

SCULTURE ROMANE
DEL MUSEO NAZIONALE CONCORDIESE
DI PORTOGRUARO

Elena Di Filippo Balestrazzi

Roma
GIORGIO BRETSCHNEIDER EDITORE
2012

COLLEZIONI E MUSEI ARCHEOLOGICI DEL VENETO

46

Collana diretta da

LUIGI SPERTI

Università Ca' Foscari, Venezia

Comitato scientifico

SAURO GELICHI

ADRIANO MAGGIANI

LUIGI SPERTI

GUSTAVO TRAVERSARI

VINCENZO TINÉ

(in rappresentanza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



Università
Ca' Foscari
Venezia



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER I BENI
ARCHEOLOGICI DEL VENETO

ISSN 0392-0879

ISBN 978-88-7689-265-3

Tutti i diritti riservati

In copertina: Statua Femminile, Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro (cat. 1). Copyright © Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (foto Claudio Mella)

Printed in Italy

Copyright © 2012 by Giorgio Bretschneider Editore - Roma

Via Crescenzio, 43 - www.bretschneider.it

SOMMARIO

PREMESSA	pag.	ix
INTRODUZIONE	»	1
CATALOGO		
1. Statuaria (nn. 1-56)	»	17
2. Rilievo (nn. 57-113)	»	73
3. Sarcofagi (nn. 114-144).	»	137
4. Decorazione architettonica (nn. 145-232)	»	173
APPENDICE: Tabella di concordanza	»	233
ABBREVIAZIONI	»	247
BIBLIOGRAFIA	»	251
INDICE ANALITICO	»	289
ELENCO DELLE TAVOLE	»	293
TAVOLE		

PREMESSA

In un *Panorama di Portogruaro nel 1631* disegnato da Luigi Fabretti nel 1858, riprendendo un particolare dell'omonima tela conservata presso il Duomo di Portogruaro, si intravede uno spazio limitrofo al Seminario Vescovile, affacciato sul fiume Lemene e completamente coperto di vegetazione. È lo spazio destinato a divenire la sede del Museo Nazionale Concordiese. Un terreno ortivo usato come vivaio per gelsi e frutteto, da poco acquisito dal Seminario con l'espresso divieto di piantare nuove specie arboree. Siamo ancora lontani dalla fondazione dell'Istituto Antiquario, ma in città se ne vedono qua e là le premesse: lapidi incastonate nei palazzi e nelle chiese, pezzi antichi raccolti nelle dimore delle famiglie notabili e dei dotti: quei 'cultori delle patrie memorie' che, come ricorda l'erudito Antonio Zambaldi, autore del prezioso *Monumenti storici di Concordia* (Portogruaro, 1840), trovavano diletto a collezionare i *disiecta membra* dell'antica città.

«Passando sotto un grande arco si entra dall'atrio nell'aula spaziosa [...] del lapidario»: con queste parole Gian Carlo Bertolini, figlio di Dario, succeduto alla direzione del Museo Concordiese dopo la repentina morte del padre avvenuta nel gennaio del 1894, descrive la grande sala al piano terra destinata a raccogliere la «ricca messe letteraria e artistica» concordiese. La lettera, datata 6 agosto 1895, è un documento articolato che doveva servire come glossa della pianta dell'edificio del Museo, progettato dall'Ingegnere Antonio Bon su idea di Dario Bertolini. Costui, ancora legato all'idea romantica del museo che fa rivivere gli oggetti facendosi tutt'uno con essi, aveva pensato a una struttura di «forma basilicale», dove lo spazio presente «sui muriccioli negli intercolumni offre una maggiore superficie per appoggiare i marmi letterati e artistici». Iniziata quindi nel 1885, la struttura con tetto a capriate lignee, «divisa in tre navate da una doppia fila di colonne in finto marmo, dodici per parte unite mediante un muricciolo [...], l'aula è largamente illuminata [...] da finestre poste nelle navate laterali [...] e da un grande finestrone rotondo sovrastante alla porta che conduce al giardino», fu inaugurata il 28 ottobre 1888. La descrizione dimostra che l'edificio e l'impianto espositivo, sebbene abbiano subito nel tempo alcune modifiche allo scopo di rendere più fruibili e valorizzare i materiali (E. Masiello, *Il Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro (Ve). Un pregevole esempio di museo-monumento tardo-ottocentesco*, in *Archeologia del Museo*, Bologna, 2004, pp. 257-268), mantengono complessivamente le caratteristiche dell'allestimento originale.

Il nucleo essenziale del Museo Nazionale Concordiese è costituito di materiale lapideo, prevalentemente sculture di epoca romana, come del resto ribadisce il titolo di questo volume. Si tratta di un lavoro atteso da tempo, nel quale confluiscono dati scientifici ed elementi per la ricostruzione 'filologica' delle vicende dei singoli pezzi raccolti con un impegno durato molti anni. Un testo, quindi, complesso per la quantità, l'eterogeneità, la disparità delle informazioni che contiene, alle quali il ricco patrimonio documentale dell'Archivio storico del Museo (la cui lettura è imprescindibile per ricostruire i segmenti di una storia di cui l'Autrice ha tentato di ripercorrere le tappe) offre un contributo fondamentale.

L'opera si compone di due parti: una corposa introduzione articolata in paragrafi, nella quale viene data ragione della peculiare vicenda della storia del Museo; quindi il catalogo, nel quale i lapidei sono suddivisi

secondo un ordine tipologico che trascende la collocazione topografica dei pezzi e, dato il particolare contesto, la loro provenienza. L'Autrice ha scelto di presentare i manufatti ascrivendoli a quattro sezioni: a) scultura a tutto tondo (soggetti ideali, ritratti, piccola scultura, animali reali e mitologici); b) rilievi (che comprendono sia i monumenti onorari sia quelli funerari); c) sarcofagi; d) frammenti relativi alla decorazione architettonica. Il totale delle opere censite è di 232; sono esclusi – fatta eccezione per poche unità – i pezzi, altrettanto numerosi, conservati presso il magazzino del Museo, anch'essi esito di scavi e rinvenimenti ottocenteschi. Lo studio di questi ultimi richiederà un ulteriore volume.

L'opera nel suo insieme offre numerose e interessanti riflessioni, alcune delle quali destinate a suscitare discussioni, altre foriere di nuovi spunti di ricerca. Molteplici sono le questioni che si legano alla nascita del Museo Concordiese, esso stesso 'monumento' dell'annosa contrapposizione fra Portogruaro, sede del Museo, e Concordia Sagittaria, centro cresciuto senza soluzione di continuità sulle (e grazie alle) vestigia dell'antica colonia *Iulia Concordia*, da cui provengono i reperti conservati nel Museo. Ha creato, fin dal momento della scelta dell'ubicazione, numerosi problemi. Negli intenti dei suoi artefici questa sorta di *traslatio* dell'Istituto Antiquario doveva rappresentare un'estensione dell'antica colonia, per unire una volta di più due realtà «legate tra loro per l'origine e le vicende». Tentativo evidenziato anche dalla scelta di apporre sulla facciata principale, accanto a quello sabauda, gli stemmi di ambedue le municipalità.

In realtà, guardando la scelta alla luce degli avvenimenti passati, l'intento non può dirsi riuscito. Per superare alle conseguenze negli ultimi trent'anni si è operato in una prospettiva che puntava al recupero – per usare la parole di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy – di «rapporti geografici, di relazioni reciproche tra tutti gli oggetti, di memorie, di tradizioni locali, di usanze ancora in vita, di paragoni e collegamenti che non possono farsi che sul luogo stesso». Si sono avviati quindi progetti mirati a sottolineare il legame esistente tra Museo e aree archeologiche, come il percorso sul fiume Lemene, che ne valorizza la funzione di nesso storico-territoriale tra la sede espositiva e il centro di Concordia. Con lo stesso intento, attorno alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso è stato istituito nella vecchia sede della Biblioteca di Concordia un Museo Civico, una sorta di piccolo antiquario comunale che raccoglieva i materiali di più recente rinvenimento. Per molti anni esso ha costituito un utile strumento didattico che compendia la visita alle aree archeologiche. E nel 2006 ha rappresentato l'imprescindibile punto di partenza di una esposizione dal titolo «*Iulia Concordia. Percorsi archeologici a Concordia Sagittaria*», realizzata nell'ambito del restauro del Municipio, edificio simbolo della collettività odierna, con l'intento di dare una testimonianza della vita del passato ai cittadini e ai visitatori dell'oggi (E. Pettenò, M. Dal Pos, M. De Paoli, *Forma urbis. Percorsi archeologici a Iulia Concordia*, *QdAV* XXIII, 2007, pp. 204-211).

Ma la distinzione fra luogo di provenienza e luogo di esposizione dei manufatti antichi è solamente una delle molteplici problematiche sulle quali si deve riflettere. Elena Di Filippo Balestrazzi ne enuclea alcune nella introduzione al volume, tenendo conto di tre parametri: il contesto delle opere esposte, le vicende storiche di ciascuna, i processi di selezione operati nell'esporre, trasformando le singole pietre in una sorta di racconto.

Inevitabile punto di partenza è la situazione di Concordia nel XIX secolo. Il Comune, che con il R. D. 4703 del 1868 aveva assunto la denominazione di *Concordia Sagittaria*, presentava le tipiche problematiche di un'area dalle forti presenze archeologiche, da sempre interessata dal fenomeno di spolio e riuso di materiali. Ricerche recenti rese note nelle more di stampa del presente catalogo (E. Pettenò, F. Rinaldi, *Memorie da Iulia Concordia. Un percorso attraverso le forme del riuso e del reimpiego dell'antico*, Padova, 2011) confermano e integrano, grazie alla consultazione dei carteggi inediti dell'Archivio del Museo, l'importanza attribuita dall'Au-

trice a Dario Bertolini e Giuseppe Stringhetta quali 'pilastri' dell'archeologia concordiese sul campo. Il ruolo del primo è noto da molto tempo; del secondo invece, espertissimo cavatore di pietra professionista, si mette in luce il lavoro 'sommerso', di fondamentale importanza sul piano operativo, ma soprattutto guidato da un senso del passato, da una consapevolezza della storia della propria città di cui avrebbe potuto vantarsi più di un erudito. I documenti arricchiscono la collaborazione fra Bertolini e Stringhetta anche di sfumature inattese sotto il profilo umano.

Emerge dal volume il ruolo fondamentale della portogruarese famiglia Muschietti, di cui l'Autrice ha trattato recentemente in un articolo uscito sulle pagine della rivista «Quaderni di Archeologia» (*In margine al catalogo della scultura e della decorazione architettonica del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro*, QdAV XXIV, 2008, pp. 152-165). A proposito dei Muschietti vale la pena ricordare le parole di Cesare Cantù su Portogruaro (*Storia di Venezia e della sua Provincia*, in *Grande illustrazione del Lombardo Veneto*, II volume, 1859, Milano, p. 399):

Dentro le case non cerchiamo biblioteche, musei, pinacoteche vaste e numerose, ma contentiamoci di ammirare le sollecite cure ed intelligenti di radunare quello che può connettersi colla storia del natio loco. Una raccolta di monete ed incisioni antiche trovasi in casa Muschietti. Mano mano che nella vicina Concordia si dissotterrassero qualche moneta, qualche pezzo di romana costruzione, o qualche lapide, il canonico Muschietti cercava di riunire nella propria abitazione, non badando a disagi né a spese. E così ebbe lapidi, vasi cinerari e monete di varie epoche, quasi completando la serie degli imperatori romani, col proposito che le monete fosser tutte dissotterrate nelle terre di Concordia [...]. Merita maggior attenzione il lapidario.

Tra XVII e XIX secolo Portogruaro e Concordia ospitano raccolte di antichità concordiesi articolate secondo una prospettiva 'domestica', come conferma lo stesso Theodor Mommsen quando riferisce di aver preso visione di materiali lapidei *Portogruari in aedibus Muschietti* (CIL V.1 1868) o *apud Muschietium* (CIL V.1 1870), o presso altri notabili della città come Matteo Persico (CIL V.1 1870) o Ludovico Cicogna (CIL V.1 1882). Ma, come ricorda l'Autrice, manufatti lapidei erano conservati, in una prospettiva che si potrebbe dire 'civica', anche presso la loggia del Municipio di Concordia e presso il Museo di Portogruaro. Ciò non di meno, la diaspora dei materiali, unitamente alla mole di reperti venuti alla luce con la scoperta del cd. 'Sepolcreto dei Militi', indusse il Ministero, nella persona del Direttore generale alle Antichità Giuseppe Fiorelli, a dirimere le sorti circa l'edificazione di un Museo che si connota per le 'molteplici anime' collezionistiche. Elena Di Filippo Balestrazzi mostra (come peraltro anche A. Drigo, *La chiesa dei santi Cristoforo e Luigi di Portogruaro*, Portogruaro, 2005, pp. 220-221), che il 1841 è uno degli anni più significativi per la futura nascita del Museo. Il 13 dicembre di quell'anno venne infatti portata alla luce in un terreno di proprietà dei Canonici prospiciente l'asse viario Est-Ovest che attraversava la città, il cosiddetto *decumanus maximus*, la statua femminile acefala che campeggia all'ingresso del lapidario del Museo (si veda la pianta di Antonio Bon in *Notizie degli Scavi di Antichità* 1880, tav. XII, punto 6, glossato come «Sito della statua del Seminario»).

È possibile che il ritrovamento, sul quale esiste un'interessante documentazione d'Archivio solo parzialmente edita (E. Di Filippo Balestrazzi, *In margine al catalogo della scultura e della decorazione architettonica del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro*, QdAV XXIV, 2008, pp. 152-154), costituisca una 'giustificazione' *ante litteram* per la costituzione del Museo. Va però aggiunta alla documentazione, la nota inedita che Giuseppe Fiorelli indirizza a Dario Bertolini il 15 febbraio 1884 (*Archivio MNC*, prot. 540). Nella lunga e articolata missiva, il Direttore generale dichiara l'intenzione di dare definitiva sistemazione alle antichità concordiesi e aggiunge: «a primo aspetto sarebbe sembrato opportuno fondare il Museo in Concordia; ma si vide che sorgevano varie difficoltà»; inoltre «doveva proporsi non la conservazione materiale solamente di quelle antichità [già note *n.d.a.*], ma l'ordinamento di esse che fosse rispondente alle esigenze dello studio. E per tale

motivo doveva pensare a poter riunire in un solo corpo tutte le antichità concordiesi che esistono nel territorio». Segue la lista dei nuclei collezionistici che confluiranno nel museo:

Queste antichità concordiesi [...] sono:

- a. la raccolta che è posseduta dal Municipio di Portogruaro e che proviene dal lascito Muschietti;
- b. quella formata nei locali del Seminario di Portogruaro stesso e che è proprietà della mensa vescovile;
- c. quella che è collocata nel portico del palazzo comunale di Concordia e che è proprietà del Comune;
- d. quella che risulta dalla riunione delle antichità scavate nella necropoli coi mezzi dello Stato, sotto gli ordini della S.V. [Dario Bertolini, *n.d.a.*];
- e. quella finalmente che è depositata presso V.S. [Dario Bertolini, *n.d.a.*], e che risulta dalle scoperte fatte pure a spese dello Stato nell'area della città colonica, e nel sepolcreto.

Della scelta dà ragione la lapide murata nell'atrio del Museo dove, in un latino non proprio classico, si dichiara che la prima pietra venne posta *Pridie Idus Iulias a MDCCCLXXXV / ...disponente Iosepho Fiorellio Senatore/ curante Dario Bertolinio*.

Il progetto del Museo fu realizzato *architecto Antonio Bon*, sulla cui figura, che troviamo al fianco di Dario Bertolini nei giorni del 1848 e nella successiva avventura archeologica, bene ha scritto Emanuele Masiello (*Il Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro (Ve). Un pregevole esempio di museo-monumento tardo-ottocentesco*, in *Archeologia del Museo*, Bologna, 2004, p. 260). Sulla struttura dell'edificio, si sofferma una volta di più l'Autrice, proponendo una serie di riflessioni che legano l'architettura del Museo al peculiare momento storico in cui fu edificato. L'edificio appare oggi una sorta di 'museo di se stesso', tanta è la storia che racchiude, tanto complessa la gestione di una collezione che non consente modifiche o ampliamenti. Si tratta del resto del primo Istituto Antiquario postunitario del Veneto, preceduto sul piano nazionale solo dal Museo Pigorini (1877) e più antico del Museo Nazionale Romano (1890), progettato e costruito secondo le direttive di un Ministero agli albori impegnato a rinnovare la legislazione in materia di Beni Culturali.

La scelta di conferirgli la forma di una chiesa sembra oggi anacronistica. Ma Dario Bertolini, che viveva in una dimensione culturale diversa da quella attuale, giustifica l'idea come la più consona a ospitare materiali eterogenei. Ricoprire i muri delle navate con lapidi resecate dai sarcofagi del Sepolcreto è operazione scandalosa alla luce delle metodologie contemporanee, ma viene raccomandata personalmente da Fiorelli. L'avvocato di provincia e il dirigente ministeriale soggiacciono insieme alla suggestione delle pareti delle chiese ornate di lapidi 'pagane', che a Roma del resto abbondano (tra molte si ricordi la Chiesa di Santa Maria in Trasevere). Con spirito analogo i monumenti funerari disposti lungo le pareti o sulle banchine delle navate laterali alludono forse a quella *Gräberstraße* che doveva essere la *via Annia* in entrata e in uscita da *Iulia Concordia*, come dimostrato da scavi recenti, ma come sapeva già Antonio Zambaldi (1840, p. 53): «dagli escavi fatti [...] si è conosciuto, che quella magnifica via era ornata di sontuosi sepolcri monumenti e cenotafi vuoti di spoglie, ma adorni di simulacri e de' nomi delle persone e famiglie con essi onorate. Collocavansi sulle grandi vie per ornamento e per una saggia istituzione di richiamare con essi alla memoria de' posteri il merito de' maggiori; specie di lusso e di onesta vanità che onora l'umana riconoscenza».

Le questioni trattate dall'Autrice nell'introduzione forniscono le coordinate di riferimento per la lettura del catalogo dei manufatti, che costituisce il cuore del volume. Di ciascun pezzo vengono riferiti in maniera sintetica i dati tecnici (materiale, dimensioni) e lo stato di conservazione. Particolarmente rilevante, date le scarse notizie note a oggi, è il lavoro di ricostruzione delle provenienze condotto sugli Inventari del Museo recentemente riordinati (L. Marano, E. Pettenò, *Un contributo per la storia del Museo Nazionale Concordiese*

di Portogruaro: la revisione degli Inventari relativi alla collezione storica, QdAV XXIV, 2008, pp. 225-230). Ne emerge un quadro in cui viene ricostruita quasi per intero la sequenza dei materiali pertinenti alla collezione Muschietti, nonché la provenienza dei lacerti funerari emersi dallo scavo della 'Necropoli di Levante', ovvero il sepolcreto di età imperiale intravisto da Dario Bertolini al di sotto di quello detto dei Militi, che vi si sovrappose in epoca tardoantica. L'Autrice compila ogni scheda con una dettagliata analisi dei pezzi, talora ricostruendone la storia dal momento del loro rinvenimento fino all'ingresso nella collezione del Museo. L'analisi stilistica, con ampi e articolati confronti, è funzionale alla collocazione cronologica e all'individuazione dei luoghi di produzione e delle maestranze esecutrici di molti pezzi.

Valore aggiunto dell'opera è di vedere la luce contestualmente all'elaborazione e al progressivo aggiornamento del database DIANA (M. Conventi, E. Pettenò, F. Rinaldi, DIANA. *Una banca dati per la gestione dei reperti del Museo Nazionale Concordiese (Portogruaro)*, QdAV XXVII, 2011, pp. 224-229). Già nel 1901 il Soprintendente Gherardo Ghirardini ribadì in più occasioni la necessità di redigere un 'Inventario' che riportasse «il numero d'ordine d'ogni oggetto; la sala del Museo, in cui si conserva; la materia di cui consta; le dimensioni; la descrizione breve, ma precisa, dell'oggetto stesso; la bibliografia, se l'oggetto è stato pubblicato; la provenienza; le condizioni di conservazione e gli eventuali restauri; il valore che può essergli attribuito; le altre osservazioni che parrà opportuno aggiungere». Nel tempo si sono succeduti diversi tentativi di sistemazione della collezione del Museo; solo in anni recenti, al fine di riordinare il materiale esposto si è sentita la necessità di riprendere, in maniera organica e sistematica, il lavoro sulla variegata collezione museale, anche in virtù del fatto che, in alcuni studi, l'analisi comparata di Inventari, della documentazione d'Archivio e la rilettura delle relazioni di Dario Bertolini nelle *Notizie degli Scavi* ha consentito di risalire alla provenienza di molti manufatti per i quali si pensava fosse sconosciuta.

Il Catalogo delle sculture del Museo di Portogruaro, di cui si è tentato di cogliere i temi-guida essenziali, può essere a buon titolo inserito in una serie di studi editi negli ultimi cinque anni e mirati al riordino di una collezione che, per la sua stessa formazione, è a lungo apparsa disorganica o di difficile comprensione. Il metodo di lavoro che offre tutti gli elementi noti, l'organica presentazione dei dati e la sintesi bibliografica di una cospicua mole di informazioni è premessa indispensabile per futuri approfondimenti e aggiornamenti tematici. Va dato merito all'Autrice di aver ricostruito non solo la storia di una collezione, di aver dato corpo non solo a una contestualizzazione storica secondo una duplice prospettiva, quella del singolo manufatto e quella del suo recupero, ma anche di aver disegnato l'immagine di un Museo che, seppure di matrice chiaramente antiquaria, diventa «luogo della metafora» dove le «memorie interrotte», in ragione delle diverse vicende della storia, si ricompongono. Si pensi alla secolare vicenda dell'ara di *Marcus Acutius Noetus* da cui è ricavata la Madonna, ambedue esposte nell'atrio del Museo (E. Pettenò, *La Madonna in trono con Bambino di Portogruaro. Memoria dell'antico al Museo Nazionale Concordiese*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» serie 5, 2009 1/1, pp. 165-188).

In questa prospettiva il Museo Nazionale Concordiese è al contempo luogo che mette in evidenza le assenze, si pensi alle lapidi murate alle pareti, *pars pro toto* di quei sarcofagi disegnati nelle varie tavole relative al Sepolcreto, ma, oggi, ancora sotto terra. È un monumento non scevro di implicazioni ideologiche, espressione di un momento storico con ombre e luci, che in ogni caso dà forma a una volontà sincera di ricostruire il passato. Perché, come afferma Quatremère de Quincy «Cos'è l'antico [...] se non un gran libro le cui pagine il tempo ha distrutto e disperso e al quale le ricerche moderne, giorno dopo giorno, riempiono le lacune?».

ELENA PETTENÒ

Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto

CATALOGO

1. STATUARIA

1. STATUA FEMMINILE (inv. n. 231) (Tav. I)

Marmo. Misure: alt. m. 1,78; largh. m. 0,62; alt. della base m. 0,6. Mancano la testa, parte del braccio destro e la mano sinistra con parte delle pieghe dell'*himation*, le parti anteriori dei piedi. Le superfici sono ben conservate, ma nella parte posteriore il marmo è molto macchiato. Ricomposto un frammento sulla gamba destra. Sul retro un taglio squadrato con un foro per l'inserzione di un perno all'altezza della spalla e della scapola sinistra denuncia l'esistenza di un dettaglio applicato. Un largo incavo grosso modo semicircolare, con ben visibili le tracce della punta di uno scalpello, accoglieva la testa, anch'essa lavorata a parte, così come inserito separatamente era ciò che manca delle braccia. Altre cavità da incasso sono quella sezione triangolare dove doveva essere l'attacco dell'avambraccio sinistro, quella di forma circolare sul pannello sotto l'avambraccio sinistro, quella a sezione quadrangolare all'attacco del braccio sopra la spalla. Un perno di forma circolare sta a fianco della piega più larga sul dorso all'altezza della spalla; un altro perno doveva essere inserito in un incasso rettangolare che sta quasi al centro dell'ampia cavità aperta tra collo e spalle. La base è interrotta sul lato destro. Sul retro l'*himation* avvolge la schiena formando poche pieghe trasversali, bloccate dalla caduta verticale delle pieghe che nascono dal braccio sinistro.

Concordia Sagittaria. In una lettera, datata 15 dicembre (Archivio del Comune di Portogruaro) mons. Alberti, canonico e rettore del Seminario di Concordia, comunicava di aver preso in consegna il 13 dicembre 1841 questa statua «dissotterrata in Concordia alla parte orientale del Cimitero», in un fondo di proprietà del Capitolo di Concordia¹, che il Bertolini nella pianta pubblicata nel 1880 indica con il n. 6. In F 4 dove porta il n. 179, rinumerato in 231, si annota anche che fu dono di Domenico Neppi, Vescovo di Concordia dal 19.8.81 al 29 ottobre 1892.

Le vicende, che portarono la statua nel Museo Concordiese, oggi ulteriormente chiarite, danno senso della nota che accompagna l'inventariazione della statua e la definisce ancora 'proprietà del Seminario'. La statua, conserva-

ta, almeno fino al 29 settembre 1880, nella sede vescovile di Portogruaro, era stata donata, come avverte una lettera dell'allora sindaco A. Fabris, al Municipio di Portogruaro (n. 2939), «insieme con l'epigrafe di A. Bruttio A. L. Sarto e con una lastra di marmo greco per la faccia d'un capitello Corinzio». Nella lettera il sindaco dichiarava altresì di aver ricevuto «tutti questi oggetti di proprietà del Seminario Vescovile per depositarli nel Museo Municipale, salvo di restituirli a qualunque richiesta dei rappresentanti di esso». Nel nuovo Museo la figura venne collocata su un frammento architettonico riccamente decorato, certo non pertinente, di cui si ignora la provenienza (cat. n. 183).

La statua, stante sulla sinistra, ha la gamba destra sensibilmente avanzata e flessa, nel ritmo proprio della figura in riposo. Sopra un leggero chitone, scollato, altocinto, con maniche abbottonate lungo la linea mediana delle spalle e del braccio, come vediamo dai cinque bottoni che restano sul braccio destro, indossa l'*himation* (o *palla*). Questo dalla spalla sinistra scende sulla schiena ad avvolgere la figura fino alla cavaglia destra e sale fin poco al disotto del ginocchio sinistro. Forma così sul davanti all'altezza dei fianchi un grosso rotolo, che, poggiato sull'avambraccio sinistro, si scioglie poi in una ricca cascata di pieghe. Come si vede da quanto resta del piede sinistro, calzava le *alutae*².

È l'opera di questo museo che più ha richiamato l'attenzione degli studiosi, discutendosene fundamentalmente sia il problema della dipendenza da un possibile archetipo greco e la sua consonanza con altre creazioni romane dello stesso tipo e periodo, sia quello dell'identificazione del personaggio in essa rappresentato e dunque il suo significato. Per questo, pur nell'assenza dell'attributo, secondo i più una cornucopia, per il richiamo fatto dal Mansuelli alla *Themis* di *Chairestratos*³ oltre che per la vicinanza del luogo di ritrovamento all'antico Foro di Concordia⁴, si è supposto di riconoscervi una personificazione o della Giustizia⁵

¹ Archivio del Comune di Portogruaro.

² MAU 1894, c. 1706.

³ Per questa BECATTI 1940, p. 23, fig. 4; TODISCO 1993, pp. 138-139,

fig. 306; MORENO 1994, pp. 169-172; ivi altra bibliografia.

⁴ SCARPA BONAZZA 1978, p. 48.

⁵ SCARPA BONAZZA 1978, pp. 81-82, fig. 46.

o di Fortuna⁶, visto il ritrovamento in Concordia stessa di una base recante una dedica di C. *Opetrius Philetus* alla Fortuna Augusta⁷ e di un pilastrino esagonale ornato da una simile, ma tipologicamente non uguale, rappresentazione della dea⁸. Il richiamo fatto dal Beschi, parlando di una simile statua aquileiese forse parte di un ciclo iconico celebrativo di personalità della casa imperiale giulio-claudia, accolto e sviluppato da M. Denti, con la proposta di identificarvi Antonia Minore⁹, ha infine aperto la strada a nuove prospettive.

Il primo problema di natura squisitamente storico-artistico fu risolto allora da G. A. Mansuelli con quel richiamo alla *Themis* di *Chairestratos* e l'attribuzione a quel momento artistico che aveva trovato la sua maggiore espressione nella statua di *Cleomenes* III da Piacenza¹⁰ riconoscendola dunque come prodotto eclettico. Egli ne suggeriva il confronto con la replica di bottega nord-italica della 'Hera Borghese' conservata alla Glyptotheca Ny Carlsberg, con una statua del Museo Nuovo dei Conservatori e con la *Hygieia* del Museo Mussolini¹¹. Statue vicine ma con sensibili differenze. Nella statua del Museo dei Conservatori¹² il chitone presenta un *kolpos* assai sentito, che copre la cintura e differente è anche il mazzo di pieghe che scende dal braccio sinistro. Nella *Hygieia* del Museo Mussolini¹³ è addirittura diversa la posizione della figura, lievemente piegata in avanti, esattamente il contrario di quella della scultura concordiese, portata un po' indietro, il ventre spinto leggermente in avanti. Le opere portate a confronto dai vari studiosi sono state dunque le più diverse, pensando financo alla cirenaica kore 71¹⁴, legandola per il panneggio al gruppo XVI dello Hekler¹⁵, chiaro segno di quanto complessa sia la storia di questo schema iconografico, in cui le variazioni si intrecciano, dando origine a continue, nuove e spesso non insignificanti soluzioni più volte discusse e messe a fuoco dagli studiosi¹⁶.

Ripartendo da queste discordanti letture di recente da chi scrive si è altrove ampiamente discusso di questa statua cercando di valutarne meglio il richiamo alla *Themis*,

con la quale dal punto di vista artistico le differenze sono apparse più delle somiglianze già a partire dall'impostazione della figura. Nella statua di Concordia tutto sembra nascere dalla gamba sinistra, che, facendo perno sull'anca e avvitando leggermente su se stessa, dà luogo ad un sensibile movimento del fianco e genera quel ritmo spezzato, che nulla ha a vedere con il pacato e limpido svolgersi della statua di *Chairestratos*. Diverse sono le proporzioni interne alla figura, diverso il chitone qui ben più leggero che nella statua della *Themis* e soprattutto più morbido e fluido. Potremmo anche dirlo più ricco di ampiezza e ben altrimenti indossato. La cintura non è stretta immediatamente sotto i seni, e a differenziarle c'è anche quel particolare del nodo, che, ad esempio secondo il Moreno, segna la differenza tra la statua della Democrazia dall'Agorà di Atene e la *Themis* di Ramnunte¹⁷. Così il panneggio, che ora si infossa ora si tende aderendo al corpo con un vibrante succedersi di leggere, piccole ma importanti increspature, create da sottili e quasi inavvertibili piegoline; ora infine si addensa in pesanti ricadute di pieghe, lontano comunque dal panneggio che lento, morbido e continuo avvolge la *Themis*. Non copia dunque della *Themis*, come spesso si è ripetuto¹⁸, interpretando non del tutto correttamente il pensiero del Mansuelli, ma libera traduzione di un tipo statuario nato in origine in Grecia tra il IV e gli inizi del III secolo a.C., elaborato però nel primo periodo imperiale. Si dovrebbe semmai parlare di variante, ben sapendo quale profonda differenza vi sia tra i due termini, ma ancor meglio occorrendo qui ricorrere a concetti nuovi, diversi come *Neubildung* se non addirittura *Neuschöpfung*, su cui oggi insiste la critica delle copie¹⁹. Periodo flavio, suggeriva F. Rebecchi²⁰, o piuttosto alla fine del periodo giulio-claudio. Certo i confronti più stringenti si hanno con due statue, l'una rinvenuta nel *Metron* di Olimpia accanto alla statua di Augusto²¹, l'altra nel Teatro di Italica²². L'una, letta come immagine di Flavia Domitilla, l'altra, di dimensioni colossali, forse anch'essa donna della casa imperiale. Da questi confronti riprendono forza le allusioni di L. Beschi, influenzate dalla presenza, vicina al luo-

⁶ CORALINI 1994, tipo II A, pp. 262-264, n. 3.

⁷ MAFFEI 1749, 85,3; *CIL* V, 1867; CIPOLLA, ms. 1883, 106; SCARPA BONAZZA 1978, p. 46; BASSIGNANO 1987, I, 345. Cfr. però ZACCARIA 1984, p. 148 ss.; LETTICH 1994, p. 11, nota 2; MODONESI 1995, p. 65, cat. 65.

⁸ Qui cat. n. 144.

⁹ BESCHI 1980, p. 358. DENTI 1991b, pp. 97-99, n. 24. Critico SALETTI 1993, pp. 39-11, in particolare nota. 12.

¹⁰ MANSUELLI 1941, p. 155, fig. 6; MANSUELLI 1955, p. 14 e nota 30; MANSUELLI 1958f, pp. 3-10; MANSUELLI 1965, p. 463.

¹¹ MANSUELLI 1958f, pp. 63, fig. 4; 75-76.

¹² MUSTILLI 1939, p. 177, n. 61, tav. CIX.

¹³ MUSTILLI 1939, tav. XLIII, 174, n. 10.

¹⁴ PARIBENI 1959, p. 45, n. 71, tav. 60.

¹⁵ HEKLER 1909, p. 153 ss., figg. 15-16.

¹⁶ V. da ultimo TRAVERSARI 1986, n. 41; GHISELLINI 1993, pp. 41-44, tavv. XII-XIII; TODISCO 1993, pp. 132-139; MORENO 1994, I pp. 169-172; ma vedi anche *Villa Doria Pamphij* 1977, n. 6.

¹⁷ MORENO 1994, p. 172.

¹⁸ SCARPA BONAZZA 1978, p. 81; BUORA 1983, p. 41.

¹⁹ GASPARRI 1994, p. 268, ivi bibliografia.

²⁰ REBECCHI 1976, p. 239.

²¹ HITZL 1991, p. 55, n. 7, per la posizione pp. 101-105; BOSCHUNG 2002, n. 33. 6, tav. 81.

²² GARCÍA Y BELLIDO 1979, p. 155, tav. XLVI; GARCÍA Y BELLIDO 1949, p. 202, tav. 169; BLÁZQUEZ 1984, p. 257, fig. 20.

go di ritrovamento della statua aquileiese, delle grandi statue di Claudio e del supposto Augusto, e la lettura di M. Denti²³. Questi, citando a riprova una serie di rappresentazioni di questa Augusta, quali la Livia del rilievo di Ravenna, la statua di Copenhagen e quella di Falerii nei Musei di Berlino²⁴, suppone che si tratti di una statua iconica di Livia²⁵. Avvalga forse tale ipotesi anche il fatto che la testa doveva essere una 'testa a incastro', quali quelle che per i ritratti programmati con approvazione dell'imperatore²⁶ erano approntate da officine evidentemente specializzate²⁷. Così quel taglio presso il piede sulla destra è forse il segno di un collegamento con qualche altra figura del ciclo imperiale. Che nella *X Regio* di Livia circolassero immagini non lontane dal tipo della statua concordiese è del resto testimoniato da un'Augusta in forma di *Tyche*, per altro di fattura assai modesta, proveniente da Smarano in Val di Non²⁸.

Nonostante certe rigide prese di posizione da parte di alcuni studiosi²⁹, l'ipotesi di riconoscervi una statua appartenente ad un 'ciclo' ufficiale, pur con tutte le riserve per l'uso di questo termine, è dunque resa probabile, vista anche la qualità del suo marmo, dal fatto che non si può non supporre una committenza ufficiale e una sua appartenenza ad officina di tradizione colta. Spinge a questo giudizio la finezza di esecuzione dell'opera, che, per la coerenza delle linee, l'equilibrio della struttura, la sensibile trattazione del panneggio, il forte contrasto, ottimamente realizzato, tra il sottile chitone che svela le forme e il pesante *himation* che le cela, amplificandone la monumentalità, si propone come uno degli esemplari del tipo più pregevoli tra quelli presenti in altri centri delle Venezie, a partire dalla statua di Aquileia a finire ad una statua veronese. A valutare poi certi particolari non strutturali della figura, quasi possibili motivi firma, ad esempio le piegoline che si appoggiano al rotolo del chitone presenti sia nella statua aquileiese sia in quella concordiese, e pure presenti in quella di Olimpia, verrebbe da proporre per queste opere un confronto con l'*'Hera Borghese'*. Pur nelle logiche e sostanziali differenze legate al contenuto, si potrebbe anche osare un'attribuzione ad una stessa tradizione di bottega se non alla stessa bottega e alla stessa mano. Un'officina urbana dunque, o artigiani qui giunti da un'officina urbana o artigiani formati alla stessa tradizione di bottega, maestranze itineranti, sulla

scia di quanto già il Borda aveva proposto per altre opere di Aquileia³⁰. E ad Aquileia porta il confronto per una testa ritratto concordiese³¹ che chi scrive, nell'accogliere l'ipotesi di Denti, ha finito per ipotizzare, proponendone una ricostruzione grafica, come la testa che completava la grande statua concordiese, avvalorando l'ipotesi che in essa fosse rappresentata Livia e che quindi la statua fosse parte di un ciclo iconico³². Testimonianza di un ben preciso programma di propaganda imperiale, la presenza dello stesso tipo di ritratto ad Aquileia come ad Atene³³ suggerisce che dovette trattarsi di un'operazione estesa a più centri dell'impero, come altre operazioni pure documentate a Concordia, quale quella che dovette portare alla sistemazione di quel Foro, non distante dal quale la statua fu rinvenuta.

Proprio per questi confronti come per la qualità dell'opera la datazione all'età giulio-claudia finora suggerita ci sembra la più probabile, con la possibilità di precisarne il momento della sua erezione nel periodo che va dall'impero di Tiberio a quello di Claudio. La sua presenza con quella di altri frammenti e teste ritratto inducono a ritenere altamente probabile anche per Concordia la presenza di un ciclo iconico imperiale di notevole ampiezza³⁴ (cfr. cat. nn. 13, 19, 20, 23).

BERTOLINI 1880, p. 414; POULSEN 1928, tav. LXXXIX, fig. 142; POULSEN 1928, p. 59, n. 2; ZOVATTO 1954, p. 29; MANSUELLI 1958, p. 75, fig. 26; BRUSIN, ZOVATTO 1960, p. 45, fig. 54; ZOVATTO 1965, p. 25, fig. p. 28; ZOVATTO 1971, p. 5, nn. 4-6; SCARPA BONAZZA 1978, p. 81 ss., fig. 46; REBECCHI 1976, p. 238; BESCHI 1980, p. 354; GHEDINI 1982, p. 41, fig. 9, note 88-90; BUORA 1983, pp. 41-42, fig. 18; CROCE DA VILLA 1984, pp. 71-80, p. 72; CROCE DA VILLA 1987, p. 398, fig. a p. 399; DENTI 1991b, pp. 134-137; CORALINI 1994, pp. 213-300; CROCE DA VILLA 2001e, p. 21, n. 1, fig. 13; DI FILIPPO BALESTRAZZI 2002, cc. 272-292, figg. 6-9; PIGHIN 2004, pp. 172-173.

2. STATUA FEMMINILE (inv. n. 8808) (Tav. II)

Marmo greco a grana grossa e venature grigie (pentelico). Misure: alt. m. 0,70. Mancano testa, braccio destro, mano destra e piedi. Larga frattura posteriore con punto di partenza là dove è il perno per il braccio destro. Sul davanti una serie di fori accoglievano altri perni per l'attributo. Una linea di frattura, generata forse dall'inserimento del largo perno in ferro che era stato applicato sulla schiena, forse per ancorarla alla parete, attraversa diagonalmente la schiena. Una linea di frattura corre anche sul davanti, fermandosi poco

²³ DENTI 1991b, p. 135, tav. XLVI.

²⁴ BLÜMEL 1933, p. 12, n. R. 27, tav. 18.

²⁵ DENTI 1991b, p. 137.

²⁶ BOSCHUNG 1997, p. 241.

²⁷ VERZAR BASS 1995, pp. 131-135 e nota 32.

²⁸ GHEDINI 1982, pp. 29-52, in particolare p. 40; GHEDINI 1983, pp. 130-133.

²⁹ SALETTI 1993, p. 369.

³⁰ BORDA 1972a, p. 69 ss.; VERZAR BASS 1995, p. 131.

³¹ Cat. n. 11.

³² DI FILIPPO BALESTRAZZI 2002, cc. 261-302, fig. 13.

³³ DI FILIPPO BALESTRAZZI 2002, cc. 263-271, figg. 4-5.

³⁴ Cfr. cat. nn. 13, 14, 19, 29: in questo caso punti di riferimento fondamentali, consapevole sempre di una necessaria critica prudenza, come suggeriva SALETTI 1972 e SALETTI 1973.

sotto il fascio delle pieghe disposte orizzontalmente. Nel complesso per quel che è rimasto la conservazione è buona.

Concordia Sagittaria. Nell'elenco degli oggetti di antichità dei fratelli Muschietti ha il n. 38; in quello dell' 'Atto di cessione e deposito' porta il n. 33; nell'inventario B 2 ha il numero 251 accompagnato da una M, indicante l'appartenenza al lascito Muschietti. Il n. 8808 è quello in I 4.

È una statua femminile di piccola dimensione. La testa, ora mancante, era inserita nella cavità ancora oggi ben leggibile tra spalle e tronco. Stante sulla sinistra, la destra leggermente flessa e portata indietro, indossa chitone e *himation* (*palla*), che avvolgono tutto il corpo. La mano sinistra sosteneva e raccoglieva il mantello, creando sul davanti, tra vita e seno, il largo fascio di pieghe che attraversa quasi orizzontalmente il corpo, dando quindi origine alla solita caduta di pieghe lungo il fianco sinistro. Creste rilevate caratterizzano quelle ad andamento ricurvo sul fianco destro. Dalla posizione arretrata della gamba destra si generano altre pieghe, che vanno man mano allargandosi verso sinistra e risalendo verso l'alto.

Accostando le due statue femminili concordiesi si può meglio apprezzare, pur se l'una è monumentale e l'altra di dimensioni ridotte, quanto diversa fosse l'impostazione delle due figure, rispondente al di là di una prima occhiata, a principi compositivi del tutto opposti e dunque a modelli totalmente diversi anche cronologicamente.

Lo denuncia la partitura del panneggio, che chiude in sé stessa la figura. Esso risente di modelli forse anteriori a quelli già ellenistici, cui sembra in parte rifarsi la statua precedente. L'*himation*, infatti, nell'avvolgere la figura, come è ad esempio nell'Artemisia di Alicarnasso³⁵ non scende di molto sotto la vita e soprattutto, secondo uno schema noto dalla *Themis* di *Chairestratos*, in parte si stringe ancora al corpo, forse fissato alla cintura che doveva chiudere il chitone alla vita. Una tipologia statuaria assai nota da schemi quali quelli che vediamo in una figura panneggiata del Museo Mussolini³⁶. Qui questo lembo è infatti descritto come una fascia costituita da tre grosse pieghe, che salgono verso il seno sinistro a riequilibrare la discesa di quelle che vanno a poggiarsi sul braccio sinistro. Logica con tale modo di portare il mantello, giacché si allinea con il suo lembo interno, è anche la disposizione delle pieghe originate dalla posizione arretrata della gamba destra. Coerente il loro formarsi e

significativo di un ampio impianto l'allargarsi di esse alla base. Qui il mantello arriva fino a terra, coprendo completamente i piedi e dando quindi alla figura una sua precisa ed ampia linea di base. Costruita su un asse di simmetria verticale che passa al centro del corpo, la figura si appoggia all'esterno su un secondo asse coincidente con la linea di ricaduta delle pieghe sotto il braccio sinistro. Con questo secondo asse l'autore del prototipo ha avuto modo di allargare all'esterno l'impostazione della figura, parallelamente a quanto accade a destra con la gamba flessa, leggermente scartata verso l'esterno, e di creare quindi l'immagine fondandola su una sorta di impianto piramidale. La statuetta, copia romana di un lavoro di periodo ancora classico, come indicano i profondi solchi tra pieghe e pieghe, è un lavoro di scalpello robusto, che ha abbastanza reso quello che doveva essere lo schema base del suo originale.

La sua piccola dimensione apre il problema dell'utilizzazione di una statua di questo tipo, se abbia potuto appartenere cioè ad un ambito pubblico o ad un ambito privato, dunque probabilmente destinata ad un larario privato, ipotesi che non aiuta a stabilire se possa leggersi come statua di divinità o statua destinata a rappresentare un personaggio femminile pubblico. Sappiamo bene che anche queste potevano far parte dei *sacra privata*, oltre che dei *sacra publica*, insieme segno dell'ossequio prestato dal cittadino romano alle forme del potere e, da parte di questo, della pressante necessità di un'ampia e diffusa propaganda. Si confronti ad esempio il caso dei piccoli ritratti di Caligola³⁷, alcuni più o meno sicuramente identificabili, tutti, tra l'altro, provenienti dal Tevere, e per questo anche segno chiaro della pratica liberatoria della *damnatio memoriae*³⁸.

Di recente si è anche parlato, proprio per questa immagine, della possibile presenza, nei primordi della colonia concordiese, del ben noto fenomeno del collezionismo antico, pure richiamato da alcuni studi recenti per alcune copie statuarie altinate³⁹. Tale evenienza tuttavia, non essendosi potuto individuare con assoluta precisione la sua natura di 'copia', deve per ora restare un'ipotetica prospettiva⁴⁰. Certo è che, pur nella semplice lettura di essa come statua iconica, tipologia statuaria largamente presente anche nelle aree dell'Italia settentrionale, si tratta di un'opera che per la qualità della sua trattazione tecnica va inserita nel filone di quella che va sotto la comune definizione di statuaria colta, da attribuire ad una bottega che lavorava marmo greco riproponendo schemi propri della grande statuaria gre-

³⁵ KABUS JAHN 1963, pp. 23 ss. e 70 ss.; WAYWELL 1977, p. 103 ss., n. 27 e pp. 70-71; RICHTER 1954, p. 75, n. 126, tav. XCVI.

³⁶ MUSTILLI 1939, n. 419, 111.

³⁷ JUCKER 1982, pp. 113-114, nota 27, tav. 15, 3-4.

³⁸ POLACCO 1955, p. 185; MNR I, 9, I, R 98, p. 143; SCHNEIDER 1976, p. 31; VARNER 1993, pp. 29-32.

³⁹ TOMBOLANI 1987, p. 87 e TIRELLI 2000, pp. 66-67.

⁴⁰ PETTENÒ 2006, p. 72.

ca. Altro problema si apre qualora volessimo chiederci se tale bottega scultorea fosse operativa nella stessa Concordia o se non si trattasse di opera importata. È lavoro databile al I secolo d.C.

BRUSIN, ZOVATTO 1960, p. 62, fig. 83; ZOVATTO 1971, p. 6, n. 8; BUORA 1983, p. 42; CROCE DA VILLA 2001e, p. 22; PETTENÒ 2006, pp. 72-75; DI FILIPPO BALESTRAZZI 2011b, p. 162, fig. 7.

3. TORSO FEMMINILE (inv. n. 171) (Tav. III)

Marmo. Misure: alt. m. 0,17. Conservata fino alla vita, mancano la testa compreso il collo e ambedue le braccia, rotte poco sotto l'attacco alla spalla.

Concordia Sagittaria. Il n. 171 è quello dato in F 1 a un «torso di fanciulla in marmo privo delle braccia (17) prov. ignota ma raccolta Muschietti». In inventario B 2 al n. 255/6M è descritto un «Torso di donna dal collo all'ombelico con mozziconi delle braccia». La lettera M ne ricorda la provenienza dalla raccolta Muschietti. Nell'elenco delle antichità dei fratelli Muschietti non se ne dà però notizia. Né, a meno di non riconoscerla in qualche altro pezzo dalla descrizione non chiara, compare nell'elenco dell'Atto di cessione e deposito. Potrebbe forse essere un lascito o un dono Muschietti fatto in periodo successivo a quell'atto.

Figura di donna conservata solo fino all'altezza della vita. Manca della testa e delle braccia, rotte appena al di sotto dell'attacco. Ciò che resta del braccio sinistro presenta un foro centrale che, se non è dovuto ad un restauro, indica che il braccio era aggiunto. Nell'incavo molto largo e arrotondato tra le spalle, in cui dovevano trovare alloggio collo e testa, sta al centro un grosso perno di ferro. Forse si deve alla sua presenza la larga chiazza rossastra, che macchia tutta la parte antero – superiore del busto. In alcuni punti il torso è coperto da concrezioni.

A giudicare dalla posizione della spalla e del braccio destro un po' avanzato e nello stesso tempo abbassato rispetto alla spalla e al braccio sinistro, doveva esserle proprio un movimento che portava braccio e spalla destra in avanti, analogamente a quanto avviene ad esempio nell'Afrodite pudica. È una delle pochissime opere presenti tra il ma-

teriale concordiese raffigurante una figura femminile che, per la sua nudità, può essere identificata o con una figura del mondo mitologico, che potrebbe essere ad esempio una ninfa o, e ci sembra più probabile, con una Afrodite, senza che sia possibile riconoscere quale dei tanti tipi statuari di Afrodite essa potesse ripetere. Il pezzo, di lavoro piuttosto modesto, si presenta comunque doppiamente interessante, e perché testimonia la presenza a Concordia di copie di statuaria colta in un luogo che non sembra aver particolarmente coltivato questi aspetti⁴¹, e perché potrebbe confermare l'esistenza di un culto alla dea. Viste le dimensioni la statua completa non doveva superare il metro ed è possibile pensare che fosse una statuetta da appartamento, a meno che non fosse una statuetta votiva dedicata in un qualche luogo di culto⁴². Potrebbe esserne testimonianza indiretta il frammento di un'iscrizione marmorea della stessa raccolta Muschietti, molto discussa⁴³, ora murato in una delle pareti del museo, e che, per quel che sporge, misura m. 0,30 × 0,25. La divinità dell'iscrizione potrebbe essere stata Cerere o Venere, da favorire quest'ultima, secondo la Scarpa Bonazza⁴⁴, quale progenitrice della *gens Iulia* e di cui dunque il culto poteva con ogni probabilità essere seguito dagli Augustali⁴⁵. Nell'iscrizione, gemella di un'altra dedicata a Vesta⁴⁶, *Titus Elius Atimetus* liberto, seviro, e *Euodus* augustale, oltre che dedicare alla dea il monumento, diedero per la sua tutela duemila sesterzi, cifra alquanto alta per un impegno di sola conservazione, se la si confronta con il prezzo che consuetamente viene supposto per una piccola statua, da 100 a 200 sesterzi, e il prezzo per una grande statua da 2.000 a 8.000 sesterzi⁴⁷. Così se il Broilo ha supposto che i due frammenti marmorei appartenessero a due basi di statue e che i sesterzi fossero dati per la loro conservazione, A. Mastrocinque ha ipotizzato che la manutenzione dovesse riferirsi oltre che alla tutela delle statue anche a quella di un tempio o sacello dedicato a quella divinità⁴⁸. Potrebbe allora non essere del tutto improbabile che questo torso, forse di Venere, date le sue ridotte dimensioni, fosse proprio la statua dedicata in quel tempio, posta su quella base di cui si è conservata parte dell'iscrizione. L'iscrizione, secondo il Broilo, è databile al II secolo d.C., epoca alla quale potrebbe risalire anche questo torso, da non scendere comunque oltre l'inizio del secolo.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 2011b, pp. 162-163 fig. 9.

⁴¹ Cfr. però cat. nn. 8, 9 e 10.

⁴² BESCHI 1988, pp. 241-250.

⁴³ *CIL* V, 1872; BROILO 1980, n. 4; ALFÖLDI 1980, app. n. 1, c. 296; LETTICH 1994, p. 46, n. 13.

⁴⁴ SCARPA BONAZZA 1978, p. 42.

⁴⁵ DUTHOY 1978, pp. 1293-1296.

⁴⁶ *CIL* V, 8655; SCARPA BONAZZA 1978, p. 42, nota 120; BROILO 1980, n. 3; ALFÖLDI 1980, app. n. 1, cc. 296-297; LETTICH 1994, p. 45, n. 12.

⁴⁷ CALABI LIMENTANI 1961, p. 872.

⁴⁸ MASTROCINQUE 1995, p. 281, fig. 7.

CONTINUA ...