

---

# Da Afrodite a Psiche? Una scultura romana e un restauro ‘sbagliato’\*

Paolo Persano

*The article aims at discussing an unpublished marble statue from an Italian private collection. The sculpture was made by assembling two different elements: the upper part (from the head to the pubis) is an antique replica of a statue of Aphrodite Pudica, while the lower part (from the pubis to the basis of the sculpture) and the arms can be attributed to restorations carried out in the early 19<sup>th</sup> century. The paper also discusses the type of integrative restoration by attempting to define the iconographic models selected by the restorers.*

## Introduzione

Sperando di fare cosa gradita a Caterina, dedico questa breve nota alla discussione di una scultura in marmo dichiarata di particolare interesse dal Ministero della Cultura<sup>1</sup> ed ancora inedita<sup>2</sup>. L’opera è stata oggetto di cospicui interventi di restauro, che ne hanno alterato in modo significativo l’aspetto e che sono anch’essi degni di attenzione, soprattutto se si cerca di adottare, come sempre più avviene in questi ultimi anni, una prospettiva biografica nello studio delle sculture antiche<sup>3</sup>.

Se interpretate in modo opportuno<sup>4</sup>, le tracce fisiche riscontrabili sulla statua (restauri, modifiche, lacune o usure) consentono infatti di ricostruire, almeno in parte, le vicende che hanno interessato la vita dell’opera. Dal momento che i dati storici su questa scultura sono limitati – mancano cioè quei documenti archivistici che, soli, permettono di inserire le opere in uno specifico contesto collezionistico<sup>5</sup> – l’esame delle evidenze fisiche rimane l’unico strumento per comprendere storicamente la statua antica e la sua rifunzionalizzazione in età moderna.

Nelle sue attuali condizioni di conservazione la statua raffigura una giovane donna seminuda con il torso chinato un poco in avanti (**figg. 1–6**)<sup>6</sup>. Regge con la destra, piegata sotto il seno sinistro, un vasetto ovoidale con orlo svasato e coperchio conico, mentre il braccio sinistro scende lungo il fianco dove, all’altezza del pube, la mano tiene fermo il mantello. Questo è arrotolato orizzontalmente nella sua estremità superiore e ricade pesantemente a terra con pieghe oblique,

---

\* Ringrazio Annika Stöger e Pascal Hoffmann, editori del volume, per avermi proposto di partecipare a questi studi in onore di Caterina Maderna. Sono inoltre grato all’attuale proprietario della statua per aver permesso lo studio dell’opera. Un ringraziamento speciale va ad Alessia Astesiano, a Chiara Piva per la discussione del restauro e ad Annalisa Tasso, alla quale si deve la realizzazione della figura 1.

1 L’interesse archeologico particolarmente importante è stato dichiarato dalla Commissione Regionale per la Tutela del Patrimonio Culturale del Lazio con decreto 90/2020 (18.06.2020).

2 La statua è passata di recente sul mercato antiquario: Pandolfini casa d’aste, Firenze, asta 23.02.2021, lotto 175.

3 Sull’adozione degli strumenti concettuali della biografia culturale alle opere provenienti da collezioni storiche Persano 2016, 387–388. Ulteriori riferimenti e considerazioni teoriche in Bazzocchi 2022, 129–130, nota 4.

4 Cioè mantenendo una ‘motivata diffidenza’ (Spinola 2013, 107) nei confronti di quanto si nota ad un primo sguardo.

5 Come documentato nella relazione della Soprintendenza Speciale ABAP di Roma allegata al decreto di dichiarazione di interesse, prima di comparire sul mercato antiquario, la statua era conservata nel palazzo di una famiglia nobile romana, dove era giunta per via ereditaria fra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo da un’altra famiglia nobile (in questo caso originaria dell’Emilia–Romagna).

6 La figura è alta 105 cm, cui deve essere aggiunta la base alta ca. 10 cm (lievemente più bassa nel tratto frontale) e del diametro di ca. 30 cm. Se si considera la figura in visione frontale, la parte antica e quella di restauro presentano medesima altezza, sul retro invece la sezione di restauro è più corta di circa 5 cm.

aprendosi a cono fra la mano sinistra e la base cilindrica della statua, interessata per intero da regolari segni di gradina, su cui poggiano i piedi della figura scoperti e non calzati. Nonostante le gambe siano coperte dal panneggio, la loro posizione è ricostruibile con chiarezza: la sinistra regge il peso della figura, mentre la destra è piegata, con un lieve arretramento e sollevamento del piede.

Come si può riscontrare ad un primo sguardo, la scultura è composta dall'assemblaggio di più elementi in materie prime differenti (**fig. 1**): alcune parti sono in marmo bianco a grandi cristalli (forse greco insulare, anche se soltanto un'analisi isotopica può dare certezze in tal senso), mentre altre sono in marmo di Carrara. Il riconoscimento dei due tipi di pietra è facilitato da forma, dimensione e organizzazione dei cristalli e dal colore del marmo, che tende maggiormente al grigio nel caso del marmo di Carrara qui usato. In marmo a grandi cristalli sono la testa, una scheggia incollata sul seno destro<sup>7</sup>, il torso fin quasi all'altezza del pube e, forse, la punta del naso<sup>8</sup>. In marmo di Carrara sono invece i tratti distali degli arti superiori, parte dell'addome (solo sul lato sinistro) e tutto il tratto inferiore della statua, base compresa. Le modalità di connessione fra le differenti sezioni assemblate non possono essere indagate *in toto*, dal momento che le commesure sono coperte da stuccature di colore bianco. Nel caso delle braccia e del raccordo fra torso e gambe bisogna comunque postulare un assemblaggio mediante perni metallici; questo è probabile anche nel caso della connessione fra testa e busto, dove però il tipo di adesivo sembra differente, per colore e granulometria, rispetto a quello riscontrabile in altre parti della figura<sup>9</sup>. Tenendo a mente questi dati di filologia oggettuale possiamo ora riflettere sulle differenti vite vissute dal monumento, cercando di comprendere le peculiari scelte dell'artefice antico e dell'artigiano che lo ha restaurato in età moderna.

## Nuda o semi panneggiata? L'Afrodite romana

È bene prima di tutto interrogarsi su quanto si è conservato della statua antica, riflettendo in primo luogo sulla testa, che aderisce al busto mediante un incollaggio alla base del collo: era pertinente alla statua già in origine oppure si tratta di una testa antica assemblata su un busto non pertinente? La prima ipotesi sembra confortata da considerazioni di ordine iconografico, dimensionale e tecnico. In particolare, la lavorazione delle quattro trecce che ricadono sulle spalle, lasciate scabre in contrasto con le superfici lisciate della pelle, è analoga sia nei tratti aderenti al busto sia in quelli ancora attaccati alla testa.

Eliminate 'virtualmente' le sezioni di restauro, possiamo riconoscere con facilità nella statua antica una rappresentazione di Afrodite, grazie alla resa del corpo, a ciò che è conservato delle braccia ed alla peculiare caratterizzazione della capigliatura. Parte dei capelli è infatti sollevata sulla sommità del capo, dove, annodata, definisce elementi tondeggianti in posizione sopraelevata, mentre il resto della chioma è stretto in un nodo sulla nuca. A differenza di quanto abituale nelle immagini della dea, dalla nuca si dipartono quattro lunghi riccioli e non solo due: una prima coppia si allarga sulle spalle in corrispondenza della schiena, mentre un'altra, più corta, ricade

7 Questa scheggia, realizzata nello stesso tipo di marmo del torso e della testa, potrebbe essere una riduzione di un frammento ricavato dalla parte antica dell'opera; cfr. de Lachenal 2020, 81–82.

8 Il marmo usato per la punta del naso – comunque a grandi cristalli – sembra di tipo un poco differente rispetto a quello della testa e del resto del corpo, ma questo può essere dovuto anche allo stucco usato per l'integrazione, che ora copre il frammento riportato rendendolo opaco.

9 Ci si potrebbe chiedere se l'incollaggio del collo e delle sezioni fratturate della capigliatura sulle spalle sia più recente di quello delle braccia. In tal caso un'ipotesi possibile è che sia dovuto a un restauro realizzato per rimediare a una caduta accidentale della statua già completata (che potrebbe aver causato anche i danni riscontrabili sul mignolo della mano sinistra?). Solo un esame archeometrico del materiale usato per le integrazioni potrebbe giungere a conclusioni certe su tale aspetto.

sul tratto anteriore del busto<sup>10</sup>. La capigliatura è infine completata da due brevi riccioli arcuati che ricadono leziosamente sulle tempie, davanti all'orecchio.

Il corpo della statua antica doveva essere già in antico scoperto almeno fino ai glutei e la mano destra poggiava sul seno sinistro, come documenta il rigonfiamento sul quadrante inferiore del seno, residuo dei volumi di contatto con le punte di alcune dita della mano destra: la posizione del braccio doveva essere analoga a quella riscontrabile, per esempio, nell'Afrodite di Venafro<sup>11</sup> (fig. 7).

La mancanza della metà inferiore del corpo impedisce l'identificazione dello specifico modello cui si è ispirato l'artefice romano per realizzare la sua Afrodite, che però, per la nudità e la posizione del corpo e delle braccia della dea, richiama comunque i tipi iconografici derivati dall'Afrodite Cnidia<sup>12</sup>. La parte perduta della statua poteva presentarsi in origine nuda o in parte panneggiata. Nel primo caso il modello di riferimento sarebbero le statue di Afrodite del tipo Dresda-Capitolino<sup>13</sup>, nell'altro invece le Afroditi pudiche semipanneggiate, i cui due filoni principali<sup>14</sup> sono rappresentati dalla Landolina – con mantello che ricade lasciando scoperte le gambe (fig. 7)<sup>15</sup> – e dall'Afrodite tipo Pudica di Rodi, le cui gambe sono coperte da un pannello che cade verticalmente<sup>16</sup>.

Mancano elementi certi a favore di una o dell'altra ipotesi, ma a mio avviso le modalità della frattura, sotto le natiche ed all'altezza del pube, sembrano deporre a favore dell'ipotesi che la statua originaria fosse parzialmente ammantata. La soluzione di continuità fra il robusto tratto inferiore del corpo, coperto dal pannello, e la più delicata sezione superiore scoperta costituisce infatti un punto di rottura preferenziale in caso di cadute accidentali. Seppur possibili, mi sembrano meno probabili le ipotesi alternative, che cioè una statua di Afrodite interamente nuda si fosse fratturata fortuitamente proprio sotto le natiche o che fosse stata ridotta in sede di restauro mediante eliminazione totale delle gambe.

Per quanto riguarda la datazione della statua, un dato 'strutturale', che non può quindi essere stato aggiunto in sede di rilavorazione, è costituito dalla serie di semplici fori di trapano che interessano i due elementi globulari in cui è raccolta la chioma sul capo. Questi fori donano profondità al centro delle ciocche con un moderato effetto chiaroscurale; di quest'ultimo troviamo riscontro anche nel trattamento delle chiome, lasciate scabre, rispetto all'incarnato polito. Questo peculiare uso del trapano non è lontano da quello che si trova replicato nelle montagne di riccioli

10 Questo specifico dettaglio trova un confronto in un'Afrodite a Tripoli, Museo Archeologico, inv. 32 (Arachne 1078765) e in un'altra, restaurata in età moderna, dalla collezione di Cristina di Svezia e ora a Madrid (Prado, inv. E 31; Schröder 2004, 146–153). Sull'acconciatura della dea e sul fatto che le ciocche sulle spalle provvedano anche a fornire 'un sostegno opportuno alla testa, appesantita dall'espansa capigliatura': Moreno 2002, 143.

11 Ora al Museo Archeologico di Venafro, ma già a Chieti, Museo Archeologico Nazionale, Arachne 1064629.

12 Corso 2007, 9–187, con bibliografia.

13 Il tipo Dresda-Capitolino deve il suo nome alle due repliche ritenute migliori dalla critica, quella della testa, già nella collezione Albani e ora all'Albertinum – Staatliche Kunstsammlungen di Dresda (inv. 239), e quella del corpo ai Musei Capitolini (inv. 409): Felletti Maj 1951, 48–54, 62–65; Delivorrias et al. 1984, 52–53, nn. 409–418; Schmidt 1997, 204–205, nn. 112–117; Stewart 2010. Datazione e inquadramento di questo tipo iconografico sono stati oggetti di ampio dibattito, con la proposta di ritenerlo una rielaborazione di età ellenistica particolarmente apprezzata a Roma (Felletti Maj 1951, 61) o di connetterlo alla statua realizzata dal figlio di Prassitele, Cefisodoto il giovane, trasferita nei *monumenta* di Asinio Pollione (Corso 1992; Corso 2007, 44–46).

14 Denti 1985.

15 Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi": Delivorrias et al. 1984, 83, nn. 743–747; Schmidt 1997, 203, nn. 93–95. Secondo Antonio Giuliano (Giuliano 1953) un'Afrodite di questo tipo sarebbe stata la Callipige e non la celebre statua dalla Collezione Farnese, Napoli, MAN inv. 6020: Gasparri 2009, 73–76 (S. Pafumi), cat. 31, tav. XXIX, 1–5.

16 Da Punta delle Sabbie a Rodi, Museo Archeologico, inv. 13634: Jacopi 1931, 5–15, cat. 1; Di Vita 1956. Sulle sculture riferibili a questo schema iconografico Delivorrias et al. 1984, 82–83, nn. 736–741; Schmidt 1997, 202–203, nn. 88–92.

delle acconciature delle dame di età flavia<sup>17</sup>. Sulla base di questo indizio ritengo che si possa proporre una datazione, per la parte antica della statua, fra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C.

## Venere o Psiche?

Cosa si può invece dire sulla sistemazione della statua successiva all'antichità e sulla sua interpretazione moderna, sancita dal restauro ancora in opera? Per quanto riguarda l'esame delle tracce fisiche riferibili a questa nuova fase di uso della scultura, possiamo in primo luogo soffermarci su un taglio, largo circa tre millimetri, che interessa parte della spalla sinistra della figura e interrompe di netto una ciocca con il tratto di scapola ad esso contigua. Questo taglio può essere interpretato come un primo tentativo di separare la testa e il collo dal busto, poi interrotto dalla scelta di effettuare un intervento di completamento della statua, che è consistito nella ricostruzione degli arti inferiori e nell'inserzione delle braccia.

L'avambraccio sinistro è stato scolpito in modo da essere solidale (attraverso anche elementi in stucco?) con il tratto inferiore del corpo, e in particolare con la sezione del tessuto rovesciata ed ingrossata. Il tipo di veste scelto per l'intervento moderno trova corrispondenze abbastanza precise con quello riscontrabile nelle immagini di Afrodite Anadiomene<sup>18</sup> e nelle Afroditi pudiche semipanneggiate in cui il drappeggio copre totalmente le gambe, del tipo Pudica di Rodi. Più peculiare e meno in linea con il patrimonio iconografico antico è invece la scelta di integrazione della mano destra, che anziché coprire il seno sinistro, come suggerisce il frammento antico, regge invece l'attributo del vaso.

Siamo quindi davanti a quello che in una prospettiva rigorista potremmo definire un restauro 'sbagliato', che ha trasformato un'Afrodite pudica antica, sorpresa seminuda a coprirsi<sup>19</sup>, in una nuova statua in cui la figura femminile, appena uscita dal bagno (?), regge con una mano il tessuto con cui si è asciugata e con l'altra un flacone di unguento con cui cospargersi. Ma in una prospettiva genuinamente storica, ogni restauro – anche e soprattutto quando non congruente con il ripristino dell'aspetto originario della scultura<sup>20</sup> – merita una spiegazione e consente di intuire, se non di comprendere nella sua interezza, qualche frammento della realtà passata<sup>21</sup>.

Riflettiamo un poco proprio su questa scelta integrativa: nonostante l'iconografia di Afrodite sia connessa con estrema frequenza all'acqua e al bagno, la sua associazione con vasi per unguenti non gode di fortuna nella produzione statuaria antica. È invece un soggetto frequente nei restauri realizzati a partire dal XVII secolo: a titolo meramente esemplificativo si possono ricordare

17 E.g. la testa ai Musei Vaticani, Galleria Candelabri inv. 2708: Bartman 2001, 11, fig. 8.

18 Delivorrias et al. 1984, 76–78, nn. 667–687; Schmidt 1997, 202, nn. 78–87; Denti 1985, 140–143, osserva come nell'Anadiomene il mantello debba essere strettamente annodato per necessità iconografiche (la dea, infatti, deve aver le mani libere per sistemare la propria acconciatura), mentre nel caso dell'Afrodite Pudica di Rodi la presenza della mano sinistra a reggere il panneggio vanifica in una certa misura la necessità del nodo: in questo caso si deve parlare più correttamente di raddoppio del manto, altrimenti la statua incorre nel 'pleonasma iconografico' che si può riscontrare in bronzetti e terrecotte d'Oltralpe (Denti 1985, 143–146).

19 Oppure, con differente e meno plausibile interpretazione, rappresentata nell'atto di abbracciare il proprio corpo per reagire all'improvviso raffreddamento causato dall'uscita dall'acqua: Moreno 2002, 144.

20 Cagiano de Azevedo 1948, 45–71. Questo approccio è stato postulato nella seconda metà del XVIII secolo – in questa fase è determinante la posizione di Bartolomeo Cavaceppi, figura preminente nel contesto romano (Spinola 2013, 93–94) – ma è stato messo a lungo da parte dall'empirismo delle pratiche di bottega e dalle pressioni del mercato antiquario: Rossi Pinelli 2003. Sulla differenza fra quanto enunciato e quanto poi effettivamente praticato in officina il caso di Cavaceppi è emblematico (Cagiano de Azevedo 1948, 74): basti a tal proposito ricordare l'Afrodite tipo Pudica di Rodi trasformata dallo studio Cavaceppi, attraverso un invasivo restauro, in una ninfa che regge una conchiglia: Gasparri – Ghiandoni 1994, 87–91, cat. A3, fig. 78–83.

21 In questa prospettiva è esemplare la lunga discussione che Carl Robert dedica a due rilievi murati a Palazzo Cardelli a Roma, Robert 1976, 473–487. Nonostante lo studioso avesse l'intenzione di dimostrare come le integrazioni sbagliate fossero una 'pericolosa fonte di errori', in realtà scrive (nel 1919) un'acuta pagina sulla fortuna dell'antico.

una statua dai Musei Vaticani (figg. 8–9)<sup>22</sup>, due dalla Galleria Giustiniana<sup>23</sup>, una dalla collezione di Cristina di Svezia<sup>24</sup> e tre dalla collezione Farnese<sup>25</sup>, una delle quali molto interessante per le corrispondenze con l'opera qui discussa (fig. 10)<sup>26</sup>. La statua presentata in questo contributo può essere inserita appieno fra queste sculture (identificate già durante l'*Ancien Régime* come Afrodite), di cui costituisce una versione in piccolo formato e di più contenuto impegno artistico, almeno per quanto concerne il tipo di integrazione, che tradisce una certa freddezza di esecuzione ed una semplificazione delle superfici. Si confronti a tal proposito la resa del retro (fig. 4) con quella del pannello della figura ai Musei Vaticani (fig. 9). Stile ed aspetto complessivo degli interventi integrativi pertanto rendono a mio avviso plausibile una datazione del restauro nei primi decenni del XIX secolo.

Occorre però tenere anche presente che proprio sullo scorcio del XVIII secolo e nei primi decenni del secolo successivo, l'associazione fra una giovane figura femminile ed un vaso trova una certa fortuna in una specifica iconografia, quella di Psiche. In quel caso la presenza del vaso, il cui coperchio è posto in particolare evidenza, non rimanda ad un semplice contenitore per cosmetici, ma al misterioso vaso della bellezza, affidato da Persefone a Psiche con la raccomandazione di non aprirlo. La sua apertura causerà il sonno della fanciulla, da cui riuscirà a svegliarla Amore. Questo soggetto, particolarmente amato in età neoclassica, compare in numerose opere, dai capolavori di Antonio Canova<sup>27</sup> e Bertel Thorvaldsen<sup>28</sup> – variamente replicati in formati e materie prime differenti – alla produzione, fra gli altri, di Adamo Tadolini, Pietro Tenerani<sup>29</sup> e Francesco Pozzi. A quest'ultimo si deve la statua di Psiche posta a decorare lo scalone di Casa Martelli (fig. 11)<sup>30</sup>: l'opera, del 1821, è contraddistinta, almeno iconograficamente, da numerosi punti in comune con l'Afrodite presentata in questo contributo; per esempio l'andamento un poco incurvato delle spalle e soprattutto la posizione delle braccia.

A questo punto è legittimo chiedersi se l'artigiano cui si deve il restauro della scultura romana avesse anche in mente una Psiche del tipo di quelle di Thorvaldsen o Pozzi, opere particolarmente alla moda nel momento in cui interveniva sulla statua. E questa eventuale fonte incideva solo

- 
- 22 Che con la destra compone la capigliatura e con la sinistra solleva un vaso da unguenti ai Musei Vaticani, Gabinetto delle Maschere, inv. 802: Amelung 1908, 712–714, cat. 441, tav. 75; Spinola 1999, 149–150, cat. 24, con datazione della parte antica dell'opera all'età adrianea.
- 23 Una è una figura di Afrodite accovacciata: Museo Torlonia inv. 182; Galleria Giustiniana, tav. 38: Fusconi 2001, 208–211, cat. 10 (G. Fusconi, L. Buccino); Settis – Gasparri 2020, 260–261, cat. 74 (L. Buccino). L'inserimento del vasetto è stato riferito da Giulia Fusconi all'intervento di restauro della scultura dovuto a Pietro Bernini: Montanari 2020, 95–96. L'altra è invece un'Afrodite semipanneggiata che solleva con la destra un vaso: Galleria Giustiniana, tav. 43: Fusconi 2001, 524–525.
- 24 Un'Afrodite accovacciata raffigurata nell'atto di versarsi sui capelli il contenuto di un vaso: Madrid, Museo del Prado, inv. E 33: Schröder 2004, 267–270.
- 25 Un'Afrodite del tipo Louvre-Napoli che stringe nella sinistra una lekythos: Napoli, MAN, inv. 5997: Gasparri 2009, 62–64 (C. Capaldi), cat. 25, tav. XXIII, restaurata da ultimo alla fine del XVIII secolo da Giuseppe Canart. Un'altra Afrodite accovacciata con un unguentario portato alla testa con la destra, Napoli, MAN, inv. 6297: Gasparri 2009, 72–73 (S. Pafumi), cat. 30, tav. XXVIII.
- 26 Si tratta di un'Afrodite semipanneggiata tipo Venus Felix che regge con la sinistra il contenitore per unguenti Napoli, MAN, inv. 6300: Gasparri 2009, 83–86 (S. Pafumi), cat. 36, tav. XXXIV. La documentazione d'archivio consente di ricostruire con margini di incertezza il susseguirsi degli interventi di restauro: nel 1805 l'opera doveva presentarsi restaurata nell'aspetto attuale ed era descritta con 'il suo manto nella dritta ed un vasetto di unguento nella sinistra'. Stefania Pafumi ipotizza che la testa e la mano con l'attributo possano essere riferiti ad un restauro di Carlo Albacini (Gasparri 2009, 85, nota 6).
- 27 Parigi, Louvre, inv. MR 1777 – N 15579 (Amore e Psiche) e MR 1776 – N 15581 (Amore e Psiche stanti).
- 28 Copenhagen, Thorvaldsens Museum, inv. A.821 e gesso inv. A26 (in cui la figura femminile non è alata) databile esattamente al 1806.
- 29 Firenze, Galleria di Palazzo Pitti, inv. Giorn. 2472 (Psiche abbandonata).
- 30 Firenze, Casa Martelli, inv. 182. L'opera era stata realizzata a Roma sempre nel 1821, come indicato nell'epigrafe sulla base. Su Francesco Pozzi (1790–1844) e sulla sua attività come scultore: Tassinari 2020, 10–12.

sull'aspetto formale, senza mutare l'identificazione del soggetto<sup>31</sup>, oppure esprimeva la precisa volontà di realizzare una statua di Psiche di gusto neoclassico usando un frammento antico? In questo specifico caso non è possibile giungere a conclusioni sicure su attori, modi, tempi e motivi degli interventi di restauro; questa statua rimane comunque una testimonianza significativa di un determinato approccio che, attraverso specifiche scelte di restauro integrativo, esercitava senza remore 'il diritto che ha ogni generazione di rivivere il passato secondo la propria esperienza'<sup>32</sup>.

---

31 Voleva cioè comunque creare un'Afrodite con l'aggiunta del vaso per unguenti che, come abbiamo visto, è ben attestato dal XVII secolo.

32 Cagiano de Azevedo 1948, 5.

## Bibliografia

### Amelung 1908

W. Amelung, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, II. Belvedere. Sala degli animali. Galleria delle statue. Sala de' busti. Gabinetto delle maschere. Loggia scoperta (Berlino 1908)

### Bartman 2001

E. Bartman, Hair and the Artifice of Roman Female Adornment, *AJA* 105.1, 2001, 1–25

### Bazzechi 2022

E. Bazzechi, La decorazione scultorea delle case tardo antiche di Ostia e lo studio della “biography of objects” come approccio metodologico, in: E. Bazzechi – J. Lang (a cura di), *Prospettive per lo studio della iconografia romana. Ambivalenza delle immagini* (Bari 2022) 129–141

### Brinkerhoff 1978

D. M. Brinkerhoff, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of their Stylistic Development* (New York 1978)

### Cagiano de Azevedo 1948

M. Cagiano de Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche* (Roma 1948)

### Corso 1992

A. Corso, L'Afrodite Capitolina e l'arte di Cefisodoto il Giovane, *NumAntCl* 21, 1992, 131–157

### Corso 2007

A. Corso, *The Art of Praxiteles II. The Mature Years* (Roma 2007)

### de Lachenal 2020

L. de Lachenal, Antico e non antico nei marmi Torlonia. Spunti per una storia dei restauri fra Seicento ed Ottocento, in: S. Settis – C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia. Collezione capolavori* (Milano 2020) 78–91

### Delivorrias et al. 1984

A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann, s.v. Aphrodite, *LIMC II* (Zurigo) 2–151

### Denti 1985

M. Denti, Afrodite pudica semipanneggiata: questioni di iconografia, *ArchCl* 37, 1985, 138–153

### Di Vita 1956

A. Di Vita, L'Afrodite Pudica di Punta delle Sabbie ed il tipo della pudica drappeggiata, *ArchCl* 7, 1956, 9–21

### Felletti Maj 1951

B. Felletti Maj, Afrodite Pudica: saggio dell'arte ellenistica, *ArchCl* 3, 1951, 32–65

### Fusconi 2001

G. Fusconi, *I Giustiniani e l'antico* (Roma 2001)

### Gasparri – Ghiandoni 1994

C. Gasparri – O. Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia, RIASA III*, anno XVI (o. O. 1993)

### Gasparri 2009

C. Gasparri, *Le sculture Farnese I. Le sculture ideali* (Milano 2009)

### Giuliano 1953

A. Giuliano, L'Afrodite Callipige di Siracusa, *ArchCl* 5, 1953, 210–214

### Jacopi 1931

G. Jacopi, *Monumenti di scultura del Museo Archeologico di Rodi II* (Bergamo 1931)

### Montanari 2020

T. Montanari, Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani: una Venere e un Caprone, in: S. Settis – C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia. Collezione capolavori* (Milano 2020) 92–97

### Moreno 2002

P. Moreno, *Genio differente. Alla scoperta della maniera antica* (Milano 2002)

**Persano 2016**

P. Persano, Una statua dalle molte vite. Biografie di un Menandro “romano” inedito in una collezione privata genovese, *RM* 122, 2016, 387–418

**Robert 1976**

C. Robert, *Ermeneutica archeologica* (Napoli 1976 – ed. originale Berlino 1919)

**Rossi Pinelli 2003**

O. Rossi Pinelli, From the Need for Completion to the Cult of the Fragment. How Tastes, Scholarship, and Museum Curators' Choices Changed our View of Ancient Sculpture, in: J. Burnett Grossmann – J. Podany – M. True (a cura di), *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures* (Los Angeles 2003) 61–74

**Schmidt 1997**

E. Schmidt, s.v. Venus, *LIMC VIII* (Zurigo 1997) 192–230

**Schröder 2004**

S. F. Schröder, *Catálogo de la escultura clásica*. Museo del Prado, Museo Nacional del Prado (Madrid 2004)

**Settis – Gasparri 2020**

S. Settis – C. Gasparri (a cura di), *I Marmi Torlonia*. Collezione capolavori (Milano 2020)

**Spinola 1999**

G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino 2* (Città del Vaticano 1999)

**Spinola 2013**

G. Spinola, Criteri e modalità degli interventi della seconda metà del ‘700 sulla scultura antica negli allestimenti dei Musei Vaticani, in: S. Kansteiner (a cura di), *Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung* (Berlino 2013) 93–108

**Stewart 2010**

A. Stewart, A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites. Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis, *Antichthon* 44, 2010, 12–32

**Tassinari 2020**

G. Tassinari, Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi, *MDCCC* 1800 9, 2020, 5–46



## Immagini



Fig. 1: Collezione privata, Afrodite, foto cortesia Pandolfini casa d'aste (rielaborazione A. Tasso).



Fig. 2: Collezione privata, Afrodite, visione frontale, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 3: Collezione privata, Afrodite, visionale laterale destra, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 4: Collezione privata, Afrodite, visione posteriore, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 5: Collezione privata, Afrodite, visione laterale sinistra, foto cortesia Pandolfini casa d'aste.



Fig. 6: Collezione privata, Afrodite, profilo sinistro foto cortesia Pandolfini casa d'aste.

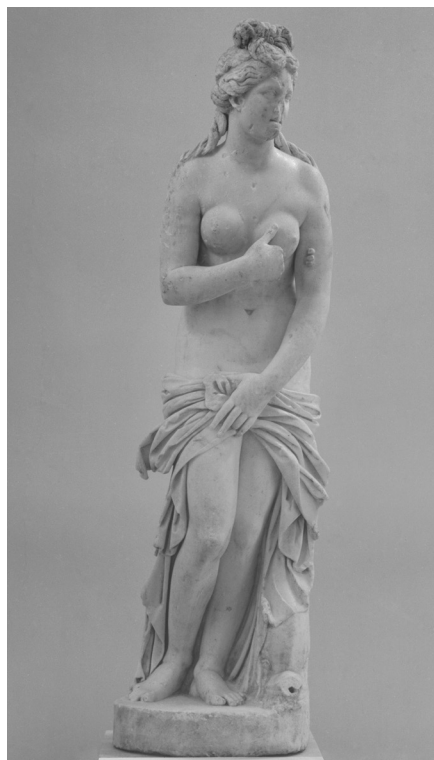


Fig. 7: Venafrò, Museo Archeologico, statua di Afrodite, foto DAI (D-DAI-ROM 387).



Figg. 8-9: Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Gabinetto delle Maschere, inv. 802, Afrodite, foto DAI (D-DAI-ROM97Vat.301A-B).



Fig. 10: Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. 6300, Afrodite con Eros, foto Napoli MAN.



Fig. 11: Firenze, Casa Martelli inv. 182, Francesco Pozzi, Psiche, foto Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi (404981).