionale, alla Gallia meridionale e alla Pannonia, anche se la facilità di trasporto di tali oggetti rendeva possibile un'ampia diffusione commerciale³⁹⁵.

Un primo confronto può essere fatto con un esemplare conservato al Gabinete de Etnografia di Leiria (*fig. 20.1*) che rappresenta un attacco d'ansa mobile a forma di foglia d'acero con protome umana³⁹⁶. Rispetto all'esemplare veneziano la resa stilistica è più modesta, la capigliatura e la barba sono rese da ciocche schematiche e simmetriche, mentre i dettagli anatomici del volto sono ben delineati. Al di sopra della testa si sviluppa una

³⁹⁵ GALLIAZZO 1979, p. 200.

³⁹⁶ NUNES PINTO 2002, pp. 306-307, n. 170.

decorazione vegetale. Si può considerare l'opera come una produzione provinciale di età imperiale³⁹⁷.

L'attacco d'ansa di situla a forma di maschera di sileno del Musée du Petit Palais di Parigi (*Inv. n. DUT. 11; fig. 20.2*) ha forma di foglia d'acero che termina inferiormente con la barba del sileno resa a ciocche a spirale³⁹⁸. All'estremità superiore è presente un anello scanalato fissato ad una base circolare modanata. Il sileno ha la fronte cinta da una corona di edera e corimbi, le orecchie caprine, i lineamenti del volto ben definiti e l'espressione severa. Ai lati del volto si dispongono dei grappoli d'uva. Lo stile classicheggiante, l'allungamento degli occhi e dell'arcata sopraccigliare e il trattamento arcaizzante della barba permettono di inquadrare cronologicamente il pezzo all'età adrianea³⁹⁹.

Da Vienna proviene un'esemplare di buona fattura (*fig. 20.3*)⁴⁰⁰: L'*applique* consiste di una foglia con all'interno la raffigurazione di una protome umana; l'anello di affissione è formato da una doppia palma intrecciata⁴⁰¹. La testa è rappresentata frontalmente, i capelli sono scriminati al centro e pettinati lungo le tempie, gli occhi sono grandi, il naso largo e la bocca chiusa. Il pezzo d'applicazione è datato in maniera generica all'epoca romana, da ritenere, molto probabilmente, imperiale.

Una variante interessante è fornita da due esemplari provenienti da Treviri, che presentano la canonica forma dell'oggetto a foglia d'acero ma all'interno presentano il volto paffuto e schematico di una donna. La lavorazione dei due oggetti è molto simile e la datazione probabile risale all'età imperiale. Il primo esemplare (*Inv. n. G.T. 62; fig. 20.4*) possiede sia l'anello di affissione che la superficie, non occupata dalla protome femminile, decorata da linee incise⁴⁰². La testa è rappresentata frontalmente ed è sormontata da tre listelli orizzontali decorati ad occhi di dado. La capigliatura è scriminata nel mezzo e definita da ciocche speculari. I dettagli di occhi, naso e bocca sono ben definiti ma di fattura mediocre.

Il secondo (*Inv. n. S. T. 12241; fig. 20.5*), rinvenuto a Treviri, è di fattura più scadente. Ad eccezione della decorazione ad occhi di dado al di sopra dei tre tipici elementi orizzontali, non presenta decorazioni sulla superficie vuota. Il volto della donna è

³⁹⁷ NUNES PINTO 2002, pp. 29-30. Per esemplari simili di produzione locale: NUNES PINTO 2002, pp. 305-351.

³⁹⁸ PETIT 1980, pp. 163-165, n. 85.

³⁹⁹ PETIT 1980, pp. 163-165.

⁴⁰⁰ Per altri esemplari ellenistici o romani con protome umana da Vienna: BOUCHER 1971, pp. 154-157.

⁴⁰¹ BOUCHER 1971, p. 156, n. 313.

⁴⁰² MENZEL 1966, pp. 101-102, n. 252, tav. 75.

paffuto e grottesco, le ciocche dei capelli sono solo accennate, gli occhi ridotti ad una fessura, il naso è estremamente largo e le labbra sono rese a cordoncino⁴⁰³.

L'attacco d'ansa a forma di foglia d'acero con protome femminile proveniente dal Musée départemental des antiquités de Rouen (*fig. 20.6*) e rinvenuto in una villa romana a Saint-Martin-Osmonville, è simile ai due precedenti esemplari. La placchetta è priva di decorazioni. Il volto è frontale, le guance gonfie, gli occhi spalancati, il naso largo, la bocca piccola e carnosa⁴⁰⁴. La capigliatura è divisa specularmente in due fasce che incorniciano il volto.

Nel mondo romano sono altresì frequenti attacchi d'ansa mobile per situla a forma di foglia d'acero ma con raffigurazioni diverse, come l'esemplare a forma di foglia con bordo seghettato del Museo Provinciale di Torcello (*Inv. n. 1890; fig. 20.7*), nel quale, al di sotto di un tralcio di vite con grappoli d'uva, è raffigurato un putto interpretato come Dioniso bambino in base agli attributi tenuti nelle mani, ossia un tirso nella sinistra e un grappolo d'uva nella destra⁴⁰⁵. Il tema riprodotto nel bronzetto rifletteva molto probabilmente la funzione conviviale del recipiente cui era applicato. La datazione proposta per questo bronzetto è tra la fine del I e la prima metà del II secolo d.C.⁴⁰⁶, sebbene il confronto con altri pezzi analoghi tenda a rialzare la datazione fra II e III secolo d.C.⁴⁰⁷

Analogo al precedente è un esemplare del Museo Civico di Treviso (*Inv. n. 378; fig. 20.8*), sebbene di fattura e conservazione peggiori. Il giovane Dioniso, posto al di sotto di un tralcio di vite con grappoli d'uva, è rappresentato stante, nudo, con un grappolo d'uva nella mano destra e un tirso nella sinistra⁴⁰⁸. La datazione proposta per oggetti di questo tipo è di II-III secolo d.C.

L'appiattimento delle figure e il gusto linearistico e paratattico della composizione inducono a ritenere, per il bronzetto veneziano, in assenza di riferimenti cronologici puntuali, che si tratti di un'opera databile alla media età imperiale, secondo Tombolani⁴⁰⁹ di III secolo d.C.

Bibliografia: TOMBOLANI 1988, p. 102, n. II.14.

⁴⁰³ MENZEL 1966, p. 102, n. 253, tav. 75.

⁴⁰⁴ ESPÉRANDIEU, ROLLAND 1959, p. 73, n. 151, tav. 49.

⁴⁰⁵ TOMBOLANI 1981, p. 93, n. 66.

⁴⁰⁶ TOMBOLANI 1981, p. 93.

⁴⁰⁷ Cfr. RADNÓTI 1938, p. 120, tav. 31, fig. 6; BOUCHER 1971, p. 156, n. 316; KAUFMANN-HEINIMANN 1977, pp. 146-147, nn. 254-255, tav. 160.

⁴⁰⁸ GALLIAZZO 1979, p. 200, n. 83.

⁴⁰⁹ TOMBOLANI 1988, p. 102.



20. Nettuno
(Inv. n. XI, 853)



Fig. 20.1. *Attacco d'ansa di situla*, Leiria, Gabinete de Etnografia. (da NUNES PINTO 2002, n. 170).



Fig. 20.2. *Attacco d'ansa di situla a forma di testa di Sileno*, Parigi, Musée du Petit Palais. (da PETIT 1980, n. 85).



Fig. 20.3. *Applique*, Vienna, Musée de Vienne. (da BOUCHER 1971, n. 313).



Fig. 20.4. *Applique*, Treviri, Reinisches Landesmuseum. (da MENZEL 1966, n. 252).



Fig. 20.5. *Applique*, Treviri, Reinisches Landesmuseum. (da MENZEL 1966, n. 253).



Fig. 20.6. *Attacco d'ansa di situla*, Rouen, Musée départemental des antiquités. (da ESPÉRANDIEU, ROLLAND 1959, n. 151).



Fig. 20.7. *Attacco d'ansa con Dioniso stante*, Torcello, Museo Provinciale. (da TOMBOLANI 1981, n. 66).



Fig. 20.8. *Attacco di vaso con Dioniso stante*, Treviso, Museo Civico (da GALLIAZZO 1979, n. 83).

21. Medusa (*Inv. n. XI, 947*)

Diam. cm. 4. Fusione cava. Fattura discreta. Patina bruna tendente al nero con chiazze rosse. Conservazione mediocre. Frattura di parte del disco. Sono presenti due fori di applicazione in alto e a destra del volto della Gorgone.

Provenienza: Collezione Molin, n. 195.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Applique in forma di umbone circolare con *gorgoneion*. Il volto della Gorgone è rappresentato frontalmente, con gli occhi aperti, il naso largo e pronunciato e la bocca piccola e schiusa. Sulla sommità del capo emergono due piccole ali. I capelli si dispongono intorno al volto in maniera ordinata; al di sotto delle ali sono presenti due serpenti, i cui corpi dalla pelle squamosa incorniciano il volto di Medusa e si annodano al di sotto del mento. Una semplice cornice circolare circonda la protome.

Nonostante la frattura di parte dell'oggetto è possibile ipotizzare che vi fossero altri due fori, uno a lato del volto e uno sottostante.

Il retro dell'*applique*, concavo, è molto corroso.

Si può confrontare quest'*applique* con l'esemplare conservato presso il Museo Archeologico di Madrid (*Inv. n. 9354; fig. 21.1*) che presenta il volto indolente della Gorgone circondato da una doppia cornice: una interna, formata da quattro listelli circolari concentrici con quattro borchie ai punti cardinali, e una più esterna di forma ottagonale con decorazioni floreali⁴¹⁰. Lo stile con cui sono definiti occhi, naso e bocca è il medesimo dell'esemplare veneziano. I capelli scarmigliati circondano similmente il volto della Gorgone. Sulla fronte scendono le teste di due piccoli serpenti. Il foro di applicazione è sopra la protome.

Seppur mal conservata, la cornice dell'*applique* del Musée de la Société archéologique de l'arrondissement d'Avesnes (*fig. 21.2*), rinvenuta insieme ad altri oggetti in contesto funerario, ricorda l'esemplare precedente e si avvicina per stile e tecnica realizzativa, in particolare di occhi, naso e bocca, alla Medusa veneziana⁴¹¹.

⁴¹⁰ THOUVENOT 1927, p. 131, n. 681, *diam. cm. 8*, tav. 22.

⁴¹¹ FAIDER-FEYTMANS 1957, pp. 99-100, n. 222, *diam. cm. 5,5*, tav. 38. Nel catalogo sono presenti altre *appliques* con protome di Gorgone che stilisticamente si distaccano maggiormente dall'esemplare veneziano: FAIDER-FEYTMANS 1957, pp. 99-100, nn. 220, 221, 223, tav. 38.

La successiva *applique* del Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. H 997; fig. 21.3*) presenta il volto di Medusa e la relativa cornice analoghi al precedente esemplare, benché sia meno frammentaria⁴¹².

L'*applique* conservata al Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 424; fig. 21.4*), posta su umbone circolare con cornice semplice, presenta la protome di Medusa definita dall'espressione del volto patetica e attonita e caratterizzata da forte risalto plastico⁴¹³. Il viso della Gorgone è goffo, lo sguardo rivolto verso l'alto, i capelli, al di sotto delle tipiche alette, incorniciano il volto in maniera disordinata. L'oggetto è integro sebbene il naso sia spezzato in punta e una profonda corrosione sia presente in gran parte della superficie.

Due bronzetti conservati presso il Musée des Beaux-Arts di Lione presentano iconograficamente lo stesso soggetto dell'esemplare veneziano con alcune varianti. Il primo (*Inv. n. E 305; fig. 21.5*), di pessima fattura, mostra la protome di Gorgone con guance e mento più goffi e tondeggianti⁴¹⁴. Gli occhi sono piccoli, il naso è largo, la bocca carnosa e lineare. La tipica capigliatura è ordinata e schematica. Sulla sommità del capo sono presenti le due tipiche alette con sottostanti le teste di serpente. Il disco, decorato da linee a raggiera, ha solamente un foro nella parte superiore.

La successiva *applique* (*Inv. n. A 2041; fig. 21.6*), benché corrosa e incompleta di buona parte del disco, si avvicina maggiormente dal punto di vista iconografico all'esemplare veneziano⁴¹⁵. La protome è rotondeggiante, la fronte bassa. Due ali spuntano tra i capelli serpentinati che, da entrambe le parti della scriminatura mediana, incorniciano il volto e si legano al di sotto del mento.

Lo stesso modello è riproposto nell'esemplare conservato al Museu Monográfico di Conimbriga (*Inv. n. A. 510; fig. 21.7*), datato all'età augustea. La Gorgone è caratterizzata dai lineamenti del volto composti e da una spiccata bidimensionalità⁴¹⁶. Il volto è tondeggiantissimo e goffo, le ali e le teste di serpente solamente abbozzate, gli occhi aperti, il naso largo e consunto, la bocca lineare e carnosa. Nella parte posteriore è presente un gancio per l'applicazione.

L'espressione patetica del volto della Gorgone è presente anche nell'esemplare proveniente da Seveux (*Inv. n. 850.17.16; fig. 21.8*), lacunoso della parte inferiore del disco. Il volto tondeggiantissimo è incorniciato dai capelli resi a grandi ciocche, mentre sulla

⁴¹² BOUCHER 1973, p. 61, n. 97, *diam. cm. 7,8*.

⁴¹³ FRANZONI 1973, p. 167, n. 143, *diam. cm. 5,7*.

⁴¹⁴ BABELON, BLANCHET 1895, p. 317, n. 715; BOUCHER 1973, p. 62, n. 99, *diam. cm. 4,5*.

⁴¹⁵ BOUCHER 1973, p. 62, n. 100, *diam. cm. 3,5*.

⁴¹⁶ NUNES PINTO 2002, pp. 414-415, n. 318, *diam. cm. 4*.

sommità del capo spuntano le tipiche alette⁴¹⁷. Gli occhi sono grandi e asimmetrici, il naso è sottile e lineare, la bocca carnosa e aperta.

Il bronzetto del Musée Borély di Marsiglia (*Inv. n. 2292/4; fig. 21.9*), caratterizzato da una spiccata plasticità, presenta la protome di Medusa con due grandi ali sul capo, due teste di serpente che emergono dai capelli e sguardo malinconico⁴¹⁸. Gli occhi sono grandi e dalle estremità calanti, il naso largo e pronunciato, la bocca lineare e carnosa.

Del tutto simile all'esemplare precedente è l'*applique* proveniente dal Museo Storico del Palatinato di Spira (*fig. 21.10*). In questi ultimi due casi l'immagine mostruosa della Gorgone arcaica ha ceduto il posto ad una concezione più chiaramente decorativa, in cui si attenua il primitivo significato apotropaico⁴¹⁹.

Appliques di questo tipo sono diffusissime nel mondo romano, soprattutto a partire dall'età augustea⁴²⁰. Data la diffusione spaziale e temporale di produzione di questi oggetti decorativi con protome di Medusa, non è possibile stabilire una precisa cronologia di riferimento, né identificarne l'area di produzione.

Bibliografia: inedito.

⁴¹⁷ LEBEL 1959-61, p. 59, n. 188, *diam. cm. 4,6*, tav. 71, 4.

⁴¹⁸ OGGIANO-BITAR 1984, p. 91, n. 174, *diam. cm. 6,4*.

⁴¹⁹ MENZEL 1960, p. 22, n. 31, *diam. cm. 4,4*, tav. 33.

⁴²⁰ NUNES PINTO 2002, pp. 414-415.



21. Medusa
(Inv. n. XI, 947)



Fig. 21.1. *Medusa*, Madrid, Museo Archeologico. (da THOUVENOT 1927, n. 681).



Fig. 21.2. *Testa di Medusa*, Avesnes, Musée de la Société archéologique de l'arrondissement. (da FAIDER-FEYTMANS 1957, n. 222).



Fig. 21.3. *Medusa (applique)*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 97).



Fig. 21.4. *Testa di Medusa*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 143).



Fig. 21.5. *Medusa (applique)*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 99).



Fig. 21.6. *Medusa (applique)*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 100).



Fig. 21.7. *Testa di Medusa*, Conimbriga, Museu Monográfico. (da NUNES PINTO 2002, n. 318).



Fig. 21.8. *Testa di Medusa*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. (da LEBEL 1959-61, tav. 71, 4).



Fig. 21.9. *Medusa*, Marsiglia, Musée Borély. (da OGGIANO-BITAR 1984, n. 174).



Fig. 21.10. *Applique con testa di Medusa*, Spira, Museo Storico del Palatinato. (da MENZEL 1960, n. 31).

22. *Lanternarius* (Inv. n. Br. 428)

Alt. cm. 7,2. Fusione a cera persa, successivamente riempito con il piombo. Fattura mediocre. Patina bruna con efflorescenze verdi sparse su tutto l'oggetto. Conservazione buona. Rifinitura a cesello a freddo su capelli, mani e piedi. Presenta due fori sulle tempie.

Parte di arredo o decorazione di carro riusato come peso da bilancia.

Rinvenuto nel 1912 a Cavaion Veronese⁴²¹.

In deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Figura di ragazzo addormentato, seduto, con il capo piegato verso sinistra e sostenuto dalla mano chiusa e appoggiata sul ginocchio corrispondente. La testa è coperta per la metà posteriore dal cappuccio del *cucullus*, dal quale fuoriescono i capelli determinati da ciocche geometriche a “reticolo”. Gli occhi sono chiusi e incavati, il naso lineare è consunto sulla punta, le labbra sono rese a cordoncino. Sulla spalla destra, nella parte posteriore, scende verticalmente il lembo della veste. Tra le gambe tiene stretta una lanterna di forma cilindrica con coperchio a cupola, da cui s’inseriva una candela o una lampada ad olio, e poggiante su tre piedini⁴²². Le pareti dovevano essere realizzate in vetro, con corno levigato o la vescica trasparente di un animale, mentre la struttura era generalmente di bronzo⁴²³. Per meglio trasportare la lanterna, questa poteva essere fornita di un manico rigido o di una catenella.

La base, fusa insieme al *lanternarius*, ha un foro nella parte anteriore, mentre sui restanti tre lati ha aperture trilobate. La presenza del plinto cavo con fori sui quattro lati ha fatto pensare alla connessione con un elemento ligneo tale da costituire un oggetto d’arredo domestico o la decorazione di un carro.

Successivamente il manufatto fu utilizzato come peso da stadera come testimonia il foro sulle tempie del ragazzo, che doveva servire ad inserire l’anello di sospensione della bilancia e il riempimento della cavità inferiore con del piombo per aumentarne il peso⁴²⁴.

Il *lanternarius*⁴²⁵ era lo schiavo che, munito di lanterna, precedeva il padrone facendogli strada durante le ore notturne; spesso era costretto ad aspettarlo all’angolo di

⁴²¹ BOLLA 1995a, pp. 89-92; BOLLA 1998, pp. 34-35; BOLLA 1999, p. 224.

⁴²² La lanterna in questione corrisponde ad una tipologia attestata in epoca alto imperiale: BOUBE-PICCOT 1975, pp. 54-58; PETTINAU 1990, pp. 93-95, fig. 46; p. 276, n. 79, fig. 185.

⁴²³ SMITH 1891, pp. 6-7.

⁴²⁴ BOLLA 1995a, pp. 90-91.

⁴²⁵ ZAHN 1916, pp. 15-16.

qualche via, rischiando di addormentarsi seduto a terra, come raffigura il bronzetto veneziano. Il soggetto, diffuso in tutto l'Impero romano, viene sviluppato secondo iconografie diverse e con notevole variabilità nei dettagli. Anche la funzione di questi manufatti è diversificata: *piperatoria*, recipienti per unguenti e balsami, solitamente forniti di due anelli per l'inserimento del manico e di un'apertura con coperchio, senza escludere la funzione di pesi da stadera⁴²⁶.

Un primo confronto può essere tracciato con una statuetta del Musée du Louvre (*Inv. n. 2935; fig. 22.1*) raffigurante un giovane ammantato, seduto a gambe incrociate, che tiene tra le gambe un cestino pieno di mele e, poggiata affianco, a terra, una lanterna⁴²⁷. Il ragazzo dorme appoggiato alla mano destra mentre la sinistra è posata sulla gamba. La statuetta è un tutt'uno con la base circolare modanata. Gli anelli di sospensione attaccati alle spalle del giovane indicano che si tratta di una lampada o di un contenitore d'olio. La statuetta è stata datata al II secolo d.C.

Analogamente, il bronzetto conservato al British Museum (*Inv. n. 55; fig. 22.2*), ripropone la forma, la funzione e gli attributi canonici del tipo precedente. Il fanciullo dorme appoggiato alla mano sinistra mentre con la destra tiene chiuso il *cucullus*⁴²⁸. La lanterna è posta tra le gambe ed è parzialmente coperta dal mantello. A differenza dell'esemplare veneziano, in tale raffigurazione il fanciullo non porta il cappuccio del mantello sulla testa. In questo caso si tratta di un oggetto d'importazione datato al II sec. d.C.

Il motivo del *lanternarius* è sfruttato anche in applicazioni decorative, come nel piccolo bronzo di età imperiale conservato nell'Antiquarium del Königlichen Museen di Berlino (*Inv. n. 30242; fig. 22.3*) che rappresenta lo schiavetto riccioluto, incappucciato, raggomitolato e dormiente con la lanterna tra le gambe, e che presenta sul capo solo una borchia terminale e un anello per l'affissione⁴²⁹.

Un altro esemplare (*fig. 22.4*) che si avvicina iconograficamente al bronzetto veneziano è raffigurato sul coperchio di un vaso bronzeo proveniente da Ercolano e conservato a Magonza. Il giovane schiavo è rappresentato seduto, con il capo coperto dal cappuccio del *cucullus*, appoggiato alla mano sinistra e con la lanterna tipica di forma

⁴²⁶ BOLLA 1995a, p. 90.

⁴²⁷ REINACH 1904, II, p. 449, nn. 5-6; DE RIDDER 1915, p. 129, n. 2935, tav. 103.

⁴²⁸ TYONBEE 1962, p. 150, n. 55, tav. 63.

⁴²⁹ ZAHN 1916, pp. 14-18, fig 1.

cilindrica posta tra i piedi⁴³⁰. La statuetta è datata in base al contesto di ritrovamento all'epoca alto imperiale.

Una serie di balsamari bronzei propone il tema del *lanternarius* con lo schiavo africano⁴³¹.

Questo tema iconografico non viene affrontato solamente nella piccola statuaria bronzea, ma viene impiegato anche in altre classi di materiali come testimonia la statuetta d'argento proveniente dal tesoretto Chaource e conservata al British Museum (*Inv. n. 145; fig. 22.5*) raffigurante un uomo adulto dormiente, con il capo coperto dal cappuccio del *cucullus* e con la testa appoggiata sulla mano destra⁴³². L'uomo ha gli occhi chiusi, il naso largo e pronunciato e la bocca carnosa e chiusa, evidenziata da barba e baffi. Tra le gambe, poggiata a terra, è posta la tipica lanterna.

Il successivo esemplare consiste in una statuetta d'ambra (*fig. 22.6*) di una collezione privata e proveniente dalla necropoli romana di Mercallo dei Sassi (Varese) datata all'età Giulio-Claudia⁴³³. Il reperto rappresenta una figura ammantata stante che tiene con la mano sinistra una lanterna⁴³⁴. Lo schiavo porta il *cucullus* che lo copre interamente ad eccezione del braccio sinistro che regge la lanterna di forma cilindrica con coperchio conico.

La statuetta in terracotta della Collezione Fouquet (*fig. 22.7*), di matrice greca, proveniente dall'Egitto, presenta un giovane schiavo seduto su una panca, vestito con una corta tunica e con le gambe incrociate⁴³⁵. L'espressione annoiata è evidenziata dalla posizione delle braccia, infatti con la mano destra si sorregge il mento. Appoggiata a terra, alla sua sinistra, è presente la lanterna con corpo cilindrico e coperchio conico decorato.

Gli ultimi confronti considerati sono di dimensioni maggiori e sono realizzati in marmo, come la statua conservata all'Altes Museum di Berlino (*Inv. n. 1745; fig. 22.8*). Di notevoli dimensioni (*alt. cm. 67*), l'esemplare presenta un fanciullo incappucciato appoggiato ad una roccia con la lanterna posata a terra accanto al piede destro⁴³⁶. La statua è stata acquistata a Roma nel 1909 come parte di un lotto di 80 manufatti provenienti dalle ville rurali nei pressi di Pompei, che sono state distrutte dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., il che ci consente di datare con buona precisione il reperto alla prima età imperiale.

⁴³⁰ LINDENSCHMIT 1900, tav. 64, fig. 8.

⁴³¹ BABELON, BLANCHET 1895, p. 442, n. 1014; BABELON, BLANCHET 1895, pp. 441-442, n. 1013; PRESSOUYRE 1962, pp. 175-177; POPOVIČ 1969, p. 122, n. 212.

⁴³² REINACH 1904, p. 562, n. 3; WALTERS 1921, pp. 38-39, n. 145, tav. 23; BOUCHER 1976a, p. 191, nota 111, fig. 343, tav. 71.

⁴³³ FROVA 1966, pp. 202-207.

⁴³⁴ FROVA 1966, pp. 202-207, tavv. 73-76.

⁴³⁵ PERDRIZET 1921, p. 19, n. 74, tav. 80.

⁴³⁶ ZAHN 1916, pp. 18-22, fig. 3.

Stilisticamente simile al precedente è il fanciullo con lanterna del Museo Nazionale Romano (*Inv. n. 125587; fig. 22.9*). La statua, realizzata in pietra bianca, alta 70 cm, rappresenta un giovinetto seduto su una roccia vestito solamente con il *cucullus* chiuso da una cintura che tiene la mano destra appoggiata alla tipica lanterna e il braccio sinistro, oggi mancante, a sostegno della testa⁴³⁷. Date le dimensioni e il materiale di questi ultimi due esemplari è stato ritenuto che facessero parte di un sistema di decorazione dei peristili delle *domus* aristocratiche alto imperiali⁴³⁸.

La statuetta di *lanternarius* del Museo Archeologico di Venezia è datata, tramite i confronti e soprattutto grazie al contesto di rinvenimento⁴³⁹, al I-II secolo d.C.

Bibliografia: BOLLA 1995a, pp. 89-92, fig. 1; BOLLA 1998, pp. 34-35, nota 40; BOLLA 1999, p. 224, fig. 27, tav. 64.

⁴³⁷ DÉCHELETTE 1902, pp. 392-397; BIEBER 1961, p. 138, fig. 549.

⁴³⁸ DÉCHELETTE 1902, pp. 392-397.

⁴³⁹ BOLLA 1995a, pp. 89-92.



22. Lanternarius
(Inv. n. Br. 428)



Fig. 22.1. *Bambino accovacciato*, Parigi, Musée du Louvre. (da DE RIDDER 1915, n. 2935).



Fig. 22.2. *Lampada o contenitore di olio a forma di schiavo dormiente*, Londra, British Museum. (da TYONBEE 1962, n. 55).



Fig. 22.3. *Lanternarius*, Berlino, Königlichen Museen. (da ZAHN 1916, fig 1).



Fig. 22.4. *Lanternarius*, Magonza. (LINDENSCHMIT 1900, fig. 8).



Fig. 22.5. *Lanternarius*, Londra, British Museum. (WALTERS 1921, pp. 38-39, n. 145).



Fig. 22.6. *Lanternarius*, Collezione privata. (da FROVA 1966, tavv. 73-76).



Fig. 22.7. *Piccolo schiavo porta lanterna*, Collezione Fouquet. (da PERDRIZET 1921, n. 74).



Fig. 22.8. *Lanternarius*, Berlino, Altes Museum. (da ZAHN 1916, fig. 3).



Fig. 22.9. *Lanternarius*, Roma, Museo Nazionale. (da BIEBER 1961, fig. 549).

23. Testa maschile (*Inv. n. XI, 913*)

Alt. max. cm. 13,2. Peso g. 1.872 (5 librae e 9 unciae circa)⁴⁴⁰. Fusione piena. Fattura mediocre. Patina verde scuro. Conservazione discreta. Anello di sospensione sulla parte superiore del capo. Provenienza: Collezione Molin, n. 62.

Proprietà del Museo Correr in deposito al Museo Archeologico di Venezia.

Peso di stadera con le fattezze di testa di uomo. Sulla parte superiore del capo è presente un anello che serviva ad agganciare il peso al braccio della bilancia. La testa è tagliata alla base del collo. L'uomo è rappresentato imberbe, con la mascella allungata, le orecchie piccole, gli occhi aperti, le pieghe rino-labiali molto marcate e le labbra schiuse. Il naso risulta incompleto nella parte terminale. La capigliatura è resa con piccole ciocche scarmigliate.

Molto probabilmente l'interno del manufatto è riempito con del piombo, così come testimoniato da alcuni successivi confronti.

La stadera è una bilancia romana basata sul principio delle leve, ed è costituita da uno *scapus* (asta), generalmente in ferro o bronzo, con una parte più corta chiamata braccio di carico, dove veniva posta la merce da pesare su un gancio o un piatto, ed una parte più lunga, il braccio graduato, dove si faceva scorrere il peso per raggiungere una situazione di equilibrio e leggerne, sulla faccia superiore dell'asta, i segni numerici con i rispettivi valori ponderali corrispondenti alle singole tacche della scala⁴⁴¹. Il fulcro generalmente si presentava fisso. L'unità di riferimento di queste scale è la *libra* o qualche suo sottomultiplo, come il *semis* o il *sextans*.

Un primo confronto si può tracciare con il peso di stadera a forma di busto di divinità maschile conservato al Museo Provinciale di Torcello (*Inv. n. 1785; fig. 23.1*). La testa, rivolta a destra, è cinta da una corona con un anello di sospensione sulla sommità del capo, i capelli sono disposti a fasce di riccioli incisi a bulino e il volto presenta un'espressione patetica⁴⁴². Il bronzetto è tagliato al di sotto dei pettorali. Le due protuberanze sulla fronte sono state identificate come alette, interpretando il personaggio come la

⁴⁴⁰ Per la *libra* si è utilizzato il valore di g. 327,45; per il valore della *libra* in epoca imperiale si veda: ERCOLANI COCCHI 2001, pp. 130-133, in particolare la nota 115.

⁴⁴¹ TARPINI 2001, pp. 184-188.

⁴⁴² TOMBOLANI 1981, p. 87, n. 59.

rappresentazione di Mercurio. L'identificazione è avvalorata dalla frequenza delle raffigurazioni di Mercurio su pesi da stadera, probabilmente per la funzione protettrice dei commerci della divinità⁴⁴³. Il peso è stato datato, in considerazione di una sua probabile provenienza altinate, al I-II secolo d.C.⁴⁴⁴

Il peso di stadera conservato all'Hôtel de Sade a Saint-Rémy-de-Provence (*Inv. n. 4773; fig. 23.2*), interpretato come busto di Bacco, raffigura una giovane, vestito di tunica fissata alle spalle tramite fibule, dall'espressione e dalla resa della capigliatura molto simile a quella dell'esemplare veneziano. Il capo è cinto da una corona di foglie annodata sulla nuca da cui si dipartono due *vittae* ondulate che scendono ai lati del collo e si poggiano sulle spalle⁴⁴⁵. Il busto, oggi cavo, era riempito di piombo. L'opera viene ascritta all'epoca romana imperiale.

Dal Musée des Beaux-Arts di Lione (*Inv. n. A 2031; fig. 23.3*) proviene il successivo confronto: si tratta di un peso a forma di busto di uomo imberbe, dai lineamenti del viso ben definiti e vestito con la clamide, fissata con una fibula sulla spalla sinistra⁴⁴⁶. L'espressione e la resa della capigliatura, ricorrenti anche nell'esemplare veneziano, rimandano ad opere alto imperiali.

Nel peso raffigurante la testa di Ercole del Museo Archeologico di Verona (*Inv. n. A4, 550; fig. 23.4*) il volto dell'eroe è incorniciato superiormente da una folta capigliatura resa a ciocche scarmigliate e inferiormente da una folta barba divisa in corti ciuffi arricciati⁴⁴⁷. Il capo è cinto da una corona di alloro. Gli occhi hanno le estremità calanti, il naso è lineare, la bocca carnosa e chiusa. Lo sguardo è fisso e pensoso. La testa è cava a causa della frattura del collo che ha provocato la perdita del piombo al suo interno. Il manufatto è datato dall'autore del catalogo alla fine del II secolo d.C.

La testa infantile, probabilmente di Eros, del Museu Nacional de Arqueologia di Lisbona (*fig. 23.5*) presenta un fanciullo dal volto paffuto, gli occhi grandi, il naso largo e la bocca carnosa⁴⁴⁸. Lo sguardo è fisso e profondo, l'espressione è patetica. I capelli sono determinati da singole ciocche scarmigliate. L'anello di sospensione posto sulla sommità del capo è spezzato. Si tratta di un'opera di esecuzione mediocre di epoca romana, probabilmente imperiale.

⁴⁴³ Mercurio ricorre frequentemente nel repertorio figurativo dei pesi da stadera: Cfr. DE RIDDER 1915, p. 129, n. 2938, tav. 103; p. 161, n. 3268, tav. 114; BOUCHER 1973, p. 93, n. 146.

⁴⁴⁴ TOMBOLANI 1981, p. 87.

⁴⁴⁵ OGGIANO-BITAR 1984, p. 77, n. 131.

⁴⁴⁶ BOUCHER 1973, p. 130, n. 203.

⁴⁴⁷ FRANZONI 1973, p. 126, n. 104.

⁴⁴⁸ NUNES PINTO 2002, p. 444, n. 350.

In base allo stile dell'oggetto e ai confronti con esemplari simili, il peso di stadera del Museo Archeologico di Venezia è databile all'epoca alto imperiale, presumibilmente di I-II secolo d.C.

Bibliografia: inedito.



23. Testa maschile
(Inv. n. XI, 913)



Fig. 23.1. *Busto di divinità maschile*, Torcello, Museo Provinciale. (da TOMBOLANI 1981, n. 59).



Fig. 23.2. *Bacco (busto-peso)*, Saint-Rémy-de-Provence, Hôtel de Sade. (da OGGIANO-BITAR 1984, n. 131).



Fig. 23.3. *Uomo (peso)*, Lione, Musée des Beaux-Arts. (da BOUCHER 1973, n. 203).



Fig. 23.4. *Testa di Ercole*, Verona, Museo Archeologico. (da FRANZONI 1973, n. 104).



Fig. 23.5. *Testa di Eros*, Lisbona, Museu Nacional de Arqueologia. (da NUNES PINTO 2002, n. 350).

BIBLIOGRAFIA

(Per le riviste sono state adottate le sigle dell'*Archäologische Bibliographie*)

ADAM A. M. 1984, *Bronzes étrusques et italiques*, Paris.

ADAMI C. 1982, *Per la bibliografia di Giovanni Mansionario*, in *Italia medioevale e umanistica* 25, pp. 347-363.

AIKEMA B. 2005, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, pp. 29-42.

ALSOP J. 1982, *The rare art traditions*, New York-London.

ANDERSON J. 1979, *A further inventory of Gabriel Vendramin's collection*, in *BurlMag* 121, pp. 639-648.

ANTI C. 1930, *Il Regio Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, Roma.

ARNALDI A. 2001-03, *Oceanus su monete ed epigrafi*, in *ScAnt* 11, pp. 227-239.

AVESANI R. 1976, *Il preumanesimo veronese*, in *Storia della cultura veneta, 2. Il Trecento*, a cura di G. Folena, Vicenza, pp. 111-141,

BABELON E., BLANCHET J. A. 1895, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris.

BARIZZA S. 1988, *Le sedi del Museo: da casa Correr, al Fontego dei Turchi, alle Procuratie*, in *Una città e il suo museo, un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, (catalogo della mostra) a cura di M. Gambier, Venezia, pp. 291-298.

- BARTMAN E. 1992, *Ancient sculptural copies in miniature*, Leiden-New York-Köln.
- BASSI E. 1976, *Palazzi di Venezia*, Venezia.
- BASSIGNANO M. S. 1987, *La religione: divinità, culti, sacerdoti*, in *Il Veneto nell'età romana, I*, a cura di E. Buchi, Verona, pp. 313-375.
- BASSO A. D. 1997, *L'ambiente dello Statuario*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, (catalogo della mostra, Venezia, 6 settembre-2 novembre 1997) a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia, pp. 61-65.
- BAUCHHENS G. 1994, in *LIMC VII*, Zürich-München, pp. 497-500, s.v. *Poseidon/Neptunus*.
- BAZIN G. 1967, *Le temps des Musées*, Paris.
- BERMOND MONTANARI 1959, in *EAA II*, Roma, p. 285, s.v. *Camillo*.
- BERNABÒ BREA L. 1952, *I rilievi tarantini in pietra tenera*, in *RIA 1*, pp. 5-241.
- BESCHI L. 1962, *I bronzetti romani di Montorio Veronese*, Venezia.
- BESCHI L. 1972-73, *Antichità cretesi a Venezia*, in *ASAtene 50-51*, pp. 479-502.
- BESCHI L. 1976, *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, in *AquilNost 47*, pp. 1-44.
- BESCHI L. 1983, *L. S. Fauvel ad Alessandria*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano, I. Studi in onore di A. Adriani*, a cura di N. Bonacasa, A. Di Vita, Roma, pp. 3-12.
- BESCHI L. 1986, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana, 3*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 295-372.

BESCHI L. 1994, *Un guerriero bronzeo da Oderzo (TV)*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, a cura di B. M. Scarfi, Roma, pp. 279-290.

BIEBER M. 1915, *Die antiken skulpturen und bronzen des Königl. Museum Fridericianum in Cassel*, Marburg.

BILLANOVICH G. 1976, *Il preumanesimo padovano*, in *Storia della Cultura Veneta, 2. Il Trecento*, a cura di G. Folena, Vicenza, pp. 19-110.

BLANC N., GURY F. 1986, in *LIMC. III*, Zürich-München, pp. 952-1049, s.v. *Eros/Amor, Cupido*.

BLANCK H. 1979, *Il Maripara. Eine Priapstatue in Fronello*, in *RM 86*, p. 339-350.

BOARDMAN J., PALAGIA O. 1988, in *LIMC IV*, Zürich-München, pp. 728-796, s.v. *Heracles*.

BOLLA M. 1995a, *Un bronzetto di lanternarius da Cavaion*, in *La necropoli romana a Bossema di Cavaion*, a cura di L. Salzani, Cavaion, pp. 89-92.

BOLLA M. 1995b, *I ritrovamenti di Costermano, frazione Albaré*, in *La necropoli romana a Bossema di Cavaion*, a cura di L. Salzani, Cavaion, pp. 103-107.

BOLLA M., TABONE G. P. 1996, *Bronzistica figurata preromana e romana del Civico Museo Archeologico «Giovio» di Como*, Como.

BOLLA M. 1998, *Materiali romani da Cavaion e dintorni: alcune osservazioni*, in *Il Baldo-Garda in epoca romana*, (Atti del Convegno, Cavaion, 27 novembre 1997), a cura di C. Dollo, Verona, pp. 26-38.

BOLLA M. 1999, *Bronzetti figurati romani del territorio veronese*, in *NotMilano 63-64*, pp. 193-260.

BOUBE-PICCOT C. 1969, *Les bronzes antiques du Maroc. La statuaire*, Rabat.

BOUBE-PICCOT C. 1975, *Les bronzes antiques du Maroc. Le mobilier*, Rabat.

BOUCHER S. 1971, *Vienne. Bronzes antiques*, Paris.

BOUCHER S. 1973, *Bronzes romains figurés du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon.

BOUCHER S. 1976a, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Roma.

BOUCHER S. 1976b, *Bronzes antiques du Musée de la Civilisation gallo-romaine à Lyon*, Lyon.

BOUCHER S. 1983, *Les bronzes figurés antiques*, Lyon.

BRAVAR G. 2002, *Bronzi romani dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, in *Bronzi di età romana in Cisalpina. Novità e riletture (AAAd 51)*, Trieste, pp. 481-509.

BRISTOT A., PIANA M. 1997, *Il Palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, (catalogo della mostra, Venezia, 6 settembre-2 novembre 1997) a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia, pp. 45-52.

BURKE P. 2005, *Qualche riflessione sull'antropologia storica del collezionismo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, pp. 51-54.

CALLEGARI A. 1930, *Il Museo Provinciale di Torcello*, Venezia.

CALVELLI L. 2008, *Sull'iscrizione CIL, V, 4070. Vicende collezionistiche di alcuni reperti della raccolta archeologica del palazzo ducale di Mantova*, in *Est enim ille flos Italiae*, (Atti delle Giornate di studi in onore di E. Buchi, Verona, 30 novembre-1 dicembre 2006) a cura di P. Basso *et alii*, pp. 547-558.

CAMPANILE T. 1926, *Il Museo Marciano di Arte antica nel Palazzo Reale di Venezia*, in *BdA* 20, pp. 241-257.

CANCIANI F. 1984, in *LIMC* II, Zürich-München, pp. 1074-1109, s.v. *Athena/Minerva*.

CAPELLO A. 1702, *Prodomus iconicus sculptilium gemmarum, basilidiani, amuleatici atque talismanici generis de Musaeo Antonii Capello Senatoris Veneti*, Venetiis.

CARDILLI ALOISI L. 1988, *Note sul collezionismo di Paolo II Barbo*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, (catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, 24 maggio-19 luglio 1988) a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Roma, pp. 239-241.

CARTER J. C. 1975, *The Sculpture of Taras*, Philadelphia.

CÀSSOLA GUIDA P. 1978, *Bronzetti a figura umana dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Milano.

CAVALIER O. 1987, *Le Musée Nani de Venise*, in *BSocBiblReinach* 5, pp. 69-84.

CERULLI IRELLI G. 1974, *La casa "del colonnato tuscanico" ad Ercolano*, Napoli.

CHIARLO C. R. 1984, «*Gli fragmenti dilla sancta antiquitate*»: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona e Francesco Colonna, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 271-297.

CIOTTI U. 1987, *La tesa-ritratto di Germanico da Amelia*, in *Germanico. La persona, la personalità, il personaggio nel bimillenario della nascita*, (Atti del convegno, Macerata-Perugia, 9-11 maggio 1986) a cura di G. Bonamente, M. P. Segoloni, Roma 1987, pp. 233-238.

CIPOLLATO M. T. 1961, *L'eredità di Federico Contarini: gli inventari della collezione e degli oggetti domestici*, in *Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato veneziano* 3, pp. 221-253.

COGGIOLA G. 1906, *Dalla libreria del Sansovino al Palazzo Ducale*, in *La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede*, Venezia, pp. 15-52.

COLIN J. 1981, *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris.

COLONNA G. 1975, *Problemi dell'arte figurativa di età ellenistica nell'Italia adriatica*, in *Introduzione alle antichità adriatiche*, (Atti del I convegno di studi sulle antichità adriatiche, Chieti-Francavilla al mare 1971), a cura di aa.vv., Pisa, pp. 172-177.

COMSTOCK M., VERMEULE C. 1971, *Greek, Etruscan & Roman bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Greenwich.

CONTU E. 1960, *Ercole e le Esperidi in un bronzo da Ossi (Sassari)*, in *ArchCl* 12, pp. 96-99.

CROWE J. A., CAVALCASELLE G. B. 1877, *Titian, his life and times*, London.

CROWFORD M. H. 1974, *Roman republican coinage*, Cambridge.

D'ANDRIA F. 1970, *I bronzi romani di Veleia, Parma e del territorio parmense*, in *CIstAMilano* 3, pp. 3-141.

DANESI SQUARZINA S. 1988, *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, (catalogo della mostra, Roma, Musei Capitolini, 24 maggio-19 luglio 1988) a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Roma, pp. 27-49.

DAREMBERG C., SAGLIO E. 1969, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, I*, Graz.

- DÉCHELETTE J. 1902, *L'esclave à la lanterne*, in *RA* 40, pp. 392-397.
- DE JULIIS E. 1983, *Il Museo Archeologico di Bari*, Bari.
- DE LUCA G. R. 1976, *I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma*, Roma.
- DE RIDDER A. 1911, *Collection de Clerq, Les Pierres gravées*, Paris.
- DE RIDDER A. 1913, *Les bronzes antiques du Louvre. Les figurines*, Paris
- DE RIDDER A. 1915, *Les bronzes antiques du Louvre. Les instruments*, Paris.
- DEL NEGRO P. 1980, *Giacomo Nani e l'Università di Padova nel 1781*, in *Quaderni per la storia dell'Università di Padova* 13, pp. 77-114.
- DELLI PONTI G. 1973, *I bronzi del Museo Provinciale di Lecce*, Lecce.
- DI STEFANO C. A. 1975, *Bronzetti figurati del Museo Nazionale di Palermo*, Roma.
- DÖRTLÜK K. 1991, *Antalya: guide des musées*, Istanbul.
- DÜTSCHKE H. 1882, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, 5, Leipzig.
- ERCOLANI COCCHI E. 2001, *Misurare e valutare: amministrazione, economia e politica nel mondo romano*, in *Pondera, pesi e misure nell'antichità*, a cura di C. Corti, N. Giordani, Campogalliano, pp. 113-141.
- ESPÉRANDIEU E., ROLLAND H. 1959, *Bronzes antiques de la Seine-Maritime*, in *Suppl. Gallia* 13, Paris.
- FAIDER-FEYTMANS G. 1957, *Recueil des bronzes de Bavai*, in *Suppl. Gallia* 8, Paris.
- FAVARETTO I. 1984, «Una tribuna ricca di marmi...»: appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa, in *AquilNost* 55, pp. 205-240.

FAVARETTO I. 1985, *Simone Bianco: uno scultore del XVI secolo di fronte all'antico*, in *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche* 14, pp. 405-422.

FAVARETTO I. 1986, *Le "antichità profane" di Giovanni Grevembroch: disegni dall'antico nella Venezia del XVIII secolo*, in *AquilNost* 57, pp. 597-616.

FAVARETTO I. 1990, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma.

FAVARETTO I. 1997a, *Per la memoria delle cose antiche... La nascita delle collezioni e la formazione dello Statuario Pubblico*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, (catalogo della mostra, Venezia, 6 settembre-2 novembre 1997) a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia, pp. 38-44.

FAVARETTO I. 1997b, *Un notabilissimo ornamento: la vita dello Statuario tra XVII e XVIII secolo*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, (catalogo della mostra, Venezia, 6 settembre-2 novembre 1997), a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia, pp. 53-60.

FAVARETTO I. 2008, «*La memoria delle cose antiche...*»: *il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 83-95.

FAVARETTO I., BODON G. 2005, *Il collezionismo di antichità a Venezia nel Seicento. Fra tradizione e rinnovamento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, pp. 209-218.

FEDERICI G. M. 1803, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno, I*, Venezia.

FINDLEN P. 2005, *The market and the world: science, culture, and collecting in the Venetian Republic*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, pp. 55-68.

FITTSCHEN K. 1985, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 2*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 383-412.

FITTSCHEN K., ZANKER P. 1983, *Katalog der römischen porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. 3*, Mainz.

FLEISCHER R. 1967, *Die römischen bronzen aus Österreich*, Mainz.

FORLATI TAMARO B. 1957, *Il criptoportico di Vicenza*, in *Studi in onore di Federico M. Mistrorigo*, a cura di A. Dani, Vicenza, pp. 41-61.

FORLATI TAMARO B. 1969, *Il Museo archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma.

FOSSING P. 1929, *Catalogue of the antique engraved gems and cameos*, Copenhagen.

FOUCHER L. 1975, *Sur l'iconographie du dieu Océan*, in *Caesarodunum* 10, pp. 48-52.

FRANZONI L. 1973, *Bronzetti romani del Museo Archeologico di Verona*, Venezia.

FRANZONI L. 1980, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *RdA* 4, pp. 70-77.

FRANZONI L. 1981, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della Cultura Veneta, 3/III. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, pp. 207-266.

FRANZONI L. 1987, *Il territorio veronese*, in *Il Veneto nell'età romana II. Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Roma, 1987, pp. 59-105.

FROVA A. 1961, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino.

FROVA A. 1966, *Due statuette romane d'ambra*, in *ArchCl* 18, pp. 199-207.

FURLANETTO P. 1986, in *Museo ritrovato. Restauri, Acquisizioni, Donazioni, 1984-1986*, (catalogo della mostra, Vicenza, 10 maggio - 21 settembre 1986), a cura di F. Rigon, p. 50, n. A42.

FURTWANGLER A. 1896, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlin.

GAIS R. M. 1978, *Some problems of River-God Iconography*, in *AJA* 82, pp. 355-370.

GALLIAZZO V. 1979, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Roma.

GALLO R. 1952, *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, in *Archivio Veneto* 50-51, pp. 34-77.

GAMBIER M. 1988, *Girolamo Ascanio Molin*, in *Una città e il suo museo, un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, (catalogo della mostra) a cura di M. Gambier, Venezia, pp. 91-94.

GARGAN L. 1978, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova.

GARGAN L. 1980, *La cultura umanistica a Treviso nel Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, (Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 6 Centenario della morte, Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979) a cura di A. Mazzarolli, Treviso, pp. 145-156.

GARGAN L. 1990 = *Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano*, in *RdA Suppl.* 7, pp. 13-21.

GARGAN L. 1992, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano, pp. 503-516.

- GARZOTTI P. 1879, *Appunti storici sopra Isola della Scala*, Verona.
- GASPAROTTO G. 1959, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000. Foglio 50: Padova*, Firenze.
- GAUER W. 1969, *Eine Athenastatue des athener Nationalmuseums: zum 'Iudicium Orestis'*, in *AA* 84, pp. 76-88.
- GHEDINI F., ROSADA G. 1982, *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.
- GHISLANZONI E. 1927, *Bronzetto di Costermano*, in *BdA* 7, pp. 47-48.
- GIGLIOLI G. Q. 1949, *Notizie e discussioni. Recenti restauri di sculture antiche nel Museo dei gessi dell'Università di Roma*, in *ArchCl* 1, pp. 69-74.
- GIULIANO A. 1965, *La cultura artistica delle province della Grecia in età romana. Epirus, Macedonia, Achaia: 146 a.C.-267 d.C.*, Roma.
- GRIMM G. 1969, *Die zeugnisse ägyptischer religion und kunstelemente im römischen Deutschland*, Leiden.
- GUALANDI G. 1978-79, *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, in *Ricerche di Storia dell'Arte* 8, pp. 5-26.
- GURY F. 1994, in *LIMC VII*, Zürich-München, pp. 706-715, s.v. *Selene/Luna*.
- HAFNER G. 1958, *Iudicium Orestis. Klassisches und klassizistisches*, Berlin.
- HASKELL F. 1966, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze.
- HASKELL F., PENNY N. 1984, *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London.

HATT J.-J. 1960, *Observations sur quelques statuettes gallo-romaines en bronze du Musée de Strasbourg. Essai d'étude stylistique et de classement chronologique*, in *RAE* 11, pp. 315-326.

HELBIG W. 1913, *Führer Durch die Öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 2, Leipzig.

HERMARY A. *et alii* 1986, in *LIMC* III, Zürich-München, pp. 850-942, s.v. *Eros*.

HOCHMANN M. 2008a, *Le collezioni Veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 3-39.

HOCHMANN M. 2008b, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 207-223.

HOCHMANN M. 2008c, s.v. *Giacomo Contarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 260-261.

HÖCKMANN U. 1972, *Antike Bronzen*, Kassel.

HÜLSEN C. 1917, *Römischen Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 4, Heidelberg.

IMHOOF-BLUMER F. 1889, *Tier und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums*, Leipzig.

ISMAN F. 2001, *Venezia fabbrica d'arte tra collezionismo ed esportazione*, Venezia.

JACOBS E. 1925, *Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst*, in *RKW* 46, pp. 15-38.

JOHNSON F. P. 1927, *Lysippos*, Durham.

JURGEIT F. 1999, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Pisa-Roma.

KAMMERER GROTHAUS H. 1981, *Die erste Aufstellung der Antiken aus den Vesuvstädten in Portici*, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck, Berlin, pp. 11-19.

KASPAR D. 1981, *Felix Urbium Restitutio. «Le Antichità di Ercolano» zwischen Museum und Öffentlichkeit*, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck, Berlin, pp. 21-31.

KAUFMANN-HEINIMANN A. 1977, *Die römischen Bronzen der Schweiz, 1. Augst*, Mainz.

KAUFMANN-HEINIMANN A. 1994, *Die römischen Bronzen der Schweiz, 5. Neufunde und Nachträge*, Mainz.

KAUFMANN-HEINIMANN A. 1998, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst.

KELLNER H.-J., ZAHLHAAS G. 1993, *Der römische Tempelschatz von Weißenburg i. Bay.*, Mainz.

KENT HILL D. 1949, *Catalogue of Classical bronze sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore.

KOSSATZ-DEISSMANN A. 1981, in *LIMC I*, Zürich-München, pp. 37-200, s.v. *Achilleus*.

KUNCKEL H. 1974, *Der römische Genius*, Heidelberg.

LANCIANI R. 1896, *Varia. I. Antichi edifizii nella vigna del card. Grimani*, in *Bollettino Commissione Archeologica Comunale di Roma* 24, pp. 233-238.

LANDWEHR C. 2000, *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II, Idealplastik, männliche Figuren*, Mainz.

LANGLOTZ E., HIRMER M. 1968, *L'arte della Magna Grecia*, Roma.

LAUBER R. 2002, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin. Nuovi contributi*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Udine, pp. 25-75.

LAUBER R. 2005, «*Opera perfettissima*». *Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, pp. 77-116.

LAUBER 2007a, *La collezione di Bartolomeo della Nave*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, p. 258.

LAUBER R. 2007b, *Ruzzini, collezione*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia, pp. 311-313.

LAUBER R. 2008a, s.v. *Federico Contarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 258-259.

LAUBER R. 2008b, s.v. *Oliviero Forzetta*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 280-281.

LAUBER R. 2008c, s.v. *Andrea Odoni*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 298-300.

LAUBER R. 2008d, s.v. *Andrea Vendramin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, p. 316.

- LAUBER R. 2008e, s.v. *Gabriele Vendramin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 317-319.
- LAUBER R. 2008f, s.v. *Francesco Zio*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia, pp. 326-328.
- LAVIOSA C. 1965, *Scultura tardo-etrusca di Volterra*, Milano.
- LAZARI V. 1859, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, Venezia.
- LAZZARINI V. 1963, *Marino Faliero*, Firenze.
- LEBEL P. 1959-61, *Catalogue des collections archéologiques de Besançon*, Paris.
- LEBEL P. 1962, *Catalogue des collections archéologiques de Montbéliard*, Paris.
- LEBEL P., BOUCHER S. 1975, *Bronzes figurés antiques (grecs, étrusques et romains)*, Paris.
- LEIBUNDGUT A. 1976, *Die römischen Bronzen der Schweiz, 2. Avenches*, Mainz.
- LEIBUNDGUT A. 1980, *Die römischen Bronzen der Schweiz, 3. Westschweiz, Bern und Wallis*, Mainz.
- LIBERTINI G. 1930, *Il Museo Biscari*, Milano-Roma.
- LIBERTINI G. 1936, *Bronzetti etruschi della collezione dei PP. Benedettini nel Museo di Catania*, in *StEtr* 10, pp. 379-385.
- LINDENSCHMIT L. 1900, *Alterthümer unserer Heidnischen Vorzeit*, Mainz.
- LIPPOLD G. 1956, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin.

LOGAN A. M. 1979, *The «cabinet» of the brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam-Oxford-New York.

MAGGIANI A. 1976, *La “bottega dell’urna Guarnacci 621”*. Osservazioni su una fabbrica volterrana del I secolo a.C., in *StEtr* 44, pp. 111-146, tavv. 28-34.

MANFRINI I. A. (a cura di) 1978, *Bronzes romains de Suisse*, Lausanne.

MEGOW W. R. 1997, in *LIMC VIII*, Zürich-München, pp. 1028-1044, s.v. *Priapos*.

MELLINI L. 1965, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano.

MENZEL H. 1960, *Die römischen Bronzen aus Deutschland, 1. Speyer*, Mainz am Rhein.

MENZEL H. 1966, *Die römischen Bronzen aus Deutschland, 2. Trier*, Mainz am Rhein.

MENZEL H. 1986, *Die römischen Bronzen aus Deutschland, 3. Bonn*, Mainz am Rhein.

MOLINO A. et alii 1986, *Il relitto del vetro. Relazione preliminare*, in *BdA Suppl.* 37-38, pp. 179-194.

MONTFAUCON B. 1702, *Diarium Italicum sive monumento rum veterum, bibliothecarum, musaeorum, etc. Notitiae singulares in itinerario italico collectae. Additis schematibus ac figuris*, Parisiis.

MORENO P. 1988, *Bronzi lisippeï*, in *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen*, (Akten der 9. Tagung über antike Bronzen, Wien, 21-25 April) a cura di K. Gschwantler, Wien, pp. 258-264, figg. 1-10.

MORENO P. 1990, *Sculture lisippee nel Museo Archeologico di Venezia*, in *RdA Suppl.* 7, pp. 251-257, figg. 1-11, tavv. 67-69.

MORENO P. 1994, *Scultura ellenistica, I*, Roma.

- MORENO P. 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, Milano.
- MOSCHINI G. A. 1806, *Della letteratura veneziana del sec. XVIII ai nostri giorni, II*, Venezia.
- MÜNTZ E. 1879, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle. 2*, Paris.
- MURARO M. 1969, *Paolo da Venezia*, Milano.
- MURARO M. 1971, *Maestro Marco e maestro Paolo da Venezia*, in *Studi di storia dell'arte in onore di A. Morassi*, a cura di aa.vv., Venezia, pp. 23-24.
- MUSTILLI D. 1939, *Il Museo Mussolini*, Roma.
- NASO A. 2003, *I bronzi etruschi e italici del römisch-Germanisches Zentralmuseum*, Bonn.
- NEUGEBAUER K. 1921, *Antike Bronzestatuetten*, Berlin.
- NEUGEBAUER K. 1933, *Selene auf Wetkugel*, in *MainzZ* 28, pp. 83-86.
- NEUGEBAUER K. A. 1951, *Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus*, Berlin.
- NEVEROV O. 1971, *Antique cameos in the Hermitage Collection*, Leningrad.
- NOÈ E. 1980, *Rezzonicorum Cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, in *RIA* 3, pp. 173-306.
- NUNES PINTO A. J. 2002, *Bronzes figurativos romanos de Portugal*, Lisboa.
- OGGIANO-BITAR H. 1984, *Bronzes figures antiques des Bouches-du-Rhône*, in *Suppl. Gallia* 43, Paris.

- OGNEENOVA-MARINOVA L. 1975, *Statuettes en bronze du Musée National Archéologique à Sofia*, Sofia.
- OLIVATO L. 1974, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia.
- ORLANDINI P. 1983, *Le arti figurative*, in *Megale Hellas*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, pp. 331-554.
- ÖZGEN E. *et alii* 1992, *Antalya Museum*, Ankara.
- PANNUTI U. 1980, *Formazione, incremento e vicende dell'antica raccolta glittica medicea*, in *Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, a cura di N. Dacos *et alii*, Firenze, pp. 3-15.
- PANNUTI U. 1981, *Achille e Troilo. Rilievo fittile pompeiano*, in *BdA* 9, pp. 111-116.
- PASCHINI P. 1926-27, *Le collezioni archeologiche dei Prelati Grimani del Cinquecento*, in *RendPontAc* 5, pp. 149-190.
- PASCHINI P. 1943, *Domenico Grimani cardinale di S. Marco*, Roma.
- PASCHINI P. 1956, *Il mecenatismo artistico del Patriarca Giovanni Grimani*, in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, a cura di aa.vv., Milano, pp. 851-862.
- PASINLI A. 1992, *Musei Archeologici di Istanbul*, Istanbul.
- PAULIAN A. 1975, *Le thème littéraire de l'Océan*, in *Caesarodunum* 10, pp. 53-58.
- PAVAN M. 1983, *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze.
- PEDRIZET P. 1921, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet*, Nancy-Paris-Strasbourg.

PERRY M. 1972, *The Statuario Publico of the Venetian Republic*, in *Saggi e memorie di Storia dell'Arte* 8, pp. 77-253.

PERRY M. 1978, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in *JWCI* 41, pp. 215-244.

PETIT J. 1980, *Bronzes antiques de la Collection Dutuit: Grecs, hellénistiques, romains et de l'antiquité tardive*, Paris.

PETTINAU B. 1990, *L'illuminazione della domus: lucerne e candelabri*, in *Il bronzo dei romani. Arredo e suppellettile*, a cura di L. Pirzio Biroli Stefanelli, Roma, pp. 81-101.

POMIAN K. 1983, *Antiquari e collezionisti*, in *Storia della cultura veneta, 4/I. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, pp. 493-547.

POMIAN K. 2003, *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*, Paris.

POMIAN K. 2005, *Les collections à Venise et dans la Vénétie au temps de la Sérénissime. Une introduction historique*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia, pp. 43-50.

PONTISSO M. 2012, *Anzio e i suoi fasti. Il tempo tra mito e realtà, Catalogo della mostra tenuta ad Anzio nel 2010*, Anzio, pp. 94-98.

POPOVIĆ L.B. et alii 1969, *Anticka bronza u Jugoslaviji*, Beograd.

PRESSOUYRE L. 1962, *A propos d'un "balsamaire" trouvé a Lamaurelle*, in *RA* 2, Paris.

PRINZ W. 1971, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, I*, Firenze.

PUPPI L. 1981, *La teoria artistica nel Cinquecento*, in *Storia della Cultura Veneta*, 3/III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza, pp. 173-192.

RADNÓTI A. 1938, *A Pannóniai római bronzedények*, in *Dissertationes Pannonicae*, Ser. 2, No. 6, Budapest.

RAUSA F. 1997, in *LIMC VIII*, Zürich-München, pp. 125-141, s.v. *Tyche/Fortuna*.

RAVÀ A. 1920, *Il "Camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in *Archivio Veneto* 39, pp. 155-181.

RAVAGNAN G. L. 1997, *Le ultime vicende dello Statuario Pubblico dalla caduta della Repubblica di Venezia alla nascita del Museo Archeologico Nazionale*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, (catalogo della mostra, Venezia, 6 settembre-2 novembre 1997) a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia, pp. 66-73.

REHO-BUMBALOVA M. 1981, *Eros e delfino su di una lekythos di Apollonia Pontica*, in *MededRom* 43, pp. 91-99.

REINACH S. 1904, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, voll. 1-3, Paris. (Rist. anast. Paris 1965).

REINACH S. 1924, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, voll. 4-6, Paris. (Rist. anast. Paris 1969).

RICHTER G. M. A. 1915, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, New York.

RICHTER G. M. A. 1956, *Metropolitan Museum of Art. Catalogue of engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman*, Roma.

ROCCO G. 2008, *La statua bronzea con ritratto di Germanico da Ameria (Umbria)*, in *MemLinc*, ser. 9, vol. 23, f. 2, Roma, pp. 475-750.

RODRÍGUEZ LÓPEZ M. I. 2011, *Iconografía de Océano en el Imperio Romano: el modelo metropolitano y sus interpretaciones provinciales*, in *Roma y las provincias: modelo y difusión*, a cura di T. Nogales, I. Rodà, Roma, pp. 541-549.

ROLLAND H. 1965, *Bronzes antiques de Haute Provence*, in *Suppl. Gallia* 18, Paris.

ROMANELLI G. 1988, «*Vista cadere la patria...*», *Teodoro Correr tra «Pietas» civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo museo, un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, (catalogo della mostra) a cura di M. Gambier, Venezia, pp. 13-25.

ROUX H., BARRÉ L. 1840, *Herculanum et Pompéi. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc.*, 1-8, Paris.

RUMPF A. 1939, *Die antiken Sarkophagreliefs V,1, Die Meerwesen*, Berlin.

SACCONI A. 1996, *I cugini Zanetti e il "Delle Antiche Statue...": nascita e diffusione di un'opera*, in *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, (Atti del Congresso Internazionale, Venezia, 27-30 giugno 1994), a cura di M. Fano Santi, Roma, pp. 163-172.

SAIONI M. (a cura di) 2009, *Invito al Museo. Percorsi, immagini, materiali del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria*, Perugia.

SANTORO BIANCHI S. 1988, *Il tema figurativo di Oceano nell'età dei Severi*, in *Caesarodunum* 23, pp. 191-201.

SANTORO BIANCHI S. 2001, *L'iconografia musiva di Oceano e le sue corrispondenze letterarie*, in *La mosaïque gréco-romaine* 8, Vienna, pp. 84-95.

SAVINI BRANCA S. 1965, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze.

SCAMOZZI V. 1615, *Idea dell'Architettura universale*, Venezia.

SCHRÖDER F. 1830, *Repertorio genealogico*, Venezia.

- SEURE G. 1923, *Archéologie Thrace*, in *RA* 17, pp. 1-42.
- SHEAR T. L. 1932, *The excavation of the athenian Agora*, in *AJA* 36, pp. 382-392.
- SHEAR T. L. 1933, *The Campaign of 1932*, in *Hesperia* 2, pp. 451-474.
- SIGHINOLFI L. 1921, *La biblioteca di Giovanni Marcanova*, in *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki*, a cura di L. Bertalot, Monachii, pp. 187-222.
- SIMON E. 1992, in *LIMC* VI, Zürich-München, pp. 500-554, s.v. *Mercurius*.
- SIMON E. 1994, in *LIMC* VII, Zürich-München, pp. 483-497, s.v. *Poseidon/Neptunus*.
- SMITH W. (a cura di) 1891, *A dictionary of Greek and Roman Antiquities*, Vol. 2, London.
- SPAULDING L. C. 1911, *The "Camillus"-Type in Sculpture*, Lancaster.
- SPERTI L. 1996, *Tre bronzetti di Imperator e la statua di Traiano sulla colonna coclide disegnata da Pietro Santi Bortoli*, in *MemLinc*, ser. 9, vol. 7, f. 2, Roma, pp. 393-424.
- STUART JONES H. 1912, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The sculptures of the Museo Capitolino*, Roma. (Rist. anast. Oxford 1969).
- STUART JONES H. 1926, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Roma. (Rist. anast. Oxford 1968).
- STUVERAS G. 1969, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles.
- TARPINI R. 2001, *Bilance e Stadere*, in *Pondera, pesi e misure nell'antichità*, a cura di C. Corti, N. Giordani, Campogalliano, pp. 179-190.

TAYLOR F. H. 1954, *Artisti, principi e mercanti, Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Torino.

THIERSCH F. 1826, *Reisen in Italien seit 1822, 1*, Leipzig.

THOMPSON D. B. 1939, *Mater caelaturae*, in *Hesperia* 8, pp. 285-316.

THOMPSON D. B. 1959, *Miniature Sculpture from the athenian Agora*, Princeton.

THOUVENOT R. 1927, *Catalogue des figurines et objets de bronze*, Paris.

TIRELLI M. 1987, *Oderzo*, in *Il Veneto nell'età romana 2*, a cura di G. Cavalieri Manasse, Verona, pp. 359-390.

TOMBOLANI M. (a cura di) 1981, *Bronzi figurati etruschi, italici, paleoveneti e romani del Museo provinciale di Torcello*, Roma.

TOMBOLANI M. 1988, *Le raccolte archeologiche del Museo Correr*, in *Una città e il suo Museo, un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, (catalogo della mostra) a cura di M. Gambier, Venezia, pp. 95-115.

TOYNBEE J. M. C. 1962, *Art in roman Britain*, London.

URBANI DE GHELTOF G. M. 1881, *La collezione del Doge Marin Faliero e i tesori di Marco Polo*, Venezia.

VALENTINELLI G. 1866, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato.

VALLICELLI M. C. 2004, in *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, a cura di I. Favaretto, Milano, nn. XI.8, XI.10.

VITALI M. C. 1983, *L'umanista padovano Giovanni Marcanova (1410/1418-1467) e la sua biblioteca*, in *Ateneo Veneto* 170, pp. 127-162.

WALDE PSENNER E. 1979, *Die vorrömischen und römischen Bronzestatuetten aus Südtirol*, Calliano.

WALDE PSENNER E. 1983, *I bronzetti figurati antichi del Trentino*, Trento.

WALTERS H. B. 1899, *Catalogue of the bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the Department of Greek and Roman Antiquities (British Museum)*, London.

WALTERS H. B. 1921, *Catalogue of the Silver Plate in the British Museum*, London.

WATERHOUSE E. K. 1952, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England: some records of forgotten transactions*, in *Italian Studies* 7, pp. 1-23.

WEISS C. 1988, in *LIMC IV*, Zürich-München, pp. 139-148, s.v. *Fluvii*.

WEISS R. 1958, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venezia-Roma.

WEISS R. 1973, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford.

WESKI E., FROSIEN LEINZ H. 1987, *Das Antiquarium der Münchener Residenz*, München.

ZACCARIA C. 1984, *Vicende del patrimonio epigrafico aquileiese. La grande dispersione: saccheggio, collezioni e musei*, in *I musei di Aquileia, arti applicate, ceramica, epigrafia, numismatica (AAAd 24)*, Udine, pp. 117-167.

ZADOKS-JITTA A. 1937, *The Poseidon Isthmios by Lysippos*, in *JHS* 57, pp. 224-226.

ZAHN R. 1916, *Lanternarius*, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 37, pp. 14-22.

ZAMPIERI G. 1986, *Bronzetti figurati etruschi italici paleoveneti e romani del Museo Civico di Padova*, Roma.

ZENO A. 1785, *Lettere*, Venezia.

ZORZI M. 1987, *La libreria di S. Marco. Libri lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano.

ZORZI M. (a cura di) 1988, *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, Roma.

ZORZI M. 1997, *Pubblica Libreria e Statuario*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, (catalogo della mostra, Venezia, 6 settembre-2 novembre 1997), a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia, pp. 74-78.