



THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

Direttore: Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

Comitato editoriale: Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

Redazione tecnica: Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Antonella Lepone (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, “Sapienza” Università di Roma).

Comitato scientifico: Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna “Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell’Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell’Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi (“Sapienza” Università di Roma, Dipartimento di Storia dell’Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Raffaella BUCOLO, Mariateresa CURCIO, *Alla ricerca dell'originale perduto:*
ricostruzioni in gesso dal Museo dell'Arte Classica Sapienza come modelli di Meisterforschung

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

R. BUCOLO, M. CURCIO, *Alla ricerca dell'originale perduto:*
ricostruzioni in gesso dal Museo dell'Arte Classica Sapienza come modelli di Meisterforschung,
in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma, Thiasos* 13.2, 2024, pp. 235-245

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



ALLA RICERCA DELL'ORIGINALE PERDUTO: RICOSTRUZIONI IN GESSO DAL MUSEO DELL'ARTE CLASSICA SAPIENZA COME MODELLI DI *MEISTERFORSCHUNG*

Raffaella Bucolo*, Mariateresa Curcio**

Keywords: Cast Museum, Greek and Roman Art, History of Archaeology, *Meisterforschung*, *Kopienkritik*.

Parole chiave: Gipsoteca, Arte greca e romana, Storia dell'archeologia, *Meisterforschung*, *Kopienkritik*.

Abstract:

The paper discusses the importance of plaster casts, particularly the special connection between University collections of casts and the research methods known as Meisterforschung and Kopienkritik. German scholars of the School of Philology, especially Heinrich Brunn and Adolf Furtwängler, analyzed numerous types of statues to identify lost Greek originals and attribute them to the most famous masters mentioned in the sources. This methodology, though not without criticism, was widespread, and the paper considers its subsequent developments during the 20th century. In this context, the paper focuses on some casts kept in the Museum of Classical Art at the University of Rome Sapienza, which document the studies of renowned archaeologists. This also demonstrates that even in the second half of the 20th century, casts were still considered valid tools for testing hypotheses.

L'articolo prende in considerazione l'importanza dei calchi e soprattutto del rapporto privilegiato delle raccolte universitarie di gessi con le metodologie di ricerca cosiddette Meisterforschung e Kopienkritik. Gli studiosi tedeschi della Scuola Filologica, in particolare Heinrich Brunn e Adolf Furtwängler procedettero con l'analisi di numerosi tipi statuari al fine di rintracciare gli originali greci perduti e attribuirli ai più famosi maestri citati dalle fonti. Tale metodologia, non esente da critiche, ebbe grandissima diffusione e nel contributo vengono considerati i successivi sviluppi nel corso del Novecento. A tale proposito, si sono presentati alcuni calchi di ricostruzioni conservati nel Museo dell'Arte Classica dell'Università di Roma Sapienza, i quali documentano gli studi di famosi archeologi, dimostrando anche come ancora nella seconda metà del Novecento i calchi fossero considerati validi strumenti di sperimentazione di ipotesi.

In Europa dal periodo della modernità, le riproduzioni in gesso hanno svolto un ruolo fondamentale nella trasmissione della cultura classica, diventandone in un certo senso veri e propri ambasciatori, strumento privilegiato per la diffusione delle opere di arte antica. Nel corso del tempo questi oggetti hanno svolto diverse funzioni e sono stati realizzati per molteplici scopi, dai fini collezionistici a quelli più prettamente didattici e di formazione artistica. Già nel XVI sec., sulla scorta della prestigiosa raccolta di copie in bronzo di Francesco I a Fontainebleau, comparve una prima collezione privata di calchi in gesso di proprietà dello scultore Leone Leoni, alcuni dei quali tratti dagli stampi di Fontainebleau. Inoltre, nel 1586 Giovanni Battista Armenini nel suo trattato sulla pittura raccomandava di disegnare in base ai gessi delle più belle statue di Roma e nel 1598, cinque anni dopo la sua fondazione, l'Accademia di San Luca aveva acquisito una serie di calchi per favorire lo studio della statuaria antica¹.

* Università degli Studi di Verona; raffaella.bucolo@univr.it

¹ HASKELL, PENNY 1984, p. 23.

** Ricercatrice indipendente; mariateresacurcio040@gmail.com

Ma è a partire dal XVII sec. che la produzione di calchi in gesso divenne un vero e proprio evento di costume, una prassi culturale che in un certo senso contribuirà non solo a diffondere la cultura classica ma a costituire un'identità condivisa europea incentrata sul recupero della tradizione classica-greco romana.

In un articolo considerato ormai una pietra miliare per questo filone di studi, Rossi Pinelli delinea chiaramente come a partire dal Seicento e soprattutto nel Settecento la produzione di copie in gesso di capolavori dell'antichità classica diventi un fenomeno culturale, incoraggiato dalla formazione di piccole e grandi collezioni sempre più orientate verso i capolavori antichi. Nel XVIII sec. la collezione di calchi che Luigi XIV fece realizzare per l'Accademia di Francia a Roma contribuì a creare una vera e propria moda del calco che fece aumentare la richiesta in tutte le corti europee di riproduzioni in gesso, favorendo, come già detto, la diffusione e la conoscenza della statuaria antica in tutto il vecchio continente². Ed è proprio con l'obiettivo di consolidare e sostanziare la diffusione delle iconografie che l'uso di riproduzioni in gesso divenne parte integrante della formazione delle Accademie di Belle Arti³.

Ma è a metà dell'Ottocento che i calchi assunsero una funzione non solo meramente didattica ma anche specificamente scientifica. Infatti, all'interno del complesso e articolato fenomeno delle riproduzioni di gesso, in questo periodo le gipsoteche universitarie definirono un ulteriore ambito di impiego di tali oggetti. La nascita delle raccolte universitarie di calchi trasformò la funzione e la fruizione dei gessi in maniera sostanziale, passando da veicolo per la diffusione della cultura dell'antico a veri e propri strumenti per la didattica e la ricerca scientifica nell'ambito della *Altertumswissenschaft*.

È possibile far risalire la genesi delle gipsoteche universitarie all'interno dello sviluppo e formazione delle università tedesche dell'Ottocento, in un periodo in cui i paradigmi epistemici del positivismo diventarono tra gli strumenti interpretativi più rilevanti per lo studio dell'antichità. Di conseguenza, le più importanti università tedesche, e non solo, si dotarono di collezioni di calchi in gesso al fine di perseguire due obiettivi: uno prettamente didattico, legato alla visione autoptica delle opere antiche nella loro tridimensionalità e in dettaglio, l'altro connesso alle ricerche archeologiche che si vennero a sviluppare dalla prima metà dell'Ottocento sulla statuaria antica e che si inseriscono all'interno di una precisa tradizione di studi sulla scultura greca⁴.

In questa sede a noi interessa soffermarci soprattutto sulla seconda vocazione delle gipsoteche universitarie. In particolar modo, ci focalizzeremo sul particolare rapporto intercorso tra queste speciali raccolte di oggetti e le metodologie di ricerca delle cosiddette *Meisterforschung* e *Kopienkritik*, all'interno delle quali i calchi, più nello specifico i calchi di ricostruzione, non assolsero solo il ruolo di strumento interpretativo, ma diventarono in un certo senso restituzione materiale delle immagini filologicamente corrette e complete di sculture greche attribuite a un autore antico⁵. A partire da tali prerogative, il fine ultimo di tale tradizione di studi non poteva che essere la scoperta, tra le opere della vasta produzione di *Idealplastik* romana, considerata ormai una semplice copia pedissequa e minore dell'opera greca, dell'originale perduto. Bisognava far rivivere dal passato, modellate nella materia plastica del gesso, opere di cui era rimasta solo un'immagine quasi fantasmatica⁶, attribuendole a un celebre artista riferibile all'arte greca. I calchi venivano così considerati come traduzione plastica e materiale degli originali andati perduti e attribuiti ad antichi artisti di cui ci rimane spesso solo traccia nelle fonti scritte. I calchi diventarono dunque tangibile sintesi finale dell'approccio epistemologico della *Meisterforschung* imperniato sui concetti moderni e in un certo senso anacronistici in rapporto con il mondo greco-romano di autorialità e originalità⁷.

Il metodo filologico partiva infatti dal presupposto che la produzione artistica romana, soprattutto per ciò che concerne la *Idealplastik* dovesse essere considerata priva di originalità e autonomia artistica. Tra il XVII e il XVIII sec. nel momento in cui, dopo le edizioni di voluminose raccolte illustrate di monumenti antichi, si iniziarono a vedere differenze formali e di contenuto tra le opere greche e quelle romane, l'arte romana fu considerata sì classica, ma venne posta su di un gradino più basso rispetto a quella greca e interpretata, specialmente l'epoca del Basso Impero, come la fase di decadenza della rappresentazione artistica precedente⁸. La prospettiva degradante attribuita all'arte romana attraverso la teoria della decadenza e la tendenza tassonomica a identificare stili ben definiti nell'arte classica gettarono le basi per la costituzione della concezione moderna di copia e originale⁹, sui cui presupposti si sviluppò, come già detto, la scuola filologica tedesca.

² ROSSI PINELLI 1984, p. 421.

³ HASKELL, PENNY 1984, pp. 103-104.

⁴ BARBANERA 2000, p. 57.

⁵ La concezione dei calchi come sostituti degli originali perduti ha dominato la percezione di tali oggetti per più di duecento anni, dall'Ottocento fino almeno agli anni Novanta del secolo scorso. A partire infatti da quel decennio si sviluppa un rinnovato interesse di studio dei calchi nel mondo anglosassone e francofono. FREDERIKSEN, MARCHAND 2010, pp. 1-12, spec. p. 3.

⁶ SETTIS 2015, p. 51.

⁷ Alla luce dei dibattiti sull'autore soprattutto all'interno degli studi filosofici e semiotici fioriti in Francia e nel mondo anglosassone degli

anni Settanta del secolo scorso in poi, si sono sviluppati alcuni approcci teorici con l'intento di smontare l'idea dell'autorialità come espressione di un soggetto univoco all'interno dell'atto di creazione (in questo caso artistica), così da arrivare a comprendere quali fossero le componenti costitutive di un lavoro artistico. CURCIO 2020, p. 18.

⁸ PICOZZI 2006b.

⁹ Il dibattito su copia e originale prende forma già con i Richardson che "con orientata intuizione più che con organica erudizione" misero a fuoco alcune verità. I due antiquari inglesi arrivarono alla conclusione che le sculture conservate nelle collezioni di Roma erano solo una piccola parte del patrimonio artistico antico e che alcune delle sculture più famose in quegli anni non erano che copie di opere

Questa tradizione di studi nasceva all'interno di una temperie culturale sviluppatasi in Germania e fortemente influenzata dall'opera di Winckelmann e che aveva eletto la Grecia classica a paradigma non solo estetico ma più culturale nel suo complesso¹⁰ e che si basava su un impianto metodologico sostanziato dal metodo fotografico, l'analisi ecdotica di stampo filologico e la *connoisseurship* morelliana¹¹. I tedeschi si percepivano come i novelli scopritori della perduta Arcadia e quali pionieri di un nuovo tipo di cultura e, soprattutto, di nuove forme di pedagogia. Per comprendere appieno tale clima culturale bisogna considerare il contesto storico nel periodo dell'unificazione tedesca. In una fase di trasformazione politica e sociale come quella della Germania ottocentesca, il neoumanesimo divenne espressione di una rivolta generazionale contro la repressione religiosa, gli atteggiamenti aristocratici e l'immobilità sociale; acquisì, in prima istanza, le connotazioni di una rivolta culturale lanciata dagli intellettuali, il cui primario interesse era la libera espressione delle arti e delle scienze e l'universalizzazione dell'educazione aristocratica non utilitaristica. La fascinazione tutta winckelmanniana per la nobile semplicità e la serena *grandeur* dei Greci preannunciava infatti una rivoluzione sociale contro il Barocco, i gusti aristocratici e i valori del vecchio regime¹².

All'interno di questa cornice socio-culturale si sviluppò la cosiddetta scuola filologica tedesca. Fondatore del metodo di ricerca fu Heinrich Brunn. Il suo pionieristico lavoro sulla comparazione fotografica fu accompagnato da una profonda conoscenza del metodo filologico che gli suggerì la possibilità di approcciarsi alle repliche romane in un modo analogo a quello del criticismo testuale. Lo studioso tedesco pensò che se il fine del criticismo testuale era la ricostruzione di un archetipo dal quale discendevano tutti i manoscritti esistenti, lo scopo della *Kopienkritik* potesse essere la ricostruzione delle perdute opere greche sulla base delle copie scultoree esistenti. Nell'articolo dal titolo *Tipo statuario di atleta*, comparso sugli *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* del 1905, Brunn illustrò tale metodo analizzando le repliche di numerose statue di atleti: è evidente come il linguaggio adoperato riflettesse la convinzione che l'analisi della produzione scultorea potesse funzionare in modo analogo alla critica testuale. Brunn distinse, per esempio, due statue di atleti, utilizzando per una il termine "trascrizione" (in quanto più fedele all'ipotetico originale) e per l'altra "traduzione" (in quanto meno fedele all'originale). Attraverso le innovazioni tecnologiche e le metodologie mutuata dal metodo Lachmann¹³, Brunn costruì un nuovo modo di concepire la ricerca archeologica. La *Kopienkritik*, dunque, si pose l'obiettivo di sintetizzare, di unire la spinta positivista ottocentesca, che imponeva l'utilizzo di metodi efficaci "chiari e distinti" ed empirici, e la cultura idealista e filo-ellenica, che attribuiva valore prominente all'autore e all'arte greca classica. In questo senso i calchi in gesso svolgevano dunque il doppio ruolo di strumento di ricerca utile per ricostruire empiricamente le sculture antiche e, come già detto, espressione formale e sintesi finale del processo interpretativo.

Il massimo sviluppo della scuola filologica e di conseguenza dell'utilizzo dei calchi in gesso di ricostruzione si deve a uno degli allievi di Brunn, il noto archeologo Adolf Furtwängler, successore di Brunn alla cattedra di Monaco. Utilizzando come base di ricerca l'analisi fotografica e il metodo filologico del maestro Brunn, Furtwängler pubblicò nel 1893 la sua opera più famosa, *Meisterwerke der griechischen Plastik*. A Furtwängler va riconosciuto il merito di avere sistematizzato il metodo ed elevato la *Meisterforschung* a paradigma di studio riconosciuto a livello internazionale. Va inoltre ricordato che la quasi immediata traduzione in inglese, realizzata da Strong nel 1895, contribuì al successo e alla diffusione dell'opera nell'ambiente accademico anglosassone. Seguendo l'approccio critico-stilistico tipico della *Kopienkritik*¹⁴, nella sua opera furono analizzati numerosi tipi statuari al fine di ricomporre gli originali greci perduti, di ricostruire gli stili dei

perdute, come nel caso dell'Afrodite di Cnido. Il dibattito si svilupperà anche per merito di figure come Pierre-Jean Mariette, ma soprattutto grazie al lavoro di Anton Raphael Mengs e Ennio Quirino Visconti. Per una sintesi su tutto il dibattito si rimanda a PICOZZI 2006b, pp. 41-42 e CURCIO 2020, spec. pp. 32-39.

¹⁰ Il filo-ellenismo in Germania deve essere inteso come una sorta di emanazione di una tradizione umanistica europea posta spesso alla base di istituzione di uno Stato-Nazione. MARCHAND 1996, p. XXI.

¹¹ Studente di medicina e comparatista anatomico, Giovanni Morelli (1819-1891) applicò le sue conoscenze del corpo umano all'analisi della pittura italiana. Secondo lui, lo stile specifico di ciascun pittore era identificabile come una grafia. Sarebbero esistiti in ogni opera dei piccoli dettagli di resa formale di alcune parti del corpo tipici e unici per ciascun pittore; analizzare e isolare tali dettagli avrebbe permesso di capire lo stile di un dato Maestro e, di conseguenza, facilitare l'attribuzione dei lavori d'arte. Tale metodo diede un nuovo spunto allo studio filologico dell'opera d'arte, che si spinse nella ricerca di questi dettagli anatomici al fine di isolare lo stile di un determinato autore, di identificare le differenze con le repliche romane e, di conseguenza, l'essenza originale della creazione dell'arte. MARVIN 2008, p. 141.

¹² Come commentava Curtius: "La cura contro le degenerazioni contemporanee che per Rousseau era il ritorno alla natura, per

Winckelmann era il ritorno ai Greci": MARCHAND 1996, p. 26 (traduzione dell'autrice).

¹³ Il cosiddetto "metodo Lachmann" si basava solo sull'individuazione di errori nel testo per isolare le famiglie di manoscritti e non su varianti del testo. Le famiglie di manoscritti, utilizzate per arrivare in cima al diagramma e dunque all'archetipo, non venivano identificate attraverso le corrispondenze di varianti nello stile o nel corpo del testo o di analogie di alcuni dettagli formali nella stesura dell'opera, ma solo attraverso errori effettivi nella ricopiatura del testo. Infatti, tale pratica è risultata molto meno utile in campo scultoreo di quanto Brunn e i suoi discepoli inizialmente pensassero. Per quanto riguarda, per esempio, il problema della datazione, nessuno studioso è stato capace di produrre uno stemma convincente per nessun gruppo delle presunte repliche scultoree.

¹⁴ L'impianto teorico e analitico adottato da Furtwängler nei *Meisterwerke* seguì completamente l'approccio della *Kopienkritik*, anzi ne aumentò la portata, espanse in maniera esponenziale il corpus delle sculture analizzate, accrescendo le attribuzioni e le scoperte delle opere greche attraverso l'osservazione delle repliche romane. Le linee guida per l'analisi delle opere erano sempre le medesime: originale e autore, non esiste l'arte senza queste due categorie. FLASHAR 2003, p. 23; CURCIO 2020, p. 45.



Fig. 1. Veduta del “Museo dei Gessi” probabilmente nei locali a Testaccio, particolare di alcuni calchi, tra cui quello dell’Athena Lemnia. Lastra fotografica, inizio del Novecento (Sapienza, Archivio storico e fotografico MAC).

di Fidia è descritto nel dettaglio in alcune pagine emblematiche dei *Meisterwerke*, nel capitolo dedicato al celebre artista¹⁶. La ricostruzione fu eseguita in due fasi, prima ricomponendo una statua di Atena conservata a Dresda e appartenuta alla collezione Albani e poi unendo la testa “Palagi”, considerata qualitativamente migliore, con un’altra replica di torso sempre dalla collezione Albani. Furtwängler riuscì a trovare nelle linee arrotondate del volto della testa “Palagi” di Bologna le guance morbide della giovane Atena descritte da Luciano nelle *Eikones*¹⁷. Nel delineare le fattezze del volto Furtwängler affermò che la fronte, le guance e il mento non erano sporgenti ma arrotondati da una sottile linea curva e questa morbidezza era ciò che Luciano intendeva quando elogiava il “contorno del volto” e la “delicatezza delle guance”. Esito finale di queste riflessioni sarà la presentazione nel 1893 di una ricostruzione dell’opera di Fidia, in cui al calco del corpo della statua di Dresda era stato unito quello della testa di Bologna. La ricostruzione era stata completata dallo studioso con l’aggiunta della mano sinistra poggiata a una lunga lancia, quasi uno scettro, e con l’elmo sostenuto dalla mano destra, che la dea guarda pensierosa.

La proposta ricostruttiva di Furtwängler ebbe rapida diffusione, e benché non esente da critiche, un calco di questa entrò già nel 1894 nella collezione del Museo dei Gessi fondato da Emanuel Löwy (fig. 1) sul modello già visto delle gipsoteche tedesche, dopo un solo anno rispetto alla pubblicazione dell’ipotesi ricostruttiva formulata dal Furtwängler.

Sebbene alla pubblicazione dei *Meisterwerke* il giudizio favorevole non fu unanime¹⁸, la metodologia interpretativa sviluppata da Furtwängler ebbe ampia diffusione negli anni successivi influenzando per decenni gli studi sulla scultura antica. Basti pensare, tra gli altri, agli studi di Gisela Richter che nel 1929, poco meno di quarant’anni dopo la

più famosi maestri e attribuire loro gli ipotetici originali. Il valore innovativo dell’attività di studio di Furtwängler risiede nell’aver imposto gli esperimenti ricostruttivi iniziati da Brunn attraverso l’utilizzo delle foto e dei calchi in gesso come metodo fisso, influenzando gli studi archeologici per molto tempo. Nei *Meisterwerke* le attribuzioni e le scoperte delle opere greche tramite l’osservazione delle repliche romane aumentarono, fornendo di conseguenza un rafforzamento storico e stilistico alle intuizioni, così come ai pregiudizi estetici, di Winckelmann.

Furtwängler, come direttore della Gipsoteca dell’Istituto di Monaco, costituì un *atelier* fotografico e si dedicò alla vera e propria ricostruzione con l’utilizzo dei calchi in gesso delle opere perdute, modellate secondo i risultati delle sue ricerche. Attraverso l’unione di parti separate prese da differenti copie romane, eliminando quelle componenti anatomiche e di trattamento formale dell’opera considerate aggiunte libere e, dunque, errori, riportò di nuovo alla luce sotto forma di calchi in gesso i capolavori greci nella loro struttura completa. In questo modo trovarono nuova vita nel museo monacense il discobolo di Mirone, il gruppo di Atena e Marsia, che Furtwängler attribuì nuovamente a Mirone¹⁵, l’Afrodite Cnidia e l’Atena Lemnia di Fidia, una delle ricostruzioni più importanti quanto controversa della produzione scientifica dell’archeologo tedesco.

Il processo di identificazione dell’opera giovanile

¹⁵ Brunn aveva già riconosciuto Marsia nella replica dell’Esquilino. *BdI* 1853, pp.145-148.

¹⁶ FURTWÄNGLER 1964, p. 18.

¹⁷ PICCOZZI 2006b, p. 48.

¹⁸ Alcuni studiosi accolsero con scetticismo le nuove attribuzioni e il metodo adoperato dallo studioso tedesco per analizzare le opere. Le critiche più famose e importanti contro la *Kopienkritik* furono mosse da Paul Jamot e da Reinhard Kekulé, che di Furtwängler era stato il direttore di tesi dottorale. Le critiche di Jamot sfociarono in una polemica accesa tra i due studiosi, sintetizzata in un articolo a firma di Furtwängler comparso su *Classical Review* del 1895 dal titolo *The Lemnia of Pheidias, and the Parthenon Sculptures*. Del criterio della *Kopienkritik*

lo studioso francese mise in dubbio principalmente il metodo di ricostruzione della statua attraverso combinazioni non attendibili e la tendenza ad attribuire con indubbia sicurezza una scultura ricombinata a un maestro specifico. Sulla falsariga delle obiezioni di Jamot, anche Kekulé criticò con grande convinzione i metodi adoperati nel nuovo libro di Furtwängler. Ciò che Kekulé rimproverò al suo collega era un’eccessiva spregiudicatezza nell’uso delle fonti e una tendenza a dare per assodate e univoche le loro interpretazioni. Se per Furtwängler le copie non erano altro che un modello ipotetico di un originale e andavano solo considerate come tali, per Kekulé, invece, esse erano opere a sé stanti che non corrispondevano all’originale ma ne riproducevano solo la forma PERRY 2005, p. 84; CURCIO 2020, pp. 49-50.

prima pubblicazione dei *Meisterwerke*, pubblicò per il *Metropolitan Museum*, di cui era curatrice per la sezione antica, il volume *Sculpture and sculptors of the Greeks*, un vero e proprio compendio di *Meisterforschung*. Nonostante fossero passati molti anni e l'orientamento di stampo positivista avesse perduto il suo primato nell'ambito delle ricerche, il suo lavoro seguì nell'impianto generale il medesimo criterio di Furtwängler e partì da identiche basi teoriche. Richter non mutò affatto la concezione ottocentesca sulla *Idealplastik* romana. Il suo lavoro sembra però essere più sistematico di quello di Furtwängler e più esaustivo. Nella sua produzione teorica, Richter non abbandonò mai il metodo filologico e di comparazione, ponendo l'attenzione non sull'impianto generale delle opere ma sulle singole parti che le componevano. Va ricordato, infatti, che Richter, come suo padre, l'eminente storico dell'arte Jean Paul Richter, fu profondamente influenzata dal lavoro di Giovanni Morelli. Nel suo lavoro, Richter diminuì rispetto a Furtwängler le attribuzioni sicure a singoli artisti. Ella assegnò con assoluta sicurezza a Fidia solo due statue e affermò di avere dubbi sulla più famosa delle ricostruzioni dei *Meisterwerke*: l'Atena Lemnia¹⁹. In ogni caso, i lavori di Richter devono essere considerati come una prosecuzione degli studi filologici sulla produzione artistica classica che continuarono a influenzare, seppure in misura ridotta rispetto all'Ottocento, le ricerche storico-artistiche e archeologiche. Infatti, dal dopoguerra in poi e soprattutto a partire dagli anni Settanta, il metodo della *Meisterforschung*, non già esente da critiche, come abbiamo visto, venne superato da differenti approcci interpretativi per ciò che riguarda gli studi sulla statuaria, ma più in generale fu proprio l'interesse all'analisi storica artistica a perdere campo nella ricerca archeologica²⁰.

Nell'ambito degli studi storico-artistici sulla statuaria, un pionieristico sforzo di superamento del metodo della scuola filologica tedesca va riconosciuto al lavoro di Brunilde Sismondo Ridgway. La studiosa americana diede una fondamentale svolta all'analisi sulla scultura romana, grazie al superamento delle categorie epistemiche e degli approcci analitici codificati nella *Meisterforschung*. Nel suo lavoro *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of Originals*, l'archeologa cercò di decostruire l'analisi utilizzata per l'attribuzione delle opere e degli stili nell'ambito della statuaria greca. Dichiarò sorpassate e poco convincenti le basi teoriche e la metodologia della *Kopienkritik*, e di conseguenza anche le ricostruzioni in gesso degli originali²¹. Ridgway affermò, a ragione, che l'approccio comune alla scultura greca e romana era stato fortemente influenzato dalle concezioni romantiche sugli artisti e da una nozione completamente moderna di originalità creativa, proiettata nel passato classico senza alcuna adeguata considerazione per le differenti condizioni economiche e sociali²². Secondo l'archeologa americana la nozione di originalità e, soprattutto, il suo legame concettuale con l'autore, sono categorie moderne non contemplate nelle idee dell'antichità²³. In Italia, ancora nel secondo dopoguerra, sebbene la tradizione di studi della scuola filologica avesse perso terreno per altri indirizzi di ricerca, si continuarono a commissionare e utilizzare i calchi di ricostruzione per riportare alla luce antichi originali perduti, come testimoniato da alcuni calchi di ricostruzione conservati al Museo dell'Arte Classica della Sapienza, che verranno qui di seguito descritti.

In questa sede si vogliono presentare alcuni tra i calchi di ricostruzione più recenti conservati nel Museo dell'Arte Classica, i quali dimostrano come l'uso delle riproduzioni 1:1 in gesso sia stato a lungo considerato un valido strumento di studio e di sperimentazione di ipotesi ancora nel corso della metà, seconda metà del Novecento.

M.C.

Si vuole cogliere anche l'occasione per riportare l'attenzione sul calco del Laocoonte, non propriamente un calco di ricostruzione, ma di restituzione, del quale nell'Archivio storico del Museo è conservata cospicua documentazione fotografica, in gran parte inedita, costituita da negativi su lastre in vetro e pellicola²⁴ (fig. 2).

Il calco del Museo dell'Arte Classica rappresenta la prova tangibile degli studi svolti da Ernesto Vergara Caffarelli (1907-1961), che voleva restituire con esattezza il gruppo alterato dagli interventi di età moderna²⁵. Come desumibile dai documenti dell'Archivio, il calco della scultura fu realizzato nel 1938 e poi modificato tra il 1940-1942 dallo scultore-restauratore Giovanni Mecco sotto la guida dello stesso Vergara Caffarelli, allora assistente del Museo²⁶.

¹⁹ RICHTER 1970, p. 174.

²⁰ BARBANERA 2015, pp. 174-176.

²¹ In un articolo comparso nel 2005, RIDGWAY 2005, pp. 624-630, dichiarò pressoché sorpassate le teorie della *Kopienkritik*, ma affermò che esse avevano guidato la ricerca per più di un secolo, lasciando influenze non indifferenti negli studi sulla statuaria classica.

²² RIDGWAY 1994, p. 759.

²³ RIDGWAY 2005, pp. 63-71, si è detta convinta che si dovesse diminuire l'enfasi attribuita ai grandi maestri greci, in quanto l'originalità e lo stile distintivo assegnato a una singola personalità creatrice sono costrutti moderni; per la studiosa l'idea di originalità artistica non era comparsa prima del XV sec.

²⁴ La citata documentazione fotografica è stata digitalizzata

nell'ambito di un progetto del Polo Museale Sapienza coordinato dalla dott.ssa Claudia Carlucci. Ernesto Vergara Caffarelli stesso specificava in una lettera come tutta la documentazione fotografica concernente il suo restauro del Laocoonte fosse conservata presso l'allora Istituto di Archeologia dell'Università di Roma, Archivio Museo Arte Classica (di qui in avanti MAC): 3.7.1951.

²⁵ GIGLIOLI 1949, p. 74; VERGARA CAFFARELLI 1949, pp. 75-77; MORRICONE 1981, pp. 28-30, 75, n. 9 (MAC inv. 1025); BARBANERA 1993, p. 307. Il calco ha poi subito successive modifiche.

²⁶ Archivio MAC: 21.9.1940; 17.6.1942. Vergara Caffarelli venne nominato assistente del Museo con Decreto del Rettore dal 29 ottobre 1935 (Archivio MAC: 14.2.1936).



Fig. 2. Calco di restituzione del gruppo del Laocöonte ideato da Ernesto Vergara Caffarelli. Negativo Ferrania, anni Quaranta del Novecento (Sapienza, Archivio storico e fotografico MAC).

(*nat.* XXXIV, 53) sul concorso indetto nel 435 a.C. per la creazione di un'Amazzone in bronzo da esporre nel tempio di Artemide ad Efeso³¹. La ricostruzione Becatti dell'Amazzone rappresenta un perfetto esempio di come i calchi si prestassero a non essere mera replica dell'opera in marmo, ma un concreto strumento di sperimentazione per ipotesi. L'interesse è suscitato soprattutto dal fatto che in questo caso il gesso è il risultato di diverse fasi di elaborazione e successive modifiche determinate dagli studi di Becatti e dal procedere delle scoperte archeologiche.

Becatti, come già altri studiosi prima di lui, riconosceva nella statua dell'Amazzone Mattei dei Musei Vaticani l'eco dell'opera di Fidia, ma il tentativo in gesso già presentato da Furtwängler a Monaco, attraverso il quale al corpo dell'Amazzone Mattei era stata unita la testa dell'erma di Ercolano, non era stato considerato convincente, anzi Becatti stesso descriveva il risultato come "sproporzionato"³².

Nel 1938 un calco dell'Amazzone Mattei venne pagato al formatore Francesco Mercatali³³ e si pone il dubbio se si tratti dello stesso calco che fu poi utilizzato e modificato per le ipotesi ricostruttive di Becatti, dato di cui purtroppo non abbiamo certezza. È però sicuro, grazie a quanto scritto da Giglioli nel 1949, come l'Amazzone Mattei, acefala, fosse stata fatta nuovamente calcare da Mercatali e su questa Becatti aveva potuto lavorare per le sue ipotesi³⁴.

Attraverso i documenti dell'Archivio sappiamo con esattezza come nel 1947 il formatore Luigi Mercatali avesse realizzato un calco della testa di Amazzone ritrovata a Villa Adriana nel 1928, pubblicata nel 1932, e conservata al Museo Nazionale Romano (inv. 124666)³⁵. Solo pochi mesi dopo lo scultore Giulio Marelli, restauratore della

Al calco furono aggiunti, infatti, una corona di alloro sul capo di Laocöonte, oggi non più presente, il braccio alzato del figlio minore, posto sulla destra, e la mano di quello maggiore, sulla sinistra, che inoltre venne leggermente avanzato sulla base, più girato verso destra e piegato all'indietro. Il calco era stato reso smontabile, così che potesse essere visto con e senza le modifiche apportate. Al gesso venne, infine, aggiunto il braccio destro del sacerdote, per il quale fu utilizzato il calco di quello scoperto da Ludwig Pollak all'inizio del Novecento, completato dalle spire del serpente e dalla mano mancante²⁷. L'arto fu poi reintegrato nella scultura in Vaticano, tra il 1957 e il 1959, da Filippo Magi; l'intervento avvenne proprio in seguito a tale ricostruzione, come auspicato dallo stesso Vergara Caffarelli già nel 1949²⁸. Anche se la ricostruzione incontrò un generale consenso, la pertinenza del braccio Pollak e la ricostruzione non furono certamente esenti da critiche e successive proposte ricostruttive e integrative²⁹.

L'ideatore di altre rilevanti ricostruzioni in gesso della seconda metà del Novecento fu Giovanni Becatti (1912-1973), allievo di Giulio Emanuele Rizzo e Giulio Quirino Giglioli, professore di archeologia e storia dell'arte greco-romana e direttore del Museo dell'Arte Classica dal 1964 al 1973³⁰.

Il primo calco che si vuole prendere in esame è quello dell'Amazzone, ancora oggi in una posizione centrale nella Sala XXI del Museo, dedicata alle statue realizzate in età romana e collegate al famoso passo di Plinio

²⁷ In generale sull'opera e sul braccio Pollak: SETTIS 1999; REBAUDO 2006; LIVERANI 2006, pp. 23-40.

²⁸ VERGARA CAFFARELLI 1949, p. 77; VERGARA CAFFARELLI 1954; MAGI 1960.

²⁹ In particolare vd. HOWARD 1959; RICHTER 1962; ÅSTRÖM 1968-1970; HOWARD 1989; BLOMĚ, BLOMĚ, ÅSTRÖM 1994; in sintesi REBAUDO 2006, p. 78.

³⁰ ADRIANI 1977.

³¹ Sul concorso di Efeso e sulle varie attribuzioni e interpretazioni delle repliche di età romana di amazzoni: BARBANERA 2014; PAPINI

2014, pp. 158-171; AVAGLIANO 2023.

³² BECATTI 1951, p. 192.

³³ Nel Museo è presente un altro calco dell'Amazzone tipo Mattei (MAC inv. 1250), che non riproduce i restauri moderni di parte delle braccia e delle gambe, così come la base con il tronco, l'elmo e l'iscrizione. Per un'analisi dei singoli calchi delle amazzoni si rimanda al catalogo del Museo redatto da chi scrive (*Museo dell'Arte Classica. Gipsoteca*, II, Perugia, cds.).

³⁴ GIGLIOLI 1949, p. 74.

Fig. 3. Museo dell'Arte Classica. Calco di Amazzone, ricostruzione Giovanni Becatti (D-DAI-ROM-65.2548).



Fig. 4. Museo dell'Arte Classica. Calco di Amazzone, ricostruzione Giovanni Becatti (ICCD N80532).

Soprintendenza di Ostia, acquistava materiale per il “restauro” del calco di Amazzone già nel Museo, ossia “gesso fino” e perni in piombo³⁶. Oltre la statua Mattei e la testa da Villa Adriana, Becatti utilizzò come punto di riferimento per i suoi studi e ipotesi anche l’immagine incisa sulla perduta gemma Natter e sulla base di questa formulò la posizione del braccio³⁷. Nel suo volume *Problemi fidiaci* del 1951 Becatti descrisse le proprie intuizioni e il delicato processo di creazione del calco. Prima di tutto l’accurata integrazione delle parti mancanti del volto e della testa da parte dello scultore Giulio Marelli, un procedimento rischioso essendo il pezzo molto lacunoso, ma l’unico utilizzabile, a suo parere, per ragioni di stile³⁸.

Marelli si era occupato anche del braccio destro della statua, Becatti ne aveva infatti modificato la posizione, immaginandolo piegato ad angolo ottuso, con la mano corrispondente che afferra la lancia in alto, sotto la punta, come per appoggiarvisi. Se si guarda il braccio del calco da vicino è ben visibile l’uso di più strati di gesso e tempera probabilmente utilizzati proprio per modificarne l’inclinazione. Lo studioso riteneva che la posizione delle braccia indicasse il gesto della spinta sulla lancia, necessaria a salire a cavallo, immaginando non un’amazzone *vulnerata*, bensì ancora in armi e quindi raffigurata prima della battaglia³⁹. La posizione della testa, leggermente piegata in avanti, era stata indicata dalla linea delle spalle e dalla parte di collo conservata nella copia in basalto al Museo di Torino⁴⁰. Osservando direttamente il calco, anche la mano sinistra dovette essere modificata rispetto alla statua Mattei, in modo che stringesse le dita più fermamente intorno alla lancia. Le tavole pubblicate nel volume *Problemi fidiaci* e una fotografia della Fototeca dell’Istituto Archeologico Germanico⁴¹ tramandano l’immagine del calco (fig. 3).

Il ritrovamento nel 1954 della statua del Canopo della Villa Adriana confermò la ricostruzione del braccio proposta da Becatti, ma non l’interpretazione del gesto, presentando la coscia sinistra ferita e sanguinante, lasciata scoperta dal lembo sollevato della veste⁴².

³⁵ Archivio MAC: 5.3.1947; Inv. Beni Mobili, 5.3.1947, n. 4938. Sulla testa da Villa Adriana: BOL 1998, p. 187, n. I.26. Nel Museo è presente un altro calco dell’Amazzone tipo Mattei (MAC inv. 1250), che non riproduce i restauri moderni.

³⁶ Archivio MAC: 18.5.1947.

³⁷ BECATTI 1951, pp. 193-194.

³⁸ BECATTI 1951, pp. 192-193.

³⁹ *Ibidem*, pp. 194-198.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 193.

⁴¹ *Ibidem*, tavv. 90-91; D-DAI-ROM-65.2548.

⁴² Villa Adriana, Antiquarium, inv. 2266; BOL 1998, pp. 210-211, III.7; DAVISON 2009, pp. 11-12, n. 4; BARBANERA 2014, pp. 130-131.

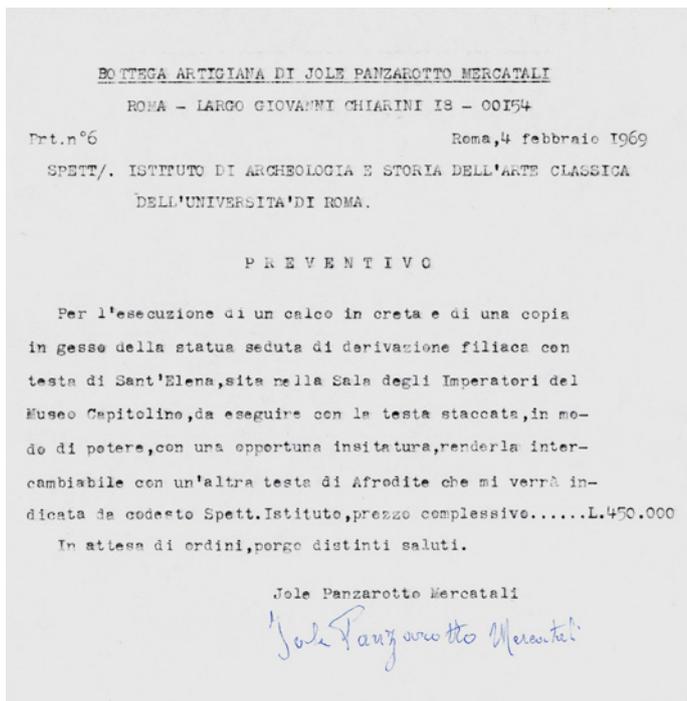


Fig. 5. Preventivo della Bottega Mercatali per la realizzazione del calco dell'Afrodite seduta (Archivio MAC: 4.2.1969).



Fig. 6. Museo dell'Arte Classica. Calco di Afrodite seduta, ricostruzione Giovanni Becatti (ICCD E90219).

È evidente come la ricostruzione attualmente visibile nel Museo rappresenti un aggiornamento della prima ricostruzione proprio in seguito a tale scoperta.

Le modifiche che vennero apportate dovettero consistere, infatti, nell'aggiunta della ferita sulla gamba, nell'inclinazione della testa e nella posizione delle mani; la sinistra è meno stretta intorno all'asta e la destra venne sostituita con il calco di quella frammentaria della statua del Canopo di Villa Adriana (fig. 4).

Purtroppo, nell'Archivio non si conservano informazioni riguardo a tali lavori di perfezionamento del gesso e lo stesso Becatti nel 1970 scrisse solamente come il ritrovamento della statua di Villa Adriana avesse confermato la sua ipotesi del braccio⁴³.

Le modifiche al calco avvennero probabilmente dopo la metà degli anni Sessanta: la fotografia della Fototeca dell'Istituto Archeologico Germanico, che immortalava la prima ricostruzione dell'Amazzone, così come era già stata pubblicata nel volume *Problemi fidiaci*, è datata al 1965⁴⁴. Maria Luisa Morricone nel catalogo del Museo del 1981 pubblicava e descriveva solo la ricostruzione come si vede oggi, non nominando alcuna fase precedente⁴⁵.

Contemporaneamente al lavoro sull'Amazzone, Becatti si cimentò anche con la ricostruzione dell'Afrodite seduta proponendo, come ipotizzato da altri studiosi prima di lui, di trovare nel tipo Aspasia/Saffo la testa pertinente al corpo seduto nel tipo "Agrippina-Olimpia". Sul tipo Becatti ragionava già negli anni Cinquanta e vi identificava l'Afrodite *eximia pulchritudinis* di Fidia, che Plinio ricordava esposta a Roma nel Portico di Ottavia (*nat. XXXVI, 15*)⁴⁶. In quegli anni però Becatti poté presentare la sua ipotesi solo attraverso una ricostruzione grafica eseguita da Guglielmo Gatti, che univa idealmente il corpo della statua di Elena ai Musei Capitolini e l'erma del Museo Nazionale di Napoli⁴⁷.

La ricostruzione in gesso, oggi nel Museo, risale infatti al 1969 e fu realizzata dal formatore Luigi Mercatali (fig. 5). Un documento dell'Archivio specifica anche come fosse stato utilizzato per la ricostruzione l'ingegnoso, ma non isolato, espediente del "calco intercambiabile", quindi con testa staccata, di modo da poter avere all'occorrenza la statua modificata⁴⁸ (fig. 6). In uno dei depositi del Museo si conserva effettivamente un calco della testa di Elena⁴⁹, ma avendo parte del busto è improbabile si tratti di quella già pertinente a questa riproduzione.

Becatti stesso pubblicò i risultati di tale ricostruzione in gesso nel 1970, all'interno di un volume in onore di Bianchi Bandinelli, specificando come nel Museo esistessero già copie di varie teste del tipo "Saffo" e "Aspasia" utili per

⁴³ BECATTI 1970, pp. 35-36.

⁴⁴ D-DAI-ROM-65.2548; 2549.

⁴⁵ MORRICONE 1981, pp. 17-20; p. 47, n. 10 (MAC inv. 307).

⁴⁶ BECATTI 1951, pp. 201-206.

⁴⁷ BECATTI 1951, p. 204, tav. 96.

⁴⁸ Archivio MAC: 4.2.1969.

⁴⁹ MAC inv. 1172; MORRICONE 1981, p. 56, Sala XXX, n. 37.

la sua ricostruzione⁵⁰. È stato infatti ipotizzato da Maria Grazia Picozzi come il gesso utilizzato potesse essere quello già presente nel primo Inventario del Museo 1894-1895, indicato come “Aphrodite Olimpia”⁵¹.

Becatti si servì della copia dell’erma di Napoli, a suo giudizio la migliore del tipo “Saffo”, e, rispetto a quanto già proposto nel disegno, nel calco fece togliere, in un secondo momento, i lunghi ricci ricadenti sulle spalle, considerati elemento “disturbante” e aggiunto dal copista romano⁵².

Il tipo statuario è stato oggetto di numerosi studi e attribuzioni, oltre che di altre ipotesi ricostruttive, come quella di Ernst Langlotz del 1953-1954, attraverso la quale veniva unito il corpo della statua di Verona con la testa del tipo “Saffo” di Oxford⁵³.

La combinazione di calchi diversi offriva modelli alternativi e anche in questo caso studi e ritrovamenti più recenti hanno condotto a nuove soluzioni interpretative⁵⁴.

Per ribadire ancora una volta l’importanza del patrimonio costituito dall’intera collezione del Museo dell’Arte Classica, si vuole concludere proprio con le parole scritte dallo stesso Becatti nel 1970, in un momento storico in cui i calchi iniziavano ad essere visti come oggetto polveroso appartenente ad una archeologia superata e si sentiva la necessità di sottolinearne l’importanza: “solo un Museo dei Gessi può permettere di allineare tutte le sculture di un artista, le varie copie di una creazione, dare un’esemplificazione sistematica, accostamenti e confronti immediati. Ma un’altra particolare ed utile funzione del Museo dei Gessi è quella di permettere la ricostruzione di una scultura frammentaria o alterata da restauri, lo sfruttamento di diversi elementi di un’opera desunti da varie copie, la ricomposizione di gruppi”⁵⁵.

R.B.

⁵⁰ BECATTI 1970, p. 36.

⁵¹ PICOZZI 2013, p. 98, nota 110.

⁵² BECATTI 1970, p. 42.

⁵³ LANGLOTZ 1954; ricostruzione non sostenuta in BECATTI 1970, pp. 40-41.

⁵⁴ Per una sintesi delle teorie e interpretazioni: LA ROCCA, PARISI PRESICCE, LO MONACO 2011, pp. 324-325, n. 5.9 (AVAGLIANO A.).

⁵⁵ BECATTI 1970, p. 35. Sulle ricostruzioni presenti nel Museo

dell’Arte Classica vd. MORRIGONE 1981, pp. 7-30; BARBANERA 1995a, pp. 215-220 n. 186; 255-259 n. 215; 361-364 n. 305; 369-370 n. 309; 377 n. 313; BARBANERA 1995b, pp. 41-45; PICOZZI 2006b, pp. 48-55; PICOZZI 2006a, pp. 107-116, 117-123 (PAPINI M.); PICOZZI 2006a, pp. 125-130 (GALLI M.); PICOZZI 2006a, pp. 131-138 (VALERI C.); in PICOZZI 2013, pp. 238-245, n. 7 (DUBBINI R.); PICOZZI 2013, pp. 249-251, n. 9 (VALERI C.); PICOZZI 2015; BUCOLO 2019, p. 459, nota 75.

Bibliografia

- ADRIANI 1977 = ADRIANI A., *Giovanni Becatti (1912-1973)*, in GUERRINI L. (a cura di), *Scritti in onore di Giovanni Becatti* (Studi miscellanei 22), Roma 1977, pp. 1-6.
- ÅSTRÖM 1968-1970 = ÅSTRÖM L., *Suggerimento per una nuova ricostruzione del Laocoonte*, in *ColloquiSod* 2, 1968-1970, pp. 11-20.
- AVAGLIANO 2023 = AVAGLIANO A., *Vinca il migliore! Fidia e le competizioni artistiche in età classica*, in PARISI PRESICCE C., AGNOLI N., AVAGLIANO A., DE TOMASI F. (a cura di), *Fidia*, catalogo della mostra Roma, Roma 2023, pp. 63-72.
- BARBANERA 1993 = BARBANERA M., *Il Museo dell'Arte Classica*, in BARBANERA M., VENAFRO I. (a cura di), *I Musei dell'Università "La Sapienza"*, Roma 1993, pp. 291-310.
- BARBANERA 1995a = BARBANERA M., *Museo dell'Arte Classica. Gipsoteca*, I, Roma 1995.
- BARBANERA 1995b = BARBANERA M., *Il guerriero di Agrigento. Una probabile scultura frontonale del Museo di Agrigento e alcune questioni di archeologia "siceliota"* (Studia Archaeologica 77), Roma 1995.
- BARBANERA 2000 = BARBANERA M., *Les collections de moulages au XIX siècle étapes d'un parcours entre idéalisme, positivisme et esthétisme*, in LAVAGNE H., QUEYREL F. (éds.), *Le moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international (Hautes études du monde gréco-romain 29)*, Droz 2000, pp. 57-74.
- BARBANERA 2014 = BARBANERA M., *Favole antiche e mitologie moderne. Le competizioni artistiche nella storia dell'arte greca*, in *AeR* n.s. 2, 8, 1-2, 2014, pp. 7-31.
- BARBANERA 2015 = BARBANERA M., *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Roma-Bari 2015.
- BECATTI 1951 = BECATTI G., *Problemi fidiaci*, Firenze 1951.
- BECATTI 1970 = BECATTI G., *Restauro dell'Afrodite seduta Fidiaca*, in *Omaggio a Ranuccio Bianchi Bandinelli* (Studi Miscellanei 15), Roma 1970, pp. 35-44.
- BLOMÉ, ÅSTRÖM 1994 = BLOMÉ B., ÅSTRÖM P., *The Laocoon group. A tentative reconstruction*, in *Opus mixtum. Essays in ancient art and society* (Skrifter utgivna av Svenska institutet i Rom. 8° 21), Stockholm 1994, pp. 7-24.
- BOL 1998 = BOL R., *Amazones volneratae. Untersuchungen zu den ephesischen Amazonenstatuen*, Mainz am Rhein 1998.
- BdI* 1853: *Adunanza degli 8 aprile 1853*, in *BdI*, n. X, 1853, pp. 145-148.
- BUCOLO 2019 = BUCOLO R., *La raccolta dei calchi dell'Università Sapienza: un cambiamento di paradigma rispetto alle collezioni di calchi tra Settecento e Ottocento*, in MIZIOLEK J. (a cura di), *Roma e Varsavia. Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei Lumi e oltre. Atti del convegno internazionale*, Roma 2019, pp. 451-469.
- CURCIO 2020 = CURCIO M., *L'arte romana oltre l'autore. Originalità, imitazione e riproduzione*, Milano 2020.
- CURCIO 2018 = CURCIO M., *Body models in Roman Nude Portraits: Restaging Polykleitos?*, in ADORNATO G., BALD ROMANO I., CIRUCCI G., POGGIO A. (eds.), *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, Milano 2018, pp. 229-238.
- DAVISON 2009 = DAVISON C.C., *Pheidias. The Sculptures and Ancient Sources*, I-III (*BICS* Suppl. 105), London 2009.
- FLASHAR 2003 = FLASHAR M., *Adolf Furtwängler: Der Archäologe*, München 2003.
- FREDERIKSEN, MARCHAND 2010 = FREDERIKSEN R., MARCHAND E., *Plaster Introduction*, in FREDERIKSEN R., MARCHAND E. (eds.), *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (Transformationen der Antike 18), Berlin 2010, pp. 1-12.
- FURTWÄNGLER 1964 = FURTWÄNGLER A., *Masterpieces of Greek Sculptures: a series of essays on the history of Art*, Cambridge 1964 (ed. originale *Meisterwerke der Griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig-Berlin 1893).
- GIGLIOLI 1949 = GIGLIOLI G.Q., *Notizie e Discussioni*, in *ArchCl* 1, 1949, pp. 69-74.
- HASKELL, PENNY = HASKELL F., PENNY N., *L'antico nella storia del gusto*, Torino 1984.
- HOWARD 1959 = HOWARD S., *On the Reconstruction of the Vatican Laocoon Group*, in *AJA* 63, 4, 1959, pp. 365-369.
- HOWARD 1989 = HOWARD S., *Laocoon Rerestored*, in *AJA* 93, 3, 1989, pp. 417-422.
- LANGLOTZ 1954 = LANGLOTZ E., *Aphrodite in den Gärten* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Jahrgang 1953-1954, 2. Abh.), Heidelberg 1954.
- LA ROCCA, PARISI PRESICCE, LO MONACO 2011 = LA ROCCA E., PARISI PRESICCE C. con LO MONACO A. (a cura di), *Ritratti. Le tante facce del potere*, catalogo della mostra Roma, Roma 2011.

- LIVERANI 2006 = LIVERANI P., *Il Laocoonte in età antica*, in BURANELLI F. (a cura di), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani. Quinto centenario dei Musei Vaticani 1506-2006*, catalogo della mostra Città del Vaticano, Roma 2006, pp. 23-40.
- MAGI 1960 = MAGI F., *Il ripristino del Laocoonte* (Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Memorie 9, 1), Città del Vaticano 1960.
- MARCHAND 1996 = MARCHAND S., *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton 1996.
- MARVIN 2008 = MARVIN M., *The Language of Muses. The dialogue between Roman and Greek sculpture*, Los Angeles 2008.
- MORRICONE 1981 = MORRICONE M.L., *Il Museo dei Gessi dell'Università di Roma*, Roma 1981.
- PAPINI 2014 = PAPINI M., *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014.
- PERRY 2005 = PERRY E., *The Aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome*, Cambridge 2005.
- PICOZZI 2006a = PICOZZI M.G. (a cura di), *L'immagine degli originali greci. Ricostruzioni di Walther Amelung e Giulio Emanuele Rizzo*, catalogo della mostra Roma, Roma 2006.
- PICOZZI 2006b = PICOZZI M.G., *La ricostruzione degli originali greci. Un problema nella storia degli studi della scultura antica*, in PICOZZI 2006a, pp. 41-60.
- PICOZZI 2013 = PICOZZI M.G., *Il "Museo di Gessi" di Emanuel Löwy*, in PICOZZI M.G. (a cura di), *Ripensare Emanuel Löwy. Professore di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università e Direttore del Museo di Gessi* (Studi miscellanei 37), Roma 2013, pp. 57-100.
- PICOZZI 2015 = PICOZZI M.G., *Recovered Masterpieces. Walther Amelung in his workshop*, in *Serial/Portable Classic* 2015, pp. 129-134.
- REBAUDO 2006 = REBAUDO L., *Il braccio mancante. I restauri del Laocoonte (1506-1957)*, Trieste 2006.
- RICHTER 1962 = RICHTER G.M.A., *Sculpture Review of "Il ripristino del Laocoonte" by F. Magi*, in *Gnomon* 34, 3, 1962, pp. 287-290.
- RICHTER 1970 = RICHTER G.M.A., *Sculpture and sculptors of the Greeks*, New Haven 1970.
- RIDGWAY 1994 = RIDGWAY B.S., *The study of Classical Sculpture at the end of 20th Century*, in *AJA* 98, 4, 1994, pp. 759-772.
- RIDGWAY 2005 = RIDGWAY B.S., *Rec. a S.F. Schröder, Katalog der Antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid. 2. Idealplastik*, in *JRA* 18, 2005, pp. 624-630.
- ROSSI PINELLI = ROSSI PINELLI O., *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma 1984, pp. 419-429.
- Serial/Portable Classic* 2015 = SETTIS S., ANGUSSOLA A., GASPAROTTO D. (eds.) *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations*, catalogo della mostra Milano, Milano 2015.
- SETTIS 1999 = SETTIS S., *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.
- SETTIS 2015 = SETTIS S., *Supremely original. Classical art as serial, iterative, portable*, in *Serial/Portable Classic* 2015, pp. 51-72.
- VERGARA CAFFARELLI 1949 = VERGARA CAFFARELLI E., *Nota sul restauro del Laocoonte*, in *ArchCl* 1, 1949, pp. 75-77.
- VERGARA CAFFARELLI 1954 = VERGARA CAFFARELLI E., *Studio per la restituzione del Laocoonte*, in *RLA* n. s. 3, 1954, pp. 29-70.

