classico pop

il classico si fa pop

di scavi, copie e altri pasticci

14.12.2018 – 7.04.2019

Museo Nazionale Romano
Palazzo Massimo
e Crypta Balbi

MiBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

museo nazionale romano palazzo massimo 20 anni

museo nazionale romano crypta balbi

Electa

3 **Comunicato stampa**

4 **Scheda info**

5 **Colophon mostra**

6 **Testo istituzionale da catalogo**
di Daniela Porro

8 **Percorso mostra**

17 ***L'antico si fa pop:***
quando l'archeologia
della produzione
incontra la storia dell'arte
di M. Serlorenzi

24 **Biografia Giovanni Volpato**

25 **Scheda museo Crypta Balbi**

26 **Scheda museo Palazzo Massimo**

27 **Scheda catalogo**

28 **Approfondimenti**

28 ***L'indotto del Gran Tour***
e i suoi versatili strateghi
(estratto da saggio in catalogo
contributo di A. Pinelli)

30 ***"...un'ombra dell'oggetto***
dei nostri desideri":
il dibattito originale-copia
(paragrafo estratto
da contributo di M. Barbanera)

Comunicato stampa
Roma, 13 dicembre 2018

Una storia che nasce da una scoperta nel rione Monti a Roma - quella dell'atelier di Giovanni Trevisan (1735-1803), detto il Volpato - e che racconta gusti, forme e mode dell'antico, dall'età classica ai giorni nostri, passando per la stagione del Grand Tour, quando nasce il gusto per il souvenir. È questa la trama della mostra "Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci", allestita in due delle sedi del Museo Nazionale Romano: Crypta Balbi e Palazzo Massimo.

La rassegna - dal 14 dicembre 2018 al 7 aprile 2019 – è promossa dal Museo Nazionale Romano con Electa, e ideata da Mirella Serlorenzi che l'ha curata con Marcello Barbanera e Antonio Pinelli.

"Un'esposizione che è stata pensata per essere divulgata al grande pubblico attraverso una chiarezza narrativa che si è giovata ampiamente della tecnologia, per rendere manifesti temi e contenuti che altrimenti sarebbero rimasti nascosti" spiega Daniela Porro, direttore del Museo Nazionale Romano. Un caleidoscopico allestimento ricorre a proiezioni e magici giochi di luci e ombre per moltiplicare, scandire, accentuare forme, innesti, imitazioni, multipli e trasformazioni cominciando con la narrazione di Volpato e della sua fabbrica di ceramiche.

Noto artista e incisore, amico di Antonio Canova e di Angelica Kaufmann, contava tra i suoi clienti il re Gustavo III di Svezia e l'imperatrice Caterina II di Russia. Realizzava prodotti raffinati ed eleganti per un pubblico colto e d'élite: quello del Grand Tour, desideroso di possedere tanto originali di età romana, quanto repliche di piccole dimensioni. Caratteristica del laboratorio di Volpato è la realizzazione di statuine a tutto tondo in *biscuit*, materiale che appariva più simile al marmo rendendo gli oggetti più vicini agli originali di età romana. Preziosi sono gli esemplari in mostra, così come i suoi *dessert*, chiamati anche trionfi, costituiti da figurine che componevano un fastoso centro tavola. Il Museo di Bassano del Grappa presta il maestoso *Dessert di Bacco e Arianna*, composto in origine da novantotto pezzi.

Insieme ai lavori di Volpato, la rassegna non trascura altre produzioni di moda all'epoca del Grand Tour. In particolare oggetti e arredi in micromosaico con vedute di monumenti romani. Non a caso la Crypta Balbi, museo sorto intorno a uno scavo urbano, ospita questa sezione della mostra.

A Palazzo Massimo, invece, viene messo in particolare evidenza il tema della serialità artistica in tutta la sua complessa varietà. Gli stessi *Discoboli*, qui conservati, dimostrano anche per l'età classica l'esistenza della riproduzione di opere d'arte da originali greci. Sono circa una ventina gli esemplari antichi arrivati fino a noi e cinque di essi sono in mostra per mettere in evidenza il concetto di moltiplicazione. Ancora oggi il Discobolo resta un'immagine potente nella cultura contemporanea, come si evince dallo scultoreo torso fotografato da Mapplethorpe. Così come all'*Ermafrodito dormiente*, copia di epoca romana di una figura di età ellenistica, s'ispirano tanto Canova quanto Francesco Vezzoli. Modello antico, versione neoclassica e contemporanea si fronteggiano, con significati distanti tra loro.

I temi della rassegna sono approfonditi nel catalogo edito da Electa. Saggi critici, inoltre, rilevano l'attualità del classico nel Settecento e nell'Ottocento, ricordano i cenacoli culturali dell'epoca, lo sviluppo delle raccolte pubbliche di archeologia, i centri di produzione del souvenir, dalla litografia al dipinto alla ceramica, insieme ad una riflessione sulla figura dell'artista, in Grecia e nella contemporaneità.

SCHEDA INFORMATIVA

titolo	**Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci**
a cura di	Mirella Serlorenzi con Marcello Barbanera Antonio Pinelli
sede	**Roma, Museo Nazionale Romano** **Crypta Balbi** Via delle Botteghe Oscure, 31 **Palazzo Massimo** Largo di Villa Peretti 1
date al pubblico	14 dicembre 2018 – 7 aprile 2019
promossa da	Museo Nazionale Romano
organizzazione e catalogo	Electa
orari	dalle 9.00 alle 19.45 - chiuso il lunedì la biglietteria chiude alle 18.45
biglietti	intero 13 € - ridotto 8 € intero 15 € - ridotto 9 € (valido 3 giorni, consente l'ingresso a tutte le sedi del Museo Nazionale Romano – Crypta Balbi, Palazzo Massimo, Palazzo Altemps, Terme di Diocleziano – e alla mostra in corso) Riduzioni secondo la normativa vigente **GIFT CARD** 13 € (+ 2 € di prevendita on-line) valida per un ingresso a Palazzo Massimo e un ingresso a Crypta Balbi dal momento dell'acquisto al 7 aprile 2019
informazioni	www.museonazionaleromano.beniculturali.it
ufficio stampa	Electa *Gabriella Gatto* tel. +39 06 47497 462 press.electamusei@mondadori.it *Roberto Carnevale* tel. +39 06 47497 461 ufficiostampa.electa.roma@mondadori.it

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

museo nazionale romano

Il classico si fa pop.
Di scavi, copie e altri pasticci

Roma,
Palazzo Massimo,
Crypta Balbi
14 dicembre 2018 –
7 aprile 2019

Ideazione di
Mirella Serlorenzi

A cura di
Mirella Serlorenzi
Marcello Barbanera
Antonio Pinelli

Direttore e Presidente
del Consiglio di
Amministrazione
e del Comitato scientifico
Daniela Porro

Consiglio di
Amministrazione
Federica Galloni
Lorenzo Saltari
Paola Severino

Collegio dei Revisori
Gerarda Marasco
Presidente
Nicola Miglietta
Paola Passarelli
Supplenti
Antonella Alberini,
Alessandro Musetti

Comitato scientifico
Paolo Carafa
Luca Giuliani
Paolo Liverani
Alessandra Sileoni

Ufficio del Direttore
Loredana Alibrandi
Responsabile
Daphne Iacopetti

Segreteria del Direttore
Laura Santoro
Caposegreteria
Laura Ciliberti

Palazzo Massimo
e Crypta Balbi
Responsabile di sede
Mirella Serlorenzi

Organizzazione
Carmelo Nino Calci
Agnese Pergola
Miria Roghi
Carlotta Scwarz
con **Marco Ricci**

Servizio Mostre e Prestiti
Sara Colantonio

Servizio Restauro
Giovanna Bandini
Responsabile
Ida Anna Rapinesi
Olimpia Colacicchi Alessandri
Marina Angelini
Silvia Borghini
Annunziata D'Elia
Anna Di Clemente
Debora Papetti
Cristina Robotti
Laura Ruggeri

Servizio Fotografico e
Riproduzione
Archivio Fotografico
Agnese Pergola
Responsabile
Maria Daniela Donninelli
Giorgio Cargnel
Romano D'Agostini
Luciano Mandato

Servizio Educativo
Sara Colantonio
Responsabile
Carlotta Caruso
Valeria Intini

Ufficio Tecnico
Mauro Marzullo
Responsabile
Maurizio Pesce
Responsabile manutenzione
impianti

Ufficio Comunicazione
e Promozione
Angelina Travaglini
Agnese Pergola

Ufficio Concessioni d'uso
Antonella Ferraro
Responsabile
Gabriella Caramanica
Claudio Galli
Angela Vivolo

Si ringraziano i
Coordinatori e il personale
di Custodia e vigilanza

Si ringraziano

Direzione Generale
Archeologia Belle Arti
e Paesaggio

Direzione Generale Musei

Comune di Roma

Sapienza,
Università di Roma

Soprintendenza Speciale
Archeologia
Belle Arti e Paesaggio
di Roma

Luca Bergamo
Stefano Casciu
Maria Vittoria Marini Clarelli
Mario Guderzo
Francesco Prosperetti
Oliva Rucellai

Si ringraziano per le gentili concessioni dei prestiti

Bassano del Grappa
Musei, Biblioteca, Archivio

Firenze
Galleria dell'Accademia
Le Gallerie degli Uffizi

Milano
Collezione Fornasetti
Fondazione Prada
Studio Francesco Vezzoli

Possagno
Fondazione Canova

Roma
Accademia di San Luca

Roma
Biblioteca Alessandrina
Biblioteca Hertziana
Collezione Savelli
Fondazione Marco Besso
Istituto Archeologico
Germanico
Musei Capitolini
Centrale Montemartini
Museo dell'Arte Classica,
Sapienza Università di Roma
Segretariato Generale della
Presidenza della Repubblica

Sesto Fiorentino
Museo Richard-Ginori
della Manifattura di Doccia
Polo Museale della Toscana

Monaco di Baviera
Staatliche
Antikensammlungen
und Glyptothek

Electa

Organizzazione
e comunicazione
Coordinamento
del progetto
Anna Grandi
Federico Marri
Marta Chiara Guerrieri
Giorgia Santoro

Editoria
Marco Vianello
Nunzio Giustozzi
Stefania Maninchedda

Ricerca iconografica
Simona Pirovano

Ufficio stampa
Monica Brognoli
Gabriella Gatto
Roberto Carnevale

Marketing e promozione
Aurora Portesio
Filippo Mohwinckel

Social Media e
Communication Digital
Stefano Bonomelli

Librerie e merchandising
Laura Baini
Ilaria De Filippo
Francesco Quaggia

Progetto espositivo
e multimediale
NONE Collective

Grafica in mostra
NOAO

Identità visiva
Studio Leonardo Sonnoli

Realizzazione allestimenti
Handle

Realizzazione grafica
Sp Systema
Artiser

Trasporti
e movimentazioni
Crown
Interlinea

Restauri
Domizia Colonnello
Maria Rosaria Basileo
Fabio Porzio
Reco

Assicurazioni
Aon
D'Ippolito e Lorenzano

Testo istituzionale

Daniela Porro
Direttore del
Museo Nazionale Romano

Il Classico si fa pop non è solo un'esposizione temporanea, ma un progetto scientifico nato all'interno dell'Istituzione che ho l'onere di dirigere dalla primavera del 2017. La mostra infatti è stata ideata da Mirella Serlorenzi, responsabile delle sedi di Palazzo Massimo e Crypta Balbi, grazie a una singolare scoperta archeologica, di cui è stata protagonista quando nel 2010 era funzionario della Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma, ovvero il ritrovamento dell'atelier di Giovanni Trevisan detto il Volpato nel rione Monti. L'eclettismo di questo straordinario personaggio, che ha saputo trarre dall'antico quella spinta generatrice per la propria arte, ha orientato la mostra su molte tematiche di approfondimento che hanno potuto beneficiare delle competenze, oltre che di Mirella Serlorenzi, di Marcello Barbanera e Antonio Pinelli, nella cura di questo splendido catalogo.

La sede della Crypta Balbi si presenta come luogo ideale per l'esposizione dei materiali rinvenuti nell'indagine archeologica, in quanto essa stessa esempio rilevante della musealizzazione di uno scavo di archeologia urbana. È questo il luogo in cui troverà posto la narrazione della scoperta della "fabbrica" e della figura di Giovanni Volpato, personaggio di spicco nel panorama culturale della Roma neoclassica. I frammenti rinvenuti documentano una serie di ceramiche da tavola, finora poche note, e un piccolo campione della creazione di statuette a tutto tondo che costituiscono il prodotto più conosciuto e pregiato dell'artista, come il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Bassano del Grappa presente in mostra.

La storia particolarissima di questo imprenditore dell'antico mette in evidenza anche la sua lucrosa attività di vendita, falsificazione e restauro dei marmi antichi, ma soprattutto nella creazione di copie: una vasta produzione considerata testimonianza di cultura e gusto da esibire. La diffusione del turismo di élite in questo straordinario arco cronologico e la richiesta di opere di qualità, che gli aristocratici europei volevano portare nelle proprie dimore di lusso, generarono sul mercato quella che può essere definita l'"invenzione del souvenir", una forma più "democratica" del collezionismo di antichità.

Tema che verrà trattato attraverso la presentazione di pregiate produzioni in cui le "antichità" sono raffigurate su oggetti di uso, quali le ceramiche a imitazione di Wedgwood provenienti anche dalla manifattura Ginori Doccia (raccolta acquisita recentemente dallo Stato italiano insieme al museo di Sesto Fiorentino), spille e oggetti in micromosaico, ma anche nelle stampe di Piranesi e dello stesso Volpato che illustrano i luoghi sacri dell'archeologia, come il Foro Romano e il Colosseo.

Con un occhio scanzonato si arriva al contemporaneo dove il souvenir da oggetto di lusso e rappresentazione di un messaggio culturale e di uno *status symbol* finisce per divenire anche elemento dozzinale e kitsch, merce di bassissima qualità, venduta ai turisti del nostro tempo.

La sede di Palazzo Massimo si assume il compito essenziale di raccontare il fervente clima culturale di cui Roma era teatro, il risveglio dello spirito critico, il gusto del dibattito tra artisti e dotti: Angelica Kaufmann, Antonio Canova, Gavin Hamilton, Thomas Jenkins, e Giovan Battista Piranesi, nonché Winckelmann e Goethe, ma soprattutto l'ammirazione dell'antico, dopo che le grandi imprese archeologiche e soprattutto la scoperta di Ercolano sollecitavano spunti di riflessione ed emulazione dell'arte antica. È il momento in cui vengono aperte al pubblico le prime collezioni di antichità, in Campidoglio i Musei Capitolini (1734), e in Vaticano il Museo Pio Clementino (1771).

Secondo gli insegnamenti di Winckelmann, infatti, "l'unica via per noi di diventare grandi e, se possibile, insuperabili, è l'imitazione degli antichi". Il modelletto di Canova del *Perseo Trionfante*, messo a confronto con la copia in gesso dell'*Apollo del Belvedere* dal Museo dell'Arte Classica vuole porre in evidenza proprio il fenomeno dell'ispirazione all'arte classica attraverso un gioco temporale e dotto che

arriva ai giorni nostri. Forme che si riproducono ma mutano i significati: ed ecco che un irriverente Francesco Vezzoli, nel suo dittico in marmo, manda un bacino all'*Apollo del Belvedere*.

La sede di Palazzo Massimo non poteva essere luogo migliore per rendere manifesto il fenomeno culturale della serialità nell'arte greco romana utilizzando come icona rappresentativa il Discobolo di Mirone, di cui si conservano due pregiate copie proprio all'interno di questa sede museale.
La riproduzione e l'ispirazione a questo modello non si esaurisce con il mondo classico ma senza soluzione di continuità arriva all'età contemporanea. Nel 1936 la regista Leni Riefenstahl realizza il film *Olympia* compiendo un viaggio nel tempo in cui i tedofori si passano la torcia olimpica fino al braciere di Berlino e ove è presente la citazione del discobolo mironiano e della forza fisica nella rappresentazione dei corpi contorti nel lancio. Nel 1985 Mapplethorpe realizza una foto ove il modello von Hackendahl è ritratto nella stessa torsione del discobolo in un'immagine talmente nitida da farlo sembrare una scultura in marmo.

È una mostra di grande qualità e di profondi e raffinati contenuti culturali, ma se pur ricercata e sofistica, è un'esposizione che è stata pensata sin dal suo nascere, per essere divulgata al grande pubblico attraverso una chiarezza narrativa che si è giovata ampiamente della tecnologia, per rendere chiari e manifesti temi e contenuti che altrimenti sarebbero rimasti nascosti.

I saggi di approfondimento contenuti in questo volume, pubblicato da Electa con la consueta accuratezza e un ricco corredo iconografico, completano il percorso espositivo e aprono nuove piste di indagine.

Introduzione alla mostra

L'idea – ancora inconsapevole – di questa mostra, nasce nel momento stesso in cui, nell'autunno del 2010, a Roma, in via Urbana 152, iniziava uno scavo che avrebbe riportato alla luce non solo una immaginabile stratificazione millenaria, ma la meno prevedibile prestigiosa fabbrica di biscuit di Giovanni Volpato, colui che possiamo considerare l'inventore del souvenir a tema classico. Perciò, **il titolo della mostra, *Il classico si fa pop*, sintetizza la popolarizzazione dell'arte classica della manifattura Volpato e allude alla serialità della *pop art*, che diventa chiave di lettura della produzione artistica nel mondo greco e romano.**

Si parte dunque da una scoperta archeologica, dal dato materiale, nell'ambito dell'attività scientifica del Museo Nazionale Romano. La compenetrazione tra archeologia e produzione artistica ha suggerito di indagare un isolato di Roma in un arco cronologico che supera i due millenni, ove si avvicendano edifici di età adrianea, restauri successivi, abbandono, ruralizzazione dell'area in età postantica, nuova urbanizzazione, secondo quella vertiginosa successione antropica ed edilizia che, forse, solo Roma offre dalla sua fondazione all'oggi.

Si trattava di un'occasione ideale per mostrare come cultura materiale, opere d'arte, tecnologia, documenti storici, produzioni, vanno tenuti indissolubilmente intrecciati se si vuole ricostruire il 'passato' e le società che si avvicendarono in tutte le loro manifestazioni e periodi cronologici, senza gerarchie disciplinari.

La ricerca archeologica che qui si presenta, ha riguardato, infatti, non un deposito antico, bensì la **scoperta della fabbrica di Giovanni Volpato** individuata da un'attività di archeologia preventiva (condotta dalla Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio).

Questo protagonista del periodo neoclassico ha utilizzato l'"antico' come ispirazione per la sua attività artistica, dando vita a un processo produttivo di forte stimolo per la crescita economica della città e per la diffusione di modelli culturali in tutta Europa. Ercolano e Pompei erano state da poco scoperte; **i grandtouristi giungevano in quel museo all'aperto che era l'Italia**, meta del loro viaggio di iniziazione culturale; Johann Winckelmann, con la sua *Storia dell'arte* gettava le basi della storiografia artistica; Goethe, lui stesso grandtourista, si faceva cantore del classicismo, Antonio Canova era un Fidia redivivo e l'Urbe piena di salotti culturali (Angelika Kauffmann), pittori e scultori (citiamo solo Anton Raphael Mengs e Berthel Thorvaldsen), letterati. È anche il momento di interventi spregiudicati sulle opere classiche, di restauri azzardati, vere e proprie falsificazioni, assemblaggi di pezzi provenienti da sculture e architetture diverse a formare seducenti *pastiche*.

Volpato riproduce in miniatura, usando l'elegante biscuit, opere celebri come il *Galata morente*; sono lavori in serie che non ci stupiscono, sia per il loro carattere di artigianato sia perché la *pop art* ci ha abituati a considerare arte anche le riproduzioni seriali (Andy Warhol). Ciò ci ha portato a riflettere sul tema della riproduzione, della serialità, dell'imitazione e dell'ispirazione in un percorso a ritroso che, dal XVIII secolo, fa un salto all'indietro verso il cielo della Grecia dell'età classica sotto il quale, Winckelmann insegnava, aveva preso corpo un'arte unica e irripetibile, insuperabile nella sua essenza. Canova, scultore considerato sublime al suo tempo, non imita l'arte classica, ne trae ispirazione per creare sculture "d'un velo candidissimo" adornate, come dice Foscolo nei *Sepolcri*, secondo l'immagine erratissima delle statue antiche candide. Ma perché Canova si ispira e gli scultori delle botteghe copistiche dell'impero romano copiano pedissequamente? È questa la realtà o dipende tutto dalle categorie del pensiero moderno che oppongono originale e copia in un rigido schema in cui l'uno è glorificato, l'altra accantonata senza possibilità di redenzione estetica? E, se è una copia, si può passare oltre. In realtà, questa mostra offre lo spunto per riflettere sulla serialità moderna e contemporanea, ribandendo il concetto che l'arte classica non era caratterizzata da capolavori unici e irripetibili.

Le officine scultoree della tarda Repubblica e dell'impero romano riformulano, formalmente e iconograficamente, immagini create in Grecia per adattarle a contesti inediti e significati differenti, elaborando nuove creazioni secondo un criterio di *decorum* (adeguatezza); talvolta copiano anche, perché così viene loro richiesto dai committenti.

Gli artisti greci conservavano gli stampi nelle botteghe e li riusavano per ricavare altri bronzi. Ciò consentiva di produrre multipli, sia statue identiche oppure apportare variazioni sul modello originale, ottenendo una nuova 'edizione' dell'opera.

I prototipi classici si ripetono e rigenerano: le sue forme attraversano il tempo e riemergono nell'immaginario occidentale dissimulate, imitate, dissacrate e contestate, sempre presenti seppur con significati sempre diversi.

Crypta Balbi

Via Urbana 152: anatomia di un isolato dall'impero a oggi

Una mattina d'**autunno del 2010, a Roma, in Via Urbana 152, iniziava uno scavo dagli esiti eccezionali**. È emerso per primo un complesso edilizio dell'età adrianea, restaurato mezzo secolo dopo: un caseggiato a più piani (*insula*), con due corpi di fabbrica attorno a un vasto cortile, affacciati sul *Vicus Patricius*, così come – rara circostanza – rappresentato sulla *Forma Urbis*, la pianta marmorea di Roma giuntaci frammentaria. A partire dal IV secolo l'insula, su via Urbana, subisce i primi processi di un lento e inesorabile degrado che porteranno, nel pieno medioevo, al completo riempimento del piano terreno e all'innalzamento dei livelli di calpestio. Le immagini di Roma del XVI e XVII secolo confermano la ruralizzazione della città divenuta periferica e trasformata in orti e vigneti.
In età moderna, quando la città assiste a un nuovo impulso edilizio, il catasto Pio Gregoriano registra le case degli eredi Volpato in quest'area; qui, **nel 1785, il capostipite Giovanni aprì una fabbrica prestigiosa di terraglie e biscuit**. Artista poliedrico, realizzava prodotti raffinati ispirati all'antico per un pubblico di élite e perfino imperatori come Gustavo III di Svezia e Caterina II di Russia. Nel 1824 la fabbrica venne trasferita a Civita Castellana e nel 1847 la proprietà Volpato venduta a tale Mario Mancini per la somma di 9000 scudi. Successivamente, almeno a partire dal 1876, nell'area venne realizzato il teatro Manzoni. Dal 1934 al 1960 l'edificio ospitò un cinema; poi divenne sede tipografica del Messaggero. Oggi l'edificio ha riacquistato la primaria funzione abitativa, chiudendo un cerchio di 2000 anni.

L'arte di lavorare la ceramica

Gli oltre 12000 frammenti rinvenuti negli scavi in via Urbana 152 costituiscono uno dei più vasti campioni di un'attività produttiva dell'inizio dell'età industriale. I materiali della fabbrica, pur trovando confronti formali e decorativi con i prodotti delle manifatture inglesi (Wedgwood) e italiane dell'ultimo ventennio del XVIII secolo, spiccano per l'originalità dei temi ornamentali, l'uso diffuso del decoro a rilievo e per la raffinata qualità esecutiva. I servizi da tavola si integrano perfettamente con i ricercati centrotavola realizzati dalla stessa manifattura, all'incirca tra 1785 e 1800. Occorre tenere presente, però, che gran parte dei frammenti rinvenuti nello scavo è lo scarto della prima cottura, perciò non dipinta. Il privilegio di avere a disposizione il campione più significativo della produzione compreso tra la fondazione della fabbrica nel 1785 e la morte di Volpato nel 1803 rende ancora più rilevante l'importanza della scoperta per lo studio di questo eclettico artista. **Il processo produttivo** era elaborato: dalla lavorazione degli impasti con miscele segrete, si passava alla formazione degli oggetti a crudo, alla prima cottura (biscotto), sicuramente la fase più delicata del processo, cui seguiva la decorazione pittorica, fissata con la seconda cottura.

Impasti
Gli impasti consistevano in una miscela di argille, terre, minerali e acqua, di cui ricetta e dosi erano gelosamente custodite. Dall'inventario sappiamo che Volpato utilizzava "terra di Vicenza", "Pasta ad uso d'Inghilterra", "polvere di marmo" "Quarsio in pruno", "Sale nero" che diversamente combinati servivano per realizzare terraglie, maioliche o biscuit. La preparazione prevedeva la macinatura degli ingredienti e la loro pesatura, l' impasto con acqua, a mano e forse con macine, e la sua decantazione.

Il "crudo"
Preliminare alla realizzazione dei pezzi era la creazione di modelli in metallo, in marmo e, forse, anche in argilla, dai quali ricavare stampi e dettagli decorativi. Alla realizzazione di questi modelli forse prendevano parte non solo le maestranze della bottega ma, su commissione, anche artisti operanti a Roma. Dai modelli si ricavava la forma in gesso. Più complessa era la produzione di stampi per statue o vasi elaborati che richiedeva un'esecuzione in più parti, come testimoniato anche nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert.

Cottura del biscotto
La prima cottura era un passaggio delicato perché gli oggetti potevano cadere e danneggiarsi, pertanto venivano per lo più cotti singolarmente in caselle di ceramica refrattaria, ad anello o a fondo chiuso a seconda delle dimensioni. Quelle aperte erano in uso sin dal Medioevo: di forma cilindrica, prevedono due serie sfalsate di tre fori triangolari disposti in verticale, in cui inserire chiodi triangolari in ceramica come appoggio per i piatti; un contenitore cilindro alto e stretto testimonia forse il metodo di cottura per le statuine in biscuit.

Decorazione e verniciatura
Lo scavo ha restituito pochi frammenti in terraglia dipinta; i colori più usati sono il rosso, blu o manganese con decorazioni, in genere tracciate con linee molto sottili, rispecchiando il carattere di delicatezza e armonia che caratterizza anche la decorazione a rilievo. Due frammenti attestano la decorazione a foglie in blu a imitazione della porcellana cinese in uso anche in gran parte delle manifatture europee.

Seconda cottura
La cottura finale del vasellame veniva realizzata con le stesse modalità della prima e ci è documentata da schizzi e colature di vetrina sulle caselle oltre che da pezzi fusi. Lo scarto sembra essere stato inferiore rispetto alla prima cottura, grazie a una maggiore attenzione al processo di cottura, anche se non mancano esempi di sovracottura o di deformazioni.

Marchi.
I marchi impressi compaiono molto raramente sui manufatti della fabbrica con percentuali decisamente poco significative dato che solo una dozzina di frammenti sono marcati sui circa 12000 rinvenuti.
Solo in un caso troviamo la sola lettera V sotto il fondo di una tazzina mentre negli altri il marchio è solo G.V.R. in caratteri bodoniani.

Contrassegni
Tra i materiali, soprattutto nei sevizi da bevande, compaiono molto frequentemente dei contrassegni incisi. Tra essi distinguiamo lettere C, D, G, O, S, T,V, e cifre 3,8. Non è chiaro se esse rappresentino la marca dell'autore, o più verosimilmente segni di conferma della buona realizzazione del pezzo. Naturalmente anche nel caso di quello meglio eseguito e più accurato rappresentato dalla T non è possibile identificare se il riferimento sia a T come Trevisan, il vero cognome di Volpato, o come Tinucci che resse la fabbrica per gran parte della sua vita.

A tavola con gli dei

I dessert – chiamati anche trionfi, *sourtout* o *milieu de table* – conobbero nel XVIII secolo una loro formalizzazione tipologica. La manifattura di Volpato fu la prima a produrre a Roma statuine per la fastosa decorazione del rito conviviale. Nel 1786 Volpato ricevette la commissione di un grandioso dessert di novantotto pezzi per il neo ambasciatore veneto Pietro Donà. Ultimato nel 1788 e pagato cinquecento scudi, prevedeva al centro l'elaborato gruppo con il *Trionfo di Bacco e Arianna* accompagnato da molteplici figure, firmate "G. Volpato Roma". Vi erano due Baccanti danzanti, una coppia di Fauni, due gruppi, uno di putti che giocano con la capra Amaltea e un altro di Fauno con putto e capra; inoltre quattro puttini con differenti maschere teatrali, due puttini Borghese e la riduzione del gruppo dell'Apollo Citaredo con le nove muse, ispirato agli originali del Museo Pio-Clementino. Il corteo si ispirava al Trionfo di Bacco e Arianna dipinto dai Carracci a Palazzo Farnese e alla composizione di Antonio Zucchi realizzata per la biblioteca di Newby Hall. Completavano la decorazione otto vasetti "coperti", otto "scoperti", quattro "vasi con manico in alto", quattro erme, ventiquattro "stantini con catenelle di metallo" e ventuno cammei. Composizione analoga a quest'ultimo è il gruppo in biscuit rappresentante l'*Aurora* progettato da Filippo Tagliolini per la manifattura della Real Fabbrica Ferdinandea. Pochi anni dopo la manifattura Volpato realizzava un nuovo *sourtout*, questa volta per Sigismondo Chigi e, nel 1791, per Ennio Quirino Visconti, quest'ultimo oggi di proprietà Pallavicini.

Nascita del souvenir

Al loro arrivo in Italia, i viaggiatori del Grand Tour trovavano ciceroni e mediatori, pronti ad agevolarne la visita e ad appagare il desiderio di riportare in patria un'adeguata provvista di souvenir. Il luogo prediletto era Roma, dove, nel Settecento, la zona che gravitava attorno al Tridente e a Piazza di Spagna era denominata Quartiere degli inglesi. Qui si affollavano le botteghe degli artisti e degli artigiani.
Per fronteggiare l'imponente richiesta di opere d'arte e di souvenir a Roma sorse un formidabile esercito di produttori: artisti e artigiani di ogni rango, seppero diversificare l'offerta per adattarle alle nuove esigenze e tipologie di prodotti.
Tra i più illustri acquirenti vi fu re Gustavo III di Svezia arrivato a Roma nel settembre del 1783, che acquistò nella bottega di Volpato dodici statue antiche tra cui un Apollo circondato dalle nove Muse. Replicando a Stoccolma l'assetto della spettacolare Sala delle Muse del Museo Pio-Clementino, il re si poneva come mecenate e protettore delle arti.
L'imperatrice Caterina II di Russia che, contrariamente al cugino Gustavo, non si recò mai a Roma, nondimeno **contribuì allo sviluppo dell'industria romana del souvenir**. Acquistò la strepitosa serie di ventisei tavole riproducenti le Logge vaticane di Raffaello, incise e acquarellate da un'*équipe* guidata da Volpato, che fece riprodurre integralmente nella reggia di San Pietroburgo.

Il souvenir contemporaneo

I biscuit di Volpato, le spille e i piani di tavolo in micromosaico di Raffaelli o di Aguatti, o le stampe di Piranesi, furono oggetti nati per far ricordare ai Gran turisti Europei il loro viaggio in Italia portando a casa un frammento di 'antico'. Tuttavia al di là della loro qualità e raffinatezza **questi oggetti seriali alimentavano un lucroso mercato e una complessa catena produttiva; perciò sono gli antesignani dei tanti souvenir contemporanei che affollano le bancarelle delle città d'arte:** riproduzioni di statue e monumenti su T-shirt, ombrelli con vedute dei monumenti statuette in plastica. Materiale dozzinale, di bassissima qualità che, rispetto ai suoi prototipi, appare come la discendenza grossolana di una nobile stirpe di antenati, ma che tuttavia esaudisce i bisogni della cultura contemporanea e di un turismo di massa mordi e fuggi. **Nell'età moderna in Italia si è continuato a produrre oggetti di elevata qualità ispirati all'antico: basterebbe pensare alle ceramiche disegnate da Giò Ponti, alle squisite porcellane della Manifattura Doccia e ai *calembour* classicheggianti di Piero Fornasetti usati per decorare oggetti di arredamento.** Oggi le bancarelle delle città d'arte, in qualsiasi parte del globo terrestre, pullulano di riproduzioni più o meno dozzinali degli *highlights* del posto, talvolta vero e proprio trionfo del kitsch. **Il kitsch** non è un fenomeno da liquidare con sufficienza, ma va compreso come il riflettersi di oscillazioni del gusto determinate da una sempre più diffusa incomprensione per le forme artistiche d'*élite* dalla massiccia diffusione di nuove modalità espressive, atte a rispondere alle richieste estetiche di una parte sempre più consistente della popolazione

Palazzo Massimo

L'anticomania e il Grand Tour

Gli scavi di Ercolano (1738), di Pompei (1748) e, poco più tardi, la riscoperta di Paestum, comportarono una trasformazione profonda nel gusto per l'antichità. Eruditi, viaggiatori, aristocratici da tutta Europa si recavano a Pompei e a Ercolano per completare il Grand Tour spinti dall'"anticomania'. Divenuto un 'rito di passaggio' per le classi dominanti europee, il Grand Tour visse la sua età dell'oro tra 1763 (fine della guerra dei Sette Anni) e il 1796 (Campagna d'Italia di Napoleone Bonaparte). Coloro che arrivavano nella città eterna cercavano – a seconda delle finanze – di formarsi una collezione di antichità che in patria rappresentasse il loro *status* di raffinatezza culturale. Il fenomeno trasformò la vita delle città italiane, di Roma in particolare. Il soggiorno nella città pontificia poteva durare anche parecchi mesi e includeva gite pressoché obbligatorie a Tivoli, nei Castelli e in altre mete archeologico-paesaggistiche della Campagna romana. Poi, percorrendo l'Appia, si puntava su Capua e i Campi Flegrei, per svernare a Napoli e perlustrare tutta l'area vesuviana, da dove spingersi, eventualmente, più a sud, fino a Paestum. I più avventurosi e con maggior tempo e denaro a disposizione s'imbarcavano infine per la Sicilia, sull'esempio di Goethe, che ne era rimasto incantato.

Scavi, botteghe e pasticci

Dalla metà del '700 gli scavi archeologici e il commercio di antichità erano in mano agli inglesi: Gavin Hamilton, Thomas Jenkins e Robert Fagan. Tra gli italiani più attivi si annoverano la famiglia Piranesi e lo stesso Giovanni Volpato. Roma era un brulicare di eruditi, artisti, collezionisti, mercanti d'arte, intermediari e scultori-restauratori come Bartolomeo Cavaceppi e Francesco Pacetti, ansiosi di affondare il piccone nel suolo dell'Urbe per riportarne alla luce i tesori dell'antichità. Gli scavi e l'esportazione di opere erano regolati da licenze, ma non era difficile trovare scappatoie grazie a prestanome e compiacenze politiche. L'Urbe divenne un cantiere a cielo aperto e di antichità si discuteva nei circoli intellettuali, come quello della pittrice Angelika Kauffmann. I mercanti si contendevano i reperti, i restauratori li adattavano al gusto dei compratori, i falsari proliferavano, Piranesi fabbricava *pastiches*; la concorrenza per accaparrarsi i migliori clienti non conosceva ostacoli. Il vortice di affari, che procurava guadagni sostanziosi, portava spesso a una forte concorrenza: lo scultore danese Johan Tobias Sergel brigò per impedire a Francesco Piranesi di vendere sculture al re di Svezia, favorendo Volpato. Per venire incontro al gusto dei collezionisti le opere venivano restaurate, talvolta in maniera radicale. La bottega di Cavaceppi, vicino a Piazza del Popolo, era un'officina dove si restauravano e integravano pesantemente le sculture antiche, trasformandole in *pastiches*; Piranesi faceva lo stesso con i frammenti architettonici nella sua casa-museo a Trinità dei Monti. Centinaia di pezzi furono imbarcati per il nord Europa, chi non li poteva acquistare si portava via una caleidoscopica tela di Giovanni Panini, raffigurante i massimi tesori di Roma antica e moderna.

Ritorno all'antico… con grazia e ironia

L'unica via per diventare grandi, e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi. Parole dell'"inventore' della storia dell'arte Johann Winckelmann, nel 1755, che diventano il manifesto del neoclassicismo. I Greci hanno prodotto un'arte insuperabile grazie al clima e alla libertà; ne consegue la condanna del barocco, fiorito sotto i governi assolutistici. Della 'nobile semplicità' e 'quieta grandezza' che Winckelmann ravvisava nell'arte greca l'Apollo di Belvedere è l'incarnazione. Da esso discende, come in uno specchio, il *Perseo trionfante* di Antonio Canova. Il critico Leopoldo Cicognara definiva Canova "un antico… di Atene o di Corinto" per la capacità di rinnovare l'arte classica traendo da essa *grazia* e *sublime*. Qui vediamo la sensualità androgina dell'*Ermafrodito dormiente* stemperarsi nella meno conturbante *Ninfa* canoviana che, voltata, conserva una giocosa allusione erotica nella *Venere con satiro*, per assumere una posa imperiale nella *Paolina Borghese*. L'Apollo e Paolina, icone di bellezza, non potevano sfuggire all'impertinenza e all'ironia di Francesco Vezzoli che, con essi, compone dittici narcisistici con il proprio volto e il corpo di Eva Mendes. Imitati, riprodotti o dissacrati, i modelli figurativi classici attraversano il tempo mutando di significato.

Multipli e originali

Possiamo usare i termini originale e copia con lo stesso valore in tutte le epoche artistiche? Prima dell'età moderna e in culture come quella giapponese e cinese essi non hanno il significato che assumono nella nostra società. Il fenomeno della riproduzione non fu esclusivo del mondo romano: i *kouroi* e le *korai*, per decenni uguali a se stessi, la trasposizione di modelli dalle statuette alla scultura monumentale, l'esecuzione di sculture bronzee simili nella stessa bottega, derivati dal medesimo stampo, le stesse tipologie nella scultura funeraria contrastano con la concezione di un'arte greca come prodotto di uno stile personale unico e irripetibile, in particolare per l'età arcaica e classica, in cui la maggior parte dei monumenti è legata a una committenza religiosa e l'imitazione delle forme è considerata piuttosto un valore. L'unicità dell'arte greca è un mito moderno creato da Johann Winckelmann, di cui ancora oggi si stenta a liberarsi. Gli artisti conservavano gli stampi nelle botteghe e li riusavano per ricavare altri bronzi. Ciò consentiva di produrre multipli, così che– allora, come oggi - si poteva guadagnare maggiormente dalle vendite. Il bronzista poteva produrre statue identiche oppure apportare variazioni sul modello originale, ottenendo una nuova 'edizione' dell'opera.

A ognuno il suo Discobolo

Le sculture in bronzo e marmo prodotte nella Grecia classica sono andate quasi completamente perdute; numerose le conosciamo grazie alle descrizioni degli scrittori antichi. Dall'800, gli archeologi hanno usato queste testimonianze per costruirsi un'immagine mentale delle opere perdute tramite un processo comparativo che pretende di distinguere, tra le molte repliche di una scultura, la più fedele all'originale, un originale che nessuno ha mai visto. Questo processo avviene combinando parti di diverse sculture considerate più o meno fedeli a un originale non esistente, così come avviene con i testi: i capelli di una scultura, gli occhi di un'altra o ancora altre parti del corpo sono giudicati migliori sulla base di un'immagine mentale dello studioso, del tutto personale. Questo metodo è esemplificato dal Discobolo bronzato qui esposto, realizzato all'inizio del '900, risultato della giustapposizione di frammenti scultorei di diversa provenienza: gli archeologi hanno creato 'fantasmi classici'.
Il *Discobolo* di Mirone (450 a.C.), descritto da Luciano (II sec. d.C.), fu identificato nella 'copia' romana in marmo, detta Lancellotti, scoperta a Roma nel 1781. Prima, tre torsi frammentari erano stati erroneamente restaurati come un guerriero ferito, un Niobide e altro. Un altro Discobolo venne alla luce nel 1906 a Castelporziano. La riproduzione di sculture greche in età romana determinava differenze, alcune per imperizia, altre intenzionali. I discoboli Lancellotti e Castelporziano sono 'edizioni' dello stesso modello, prodotte in contesti diversi. Il Discobolo è diventato l'immagine iconica del corpo atletico della Grecia classica, venato di carica omoerotica: Hitler posa con il Discobolo Lancellotti, la regista Leni Riefenstahl lo anima in *Olympia*, il nudo di Mapplethorpe ne esalta la vitalità.

L'officina del bronzista

L'esterno della *Coppa della Fonderia*, conservata a Berlino (V sec. a.C.), offre la più esaustiva immagine della produzione di statue in bronzo nella Grecia classica. La realizzazione di un modello, in argilla, gesso o perfino legno, usando cera per riprodurlo in bronzo è rimasto lo stesso per secoli. Il modello in cera è eseguito in parti singole, riunite attorno a un nucleo materico (terra di fusione) e poi rivestite con argilla. Dalla terra di fusione partono chiodi metallici che, attraversando la cera, giungono fino al rivestimento esterno in argilla. Le parti in cera della statua, comprese tra la terra di fusione interna e l'argilla esterna, vengono messe in forno per far asciugare l'argilla e sciogliere la cera; dopo, il bronzo fuso viene colato in imbuti e incanalato verso gli stampi per realizzare la statua. Colato il bronzo, gli stampi in argilla vengono rotti e le singole parti della statua vengono saldate tra loro. Le irregolarità della superficie sono riparate con tasselli. La superficie annerita del bronzo viene lucidata, per nascondere le riparature. Come rifinitura si inseriscono gli occhi, in osso o pietra, tra ciglia di rame; denti in stagno o argento; labbra e capezzoli di rame e, forse, unghie in stagno o argento. Il bronzo era il materiale preferito per la statuaria nella Grecia classica e gli autori antichi testimoniano che migliaia di statue in bronzo erano esposte in luoghi pubblici.

Decorum: la riproduzione volontaria

La cultura occidentale, in particolare dal '700, ha creato la convinzione di un'arte greca unica e irripetibile. In realtà le botteghe greche lavoravano in serie e nella Roma della tarda Repubblica e dell'Impero la riproduzione di capolavori del passato era pratica diffusa. La Pop Art focalizzata sul multiplo e sul seriale, il pensiero postmoderno, in particolare sulla morte dell'autore (Foucault, Barthes) hanno creato l'humus culturale favorevole alla redenzione estetica della copia: gli artisti romani riformulano, formalmente e iconograficamente, immagini create in Grecia per adattarle a contesti inediti e significati differenti, elaborando nuove creazioni secondo un criterio di *decorum* (adeguatezza). Il *decorum* suggerisce una nuova visione dell'emulazione e dell'imitazione in ambito romano, libero dalla connotazione negativa della modernità, secondo cui l'originalità è il valore principale della produzione artistica. I frammenti in gesso provenienti da un'officina scultorea a Baia, hanno rivelato che lì si riproducevano statue note, tra cui il gruppo dei Tirannicidi e l'Apollo di Belvedere. I frammenti in terracotta riproducenti il rilievo di Eleusi dimostrano la diffusione dell'opera, così come i frammenti, sempre in terracotta, riproducenti le Menadi di Callimaco (V sec. a.C.), da noi conosciute tramite repliche marmoree.

L'antico si fa pop: quando l'archeologia della produzione incontra la storia dell'arte

Mirella Serlorenzi

La fabbrica ritrovata di Giovanni Volpato

La scoperta

Nella mia vita molte volte mi è capitato di dover rispondere alla domanda: "Sei un'archeologa: quali 'tesori' hai scoperto?". Domanda che rivela come, nella concezione collettiva, l'archeologia sia ancora una disciplina finalizzata a riportare alla luce "opere d'arte". E induce delusione la spiegazione che la moderna dottrina ha finalità più ampie legate, in sintesi, alla ricostruzione della "Storia" partendo dalla cultura materiale. Tuttavia, se c'è mai stata una sola occasione in cui mi sono sentita emotivamente parte di una "scoperta" singolare, pur avendo avuto la fortuna e il privilegio di scavare in contesti straordinari al centro di Roma , questa si è concretizzata nell'individuazione della fabbrica di Giovanni Volpato.
Era una mattina di autunno piuttosto mite, come spesso capita a Roma, e durante un sopralluogo al cantiere di scavo in via Urbana , nelle terre di riporto di età moderna, il mio sguardo fu attratto da una ceramica bianca. La raccolsi e vidi che si trattava di una tazzina dalle pareti sottilissime, millimetriche, al tatto polverosa ma di ottima qualità; allungai lo sguardo e ne vidi un'altra, e un'altra ancora, frammenti più o meno minuti di quella ceramica bianca che mutava in altri frammenti al beige e al rosato, sparsi indistintamente sul terreno. Osservai inoltre altri indizi fondamentali: delle spine a sezione triangolare e dei distanziatori in terracotta utilizzati nella cottura delle ceramiche e qualche scarto di lavorazione. Purtroppo tali reperti emergevano da un contesto sconvolto da uno sterro negli anni Sessanta del secolo scorso, quando l'edificio fu trasformato in redazione del Messaggero e venne realizzata una grande vasca per l'inchiostro che scendeva molto in profondità.
Non sapevo con precisione a che periodo appartenesse la ceramica, anche se era possibile attribuirla al XVIII secolo; compresi tuttavia che, seppur parzialmente sconvolto, avevamo individuato un centro di produzione di età moderna. Nei giorni successivi l'ipotesi venne confermata dalla quantità di oggetti che l'indagine archeologica portò alla luce: tazzine, piatti, vasetti, vassoi, portauovo, zuccheriere, tabacchiere, ecc. ma anche stampi in gesso, caselle per cottura, e prodotti venuti male e scartati; avemmo la certezza di aver "scoperto" la fabbrica di Giovanni Trevisan detto il Volpato.
Un personaggio eccezionale che poco conoscevo, se non associato a Canova e che, di lì a poco, mi si sarebbe palesato in tutta la sua poliedricità. Un'esperienza straordinaria per un archeologo che è abituato a fare i conti con le sole tracce materiali e quando si ha l'ausilio delle fonti storiche, in genere, si tratta di elementi collegabili ma non diretti. In questo caso invece, essendo il Volpato vissuto soltanto due secoli fa, era possibile avere a disposizione una quantità di informazioni che lo riguardavano: il ritratto, il testamento, la sua famiglia, le sue lettere e dunque le azioni, i guadagni, il pensiero. Un sogno per un archeologo che passa la vita a fare supposizioni, congetture, a considerare ogni minimo particolare per ottenere un indizio che possa essere di aiuto in una trama poco chiara: provare e riprovare, per unire diversamente i dati affinché si possa fornire un'interpretazione sostenibile.
Volpato era un artista noto, era parte integrante del gruppo di artisti che operavano a Roma, e frequentava i circoli più in vista della città, in particolare quello dell'ambasciatore veneto Girolamo Zulian e dell'amica Angelica Kauffmann.
Da queste frequentazioni traeva ispirazione per la sua attività produttiva, specialmente dopo il 1785 quando il Bassanese decise di aprire una fabbrica di ceramica a via Urbana. Realizza prodotti molto raffinati ed eleganti per un pubblico colto e di *élite*, desideroso di ammirare e possedere tanto originali di età romana, quanto qualsiasi replica, in qualsiasi forma artistica fosse realizzabile.
Volpato lavora incessantemente per esaudire questi desideri, caratterizzandosi per le idee innovative e per l'avanzamento tecnologico nei processi di produzione. La sua fama crebbe velocemente e il suo impegno fu ampiamente ripagato dall'incontro con clienti illustri che affollavano la sua bottega e il suo laboratorio, addirittura con un re come Gustavo III di Svezia e un'imperatrice come Caterina II di Russia, che furono sicuramente gli incontri più importanti e fortunati della sua vita professionale

e diedero ampia fama alla sua attività commerciale. L'indagine archeologica purtroppo, ha restituito solo una piccola parte del suo laboratorio avendo indagato una porzione ridotta rispetto al totale della proprietà, si tratta delle cantine poste lungo via Urbana della superfici di circa mq 70. Gli ambienti con molta probabilità sono interpretabili come depositi per il gesso di cui se ne doveva fare un grande uso visto che da esso si ricavavano le matrici degli oggetti. La scoperta riveste molta importanza anche sul piano metodologico avvalorando la qualità e quantità dei dati che si possono ricavare da uno scavo stratigrafico correttamente eseguito. Gli archeologi hanno avuto, in un certo qual modo, l'onere della prova sulla correttezza del metodo. Se non avessimo infatti avuto le fonti documentali, non avremmo potuto conoscere i dettagli eccezionali che hanno interessato la vita di questo imprenditore dell'antico. Ma avremmo capito comunque che l'artigiano a cui apparteneva la bottega, era concentrato più su una produzione di buona qualità ma comunque standardizzata. Alcuni oggetti, invece, come i vasi all'antica e la statuetta di Apollo ci avrebbero indicato che, seppur numericamente inferiore, era attiva anche una produzione di altissima qualità. Il rapporto con soggetti classici è determinante in ogni decorazione riproposta. Il confronto con altre ceramiche coeve provenienti da altri territori ci avrebbe raccontato, infine, somiglianze e differenze e avrebbe messo in evidenza l'innovazione e l'esclusività di questa produzione, nonché la sua diffusione .

Il personaggio

Giovanni Volpato una volta approdato a Roma da Bassano del Grappa, oltre alla realizzazione di incisioni su commissione, intraprende anche lo scavo volto al recupero di opere da poter vendere, ma l'attività non sempre dava i frutti sperati e inoltre non era possibile prevedere tempi certi. Volpato capisce che quel momento così fecondo, animato da ammiratori di tutta Europa che venivano in Italia e in particolare a Roma, per il *Grand Tour*, non andava sciupato e che occorreva una soluzione per realizzare oggetti di grande qualità, fortemente ispirati all'antico e alla natura come esigeva l'estetica del periodo, ma facili da realizzare. Anche se la sua prima formazione lo vede impiegato come incisore, le stampe avevano il limite di non poter riprodurre la tridimensionalità degli oggetti. Tuttavia l'esperienza bassanese di stampatore che prevedeva anche la riproduzione di decori destinati alla manifattura Antonibon , deve aver fatto nascere l'idea in Volpato di utilizzare la ceramica come materia per replicare l'antico e per poter produrre in maniera seriale oggetti evocativi. Nel 1785 introdusse a Roma una grande fabbrica di ceramica, analogamente a quanto già avveniva nel Gran Ducato di Toscana, che nasce nel 1737 per volontà del marchese Carlo Ginori, in una villa di sua proprietà a Doccia; nel 1743 nel Regno di Napoli fu fondata all'interno della Reggia di Capodimonte, dimora di re Carlo di Borbone, la Real Fabbrica di Capodimonte; in Francia a Sèvres la fabbrica fu impiantata nel 1740; infine in Inghilterra nel 1759 aprì quella di Wegdwood, dopo che nel 1707 a Meissen, in Germania il barone Ehrenfried Walther von Tschirnhaus, trovò una formula per produrre la porcellana.

Dal punto di vista cronologico la fabbrica di Volpato è l'ultima ad essere aperta e, anche se esaurì la sua attività in meno di un secolo, in ragione di quanto rinvenuto negli scavi, possiamo affermare che la produzione, pur ispirandosi e risentendo dell'influsso delle altre straordinarie fabbriche, mantenne sempre un certo livello di originalità essendo caratterizzata da uno stile assai ricercato.

La novità consiste nella realizzazione di statuine a tutto tondo con l'utilizzo, al posto della porcellana, del *biscuit*, materiale che, per la sua porosità, appariva più simile al marmo e che dunque rendeva gli oggetti più vicini agli originali di età romana. In particolare, ricordo la fortuna che portò a Volpato la ricostituzione del gruppo delle Muse alcune delle quali ricavate senza tanti scrupoli filologici da statue di tipi generici, per ricreare il gruppo originale rinvenuto in quegli anni nella Villa tiburtina detta di Cassio esposto dopo la sua scoperta nella Sala Rotonda del Museo Pio-Clementino in Vaticano e divenne presto meta di grande attrazione 10 . La perseveranza di Volpato nell'essere riuscito a ricrearlo, fu premiata, non soltanto perché riuscì a venderlo, come gruppo autentico e unitario, a Gustavo III di

Svezia, ma soprattutto poiché questa notizia si sparse a macchia d'olio conferendogli grande fama e notorietà. Questa fortuna non poteva che essere messa a frutto dall'intraprendente Volpato che infatti riprodusse le *Muse* in *biscuit*, così come il *Galata*, l'*Ares Ludovisi*, e molte altre statue importanti che godevano di grande notorietà in quegli anni. Non tutti infatti avevano le finanze di un sovrano per poter acquistare originali romani, ma tutti i Gran Turisti potevano permettersi di acquistare repliche di piccole dimensioni, facilmente trasportabili. È evidente che questa operazione ebbe soltanto uno scopo commerciale la cui ampia portata Giovanni Volpato non poteva certo immaginare, ma da questa capacità imprenditoriale e dalla sua fantasia nasce di fatto quello che noi oggi definiamo "souvenir".
Per promuovere questa sua nuova attività egli non manca di immaginazione e pubblicizza i prodotti della sua fabbrica di ceramica in Europa e il catalogo delle forme viene pubblicato sul "Times" il 27 ottobre del 1786, con il relativo costo dei prodotti e con l'avvertenza relativa alla possibilità di realizzare anche oggetti personalizzati.

La produzione
Tra i materiali più rilevanti dello scavo si segnala una statuina frammentaria di Apollo in *biscuit* di cui rimane un torso con testa, forse la base di forma rettangolare e presumibilmente il sostegno. L'esemplare in questione potrebbe riferirsi all'"Apollino detto di Medici" citato nei cataloghi di Volpato e appare analogo, anche se di dimensioni inferiori. all'esemplare in marmo del Canova conservato al Museo del Palazzo di Re Jan III a Wilanów in Polonia. Lo scavo ha restituito inoltre un basamento in *biscuit* a forma di roccia che potrebbe essere assimilato al gruppo di *Teseo sul Minotauro* dal dessert della Collezione Pallavicini . Anche in questo caso, grazie al riconoscimento di Marco Ricci, siamo di fronte ad un esemplare presente nei cataloghi di vendita di Volpato; tale modello inoltre ha corrispondenza con un originale in marmo del Canova, oggi conservato al Victoria & Albert Museum di Londra.
Modelli dunque che venivano replicati, modificati e riproposti in differenti materiali, misure, usi e scopi; interessante in ogni caso è notare come questi due esempi mettano in evidenza il costante e continuo rapporto tra Canova e Volpato, sia dal punto di vista personale, ma ancor più lavorativo.La venuta a Roma del giovane Canova fu infatti facilitata da Giovanni Trevisan che facilmente lo introdusse nei salotti romani. Rimarranno amici anche dopo che la figlia di Volpato rifiutò la proposta di matrimonio di Canova. Tale era l'unione tra questi due maestri che alla morte di Volpato, Canova, realizzerà una splendida lastra funeraria (in S. Apostoli a Roma) ove è raffigurata *L'Amicizia piangente*. Sentimenti, rapporti umani, particolari, arrivati fino a noi che mai l'indagine archeologica potrà renderci con la stessa vividezza. Eppure anche in una cornice così ben determinata lo scavo ha apportato elementi di grande novità, ha svelato una produzione che si immaginava ma non si conosceva: la fabbrica della ceramica infatti aveva una seconda linea di manufatti diretta non solo alle *élite* ma anche ad altre classi sociali. La ceramica scartata ci mostra oggetti meno importanti, ma anch'essi forse furono plasmati dalle mani di Giovanni, o forse soltanto da lui disegnati, o semplicemente approvati. Siamo entrati in una piccola parte del laboratorio, e abbiamo potuto apprendere i processi produttivi e alcune tecniche con cui venivano realizzati scoprendo qualche innovazione che non sappiamo se fosse solo sperimentale o viceversa utilizzata sistematicamente nel processo produttivo.
In generale si nota un alto livello esecutivo e un processo di standardizzazione assente nei prodotti realizzati in città nello stesso periodo; per questa ragione i manufatti della fabbrica Volpato ebbero grande successo. L'ampiezza della loro commercializzazione, in tutto paragonabili alle più importanti manifatture europee, soprattutto quelle inglesi, si deve proprio al processo produttivo che aveva assunto un livello industriale. Tra le forme più originali che lo scavo ha restituito si annoverano alcuni vasi di chiara ispirazione classica: in particolare, grande rilevanza riveste il vaso "decorato all'antica" di cui possediamo, seppur frammentari, due esemplari di scarto e una valva dello stampo in gesso.
Questo vasetto alto solo cm 25 contiene nella sua decorazione l'essenza dello stile di Volpato, si tratta

di una creazione originale che non riproduce nessuno dei vasi romani noti in quel periodo, disegnati da Piranesi, ma ad essi si ispira traendone alcuni motivi ornamentali che vengono qui associati liberamente al fine di creare un prodotto armonioso elegante ed originale. Il campo centrale del vaso, delineato da due greche a meandro, è occupato da grandi girali di foglie, terminanti con rosette elegantemente riprodotte. Le spalle e il piede sono caratterizzati da un motivo a foglie lanceolate con andamento contrapposto, sul collo, infine, è presente invece una decorazione a foglie di vite.
Conoscendo noi solo la fase intermedia di lavorazione, non sappiamo purtroppo come fosse il vaso finito, se cioè fosse stato concepito bianco, ad imitazione del marmo, ovvero se venisse realizzato con il fondo colorato, con molta probabilità azzurro, ad imitazione del famoso vaso cammeo di Portland, conservato al British Museum, da cui trae ispirazione la jasper ware di Wedgwood.Tra gli elementi più particolari non possiamo non citare la tavolozza da pittore, il Bacile da barba con tesa ampia e incavo per il collo. Il raffinato portauovo egittizzante a fiore di loto sormontato da una fascia a geroglifici traforati e quello decorato con eleganti costolature a punta, con orlo verticale traforatoIl Piccolo cratere campaniforme caratterizzato dalla presenza a rilievo di una coppia di grifi affrontati ai lati di un candelabro centrale e quelli con corpo emisferico, di cui il primo decorato con un doppio tralcio sinuoso fogliato, che forma anelli e raggiera di foglie intorno alla base, trovano un preciso confronto nei vasetti del “Trionfo” del Museo di Bassano. Infine l’altro elemento considerevole del contesto ceramico risultano essere i marchi e i contrassegni; i primi sono impressi e molto rari: circa una dozzina su circa 12000 frammenti rinvenuti. Solo in un caso troviamo la sola lettera V sotto il fondo di una tazzina mentre negli altri il marchio è G.V.R. in caratteri bodoniani che possiamo scioglier in Giovanni Volpato Roma.
I Contrassegni sono invece incisi dopo la cottura. Sono frequenti soprattutto nei sevizi da bevande; le lettere rappresentate potrebbero essere i nomi degli artigiani esecutori della prima fase di lavorazione.
Per concludere non si possono non citare alcuni elementi tipici del ciclo produttivo che cimostrano cosa avveniva dietro le quinte, in un fervore di artigiani che si dovevano muovere tra accumuli di terre, vasche d’argilla, depositi per la calce, stampi in gesso, torni, cataste di legname, forni ma anche ambienti per la decorazione e la pittura dei vasi, l’imballaggio e la vendita di questi prodotti.
Lo scavo ha restituito una grande quantità di supporti da cottura ovvero dei contenitori cilindrici di diversa misura detti caselle che dovevano rispondere a esigenze di refrattarietà e conduzione del calore omogeneo. Venivano normalmente impiegate per la cottura dei piatti e impilate una sull’altra a formare alte colonne in modo da sfruttare al meglio lo spazio interno del forno.
Le spine, sempre in terracotta, costituivano i sostegni a sezione triangolare che inserendosi all’interno delle caselle multiple avevano lo scopo di sorreggere i piatti. Gli sfridi erano l’argilla in eccesso derivante dagli oggetti ottenuti da stampi. Infine lo scavo ha restituito una notevole quantità di “Accidenti” ovvero oggetti deformati che avevano subito qualche incidente soprattutto durante la fase di cottura.
Pur se la fortuna è stata avara nel restituire una parte significativa dal punto di vista strutturale della fabbrica l’eccezionalità del contesto ci ha convinti che fosse importante realizzare un’immagine ideale della fabbrica di Volpato.
Sappiamo infatti che la sua bottega si trovava in via del Babuino, ma molti compratori prediligevano la visita anche alla fabbrica ove probabilmente erano conservate, stampi, reperti antichi, prototipi, materiali ordinati e pronti per la consegna – esemplificativo è proprio il caso di Gustavo III chein un anno di permanenza a Roma vi si recò più volte – che permettevano ai clienti speciali di avere un’idea precisa sull’oggetto dei “desideri” che si voleva far realizzare. Prendendo ad esempio la bottega di Cavaceppi o quella di Canova, di cui esistono le riproduzioni, si è cercato di riportare la vita in quegli ambienti, di ricollocare negli scaffali le opere principali da lui prodotte, di allestire i banconi con le ceramiche rinvenute nello scavo, si sono appese alle pareti i modelli e gli stampi, si è immaginato un luogo ove fossero collocate le sue preziose incisioni, visto che i documenti indicano la presenza della calcografia, è stata posta una scala per accedere alle cantine ritrovate nello scavo e infine, grazie all’abilità di Simone Boni, sono stati inseriti i personaggi: Giovanni Volpato che mostra ai suoi nobili

clienti gli oggetti originali della sua produzione. Non è una ricostruzione reale in quanto, purtroppo, non possediamo più le strutture della fabbrica a piano terra, ma un'immagine che vuole ricreare un'ambientazione realistica e vitale per condividere con coloro che visiteranno la mostra l'emozione provata nel far riemergere dalla terra e dagli archivi la storia di questo personaggio. Non poteva esistere luogo migliore per mettere in scena questa rappresentazione se non l'interno del Museo della Crypta Balbi: tempio dell'archeologia urbana e della cultura materiale che permette, con l'ausilio di tutte le altre fonti, di ricostruire una storia globale del divenire. Costruzione, vita, abbandono, morte e rioccupazione di uno spazio, sono momenti salienti di un racconto che si sposta sulla linea del tempo fino ad arrivare ai nostri giorni: l'isolato di Via Urbana viene rievocato in questa dimensione spazio temporale.L'attività produttiva di G. Volpato e l'atteggiamento spregiudicato che l'artista ebbe nei confronti del "classico" è il fulcro saliente della mostra, mettendo in risalto come l'antico fosse latore di nuovi contenuti e nuovi interessi. Il Neoclassicismo trae la sua ragione d'essere anche nella "replica" *tout court* dell'opera antica, a volte la reinterpreta ispirandovisi liberamente, altre volte addirittura la reintegra attraverso operazioni di restauro per ridonare completezza a opere frammentarie.
Un gioco di specchi multipli che consentono ad un oggetto di cambiare dimensione orientamento e prospettiva essendo riflesso all'infinito. Roma diventa pertanto un luogo vivo di crescita culturale e artistica luogo di dibattito tra dotti di varie discipline. Una città in cui i papi fondavano le prime raccolte archeologiche aperte al pubblico. Un fiorire di attività culturali e di Accademie tra le più importanti basti citare l'Arcadia ove intellettuali italiani e stranieri formavano una comunità aperta agli ideali illuministici di tutta Europa. La Capitale diventa contemporaneamente uno dei centri produttivi più attivi per l'industria dell'Antico e del souvenir: oggetti seriali di fattura squisita, che oltre ai *biscuit* di Volpato, includono bronzetti, modelli in sughero, oggetti decorativi in micromosaico. Manufatti nati fondamentalmente, come fin qui si è cercato di delineare, per esaudire i desideri intellettuali e materiali dei clienti, ma contemporaneamente dall'altra parte, per procurare ingenti guadagni agli artisti e agli antiquari che vendevano tale merce. Come ha ben delineato Antonio Pinelli nel suo saggio questi manufatti per la loro serialità: "evocano irresistibilmente, quella paccottiglia che infesta le bancarelle delle nostre città d'arte.
Paccottiglia che rispetto ai suoi prototipi neoclassici appare come la discendenza degenere di una nobile stirpe di antenati, che però con i Fornasetti e i Giò Ponti, in anni non lontani, ha pur mostrato la possibilità di rivestirsi di una dignità e di una bellezza, che oggi sembrano irrimediabilmente perdute, se non sono riscattate dal Kitsch ammiccante della cultura Pop".Pertanto in mostra, anche per non cadere nella ripetizione di un tema noto, quale quello del *Grand Tour*, si è voluto mettere in evidenza, in maniera ironica, il significato del souvenir dal Neoclassicismo all'età contemporanea.

Classico al caleidoscopio

Il concetto della serialità in tutta la sua complessità ed estensione ha fatto nascere l'esigenza di estendere la mostra anche alla sede di Palazzo Massimo, ove tale relazione poteva essere approfondita grazie alla peculiarità di alcune opere presenti all'interno della collezione permanente.Si è cercato di evidenziare, in particolare, l'atteggiamento degli artisti neoclassici nei confronti di quella ricerca frenetica nel sottosuolo, scaturita con la scoperta di Ercolano, che portava al rinvenimento di opere classiche. Tale attività si traduceva per i mercanti di arte, veri mediatori culturali, in una lucrosa attività di vendita, falsificazione, restauro dei marmi antichi, e in una creazione di copie destinate ai nobili, colti acquirenti. Il bisogno del possesso di oggetti esteticamente rilevanti, presente in tutti i momenti storici, porta infatti, in primo piano il fenomeno del collezionismo artistico che implica con l'aumentare della richiesta di alcune opere, l'esigenza tecnologica di poterle riprodurre a livello seriale, generando copie di qualità differente, più o meno accurate, a seconda delle capacità del loro esecutore. Il fenomeno ha radici molto profonde, già in età greca era abitudine la riproduzione di modelli di opere che avevano forti

significati religiosi o politici, pertanto non era affatto disdicevole che si copiassero prototipi eseguiti da altri autori . In età romana assistiamo alla comparsa del collezionismo come manifestazione sociale e intellettuale che raggiunge il suo apice nel I-II secolo d.C. quando la serialità di alcuni modelli è ormai un fatto consolidato. Il collezionismo genera modalità di tipo industriale per poter soddisfare un mercato in crescita, pertanto si è approfondito, anche in questa sede, l'aspetto tecnologico che si cela dietro il mercato delle riproduzioni, nel mondo greco e romano. La realizzazione di opere in bronzo o in marmo di grandi dimensioni implica, infatti, conoscenze approfondite e grandi professionalità.
In questo continuo gioco di specchi e di visioni quasi oniriche che riflettono opere prototipi e modelli senza tempo, non poteva mancare l'*Apollo del Belvedere*, tra le tre statue greche ritenute da Winckelmann più significative dell'arte greca, poiché si accordano alla "nobile semplicità" e a una "quieta grandezza", che "rappresenta il più alto ideale artistico fra tutte le opere dell'antichità sfuggite alla distruzione" ed è utile per "formarsi un'idea che superi le proporzioni più che umane di una bella divinità". Canova suo grande estimatore rende omaggio al pensiero del Maestro realizzando a partire dal 1797 la statua del *Perseo Trionfante* che si ispira in maniera evidente all'*Apollo del Belvedere*. Quest'ultimo soggetto è oggi utilizzato da Francesco Vezzoli nel suo dittico ove si ritrae mentre manda un bacio all'*Apollo del Belvedere* per mettere in scena forme reiterate di sessualità confuse, dove la fine di tutto è la spettacolarizzazione di sé. Modello antico, versione neoclassica e contemporanea si fronteggiano. L'aspetto estetico di un'opera pertanto è soltanto il primo livello di godimento legato alla forma e alla materia, ben lungi dal significato profondo e dalla compenetrazione che quell'opera d'arte ha con la società che l'ha prodotta: l'*Apollo del Belvedere*, il *Perseo Trionfante* e il ritratto di Vezzoli, dunque, hanno aspetti formali simili e uno stesso modello d'ispirazione, ma assumono significati precipui assolutamente distanti tra loro.Esempio emblematico è costituito anche dalla scultura dell'*Ermafrodito dormiente,* tipica figura che esprime la sensualità e l'estetica del mondo ellenistico del II secolo a.C., di cui esistono varie copie di età romana, ma anche repliche prodotte a partire dal XVII secolo.Tale modello non poteva lasciare indifferente la sensibilità di uno dei maggiori artisti del periodo neoclassico come Antonio Canova, intimo amico di Volpato, che lo utilizza per riprodurre la sua ninfa dormiente. La forza del modello era tale che Canova, con alcunevariazioni sul tema, se ne servirà anche per rappresentare Paolina Bonaparte, sorella di Napoleone. Paolina, nella sua posa lasciva, assimilata a una divinità del pantheon greco, è rappresentata seminuda diventando da subito, inevitabilmente, un'icona di sensualità e bellezza. Non è un caso che l'artista contemporaneo Francesco Vezzoli, ancora una volta, utilizzi la forza dirompente del modello neoclassico, per mettere in scena la seduzione in età contemporanea, con una semplice operazione che vede la sola sostituzione del nudo marmoreo di Paolina con quello di Eva Mendes.
Soprattutto la sede di Palazzo Massimo è stata scelta per approfondire il tema della serialità artistica, nel mondo classico dedicando un'intera sezione dell'esposizione al tema dei "discoboli", icona universale dell'ideale atletico e metafora della forza virile. L'originale di Mirone, opera in bronzo dell'arte greca, realizzata intorno al 450 a. C., che ritrae un atleta sospeso nel momento del massimo impegno fisico per il lancio del disco ebbe una grande fortuna iconografica già in antico: sono molti gli scrittori che ne ricordano la bellezza ad iniziare da Plinio (*N.H.* 34.57-58) e molte le riproduzione che se ne fecero anche su differenti supporti. Sono circa una ventina gli esemplari antichi arrivati fino a noi e cinque di essi saranno presenti nello stesso ambiente per mettere in evidenza anche visivamente il concetto di serialità e di moltiplicazione del modello.Si parte naturalmente dai due esemplari conservati al Museo Nazionale Romano: il Discobolo Lancellotti che fu rinvenuto nel 1781 all'interno degli *Horti Lamiani* sull'Esquilino e quello di Castelporziano scoperto nel 1906, all'interno di un giardino di una piccola villa marina di età romana.Sono state selezionate inoltre le repliche Conservato agli Uffizi a Firenze e ai Musei Capitolini di Roma per mettere a fuoco anche il tema del restauro e dell'integrazione di età moderna. In molti casi una sorta di accanimento terapeutico verso il frammento antico come dimostra il caso del *Discobolo* degli Uffizi che venne prima restaurato, nella seconda metà del XVI secolo, come Endimione, e poi nel

1785 come Niobide. Quello dei Capitolini invece ebbe maggiore fortuna subendo una sola integrazione nel 1783, come guerriero morente, prima di entrare a far parte della collezione museale.Grande interesse riveste infine la copia in gesso bronzato che ne fece Giulio Emanuele Rizzo che, cercando di riproporre "idealmente" la statua di Mirone assemblò frammenti tratti da differenti copie di discobolo che in base al suo giudizio estetico si sarebbero avvicinati di più all'originale e li unì insieme "resuscitando" secondo la concezione storico artistica di quel periodo, "l'originale perduto".L'esposizione intende compiere un'ultima riflessione sull'autorialità delle opere nel mondo antico ove la figura dell'artista, come ha ben espresso Marcello Barbanera nel suo saggio 24 è completamente differente rispetto ad oggi. "L'artista è una figura culturale il cui significato certo non può essere contestato, ma il cui significato è stato raramente esaminato in maniera critica. La figura dell'artista nel mondo greco all'origine è circondata da un alone di mistero ed è connessa con la capacità di manipolare gli elementi naturali (Efesto).
Per procedere a una ricerca che sappia consapevolmente rinunciare ai pregiudizi estetici sul mondo antico è necessario da un lato indagare la natura dell'uomo capace di creare 'opere d'arte', manufatti selezionati che sono stati ammirati; dall'altra è importante determinare in che modo un tale uomo, alle cui opere sia stato prontamente accordato un valore particolare fosse valutato dai suoi contemporanei".
Ciò che qui preme sottolineare è che le "opere d'arte" concepite nelle botteghe di artisti greci, non erano uniche e irripetibili, secondo una concezione contemporanea, ma i modelli potevano essere utilizzati, con alcune variazioni, per eseguire altri soggetti vicini a quello originale. La tecnologia del bronzo con fusione a cera persa, come mette in evidenza la nota *Coppa della Fonderia*, si basava, infatti, sull'esecuzione separata delle diverse parti del corpo che venivano successivamente assemblate e completate nei dettagli: mantenendo ad esempio lo stesso busto e modificando la forma del viso o delle braccia, o il movimento delle gambe, l'artista dava vita a opere differenti, sebbene fossero utilizzate le stesse matrici .Un percorso espositivo che si snoda nel mondo antico, per presentare sotto una diversa luce il significato della produzione artistica sia del periodo classico, sia di quello neoclassico cercando di percepirlo attraverso gli occhi dei contemporanei e scevro da qualsiasi condizionamento del sentire attuale.

Biografia

Giovanni Volpato imprenditore dell'antico

Nato a Bassano del Grappa (1732), Giovanni Trevisan acquisì il cognome Volpato della nonna materna; iniziò a lavorare come ricamatore, poi come incisore presso Giuseppe Remondini.
Nel 1762, a Venezia svolse anche il ruolo di informatore, agente commerciale e punto di riferimento artistico. Negli anni successivi celebrò Roma, realizzando stampe acquarellate con le Vedute della città. Frequentò, oltre al Caffè degli Inglesi, i circoli culturali più in vista. Intraprese scavi che gli fruttarono, tra l'altro, il gruppo di nove muse con Apollo; la vendita a Gustavo III di Svezia gli procurò una tale celebrità da cambiare la sua carriera artistica e arricchirlo. Volpato intuisce che nella Roma del *Gran Tour* si sarebbero potuti vendere oggetti di grande qualità, ispirati all'antico: la ceramica fu il mezzo di realizzazione. Riprodusse dunque non solo le Muse in biscuit, ma anche il Galata, l'Ares Ludovisi, e altre statue: pochi si potevano permettere di acquistare originali, ma repliche di piccole dimensioni, facilmente trasportabili erano alla portata di molti. Il 27 ottobre 1786 il *Times* dava notizia dell'apertura della manifattura di porcellane di Volpato. Quest'ultimo lavorò anche per Caterina II di Russia riproducendo le Logge di Raffaello in Vaticano, poi eseguite a San Pietroburgo.
Volpato fu grande amico di Canova, nonostante che sua figlia rifiutasse di sposare il grande scultore. Quando Volpato morì, Canova, nel 1804 realizzò il modello in gesso di una stele funeraria, raffigurante l'amicizia piangente seduta davanti al busto dell'incisore. Tre anni dopo, l'opera fu collocata presso la basilica romana dei Santi Apostoli.

Scheda Museo

Le sedi della mostra **Crypta Balbi**

Crypta Balbi, una delle quattro sedi del Museo Nazionale Romano, nasce da un grande scavo di archeologia urbana e racconta le trasformazioni della città dall'età romana ai giorni nostri, attraverso la storia di un isolato: quello dove sorse in età augustea il teatro di Balbo (13 a.C.), partendo dall'antichità per raggiungere il XX secolo, passando per il medioevo e l'età moderna, quando venne costruita la chiesa di Santa Caterina dei Funari.

Il Museo ha inglobato i sotterranei con i resti romani e, in particolare, la monumentale Crypta Balbi, esedra d'accesso al teatro Balbi. Il Museo si suddivide in due sezioni: la prima è dedicata alla storia del paesaggio urbano nell'isolato di Crypta Balbi e presenta i risultati degli scavi. La seconda sezione è incentrata sulla ricostruzione della vita di Roma nel periodo altomedievale, tra il V secolo, quando la città antica cominciò a scomparire, e il X secolo, quando i caratteri di novità della città medioevale divennero ormai pienamente visibili.

Si è scelto di esporre in questa sede del Museo Nazionale Romano la sezione della mostra *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci* dedicata alla fabbrica di Giovanni Volpato proprio perché la scoperta scaturisce da uno scavo urbano. La Crypta Balbi amplia con i materiali provenienti dall'atelier di Volpato la sua collezione di contesti di scavo diverso dall'isolato indagato in origine, arricchendo la collezione storica. Parte di quanto in mostra, infatti, entrerà a far parte dell'esposizione permanente.

Scheda Museo

Le sedi della mostra **Palazzo Massimo 1998 - 2018**

La mostra *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci* cade nel ventesimo anniversario dell'apertura del museo di Palazzo Massimo come sede aggiuntiva del Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano.
Il palazzo è stato ultimato nel 1887 su volere del padre gesuita Massimiliano Massimo, che lo destinò a collegio per i Gesuiti. Lo Stato italiano lo ha acquistato nel 1981 e, dopo un profondo restauro curato dall'architetto Costantino Dardi, nel 1998 ha aperto al pubblico nella sua totalità.
Palazzo Massimo custodisce una delle più complete rassegne d'arte antica del mondo, nella quale si distaccano i grandi bronzi del *Pugile* e del *Principe ellenistico*. Nelle sale al pianterreno intorno al cortile sono esposti originali greci rinvenuti a Roma e testimonianze dell'iconografia e della ritrattistica dall'età repubblicana a quella imperiale, come la celebre statua di *Augusto Pontefice*.
Al piano superiore sono riuniti grandi capolavori della statuaria come il *Discobolo Lancellotti* e la *Fanciulla d'Anzio*, statue di *Minotauro*, di *Apollo* e di *Hermes*. Opere perlopiù copie e rielaborazioni di famose sculture greche, che decoravano gli ambienti degli edifici residenziali degli antichi romani.
È in questo contesto che si inserisce la mostra *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci*, punto di partenza per una lettura dallo sguardo nuovo sulla collezione permanente di sculture del Museo.
La rassegna infatti concorre a visualizzare ancor più il tema dell'elaborazione di temi e modelli assunti dalla cultura greca. Inoltre, già nell'allestimento permanente l'accostamento del *Discobolo Lancellotti* con quello proveniente da Castelporziano consente di valutare due repliche di una stessa creazione di un grande artista greco.
Di notevole pregio inoltre i complessi di affreschi, stucchi e mosaici riuniti al secondo piano: le meravigliose pitture di giardino della Villa di Livia e le stanze dipinte della Farnesina suggestivamente ricomposte costituiscono un'efficace testimonianza della decorazione delle ricche *domus* romane, mentre sarcofagi e tarsie marmoree aprono la via al tardoantico. Nel piano interrato, come in un forziere, è ordinata infine la collezione di numismatica e di oreficeria, di cui si ricorda in particolare il corredo della "bambina di Grottarossa", un'eccezionale sepoltura a imbalsamazione del II secolo d.C.

Scheda catalogo

Classico Pop di scavi, copie e altri pasticci

A cura di	Mirella Serlorenzi con Marcello Barbanera e Antonio Pinelli
Formato	20 × 31
Pagine	352
Prezzo	35 euro
Editore	Electa

Sommario

dieci

L'antico si fa pop: quando l'archeologia della produzione incontra la storia dell'arte
Mirella Serlorenzi

ventotto

La scoperta della fabbrica di Volpato. Le indagini archeologiche
Giorgia Leoni, Riccardo Montalbano, Giovanni Ricci, Mirella Serlorenzi

quarantadue

La "Fabrica" Volpato: le produzioni
Marco Ricci

sessantadue

Giovanni Volpato: un eccezionale imprenditore moderno nella seconda metà del XVIII secolo
Chiara Teolato

settanta

Porcellane e terraglie Volpato: storia di una manifattura da Roma a Civita Castellana
Chiara Teolato

ottantasei

Il *Grand Tour* nel Settecento: un pellegrinaggio laico con baricentro a Roma
Antonio Pinelli

novantasei

L'industria dell'Antico e del *souvenir*
Antonio Pinelli

centoventiquattro

Copiare, comprendere, creare. I musei di antichità e la formazione artistica nella Roma del Settecento
Ilaria Sgarbozza

centotrentaquattro

"Introdusse un metodo il più giusto, il più vero": Bartolomeo Cavaceppi restauratore di sculture antiche e falsario di epigrafi
Chiara Piva

centoquarantaquattro

L'opera d'arte (antica) nell'epoca della sua riproducibilità tecnica
Paolo Liverani

centocinquantadue

La sostituzione dell'assente. La figura dell'artista greco nella cultura occidentale
Marcello Barbanera

centosessantadue

Estetica e pratica ell'emulazione: copie e repliche nel mondo romano
Anna Anguissola

centosettantaquattro

La tecnica del bronzo in Grecia e l'idea degli 'originali'
Carol C. Mattusch

centottantaquattro

Anatomia di un volto
Vinzenz Brinkmann, Ulrike Koch-Brinkmann

Crypta Balbi

centonovantaquattro

Gusto per l'antico: Volpato e la riproduzione di opere classiche
Chiara Teolato

duecento

I *dessert*
Chiara Teolato

duecentotre

Volpato e la memoria
Chiara Teolato

duecentosei

Cataloghi di vendita e testamento
Chiara Teolato

duecentotto

La manifattura di Doccia
Marco Ricci

duecentoventi

Oggetti e arredi in micromosaico
Ilaria Sgarbozza

duecentoventitré

Le *Vedute di Roma* di Piranesi
Ilaria Sgarbozza

duecentoventisei

Le incisioni di Volpato: un itinerario romano tra antico e moderno
Ilaria Sgarbozza

duecentoventotto

Catalogo generale delle forme ceramiche
Marco Ricci

Palazzo Massimo

duecentosessanta

Reperti dallo scavo di via Urbana

duecentosessantadue

Scavi e mercato dei reperti archeologici nella Roma del Settecento
Alessandra Imbellone

duecentosessantasei

I protagonisti della cultura antiquaria nella Roma di fine Settecento
Alessandra Imbellone

duecentosettantaquattro

L'imitazione dell'antico: Antonio Canova e la pratica della scultura
Alessandra Imbellone

duecentottantotto

Il Rilievo di Eleusi
Sebastiano Maltese

duecentonovantaquattro

Le officine scultoree nel mondo classico
Maria Teresa Curcio

duecentonovantanove

Fortuna del discobolo
Maria Teresa Curcio

L'indotto del Grand Tour e i suoi versatili strateghi

Estratto dal saggio in catalogo "L'industria dell'Antico e del souvenir"

di *Antonio Pinelli*

Per fronteggiare l'imponente richiesta di opere d'arte e di *souvenir* da parte di un vero e proprio esercito di compratori stranieri, Roma apprestò un altrettanto formidabile esercito di produttori: artisti e artigiani di ogni rango, italiani ma anche stranieri – molti dei quali trasferitisi in Italia per lunghi periodi e, a volte, definitivamente – che, sollecitati da una clientela così ampia e variegata, seppero a loro volta incrementare e diversificare la propria offerta, ricorrendo a tecniche artistiche già collaudate, ma escogitandone anche di nuove, oppure recuperandone di già sperimentate, per adattarle alle nuove esigenze e tipologie di prodotti, con offerte adatte a tutte (o quasi) le borse.
Come in tutte le fasi di decollo economico e moltiplicazione esponenziale delle forze produttive, emersero personalità di straordinario talento: artisti di prim'ordine, colti e prolificissimi, ma capaci anche di trasformarsi in abili imprenditori, mettendo in piedi aziende in grado di intervenire in tutte le fasi in cui si articolava l'industria dell'Antico e del *souvenir*, da quella produttiva – che nel caso dei pezzi archeologici coincideva con lo scavo e il restauro dei reperti – a quella dello smercio diretto o dell'intermediazione. Non senza trascurare l'aspetto, tutt'altro che secondario, della promozione pubblicitaria, utilizzando perfino le pagine dei giornali stranieri per far conoscere i propri prodotti.
Alcuni di essi, come Gavin Hamilton o Giovan Battista Piranesi, li abbiamo già incontrati, e del secondo, un vero vulcano di idee e iniziative a tutto campo, riparleremo tra poco. Di Thomas Jenkins, che aveva abbandonato presto la professione di ritrattista per darsi ad attività più proficue, divenendo imprenditore di scavi e mediatore principe di gemme e sculture antiche, abbiamo già accennato. Di lui, ci limiteremo a ricordare che il suo potere fu tale da suscitare invidie e maldicenze, tra le quali quella, velenosamente diffusa dallo scultore anglo-fiammingo Joseph Nollekens, che lo accusava di spacciare false gemme e sigilli, appositamente fabbricati per lui da un laboratorio celato nelle viscere del Colosseo.
Piranesi è il più fulgido prototipo di questi geniali e versatili protagonisti dell'industria romana del *souvenir*, capaci di costituire un modello d'imprenditorialità, oltre che di eccellenza artistica.
La sua febbrile attività è un perfetto esempio di un oliato circuito di funzioni, che vanno dallo studio e dallo scavo dell'Antico alla sua immissione nel mercato, oltre che al suo utilizzo per la produzione di *pastiche*s decorativi e arredi moderni "all'antica": camini, candelabri, are, vasi decorativi, e così via.
Non ebbe gran fortuna come architetto, dovendo accontentarsi della ristrutturazione della piazza e della chiesetta di Santa Maria del Priorato dell'Ordine di Malta, che peraltro rifulge come un prezioso ed eccentrico gioiello nel panorama dell'architettura settecentesca romana, e rinunciare all'impresa più ambiziosa: accostare la propria opera a quella seicentesca del congeniale Borromini in uno spettacolare progetto di completamento della decorazione di San Giovanni in Laterano, destinato, purtroppo, a naufragare, rimanendo sulla carta. In compenso, come incisore Piranesi dominò a lungo il mercato con le sue acqueforti, che sviluppano un ampio ventaglio digeneri e sottogeneri toccando i registri più diversi, dalle visionarie fantasticherie antiquarie delle *Carceri*, colme di sottintesi ermetici e massonici alla precisione documentaria delle serie che illustrano i monumenti e il volto di Roma antica e moderna, fino a quelle, archeologicamente impeccabili, che documentano con scientifico rigore le tecniche costruttive degli acquedotti, dei ponti o delle strade consolari romane. O quelle in cui fa esplodere senza alcuna remora i fuochi d'artificio della sua immaginazione: fori immensi, muraglie di smisurata potenza, scale vertiginose di cui non s'intravede la fine, vie consolari gremite fino all'inverosimile di torreggianti e babeliche sepolture.
Oltre a costituire un mezzo privilegiato di rappresentazione e diffusione di conoscenza dell'Antico, l'attività incisoria di Piranesi serviva egregiamente a far circolare il "marchio di fabbrica" della "ditta", quando non si configurava addirittura come specifico e dettagliato campionario dei pezzi in vendita.
Per non parlare di certe accesissime controversie alimentate dall'artista, come quella, celeberrima, che sfociò nel *Parere sull'architettura* contro il teorico francese Mariette e tutta la fazione degli antiquari "rigoristi", innamorati della soda purezza del Dorico greco e denigratori dell'architettura romana, da essi considerata inesorabilmente corrotta e decadente. Al di là della genuina passione polemica di Piranesi – che per indole e formazione accettava la sobria e monotona semplicità solo se

accompagnata e valorizzata dal suo opposto, la sfrenata ed eccentrica varietà –, come non vedere nel tono sferzante e paradossale del "Parere", in quelle sue frasi ad effetto, secche ed incisive come slogan, in quei disegni di architetture improbabili e sovraccariche di ornati fino all'inverosimile, un brillante e spregiudicato esempio di tecnica pubblicitaria e di sensazionalismo culturale *ante litteram*?Ma per concludere su Piranesi e la sua scaltrezza pubblicitaria, torniamo alla vicenda del *Westmoreland*: non c'era praticamente cassa sequestrata dai francesi al bastimento inglese, che fosse priva di interi album di acqueforti piranesiane. Tra queste, in particolare, spiccava l'ultima serie, intitolata "Vasi, candelabri, cippi, sarcofaghi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi", un album che fu completato solo nel 1778. Cinque aristocratici britannici che avevano affidato al vascello i loro tesori acquistati in Italia possedevano la serie pressoché completa, ma con una particolarità: l'*incipit* era un'acquaforte su cui era incisa una dedica speciale al proprietario firmata da Giovan Battista Piranesi. Un omaggio autografo che la dice lunga sul rapporto privilegiato che il Cavaliere amava stabilire con i più affezionati clienti della sua "Ditta". Di Bartolomeo Cavaceppi, capostipite e modello di quella peculiare figura professionale dell'età neoclassica che fu lo scultore-restauratore, ma anche protagonista a tutto tondo del mercato dell'Antico e del *souvenir* con la sua officina-museo in via del Babuino, indicata da tutte le guide del *Grand Tour* come una meta ineludibile, mi limito a evocare il nome, rimandando il lettore all'illuminante saggio di Chiara Piva in questo catalogo, che mette in rilievo ogni sfaccettatura della sua poliedrica personalità.
Analogamente, su Giovanni Volpato, di cui il recente ritrovamento della fabbrica di *biscuit* in via Urbana grazie a uno scavo di Mirella Serlorenzi ha costituito la miccia d'innesco della presente mostra, mi limiterò a poche battute, perché questo catalogo gli dedica due eccellenti saggi di Chiara Teolato, che è la massima autorità in materia. Vero genio instancabile della diversificazione dei prodotti e della comunicazione pubblicitaria, Volpato mise a frutto tutto ciò che aveva appreso da giovanissimo nella vivace attività industriale della natìa Bassano, caratterizzata dalla secolare produzione libraria e calcografica dei Remondini e dalla manifattura di ceramiche degli Antonibon, prima divenendo un virtuoso della stampa di traduzione in bianco e nero, poi, una volta a Roma, importandovi la pratica popolaresca dell'incisione colorata, ma innalzandola a vertici d'inedita raffinatezza grazie all'apporto di autentici virtuosi dell'acquarello come Francesco Panini o lo svizzero Ducros. Benché la sua calcografia avesse ben presto assunto le dimensioni di un'azienda, Volpato volle diversificare i suoi interessi, entrando anch'egli nel lucroso *business* del mercato antiquario. Come scrisse al conte Remondini, "cominciata per gioco", l'attività di "cavare statue" si era trasformata in "un gioco molto serio", che riverberava i suoi effetti positivi anche sullo smercio delle stampe. Come dimostrò la vendita a Gustavo III di Svezia del gruppo statuario di *Apollo e le Muse*, che oltre a risultare molto remunerativa, generò nel suo studio un viavai di facoltosi forestieri che, accorsi ad ammirare le statue acquistate dal sovrano, non ne uscivano senza aver a loro volta comprato qualche incisione. In una sola settimana "ho tirato più di 300 zecchini tra stampe miniate e nere", scriveva gongolante al Remondini.
L'antica dimestichezza con la Calcografia Remondini e la manifattura di terraglie e porcellane di Giovan Battista Antonibon ebbe certamente un ruolo nel suggerire a Volpato l'idea e soprattutto le modalità di funzionamento della sua più nota "diversificazione", la fabbrica di *biscuit*, ma egli non mancò di aggiornarsi anche sulla produzione di altre grandi manifatture straniere di terraglie e porcellane, da quella di Sèvres all'*Etruria* di Wedgwood, come dimostrano i servizi da tavola e le altre suppellettili, che prima affiancarono e poi finirono con il sostituire la produzione più nota, quando le riproduzioni in piccolo di statue antiche in *biscuit* passarono di moda.

"...un'ombra dell'oggetto dei nostri desideri": il dibattito originale-copia

Estratto dal saggio in catalogo "La sostituzione dell'assente. La figura dell'artista greco nella cultura occidentale"

di *Marcello Barbanera*

Per comprendere come si arrivò alla discussione sulle personalità degli artisti in Grecia all'inizio dell'Ottocento, è necessario ripercorrere a grandi linee, lo stato delle conoscenze che la cultura europea ebbe della Grecia e della sua arte un secolo prima, quando nasceva Winckelmann. Fino a questo momento, la cultura antiquaria non era stata in grado di distinguere una scultura greca da una di età romana, se non sulla base di criteri generici. Gli eruditi distinguevano "l'antico buono dal cattivo", oppure facevano della nudità un criterio di identificazione delle sculture greche, in opposizione a quelle romane, abbigliate e, sulla scorta della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, cercavano di attribuire le opere ai celebri scultori dell'antichità menzionati da quest'ultimo nei libri 34,35 e 36. Dal Rinascimento in poi, a Roma e Firenze in particolare, si era formato un corpus di sculture antiche considerate eccellenti (*nobilia opera*), su cui antiquari di professione, eruditi, artisti e viaggiatori del *Grand Tour* potevano fare sfoggio delle loro conoscenze e esercitare il proprio occhio esperto. L'eccellenza di queste opere era basata su un insieme di fattori, tra cui il prestigio del collezionista, il luogo dell'esposizione e il giudizio di artisti eminenti. I contemporanei non avevano dubbio che tali sculture fossero greche e la loro presenza in collezioni prestigiose conferì un valore incontestabile alla loro opinione. Inoltre, guide, descrizioni e raccolte di antichità, repertori e antologie di capolavori contribuirono a cristallizzare tali opere entro l'aura di unaesemplarità indiscutibile. All'epoca, la consapevolezza che gli antichi avevano copiato capolavori famosi non era inconsueta, ma da questo assunto non si trasse la convinzione che le sculture pervenute fossero copie di originali perduti; tutt'al più, lo si ammetteva per qualche caso singolo. Già all'inizio del secolo, il critico inglese Joseph Addison, nei *Remarks on Several Parts of Italy* (1705), affermava che molte delle sculture presenti nelle collezioni di antichità in Italia fossero copie di capolavori celebri, anche se i sui dubbi non furono estesi alla *Venere de' Medici*, all'*Ercole Farnese* e ad altre sculture, in realtà anch'esse realizzate in età romana. Una posizione più netta presero i pittori inglesi Jonathan Richardson padre e figlio, autori di *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy* (diffusa nell'edizione francese del 1728). Le statue visibili nelle collezioni dovevano essere le testimonianze casuali di ciò che si era salvato dell'arte antica, perché le opere greche più pregiate avrebbero dovuto essere trasportate a Costantinopoli durante il tardo impero qualora non fossero state distrutte durante le invasioni barbariche. La presenza di numerose versioni delle sculture più note convinse anche i Richardson che si doveva trattare di copie di diversa qualità degli originali perduti. Il barone Philipp von Stosch, autore del volume *Gemmae antiquae celatae* (1724), interpretò le iscrizioni sulle pietre dure come nomi degli artisti, associandoli alle opere raffigurate, identificando per esempio l'*Apollo Sauroctonos* di Prassitele, menzionato dalle fonti. Il conte du Caylus era consapevole della pratica romana di copiare e delle imitazioni romane delle opere arcaiche, ma sebbene ritenesse che, a eccezione forse del *Laocoonte* o del *Toro Farnese*, nessuno dei capolavori greci menzionato nelle fonti fosse sopravvissuto, nel suo *Récueil d'Antiquités* considerava le statue presenti a Roma opera di artisti greci non inferiori a quelle perdute. Come si vede, non si metteva in discussione la pratica del copiare o dell'esistenza di copie nel mondo antico, ma il fatto che esso fosse un sistema, la cui accettazione avrebbe di fatto sgretolato il corpus dei *nobilia opera*. Ci voleva un collezionista di stampe come Pierre-Jean Mariette per cogliere il tema della serialità dell'arte antica. Le stampe infatti sono un mezzo di diffusione *par excellence* dei capolavori della pittura. Mariette, per analogia, rifletté sul mercato artistico nel mondo romano e sul funzionamento delle botteghe, desumendone che anche in quel caso dovrebbe esserci stata una diffusione di repliche. Nel *Traité des Pierres Gravées* (1750) ci dà la più autorevole affermazione, prima del pittore Anton Raphael Mengs, che molte delle sculture considerate capolavori greci fossero sculture eseguite durante l'età imperiale.

Con Mariette siamo arrivati all'epoca in cui entra in scena Winckelmann. Quest'ultimo nel 1755 pubblicò il suo primo saggio di storia dell'arte, dedicato proprio alla riproduzione delle opere greche in pittura e nella scultura, i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Riflessioni sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*). Il volumetto, che ebbe un successo folgorante, si apre con una dichiarazione lapidaria: "Il buon gusto, che

si diffonde sempre di più nel mondo, ha cominciato a formarsi sotto il cielo greco". La prima parte della frase è presa da Charles Perrault che del progresso del buon gusto dall'antichità in poi aveva fatto un perno della superiorità dei *Modernes*, ma la seconda parte è tratta direttamente dalle argomentazioni degli *Anciens*,che facevano dell'antichità un paradigma di esemplarità. Si intuisce già qui il conflitto che esploderà nella *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*Storia dell'arte nell'antichità*, 1764), cioè tra storicità e normatività, tra il paradigma della Grecia come punto insuperabile dell'umanità, perciò normativo e la storicità che invece prevede un concetto di relativismo. Riassumendo, la Grecia è unica, la bellezza che ha prodotto è il risultato di circostanze naturali e politiche incomparabili che la rendono insuperabile, pertanto non resta che imitarla, per tendere a un livello elevato. Ma imitare significa dunque copiare? E cosa significa copiare? Per Winckelmann il copiare è una pratica intellettuale quotidiana che somiglia anche all'attività scultorea: l'allievo che imita il maestro e il copista che ricopia l'autore sono uniti da un legame analogico che è ben chiaro allo studioso. L'arte greca è originale e inimitabile perciò esemplare e proprio per questo motivo bisogna appropriarsene imitandola: nello scarto che esiste tra l'originale e la sua emulazione si crea lo spazio per la nuova creatività.
Negli anni successivi questo assioma mutò: nel momento in cui la compilazione gli divenne sospetta, la Nachahmung si caricò di caratteri negativi. Tra i *Gedanken* e la *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (*Appunti sulla contemplazione delle opere d'arte*, 1759) comparve il paradigma dell'originalità. Nei Gedanken, da critico militante, come si direbbe oggi, Winckelmann suggeriva agli artisti contemporanei la via della grandezza attraverso l'imitazione dell'arte antica, definendo i tratti essenziali dell'arte classica individuati in una "nobile semplicità" e "calma grandezza", espressioni che egli desunse dalla precedente tradizione critica europea. Nobiltà e grandezza potevano certamente rivelarsi anche nelle copie romane, non avendo a disposizione un moderno criterio di distinzione delle sculture, ma all'epoca in cui scriveva Winckelmann non poteva ignorare la questione degli originali e delle copie. Conosceva l'opera dei Richardson, ma non sviluppò né contestò le loro argomentazioni, semplicemente sembrò ignorarle, anche se non poté trascurare che le firme poste su sculture famose non erano una garanzia della loro originalità. Si trasse d'impaccio ipotizzando che alcuni artisti dell'antichità, per realizzare un guadagno superiore ponessero firme di artisti famosi alle opere da loro eseguite.
Winckelmann non era interessato a dare nomi agli artisti, piuttosto perseguiva l'obiettivo della creazione di un sistema di pensiero che sembra avere poco a cuore il dettaglio. Soltanto nella conclusione della *Geschichte* ammise quasi *en passant* di avere studiato delle copie, scrivendo: "In questa storia dell'arte ... non ho potuto tuttavia trattenermi dal seguire la sorte delle opere d'arte fin dove è potuto giungere il mio occhio. Come una donna amata segue dalla riva del mare con gli occhi piangenti l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo, e crede di vedere l'immagine del suo innamorato anche sulla vela lontana, pure a noi, come alla donna amata, rimane quasi soltanto *un'ombra dell'oggetto dei nostri desideri*; ma tanto maggiore è la nostalgia suscitata da ciò che è perduto, e noi osserviamo le copie degli originali con maggiore attenzione di quanto avremmo fatto se ne avessimo il pieno possesso. Ci succede spesso come a coloro che vogliono vedere gli spiriti e credono di vederli dove non c'è nulla".
Un congedo malinconico, ma anche involontariamente profetico, perché la scienza dell'antichità dell'Ottocento si è molto adoperata, anche nel caso delle personalità degli artisti greci, per vederli dove non c'era quasi nulla. All'inizio dell'Ottocento non sembrò esserci più dubbio che le celebrate sculture che popolavano i musei europei fossero copie di età romana. A partire dagli anni trenta del secolo l'archeologia classica diventò una scienza guidata dagli studiosi tedeschi. Il grande lavoro che ora attendeva gli archeologi era, da un lato raccogliere le riproduzioni delle sculture greche pervenuteci, dall'altro fare una disamina delle fonti e procedere all'identificazione di queste ultime.