

GIOVANNI COLZANI

«L'arte industriale sulla via del classicismo». Vicenda moderna di un'antica Venere da Ercolano

Abstract

Come testimoniato dall'esistenza di centinaia di repliche, quello della c.d. "Venere che si slaccia il sandalo" deve essere considerato tra i più diffusi e popolari tipi scultorei di età ellenistica e romana: imitazioni e adattamenti ispirati a questo antico modello sono state prodotte in epoca moderna fin dal Rinascimento. Una rinnovata fase di questo successo, tra la fine del XIX e l'inizio del XX sec., è marcata dalla diffusione di un gran numero di copie di una statuetta rinvenuta ad Ercolano nel 1757. Le origini di tale sviluppo possono essere ricondotte all'attività di alcune fonderie artistiche napoletane - Chiurazzi, De Angelis e Sommer soprattutto - attive nella riproduzione di opere archeologiche provenienti dall'area vesuviana. Attraverso questo caso studio, l'articolo intende seguire l'evoluzione dell'«arte industriale sulla via del classicismo», considerando le sue implicazioni legate alla riproduzione, falsificazione e collezionismo di antichità, ma anche alla ricezione delle forme dell'arte antica all'interno della cultura visuale moderna.

The s.c. "Sandalbinder Venus" has to be considered one of the most widespread and popular sculptural types from Hellenistic and Roman-era, as testified by hundreds of replicas. Imitations and adaptations inspired by this ancient model have been produced in modern times since the Renaissance. Between the end of the XIX and the beginning of the XX century, the diffusion of a large number of copies of a statuette discovered in Herculaneum in 1757 marks a renewed success of the type. This development can be traced back to the activity of some Neapolitan art foundries – Chiurazzi, De Angelis and Sommer above all – operating in the reproduction of original archaeological works from the Vesuvian area. The analysis of this case study can contribute to understand the evolution of the «industrial art on the path of classicism», considering implications related to the reproduction, forgery and antiquities collecting, but also to the reception of ancient art within modern visual culture.

Tra i tipi più replicati e diffusi della statuaria antica occorre certamente annoverare quello della "Venere che si slaccia il sandalo", estremamente amato in tutto il mondo mediterraneo a partire da epoca ellenistica fino alla tarda antichità¹. Al di là delle sue numerose declinazioni, lo schema fondamentale che lo definisce è molto ben identificabile: una figura femminile completamente nuda in equilibrio sulla gamba destra, nel gesto di portare la mano destra verso il piede sinistro sollevato mentre il braccio sinistro si allarga a bilanciare la torsione complessiva del corpo. La sua nudità, la presenza, in molti esemplari, di

¹ Si tratta del tipo "sandalenlösende Aphrodite" secondo la convenzionale dicitura tedesca e "Sandalbinder" secondo quella inglese (benché a tutti gli effetti più appropriata sia la definizione "untying" o "loosening her sandal", talvolta utilizzata), vd. BERNOULLI 1873, pp. 329-341; ANTI 1927; KÜNZN 1970; BRINKERHOFF 1978, pp. 70-97; DELIVORRIAS 1981; NEUMER-PFAU 1982, pp. 176-191; KÜNZN 1994; HAVELOCK 1995, pp. 83-85; KÜNZN 1996; KÜNZN - KOEPEL 2002, pp. 49-51; LESSWING 2015.

figure di Eroti, di Priapo o di delfini, di sostegni in forma di vaso o timone, di pomi stretti nella mano sinistra, di gioielli e corone in varia foggia, contribuiscono all'identificazione univoca della donna come Afrodite / Venere. Il sandalo al piede sinistro chiarisce invece il contenuto narrativo della scena: nell'atto di prepararsi al bagno, la dea si sta spogliando dell'ultimo indumento².

La straordinaria fama di questo motivo è tutt'oggi attestata da un'altissima quantità di repliche: gli ultimi tentativi di catalogazione hanno consentito di identificare un numero superiore ai duecento esemplari, ma la cifra è certo destinata a salire³. Sicuramente legata a questa grande diffusione antica è anche la vicenda moderna della "Venere che si slaccia il sandalo" che, a partire da età rinascimentale (dalla metà del XVI sec. circa), prese ad essere imitata e riprodotta con sempre maggiore frequenza. Un buon numero di queste moderne «Veneri bagnanti» è noto: si tratta soprattutto di statuette in bronzo per le quali è difficile, se non impossibile, individuare un preciso modello di riferimento e che tuttavia testimoniano il rinnovarsi dell'interesse degli artisti intorno a tale motivo⁴. Accanto ad un approccio di tipo imitativo, per cui in alcuni casi è molto difficile riuscire a distinguere l'oggetto antico da quello moderno⁵, se ne sviluppò presto uno più interpretativo. L'ispirazione evidente ad un prototipo antico può riconoscersi in una serie di figure femminili realizzate dal Giambologna (vedi la *Venerina in piedi*,

² La combinazione di tutti questi aspetti consente di inquadrare il tipo tra quelli delle Veneri al bagno "successori" dell'Afrodite di Cnido, vd. HAVELOCK 1995, pp. 69-101. Sulla genesi del tipo, vd. LULLIES 1954, p. 82; FUCHS 1969, pp. 234-235; NEUMER-PFAU 1982, p. 182; BRINKERHOFF 1978, pp. 79-97; HAVELOCK 1995, p. 84; LESSWING 2015, pp. 44-48. I primi esemplari noti sono alcune terrecotte provenienti da Taranto e databili archeologicamente tra il 225 ed il 175 a.C., vd. GRAEPLER 1997, p. 125, n. 290. Per una trattazione delle possibili combinazioni tra attributi, figure, supporti ed elementi accessori allo schema base, vd. KÜNZL 1970, pp. 130-134; KÜNZL 1996, p. 107; BRINKERHOFF 1978, pp. 78-79; NEUMER-PFAU 1982, pp. 176-178; HAVELOCK 2007, p. 83, LESSWING 2015, p. 42; riguardo alla presenza del sandalo, elemento di marcato carattere erotico, vd. RUMSCHEID 2007. Esiste una variante del tipo, meno diffusa rispetto a quella in questione ma talvolta confusa con quest'ultima, in cui la figura poggia sulla gamba sinistra e con la mano destra raggiunge la caviglia destra portata all'indietro, vd. KÜNZL 1970, p. 136; DELIVORRIAS 1981, pp. 58-59; RUMSCHEID 2007, p. 129.

³ Si tratta di oggetti realizzati in materiali differenti (sono noti esemplari in marmo, bronzo, terracotta, alabastro, ambra e persino vetro), per lo più in piccolo formato (nella grande maggioranza dei casi inferiore ai 60 cm), vd. KÜNZL 1970, pp. 137-162; KÜNZL 1994; KÜNZL 1996.

⁴ Tale interesse deve essere forse addebitato al fatto che molte caratteristiche delle repliche antiche, quali la complessità della posa, l'attitudine mondana della figura e le piccole dimensioni, risultassero del tutto in linea con le esigenze espressive del nascente genere del bronzetto rinascimentale «come opera d'arte autonoma di destinazione privata». Sulle origini e lo sviluppo del bronzetto rinascimentale ed in particolare dei bronzetti "all'antica", vd. POPE-HENNESSY 2000, pp. 287-309; KRYZA-GERSCH 2014; GASPAROTTO 2015; KRYZA-GERSCH 2015 con bibliografia precedente. Tra le Veneri ispirate al tipo antico della "Venere che si slaccia il sandalo", vd. ad esempio Bayerisches Nationalmuseum, inv. n. I.N. 37/75, vd. WEIRAUCH 1956, n. 100; *Natur und Antike* 1986, n. 112; Venezia, Ca' d'Oro, vd. MELLER 1974; ex collezione Huldshinsky, vd. VON BODE 1908, p. 44, n. 71; ex Kaiser Friedrich Museum, vd. GOLDSCHMIDT 1904, p. 40, n. 189.

⁵ Questo vale soprattutto nel caso dei bronzetti di piccolo formato realizzati con standard qualitativo assai vario, soprattutto se si consideri come la grande maggioranza delle statue antiche riconducibili al tipo della "Venere che si slaccia il sandalo" sia priva di una provenienza archeologica affidabile. Spesso, inoltre, gli oggetti inseriti nei cataloghi di materiale antico risultano oggi dispersi o sono noti solo tramite immagini, disegni o descrizioni. Un caso interessante è quello di una statuetta ex Collezione Odescalchi, classificata come antica nel catalogo KÜNZL 1970, p. 154, n. B54 (e in altri precedenti), vd. BARTOLI 1752, p. 83, tav. XXXV, e come tale venduta all'asta (Christie's, New York, Sale 1091, 12 giugno 2002, lotto 127): il Museo dell'Ermitage espone un esemplare di "Venere che si slaccia il sandalo" del tutto simile (inv. n. 112), pubblicato come bronzetto cinquecentesco di scuola padovana, vd. ANDROSOV 2008, pp. 110-111, n. 114 (cfr. anche un altro analogo bronzetto venduto da Christie's come settecentesco, Christie's, New York, Sale 3709, 29 gennaio 2015, lotto n. 220).

nell'atto di asciugarsi del Bargello)⁶, attraverso cui questo schema, variamente rielaborato, è entrato a far parte a pieno titolo della cultura figurativa moderna europea⁷.

Una diversa e più recente fase della fortuna moderna della "Venere che si slaccia il sandalo" è invece legata ad una serie di statuette che mostrano un tale numero di affinità formali da rendere evidente la loro attinenza ad un comune prototipo, certamente da identificarsi con un bronzetto antico oggi conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Figg. 1-4)⁸. Si tratta di una figurina di "Venere che si slaccia il sandalo" di eccezionale qualità, per quanto di piccole dimensioni (tot. 17,5 cm): la dea è rappresentata leggermente curvata in avanti, mentre con la mano destra raggiunge il sandalo al piede sinistro; il braccio sinistro è allargato, il gomito si alza di poco al di sopra della spalla e l'avambraccio scende leggermente portando la mano in avanti. Il capo lievemente chinato e volto verso destra, mostra una capigliatura con ciocche distinte che si dipartono dalla scriminatura centrale per poi raccogliersi in un vistoso nodo sulla cima del capo. Del tutto peculiare è la presenza di un supporto a sostegno della coscia sinistra in forma di bastone (forse un timone?)⁹, attorno al quale s'attorciglia una figura di delfino¹⁰.

⁶ Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 71B, vd. ZIKOS 2009 (dello stesso tipo sono note altre repliche, ad esempio London, Wallace Collection, inv. n. S127; Paris, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts, inv. n. ODUT1325; Napoli, Museo di Capodimonte, inv. n. AM10577, 1870). A mio parere non è possibile, come invece suggerito da KEUTNER 1984, pp. 14-18; ZIKOS 2009; BOBER-RUBINSTEIN 2010, p. 69, n. 20 identificare il modello antico di quest'opera in una statua raffigurata in un disegno eseguito da Maerten van Heemskreck nel corso del suo soggiorno romano negli anni '30 del XVI sec. (vd. KEUTNER 1984, p. 10, fig. 8): l'elevato numero di repliche antiche in circolazione all'epoca dovrebbe suggerire una certa prudenza da questo punto di vista.

⁷ Sempre del Giambologna, oltre alla già citata *Venerina in piedi*, vale la pena menzionare diverse figure femminili di *Venere dopo il bagno* quali la *Venere Cesarini* (Roma, Palazzo Margherita, vd. BRUNORI 2009; LEITHE-JASPER 2009a, pp. 189-191) e le sue derivazioni in formato minore: si vedano ad esempio i due bronzetti conservati a Vienna di *Venere dopo il Bagno*, Wien, KHM, Kunstkammer, inv. n. 5874, vd. LEITHE-JASPER 2009b; e di *Venere Urania*, Wien, KHM, Kunstkammer, inv. n. 5874, vd. LEITHE-JASPER 2009c). L'importanza della scultura classica nell'opera di Giambologna è ben nota, vd. AVERY 1987, pp. 53-61, così come la sua ispirazione diretta a modelli antichi: rimanendo al caso delle figure femminili, si vedano i lavori ispirati ad un altro tipo ellenistico di Venere, quella "accovacciata" (già per altro studiato dall'Antico e da altri dopo di lui), vd. ad esempio Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 62B; 69B. Quanto a fondo l'interpretazione giambolognesca del tipo della "Venere che si slaccia il sandalo" sia penetrata all'interno della cultura visuale europea, è dimostrato dalla celebre *Vénus au bain* di Christophe-Gabriel Allegrain, ad essa direttamente connessa, vd. Paris, Musée du Louvre, inv. n. M.R. 1747 (anche da quest'opera deriva una serie di repliche e riproduzioni, soprattutto in piccolo formato, realizzate tra il XIX e l'inizio del XX sec.). Più direttamente ispirate al materiale archeologico sono invece le numerose rese neoclassiche del tipo: vale la pena menzionare il curioso caso della Venere dello scultore italo-russo Ivan Petrovitch Vitali conservata all'Ermitage. Di questa statua esiste una replica galvanica presso lo Städtisches Lapidarium di Stoccarda (inv. n. 51, vd. SCHUKRAFT 2008) e diverse altre imitazioni, come quelle del tedesco L. von Hofer, vd. PESCHEL 2009, pp. 244-246 e dell'inglese H. Cardwell, vd. Sotheby's, Sale L19230, 19th and 20th Century Sculpture, lotto 12.

⁸ Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 5135 (in bibliografia talvolta erroneamente indicato come 5133), vd. BAIARDI - CARCANI 1771, pp. 51-52, tav. XIV; SAINT NON 1782, pp. 40-41; ROUX - BARRÉ 1841, VI, 13,2; BERNOULLI 1873, p. 331, n. 8; FRIEDERICH - WOLTERS 1885, n. 1477; POTTIER - REINACH 1887, p. 286, n. 3; REINACH 1908, p. 347, n. 7; ANTI 1927, p. 27, n. 32; MAIURI 1958, p. 189; BIEBER 1961, fig. 606; KÜNZL 1970, p. 151, n. B35; DÖHL - ZANKER 1979, p. 179 *Le collezioni* 1989, II, pp. 190-191, n. 116; *Riflessi di Roma* 1997, n. 686; *Pompeii* 2008, pp. 129-130, n. 39; *Serial / Portable Classics* 2015, p. 235, n. PC25; *La seduzione* 2018, pp. 68-69, n. 3.

⁹ Sulla presenza del timone accanto a figure di sandalenlösende Aphrodite (mai però in questa posizione), vd. KÜNZL 1996.

¹⁰ La presenza di un delfino accanto alla figura di Venere non è naturalmente eccezionale, neppure nel caso di raffigurazioni della "Venere che si slaccia il sandalo" dove anzi ricorre talvolta negli esemplari in marmo a sostegno del piede sinistro, vd. ad esempio British Museum, inv. n. 1861, 1127.51, KÜNZL 1970, p. 141, n. M46. Ciò che invece appare inconsueto in un bronzetto di questo tipo è la presenza di un supporto al di sotto della coscia sinistra: nei casi in cui un supporto sia conservato,

A conferire particolare pregio all'oggetto sono soprattutto gli inserti in metalli diversi dal bronzo: le labbra sono di rame; d'oro i gioielli che ornano entrambe le braccia e le caviglie della figura; in argento e in rame gli intarsi che decorano la bella base a rocchetto con motivi vegetali a palmette e fiori. Conosciamo piuttosto bene le circostanze della sua scoperta: la statuetta fu rinvenuta il 22 febbraio 1757 nel corso degli scavi promossi da Carlo di Borbone ad Ercolano, in una delle stanze dei piani superiori della «Palestra». Il ritrovamento suscitò immediatamente tanto entusiasmo che per qualche tempo l'edificio venne chiamato «palacio de la Venere»¹¹. Per la prima pubblicazione occorre invece attendere qualche anno più tardi, nel 1771, all'interno del VI volume delle *Antichità di Ercolano*, con bella illustrazione nelle dimensioni dell'originale (Fig. 5)¹². Già Winckelmann aveva però avuto modo di vederla e apprezzarla in precedenza, nel corso di una visita in Campania: proprio grazie ad una sua rapida descrizione sappiamo che la piccola Venere era, tra i bronzetti di scavo, uno di quelli che con maggiore orgoglio venivano portati all'attenzione dei visitatori dell'appena allestito *Museum Herculanense* alla Reggia di Portici¹³. Trasferita a Napoli insieme a tutte le antichità ercolanesi nel 1778, nel 1790 la statuetta entrò con esse a far parte delle collezioni del Real Museo Borbonico, dal 1860 Museo Archeologico Nazionale di Napoli¹⁴.

questo si colloca piuttosto a sostegno del braccio sinistro, spesso in forma di erma priapesca, vd. ad esempio Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 85483, SCHOCH 2009, p. 327, n. A74, tav. 26, 2.

¹¹ «[...] e in più riceve una Venerina nuda in atto di levarsi i calzari, alta on. 6; accanto tiene un delfino avvolto a un tronco, sua base. La detta Venere tiene le armille alle braccia e a' piedi, d'oro», vd. MAIURI 1958, p.189; PAGANO-PRISCIANDARO 2006, p. 214. Purtroppo non sono noti ulteriori dettagli sul contesto di rinvenimento. Sulla «Palestra» di Ercolano, vd. MAIURI 1958, pp. 113-143.

¹² BAIARDI - CARCANI 1771, pp. 51-52, tav. XIV. Sulla pubblicazione delle Antichità di Ercolano esposte, vd. MATTUSCH 2005, pp. 67-75; MATTUSCH 2013, pp. 36-39.

¹³ All'interno della lettera sulle scoperte di Ercolano indirizzata al conte von Brühl nel 1762, vd. WINCKELMANN 1762, p. 38: «Unter den Figuren, welche man die Fremden bemerken läßt, sind vornehmlich eine kleine Pallas (MANN, inv. n. 5288, NdA) und Venus beide etwa einen Palm hoch. Die Venus hat goldene Bänder an Armen und Beinen (Armillae & Periscelides); welche aus Drat gewunden sind, und sie hebet stehend das linke Bein in die Höhe, als habe sie sich das Band angeleget, oder als wenn sie es ablösen wollte». Sulle lettere da Ercolano di Winckelmann, si veda la recente edizione commentata a cura di C. Mattusch, vd. *Winckelmann* 2011 (a pp. 94-95 il passo sulla Venere da Ercolano con relativi riferimenti all'oggetto). Sui Viaggi di Winckelmann in Campania, vd. LEPPMANN 1987, pp. 111-126. È interessante il fatto che Winckelmann, evidentemente distratto dalla presenza dei gioielli alle caviglie della figura, elemento del tutto accessorio nella composizione e solo saltuariamente attestato, non metta in relazione questo esemplare ercolanense con i molti altri dello stesso tipo già noti all'epoca, non riconoscendo pertanto nella Venere il gesto di togliersi il sandalo. Più corretta su questo punto è invece la descrizione di J. Bernoulli, pochi anni più tardi. Grazie a lui conosciamo anche la precisa collocazione della statuetta, esposta con altre all'interno del secondo armadio della stanza XI del Museo Ercolanese di Portici: «Im folgenden Schranke wiederum viele Götterfiguren; eine vortreffliche Panthea; eine Venus in der Stellung, als ob sie sich eine Schuh auszöge; sie ist an den Armen und Füßen mit Golde geziert; ein Lysimachus mit dem Paludamente; ein schöner Faun, der auf einem Blasinstrumente pfeift; eine isische Basis mit ägyptischen Figuren Hyeroglyphen und Characteren», vd. BERNOULLI 1775, p. 85; BERNOULLI 1778, p. 240. Sulla statuetta esposta a Portici si conosce anche un'entusiasta nota di Paolini («una Venere disegnata all'ultimo grado di perfezione, e con le braccia adorne di armille d'oro», vd. PAOLINI 1812), mentre altre descrizioni del Museo sono più cursorie o trascurano affatto di menzionarla, vd. ALLROGGEN - BEDEL - KAMMERER - GROTHAUS 1983, p. 116, nt. 212.

¹⁴ Ancora nei primi anni del '900, importanti guide del Museo la definiscono un pezzo «di grande pregio», «much admired», secondo la dicitura inglese che segnalava ai visitatori i pezzi notevoli, vd. ad esempio MONACO 1901, p. 71, n. 5133, RUESCH 1911, p. 363, n. 1570. Sulle vicende del Museo e delle sue collezioni, vd. POZZI 1989 e MILANESE 2013 (quest'ultimo in particolare con riferimento alla storia del Real Museo Borbonico).

È a partire da questo momento che comincia, in relazione all'Afrodite da Ercolano (così come per molte delle opere in precedenza esposte a Portici)¹⁵, un'intensa vicenda di produzione di repliche, cui bisogna ascrivere numerose statuette, per lo più non pubblicate e reperibili sul mercato¹⁶. Questi oggetti mostrano tra loro una grande coerenza formale, che s'individua immediatamente attraverso elementi quali la presenza della base a rocchetto con profilo concavo e del supporto con delfino, la particolare posizione del braccio sinistro, la capigliatura con il grande nodo sul capo e le trecce che ricadono sulle spalle. Tutte le figurine misurano, nel complesso, tra i 17 ed i 18 cm. A fronte di tale uniformità, queste statuette si distinguono sotto vari aspetti: la qualità generale della finitura, a volte anche piuttosto rudimentale; le diverse tonalità delle patine (dal nero più o meno lucido, a diverse intensità bruno, fino a bruniture in tono chiaro); la differente resa dei dettagli quali la decorazione della base (in molti casi vengono ripresi, seppur in maniera semplificata, i motivi vegetali della statuetta originale; in altri, la base è lasciata completamente liscia; anche le estremità sagomate possono variare, da semplici profili a decorazioni più ricche con dentellature o baccellature); la resa più o meno stilizzata dei dettagli della chioma, spesso dovuta alla qualità variabile della lavorazione a freddo; la presenza o meno di gioielli ad adornare braccia e caviglie (in alcuni casi non si può escludere che gli ornamenti siano andati perduti, più spesso sono probabilmente del tutto assenti o, al contrario, realizzati in un'unica fusione con la figura)¹⁷.

¹⁵ È noto come la politica borbonica circa l'accesso alle antichità pompeiane ed ercolanesi fosse molto restrittiva. La trasformazione del Real Museo Borbonico in Museo archeologico Nazionale con l'avvenuta unità d'Italia comportò anche una accresciuta apertura nei confronti del pubblico e segnò l'inizio di una nuova fase nella riproduzione delle opere lì custodite, vd. HASKELL - PENNY 1981, pp. 74-78.

¹⁶ Benché la mia indagine si sia necessariamente limitata alle vendite d'asta più recenti ed ai cataloghi più accessibili, mi è stato possibile rintracciare oltre una trentina di queste statuette. Si tratta di oggetti venduti con datazioni che spaziano talvolta dal XVI al XX sec., ma tutti chiaramente riconducibili all'esemplare ercolanese, ad esempio, Gorny & Mosch München, *Ancient Art*, 239, 16.06.2016, lotto nr. 488, vd. catalogo online, ultima consultazione 01/10/2019, <https://auktionen.gmcoinart.de/Auktion/KatalogArchiv?intAuktionsId=331>; Christie's, London, South Kensington, Sale 4792, 20 marzo 2012, lotto 324, vd. catalogo online, ultima consultazione 01/10/2019, <https://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-group-of-five-italian-bronze-figures-5540102-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5540102&sid=3e09ce44-796a-4177-8f2e-145fd13c222a>; Christie's, London, South Kensington, Sale, 5348, 11 marzo 2008, lotto 340, vd. catalogo online, ultima consultazione 01/10/2019 <https://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-group-of-seven-bronze-grand-tour-5046133-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5046133&sid=e54a7252-8daf-4748-818a-818736463032>; Christie's, London, South Kensington, Sale 8790, 14 giugno 2000, lotto 130, vd. catalogo online, ultima consultazione 01/10/2019, <https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-continental-bronze-statuettes-of-venus-adjusting-1813403-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=1813403&sid=e54a7252-8daf-4748-818a-818736463032>; Hargeshemer Kunstauktionen Düsseldorf, 74-III, lotto 1249, si veda il catalogo online, ultima consultazione 01.10.2019, https://www.kunstauctionen-duesseldorf.de/product_info.php?products_id=69008.

¹⁷ Tra quelli a me noti, due oggetti venduti all'asta da Christie's risultano in parte eccezionali rispetto a questo quadro: la prima statuetta (Amsterdam, Sale 2490, 20 dicembre 2000, lotto 517, vd. catalogo online, ultima consultazione 01/01/2019, <https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-bronze-figure-of-venus-after-the-1968360-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=1968360&sid=3e09ce44-796a-4177-8f2e-145fd13c222a>) presenta, invece della consueta base a rocchetto, un complicato supporto di forma ottagonale con facce concave riccamente decorate. Poiché però la statuetta risulta indiscutibilmente una copia della Venere da Ercolano, bisogna concludere che la base non sia pertinente o che, almeno in alcuni casi, statuetta e base potessero essere prodotte separatamente (o per lo meno separate senza grossi problemi). La seconda (London, Sale 5898, 2 dicembre 1997, lotto 114, vd. catalogo online, ultima consultazione 01/01/2019, <https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-parcel-gilt-bronze-figure-of-venus-after-304212->

Particolarmente interessante è il caso di una statuetta conservata presso il Penn Museum di Philadelphia, esplicitamente prodotta e acquistata quale copia della Venere di Ercolano¹⁸. In tutto simile a quest'ultima, questo esemplare fu donato al museo americano dal magnate John Wanamaker insieme ad un gruppo di ben quattrocento tra repliche di statue, statuette, artefatti ed utensili vari, riprodotti da materiale di scavo rinvenuto a Pompei ed Ercolano¹⁹. Tutti questi oggetti furono realizzati intorno al 1903 dalla fonderia Chiurazzi di Napoli, a partire dal 1870 e fino ai primi decenni del secolo successivo tra le più importanti e attive nella riproduzione e vendita di copie degli oggetti antichi custoditi nel Museo Archeologico Nazionale.

La storia della produzione di calchi e repliche delle antichità riemerse dagli scavi dell'area vesuviana, che si può dire iniziata subito a ridosso della loro scoperta, conobbe nel 1860, con la trasformazione del Real Museo Borbonico in istituzione pubblica, un deciso salto di qualità²⁰. In corrispondenza con la crescente domanda di calchi da parte di collezioni, università e musei di tutta Europa e d'America, anche le raccolte napoletane cominciarono a dotarsi di disposizioni capaci di regolamentare la riproduzione delle proprie opere. In un primo momento, le autorizzazioni in questo senso furono rilasciate solo saltuariamente e a fronte di richieste del tutto eccezionali²¹. In un secondo tempo però, in seguito all'emergere, accanto a quella dei grandi istituti e collezionisti europei ed americani, di una committenza sempre più diffusa di acquirenti dalle più varie disponibilità economiche, l'accesso alla formatura ed alla produzione di calchi dagli originali antichi fu concessa in via straordinaria ad alcuni soggetti privati dediti poi alla loro commercializzazione. Nonostante la gelosia del Museo Archeologico nei confronti delle proprie collezioni, queste aperture determinarono presto lo sviluppo di un mercato di repliche

[details.aspx?from=searchresults&intObjectID=304212&sid=3e09ce44-796a-4177-8f2e-145fd13c222a](https://www.penn.museum/collections/object/115395)), manca tanto della base, quanto del supporto in forma di delfino, e presenta ben visibile una doratura della chioma alla maniera dell'Antico. A giudicare dall'impostazione del corpo, dalla posizione del braccio sinistro e dalla capigliatura, anche questo esemplare potrebbe essere una copia della Venere di Ercolano (le dimensioni, 13,3 cm, coincidono con quelle attese).

¹⁸ Penn Museum, inv. n. MS3715. La figura non indossa gioielli; la base è decorata alle estremità con profili baccellati (assenti nell'originale); sul campo concavo, appena visibile, è riprodotto in argento il motivo vegetale dell'esemplare ercolanese. L'indicazione del Penn Museum *online catalogue* sulla provenienza del pezzo originale da Pompei è naturalmente errata, vd. <https://www.penn.museum/collections/object/115395>.

¹⁹ Vd. WHITE - HORN 2002, pp. 3-5. Un acquisto di questo tipo può apparire impressionante sotto il profilo della quantità e della varietà dei pezzi, ma non costituisce un caso isolato, vd. MATTUSCH 1996, p. 106, nt. 14; MATTUSCH 2005, p. 342 con particolare riferimento alle centinaia di riproduzioni in bronzo di vasellame, utensili, elementi d'arredo e altri oggetti della vita quotidiana da originali antichi del Museo Archeologico di Napoli acquistati dal Field Museum di Chicago in quegli anni, vd. TARBELL 1909.

²⁰ Già a Portici esistevano, oltre ai laboratori per i restauratori, quelli destinati alla produzione di calchi; sappiamo ad esempio che la Real Fonderia era attiva nel 1765 nel produrre repliche di statue e busti da spedire a re Carlo, da sei anni asceso al trono di Spagna, vd. ALLROGGEN - BEDEL - KAMMERER - GROTHAUS 1983, pp. 97-98, nt. 81; MATTUSCH 1996, p. 105; MATTUSCH 2005, p. 339.

²¹ Per rendersi conto della straordinarietà di tali concessioni è sufficiente uno sguardo all'elenco dei soggetti cui furono accordate, tra cui figurano, tra gli altri, la Prussia (1861), la Francia (1864, 1881), lo zar Nicola (1872) e il British Museum (1882), vd. MATTUSCH 2005, p. 85. Un calco in gesso della "Venere che si slaccia il sandalo" da Ercolano è menzionato nell'edizione del 1885 delle *Bausteine* tra i calchi in possesso dei Königliche Museen zu Berlin, v. FRIEDRICH 1885, p. 37, n. 1477.

incontrollato: agli inizi del '900 erano diverse le fonderie napoletane attive nella produzione di copie delle antichità pompeiane ed ercolanesi, su tutte la «Fonderia Artistica Sommer», la «Fonderia De Angelis» e la «Fonderia Chiurazzi», in seguito unificate nelle «Fonderie Artistiche Riunite Chiurazzi - De Angelis»²². La prima di queste era guidata da Giorgio Sommer, nativo di Francoforte, curiosa personalità di fotografo e artigiano. Trasferitosi in un primo momento a Roma, fondò a Napoli nel 1857 un atelier fotografico cui affiancò, a partire dalla metà degli anni '70, una fiorente attività di produzione di repliche in bronzo e terracotta di sculture antiche²³. La Fonderia de Angelis, attiva a partire dal 1840, era invece la più antica tra quelle menzionate e certamente una delle più prestigiose, se è vero che Edwan Robinson, dal 1902 direttore del Boston Museum of Fine Arts, ebbe una volta a definire il suo fondatore, Sabatino de Angelis, «by far the best of the numerous Neapolitan copyists, his talent and feeling for his line of work being rare in any generation»²⁴. Ereditata in un primo momento dai figli di Sabatino, il destino della fonderia fu però quello di essere in breve tempo acquistata dalla più importante tra le aziende attive in Italia in questo settore, padrona del mercato tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e la Seconda Guerra mondiale: la Fonderia Chiurazzi²⁵. Piccola bottega a conduzione familiare al momento della sua fondazione nel 1870 da parte di Gennaro Chiurazzi, già allievo dello scultore partenopeo Pietro Masulli, quest'ultima crebbe fino a diventare una grande industria capace di impiegare fino a quasi duemila dipendenti nel momento della sua massima attività. Anche l'offerta e il repertorio dei pezzi riproducibili andò ampliandosi a dismisura, crescendo con il tempo fino a comprendere, oltre alle antichità custodite presso il Museo Archeologico di Napoli, opere e monumenti esposti in altri importanti musei cittadini (su tutti il Museo

²² Vd. FUCITO 2001, pp. 10-11; IASIELLO 2017, p. 318. Tra le altre fonderie attive a Napoli tra gli ultimi decenni dell'800 ed i primi di quello successivo si possono menzionare anche quelle di S. Errico, A. Lagana, V. Veraldi, G. Varlese, Ippolito e Gemito (a Posillipo), vd. MATTUSCH 2005, p. 342. In FUCITO 2001, p. 16; FUCITO 2009, p. 471 si afferma che l'esclusiva per la formatura e la riproduzione delle opere antiche fu concessa alla fonderia Chiurazzi. Risulta però che, nel 1888, la fonderia de Angelis abbia ottenuto un'analogha autorizzazione, vd. MATTUSCH 2005, p. 85 e che diverse opere del MANN appaiano già riprodotte nel catalogo di vendita della fonderia Sommer nel 1886, vd. SOMMER 1886 (già dal 1879 Sommer produceva repliche *life-size* dell'Ermes della Villa dei Papi, vd. PELTZ 2005, p. 76). Di certo, una volta che calchi e repliche furono messi in circolazione e resi facilmente reperibili, la riproduzione delle opere delle collezioni pompeiane ed ercolanesi sfuggì completamente al controllo del Museo Archeologico e fu resa accessibile a chiunque volesse cimentarvisi.

²³ Alla morte di Giorgio nel 1914, la fonderia fu guidata per qualche tempo dal figlio Edmondo Sommer. Su Giorgio Sommer, vd. PELTZ 2005, pp. 75-80; DI SOMMA DEL COLLE 2006, p. 162 ss.; sulla sua attività di fotografo, per cui è soprattutto noto, vd. MIRAGLIA - POHLMANN 1992; FANELLI 2007.

²⁴ Vd. ROBINSON 1897, p. 167; OSTROW 2017, p. 110, nt. 50.

²⁵ Vi sono notizie divergenti in bibliografia circa il rapporto tra Fonderia de Angelis e Fonderia Chiurazzi. MATTUSCH 2005, p. 343 afferma che un legame di collaborazione sarebbe stato istituito poco dopo la fondazione della fonderia Chiurazzi (negli anni '70) e che sarebbe durato fino al 1900, anno in cui la conduzione della Fonderia Chiurazzi passò in mano ai figli del fondatore Gennaro, Salvatore e Federico Chiurazzi. Più correttamente, OSTROW 2017, pp. 103-104 ricorda come la fusione delle due aziende nelle Fonderie Artistiche Riunite risalga al 1910 e sia proseguita fino al 1915, anno in cui le Fonderie Chiurazzi rilevarono a titolo definitivo le Fonderie de Angelis, mutando nome in Chiurazzi Internazionale (la correttezza di questa seconda ricostruzione è dimostrata dai numerosi riferimenti alla sola Fonderia de Angelis anteriori al 1900 - tra cui la concessione alla formatura sugli originali garantita dal Museo di Napoli nel 1888, citata dalla stessa MATTUSCH 2005, p. 85 - ma soprattutto dalla pubblicazione nel 1910 di un catalogo di vendita a titolo *Fonderie artistiche riunite J. Chiurazzi & Fils, S. De Angelis & Fils: società anonima*, vd. CHIURAZZI 1910. Per una storia esaustiva della fonderia Chiurazzi, si vedano invece FUCITO 2001; MATTUSCH 2005, pp. 342-359; FUCITO 2009; FUCITO 2014.

di Capodimonte), italiani (Musei Capitolini, Galleria Borghese, Musei Vaticani, Galleria degli Uffizi) ed europei (Louvre e British Museum)²⁶. Il catalogo del 1929, l'ultimo e il più completo tra quelli pubblicati, offre al potenziale acquirente un campionario sterminato di capolavori dell'arte antica e non, che spazia dalle sculture della Villa dei Papiri al David di Michelangelo, dalla Nike di Samotracia al Ratto di Proserpina del Bernini, dal Laocoonte vaticano ai bronzi del Giambologna, da colossi come l'Ercole in Riposo o il Toro Farnese, fino a un monumento di autentica raffinatezza dell'oreficeria cinquecentesca come la Cassetta Farnese di Capodimonte (di cui si poteva ordinare una versione integrale, oppure, più semplicemente, una delle cinque statuette decorative a soggetto mitologico). Il tutto era disponibile in diverse patinature (le più comuni erano la patina «Ercolano», «verde scuro e quasi lucido», quella «Pompei», «verde e blu non brunito» e quella «moderna» o «rinascimento», «bruno, lucido, brunito»)²⁷, spesso in dimensioni variabili e, ciò che più conta, «nella quasi totalità riprodotto fedelmente dai calchi sugli originali»²⁸.

Proprio la possibilità di accesso ai pezzi direttamente nei musei era una delle garanzie della qualità dei bronzi Chiurazzi: la realizzazione delle forme (comunemente in gesso, ma anche in colla o gelatina nei casi di superfici particolarmente irregolari) avveniva là dove gli oggetti originali si trovavano, avendo cura di proteggerli con una particolare pellicola che ne impediva il danneggiamento. In questo modo, tramite un numero di tasselli tanto maggiore quanto più grande fosse l'opera da copiare, si poteva procedere alla ricostruzione del modello in positivo: la gipsoteca Chiurazzi possedeva oltre duemila di questi calchi, vero e proprio tesoro della fonderia. Tramite l'utilizzo di apposite strumentazioni poi, i modelli potevano essere ingranditi e rimpiccioliti mantenendo invariate le proporzioni²⁹. Un altro

²⁶ A differenza di quanto poteva offrire la Fonderia Artistica Sommer, il cui repertorio rimase sempre limitato agli oggetti pompeiani ed ercolanesi con l'aggiunta di altre poche sculture antiche particolarmente iconiche. Con pochissime pur significative eccezioni inoltre, la Fonderia Sommer sembra essere stata specializzata nella sola produzione di bronzetti in formato piuttosto ridotto, vd. SOMMER 1886.

²⁷ Vd. SOMMER 1886, p. 8. Le diverse condizioni di conservazione dei bronzi sepolti a Pompei ed Ercolano (legate ai fenomeni eruttivi che seppellirono le due città: coperta da una pioggia di cenere e roccia vulcanica la prima, investita da frane piroclastiche la seconda) avevano determinato il manifestarsi di forme di corrosione differenti. Mentre sulla superficie degli oggetti pompeiani lo sviluppo di azzurrite di carbonato di rame ha determinato una colorazione tendente al blu, nel materiale ercolanese ha prevalso la presenza di una tipica crosta verde corrosiva. Di qui il nome delle patine anticanti, in opposizione alla più neutra «moderna/rinascimento», che le fonderie napoletane applicavano agli oggetti in catalogo (senza naturalmente badare al loro effettivo luogo di provenienza), vd. PELTZ 2005, p. 88. Sulle tecniche di patinatura in uso alla Fonderia Chiurazzi, vd. FUCITO 2013.

²⁸ CHIURAZZI 1929. La fonderia non produceva solo sculture, ma anche un'ampia gamma di oggetti ed utensili metallici, vd. CHIURAZZI 1910, «Index». D'altra parte la replica di opere musealizzate costituiva solo una parte dell'attività della «Fonderia Chiurazzi», dedicata anche alla produzione di «arte moderna dei più noti artisti», vd. CHIURAZZI 1929: si pensi, tra i tanti esempi, all'impresa della realizzazione della quadriga «dell'Unità» di C. Fontana per il Vittoriano di Roma (una fusione da quasi 50 t di bronzo che comportò l'installazione di una succursale Chiurazzi nella capitale) vd. FUCITO 2001, pp. 52-53, o delle sculture colossali commissionate ad A. Zanelli per la decorazione del Capitolio di Cuba all'Avana, FUCITO 2001, p. 42.

²⁹ A partire circa dagli anni '20 del XIX secolo, in corrispondenza con una sorta di rinascita della produzione bronzistica, l'adozione di queste tecniche da parte delle fonderie napoletane faceva del capoluogo partenopeo un centro d'avanguardia in questo settore a livello italiano ed europeo, vd. PELTZ 2005, p. 78. In quegli stessi anni si erano cominciate a sviluppare strumentazioni capaci di produrre modifiche di formato tra originale e copia mantenendo inalterati i rapporti proporzionali,

importante elemento che rendeva fonderie come la Chiurazzi e le Sommer all'avanguardia nel loro campo, era l'aver riportato in auge e impiegato su vasta scala le tecniche di fusione a cera persa, che, rispetto ad altri procedimenti di natura più industriale come la fusione in sabbia (o a staffa) o le lavorazioni di tipo galvanico, garantivano non solo una migliore resa in termini di qualità della fusione, ma anche la possibilità di riutilizzare all'infinito e senza danni i preziosi modelli di partenza³⁰. L'ampiezza e la varietà delle committenze sono prova delle capacità produttive, tanto in termini qualitativi che quantitativi, di queste che in certa misura è possibile definire delle vere e proprie industrie. Tanto Sommer quanto Chiurazzi lavoravano per i più importanti istituti e musei a livello nazionale ed internazionale: il caso più noto è certamente quello delle repliche dei bronzi dalla Villa dei Papiri commissionati a Chiurazzi da J.P. Getty per l'allestimento della Getty-Villa di Malibù, ma si potrebbero menzionare anche l'Hermes in riposo Sommer al Pergamon Museum di Berlino e moltissimi altri esempi³¹.

La vocazione internazionale di queste aziende, testimoniata anche dai cataloghi plurilingui e dai numerosi premi vinti in fiere e concorsi in tutto il mondo, si manifestava anche nei confronti di un'altra tipologia di acquirenti, più ampia e diffusa: quella della piccola e media borghesia alla ricerca di oggetti di arredo e souvenirs dall'aspetto ricercato per decorare gli interni delle proprie abitazioni³². Sono questi gli anni in cui si sviluppava in Italia la pittura neopompeiana, mentre in Europa il pittore anglo-olandese Sir Lawrence Alma-Tadema dipingeva le sue tele ispirate all'antichità e affollate di riferimenti alle opere e agli oggetti della vita quotidiana che si andavano ritrovando nei dintorni del Vesuvio (Alma-Tadema stesso possedeva diversi bronzi Sommer e Chiurazzi, di cui è probabile si servisse anche come modelli)³³: un nuovo gusto andava insomma formandosi e, in parallelo con esso, un nuovo e vastissimo pubblico di committenti italiani, europei ed americani cresceva. A costoro le fonderie napoletane offrivano un assortimento di opere molto ampio ed in linea con le inclinazioni dell'epoca, prezzi più accessibili rispetto a veri e propri bronzi "d'artista", ma al contempo, un livello di qualità del prodotto piuttosto buono. I turisti in visita a Napoli, Ercolano e Pompei, ultimi epigoni della tradizione del Grand Tour non più

come nel caso della macchina di Benjamin Chevertons, vd. RUPP 1999, pp. 338-339, fig. 1; BADURA - STRAUB - HETZEL 1999, pp. 69-71, fig. 3.

³⁰ I processi produttivi adottati presso la Fonderia Chiurazzi sono descritti nel dettaglio in FUCITO 2001, pp. 73-110. Altrettanto ricco di indicazioni su questo punto è lo studio condotto da U. Peltz su una replica Sommer di Hermes in riposo, vd. PELTZ 2005, pp. 78-90.

³¹ Vd. MATTUSCH 2005, pp. 342-359; PELTZ 2005.

³² Si tratta di un fenomeno europeo, che a partire all'incirca dal secondo terzo del XIX sec. determinò lo sviluppo di una produzione di massa di bronzi decorativi in vari formati e con diversi soggetti - i cosiddetti *Ladenbronzen*. Le repliche di sculture antiche e rinascimentali erano particolarmente apprezzate, vd. AKINCI - FÖLL - OHLWEIN - TEEGEN 1999; BADURA - STRAUB - HETZEL 1999; BRÜCHERT - MAHN-HUTTA - MITTMEYER 1999; PELTZ 2005, p. 78. Si vedano in particolare i confronti con i casi tedeschi analizzati da BERGER 1988 e RUPP 1999.

³³ MUROLO 2007, p. 57; MARTORELLI 2007, pp. 82-83. Riguardo al contesto culturale entro cui inquadrare il rinnovato interesse attorno alle forme dell'arte classica (in particolare ai materiali di provenienza archeologica) da parte degli artisti nel corso del XIX sec., vd. VOUT 2018, pp. 211-219.

appannaggio esclusivo della nobiltà europea, costituivano naturalmente una parte importante di questa potenziale clientela, certo quella avvicinabile con maggiore facilità. Per raggiungerla, le fonderie si servivano non solo di pubblicità e annunci vari su guide e opuscoli - «Bronze Foundry Sommer & Figlio, the most important in Naples», recita un annuncio su una guida turistica d'epoca³⁴, ma cercavano soprattutto di concentrare i loro punti di vendita là dove maggiore era l'afflusso dei visitatori. A questo scopo la Fonderia Chiurazzi aveva acquistato nel 1894 uno spazio in Galleria Principe di Napoli, proprio di fronte al Museo Archeologico Nazionale³⁵. Per tutti gli altri erano disponibili spedizioni internazionali pubblicizzate tramite i cataloghi, con tempi che si aggiravano intorno ai 15 giorni, nel caso d'oggetti già presenti in magazzino e tra i 20 e 90 giorni, nel caso di ordini che contemplassero pezzi di cui fosse necessario attendere la produzione *ad hoc*³⁶.

Le repliche della "Venere che si slaccia il sandalo" da Ercolano come quelle di cui si è parlato e come tante altre ne esistono, dovevano risultare appetibili soprattutto per questo tipo di committenza. Il piccolo formato, la sua riconoscibilità, la ricchezza delle decorazioni - unite ad un prezzo di partenza tutto sommato contenuto - ne facevano un ottimo souvenir di viaggio e un oggetto d'arredo in linea con i gusti dell'epoca: la statuette figura in effetti tanto all'interno dei cataloghi «Fonderia Artistica Sommer», quanto in quelli «Fonderie Artistiche Riunite Chiurazzi - De Angelis». Il catalogo Sommer del 1886 la presenta sotto il nome di «Venere della fascetta», in bronzo, con l'opzione di tre patinature - moderna (20 fcs.), Ercolano (18 fcs.), Pompei (15 fcs.) - e in terracotta (5 fcs.)³⁷. Più ricca l'offerta della Fonderia Chiurazzi (Fig. 6), che nel catalogo del 1910 presenta la «Venere Anadiomene» - «vero gioiello d'arte ellenistica» - nelle due sole varianti della patina Ercolano (30 fcs) e moderna (40 fcs.), ma con la possibilità di inserire gli intarsi in argento sulla base ed i gioielli in oro alle braccia e alle caviglie, proprio come nell'esemplare originale (90 o 100 fcs a seconda della patina scelta). Per gli acquirenti più facoltosi era disponibile anche una versione interamente in argento (500 fcs.)³⁸. Insieme a quella da Ercolano, un'altra

³⁴ Vd. FORBES 1893, p. 158; BAEDEKER 1912, p. 3. Su questa fase dello sviluppo del turismo in area napoletana in rapporto alle antichità, vd. MATTUSCH 2005, pp. 110-115; *Pompei* 2008, pp. 309-313.

³⁵ Vd. FUCITO 2001, p. 17.

³⁶ Vd. CHIURAZZI 1910: «Conditions».

³⁷ Vd. SOMMER 1886, n. 100. I prezzi sono spesso espressi in franchi (più raramente in lire), a testimonianza della vocazione internazionale di queste fonderie. Il nome «Venere della Fascetta» in relazione a questo esemplare non è attestato altrove. Si riferisce forse alle armille che ornano le braccia della figura? All'interno dei diversi cataloghi Sommer ci sono alcune piccole discrepanze sulle misure della statuette: mentre in quello 1886 la figurina misurerebbe 16 cm, in un altro catalogo (vd. SOMMER), purtroppo non datato, la stessa statuette misura 17 cm. L'identità della "Venere che si slaccia il sandalo" da Ercolano con la «Venere della fascetta» Sommer è garantita proprio in quest'ultimo catalogo dall'accostamento con un'immagine, vd. SOMMER, n. 161. A titolo di confronto per quanto riguarda i prezzi, un fauno danzante in dimensioni 1:1 (da Pompei, casa del Fauno, 83 cm) poteva costare tra i 100 e i 140 fcs. a seconda della patina, tra i 25 e i 20 fcs. in versione ridotta (23 cm); un Ercole Farnese ridotto a 60 cm arrivava a costare tra i 250 ed i 300 fcs., a 35 cm tra i 60 ed i 70 fcs.

³⁸ CHIURAZZI 1910, p. 228, n. 5133, p. 230. La dicitura «Trouvé a Pompéi» che accompagna la Venere da Ercolano è chiaramente errata. Anche in questo caso è utile un confronto sui prezzi: un fauno danzante della misura di 80 cm costava tra i 200 ed i 300 fcs., ridotto a 27 cm, tra i 40 e i 60 fcs.; L'Ercole Farnese era in questo caso disponibile nelle dimensioni dell'originale (290 cm) ad un prezzo variabile tra i 13000 ed i 15000 fcs.; il prezzo oscillava tra i 270 ed i 300 fcs. nel caso della

statuetta di “Venere che si slaccia il sandalo” figura all’interno dello stesso catalogo, una «Petite Venus très belle» da un originale esposto a Londra; significativamente però, questa seconda figura sembra aver goduto di un successo molto inferiore rispetto alla prima (Fig. 7)³⁹. Non vi è dubbio dunque che l’origine della diffusione delle repliche moderne della “Venere che si slaccia il sandalo” da Ercolano sia da ricondurre al contesto appena delineato. Eppure, tra gli esemplari a me noti ancora in circolazione, solo la già menzionata statuetta del Penn Museum (Chiurazzi) e un bronzetto battuto all’asta da Christie’s (Sommer) possono essere con sicurezza ricondotti all’operato delle aziende sopra menzionate⁴⁰. Molto più spesso è difficile, se non impossibile, riuscire a risalire al produttore, anche considerato il fatto che ogni replica, una volta sul mercato, poteva trasformarsi in un modello per chi avesse voluto ricavarne un calco (pur perdendo in fedeltà rispetto all’originale). È plausibile che diversi casi noti di statuette d’esecuzione piuttosto cursoria siano da ricondurre a processi di circolazione dei modelli di questo genere. Neppure si può escludere che alle volte queste repliche, per quanto originariamente vendute come tali, potessero in qualche modo, per ingenuità o per dolo, penetrare all’interno del commercio come antichità vere e proprie (tanto più nel contesto di un mercato dominato dai falsi come quello della Napoli post-unitaria)⁴¹. È forse il caso di una statuetta di modesta fattura e di provenienza ignota, donata al William Hayes Fogg Art Museum di Harvard nel 1932 (Fig. 8)⁴². Le analisi condotte su di essa nell’ambito del progetto di creazione del catalogo online «Ancient Mediterranean and Near Eastern Bronzes at the Harvard Art Museums» hanno dimostrato inequivocabilmente ciò che l’assoluta identità di proporzioni e dimensioni con la statuetta da Ercolano avevano già suggerito: non si tratta di un oggetto antico bensì di una moderna replica databile tra la fine del XIX e l’inizio del XX sec. (e per la verità neppure di bronzo, ma di ottone patinato)⁴³. In effetti, anche all’interno dei cataloghi di riferimento per il tipo della “Venere

versione a 58 cm, tra i 100 ed i 120 fcs. nel caso di quella a 38 cm. Rispetto al catalogo SOMMER 1886 sussistono dunque leggere differenze in termini di dimensioni per quanto riguarda i formati, ma soprattutto forti differenze di prezzo: pur tenendo conto del fatto che tra le due pubblicazioni intercorrono circa 25 anni, ciò può essere dovuto alla maggiore qualità delle copie della Fonderia Chiurazzi (attestata ad esempio in BAEDEKER 1912, p. 3: «The highest degree of artistic excellence is found in the works of the Fonderie Artistiche Riuniti J. Chiurazzi & Fils - Sabatino de Angelis & Fils») ed alla sua conseguente maggiore notorietà. Nel catalogo CHIURAZZI 1929 l’offerta relativa alla Venere da Ercolano (vd. pp. 43; 67, n. 100 - c’è un evidente problema di inversione d’immagine con il n. 101 ma la descrizione è inequivocabile) è limitata alle sole patinature Ercolano e Rinascimento.

³⁹ CHIURAZZI 1910, p. 230, n. 721, da un originale esposto in un imprecisato «Musée de Londres», British Museum nel catalogo 1929, vd. CHIURAZZI 1929, p. 348, n. 721. Tale originale mi è ignoto. Conosco invece due sole repliche del pezzo, una venduta all’asta da Sotheby’s, nelle dimensioni «originali» di 25 cm (*Garden Statuary and Architectural Items*, 20-21 maggio 2003, lotto n. 855) ed un’altra di proporzioni doppie (benché tale opzione non figurì nei cataloghi 1910 e 1929), vd. FUCITO 2009, p. 475.

⁴⁰ Christie’s, Amsterdam, Sale 2749, 26 - 27 giugno 2007, lotto 457.

⁴¹ Vd. IASIELLO 2012; IASIELLO 2017, pp. 315-324.

⁴² Harvard Art Museums, inv. n. 1932.56.28. Riguardo al catalogo online «Ancient Mediterranean and Near Eastern Bronzes at the Harvard Art Museums», vd. <http://www.harvardartmuseums.org/ancientbronzes>.

⁴³ <https://www.harvardartmuseums.org/art/287281>. Cu 63.93, Zn 34.9. Né Sommer né Chiurazzi risultano aver prodotto sculture in ottone. La lega del bronzo Chiurazzi si aggirava all’incirca sui Cu 87, Sn 8, Pb 3, secondo le ricerche compiute da C. Matusch, vd. MATTUSCH 2005, p. 344. L’esecuzione di scarsa qualità e la cattiva resa dei dettagli suggeriscono che questo

che si slaccia il sandalo” (mi riferisco in particolare alle liste di E. Künzl, certamente gli studi più completi al riguardo) figurano una serie di esemplari del tutto analoghi a quello ercolanese, sulla cui effettiva antichità è lecito avanzare qualche sospetto. Si tratta in tutto di quattro bronzetti, per nessuno dei quali si conosce una provenienza archeologica affidabile. Tre di questi, anzi, risultano oggi dispersi. La prima statuetta è conosciuta unicamente tramite una menzione di J. de Mot nel 1903, che l’associa esplicitamente alla Venere da Ercolano: «une statuette sur base ronde du Type Reinach, Répert. II, 347, 7 (moins les bracelets) (NdA l’esemplare ercolanese MANN 5135), vue dans le commerce des antiquités en 1902». Della seconda e della terza sono noti alcuni disegni, piuttosto approssimativi, pubblicati all’interno del *Répertoire* di S. Reinach: l’una, raffigurata dal lato destro, mostra ben visibili il supporto alla coscia sinistra in forma di delfino e la capigliatura con nodo in cima al capo e le trecce che cadono sulle spalle; la base di forma circolare si intravede appena, mentre la didascalia recita «B. Athènes, dans le commerce» (Fig. 9)⁴⁴. Dal mercato antiquario proviene anche l’altra (Fig. 10), venduta all’asta insieme a numerosi altri pezzi della collezione Hoffmann (Parigi, maggio 1899): per quanto sommaria, l’illustrazione mostra chiaramente la presenza della base a rocchetto, di cui si vedono il margine superiore sagomato e l’andamento convesso delle pareti ad allargarsi verso la parte inferiore, del sostegno con delfino, oltre che della capigliatura con il caratteristico nodo - seppure non si distinguono le trecce laterali⁴⁵. Meglio nota è infine una quarta statuetta, oggi parte di una raccolta privata in Svizzera (Fig. 11): priva della sua base, la figura risulta in tutto, anche nelle dimensioni, identica a quella ercolanese⁴⁶.

Sull’effettiva antichità di queste statuette ci sarebbe quindi materiale di discussione. Per quanto sia difficile pronunciarsi circa l’autenticità di un oggetto in assenza di un’analisi autoptica, un principio di prudenza che tenga conto della moderna vicenda dell’“Afredite che di slaccia il sandalo” da Ercolano - tanto più in mancanza di una provenienza archeologica accertata - dovrebbe suggerire l’espunzione di questi esemplari dalle liste dei materiali antichi. Più in generale, è interessante osservare come l’epoca di attività delle fonderie napoletane sul fronte della riproduzione dei reperti e delle antichità pompeiane ed ercolanesi abbia di fatto coinciso con una fase di rinnovato sviluppo anche nella produzione di falsi

pezzo possa essere stato prodotto secondo il sistema della fusione in sabbia. I gioielli furono poi dipinti di colore giallo a simulare l’oro.

⁴⁴ REINACH, 1908, p. 349, n. 1; ANTI 1927, p. 27, n. 26; KÜNZL 1970, p. 149, n. B19.

⁴⁵ HOFFMANN - DELESTRE 1899, p. 62, n. 549; REINACH, 1904, p. 107, n. 6; ANTI 1927, p. 27, n. 23; KÜNZL 1970, p. 149, n. B20. La relativa voce all’interno del catalogo di vendita, oltre alla descrizione estremamente sintetica: «Vénus déliant sa sandale», aggiunge la specificazione: «Syrie». Tale indicazione di provenienza, piuttosto comune nelle vendite d’asta di antichità francesi dell’epoca, è in alcuni casi particolari piuttosto attendibile (vd. per esempio le collezioni Durighello e de Clercq); in altri, laddove le circostanze della costituzione della raccolta non siano ben note, non può certamente essere considerata un’informazione affidabile. Il fatto poi che possa essere stata effettivamente in commercio in oriente non è prova dell’effettiva antichità del pezzo: una replica moderna della Venere da Ercolano è stata addirittura acquistata a Dehli, vd. KÜNZL 1994, p. 42.

⁴⁶ *Sammlung A. Ruesch* 1936, p. 16, n. 136, tav. 16; *Kunstwerke der Antike* 1963, n. B21; KÜNZL 1970, p. 147, n. B9. Oggi a Basilea nella collezione Robert Käppeli, la statuetta presenta una patina di colore verde e misura 13,5 cm.

archeologici: una conseguenza diretta, documentata in diversi altri casi, dell'estrema facilità di circolazione dei modelli antichi cui le stesse fonderie contribuirono in misura decisiva e che finì inevitabilmente per agevolare il lavoro dei falsari⁴⁷. Al netto di alcune ombre tuttavia, non bisogna perdere di vista la profonda rilevanza storica marcata dall'esperienza delle fonderie artistico-industriali tra la fine del XIX e la prima metà del XX sec., che attraverso l'apertura nei confronti di un vasto pubblico segnò l'avvio di una fase di sviluppo della conoscenza di massa dell'antichità nelle moderne società occidentali. Lo stesso Gennaro Chiurazzi, che definiva la propria come *art industriel*, aveva piena consapevolezza del significato e della portata della propria opera, da lui percepita come molto più di una semplice attività imprenditoriale: non è senza orgoglio che, in apertura di un catalogo di vendita del 1905, egli rivendicava per il proprio maestro, e quindi per se stesso, il grande merito di «aver riportato l'arte industriale sulla via del classicismo»⁴⁸.

Giovanni Colzani
giovanni.colzani@unimi.it

⁴⁷ Vd. FRANKEN 2015.

⁴⁸ Vd. FUCITO 2001, p. 14.

Abbreviazioni bibliografiche

AKINCI - FÖLL - OHLWEIN - TEEGEN 1999

H. Akinci - A. Föll - M. Ohlwein, I. Teegen, *Götterwelt - Warenwelt. Antike Götter als Ware*, in A. Brüchert - G. Korff - L. Petersen (Hrsg.), *Kleine Gypse: Wohnzimmerrezeption antiker Plastik; Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Schlosses Hohentübingen vom 30. März bis 2. Mai 1999*, Tübingen 1999, pp. 85-90.

ALLROGGEN-BEDEL - KAMMERER-GROTHAUS 1983

A. Allroggen-Bedel - H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo ercolanese di Portici*, in "Cronache ercolanesi. Bollettino del Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi" 13 (1983), pp. 83-128.

Alma-Tadema 2007

E. Querci - S. De Caro (a cura di), *Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico*, Milano 2007.

ANDROSOV 2008

S.O. Androsov, *Museo Statale Ermitage: la scultura italiana dal 14. al 16. secolo: catalogo della collezione*, Milano 2008.

ANTI 1927

C. Anti, *Nuove repliche della Venere che si toglie il sandalo*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova" 20 (1927), pp. 17-82.

BAEDEKER 1912

K. Baedeker, *Southern Italy and Sicily: with Excursion to Sardinia, Malta, and Corfu: Handbook for Travellers*, Leipzig 1912.

BAIARDI - CARCANI 1771

O.A. Baiardi - P. Carcani, *De' Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione*, Napoli 1771.

BARTOLI 1752

P.S. Bartoli, *Museum Odescalchum*, Roma 1752.

BERNOULLI 1775

J. Bernoulli, *Beschreibung des Herkulan. Museums nach den Zimmern*, in *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. XVII,1, Leipzig, 1775, pp. 78-87.

BERNOULLI 1778

J. Bernoulli, *Zusätze zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien: nach der in Herrn D.J.J. Volkmanns Historisch kritischen Nachrichten angenommenen Ordnung zusammengetragen und als Anmerkungen zu diesem Werke, sammt neuen Nachrichten von Sardinien, Malta, Sicilien und Grossgriechenland*, Leipzig 1778.

BERNOULLI 1873

J.J. Bernoulli, *Aphrodite: ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie. Mit einem litographischen Titelblatt*, Leipzig 1873.

BIEBER 1961

M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961.

BOBER - RUBINSTEIN 2010

P.P. BOBER - R.O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: a Handbook of Sources*, London 2010 (II ed.).

VON BODE 1908

W. von Bode, *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*, Berlin 1908.

BRINKERHOFF 1978

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

BRÜCHERT - MAHN-HUTTA - MITTMAYER - PETERSEN. 1999

A. Brüchert - S. Mahn-Hutta - K. Mittmeyer, L. Petersen, *Innenansichten. Auf den Spuren der "Kleinen Gypse" im bürgerlichen Interieur*, in A. Brüchert - G. Korff (Hrsg.), *Kleine Gypse: Wohnzimmerrezeption antiker Plastik; Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Schlosses Hohentübingen vom 30. März bis 2. Mai 1999*, Tübingen 1999, pp. 51-62.

BRUNORI 2009

V. Brunori, *Venere Cesarini*, in *Giambologna* 2009, pp. 196-197.

CHIURAZZI 1910

Fonderie artistiche riunite J. Chiurazzi & Fils, S. De Angelis & Fils: società anonima. Bronzes, Marbres, Argenterie, catalogo di vendita, Napoli 1910.

CHIURAZZI 1929

Chiurazzi, società anonima: fonderie, ceramica, marmeria, catalogo di vendita, Napoli 1929.

DELIVORRIAS 1984

A. Delivorrias, *Die Sandalenlösende Aphrodite*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, II,1*, Zürich-München 1984, pp. 57-59.

DI SOMMA DEL COLLE 2006

C. Di Somma Del Colle, *Album della fine di un regno*, Napoli 2006.

DÖHL - ZANKER 1979

H. Döhl - P. Zanker, *La scultura*, in F. Zevi (a cura di), *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana*, Napoli 1979, pp. 177-210.

FANELLI 2007

G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro: attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze 2007.

Sammlung A. Ruesch 1936

Fischer Auction (ed.), *Sammlung A. Ruesch: griechische, etruskische u. römische Altertümer*, catalogo d'asta (1-2 settembre 1936), Luzern 1936.

FRANKEN 2015

N. Franken, *Falsche Meisterwerke: zu pseudoantiken Bronzen in europäischen Sammlungen*, in "Numismatica e Antichità Classiche" 44 (2015), pp. 277-297.

FRIEDRICHS 1885

K. Friedrichs, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt. Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik*, Berlin 1885.

FRIEDERICHS - WOLTERS 1885

K. Friederichs - P.H.A. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt: Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik*, Berlin 1885.

FUCITO 2001

L. Fucito, *Fonderia artistica Chiurazzi: la forma dell'arte*, Napoli 2001.

FUCITO 2009

L. Fucito, *La Fonderia storica Chiurazzi: una tradizione lunga 150 anni*, in C. Ribotti (a cura di), *Città, castelli e paesaggi euromediterranei*, Lecce 2009, pp. 471-477.

FUCITO 2013

L. Fucito, *Methods and Materials Used for Patination at the Fonderia Chiurazzi*, in E. Risser - D. Saunders (ed.), *The Restoration of Ancient Bronzes: Naples and Beyond*, Los Angeles 2013, pp. 137-142.

FUCITO 2014

L. Fucito, *Le fonderie napoletane fra arte e tecnica*, in I. Valente (a cura di), *Il bello o il vero: la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, Napoli 2014, pp. 51-94.

Giambologna 2009

D. Zikos - B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Giambologna: gli dei, gli eroi*, catalogo della mostra (Firenze 2006), Firenze 2009.

GASPAROTTO 2015

D. Gasparotto, *The Pleasure of Littleness. The Allure of Antiquity in the Italian Renaissance*, in S. Settis - A. Anguissola - D. Gasparotto (a cura di), *Serial / portable classic: the Greek canon and its mutations*, Milano 2015, pp. 81-88.

GOLDSCHMIDT 1904

F. Goldschmidt, *Königliche Museen zu Berlin. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1904.

GRAEPLER 1997

D. Graepler, *Tonfiguren im Grab: Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, München 1997.

HASKELL-PENNY 1981

F. Haskell-N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven 1981.

HAVELOCK 1995

C.M. Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her Successors a Historical Review of the Female Nude in Greek Art*, Ann Arbor 1995.

HOFFMANN - LEGRAIN 1894

H. Hoffmann - G.A. Legrain, *Collection H. Hoffmann. Catalogue des antiquités égyptiennes*, Paris 1894.

IASIELLO 2012

I.M. Iasiello, *Wolfgang Helbig e la Scienza dell'Antichità del suo tempo*, in S. Örmä - K. Sandberg (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig. Institutum Romanum Finlandiae 2.2.2009*, Roma 2012, pp. 24-50.

IASIELLO 2017

I.M. Iasiello, *Napoli da capitale a periferia: archeologia e mercato antiquario in Campania nella seconda metà dell'Ottocento*, Napoli 2017.

KEUTNER 1984

H. Keutner, *Giambologna: il Mercurio volante e altre opere giovanili*, Firenze 1984.

KRYZA-GERSCH 2014

C. Kryza-Gersch, *The Production of Multiple Small Bronzes in the Italian Renaissance: when, where and why*, in "Ricche miniere" 1 (2014), pp. 21-41.

KRYZA-GERSCH 2015

C. Kryza-Gersch, *The Production of Multiple Small Bronzes in the Italian Renaissance: when, where and why*, in "Ricche miniere" 2 (2015), pp. 5-25.

Kunstwerke der Antike 1962

E. Berger (Hrsg.), *Kunstwerke der Antike, Ausstellungskatalog Sammlung Robert Käppeli*, catalogo della mostra (Basel 1963), Basel 1962.

KÜNZL 1970

E. Künzl, *Venus vor dem Bade, ein Neufund aus der Colonia Ulpia Traiana und Bemerkungen zum Typus der sandalenlösenden Aphrodite*, in "Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande" 170 (1970), pp. 102-162.

KÜNZL 1994

E. Künzl, *Aphrodite Untying her Sandals. A Hellenistic Terracotta and a Roman Alabaster Statuette*, in "Sefunim" 8 (1994), pp. 35-44.

KÜNZL 1996

E. Künzl, *Die Bernsteinstatuette der Venus mit der Sandale aus Portogruaro (Venezia/I)*, in M. Buora (a cura di), *Lungo la via dell'ambra. Apporti altoadriatici alla romanizzazione del territorio del Medio Danubio (1 sec. a.C.-1 sec. d.C.)*, Atti del Convegno di Studio (Udine-Aquileia, 16-17 settembre 1994), Udine 1996, pp. 111-121.

KÜNZL - KOEPEL 2002:

E. Künzl - G. Koepfel, *Souvenirs und Devotionalien: Zeugnisse des geschäftlichen, religiösen und kulturellen Tourismus im antiken Römerreich / Ernst Künzl, Gerhard Koepfel*, Mainz am Rhein 2002.

La seduzione 2018

F. Giacobello (a cura di), *La seduzione: mito e arte nell'antica Grecia*, catalogo della mostra (Vicenza 2018), Vicenza 2018.

Le collezioni 1989

A. Giuliano (a cura di), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli: la scultura greco-romana, le sculture antiche della*

collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica, Roma-Milano 1989.

LEITHE-JASPER 2009a

M. Leithe-Jasper, *Venere dopo il bagno, prima e dopo la Venere Cesarini*, in *Giambologna* 2009, pp. 189-191.

LEITHE-JASPER 2009b

M. Leithe-Jasper, *Venere dopo il Bagno*, in *Giambologna* 2009, p. 203.

LEITHE-JASPER 2009c

M. Leithe-Jasper, *Venere Urania o Allegoria dell'Astronomia*, in *Giambologna* 2009, pp. 204-206.

LEPPMANN 1987

W. Leppmann, *Winckelmann: una vita per Apollo*, Milano 1987.

LULLIES 1954

R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite*, München-Pasing 1954.

MAIURI 1958

A. Maiuri, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, Roma 1958.

MARTORELLI 2007

L. Martorelli, *Alma-Tadema e Napoli: incontri sui modelli dell'antico*, in *Alma-Tadema* 2007, pp. 54-69.

MATTUSCH 1996

C.C. Mattusch, *Classical Bronzes: the Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca-London 1996.

MATTUSCH 2005

C.C. Mattusch, *The Villa dei Papiri at Herculaneum: Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles 2005.

MATTUSCH 2013

C.C. Mattusch, *Appearances Can Be Deceiving. The Presentation of Bronzes from Herculaneum and Pompeii*, in E. Risser - D. Saunders (ed.), *The Restoration of Ancient Bronzes: Naples and Beyond*, Los Angeles 2013, pp. 30-40.

MELLER 1974

P. Meller, *Un Gruppo di Bronzetti di Pierino da Vinci del 1547*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 18, 2 (1974), pp. 251-272.

MILANESE 2013

A. Milanese, *Exhibition and Experiment: a History of the Real Museo Borbonico*, in E. Risser - D. Saunders (ed.), *The Restoration of Ancient Bronzes: Naples and Beyond*, Los Angeles 2013, pp. 13-29.

MIRAGLIA - POHLMANN 1992

M. Miraglia - U. Pohlmann, *Un viaggio fra mito e realtà: Giorgio Sommer fotografo in Italia, 1857-1891*, Roma 1992.

MUROLO 2007

N. Murolo, *I materiali archeologici nei quadri di Alma-Tadema: alcune considerazioni*, in *Alma-Tadema* 2007, pp. 54-69.

Natur und Antike 1985

S. Ebert-Schifferer (Hrsg.), *Natur und Antike in der Renaissance: Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, 1985-1986), Frankfurt am Main 1985.

NEUMER-PFAU 1982

W. Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Bonn 1982.

OSTROW 2017

S. Ostrow, *Pietro Tacca's Fontane dei Mostri Marini. Collecting Copies at the End of the Gilded Age*, in "Journal of the History of Collections" 30, 1 (2018), pp. 91-111.

PAGANO - PRISCIANDARO 2006

M. Pagano - R. Prisciandaro, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli*, Castellammare di Stabia 2006.

PAOLINI 1812

R. Paolini, *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti ch'esistono in Miseno, in Bacoli, in Bafia, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Napoli 1812.

PELTZ 2005

U. Peltz, *Der sitzende Hermes aus Herculaneum - eine Kopie von Giorgio Sommer*, in "Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung" 19, 1 (2005), pp. 75-91.

Pompeii 2008

C.C. Mattusch (ed.), *Pompeii and the Roman Villa: Art and Culture around the Bay of Naples*, catalogo della mostra (Los Angeles-London 2008), Washington-London 2008.

POPE-HENNESSY 2000

J. Pope-Hennessy, *2: Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon 2000.

POTTIER - REINACH 1887

E. Pottier - S. Reinach, *La Nécropole de Myrina: recherches archéologiques exécutées au nom et aux frais de l'École française d'Athènes par E. Pottier, S. Reinach, A. Veyries. Tome 2 / texte et notices par Edmond Pottier et Salomon Reinach*, École française d'Athènes, Paris 1887.

POZZI 1989

E. Pozzi, "Il Museo Archeologico di Napoli, storia e problemi di una istituzione culturale", in A. Giuliano (a cura di), *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1989.

REINACH 1904

S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, vol. III, Paris 1904.

REINACH 1908

S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, vol. II, Paris 1908.

Riflessi di Roma 1997

S. De Caro - L. Franchi dell'Orto - E. La Rocca - C. Salvetti (a cura di), *Riflessi di Roma: impero romano e barbari del Baltico*, catalogo della mostra (Milano 1997), Roma 1997.

ROBINSON 1892

E. Robinson, *Casts for the Metropolitan Museum of New York*, in "American Architect and Building News" 37, 872 (10 September 1892), pp. 166-168.

ROUX - BARRÉ 1841

H. Roux - L. Barré, "Herculanum und Pompeji: vollständige Sammlung der daselbst entdeckten, zum Theil noch unedirten Malereien, Mosaiken und Bronzen. Zweiter Band: Zweite Serie der Malereien", in H. Roux - L. Barré - A. Kaiser (Hrsg.), *Herculanum und Pompeji: vollständige Sammlung der daselbst entdeckten, zum Theil noch unedirten Malereien, Mosaiken und Bronzen*, Hamburg 1841.

RUESCH - BASSI 1911

A. Ruesch - D. Bassi, *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli. guida*, Napoli 1911.

RUMSCHEID 2007

F. Rumscheid, *Sandalen-Geschichten*, in K. Stemmer (Hrsg.), *In den Gärten der Aphrodite*, Berlin 2007, pp. 125-137.

RUPP 1999

G. Rupp, *Gips, Zink und Bronze - Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jahrhundert*, in P. Bloch - S. Einholz - J. von Simson (Hrsg.), *Ethos und Pathos*, Berlin 1999, pp. 337-351.

SAINT NON 1782

J.C.R. de Saint Non, *Voyage Pittoresque Ou Description Des Royaumes De Naples Et De Sicile. Vol. I, 2, Contenant Une Description des Antiquités d'Herculanum, des Plans & des Détails de son Théâtre, avec une Notice abrégée des différens Spectacles des Anciens. Les Antiquités de Pompeii. La Description des Champs Phlégréen, & enfin celle de la Campanie & des Villes des environs de Naples*, Paris 1782.

SCHOCH 2009

K. Schoch, *Die doppelte Aphrodite - alt und neu bei griechischen Kultbildern*, Göttingen 2009.

Serial / portable classic 2015

S. Settis - A. Anguissola - D. Gasparotto (a cura di), *Serial / portable classic: the Greek canon and its mutations*, catalogo della Mostra (Milano-Venezia 2015), Milano 2015.

SOMMER

G. Sommer & figlio, *Catalogo di bronzi & Terracotta*, catalogo di vendita, Napoli (non datato).

SOMMER 1886

G. Sommer & figlio, *Catalogo di bronzi & terrecotte*, catalogo di vendita Napoli 1886.

TARBELL 1909

F.B. Tarbell, *Catalogue of Bronzes, etc., in Field Museum of Natural History Reproduced from Originals in the National Museum of Naples*, Chicago 1909.

VOUT 2018

C. Vout, *Classical art: a life history from antiquity to present*, Princeton 2018.

WEIHRAUCH 1967

H.R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten: 15.-18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967.

WHITE - HORNE 2002

D. White - L. Horne, *Guide to the Etruscan and Roman Worlds at the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia 2002.

WINCKELMANN 1762

J.J. Winckelmann, *Johann Winckelmanns Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen. An den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl*, Dresden 1762.

Winckelmann 2011

C.C. Mattusch (ed.), *J.J. Winckelmann, Letter and Report on the Discoveries at Herculaneum*, Los Angeles 2011.

ZIKOS 2009

D. Zikos, *Venerina in piedi, in atto di asciugarsi*, in *Giambologna* 2009, p. 202.

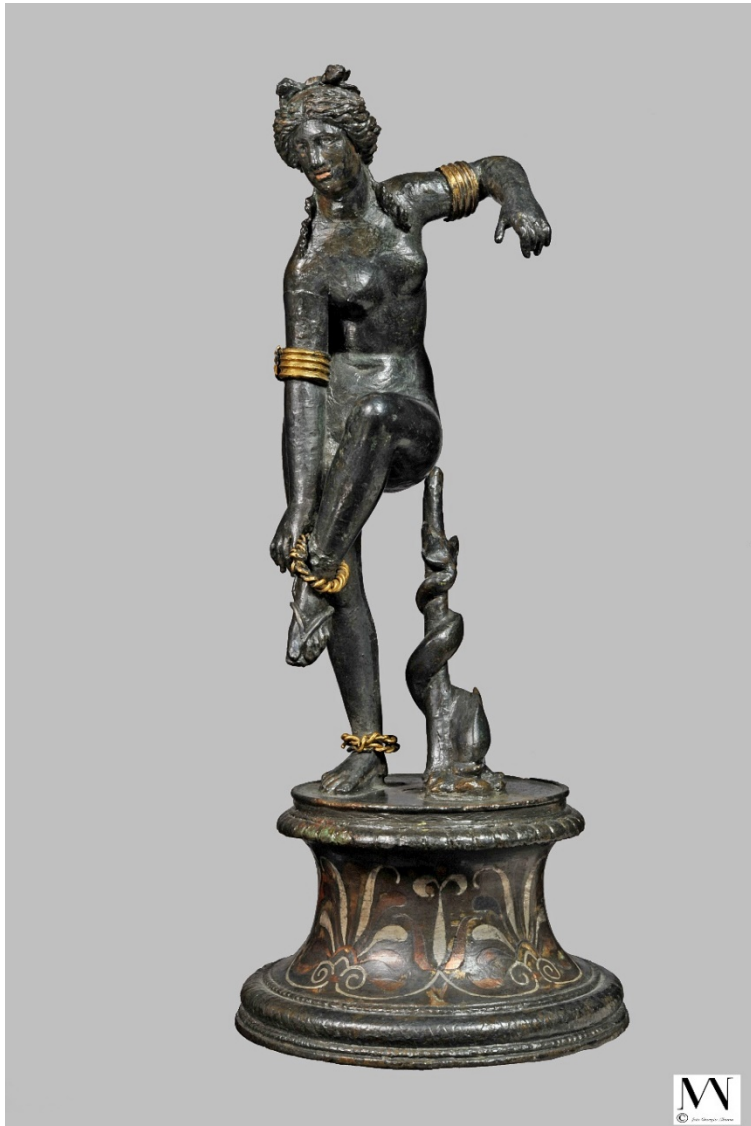


Fig. 1. Venere che si slaccia il sandalo, fronte. Da Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. n. 5135 (© MANN foto Giorgio Albano).

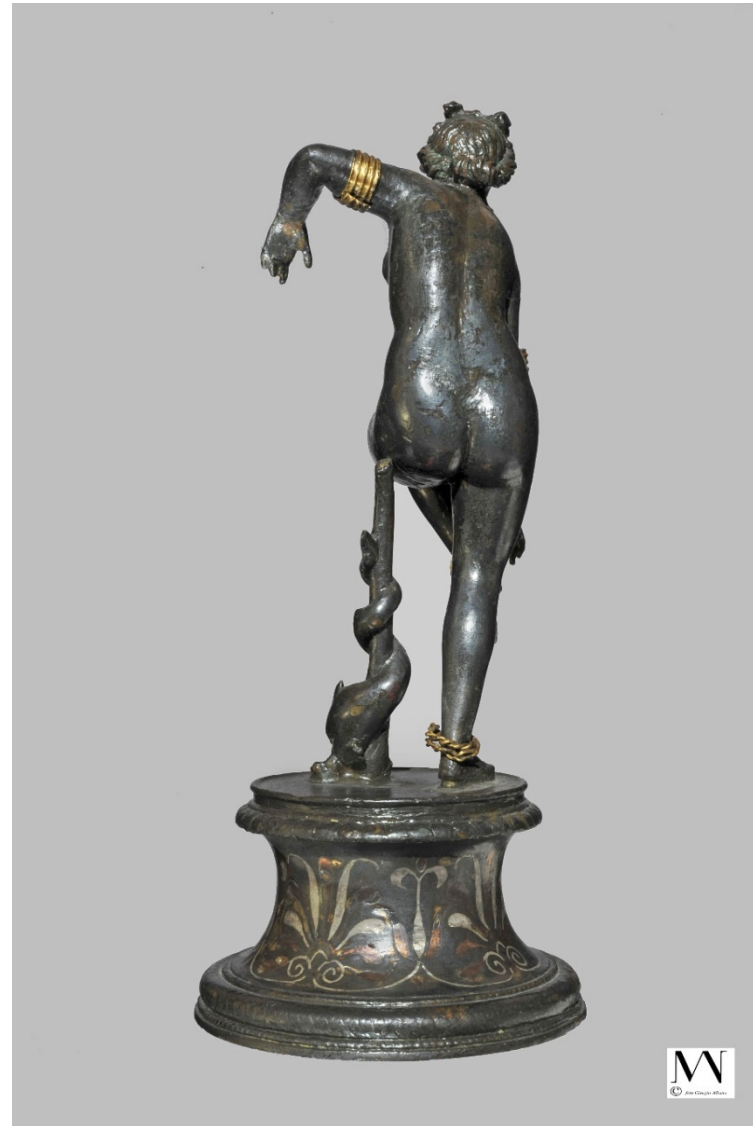


Fig. 2. Venere che si slaccia il sandalo, retro. Da Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. n. 5135 (© MANN foto Giorgio Albano).

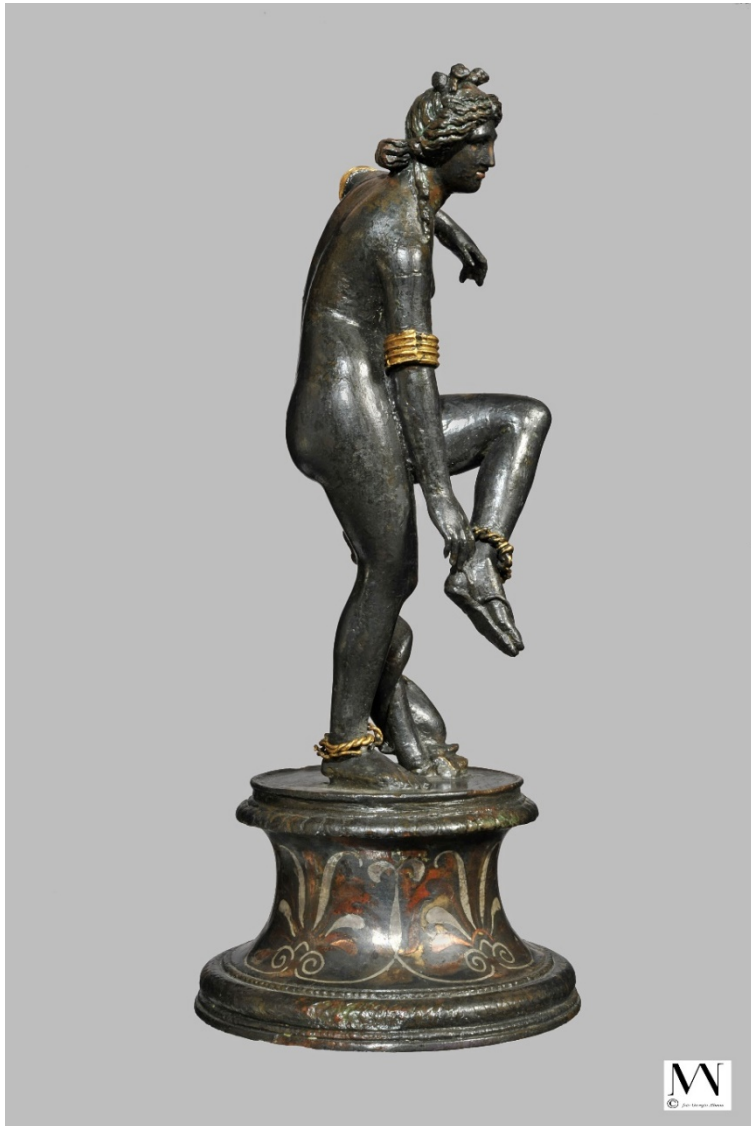


Fig. 3. Venere che si slaccia il sandalo, lato dx. Da Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. n. 5135 (© MANN foto Giorgio Albano).

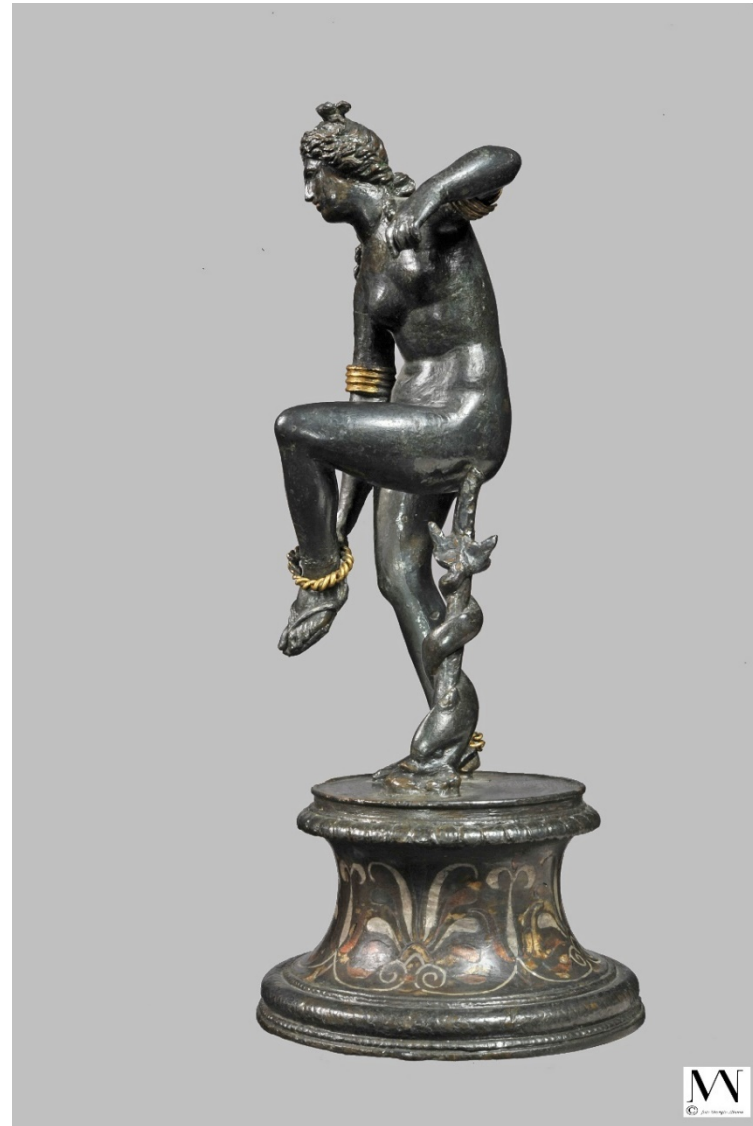



Fig. 4. Venere che si slaccia il sandalo, lato sx. Da Ercolano. Napoli, Museo Archeologico Nazionale inv. n. 5135 (© MANN foto Giorgio Albano).



Fig. 5. Le antichità di Ercolano esposte nel 1771, cfr. BAIARDI - CARCANI 1771, vol. VI, p. 53, tav. XIV (Foto UniHeidelberg digital library, Public Domain).


Fonderie Artistiche Riunite

228 J. CHIURAZZI & FILS - S. DE ANGELIS & FILS



Chiurazzi — De Angelis

5132



Naples

5133

5132 Vénus sortant du bain sur une plinthe incrustée en argent
 (Trouvé à Pompéi)

5133 Vénus Anadyoméne ayant des bracelets en or aux bras
 et aux jambes. La plinthe est incrustée en argent.
 (Trouvé à Pompéi)

N. Officiel du Musée de Naples	Mesures en Centimètres				PRIX ET PATINES					
	Originale		Fabrique		Pompéi		Herculanum		Moderne	
					Fcs		Fcs		Fcs	
5132	—	18	—	—	—	—	60*	—	70	—
5133	—	17	—	—	—	—	30	—	40	—
"	—	—	—	—	—	—	90*	—	100*	—
"	—	—	—	—	—	—	—	—	500**	—

* Avec bracelets en or, la base encrustée en argent
 ** En argent.
 La base encrustée en argent.

Fig. 6. Fonderie Artistiche Riunite (CHIURAZZI 1910, p. 228).



Fig. 7. Fonderie Artistiche Riunite (CHIURAZZI 1910, p. 230 - «Petite Venus très belle. Musée de Londres»).

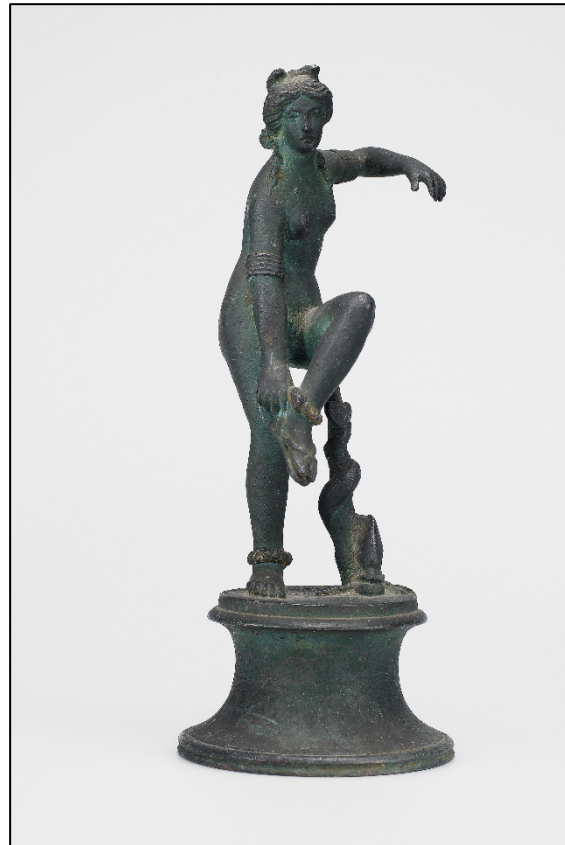


Fig. 8. Venere che si slaccia il sandalo - Harvard art museums, inv. 1932.56.28 (© President and Fellows of Harvard College).

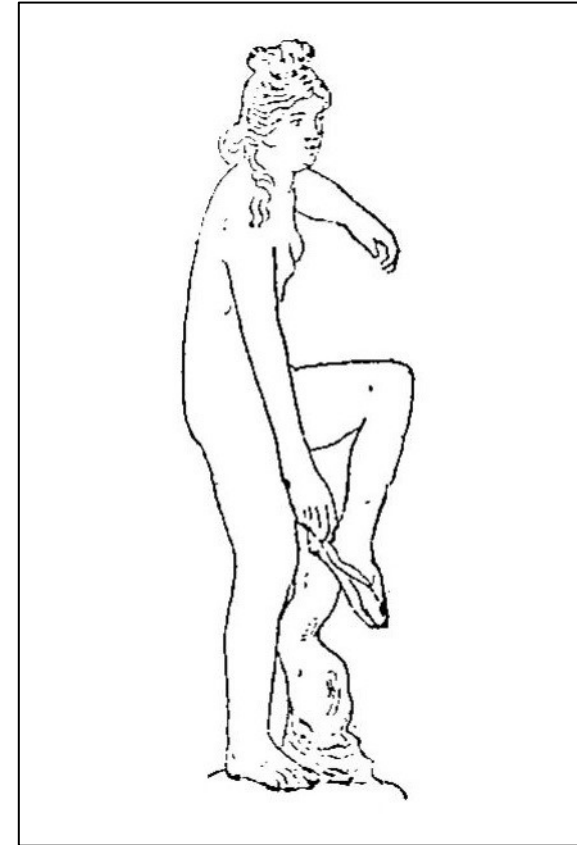


Fig. 9. Venere che si slaccia il sandalo (REINACH 1908, p. 349, n. 1).

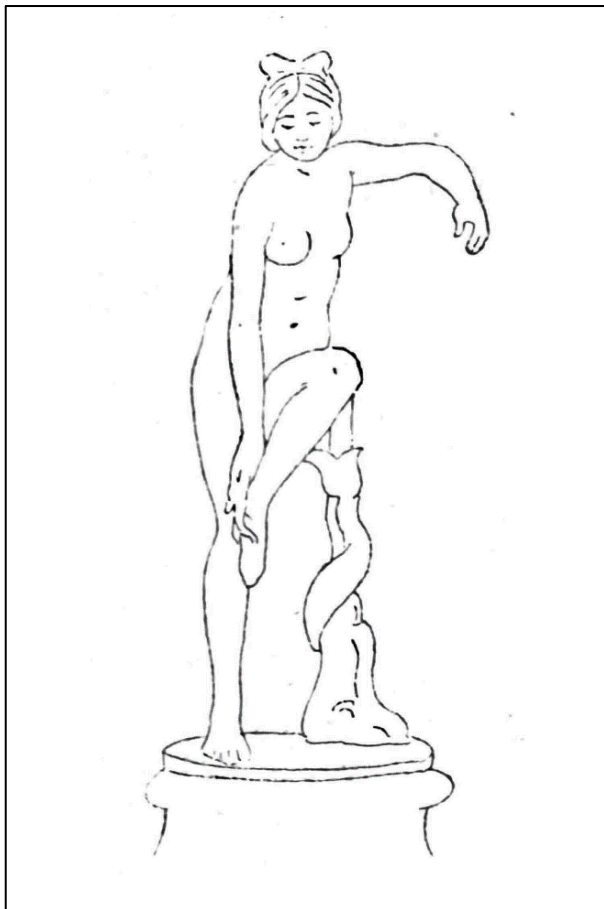


Fig. 10. Venere che si slaccia il sandalo (REINACH 1904, p. 107, n. 6).

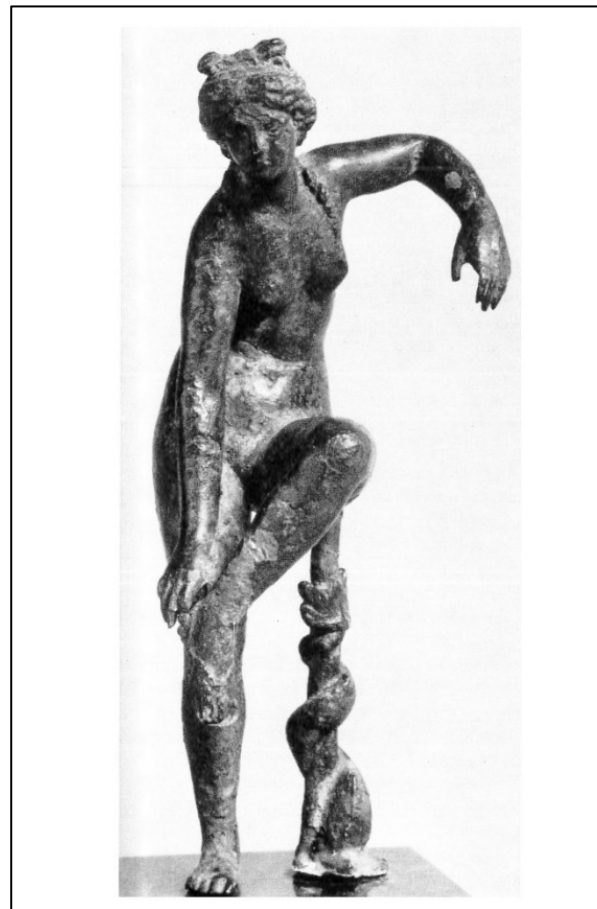


Fig. 11. Venere che si slaccia il sandalo (*Kunstwerke der Antike* 1962, n. B21).