

Klassische Archäologie

Volker Michael Strocka (ed.), **Meisterwerke. Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstag von Adolf Furtwängler**. Freiburg i. B. 30. Juni – 3. Juli 2003. Casa editrice Hirmer, Monaco di Baviera 2005. 352 pagine, 283 illustrazioni.

Il Simposio internazionale organizzato nel 2003 dall'Università di Friburgo, promosso da Volker Michael Strocka per il centocinquantenario della nascita di Adolf Furtwängler, oltre a voler celebrare una delle più eminenti figure dell'archeologia moderna, aveva il dichiarato intento di offrire un bilancio e una riflessione critica su una eredità scientifica di enorme spessore, che ha rappresentato un momento storico di svolta nella ricerca archeologica; una eredità che il Simposio (accompagnato dalla mostra tenutasi a Friburgo nello stesso anno: *Adolf Furtwängler. Der Archäologe*, a cura di Martin Flashar) si proponeva di riesaminare in tutti i suoi molteplici risultati e sviluppi, anche quelli divenuti in prosieguo di tempo per alcuni aspetti più problematici e da ultimo quasi unanimemente accantonati.

Quella del Furtwängler, è appena il caso di ricordarlo, è stata figura esemplare, e per molte ragioni irripetibile, di protagonista di una archeologia che si avviava a coniugare la grande tradizione degli studi classicistici con le nuove istanze del pensiero, in primo luogo positivistico e storicistico: irripetibile, specie se riferita al momento storico e ai mezzi all'epoca disponibili alla ricerca, per la vastità dell'orizzonte tematico e l'estensione cronologica, l'imponenza quantitativa del materiale dominato, la ricchezza del bagaglio conoscitivo, la tensione verso la definizione storica del fenomeno artistico, la modernità dell'impostazione e degli strumenti impiegati.

L'attenzione del Furtwängler si è applicata, con pari lucidità, alla produzione artistica dell'età del bronzo, di quella geometrica, arcaica e classica; al materiale ceramico, alla glittica, alla piccola bronzistica come alla statuaria; ai grandi centri del mondo ellenico come alle culture periferiche, con pari sensibilità per i problemi tecnici, per i principi della classificazione tipologica, per l'analisi formale dell'opera antica, e in una escursione qualitativa dell'oggetto che oscilla dalla cosiddetta produzione di massa (*Massenproduktion*) sino al momento alto della esperienza artistica, all'opera eccellente, al cosiddetto *Meisterwerk* appunto.

Su tutti questi settori dell'opera del Furtwängler si sono pronunciati gli intervenuti al Simposio, proponendone in qualche caso una lettura storica, un bilancio (Florian Ruppenstein, Christian Kunze, Joan R. Mertens, Dyfri J. R. Williams, Erika Zwierlein Diehl e Adolf H. Borbein), offrendo in qualche caso contributi nuovi o riletture (Dietrich Berges, Bernard Holtzmann, Christiane Bruns-Özgan, Bernard Andreae, John H. Oakley e Michalis Tiverios), sviluppandone spunti particolari

(Renate Bol, Herman A. G. Brijder e Heide Mommsen) o tentando una ripresa delle sue istanze metodologiche (Volker Michael Strocka, Sascha Kansteiner, Giorgos I. Despintis, Angelos Delivorrias e Paolo Moreno); di tanto hanno già dato conto le recensioni nel frattempo uscite alla presente edizione degli atti.

Se si ritiene di qualche utilità tornare ora, a distanza di tempo, su questo volume, non è per offrirne una nuova e sistematica rendicontazione, ma nell'intento di proporre qualche spunto di riflessione su quello che resta uno dei nodi tematici più importanti, e insieme il più problematico, dell'intera eredità scientifica del Furtwängler: non a caso evocato nel titolo stesso del Simposio.

Come è ampiamente noto infatti, mentre gli studi fondanti del Furtwängler nel campo della ceramica micenea, della bronzistica geometrica, della glittica, hanno avuto in prosieguo di tempo un naturale, diremmo quasi fisiologico aggiornamento sul piano del metodo e delle conoscenze sotto la spinta degli accresciuti dati materiali nonché dell'affinarsi degli strumenti tecnici e critici, proprio il contributo che più evidentemente rimane legato al suo nome, lo studio dei capolavori della grande plastica greca attraverso le copie di età romana, è quello che nelle generazioni successive ha trovato più duro confronto.

Con questo nodo tematico e con le sue implicazioni metodologiche si confrontano in particolare, nell'ambito del convegno, oltre al suo ispiratore, Strocka, e a Borbein, ambedue responsabili di studi fondamentali in questo ambito, nonché alcuni altri studiosi di matrice germanica (Sascha Kansteiner, Mathias René Hoffer), due esponenti dell'archeologia greca, quali Delivorrias e Despintis, che non soltanto hanno fornito alcuni dei più rilevanti contributi alla conoscenza della grande scultura greca degli ultimi decenni, ma sono anche tra i pochi, in un ambiente scientifico per sua natura tradizionalmente estraneo alle suggestioni della ricerca sulle copie (*Kopienforschung*), che hanno saputo con maggior frutto coniugare l'analisi dell'originale con gli strumenti della critica delle stesse repliche (*Kopienkritik*); a questi si affianca una voce, quella di Moreno, tra le poche dell'archeologia italiana prioritariamente attenta alla lettura storico artistica dell'opera antica.

Prima di considerare i risultati emersi dal confronto tra questi moderni rappresentanti di una ricerca sensibile al problema della *Meisterfrage* e il tema proposto dal Simposio, si vorrebbe brevemente richiamare qualche dato sugli sviluppi, e sulla crisi, del metodo di analisi proposto dal Furtwängler.

Come è noto, l'enunciato basilare dei *Meisterwerke* – importante è la copia, l'originale è testimonianza di secondo rango nella definizione dei grandi maestri – è entrato rapidamente in crisi poco dopo la morte del Furtwängler medesimo, in primo luogo a seguito della ampliata conoscenza degli originali stessi, e di un deci-

sivo orientarsi dell'interesse verso la scultura arcaica, che appare ora, nei primi decenni del Novecento, tanto più fresca e nuova, così diretta nella comunicazione del suo messaggio, e tanto più consonante con i nuovi orientamenti della coeva arte figurativa, decisamente impegnata a superare la stanca eredità del classicismo ottocentesco. Nulla come il passaggio dalla percezione visiva dell'opera antica nello stile «foto Alinari» dei «Meisterwerke» a quella delle tavole di Hans Schrader (Phidias, [Francoforte sul Meno 1909]), o dei volumi di Humphrey Payne (Archaic Marble Sculpture from the Acropolis [Londra 1936]), di Ernst Langlotz e Walter-Herwig Schuchhard (Archaische Plastik auf der Akropolis [Francoforte sul Meno 1943]), fino alle superbe foto Walther Hege, è più indicativo della nuova sensibilità e del nuovo approccio al materiale.

Così il «Kopien und Umbildungen» di Georg Lippold (Monaco di Baviera 1923) è servito in definitiva a limare uno strumento della ricerca sentito ormai solo come funzionale ad una preliminare classificazione tipologica della copistica romana, necessario per la redazione di cataloghi e dissertazioni, ricchi di liste via via più lunghe ed articolate, espressione queste ultime di una ars combinatoria sempre più raffinata, quanto sempre meno feconda di risultati affidabili sul piano della «Meisterfrage». Quest'ultima, ancora vigorosamente coltivata per qualche decennio – si pensi, solo in ambiente italiano, ai «Monumenti policletei» di Carlo Anti (Mon. Ant. 1920), al «Prassitele» di Giulio Emanuele Rizzo (Roma 1931), al «Calamide» di Pietro Orlandini (Bologna 1950) e allo «Skopas» di Paolo Enrico Arias (Roma 1950), ai «Problemi fidaci» di Giovanni Becatti (Milano 1951), ancora così furtwängleriani, e addirittura al «Pitagora di Reggio» di Sebastiana Lagona (Catania 1967) – fino al totale esaurimento delle sue possibilità (pensiamo solo ai tanti diversi profili che sono stati su questa via attribuiti a personalità quali i già ricordati Pitagora, Kalamis, etc.), ha finito col confermare quanto è stato più volte rilevato, che cioè la pietra tombale della «Meisterfrage» sono stati gli stessi «Meisterwerke».

Questi, come è noto, godettero fin dal primo momento di ampio successo – l'edizione inglese, immediatamente approntata per le cure di Eugenia Strong, caso assai raro all'epoca per un testo archeologico, ne è la prova – ma suscitavano altrettanto immediatamente voci critiche e di dissenso, prime fra tutte quella di uno dei maestri dello stesso Furtwängler, Reinhard Kekulé von Stradonitz; e un certo imbarazzo trapela persino in qualche sia pur elogiativo necrologio, ad esempio Sigmund Riezler (Münchener Jahrb. 1907) seguito alla prematura, sconvolgente scomparsa del Nostro.

È significativo che lo stesso Furtwängler non solo abbia sentito l'esigenza di meglio motivare sul piano metodologico il suo lavoro – «Statuenkopien» (Abhandl. Bayer. Akad. d. Wiss. 20, 1896) – ma sia tornato negli anni successivi al 1893 allo studio degli originali greci, quegli originali che nel suo volume apparivano implacabilmente condannati ad un ruolo di secondo rango nel processo di ricostruzione della plastica antica; e non

soltanto in questo mosso, come dimostra la riapertura dello scavo ad Egina e la nuova ricostruzione dei frontoni del tempio di Aphaia, dalla immanente presenza a Monaco degli Egineti confezionati da Martin von Wagner e Berthel Thorvaldsen, ma anche sollecitato dalla necessità di offrire una corretta lettura di alcuni singoli recenti rinvenimenti, quali la Fanciulla d'Anzio e la Niobide dagli Orti Sallustiani. Ed è quasi paradossale che le due opere, totalmente fraintese dai primi editori italiani – Giulio Emanuele Rizzo, per la Niobide; Pietro Rosa per la Fanciulla – abbiano trovato proprio dall'autore dei «Meisterwerke», dal sostenitore del primato delle copie, una definizione critica e una collocazione cronologica rimasta definitiva. Un crudele aition ci ha impedito di fruire dei possibili ulteriori sviluppi di questi nuovi orientamenti, segno di un'intelligenza capace di mettere in discussione le sue stesse conquiste.

È altrettanto chiaro che il volume di Paul Zanker (Klassizistische Statuen, Magonza 1977) ha segnato il definitivo tramonto dei «Meisterwerke», rovesciandone la prospettiva dell'indagine, ora non più rivolta alla ricostruzione dell'originale scomparso, e quindi attenta a ricercarne le copie più fedeli, ma impegnata invece a definire i momenti e i limiti della creatività dello scultore romano, e quindi incentrata sulle rielaborazioni più distanti dal perduto originale (Vorbild); anche se in un certo senso il nuovo volume ne rappresenta una riproposizione. Strutturato infatti per tipologie, segue il processo di rielaborazione di una serie circoscritta di nobilita opera, ancora una volta frutto di una selezione operata dal gusto della società romana, senza proporsi il problema di una ricostruzione integrata e trasversale del fenomeno della produzione scultorea di questa età in quanto tale.

Negli anni successivi, accanto ad una imbarazzante incertezza di giudizio ripetutamente emergente in occasione di nuovi, eclatanti rinvenimenti di originali greci – si pensi al caso dei bronzi di Riace, dell'Efebo di Mozia; fino al Satiro di Mazara del Vallo, troppo rapidamente promosso a capolavoro prassitelico – e accanto ad isolati tentativi di rimettere in funzione gli strumenti dei «Meisterwerke» sulla spinta dell'affiorare di nuovi elementi oggettivi – testimonianze epigrafiche; resti di originali noti in copie – si registra da ultimo una riproposizione in ambito archeologico, per così dire, della «Meisterausstellung», ovvero della esposizione monografica su un maestro, quale Policleteo a Francoforte nel 1990, quella su Lisippo a Roma nel 1995; quella su Prassitele a Parigi ed Atene nel 2007, al ritorno delle monografie del tipo «Grandi Maestri» (Antonio Corso, Prassitele [Roma 1988–1992], The Art of Praxiteles [Roma 2004]), anche in collana (Maestri dell'arte classica, diretti da Luigi Todisco; dopo «Il Mausoleo di Alicarnasso e i suoi maestri» di Claudia Lucchese del 2009 si annunciano Skopas, Policleteo e Polignoto).

In attesa di registrare i risultati di questo resuscitato filone della Meisterforschung, che appare comunque irrimediabilmente condannato a muoversi in un circuito

di nomi assai ristretto, sembrano più promettenti gli sforzi compiuti negli ultimi tempi per ridare vita e significato, ampliandone la prospettiva, alla ricerca sulle copie romane.

Il più importante di questi tentativi è rappresentato dall'apertura dello studio dei contesti scultorei e dei loro programmi figurativi, e quindi, da ultimo, della cosiddetta Wohnkultur, cioè dell'arte in ambito privato; studio al quale hanno fornito una prima base lavori generali di ricostruzione degli arredi statuari degli edifici termali (H.Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* [Berlino 1981]), di quelli teatrali (M.Fuchs, *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum* [Magonza 1987]) e soprattutto dei grandi complessi residenziali di età imperiale (R.Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* [Magonza 1988]).

Sul piano della impostazione metodologica invece, accanto a una perdurante fluidità nell'uso della terminologia (»Kopie«, »Replik«, »Variante«, »Umbildung«, etc.) la novità di maggiore rilievo è certo rappresentata dalla crescente consapevolezza di una consistente presenza di repliche di bottega (*Werkstattwiederholungen*) nel sistema produttivo dell'opera d'arte antica già in età classica, fenomeno che, oltre a comportare una modifica radicale del metodo di applicazione dei termini sopra ricordati, spinge soprattutto a ripensare la fisionomia stessa del »Maestro«, sottraendolo all'isolamento al quale lo condanna una tradizione letteraria fortemente selettiva, per collocarlo piuttosto al centro di una officina più simile alla bottega dell'artista rinascimentale di quanto Furtwängler fosse portato a pensare.

Non sono questi filoni ultimi della ricerca che – comprensibilmente – trovano spazio nel Simposio. Con il nodo tematico del volume del 1893, del quale Adolf Borbein offre una lucida ed equilibrata lettura, si confrontano più direttamente, e con esiti diremmo sintomatici, alcuni specifici interventi.

Volker Michael Strocka riprende in esame, con strumenti squisitamente furtwängleriani, un piccolo nucleo di opera nobilia fidiaci, dalla Athena Parthenos, all'Hermes tipo Ludovisi, fino a opere più problematiche, come la statua di culto del Metroon di Atene, il gruppo delle Amazzoni Efesie, l'Afrodite a Roma – vera *crux desperationis* quest'ultima della »Meisterfrage«. Non si intende qui entrare del merito delle singole letture proposte – a Fidia è assegnata l'Amazzone Sosikles, smontando ancora una volta la ricostruzione di Renate Bol (*Amazones volneratae* [Magonza 1998]), che credevamo definitiva; la Cibele è associata al tipo »Agrippina-Olympia«, con un ripensamento rispetto a *Jahrb. d. Inst.* 82, 1967; l'Afrodite »*ximiae pulchritudinis*« è riconosciuta nella Kore Albani, ormai destinata ad una alterna oscillazione tra le due diverse divinità. Chi scrive ha già espresso (*Prospettiva* 100, 2000) la sua opinione sul problema »Agrippina-Olympia«, che costituisce un punto di snodo per la identificazione di una serie correlata di capolavori della cerchia fidiaca; quello che si

vuole qui rilevare è che questo contributo è seguito, nello stesso Simposio, da quello di Giorgos Despinis (che con gli stessi strumenti della critica delle copie arriva ad identificare la Cibele di Agorakritos o di Fidia nel tipo tramandato dalla statua di Livadia), e da quello di Angelos Delivorrias: due studiosi che in passato di una serie di queste stesse opere hanno offerto una diversa lettura (Delivorrias: l'Afrodite tipo Olympia identificata come l'Afrodite di Kalamis sull'Acropoli; l'Afrodite di Roma forse riconoscibile nella Kore Albani; Despinis: l'Afrodite tipo Olympia identificata come l'Afrodite a Roma; una sua replica di bottega come Igea sull'Acropoli). L'assenza di un concreto confronto tra i tre dimostra la sostanziale impossibilità di verifica oggettiva di un ragionamento che rischia di risultare autoreferenziale. La stessa sorprendente assenza di discussione caratterizza l'intervento di Paolo Moreno, peraltro costituito da una densa rassegna di proposte attributive, di identificazioni di opera nobilia, spesso riconosciuti come originali, e in ampia misura frutto di ricerche e intuizioni personali.

In questo quadro il contributo che più correttamente sembra riproporre il metodo del Furtwängler appare quello di Sascha Kansteiner, animato dal proposito di restituire autonomia di significato, ovvero dignità di testimonianza di un autonomo originale, ad una serie di esemplari statuari derubricati dalla critica più recente come creazioni classicistiche. Anche se chi scrive ha, per un singolo caso di questi, espresso una divergente opinione (in: *Synergia, Festschrift für Friedrich Krinzing* [Vienna 2005]: senza conoscenza del testo presente), non può non condividere lo sforzo di reagire all'abuso della etichetta di »classicistico« che domina gli anni successivi al 1977, giustamente condannato qui da Borbein. Lo studio del Kansteiner dimostra come la critica delle copie, opportunamente affinata, possa avere ancora esiti positivi, anche se – correttamente – evita di avventurarsi in fughe in avanti sul piano della »Meisterfrage«.

Se questa possa e debba ancora essere perseguita, nel senso della ricerca sulla singola, emergente personalità artistica, e non sul contesto della bottega, e come possa essere nuovamente affrontata, è tema che nel corso del volume riemerge più volte nel dibattito, oggetto di attenta riflessione, ma con scarsi esiti sul piano delle proposte fattuali; e così resta ancora in buona misura irrisolto un quesito centrale del Simposio, ovvero quale contributo oggettivo possa ancora offrire alla »Meisterforschung« lo studio delle copie romane, anche dopo che siano state riesaminate alla luce del processo di rifunzionalizzazione nel contesto espositivo romano, di inserimento in un determinato programma secondo gli orientamenti cui si accennava più sopra; e soprattutto non risolto il problema della definizione – finora così soggettiva – del grado di dipendenza della copia dal suo originale, problema basilare per la stessa »Meisterforschung«.

Non sembra a chi scrive che quest'ultimo tema possa essere affrontato sulla base di parametri oggettivi diffusamente condivisi se non dopo uno sforzo di sistematiz-

zazione e di definizione della copistica, e in senso lato della scultura ideale, di età imperiale nel suo complesso. Un compito certo molto impegnativo, ma che è stato affrontato in altri campi altrettanto vasti – per la pittura vascolare, per le produzioni ceramiche romane – e che con gli stessi strumenti di stampo morelliano, sostenuti da osservazioni tecniche, dalla attenzione per il contesto, dall'utilizzo delle moderne strumentazioni diagnostiche, la ricerca archeologica dovrà pure affrontare, superando lo stadio attuale della semplice, preliminare definizione delle grandi aree produttive: quella degli artisti di tradizione attica; quelli dei maestri legati all'orizzonte microasiatico, la scuola di Afrodizia, la scuola rodia; quella dei marmorarii operanti in ambiente urbano o flegreo; quella infine degli scultori che potremmo raccogliere sotto l'etichetta di ›scuola di Thasos‹. Una ricerca giunta in alcuni casi a risultati per ora solo provvisori, ed incerta nelle modalità operative, come dimostra la drammatica divergenza di valutazione, non solo della cronologia, ma del significato stesso di opere come il Laocoonte, i gruppi di Sperlonga, il Toro Farnese, i donari pergameni.

Questo lavoro dovrà essere affrontato prescindendo inizialmente dal problema della ›Meisterfrage‹, e solo con il proposito di ricostruire il funzionamento delle officine produttive di sculture in età romana, e quindi in primo luogo di comprendere un fenomeno che appartiene prioritariamente a questo ambito culturale: permetterà di precisare oltre all'identità e all'ubicazione, lo spazio operativo e i rapporti di committenza delle singole botteghe o scuole operanti nel settore, anche le modalità di trasmissione di modelli tra diverse officine, quindi i margini di variabilità delle repliche rispetto agli eventuali prototipi; consentirà di definire modalità, ambiti e tempi di diffusione di determinati tipi presso la clientela romana; di verificarne, attraverso la ricostruzione dei contesti, i processi di risemantizzazione e le loro motivazioni.

Un lavoro simile non può prescindere da una corretta e completa anamnesi delle caratteristiche tecniche del materiale scultoreo. In questo senso un progresso assai notevole è stato fatto in seguito al rinvenimento e alla esemplare edizione del complesso dei calchi di originali greci in bronzo dalle terme di Baia (Ch. Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit* [Berlino 1985]), che ha permesso di gettare uno sguardo nell'interno di una bottega di copisti di età primo e medioimperiale, impegnata appunto nella riproduzione di una circoscritta serie di opera nobilia; ma a distanza di un venticinquennio dalla pubblicazione di questo volume non sembra che la successiva ricerca archeologica ne abbia appieno valorizzato tutte le possibili suggestioni. Ed è un peccato che tra le voci che si sono espresse in questo Simposio sull'eredità del Furtwängler sia mancata quella di Christa Landwehr, specie se si pensa quale valore di testimonianza per la conoscenza della grande plastica greca avrebbe potuto attribuire ai calchi di Baia l'autore dei Meisterwerke.

Solo disponendo di un più nitido e dettagliato quadro conoscitivo del funzionamento di questo settore fondamentale dell'industria artistica di età romana, che è la produzione di copie, potrà essere forse nuovamente affrontato con maggiori possibilità di progresso il tema della ›Meisterfrage‹.

Napoli

Carlo Gasparri