



# AUTHENTICITY STUDIES

International Journal of Archaeology and Art

ISSN 2785-7484

Issue n. 1 / 03.2022

<https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/issue/1/1>

# /1.0





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica  
Piazza Capitanato, 7 - 35139 Padova (PD)



Iniziativa sostenuta dalla  
**Fondazione**  
Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Nell'ambito del Progetto



PROGETTO  
MEMO



**Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art** is an international and independent journal based on a peer review system and dedicated to studying the methods of attribution and authentication of authentic archaeological and historical-artistic artefacts. *Authenticity Studies* is an **open-access electronic journal** (with ISSN). It is based on an anonymous and **international double peer review system**.

*Authenticity Studies* does not foresee any financial contribution from the Authors or any expenses for the Readers.

Founded by Monica Salvadori (Editor in Chief), Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio and Luca Zamparo, *Authenticity Studies. International Journal of Archeology and Art* is a journal of the **Department of Cultural Heritage of the University of Padova** and is published by **Padova University Press**.

## EDITORIAL BOARD

### Editor-in-Chief

Monica Salvadori, University of Padova  
monica.salvadori@unipd.it

### Advisory Board

Ilaria Andreoli, Centre National de la Recherche Scientifique  
Elena Calandra, MiC, ICA  
Giuliana Calcani, University of Roma Tre  
Alessandro Naso, University of Napoli Federico II  
Mauro Natale, University of Geneva  
Marta Nezzo, University of Padova  
Vinnie Norskov, Aarhus University  
Roberto Riccardi, Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale  
Peter Stewart, University of Oxford  
Federica Toniolo, University of Padova

### Editorial Board

Gilberto Artioli, University of Padova  
Monica Baggio, University of Padova  
Marta Boscolo Marchi, Museo d'Arte Orientale, MiC  
Spike Bucklow, University of Cambridge  
Emanuele Marcello Ciampini, University Ca' Foscari of Venice  
Neil Brodie, University of Oxford  
Tommaso Casini, IULM University  
Noah Charney, University of Ljubljana  
Martine Denoyelle, Institut national d'histoire de l'art

Frederic Elisg, University of Geneva  
Thierry Lenain, Université Libre de Bruxelles  
Francois Lissarrague †, EHESS  
Isabel Lopez Garcia, University of Málaga  
Christina Mitsopoulou, University of Thessaly  
Marianne Moedlinger, University of Genova  
Paolo Moro, University of Padova  
David Scott, Int. Inst. for Conservation of Historic and Artistic Works  
Arianna Traviglia, University Ca' Foscari of Venice  
Andrea Tomezzoli, University of Padova  
Gennaro Toscano, Bibliothèque nationale de France  
Christos Tsirogiannis, Aarhus University  
Massimo Vidale, University of Padova  
Christopher Wood, New York University  
Donna Yates, Maastricht University  
Luca Zamparo, University of Padova

### Managing Editor

Luca Zamparo, University of Padova  
luca.zamparo@unipd.it

### Assistant Editors

Elisa Bernard, IMT School for Advanced Studies Lucca  
Clelia Sbrolli, University of Padova  
Giulia Simeoni, University of Padova  
Eleonora Voltan, University of Padova - University of Málaga

### In copertina

Vista frontale del frammento di parapetto messo in vendita il 20 luglio 2020. © HVMC / Bianca Massard.

ISSN 2785-7484

Rivista scientifica in fase di registrazione presso il Tribunale di Padova

© Padova 2022, Padova University Press

Università degli Studi di Padova

Via 8 Febbraio 1848, 2 - 35122 Padova (PD)

Tel. +39 049 8273748, Fax +39 049 8273095

padovauniversitypress@unipd.it - authenticity.studies.dbc@unipd.it

www.padovauniversitypress.it



"This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)"

Progettazione ed elaborazione grafica: [www.publicad.it](http://www.publicad.it)



# Index

04 **Editorial**

*Monica Salvadori, Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio, Luca Zamparo*

**ESSAYS**

07 **For Fame or Fortune: Forgery of Archaeological and Palaeontological Artefacts**

*Noah Charney*

17 **Può Winckelmann dialogare con Authenticity?**

*Maria Elisa Micheli*

30 **À propos d'un vrai-faux fragment de balustrade amarnienne**

*Maxence Garde & Marta Valerio*

43 **Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare**

*Daniele Zumerle*

63 **Note su un falso cratere pestano nella collezione Rossi di Padova**

*Alessandra Cannataro*

81 **Falsi e pastiche. Considerazioni su un gruppo di legature "romaniche" del XIX secolo**

*Alessia Marzo*

105 **Un quadro a olio riferito a Domenico Induno: un esercizio di attribuzione**

*Alberto Corvi*

123 **A short genealogy of authenticity. Tracing concepts of the real in the preservation discourse from the 19<sup>th</sup> century to today**

*Alexander Stumm*

130 **Fake originals or authentic replicas? Authenticity and conservation practices of historic vehicles**

*Francesca Benetti*

143 **La copia cinese come fonte di nuova autenticità. Analisi storico-artistica del fenomeno, delle sue conseguenze nel sistema dell'arte e nel rapporto con l'Occidente**

*Nicole Galaverni*

167 **Better Sensors, Better Forgers: An Adversarial Loop**

*Irina-Mihaela Ciortan, Sony George, Jon Yngve Hardeberg*

**REVIEWS**

194 **Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva**

*Isabel López García*

196 **A multidisciplinary operational protocol for the study of manuscripts and metals: proposals by Ahmed Hosni**

*Luca Zamparo*

197 **Alceo Dossena e il Rinascimento italiano dell'Otto-Novecento**

*Elisa Bernard*



## Può Winckelmann dialogare con Authenticity?

## *Can Winckelmann dialogue with Authenticity?*

### ABSTRACT

**A**utenticità, restauro e falso sono alcune delle domande che Winckelmann si pone indirettamente nel suo studio delle produzioni antiche. Le risposte, anche se parziali e alterate, mostrano la complessità del pensiero di Winckelmann, che utilizza categorie stilistiche e formali come strumento di indagine.

**PAROLE CHIAVE.** Winckelmann, scultura antica, autenticità, falsi, copie.

**A**uthenticity, restoration and fake are some of the questions that Winckelmann indirectly asks himself in his study of ancient figurative productions. The answers, though partial and distorted, show the complexity of Winckelmann's thought, which uses stylistic and formal categories as an instrument of investigation.

**KEYWORDS.** Winckelmann, Ancient Sculpture, Authenticity, Fake, Copy.

Le celebrazioni dedicate a Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel biennio 2017-2018, originate rispettivamente dai 300 anni dalla nascita e dai 250 dalla morte, hanno sottoposto a rinnovate letture critiche la figura, il pensiero e il ruolo che lo studioso sassone ha rivestito nel delicato passaggio dall'antiquaria alla scienza dell'antichità. Ponendo le basi per lo studio scientifico della storia dell'arte antica, dunque di un multiforme patrimonio formale costituitosi e stratificatosi nel corso del tempo, e impostando una complessa struttura epistemologica lontana dalle ricerche di taglio erudito-compilerio condotte sino ad allora, Winckelmann è riuscito a imprimere una significativa svolta a favore dell'autonomia dell'*Alttertumswissenschaft*. Il suo interesse, com'è ben noto, si è appuntato sulle produzioni figurative che, se erano ormai da secoli apprezzate da artisti e collezionisti, prese a modello per nuove creazioni e valorizzate mediante raffinate modalità allestitivo entro palazzi, ville e giardini, difettavano di una visione critica in grado di coglierne lo statuto, restituendo loro un'identità in prospettiva storica.

## I. ROMA E IL SUO "POPOLO DI STATUE"

*Le peuple de statues*, di cui il Laocoonte vaticano era dal 1506, anno della scoperta, *le monarque et le souverain*, che, come aveva annotato nel 1739 il presidente De Brosses, insieme alle monumentali *ruinae* era agli occhi di uno stupefatto visitatore il biglietto da visita di Roma (Micheli 2020, pp. 98-99), si qualificava come un ammasso multiplo e composito di sculture intere e frammentarie. Mentre alle sculture complete o completate era assegnata la veste rappresentativa, frammenti e marmi lacunosi contribuivano, da un lato, a mostrare l'Urbe come un enorme museo diffuso, dall'altro, ad accrescere la statura del loro proprietario, determinata dalla mole dell'accumulo. Che cosa poi veniva integrato, e in quale modo, metteva in gioco non solo la continuità dei Moderni con gli Antichi, ma anche la capacità di esercizio, pratico-fattuale e interpretativo, dei primi (Faedo 2019, pp. 165-167). Considerando la completezza un valore, poche erano le sculture lasciate incomplete e che erano nondimeno stimate eccellenti, com'è il caso eloquente del torso del Belvedere (*Torso del Belvedere* 1998; Rossi Pinelli 2016). Statue, rilievi, sarcofagi, elementi architettonici e d'arredo erano comunque privi di un qualsiasi ordinamento sotto i profili cronologico, qualitativo e manifatturiero.

Quanto alla cronologia, costituivano parziale eccezione le teste-ritratto di età romana, soprattutto imperiale, fin dalle ricerche di Fulvio Orsini dedicate alle monete e poi applicate ai pezzi a tutto tondo (Cellini 2004), o anche quei grandiosi monumenti accompagnati da iscrizioni: gli archi, gli acquedotti, le due colonne istoriate che segnavano, connotandolo, il paesaggio cittadino. Peraltro, le articolate scene di guerra e di trionfo scolpite sul fusto di entrambe avevano offerto sin dal Rinascimento un inesauribile repertorio di figure e schemi a generazioni di artisti.

Quanto alla qualità, le raccolte grafiche e a stampa di *nobilis opera* presentavano una selezione di sculture ritenute eccellenti in base alla fama goduta dai singoli esemplari uniti, talvolta, al prestigio della collezione d'appartenenza; rispetto ai primi *corpora* tardo quattrocenteschi e cinquecenteschi, le aggiunte via via inserite riguardavano esemplari sia già noti, più confacenti ai mutati gusti dei tempi, sia di nuova scoperta (Picozzi 2000, pp. 25-38). Nel primo ventennio del Seicento, ad esempio, i lavori di edificazione della villa Ludovisi portarono alla luce le sculture, da allora in poi celebrate, del Galata che uccide la moglie e se stesso (*Piramo e Tisbe*,

nell'incisione di François Perrier del 1638, tav. 32: Palma 1983, p. 45, fig. 55; Fusconi 1992, pp. 29-30; Di Cosmo, Fatticcioni 2012, pp. 387-389) e del Galata morente (*Gladiatore morente*, nell'incisione coeva dello stesso autore, tav. 91: Palma 1983, p. 46, fig. 57; Fusconi 1992, pp. 30-32; Di Cosmo, Fatticcioni 2012, pp. 549-551). Inoltre, in sintonia con l'avanzare delle ricerche su *instituta* e *mores*, anche i rilievi, soprattutto mitologici e per lo più desunti dalle casse dei sarcofagi, giungevano ad assumere una chiara visibilità e una diversa considerazione sia tra gli artisti che tra i collezionisti (Pray Bober 2000): alla metà del Seicento lo esplicita con chiarezza la *Galleria Giustiniana*.

Quanto alla manifattura, gli autori greci e latini offrivano la risorsa prima dalla quale attingere notizie a sostegno di una presunta "autorialità" delle opere, che rinviava ad un'altrettanto presunta "maniera" d'eccellenza, il cui conio era un'immaginata – e letteraria – greicità: egregiamente lo esemplificano i nomi dei supposti autori inseriti nelle stampe riproducenti i due colossali Dioscuri di Monte Cavallo. Sulle fonti, del pari, era fondato il sistema complessivo entro il quale gli antiquari erano giunti a posizionare tutti i monumenti, esito di un lungo processo che, partito dallo schema varroniano, rappresentava in una visione sinottica la cultura antica quasi specchio della moderna (Wrede 2000, pp. 7-15).

Salvo alcuni volumi monografici, significativo quello a due mani di Pietro Santi Bartoli e Giovan Pietro Bellori rivolto alla colonna di Traiano (Herklotz 2002), è Francesco Bianchini ad utilizzare le raffigurazioni al fine di rendere "*più viva nell'intelletto l'idea, e più facile alla memoria il compendio delle istorie rappresentate*" (Chiarlo 2010), riconoscendo indirettamente all'iconografia dignità di fonte e di sapere archeologico, sebbene in collocazione secondaria in quanto puntello della storia. Bernard de Montfaucon, invece, usò l'immagine (e quindi l'iconografia) per spiegare il monumento, correlandola però ad un testo esplicativo: era la parola scritta, comunque, a conferire significato all'oggetto in obbedienza a un più generale ordine funzionale il cui paradigma, stante la preparazione dell'estensore, era il modello filologico (Vaiani 2001).

La "maniera" restava sottotraccia, senza un tempo e uno spazio determinati, empirica nelle pur fini esegesi di Giovan Pietro Bellori, poco o nulla sensibile al barocco, e nelle teorizzazioni, ma anche negli applicativi, di Orfeo Boselli: sia, dunque, nelle sue creazioni che negli interventi integrativi sui pezzi antichi, avendo questi dichiarato che "*si deve imitar l'antico, come maraviglioso*" (Picozzi 2003, p. 89). Il classicismo di entrambi, espresso attraverso l'adozione aristocratica dell'antico, è costretto a misurarsi con un imperativo morale parimenti aristocratico, dovendo corrispondere a una realtà multipla e declinata anche nei suoi umili aspetti quotidiani: un binomio senz'altro difficile da conciliare, ma riassunto dalla collezione di antichità del Bellori (Heres 2000). Da queste premesse muovono tracciati variegati con i quali, a un secolo di distanza, si troverà a fare i conti Winckelmann una volta calato a Roma, il 18 novembre 1755.

## II. VEDERE-LEGGERE-SCRIVERE: WINCKELMANN A ROMA

Winckelmann era senz'altro munito di una preparazione letteraria costruita sulle fonti classiche, ma anche di discrete basi scientifiche nel campo della fisiologia e dell'anatomia acquisite negli anni di formazione universitaria a Halle e Jena; era sostenuto dalla conoscenza della letteratura artistica, ma anche delle teorie estetiche dei filosofi suoi contemporanei. Oltre che con una miriade di pubblicazioni, a Roma incontra e si confronta con quel popolo di statue e marmi vari – interi e frammentari – visitando palazzi, ville, giardini e musei sui quali restano numerosi appunti manoscritti (Kunze 2019); il suo iniziale tentativo è combinare l'arte con l'erudizione, che pone però di necessità, e subito, in subordine.

Fondamentale è la visione autoptica dei documenti materiali, tanto che si spinge ad affermare di essere giunto nell'Urbe soltanto per vedere: autopsia/qualità/stile è il trinomio sul quale fonda la riflessione. La vista, e l'attenzione che a questa si accompagna, è lo strumento che tramite l'osservazione gli consente di arrivare a formulare un giudizio estetico al quale partecipano anche altri sensi, non ultimo il tatto, poiché è la percezione visiva la condizione imprescindibile per valutare con competenza un'opera. In aderenza con quanto osservato, è attraverso la descrizione che viene attuata l'appropriazione dell'opera, in modo da integrare l'elaborazione percettiva e quella concettuale in cui le forme, e la loro attività, assicurano ad un tempo mutamento e permanenza, favorendo l'attitudine evocativa dell'osservatore e stimolando la capacità di cogliere e ricostruire i nessi; non a caso, la fenomenologia della vista sostiene la descrizione del torso, mutilo s'è ricordato, ma proprio in quanto tale apprezzato, del Belvedere (Pfothenauer 2019, pp. 143-145).

D'altronde, il sistema di relazioni fra l'osservatore e l'opera d'arte osservata, forte anche della sua potenzialità comunicativa, conduce Winckelmann ad interrogarsi sulla correlazione tra norma e dimensione ideale, tra forma e stile che nella comparazione delle opere trova uno dei mezzi per determinarne origine e trasformazione. A tal riguardo, sono fondamentali le categorie anatomiche, che hanno le basi scientifiche negli studi della scuola medica di Halle, come pure i segni espressivi sui volti. In accordo con le contemporanee teorie fisico-patognomiche, questi segni fisici sarebbero serviti a tradurre concretamente stati d'animo ed emozioni, sicché il Sassone può trasformarli in elementi portanti nelle sue descrizioni d'arte, nelle quali il linguaggio stesso, è stato ben sottolineato, utilizza per la prima volta termini tecnici propri di altri ambiti disciplinari: di grande impatto, anche emozionale, è la descrizione del volto del Laocoonte vaticano (La Manna 2019, pp. 118-120).

Sculture ritenute canoniche vengono quindi sistemate in fasi stilistiche che, permettendo la periodizzazione, costruiscono la storia in uno sviluppo evolutivo, ma parabolico: nella *Geschichte der Kunst des Altertums*, uscita a Dresda nel dicembre 1763 con la data però posticipata al 1764, le produzioni di tutto il mondo antico, con la Grecia quale punto di forza, sono sottoposte a questo filtro. Entro una straordinaria architettura mistilinea, la "maniera" ha trovato la sua formulazione che procede insieme alla valutazione della qualità, ma anche alla determinazione dell'epoca nella quale le opere erano state realizzate.

Distorsioni e storture dell'impalcatura epistemologica di Winckelmann sono ben conosciute e rimarcate già dai contemporanei a pochi anni dall'uscita della *Geschichte*; si diramano su

più direttrici a partire proprio dall'originalità dell'opera, nell'accezione prima della sua reale o presunta "grecità". Peraltro, questa originalità sfiora subito il nervo dell'"autenticità" non solo nella dialettica originale/copia, ma anche sul piano del *Nachleben*, dunque delle successive integrazioni, manipolazioni e falsificazioni che formano nel tempo uno stratificato dossier biografico del vissuto dell'oggetto.

### III. AUTENTICITÀ E CONTRAFFAZIONE: I DISAGI DI WINCKELMANN

Proprio riguardo alle falsificazioni, celebri e noti sono gli sgradevoli accadimenti che compromisero i rapporti di Winckelmann con Anton Raphael Mengs e Giovanni Battista Casanova fino a rompere un proficuo sodalizio; si tratta di incidenti che avrebbero potuto nuocere molto alla reputazione e alla credibilità del Sassone. Sebbene non siano state ancora chiarite l'occasione che l'ha originato e la mano che l'ha realizzato se Mengs, che in punto di morte dichiarò di essere l'autore, da solo o con il contributo di Casanova, il piccolo affresco staccato e riportato su tela con *Giove bacia Ganimede* venne ritenuto autentico da Winckelmann (Mengs 2001, pp. 242-243, n. 77; Burlot 2012, pp. 115-118; Roettgen 2018, pp. 158-163). Questi ne descrisse persino il ritrovamento, che sarebbe avvenuto da parte di un anonimo straniero nell'autunno 1760 su un muro nei dintorni di Roma, e lo inserì nella prima edizione della *Geschichte*, lodandolo in maniera esagerata (Fig. 1).



**Fig. 1.** Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini (inv. N. 1331). A.R. Mengs, *Giove bacia Ganimede* (da Mengs 2001, n. 77).

Nonostante l'apprezzamento tributato al dipinto, forse sollecitato da pulsioni personali, non era affatto sfuggita a Winckelmann l'incongruenza iconografica delle due figure e la stranezza dello schema compositivo che li coglieva nel bacio, per il quale lo studioso non era riuscito a trovare alcun confronto tra le opere antiche. Se la posizione dei due personaggi arieggiava infatti quella di Marsia seduto e Olimpo stante dipinti su un affresco da Ercolano di recente scoperta (Hodske 2007, p. 235, tav. 144,3), la combinazione delle teste e la presa della mano sinistra di Giove sulla nuca del giovane risultavano del tutto anomale a fronte degli schemi antichi, come peraltro dissonanti erano le forme troppo carnose di entrambi e i colori pastosi che cooperavano a modellare i corpi. Egualmente non rispondenti a precisi modelli antichi, bensì a più generiche re-interpretazioni all'antica, sono alcuni dettagli del trono relativi alla morfologia delle zampe, del suppedaneo e dello schienale in forma di conchiglia, nonché della corona che cinge il capo di Giove i cui piedi mantengono una costruzione prospettica non adeguata alle convenzioni antiche, laddove dai contemporanei repertori di vasi a figure nere e rosse derivano invece, e puntualmente, le forme di quelli tenuti in mano dai due (Jenkins, Sloan 1996).

Pur essendo molto attiva all'epoca una fiorente industria di falsi e, in specie, di pitture "antiche" innescata dalle esplorazioni di Ercolano e Pompei che avevano aperto un nuovo, incredibile, spaccato su intere pareti policrome e popolate di figure (Burlot 2012), l'intento che aveva mosso Mengs non era verosimilmente quello di far cadere in trappola l'amico, bensì quello di mostrare quanto egli fosse a sua volta profondo conoscitore dell'antico e quanto minutamente fosse capace di imitarlo, superandolo persino. E non è neanche da escludere del tutto che la modalità scelta fosse scaturita dalla *querelle* che all'epoca contrapponeva gli studiosi circa la superiorità degli Antichi o dei Moderni. Proprio nell'ambito della pittura, infatti, la *querelle* aveva trovato in Caylus, osteggiato da Winckelmann e viceversa, un accanito sostenitore circa il primato degli Antichi, tanto che il conte aveva avviato sperimentazioni dell'encausto fino a spingere un artista contemporaneo, Joseph Marie Vien, a tradurre in "tecnica e figura" le sue ipotesi empiriche fondate sulla ripetizione della "ricetta" pliniana (Carofano 2007; Carofano 2013). Più oscura, di contro, è la vicenda che ebbe in Giovanni Battista Casanova l'altro protagonista. Costui aveva mostrato a Winckelmann due pitture "antiche" di cd. recente scoperta, *Un ballo di Baccanti* (Fig. 2) e *L'educazione di Erittonio* (Fig. 3), delle quali il Sassone aveva ancora una volta magnificato non solo l'antichità, ma anche la suprema bellezza, pubblicandone le incisioni nella *Geschichte* (Burlot 2012, pp. 119-122; Roettgen 2018, pp. 60-166; Spiaggiari 2019, pp. 164-167).

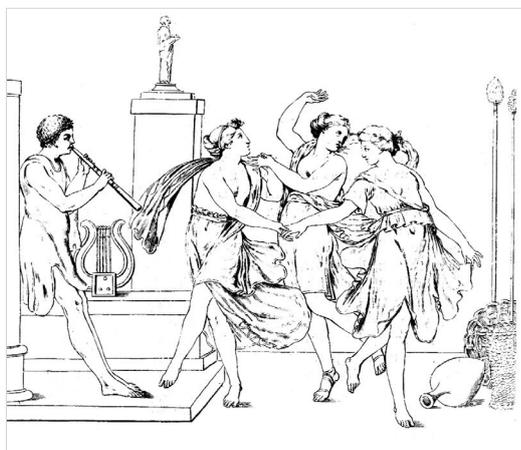


Fig. 2



Fig. 3

**Fig. 2.** *Un ballo di Baccanti*  
(da Winckelmann 1764, p. 262).

**Fig. 3.** *L'educazione di Erittonio*  
(da Winckelmann 1764, p. 263).

Stante l'acquisto subito fattone da un ufficiale francese, Diel de Marsilly e, alla sua morte, l'invio in Inghilterra dei due quadretti, resta il dubbio se in questa contingenza la motivazione non risiedesse proprio nella volontà di contraffare: la patente di antichità, garantita dal giudizio di un autorevole studioso, avrebbe senz'altro contribuito ad accrescere il prezzo di mercato delle due opere. A questo proposito non è forse casuale che, a differenza del comportamento tenuto con Mengs, Winckelmann non si sia peritato di danneggiare con qualsiasi mezzo la reputazione di Casanova, processato in contumacia a Roma nel 1767 e condannato a dieci anni di carcere senza, tuttavia, che ciò ne compromettesse la carriera a Dresda, dove nel frattempo si era trasferito per insegnare disegno alla Kunstakademie di cui divenne direttore nel 1776.

#### **IV. AUTENTICITÀ E MANIPOLAZIONE, ORIGINALI E DERIVATI: WINCKELMANN E LA COSTRUZIONE DI UNA TRAMA COMPLESSA**

Al di là dell'aspetto aneddotico, ma fors'anche denigratorio per Winckelmann, di cui viene messa in dubbio la capacità di una lettura interpretativa sul piano formale, gli episodi mi sembrano significativi quanto meno su due fronti, a testimonianza di alcune tendenze che andavano acquisendo vigore all'epoca. E' da notare che mentre i due passi incriminati rimangono nella prima traduzione italiana della *Geschichte* ad opera di Carlo Amoretti uscita a Milano nel 1779, vengono viceversa liquidati nella successiva edizione romana, curata da Carlo Fea.

Il primo aspetto, più banale e scontato, è relativo all'incidenza del patrimonio classico nella preparazione degli artisti secondo un preciso tracciato formativo di lungo corso che, però, viene ora a corrispondere a un nuovo gusto artistico in cui il rococò è in via di dismissione a favore di linee pure e definite, nonché di un complessivo disegno compatto. Questa ricerca di purismo, che diventerà organica all'indirizzo politico uscito dalla Francia rivoluzionaria, si sarebbe a breve mutata in aperta grecofilia, sostanziata dall'arrivo nel circuito intellettuale europeo di opere originali dalla Grecia. Sono queste a vivificare e spostare il dibattito su livelli soltanto avviati dall'ermeneutica winckelmanniana, poiché centrali diventano il riconoscimento del nome e della fisionomia dell'autore, com'è il caso celebre dei marmi partenonici e di quelli di Phigalia; i diversi stili e, dunque, la periodizzazione, com'è l'altrettanto celebre caso dei marmi di Egina; la questione della policromia nella statuaria antica, com'è il caso de *Le Jupiter Olympien* di Quatremère de Quincy che incrina l'imperante paradigma del bianco.

Il secondo fronte riguarda appunto il fatto che inizia ad affermarsi la lettura delle opere, le quali ancora oggi rimangono per lo più "decontestualizzate", per il tramite di categorie stilistico-formali di cui proprio Winckelmann non era solo il teorico e il sistematizzatore, ma anche il diffusore primo nei circoli di artisti e intellettuali anche stranieri residenti a Roma, come pure nel *network* allargato degli studiosi di antichità, suoi corrispondenti. Dal ricco carteggio del Sassone, infatti, emergono con chiarezza i problemi ermeneutici che questi si trovò ad affrontare nel processo elaborativo del suo sistema, nonché quei pensieri più minuti, e pure dubitativi, che non trovano spazio nei volumi a stampa di certo più asseverativi.

Questo specifico aspetto, che potrebbe sembrare paradossale in considerazione della cecità valutativa mostrata nella lettura dei tre dipinti sopra ricordati, costituisce un punto di forza dello studioso, meno monolitico di quanto non sia stato in seguito ritenuto, in virtù anche della

crystallizzazione elaborata da Goethe e dal suo cenacolo a Weimar del classico, nonché della conseguente dinamica tra classicismo e storicismo (Riedel 2006). A questo riguardo, mi sembra utile evidenziare come Winckelmann sia riuscito a comprendere in pieno sul piano della critica formale il significato del rilievo con la cd. *Leucothea* (Fig. 4), murato su una parete della Sala di Marte (o Sala del grande rilievo con cavaliere) a Villa Albani, dando prova di un'analitica capacità di osservazione e di un'acuta finezza interpretativa, mentre non riuscì a centrare il portato dell'imponente *Reiterrelief* che ad oggi incombe nella stanza (Gasparri 2020b, pp. 40-42).

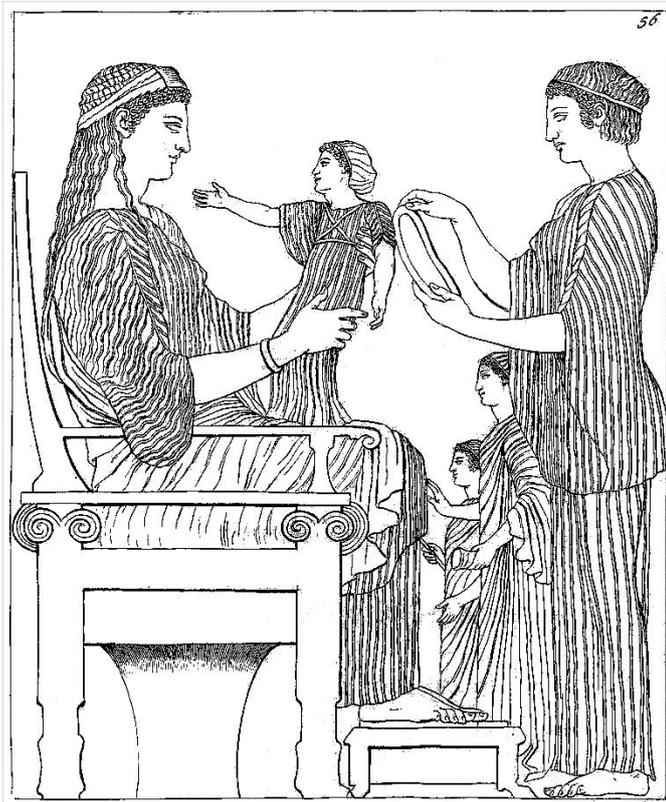


Fig. 4. Rilievo con la cd. *Leucothea*  
(da Winckelmann 1767, I, tav. 56).

Com'è stato già segnalato (Gasparri 2009, p. 182), la definizione winckelmanniana di "etrusco" per il marmo vale in quanto riconoscimento della sua posizione in una fase iniziale della cultura artistica, anteriore a quella classica. Ciò era dovuto tanto alla costruzione delle figure, che sono rigide, immobili, con membra sottili e non ancora anatomicamente ripartite, con i volti caratterizzati dal profilo aguzzo, dagli occhi obliqui e all'insù, dalla bocca incurvata verso l'alto; tanto alla concezione delle forme, che sono compatte e geometricamente giustapposte con l'aiuto del basso oggetto delle superfici; tanto dall'economia dei gesti, quasi contratti; tanto al trattamento stilistico che si dispiega, in particolare, nella descrizione dei giochi calligrafici delle vesti (Rügler 2016, pp. 180-181; sull'ambivalenza di *heturisch* o *altgriechisch*, anche Vorster 2018). Indiziarie a tal fine sono le pieghe parallele e ricadenti verticalmente nella metà inferiore del chitone della cd. *Leucothea* che si contrappongono a quelle dell'*himation*, connotando anche volumetricamente la figura: queste pieghe sono di forma lobulare nel movimento della stoffa attorno al gomito sinistro; a zigzag, nel lembo sceso trasversalmente dalle ginocchia, al fine di riprodurre la sovrapposizione delle falde del mantello.

“Etrusco” equivale quindi ad “arcaico” quanto ad epoca; proprio i modi stilistici e formali orientano a circoscrivere la manifattura in area ionica (alla quale rimandano anche elementi antiquari come le volute eoliche delle zampe del trono), che la critica attuale, per via del modellato dei volti e del trattamento delle capigliature, preferisce ascrivere all’espressione ricettiva magnogreca, più che a una bottega nordionica e/o insulare (*Villa Albani 1998*, pp. 251-253, n. 81: A. Linfert).

Di contro, sul piano esegetico non è accettabile il riconoscimento del soggetto avanzato dal Sassone che individuò in Leucothea la figura femminile seduta in trono e in Dioniso il bambino che questa stringe tra le mani, un’identificazione suggerita anche per il gruppo a tutto tondo di Eirene e Ploutos. L’infante è in piedi sulle cosce del personaggio femminile verso cui tende il braccio destro, mentre altre tre figure, una femminile adulta, una fanciulla e un fanciullo, disposte a scalare dalla più alta alla più bassa, sono stanti di fronte ai due. La scena non è mitica, ma – come già correttamente interpretò Zoega pochi decenni dopo (Zoega 1808, p. 183, tav. 41) – è pertinente a un rilievo funerario tardo arcaico-proto severo in cui la defunta è in compagnia dei figli e di un’ancella che le porge un oggetto: forse una benda, che è però frutto di restauro moderno, settecentesco, al pari delle mani e del volto della donna.

In relazione al restauro, è inoltre interessante sottolineare la concezione mimetica dell’intervento integrativo attuato nel volto; pur assumendo gli stilemi propri dell’acconciatura della donna, viene congelata l’euritmia dei lineamenti che sono ora impostati su un largo ovale. Un’abilità mimetica ancora più raffinata, peraltro, permea un altro rilievo collocato nella stessa sala della Villa, il cd. pasticcio Piranesi, cui Winckelmann non prestò attenzione, nonostante non gli fosse sfuggito un altro piccolo rilievo di “stile etrusco”, visto nel cortile di Casa Capponi e oggi conservato nel National Museum di Liverpool (Gasparri 2009, p. 180), esso pure a destinazione funeraria e ulteriore, eloquente, esempio di stile ionico insulare di età tardo arcaica.

Il cd. pasticcio Piranesi è appunto costruito attorno ad un frustulo di rilievo funerario di epoca proto severa e di manifattura ionica, forse magnogreca (*Villa Albani 1998*, pp. 253-260, n. 82: H.U. Cain), in fase, dunque, con il rilievo della cd. Leucothea. Intorno a una piccola figura femminile seduta in trono, lo ripeto, nello schema della cd. Leucothea e del personaggio maschile scolpito sul rilievo Capponi, è impostata una scena molto articolata. Com’è stato ampiamente rilevato fin dalle pubblicazioni primo ottocentesche, questa attinge i suoi riferimenti antichi, tanto nella formulazione delle figure e degli elementi d’arredo quanto delle architetture scolpite sul fondo, da differenti categorie monumentali: lastre Campana, grandi vasi in marmo, rilievi marmorei con architetture, fra i quali il marmo ora agli Uffizi costituiva l’esemplare più famoso e copiato a partire dal Quattrocento (valga il rilievo moderno, oggi nel National Museum di Liverpool, acquistato a Roma da Lord Cawdor per il quale proprio Winckelmann aveva sostenuto trattarsi di uno dei più fini lavori giunti dall’antichità: Jones 1990, pp. 143-144, n. 147).

Il lavoro condotto da Piranesi, peraltro, è coerente con l’utopia dell’antico sulla quale l’artista fondava il suo pensiero, espresso appieno nelle tavole dei *Vasi, candelabri, cippi* dove, nella preferenza accordata a forme elaborate con decorazioni complesse, ma elegantemente reinterpretate, affiorava la sua convinzione, divergente da quella del Sassone, che “*il grottesco ha ancora il suo bello e reca diletto*” (Bosso 2006). Tuttavia, tra gli scultori-restauratori operanti a Roma andavano prevalendo le teorie puriste di Winckelmann che in parte collimavano con le posizioni di Bartolomeo Cavaceppi, di cui il Sassone stimava tanto l’attività quanto le modalità di lavoro. Lo scultore, infatti, interveniva

sui marmi lacunosi consapevole della necessità di individuare le iconografie al fine di compiere un'integrazione verisimile (Picozzi 2012). Dagli scritti teorici di Cavaceppi, risultano alcuni passaggi mirati appunto sia a salvaguardare l'aderenza iconografica sia a impedire aggiunte eccessive che, in proporzione, non avrebbero dovuto superare un terzo dell'opera lacunosa. Questa misura si rendeva necessaria per offrire una lettura più immediata e "fedele" del prodotto finito di cui doveva essere mantenuto anche l'originario tratto stilistico, sì da obliterare, ove necessario, le aggiunte con ritocchi e particolari colorazioni in forza della lezione di ricercato purismo (de Lachenal 2020, pp. 84-85). E in che cosa sia consistito l'intervento dello scultore, rispondente a quel gusto classicistico che sul piano speculativo qualificava il lavoro scientifico di Winckelmann, si può recuperare oggi dai numerosi materiali confluiti nella collezione Torlonia a seguito dell'acquisto del lascito Cavaceppi da parte del principe Giovanni (Gasparri 2020a, p. 34-36).

Nell'impalcatura winckelmanniana, comunque, il nodo insoluto restava la questione dell'originalità tanto a livello epistemologico, cioè nel superamento del dualismo tra preformismo ed epigenetica (Cometa 2019, pp. 164-168), quanto a livello pratico-fattuale, ovvero nella lettura critica di opere alle quali veniva correlata l'autenticità autoriale sotto lo stemma della greicità. In questa dinamica, tuttavia, il problema relativo all'imitazione e alla copia non è sottovalutato da Winckelmann, sebbene esso risulti spostato al piano della ricerca di un modello capace di conciliare "materialità" e "immaterialità": nel concreto, e banalizzando, di accordare l'oggetto realizzato all'idea del medesimo.

Non a caso, nel commento al Meleagro Pighini, *statua marmorea elegantissima*, cioè l'*Adonidis statua Integerrima in aedibus Episcopi aquinatis Romae* secondo la legenda nell'incisione pubblicata tra il 1607-1620 da Andrea e Michelangelo Vaccaro (Zaccagnino 2004), il Sassone suppone giustamente che si tratti della replica di un capolavoro famoso nell'antichità; per rafforzare questa sua affermazione, introduce la distinzione tra *ouvrage* e *forme*. Specifica, inoltre, che la statua in questione è solo la copia di una "più eccellente" per "forma" e "qualità", che era stata realizzata in un periodo precedente (Anguissola 2012, pp. 27-28). In tal modo riesce a guadagnare anche l'elemento "tempo" pur senza spingersi, evidentemente, a riconoscere al Meleagro Pighini il valore testimoniale di indicatore di un'epoca, che è quella della sua produzione, non certo della sua "progettazione".

La stessa aporia riguarda un altro capolavoro, l'Apollo Sauroctono di Prassitele descritto nella *Naturalis Historia* pliniana (*nat.* 34, 70), sul quale Winckelmann ritorna a più riprese, limando di volta in volta le sue posizioni. Se nella *Geschichte* si interroga circa la possibilità che, data l'esistenza di più esemplari riproducenti lo stesso soggetto, possa trattarsi di repliche, seleziona però il marmo in collezione Borghese, e oggi al Louvre, come il più meritevole di essere l'originale di Prassitele. In seguito, rivede il giudizio in forza sia di un elemento oggettivo, ovvero che l'opera commentata da Plinio era di bronzo, sia rivalutando l'esemplare bronzeo posseduto dal cardinale Albani. Il maggiore credito dato a quest'ultimo rispetto al marmo Borghese non riposa tanto e solo sul materiale, quanto sulla lettura della forma di entrambi, poiché il bronzo evidenzia maggiori flessuosità e sinuosità nello schema compositivo della figura in accordo con ciò che riportavano le fonti circa l'innovazione introdotta dal maestro e il suo peculiare tratto progettuale-compositivo (Anguissola 2020, p. 113).

In tal modo viene intuito un più complesso rapporto tra le opere menzionate dalle fonti e le opere fisicamente conservate; viene resa problematica la relazione di meccanica dipendenza tra le due categorie documentarie e viene implicitamente sostenuto un esercizio, comparativo e ricostruttivo insieme, imperniato sul confronto interno tra gli esemplari esistenti, che sono solo virtualmente

prossimi alla creazione originale, comunque perduta. È però nella relazione redatta nel 1781 da Giovan Battista Visconti (ovvero, dal figlio Ennio Quirino) sulla scoperta del Discobolo Lancellotti, avvenuta a Roma nella Villa Palombara il 14 marzo di quell'anno, e la sua attribuzione a Mirone che sono abbozzati i principi-base dell'analisi delle copie (Giuliano 1990), anticipando linee di sviluppo della ricerca che vedranno la profonda revisione del sistema teorico di Winckelmann.

L'autenticità resta una pista, intravista, ma tutta da battere.

## Bibliografia

- Agazzi E., Slavazzi F. (a cura di) 2019, *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia*, Roma.
- Anguissola A. 2012, *Difficillima Imitatio. Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, "Studia Archaeologica", 183, Roma.
- Anguissola A. 2020, *Statue in copia, statue in serie, in Marmi Torlonia 2020*, pp. 112-121.
- Borea E., Gasparri C. (a cura di) 2000, *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, voll. I-II, Roma.
- Bosso R. 2006, *Alcune osservazioni su Piranesi restauratore e sui Vasi e Candelabri: il recupero dell'antico tra eredità culturale ed attività imprenditoriale*, "ActaAArtHist", 20, n.s. 6, pp. 211-239.
- Bruni S., Meli M. (a cura di) 2018, *La Firenze di Winckelmann*, "Mousai. Laboratorio di archeologia e storia delle arti, 9", Pisa.
- Burlot D. 2012, *Fabriquer l'antique. Les contrefaçons de peinture murale antique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Naples.
- Cambi F., Catalano G. (a cura di) 2019, *Johann Joachim Winckelmann e l'estetica della percezione*, Roma.
- Carofano P. 2007, *Il dibattito Caylus - Diderot e il primato della riscoperta dell'encausto*, "Bulletin de l'Association des historiens de l'Art Italien", 13, pp. 82-95.
- Carofano P. 2013, *Fortuna dell'encausto nel Settecento: i Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori di Vincenzo Requeño*, "Anales de Historia del Arte", 23, pp.177-192.
- Cellini G. A. 2004, *Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria*, "MemLinc", IX (18.2), pp. 321-512.
- Chiarlo C. R. 2010, *Considerazioni sull'apparato illustrativo de La Istoria Universale: le immagini relative ai monumenti classici*, in Cianco L., Romagnani G.P. (a cura di), *Unità del sapere, molteplicità dei saperi. Francesco Bianchini (1661-1729) tra natura, storia e religione*, Verona, pp. 245-258.
- Cometa M. 2019, *Winckelmann e il bios*, in Cambi F., Catalano G. 2019, pp. 157-168.
- de Lachenal L. 2020, *Antico e non antico nei marmi Torlonia. Spunti per una storia dei restauri tra Seicento e Ottocento*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 78-91.
- Di Cosmo L., Faticcioni L. 2012, *Le regole della bellezza. Saperi antiquari e teorie dell'arte nei Segmenta nobilium signorum et statuarum di François Perrier*, Napoli.
- Faedo L. 2019, *L'incompiuto, l'incompleto e i lineamenta reliqua: sguardi sull'arte antica tra XV e XVIII secolo*, "Scienze dell'Antichità", 25 (3), pp. 165-178.
- Fusconi G. 1992, *La fortuna dei marmi Ludovisi nel Cinquecento e nel Seicento*, in Giuliano A. (a cura di), *La collezione Boncompagni-Ludovisi. Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, Venezia, pp. 19-44.
- Gasparri C. 2009, *Winckelmann e i marmi greci a Villa Albani*, in Debenedetti E. (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, "Studi sul Settecento romano", 25, Roma 2009, pp. 177-198.
- Gasparri C. 2020a, *Il Museo Torlonia: l'ultima collezione romana di sculture antiche*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 30-47.
- Gasparri C. 2020b, *Winckelmann e l'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte*, in Parlato E., Pomponi M., Valeri C. (a cura di), *Archeologia e storia dell'arte: contaminazioni, innesti e dissonanze*, Atti della giornata di studi (Roma, 4 dicembre 2018), Roma, pp. 39-50.
- Giuliano A. 1990, *L'identificazione del Discobolo di Mirone*, in Bona Castellotti M., Laureati L., Ottani Cavina A., Trezzani L. (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, pp. 11-19.
- Heres G. 2000, *Il Museum Bellorianum*, in Borea E., Gasparri C. 2000, vol. II, pp. 499-502.
- Herklotz I. 2002, *Bellori, Fabretti and Trajan's Column*, in Bell J., Willette T. (eds.), *Art History in the Age of Bellori*, Cambridge, pp. 127-144.
- Hodske J. 2007, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis*, "Stendaler Winckelmann-Forschungen", 6, Stendal.
- Jenkins I., Sloan K. (eds.) 1996, *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection*, London.
- Jones M. (ed.) 1990, *Fake? The art of deception*, London.
- Kunze M. 2019, *L'edizione dell'opera completa di Winckelmann alla vigilia del compimento del lavoro: un riassunto critico*, in Agazzi E., Slavazzi F. 2019, pp. 53-64.
- La Manna F. 2019, *Descrizione d'arte e patognomica. Winckelmann e la percezione del volto*, in Cambi F., Catalano G. 2019, pp. 105-122.
- Marmi Torlonia 2020 = I marmi Torlonia. Collezionare i capolavori*, Settis S., Gasparri C. (a cura di), Verona.
- Mengs 2001 = Mengs. La scoperta del neoclassico*, Catalogo della mostra (Padova, 3 marzo-11 giugno 2001) S. Roettgen (a cura di), Venezia.
- Micheli M.E. 2020, *La cultura antiquaria a Roma nel XVIII secolo e la nascita del museo pubblico*, in *Marmi Torlonia 2020*, pp. 98-102.

- Palma B. 1983, *I marmi Ludovisi: storia della collezione*, Giuliano A. (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I (4), Roma.
- Pfotenhauer H. 2019, *Innere Sehen. Winckelmanns Statuenbeschreibungen und einige Konzepte ästhetischer Wahrnehmung seit dem 18. Jahrhundert*, in Cambi F., Catalano G. 2019, pp. 143-155.
- Picozzi M.G. 2000, "Nobilia opera": *la selezione della scultura antica*, in Borea E., Gasparri C. 2000, vol. I, pp. 25-38.
- Picozzi M.G. 2003, *Orfeo Boselli and the Interpretation of the Antique*, in Fejfer J., Fischer-Hansen T., Rathje A. (eds.), *The Rediscovery of Antiquity. The Role of the Artist*, "Acta Hyperborea", 10, Copenhagen, pp. 89-122.
- Picozzi M.G. 2012, *L'interpretazione del frammento antico: restauro integrativo e ricostruzione filologica*, "SemRom", n.s. I (1), pp. 11-32.
- Pray Bober Ph. 2000, *Appropriation Contextes: Decor, Furor bacchicus, Convivium*, in Payne A., Kuttner A., Smick R. (eds.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge Mass., pp. 229-243.
- Riedel V. 2006, *Zwischen Klassizismus und Geschichtlichkeit. Goethes Buch Winckelmann und sein Jahrhundert*, "International Journal of the Classical Tradition", 13 (2), pp. 217-242.
- Roettgen S. 2018, *Casanova, Cavaceppi e Mengs - amici compagni e truffatori*, in Bruni S., Meli M. 2018, pp. 157-174.
- Rossi Pinelli O. 2016, "*Capolavori del Destino*": *la fortuna del Torso e i frammenti dell'antico*, in *La forza delle Rovine*, Catalogo della mostra (Roma 8 ottobre 2015 – 31 gennaio 2016), Barbanera M., Capodiferro A. (a cura di), Milano, pp. 52-71.
- Rügler A. 2016, *Gli Etruschi nei Monumenti antichi inediti di Winckelmann*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, Catalogo della Mostra (Firenze 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), Arbeit B., Bruni S., Iozzo M. (a cura di), Pisa, pp. 177-187.
- Spaggiari W. 2019, "*Adorateur des Anciens*": *Winckelmann, Mengs e i fratelli Casanova*, in Agazzi E., Slavazzi F. 2019, pp. 163-174.
- Torso del Belvedere 1998 = Il Torso del Belvedere. Da Aiace a Rodin*, Catalogo della mostra (München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 20 gennaio – 5 aprile 1998, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 19 novembre 1998 – 31 gennaio 1999), Wünsche R. (a cura di), Città del Vaticano.
- Vaiani E. 2001, *L'Antiquité expliquée di Montfaucon in Monumenta Rariora: aspetti della gestione informatica di un'opera enciclopedica*, "Bollettino d'informazioni/Centro di ricerche informatiche per i Beni Culturali", 11, pp. 93-111.
- Villa Albani 1998 = Bol. P.C. (hg. von), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, I, Berlin.
- Vorster Ch. 2018, *Wertsteigerung durch Stilkritik. Winckelmann, Casanova und der "etrurische Originalstil"*, in Bruni S., Meli M. 2018, pp. 145-156.
- Winckelmann J. J. 1764, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden.
- Winckelmann J. J. 1767, *Monumenti Antichi Inediti*, I, Roma.
- Wrede H. 2000, *L'Antico nel Seicento*, in Borea E., Gasparri C. 2000, vol. I, pp. 7-24.
- Zaccagnino C. 2004, *Hercules invictus, l'excubitorium della VII cohors vigillum: il Meleagro Pighini. Note sulla topografia di Trastevere*, "Ostraka", pp. 101-124.
- Zoega G. 1808, *Li bassirilievi antichi di Roma*, Roma.



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



PROGETTO  
MEMO

PADOVA  
**UP**

Progetto grafico e stampa  
Publicad - Udine  
[www.publicad.it](http://www.publicad.it) - [www.pcrea.it](http://www.pcrea.it)

Edizione / 1.0  
Anno 2022

