

# LA FIRENZE DI WINCKELMANN

*a cura di*  
Stefano Bruni e Marco Meli

*anteprima*

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Questo volume è stato stampato con il contributo del  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze  
e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Ferrara*

*Il volume è il primo della serie del Laboratorio Winckelmann  
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze*

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675240-6

# Indice

Introduzione <i>Stefano Bruni e Marco Meli</i>	7
Ancora tra letteratura e archeologia <i>Maria Fancelli</i>	11
L'informazione sugli Etruschi dal tardo Medioevo al secolo dei Lumi: tra fonti letterarie e viaggio antiquario <i>Giovannangelo Camporeale</i>	13
Ort und Funktion der Etrusker im System der Kunstgeschichte Winckelmanns <i>Adolf H. Borbein</i>	31
Zwischen antiquarischer Wissenschaft und Kunstgeschichte? Winckelmanns <i>Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch</i> <i>Elisabeth Décultot</i>	39
WINCKELMANN, STOSCH E L'AMBIENTE CULTURALE FIORENTINO	51
Winckelmanns Etruskerbild in Deutschland – eine Skizze <i>Max Kunze</i>	53
Le gemme Stosch <i>Maria Elisa Micheli</i>	67
Johann Winckelmann e Philipp Stosch collezionista di sigilli <i>Andrea Muzzi</i>	79
Winckelmann nella Galleria delle Statue <i>Fabrizio Paolucci</i>	87
Winckelmann, l'Arringatore e i <i>Tuscanica Signa</i> <i>Gianfranco Adornato</i>	107

Dopo Gori L'interesse per gli Etruschi nel Granducato tra gli ultimi lustri di Francesco Stefano e l'età di Pietro Leopoldo <i>Stefano Bruni</i>	115
WINCKELMANN TRA ROMA E FIRENZE	131
Winckelmann studioso dell'italiano <i>Massimo Fanfani</i>	133
Wertsteigerung durch Stilkritik. Winckelmann, Casanova und der „hetrurische Originalstil“ <i>Christiane Vorster</i>	137
Casanova, Cavaceppi e Mengs - amici compagni e truffatori <i>Steffi Roettgen</i>	157
Winckelmanns <i>Primato del Disegno</i> . Zeichnen als Modell der Stilentwicklung <i>Albert Boesten-Stengel</i>	175
NEOCLASSICISMO ITALIANO ED EUROPEO	191
La raccolta settecentesca di modelli dall'antico della Manifattura Ginori di Doccia <i>Rita Balleri</i>	193
Per la fortuna italiana di Winckelmann <i>Arnaldo Bruni</i>	209
Il classicismo nella Toscana della Restaurazione (1814-1832) <i>Giovanni Cipriani</i>	217
Winckelmann e i romantici <i>Patrizio Collini</i>	235

“Firenze non è Roma; ma, senza aver goduto altri piaceri che lo scartabellare il Museo di Stosch, non lascio di esser’ invaghito della Città e particolarmente de’ dintorni. I Signori Fiorentini che ho praticati fin’ora, cioè persone di primo rango, col Ministro Inglese, sono garbatissimi. L’indiscretezza e le sgarbate maniere del Sig. Bandini non mi recano punto meraviglia; i Bibliotecari hanno da essere di tal tempera per tutto il mondo, e quel gran, e per così dire ultimo letterato di Francia Sellier è cortese, ma mica quanto stava nella galleria del Re. Monsignor Martini mi ci condusse; appena letta la vostra lettera mi abbandonò a un ragazzo senza accostarmisi più, e mi furono mostrati i Codici Miniati, come si usa alla Vaticana. Nonavrà da lamentarsi della mia indiscretezza: l’onorario che ho dato, era onesto. Ma un’altra volta quando ci andrò, accompagnato da qualche galant’uomo, gli farò quella cera che merita quel viso da ladro, un ignorante di par suo.”

Con queste parole, alla metà di settembre del 1758, Johann Joachim Winckelmann segnalava all’amico Niccolò Pagliarani, titolare a Roma, assieme al fratello Marco della Stamperia di Pallade al Pasquino, le prime impressioni su Firenze, dove era giunto da poche settimane invitato da Heinrich Wilhelm Muzell Stosch per stendere il catalogo della raccolta di gemme che il barone Philipp von Stosch, morto il 22 marzo 1757, conservava nel suo appartamento al piano nobile del Palazzo Ramirez de Montalvo in Borgo degli Albizzi. Se l’appunto sul bibliotecario della Marucelliana, il canonico Angelo Maria Bandini, segna fin dall’inizio il non felice impatto di Winckelmann con l’ambiente degli eruditi e degli intellettuali fiorentini, che anni dopo, rientrato a Roma, bollerà con parole di fuoco (“die Bestialische Unwissenheit der Florentacci” [“la bestiale ignoranza dei fiorentinacci”], lettera del 21 novembre 1759), il periodo fiorentino rappresenterà per il Sassone un momento felice della sua biografia e non sembra casuale, né in sola armonia con l’usuale retorica di circostanza, che il 4 agosto 1759 ringraziando Muzell Stosch scrive “Ich muß es vor ein Glück achten, daß ich durch Sie Gelegenheit erhalten, viel zu lernen, zu sehen und den Ort der mir der angenehmste und liebste auf der Welt ist, kennen zu lernen und das genießen.” [“Devo considerare proprio una fortuna aver avuto grazie a Lei l’opportunità di imparare e di vedere molte cose e di poter conoscere e apprezzare il luogo che è per me il più caro e gradevole del mondo”].

Partito da Roma con l’intenzione di stare a Firenze due mesi, Winckelmann vi rimase fino all’aprile del 1759. Se lo studio delle gemme Stosch costituiva lo scopo principale del soggiorno fiorentino, pure altri erano gli interessi che avevano spinto Winckelmann ad accettare l’invito di Muzell Stosch: oltre al desiderio di conoscere e vedere le raccolte granducali e i materiali delle altre collezioni fiorentine, era soprattutto la volontà di approfondire lo studio del mondo etrusco e delle sue anticaglie che, in quegli anni, occupavano un posto non secondario nell’officina della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, come segnala la lettera a H.W. Muzell Stosch del 10 dicembre 1757 da Roma.

Attorno a questo tema si sono concentrate le manifestazioni fiorentine che hanno aperto i festeggiamenti internazionali per celebrare il doppio anniversario dei trecento anni della nascita a Stendal in Sassonia il 9 dicembre 1717 e dei duecentocinquanta anni della morte, avvenuta a Trieste il giorno 8 giugno 1768, di Johann Joachim Winckelmann. Orchestrata da Maria Fancelli, Giovannangelo Camporeale e Max Kunze, le manifestazioni fiorentine hanno visto dapprima la mostra, *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell’archeologia in Toscana*, curata da Stefano Bruni e Giovannangelo Camporeale, che dal 26 maggio 2016 al 30 gennaio 2017 ha riscontrato presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze una grande partecipazione da parte del pubblico, e poi il convegno internazionale *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, promosso dall’Università di Firenze,

dalla Winckelmann-Gesellschaft di Stendal e dal Museo Archeologico Nazionale di Firenze, che, apertosi la mattina del 26 gennaio 2017 nel Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio, ha visto nei giorni 26 e 27 gennaio un folto gruppo di studiosi italiani, tedeschi, francesi discutere, nell'Auditorium del Consiglio Regionale della Toscana in Palazzo Panciatichi di via Cavour, su Winckelmann e il suo interesse per il mondo etrusco e il suo rapporto con il *milieu* intellettuale fiorentino, nonché sul riverbero che il pensiero e le opere del Sassone conobbero a Firenze e, più in generale, nel Granducato nella seconda metà del XVIII secolo e nel corso delle prime decadi dell'Ottocento. Integrandosi armonicamente con i saggi pubblicati nel catalogo della mostra, le relazioni presentate nelle varie sedute del convegno, pubblicate in questo volume, contribuiscono a fare luce su un capitolo importante della biografia intellettuale del Sassone, venendo, altresì, a delineare una più definita prospettiva entro cui si inserisce l'impresa della prima edizione italiana dell'opera omnia di Winckelmann realizzata tra il 1830 e il 1834 dalla stamperia dei Fratelli Giachetti di Prato.

Oltre all'esperienza fiorentina, i contributi del convegno non mancano di mettere in luce la centralità del pensiero di Winckelmann nella discussione estetica del Settecento nell'ambiente neoclassico artistico-letterario italiano e europeo, nonché la sua modernità che si riflette, in area tedesca, nel personale classicismo di Goethe e Schiller e, ancora oltre, nelle inquietanti e disgreganti creazioni artistiche del Romanticismo. Anche per questo il volume approfondisce e completa un discorso e un'indagine iniziata quasi trenta anni fa con il convegno *J.J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, tenutosi a Firenze il 14-15 dicembre 1990, e i cui Atti furono pubblicati tre anni dopo a cura di Maria Fancelli.

Che l'inventore della *Kunstbeschreibung* diventi inevitabilmente un maestro di prosa, un "poeta" in grado di "trasmettere al lettore il sentimento in lui suscitato dalla contemplazione" dei capolavori greci era ben chiaro a Goethe, il quale nel 1805 a Winckelmann dedica un saggio ancora oggi vibrante di intuizione e lungimiranza, nonostante gli accenni polemicamente antiromantici e anticattolici contenuti in esso. Il titolo del volume miscelaneo, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, di cui Goethe scrive l'introduzione, segnala già nel titolo la sostanziale feconda complementarità del pensiero e dell'opera dello studioso sassone. Non si tratta infatti soltanto del Settecento, il secolo appena chiuso nel momento in cui Goethe scrive, il secolo dei Lumi e della scoperta erudita ed antiquaria dell'Antichità, ma anche il secolo che si apre, dopo gli sconvolgimenti della Rivoluzione Francese, con una radicale trasformazione dell'esperienza creatrice, nel segno di quella utopia artistico-letteraria propria del Romanticismo. Questa esperienza è alla base del concetto di modernità come lo conosciamo ancora oggi, con le sue aporie e contraddizioni. È per questo che il nostro secolo, alle soglie del terzo millennio, riscopre l'attualità, la complessità e la ricchezza del pensiero e dell'opera di Winckelmann, di cui è felice testimonianza il convegno fiorentino.

*Stefano Bruni e Marco Meli*

Questo volume vede la luce a conclusione di una lunga serie di iniziative di carattere scientifico e celebrativo che, dal 2017 ad oggi, hanno accompagnato il doppio giubileo di Johann Joachim Winckelmann. L'ampiezza dell'arco temporale ha effettivamente permesso di portare a compimento molte imprese, di chiudere cantieri editoriali aperti da lungo tempo, di intrecciare fattive collaborazioni tra diversi enti di ricerca e istituzioni culturali, di produrre seminari, convegni e rilevanti mostre nelle principali città europee. Grazie all'intensità e alla qualità delle iniziative realizzate in questo arco di tempo sono state scritte pagine molto importanti sull'opera dell'archeologo e storico tedesco, nonché sulla sua incidenza e rifrazione nel quadro della cultura europea.

Al primo posto andranno collocate l'edizione dell'opera omnia *Schriften und Nachlaß*, iniziata nel lontano 1996, a cura della 'Winckelmann-Gesellschaft', della 'Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz', e della 'Akademie gemeinütziger Wissenschaften zu Erfurt'. Non minore significato ha l'edizione romana delle *Lettere* curata da Joselita Raspi Serra e da Maria Fancelli, pubblicata nel 2016 dall'Istituto Italiano di Studi Germanici in tre volumi; si tratta della prima edizione italiana completa dell'epistolario, uscito a distanza di oltre sessanta anni dall'edizione berlinese di Walther Rehm (1952-1957).

Vanno inoltre segnalate, come frutto indiretto della grande mobilitazione di ricerca alcune importanti scoperte archivistiche e ritrovamenti di manoscritti: penso in primo luogo alle lettere manoscritte di Winckelmann a Josef Anton Gabaleon Wackerbarth, recentemente riemerse dai fondi della Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitäts- Bibliothek Dresden. Penso anche a scoperte meno vistose ma significative, quali il ritrovamento a San Pietroburgo del manoscritto dei *Gedancken* posseduto e glossato da Herder, e ora edito e commentato da Max Kunze (*Das Sankt Petersburger Manuskript der Gedancken ...*, Facsimiles, Texte und Dokumente, Rutzen, Rupolding und Mainz 2016); penso anche alla pubblicazione del piccolo quaderno manoscritto delle *Schedulae* nella Biblioteca Nazionale di Roma, la cui pubblicazione è affidata a Gabriella Catalano.

Non è certo questa la sede per cercare di trarre anche il minimo bilancio di questo lungo giubileo, e del resto altri lo hanno già fatto o lo stanno facendo; soltanto per quanto riguarda la fortuna italiana mi permetto di rimandare al mio contributo che sarà pubblicato nel volume *J.J. Winckelmann. Fenomeno europeo della ricezione*, previsto nella serie "Cyriacus" del già citato editore Franz Philipp Rutzen.

In questa sede, come ex-Presidente del Comitato organizzativo per la Mostra *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, vorrei fare solo qualche breve considerazione sul lavoro specificatamente svolto a Firenze.

Chi conosce anche un po' l'opera di Winckelmann conosce la vastità dei suoi campi d'interesse, la fatica del lavoro storico e filologico su testi complessi e spesso non finiti, e sa che occuparsi di questo autore è una scuola di umiltà e talvolta di autoflagellazione. Ma sa nello stesso tempo che questo stesso lavoro può essere anche scoperta, sorpresa, ritrovamento e conferma di piccole intuizioni e modestissimi avvii; sa che possono accendersi ogni tanto lampi di luce su problemi molto intricati nel cuore della nuova cultura letteraria tedesca, nonché sulle grandi trasformazioni in atto nella seconda metà del Settecento.

Proprio per queste considerazioni mi sento di poter dire che sia la mostra organizzata nel 2017 con il relativo catalogo, sia il presente volume di saggi costituiscono uno dei contributi più laboriosi e più consistenti alle celebrazioni e alla ricerca winckelmanniana in Europa. Nella quale, fatta eccezione per le lontane ricognizioni di Carl Justi nella vecchia sede della 'Società Colombaria', nonché per la recente mostra di Stendal del 2009 *Die Etrusker. Die Entdeckung ihrer Kunst seit Winckelmann* (a cura di Max Kunze), il ruolo e il senso del periodo

fiorentino di Winckelmann, non erano mai stati messi a fuoco come è stato fatto a Firenze; e questo grazie ad una fortunata collaborazione tra l'Università, il Museo Archeologico Nazionale, la Winckelmann-Gesellschaft e la Società Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria' e, naturalmente, grazie allo straordinario impegno di tutti i membri del Comitato.

Le nostre ambizioni sono state effettivamente piuttosto alte, nel senso che fin dall'inizio volevamo affrontare il problema del rapporto di Winckelmann con Firenze da ogni punto di vista, da quello del suo personale lavoro al Catalogo Stosch fino al suo difficile rapporto con il mondo erudito della Toscana e alle non sempre riconoscibili rifrazioni della sua idea dell'antico nel campo delle arti minori. Tutto un vasto complesso tematico ruota, infatti, attorno all'esperienza umana e conoscitiva di Winckelmann nella Firenze della Reggenza, dal settembre 1758 all'aprile 1759: se in primo piano c'è senza dubbio l'impegno di Winckelmann per la catalogazione delle gemme Stosch, al centro c'è la riflessione e il confronto con gli Etruschi e quello snodo concettuale che, dopo e grazie al soggiorno fiorentino, rimise in movimento l'intero meccanismo della *Storia dell'Arte dell'Antichità*, e le dette la spinta definitiva.

In questo volume studiosi di taglio diverso hanno affrontato proprio questo complesso di problemi. Se gli studi sul versante storico-artistico hanno giustamente il peso e il ruolo maggiore, mi sia permesso di ricordare la rilevante parte che la germanistica e l'italianistica fiorentina (Collini, Fanfani, Bruni, Cambi) hanno avuto nella promozione di questi eventi, seguendo del resto una linea di ricerca che si era aperta proprio a Firenze fino dagli anni novanta con il volume *Winckelmann tra letteratura e archeologia* (Venezia 1993). Se oggi più nessuno nega l'appartenenza di Winckelmann al versante della cultura letteraria tedesca, conviene sempre e comunque ricordare che, molto oltre Herder, Hegel, Schlegel e Goethe, il superamento del confine attorno all'archeologo Winckelmann avvenne ai primi del Novecento per mano di un grande poeta Hugo von Hofmannsthal, il quale nel 1923 inserì la celeberrima *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom* nel suo *Deutsches Lesebuch*, ovvero in quello che è considerato il canone per eccellenza della prosa letteraria tedesca.

Fu questo un atto critico isolato, ma molto importante e insieme il preludio di una riscoperta del valore letterario di tanta prosa scientifica che sarebbe avvenuto nel corso del Novecento. Mi piace ricordare a questo proposito i brani di Roberto Longhi che Contini volle inserire nella sua importante *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, uscita da Sansoni a Firenze nel 1968.

Il cantiere di studi winckelmanniani a Firenze non si chiude dunque con la chiusura formale degli anniversari, perché a Firenze rimane attivo e vitale il 'Laboratorio Winckelmann', come aggregazione di studiosi di varie discipline e competenze, il cui nucleo forte sé costituito ancora dalle discipline germanistiche e italianistiche; un'officina aperta sopra e oltre la vasta eredità di Winckelmann e sul suo lungo percorso ipogeo nella cultura artistica e letteraria, italiana ed europea.



## *L'informazione sugli Etruschi dal tardo Medioevo al secolo dei Lumi: tra fonti letterarie e viaggio antiquario*

*Giovannangelo Camporeale*

Il mondo etrusco, a cominciare dal secolo XIII, è oggetto di richiami e riflessioni da parte di letterati o eruditi, i quali dichiarano espressamente di rifarsi a volte alle testimonianze delle letterature greca e latina e a volte a quelle dell'archeologia; le ultime comportano un esame diretto dei monumenti o dei reperti, possibile ovviamente attraverso un viaggio per raggiungere l'area di scavo o il luogo di conservazione. Queste operazioni in alcuni casi sono documentate in maniera esplicita in carte d'archivio o in testi antichi e in altri sono ipotizzabili. Nella trattazione che segue, ben lungi da una pretesa di esaustività, si intende fissare alcuni punti che possano valere come base di partenza per allargare e approfondire il problema generale, in particolare si insisterà sui viaggi e sopralluoghi che, per un tempo in cui non circolavano riproduzioni di opere d'arte, ne sono una valida forma d'informazione.

Ristoro di Arezzo, descrivendo nel 1282 i vasi corallini che si rinvenivano in grande quantità nel territorio urbano e nei dintorni della sua città, vasi di cui esistevano notizie e apprezzamenti nelle fonti letterarie antiche (Mart. I 53, 6; XIV 98; Isid., *Etym.* XX 4), aggiunge alcune osservazioni che si spiegano ammettendo che egli conoscesse la situazione di scavo:

trovavansi gran quantità di questi pezzi di vasi, in tale luogo più e in tale luogo meno ... e trovavansi così colorati e freschi, com'elli fussono fatti via via (*Compos.* mondo VIII, Cap. 4).

Nella prima metà del secolo XIV Giovanni Villani dichiara:

e non senza grande fatica mi travaglierò di ritrarre e di ritrovare di più antichi e diversi libri, e croniche e autori le geste e' fatti dei Fiorentini (*Cronica* I, Cap. I);

egli ribadirà la stessa dichiarazione a proposito delle città toscane di origine etrusca:

si è convenevole e di necessità che si dica dell'altre città vicine di Toscana quello che n'avevo trovato per le croniche di loro principii e cominciamenti (*Cronica* I, Cap. XLIII).

Il richiamo a opere della tradizione classica e in particolare a Livio è ammesso esplicitamente da lui come metodo di ricerca (*Cronica* I, Cap. LIV).

Il quadro fortemente disastroso che dà dell'Etruria è molto simile a quello che ai primi del V secolo d.C. dà Rutilio Namaziano nel *De reditu*:

in Maremma e in Maremma verso Roma alla marina di Campagna avea molte città e molti popoli, che oggi sono consumati e venuti a niente per corruzione d'aria: che vi fu la grande città di Populonia, e Soana, e Talamone, e Grosseto, e Civitaveglia, e Mascona, e Lansedonia (*Cronica* I, cap. L).

Si resta incerti se le dichiarazioni sulle città etrusche derivino dalla tradizione letteraria o da sopralluoghi. Peculiare è la descrizione che il Villani dà del "bagno reale" di Fiesole:

# *Ort und Funktion der Etrusker im System der Kunstgeschichte Winckelmanns*

*Adolf H. Borbein*

## I

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als Winckelmann seine Konzeption der antiken Kunstgeschichte entwickelte, stand die Erforschung der etruskischen Kultur erst in ihren Anfängen. Zwischen 1720 und 1726 war das Etrurien-Buch von Thomas Dempster endlich publiziert worden – ergänzt von Filippo Buonarroti durch einen Anhang und Abbildungen<sup>1</sup>. Es folgten bis zur Jahrhundertmitte die von Francesco Gori erstellten Corpora mit besonders viel etruskischem Material<sup>2</sup>. 1726 wurde in Cortona die Accademia Etrusca gegründet<sup>3</sup>. Publikationen und gelehrte Diskussionen machten die Etrusker zu dieser Zeit zu einem aktuellen, geradezu modischen Thema<sup>4</sup>.

Auch Winckelmann, der stets begierig war, Neues zu erfahren und sich damit auseinanderzusetzen – bis an sein Lebensende hat er seine Kunstgeschichte fortlaufend aktualisiert – wandte sein Interesse den Etruskern zu. Einzelne Abbildungen etruskischer Werke hatte er vielleicht schon in deutschen Bibliotheken kennengelernt, mehr davon in Rom, wo er seit Ende 1755 lebte. Originale etruskische Objekte gab es damals in Rom nur in relativ kleiner Zahl, abgesehen von den noch für etruskisch gehaltenen griechischen und unteritalisch-griechischen Vasen. Solche Vasen standen in den Sammlungen des Vatikan, und Winckelmann hat wohl weitere in Neapel gesehen, das er 1758 zum ersten Mal besuchte<sup>5</sup>.

Im selben Jahr 1758 reiste er nach Florenz, wo er sich von September bis zum April des folgenden Jahres aufhielt – auf Einladung des jüngeren Stosch und mit der Aufgabe, die Gemmensammlung des älteren Stosch zu katalogisieren<sup>6</sup>. Bestandteil dieser Sammlung waren auch etruskische Gemmen, einige davon mit etrus-

<sup>1</sup> M. Cristofani, Sugli inizi dell'„Etruscheria“. La pubblicazione del *De Etruria Regali* di Thomas Dempster, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 90, 1978, 2, 577-625.

<sup>2</sup> Eine Auswahl: F. Gori, *Inscriptionum antiquarum Graecarum et Romanarum quae exstant in Etruriae urbibus*, Florentiae 1727-1744; *Museum Florentinum exhibens antiqua numismata* (6 Bände), Florentiae 1740-1742; *Museum Etruscum* (3 Bände), Florentiae 1736-1743. Vgl. K. B. Stark, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880 (Nachdruck München 1969), 116.

<sup>3</sup> M. Cristofani, *Accademie, esplorazioni archeologiche e collezioni nella Toscana Granducale (1730-1760)*, in: *Bollettino d'Arte* 61, 1981, 59-82. *L'Accademia Etrusca*. Ausstellungskatalog Cortona, Milano 1985.

<sup>4</sup> Zur Geschichte der Etruskerforschung bis ins 20. Jh.: M. Pallottino, *Etruscologia*<sup>7</sup>, Milano 1984, 8-32. Zu den Anfängen: M. Cristofani, *La scoperta degli Etruschi*. *Archeologia e antiquaria nel '700*, Roma 1983; ders. *Der „etruskische Mythos“ zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert*, in: *Die Etrusker und Europa*. Ausstellungskatalog Berlin 1993, 276-291. M. R. Hofter, *Die Sinnlichkeit des Ideals*. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie (Stendaler Winckelmann-Forschungen 7), Stendal 2008, 91-107. Siehe auch den Beitrag von G. Camporeale in diesem Band.

<sup>5</sup> Die griechische Herkunft der oft in Etrurien gefundenen und daher für etruskisch gehaltenen 'Vasen' diskutiert Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst* (1. Aufl. S. 118-119; 2. Aufl. S. 192-203); J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, hg. von A. H. Borbein, Th. W. Gaetgens, J. Irmscher (+) und M. Kunze (J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlaß 4, 1), Mainz am Rhein 2002 – im folgenden: GK –, 185-203. Katalog dieser Vasen: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst* (wie oben). Katalog der antiken Denkmäler (J. J. Winckelmann, Schriften und Nachlaß 4, 2), Mainz am Rhein 2006 – im folgenden: GK Denkmäler – 518-530 Nr. 1262-1294.

Zur Geschichte der Erforschung der griechischen Vasen: H. Sichtermann, *Die griechische Vase*, Berlin 1963. R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*<sup>2</sup>, London 1972, 287-298. Hofter a. O. (Anm. 4) 91-93.

<sup>6</sup> Zu Winckelmanns Aufenthalt in Florenz: C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*<sup>3</sup>, Köln 1956, 274-350; M. Fancelli, *Florenz als Erwartungshorizont, Freiheitserfahrung und Werkstatt für seine Geschichte der Kunst des Altertums*, in: *Winckelmann, Florenz und die Etrusker*. Der Vater der Archäologie in der Toscana. Katalog der Ausstellung Florenz, Museo Archeologico Nazionale, 26. Mai

# *Zwischen antiquarischer Wissenschaft und Kunstgeschichte?* *Winckelmanns Description des pierres gravées* *du feu Baron de Stosch\**

Elisabeth Décultot

Die 1760 in Florenz erschienene und auf Französisch verfasste *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* gehört sicher nicht zu den bekanntesten Werken Winckelmanns<sup>1</sup>. Auch ist sie in der Forschung bislang recht stiefmütterlich behandelt worden. Ein möglicher Grund dafür liegt in der schillernden Position, die diese Schrift in Winckelmanns Gesamtwerk und in seinem intellektuellen Werdegang einnimmt. Sowohl von ihrem Gegenstand als auch von ihrer Gestaltung her lässt sich die *Description* einerseits problemlos in die alte Tradition der Gemmenkunde einordnen und weist mit ihren genauen Beschreibungen einzelner geschnittener Steine alle Eigenschaften der antiquarischen Gelehrsamkeit auf. Andererseits aber weicht sie in einigen zentralen Aspekten von dieser antiquarischen Tradition ab, indem sie das Terrain der bloßen Beschreibung einzelner Gemmen immer wieder verlässt, um Reflexionen über die Beschaffenheit des Schönen überhaupt, Ausführungen über die Entwicklung der Kunst in der gesamten Antike oder breit angelegte Überlegungen zu einer stilistischen Klassifizierung der Kunstwerke darzulegen. Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, dieses fruchtbare Spannungsverhältnis zwischen zwei epistemologischen Modellen näher zu analysieren und die grundlegende methodische Tragweite eines Werkes, das sich ursprünglich nur als Katalog der Sammlung Stosch verstand, für Winckelmanns Begriff der Kunstgeschichtsschreibung ans Licht zu bringen. Nach einer Analyse der Genealogie der *Description* in Winckelmanns Werk sowie ihrer Position in der antiquarischen Tradition soll ihre begriffliche und epistemologische Relevanz für die Erarbeitung einiger zentraler Denkfiguren der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) befragt werden.

## I. *Winckelmann und seine Auftraggeber:* *Philipp Baron von Stosch und Heinrich Wilhelm von Muzell-Stosch*

Entstanden ist die *Description des pierres gravées* aus dem freundschaftlichen Verhältnis Winckelmanns zu Philipp Baron von Stosch (1691-1757). Als Hofmann, Diplomat, Spion und Sammler verkörpert Philipp von Stosch jenen Typus des mit geheimen politischen Aktivitäten beauftragten Kunstkenners, der an vielen

\* Der vorliegende Aufsatz führt in gekürzter Fassung Ansichten aus, die ich in folgendem Artikel dargelegt habe: E. Décultot, *Eine Geschichte der antiken Kunst im Kleinen. Zu Johann Joachim Winckelmanns „Description des Pierres Gravées du feu Baron de Stosch“*, in «Antike und Abendland», LVIII (2012), pp. 167-188.

<sup>1</sup> J.J. Winckelmann, *Description des Pierres Gravées du Feu Baron de Stosch, dédiée à son Eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani, par M. L'Abbé Winckelmann, Bibliothécaire de Son Eminence*, André Bonducci, Florenz 1760. Eine gekürzte deutsche Version dieser Schrift ist in Joseph Eiseleins Winckelmann-Edition zu finden. Vgl. J.J. Winckelmann, *Beschreibung der geschnittenen Steine des seligen Baron Stosch*, in J. Eiselein (hg. von), *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, 12 Bde., Verlag Deutscher Classiker, Donaueschingen 1825-1829, Bd. IX (1825), pp. 271-616. Dass diese Übersetzung ganze Teile des Originals – darunter vor allem die fünfte und sechste Klasse – weglässt, wird ausdrücklich erwähnt (*ivi*, pp. 613-614). In einem kurzen Text, in dem er sich als der Übersetzer dieser Schrift bezeichnet, schickt Eiselein folgende aufschlussreiche Bewertung der *Description* voraus: «Diese Arbeit Winckelmanns ist zwar am wenigsten eine Schrift, worin der Verfasser nebst seiner Gelehrsamkeit auch seinen Geschmack in der Darstellung an Tag legen könnte; allein sie hat dennoch immer, wenn man sie neben andere ähnliche Verzeichnisse hält, ihre Vorzüge; sie war von jeher rar; es ist in den übrigen Werken des Autors oftmal auf sie verwiesen und sie besitzt allem andern ungeachtet gewisse Früchte der Lectüre und Beobachtung, die man sonst nirgends findet: weßhalb ich denn auch nicht angestanden habe, der Vollständigkeit und Seltenheit wegen dieses Stück zu übersetzen und, in einen engen Raum gebannt, dieser Sammlung einzuverleiben. Wer Schriften dieser Art zu beurtheilen versteht, wird nebenbei wahrnehmen, daß hier wenigstens am untern Rande Dinge sind, die dem Originale mangeln» (*ivi*, Bd. IX, p. 272).

Das Buch *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* von Alfred Rosenberg, einer der führenden Ideologen im deutschen Nationalsozialismus, erschienen 1930 in einer hohen Auflage von 600 000 Exemplaren, handelt eingangs auch von den Etruskern. Sich stützend auf das obscure Werk von Albert Grünwedel, *Tusca* von 1922, vertrat Rosenberg die Auffassung, dass sich die fremden, aus Vorderasien stammenden Etrusker mit den der »nordischen Völkerwelle« angehörigen Römer vermischten, die sie schließlich in langen, siegreichen Kämpfen besiegten. Die etruskische Kultur sei u.a. von Beginn an geprägt von perversen und obszönen Kultpraktiken, Satanismus und Priestern, die ihr Amt mit Päderastie, Knabenmord und Selbstbegattung ausübten. Etrusker fanden zwar eine von griechischer Kunst geprägte Kultur vor, die sie nachahmten, doch »ist alles das entartet, in sein Gegenteil verwandelt« worden, erhalten geblieben sei nur »ein Haufen obszöner Gebräuche und Denkmäler«. Rosenbergs Buch fand keinen Widerhall unter Archäologen und Historikern, eher populistische Kopien etwa in einem Handbuch für Lehrer von Dietrich Klages, aber – den Zeitumständen geschuldet – auch keine nennenswerte Kritik. Martin Miller ist es, der auf dieses Etruskerbild jüngst in einem lesenswerten Sammelband aufmerksam machte<sup>1</sup>.

Diese von rassistischer Ideologie missbrauchte Etruskerdarstellung trägt Fragen in sich, die von Beginn an diskutiert wurden, vor allem toskanische und italienische Gelehrte seit dem 18. Jahrhundert beschäftigten. So die Frage einer möglichen orientalischen Herkunft, die man zunächst durch Sprachvergleiche versuchte zu belegen. Alessio Simmaco Mazzocchi (1684-1771) erschloss bereits 1741 aus dem Vergleich geographische Namen im Etruskerland mit orientalischer Sprachen eine asiatische Herkunft<sup>2</sup>, während Francesco Scipione Maffei (1675-1755) aus Namens- und Sittenähnlichkeiten mit den Kanaanitern ihre Herkunft aus Kanaan nachzuweisen suchte<sup>3</sup>. Gelehrte wie Antonio Francesco Gori (1691-1757) in seinem *Museum Etruscum* Bd. I-II, Florenz 1737, war es etwa, der Etruskisches künstlerisch weniger hochstehend als griechische Werke ansah; er war bei aller Begeisterung für das toskanische Erbe dennoch von einigen der Sitten und Gebräuche der Etrusker abgestoßen, »dass er erklärend anfügte, dabei müsse der Teufel seine Hand im Spiel gehabt haben«<sup>4</sup>. Und Giovanni Battista Passeri (1674-1780) wie auch andere meinte, die Römer unterdrückten über lange Zeit die Etrusker, bis sie schließlich ihre Kultur zerstörten<sup>5</sup>.

Johann Joachim Winckelmann kannte diese Auseinandersetzungen, suchte aber eigene Positionen zu diesen Fragen aus den schriftlichen Quellen, vor allem aus den Denkmälern selbst zu ziehen<sup>6</sup>, damit eine neue Methodik in die Kunstbetrachtung einzuführen, die zwar zur Kenntnis genommen, doch zunächst nicht wei-

<sup>1</sup> M. Miller, *Alfred Rosenberg, die Etrusker und die Romfrage*, in M.-L. Haack – M. Miller, *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme : actes de journées d'études internationales des 22 au 24 décembre 2014* (Amiens), Bordeaux 2016, pp. 81-94. Dort auch ausführlich zu den hier zitierten Werken.

<sup>2</sup> Alessio Simmaco Mazzocchi, *Dissertazione sopra l'origine de' Tirreni*, in *Saggi di dissertazioni accademiche pubblicamente lette nella nobile Accademia Etrusca dell'antichissima Città di Cortona*, vol. III, Roma 1741, pp. 1-66. – Eine gute Zusammenfassung der Herkunftsdiskussion bietet M. Heidenreich, *Christian Gottlob Heyne und die Alte Geschichte*, Leipzig 2006, pp. 497 ff.

<sup>3</sup> Scipione Maffei, *Degl'Itali primitivi ragionamento [...]*, in *Istoria diplomatica che serve d'introduzione all'arte critica in Tal materia*, Mantua 1727, pp. 100-260.

<sup>4</sup> Zitiert nach Heidenreich, *op. cit.*, p. 498.

<sup>5</sup> Giovan Battista Passeri, *Lettera Roncagliesi*, in *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filosofici*, vol. 22 Venezia 1740, pp. 357 f.

<sup>6</sup> Dazu zuletzt G. Camporeale, *Die etruskische Kunst nach Winckelmann*, in *Winckelmann. Florenz und die Etrusker. Der Vater der Archäologie in der Toskana*, Ausst.-Kat. Pisa 2016, pp. 130-155.

«...Ma chi è quello, mi dirà per avventura qualcuno, che aver possa nel suo gabinetto raccolte tante gemme, le quali ordinariamente costano assaissimo, onde gli occorra dover dar loro ordine, e disposizione, se non è questi qualche ricco Signore, qualche Principe, o Sovrano?...» Così, nel 1785, Gioseff-Antonio Aldini<sup>1</sup> nel suo manuale *Instituzioni glittografiche*, che nel sottotitolo recita ‘*ossia della maniera di conoscere la qualità e la natura delle gemme incise e di giudicare del contenuto e del pregio delle medesime*’, apre il capitolo decimoquarto, ed ultimo, nel quale si interroga su ‘*che cosa s’intenda sotto nome di Dattilioteca; e della maniera, onde si può dare in essa qualche ordine ad una serie di Gemme incise*’ (Fig. 1). La domanda non è né scontata né corsiva, ma scaturisce piuttosto da ciò che era venuto emergendo nel corso dei capitoli precedenti, nei quali Aldini traccia una storia della glittografia antica e moderna – la seicentesca *glyptographia* di Jacques Spon<sup>2</sup> – sul lungo percorso (tanto temporale quanto spaziale), ed individua con chiarezza momenti e modi tramite i quali le gemme incise – quelle antiche, ovviamente – erano andate acquistando un loro specifico statuto nell’età moderna, sì da essere ricercate, tesaurizzate, copiate, collezionate ed infine studiate<sup>3</sup>.

Aldini si muove con lo scopo di presentare gli ‘*elementi, o fondamenti*’ di una ‘*parte bellissima ed amenissima della Storia naturale*’ unendo implicitamente, secondo il tracciato storiografico dei libri 33 e 37 di Plinio il Vecchio<sup>4</sup>, *natura* ed azione dell’*homo artifex*; e lo fa in italiano, evitando di proposito di scrivere in latino: lingua che non solo conosceva molto bene, ma che aveva anche difeso in un opuscolo edito nel 1775, *De varia latinae linguae fortuna*, il quale aveva avuto un buon successo, ed era stato recensito con favore nel *Giornale de Letterati* uscito a Pisa in quello stesso anno<sup>5</sup>. «...*La lingua latina è, e sempre sarà la lingua de’ dotti, e degli eruditi, e questi hanno diritto d’istruir me, non che abbiano essi bisogno d’essere da me istruiti...*»: sono affermazioni che lasciano intendere, in accezione più larga, che cosa Aldini<sup>6</sup>, cattedratico di legge nell’università di Cesena, si prefiggeva con quel manuale; quale realtà quel manuale presentava; a chi quel manuale si voleva indirizzare. Quest’ultima finalità viene espressamente dichiarata in chiusura del libro: si tratta di un pubblico relativamente vasto, la cui caratteristica principale è quella di essere ‘*qualunque persona colta, e di buon genio*’; riguardava, quindi, uno *status* culturale e non censitario a differenza di quello indicato per i possessori delle gemme che, Aldini l’ha affermato prima, ‘*ordinariamente costano assaissimo*’. In maniera neanche troppo nascosta accenna ad un contenzioso virtuale con Francesco Vettori<sup>7</sup>, autore di una *Dissertatio glyptographica* «...*che potrebbe avere qualche analogia col libro dai noi ideato e desiderato, oltre essere rara, mentre in Roma stessa, ove fu stampata fin dal 1739, non così facilmente si ritrova vendibile, è anche troppo dotta, ed erudita, perché sia alla portata di ciascun genere di persone, che non vogliono, o non possono far molto studio, e fatica; e di più è scritta in latina favella...*». Peraltro Vettori in quel lavoro non aveva mancato di rilevare come fosse difficile nel dominio della glittica<sup>8</sup> ‘*antiquae operae a falsis*

<sup>1</sup> Aldini 1785, pp. 334-335.

<sup>2</sup> Micheli 2016a, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Si vedano ancora i saggi raccolti in: Brown 1997.

<sup>4</sup> Micheli 2016, pp. 76-77.

<sup>5</sup> *Giornale de’ Letterati*, XIX, Pisa 1775, pp. 245-249.

<sup>6</sup> Aldini 1785, p. 15; sul personaggio: Leuzzi 1960.

<sup>7</sup> Aldini 1785, p. 7.

<sup>8</sup> Vettori 1739, p. 99.

Questo contributo ha origine da riflessioni scaturite, ormai molti anni fa, dai primi studi sulla collezione sfragistica conservata al Museo Nazionale del Bargello che, come è noto, è una delle più grandi collezioni di sigilli-matrice (circa 3000)<sup>1</sup>. L'impresa iniziò sotto la guida di Paola Barocchi, scomparsa poco più di un anno fa, e di Giovanna Gaeta Bertelà, allora Direttrice del Museo, che tengo in modo particolare a ricordare. L'accostamento ardito, che io propongo in questa sede, di Johann Winckelmann al mondo della sfragistica, avvenne nel periodo in cui lo storico tedesco soggiornò a Firenze impegnato nella catalogazione delle gemme di Philippe de Stosch [il nome che mi accorgo è saltato nel titolo del mio intervento presentato durante il convegno], doveva essere il nucleo centrale del saggio introduttivo al primo volume del catalogo dei sigilli del Bargello: in seguito si scelse una soluzione diversa, e oggi questo mio contributo credo che giunga finalmente alla sua sede più adatta, in margine ad una mostra<sup>2</sup> che approfondisce proprio il rapporto che Winckelmann ebbe con Firenze. Credo sia comunque necessario ricordare che le innovative argomentazioni del grande studioso sul rapporto fra gli aspetti formali delle opere d'arte e il contesto storico in cui sono state generate – che ne fa uno di fondatori della moderna storia dell'arte –, sono comunque distanti, per la natura intellettuale e per genere, da tutto ciò che caratterizzava gli studiosi della sfragistica, in una fase di grande sviluppo durante il periodo che trattiamo: vedremo più avanti per quali ragioni.

In proposito, basta ricordare che Ludovico Antonio Muratori aveva affrontato l'argomento dei sigilli nel 1740 all'interno (III volume, XXXV dissertazione) delle sue *Antiquitates Italicae Medii Aevi*<sup>3</sup>, e, seguendo una impostazione assestata dai suoi precedenti oltralpini, aveva collocata la sfragistica nell'ambito degli studi di diplomatica, come eccezionale supporto al fine di verificare l'autenticità dei documenti più antichi e quindi delle notizie storiche contenute, con un interesse per i caratteri formali che non si colloca certo al centro del discorso. Possiamo rilevare che in effetti la sfragistica non aveva complessivamente sviluppato una sensibilità metodologica verso i fatti più specificatamente formali – come assisteremo in parte nel corso del secolo successivo, anche se nella Firenze conosciuta da Winckelmann si possono rintracciare molti segnali di apprezzamento verso le qualità tecniche e artistiche dei sigilli, ad esempio nel mondo del collezionismo, che era già stato impostato nel Seicento da Carlo Strozzi e, a Roma, da Atanasio Kircher. Infatti molti dei colti e nobili collezionisti toscani erano attratti, e su questo è il caso si soffermarsi per un tratto, oltre che dal prestigio storico dei committenti effigiati o nominati nei vari sigilli, secondo l'impostazione tradizionale della disciplina, anche dalla sostenutezza formale dispiegata in molti esemplari. Voglio ricordare il caso più avvincente, quello della collezione di Carlo Tommaso Strozzi, della quale esiste ancora – rintracciato all'Archivio di Stato durante il lavoro al Bargello dopo una vera e propria indagine indiziaria (Fig. 1) – il catalogo manoscritto scritto da Domenico Maria Manni<sup>4</sup>, l'ecclettico fondatore e animatore degli studi di sfragistica, dove possiamo registrare una grande quantità di

<sup>1</sup> A. Muzzi – B. Tomasello – A. Tori, *Sigilli nel Museo Nazionale del Bargello*, voll. 3, Firenze 1988-1990.

<sup>2</sup> *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017) a cura di B. Arbeid – S. Bruni – M. Iozzo, Pisa 2016.

<sup>3</sup> L. A. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi...*, III, Mediolani ex typographia Societatis Palatinae in regia curi, 1740.

<sup>4</sup> D. M. Manni, *Series sigillorum quae extant in museo Caroli Thomae Stroza. MDCCXXXIII*, Archivio di Stato Firenze, *Carte Stroziane*, III serie, n. 268. Il codice venne rintracciato durante lo studio della collezione sfragistica del Bargello; si veda A. Muzzi, *Avvio alla conoscenza del collezionismo di sigilli: Carlo di Tommaso Strozzi e il nipote Carlo Tommaso*, in "Sigilli ecclesiastici dalle collezioni Strozzi", catalogo della mostra a cura di B. Tomasello, Firenze 1989, pp. 13-29.

A più riprese Johan Joachim Winckelmann, nelle lettere a Philipp von Stosch e ad altri suoi corrispondenti, manifestò l'assoluta necessità che aveva di visitare le antichità toscane. Senza averle potute vedere, come ebbe a sottolineare già in una lettera del luglio 1756<sup>1</sup> (pochi mesi dopo il suo arrivo a Roma), gli sarebbe stato impossibile conferire forma definitiva a quella *Geschichte der Kunst des Altertums* che avrebbe visto la luce quasi dieci anni dopo. L'occasione offerta dalla morte del barone von Stosch, avvenuta nel novembre del 1757, e il conseguente invito del nipote a studiare e catalogare la collezione di gemme dello zio<sup>2</sup>, offrirono l'occasione a Winckelmann per programmare la partenza e il soggiorno fiorentino che si protrasse dal settembre del 1758 sino all'aprile dell'anno successivo, ben oltre le poche settimane inizialmente previste. È assai probabile che la visita alla Galleria degli Uffizi sia stata, per Winckelmann, come per qualsiasi colto protagonista del *Grand Tour* di quegli'anni, al primo punto della sua agenda fiorentina e già pochi giorni dopo il suo arrivo lo studioso tedesco dovette essere uno dei cinque o sei visitatori che, all'epoca, entravano quotidianamente agli Uffizi<sup>3</sup>. Purtroppo la data esatta della sua visita non fu verbalizzata dai custodi di Galleria, come pure era la regola sino a pochi mesi prima. Le ragioni di questa "mancanza" sono forse da spiegarsi alla luce dei rivolgimenti amministrativi che il museo aveva conosciuto in quei mesi. Antonio Cocchi<sup>4</sup>, antiquario della Galleria dal 1738 e direttore dal 1755, era morto il 1 gennaio di quell'anno e qualche mese dopo, a luglio, il figlio Raimondo<sup>5</sup> era stato nominato "antiquario delle medaglie". L'avvicendamento non aveva però sopito la profonda spaccatura che aveva diviso per decenni Antonio Cocchi dai Bianchi, la dinastia di custodi che, dalla fine del XVI secolo, aveva la gestione di fatto del complesso vasariano e delle sue collezioni. Questi, irritati dal fatto che la carica di antiquario non fosse rimasta in famiglia<sup>6</sup>, ebbero con il Cocchi un atteggiamento improntato ad un'assoluta mancanza di collaborazione che ebbe, fra le conseguenze più gravi, una grande difficoltà di accesso alla sala del Medagliere, non a caso raramente oggetto di descrizioni puntuali da parte dei viaggiatori di quegli'anni. Dal 1738, le monete, i contornati, i cammei e gli intagli che a migliaia si conservavano negli armadi disposti lungo le pareti di quel vasto ambiente<sup>7</sup>, potevano infatti essere visti solo in compagnia dell'antiquario in persona, in assenza del quale le porte della sala rimanevano invariabilmente chiuse. Così, per esempio, era stato anche per Roger Newdigate che, nel 1739, entrò nel Medagliere insieme ad Antonio Cocchi<sup>8</sup>, la cui autorità, come ammetteva lui stesso<sup>9</sup>, si limitava però a questo solo spazio degli Uffizi. A conferma di questo singolare stato di cose, si può ricordare che, pur avendo il Cocchi a più riprese auspicato l'esigenza di una nuova catalogazione di tutti i materiali della Galleria, quando l'inventario generale vide la luce, nel 1753, ne risultavano responsabili soltanto Francesco

<sup>1</sup> J.J. Winckelmann, *Lettera n. 134*, in Fancelli e Raspi Serra (2016, a cura di).

<sup>2</sup> Fancelli (2016: 42).

<sup>3</sup> Questa media è desunta dalle registrazioni degli ingressi, che si fecero metodiche, però, solo a partire dal 1773 (Floridia, 2007: 50).

<sup>4</sup> Per la figura di Antonio Cocchi si veda Fileti Mazza e Tomasello (1996); Fileti Mazza e Tommasello (2008: 13-19); Findlen (2012: 82-87).

<sup>5</sup> Per la figura di Raimondo Cocchi si veda Fileti Mazza e Tomasello (1999); Bocci Pacini e Verona (2012: 45-46).

<sup>6</sup> Sebastiano Bianchi, infatti, aveva detenuto il titolo di antiquario dal 1688 al 1738 (Findlen, 2012: 83).

<sup>7</sup> Conticelli (2015: 99, fig. 7).

<sup>8</sup> Dalle fonti coeve sappiamo che Antonio Cocchi teneva corsi pomeridiani della durata di tre ore nel Medagliere particolarmente apprezzati dai visitatori. Si veda la lettera di Horace Warpole del 13 dicembre 1754, in Lewis (1954, a cura di: 457, vol. 20).

<sup>9</sup> Findlen (2012: 87).



Fig. 9 - Apollo in bronzo di Bertoldo di Giovanni (Museo Nazionale del Bargello, inv. 349 B; da Conticelli 2016).



Fig. 10 - Venere psuedoantica con iscrizione etrusca (Museo Archeologico Nazionale di Firenze, Inv. 14008, da Saladino 2009).



Il tema proposto costituisce il pretesto per riflettere ancora una volta, alla luce della mostra fiorentina *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, sulle difficoltà di Winckelmann di erigere un impianto, attraverso fonti letterarie e documentazione materiale, per una storia dell'arte etrusca all'interno della *Geschichte der Kunst des Altertums*. Sebbene questo tema ricorra in alcuni saggi del catalogo<sup>1</sup>, vorrei provare in questa sede a suggerire una strada alternativa analizzando soprattutto quelle fonti letterarie antiche menzionanti i *tuscanica signa*, disponibili all'epoca della stesura dei maggiori contributi di Winckelmann: le informazioni ricavate dall'indagine filologica e lessicale serviranno a definire con maggiore attenzione il quadro concettuale della sezione sull'arte etrusca rispetto alle altre sezioni della *Geschichte* dedicate alle storie dell'arte degli altri popoli, *in primis* dei Greci. In un certo senso, intendo approfondire e sviluppare quanto delineato da Max Kunze<sup>2</sup> in un articolo del 1989, soffermandomi sui giudizi estetici e sulle attestazioni dell'aggettivo *Tuscanicus* riferito alle opere d'arte antica nelle fonti letterarie. Sotto questo punto di vista, va sottolineata, ancora una volta, la solida padronanza delle fonti e delle lingue antiche da parte di Winckelmann nella stesura dei capitoli sull'arte presso gli antichi e la sua dimestichezza con Plinio il Vecchio e con i passi della *Naturalis Historia*<sup>3</sup>: la quasi totale assenza di giudizi estetici sull'arte etrusca, tuttavia, non consentiva a Winckelmann di articolare diacronicamente lo sviluppo e le fasi della produzione artistica dell'Etruria antica.

Tra i monumenti etruschi più celebri, la statua bronzea dell'Arringatore<sup>4</sup> o, nelle parole di Winckelmann "presunto aruspice", fa la sua apparizione nella Sezione Prima del Capitolo Terzo della *Geschichte* e viene collocata dallo studioso in "un'epoca più tarda", di cui però non fornisce un inquadramento cronologico né stilistico-formale. L'opera, rinvenuta nel 1566 nella valle del Sanguinetto e collocata a Palazzo Pitti da Cosimo de' Medici nella sua camera a piano terra, era stata interpretata come Scipione Emiliano in atto di locuzione<sup>5</sup>; nella Firenze dei primi anni di Cosimo III si diffuse l'idea che il bronzo raffigurasse un "console"<sup>6</sup>, oppure, a partire

\* Desidero ringraziare gli organizzatori del convegno e, in particolare, Stefano Bruni per l'invito a partecipare all'incontro fiorentino; un caloroso ringraziamento per alcuni proficui commenti sulla mia relazione ad Aldof Borbein, il compianto Giovannangelo Camporeale, Fabrizio Paolucci, Christiane Vorster. Il tema proposto nasce all'interno del progetto PRIN2012 "OltrePlinio", di cui lo scrivente è principal investigator.

<sup>1</sup> G. Camporeale, *L'arte etrusca secondo Winckelmann*, in B. Arheid – S. Bruni – M. Iozzo (a cura di), *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), Pisa 2016, 139-155; M. Kunze, "Winckelmann e le gemme della Collezione Philipp von Stosch", *ibidem*, 157-175; A. Rügler, "Gli Etruschi nei Monumenti antichi inediti di Winckelmann", *ibidem*, 177-187.

<sup>2</sup> M. Kunze, *Winckelmann e la lettura visiva dei monumenti greci*, in J. Raspi Serra – M. Venturi Ferriolo (a cura di), *Il nuovo sentire. Natura, arte e cultura nel '700*, Milano 1989, 57-75.

<sup>3</sup> G. Camporeale, *L'arte etrusca secondo Winckelmann*, in B. Arheid – S. Bruni – M. Iozzo (a cura di), *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, cit., 139-155, p. 154, n. 62: "I mancati riferimenti ai passi di Plinio il Vecchio fanno pensare che egli avesse poca dimestichezza con questo scrittore". Come cercherò di dimostrare in questo contributo, nella *Naturalis Historia* e in altre fonti letterarie greche e latine risultano quasi assenti i giudizi estetici di autori antichi sull'arte e sugli artisti etruschi.

<sup>4</sup> Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2; per brevità si rinvia all'ampia e approfondita scheda catalogica in *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, Pisa 2014, 343-344, n. II.23 (S. Bruni) con discussione sull'identificazione del personaggio e sulla cronologia della scultura bronzea; si veda anche B. Arheid – S. Bruni – M. Iozzo (a cura di), *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, cit., 217-218, n. 48 (G. C. Cianferoni).

<sup>5</sup> F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591, 101.

<sup>6</sup> F.L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrate*, Firenze 1684.

Dopo Gori  
L'interesse per gli Etruschi nel Granducato tra gli ultimi lustri  
di Francesco Stefano e l'età di Pietro Leopoldo

Stefano Bruni

In ricordo di Mauro Cristofani  
a venti anni dalla morte

Per quanto da tempo due matematici statunitensi, Persi Diaconis e Frederick Mosteller, abbiano mostrato in un articolo ormai celebre come le coincidenze debbano rientrare di pieno diritto negli aspetti folkloristici e illusori della ricerca storica<sup>1</sup>, è difficile sottrarsi alla suggestione di considerare il 21 gennaio uno dei *dies funestus* del secolo decimo ottavo se solo si pensi che all'alba del giorno di Sant'Agnese del 1745 moriva a Monaco di Baviera Karl Albrecht di Wittelsbach, imperatore del Sacro Romano Impero con il nome di Karl VII, o che nella mattinata di lunedì 21 gennaio 1793 nella piazza de la Révolution a Parigi il cittadino Charles – Henri Sanson mozzava la testa del cittadino Louis Capeto chiudendo una pagina di storia. Del pari anche nella parrocchia più appartata della *république des lettres* questa data segna una cesura di non secondario momento quando venerdì 21 gennaio 1757 Anton Francesco Gori, proposto del San Giovanni di Firenze e professore di storia presso lo Studio fiorentino, nonché, tra gli altri, massima autorità nel campo degli studi sul mondo etrusco nei decenni della Reggenza, cessava di vivere nella casa che teneva a pigione al Canto di Bernardetto, all'angolo tra via Larga e via Guelfa, a Firenze<sup>2</sup>.

Se la dipartita dell'autore del *Museum Etruscum* privava i *milieux* intellettuali di una delle più autorevoli e ascoltate voci che travalicava gli stretti confini del Granducato, come conferma, tra l'altro, l'iscrizione del Gori alla Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres allo scorcio del 1755, ultimo di una lunga serie di riconoscimenti tributatigli dalle più importanti istituzioni di mezza Europa, dalla *Regia Societas Londinensis* alla *Societas Latina* di Jena, la morte dell'antiquario segnava l'inizio di una serie di scomparse che privarono di molti dei protagonisti che avevano vivacizzato il palcoscenico dell'erudizione fiorentina durante gli ultimi

\* L'articolo riproduce il testo della relazione letta nella seduta del 29 gennaio 2017 del convegno *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi*, a cui sono state aggiunte le note. Il lavoro è dedicato alla memoria di Mauro Cristofani, del quale a vent'anni dalla scomparsa, avvenuta a Roma il 25 agosto 1997, si avverte ancor oggi, nel clima di sovrana bovina ignoranza che marca questi anni, drammaticamente la mancanza. Vero fondatore degli studi moderni sull'antiquaria etrusca, campo che costituiva uno dei molti ambiti di ricerca in cui eccelleva, i Suoi scritti, ed in particolare la monografia del 1983, *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel Settecento*, e l'agile sintesi, *La scoperta degli Etruschi*, pubblicata nel 1992 nei *Quaderni di documentazione* dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, nonché i molti contributi in riviste, atti di convegni, cataloghi di mostre (in particolare gli articoli *Winckelmann a Firenze*, in *Prospettiva* 25, 1981, pp. 24-30 e *Polo etrusco e polo classico: la cultura toscana dopo Winckelmann*, in *Studi italiani di filologia classica* s. III, X, fasc. I-II, 1992, pp. 1158-1165 [ora in M. Cristofani, *Scripta selecta. Trenta anni di studi archeologici sull'Italia preromana*, Pisa-Roma, 2001, vol. III, pp. 1293-1298]), devono essere costantemente visti in filigrana anche di questo scritto. Pur non essendo Suo allievo diretto, anche lo scrivente, che ebbe la ventura di frequentarlo in un tempo ormai lontano, quando ebbe l'occasione di collaborare alla redazione del catalogo della mostra fiorentina dell'Anno degli Etruschi e poi, grazie al tramite del compianto amico e Suo discepolo Gabriele Cateni, negli estremi Suoi anni, è rimasto letteralmente folgorato da quegli incontri segnati sempre da quella grandissima vivacità e curiosità intellettuale che Lo caratterizzava. Devo, in fondo, allo sviluppo del seme gettato all'epoca da Mauro Cristofani, germogliato poi nell'amicizia con Mario Rosa, se mi sono accostato nei miei studi nel pericoloso pelago dell'antiquaria.

<sup>1</sup> P. Diaconis – F. Mosteller, *Methods for Studying Coincidences*, in *Journal of the American Statistical Association* vol. 84, n. 408, December 1989, pp. 853-861.

<sup>2</sup> Sulla morte del Gori si veda C. Cagianelli, *La scomparsa di Anton Francesco Gori fra cordoglio, tributi di stima e veleni*, in *Symbolae Antiquariae* 1, 2008, pp. 71-119.

Non erano in molti, nell'Europa del Settecento, a studiare l'italiano. Se si escludono coloro che lo imparavano per fini pratici, fuori d'Italia si continuava a conoscerlo ormai quasi solo fra i cantanti d'opera e i dilettanti di belle arti<sup>1</sup>. È invece il francese – lingua che aveva visto crescere il suo prestigio durante il lungo regno di Luigi XIV – che ora, nel “secolo dei lumi”, si impiega da un capo all'altro d'Europa fra scienziati, filosofi, letterati, economisti. E anche l'inglese comincia a farsi avanti e a spiegar le sue vele, grazie anche a quell'“anglomania” che, attraverso la Francia, si propaggina ovunque.

Di fronte a queste due lingue della modernità, l'italiana, che fino a tutto il Rinascimento aveva avuto un ruolo fondamentale per la cultura europea come lingua classica al pari del latino e del greco, e con una grande letteratura largamente conosciuta, adesso ha perduto d'attrattiva. Tuttavia in qualche settore specialistico o in qualche ambiente particolare, come lingua di cultura o lingua franca, resta ancora affacciata sulla scena. S'è accennato ai cantanti d'opera: l'italiano in questo secolo continua a essere apprezzato come lingua della poesia e della musica: nel 1729, succedendo ad Apostolo Zeno, Pietro Metastasio è chiamato a Vienna come poeta di corte e l'opera italiana gode di successo crescente in ogni teatro europeo. Anche il teatro comico italiano ha un suo pubblico, a cominciare dalla “Comédie-Italienne” nella capitale francese. Nel Settecento, come notò Gianfranco Folena, grazie all'opera lirica e all'opera buffa, si crea così per la prima volta in Europa «un pubblico comune di spettatori, e anche di ascoltatori della nostra lingua»<sup>2</sup>. E sono diverse le testimonianze in proposito: scriveva Giuseppe Baretti da Londra nel 1754: «Qui la lingua italiana va ripigliando terreno, mercé dell'Opera lirica»; e nel 1771 il Re di Polonia si rivolgeva a Metastasio con queste parole: «Sappia che le opere sue sono a noi state di forte incentivo per apprendere nella più fresca età l'italiano idioma»<sup>3</sup>.

Anche in Germania, specie in alcuni centri che avevano saldi rapporti con l'Italia, si mantiene vivo l'interesse per la cultura e la lingua del Bel Paese. A Francoforte, dove da tempo si era stabilita una numerosa colonia di commercianti italiani, si rappresentano di continuo opere e pièces italiane. Non è un caso che Johann Caspar Goethe avesse una spiccata predilezione per la letteratura e la poesia italiana, come ci testimonia il figlio; e che scrivesse in italiano il suo *Viaggio per l'Italia fatto nel 1740*. Ben noti i casi di Dresda, la “Firenze dell'Elba”, e di Weimar, dove Christian Joseph Jagemann arrivò addirittura a pubblicare fra il 1787 e il 1789 un settimanale italiano, la *Gazzetta di Weimar*<sup>4</sup>. Ma nei paesi di lingua tedesca non mancano altri episodi, più o meno rilevanti, di tale “italofilia” settecentesca<sup>5</sup>.

Occorre tener conto anche di questo contesto per comprendere il rapporto di Johann Joachim Winckel-

<sup>1</sup> Per quanto riguarda l'ambito musicale vedi Gianfranco Folena, *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, 1983, pp. 219-234; Ilaria Bonomi, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica. La diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, 1998; Ead., *La penetrazione degli italianismi musicali in francese, spagnolo, inglese, tedesco*, in «Studi di lessicografia italiana», XXVII, 2010, pp. 185-235. Per l'ambito artistico vedi Matteo Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, 2012.

<sup>2</sup> Folena, *L'italiano in Europa*, cit., p. 219.

<sup>3</sup> Per queste e altre analoghe considerazioni sull'italiano nel Settecento vedi Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, 2013, pp. 94 e segg.

<sup>4</sup> Della rivista è disponibile un'anastatica: *Gazzetta di Weimar*, herausgegeben und eingeleitet von H. Stammerjohann, Tübingen, Narr, 1999; cfr. anche Walter Traiser, *Sachliche Erschliessung der Gazzetta di Weimar 1787-1789*, Darmstadt, 2011.

<sup>5</sup> Per un quadro complessivo cfr. Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, cit., in part. pp. 62-66, 72-74.

*Wertsteigerung durch Stilkritik.  
Winckelmann, Casanova und der „etrurische Originalstil“*

*Christiane Vorster*

Der prägende Einfluss der Winckelmannschen Ordnungskriterien auf die Einschätzung antiker Denkmäler ist vielfach thematisiert worden und hinlänglich bekannt<sup>1</sup>. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie weit diese Kriterien des 18. Jahrhunderts die Beurteilung antiker Artefakte teilweise bis heute beeinflussen und mitunter sogar die Sicht auf den archäologischen Befund verstellen. Als Fallbeispiele sollen zwei Bildwerke der Dresdner Skulpturensammlung dienen, die in den vergangenen 350 Jahren so ziemlich alle Stufen in der Rangordnung kunsthistorisch-archäologischer Bewertungen durchlaufen haben.

*Eine Kandelaberbasis aus der Sammlung Chigi in Dresden*

Die mit delikaten Ornamenten und Reliefs geschmückte Kandelaberbasis Inv. Hm 27 (Abb. 1-4. 6. 12) gehört zu den größten und besterhaltenen Denkmälern der Dresdner Skulpturensammlung und zudem zu den wenigen Stücken der Sammlung, deren Fundort wir kennen<sup>2</sup>. Die Basis wurde nach einer Notiz von Pietro Santi Bartoli bei den Ausgrabungen des Kardinals Flavio Chigi zwischen 1655 und 1667 in Veji gefunden<sup>3</sup>. Nach der Beschreibung bei Bartoli dürfte der Fundort gegenüber dem mittelalterlichen Borgo Isola Farnese, im Gebiet der „*Vignacce*“, also im Zentrum des antiken Municipiums von Veji gelegen haben<sup>4</sup>. Bereits kurz nach ihrer Auffindung gelangte die Basis in die Sammlung des Kardinals Flavio Chigi und 1728 zusammen mit dessen Sammlung nach Dresden.

Die dreiseitige Basis besitzt mit einer Höhe von 1,30 m ein für die Gattung beachtliches Format<sup>5</sup>. Über einer reich ornamentierten Sockelzone mit geflügelten Bes-Silenen an den Ecken und einem großen Kantharos mit geschwungenen Henkeln in der Mitte, der einen dahinter knienden Silen weitgehend verdeckt, erhebt sich der Basisblock, dessen Bildfelder von einer dreifach profilierten Abschlussleiste gerahmt sind. Den oberen Rand bildet ein vorkragendes Profil mit einem Palmetten-Ranken-Fries und Sphingen an den Ecken, das die Auflagefläche für den Kandelaberschaft wie eine Manschette umschließt.

Der Basisblock ist mit Reliefs geschmückt, deren Darstellungen vom 18. Jahrhundert bis heute zu zahlreichen gelehrten Abhandlungen Anlass geboten hat. Das bekannteste von ihnen zeigt Herakles mit der Löwenexuvie um Kopf und Schultern, der bewaffnet mit Keule und Bogen im Begriff ist, den delphischen Dreifuß zu rauben (Abb. 1). Er wendet sich zu dem ihn verfolgenden Apollon um, der von hinten heranschreitet und mit der Rechten den Griff des Dreifußes gepackt hält, während die gesenkte Linke den Bogen hält. Ein mit Binden geschmückter Omphalos verweist auf Delphi als den Ort des Geschehens. Die Szene folgt einem bekannten archaischen Bildtypus, der wohl auf eine Erfindung des späten 2. Jhs.v.Chr. zurückgeht und in zahlreichen

<sup>1</sup> Haskell – Penny 1988, 102-107; Beard – Henderson 2001, 68-74; Décultot – Fulda 2017.

<sup>2</sup> Dresden, Skulpturensammlung SKD Inv. Hm 27: Fuchs 1959, 46 f. 127. 181 Nr. 19. 187 Nr. 4; Cain 1985, 38-45. 154 Nr. 19 Taf. 21,2-4. 22,2. 22,4. 85,2. Beilage 5. 6. 8. 14; Zagdoun 1989, 90 f. 95 f. 209. 235 Nr. 174 Taf. 25 Abb. 94-96. Demnächst Chr. Vorster, in: Dresden Bildwerke IV.

<sup>3</sup> Fea 1790, 269 f.; Cacciotti 2004, 71 Nr. 4; 76 Nr. 3.

<sup>4</sup> Zur Lokalisierung vgl. Liverani 1987, 23 Abb. 4: B.

<sup>5</sup> Zur Gattung s. Cain 1984, 4-21; Sinn 2015, 300-304. 308-310 Abb. 16.3.



Abb. 4 - Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hm 27, Kandelaberbasis, Dreifußraub (Detail). © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Fotografen: H.-P. Klut / E. Estel.



Abb. 5 - Piräus, Archäologisches Mus. Inv. 2087-88, Relief mit Götterzug (Detail). Foto Th. Stephanidou-Tiveriou.



Abb. 6 - Dresden, SKD Skulpturensammlung Inv. Hm 27, Kandelaberbasis, Schmückung einer Fackel (Detail). Foto F. Sinn.



Abb. 7 - Piräus, Archäologisches Museum Inv. 2118, Schmückung einer Fackel (Detail). © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Fotografen: H.-P. Klut / E. Estel.

Dietro falsificazioni clamorose spesso si nascondono fatti complessi e reti oscuri, se non cupi. Se oggi, visti i prezzi esorbitanti e la decrescente disponibilità di originali sono gli ambiti maestri dell'arte del XX secolo a mantenere vivi gli affari dei falsificatori e il mercato d'arte<sup>1</sup>, nel Settecento invece, erano le sculture e i dipinti antichi tanto richiesti quanto costosi a chiamare in campo i falsari<sup>2</sup>. Durante il Settecento, la piazza più importante per la produzione di falsi era Roma, circostanza dovuta, principalmente, alla condizione di Roma come meta principale del *Grand Tour*, ovvero dei giovani milordi britannici, perlopiù immensamente ricchi. Spesso il confine tra restauro e falsificazione oscillava, poiché gli scavi portavano alla luce solo un numero limitato di sculture intatte, ma in compenso tanti frammenti che si prestavano ad essere ricomposti mediante le abilità artistiche, una certa perizia antiquaria e un quantum di fantasia, ai fini di generare statue complete e quindi maggiormente vendibili e promettenti affari lucrativi. Negli artisti e artigiani che in quel modo ottenevano guadagni, non era, quindi, particolarmente sviluppata la sensibilità per i loro atti illeciti. Ne rende eloquente testimonianza la dichiarazione di Giovanni Battista Casanova apparsa, nel 1766, nella rivista *Hallische Neue Zeitungen*. Motivo di questa pubblicazione era un breve articolo di giornale<sup>3</sup>, nel quale Winckelmann aveva aggredito violentemente Casanova perché questi gli avrebbe, con intenzioni ingannevoli, rifilato due falsi, in precedenza da lui pubblicati e commentati nel 1764 nella *Geschichte der Kunst des Alterthums*<sup>4</sup>. I due disegni (Figg. 1, 2) erano, secondo Winckelmann copie di due dipinti venduti in Inghilterra, provenienti da un luogo vicino a Bolsena tenuto segreto; che dopo il loro distacco erano stati montati e copiati da Casanova.<sup>5</sup>

Casanova si giustificò e difendeva come segue:

«Ciò che a Roma accade ogni giorno e comporta l'inganno dei forestieri, nel contempo dimostra, invece, sia l'abilità degli artisti sia l'onestà e l'ignoranza degli antiquari. H. W[incelmann] quindi, non dovrebbe certo lamentarsi di essere caduto proprio in quella rete che io, secondo il suo desiderio, dovetti organizzare per il pubblico: lui sia così gentile da ricordarsi quante volte mi ha tormentato perché gli confezionassi dei disegni che poteva usare allo scopo di delucidare tanti lati oscuri presenti nelle opere di diversi autori e per poter così sfoggiare la sua erudizione».<sup>6</sup>

Quali erano le vicende che avevano preceduto questa polemica che causò l'irreparabile rottura tra i due

\* Il saggio è la versione aggiornata di un testo già pubblicato in tedesco prima della verifica di materiali archivistici a Roma dai quali sono rinvenuti nuovi documenti che permettono una lettura più approfondita delle vicende relative all'affare attorno il falso dipinto da Mengs: [Steffi Roettgen, *Der Chevalier Diel de Marcilly und seine Freunde. Neue Erkenntnisse zu Mengs' Fälschung «Jupiter küsst Ganymed»*, in F. Bomski – H. Th. Seemann – Th. Valk (a cura di), *Die Erfindung des Klassischen, Winckelmann-Lektüren in Weimar*, Gottinga 2017, pp. 141-160. Ringrazio Martina Jugendaay per la traduzione del testo in italiano.

<sup>1</sup> B. Müller, *Beltracchi oder warum die Kunst den Zweifel braucht*, in «Merkur» 69 (2015), pp. 5-17; M. Effinger – H. Keazor (a cura di), *Fake. Fälschungen wie sie im Buche stehen*, Catalogo mostra Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg 2017.

<sup>2</sup> E. Paul, *Gefälschte Antike*, Lipsia 1981; M. Jones-Mario Spagnol, *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, Milano 1993, pp. 160-162 (scheda firmata da Anna Ottani Cavina).

<sup>3</sup> *Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen* 14. Stück, 1 febbraio 1766, pp. 109-111.

<sup>4</sup> J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresda 1764, cfr. edizione italiana della *Storia delle arti del disegno presso gli Antichi*, in: C. Fea (a cura di), *Prima edizione completa delle opere di Winckelmann*, Prato 1830, II, p. 957.

<sup>5</sup> Lettera a Gian Ludovico Bianconi, fine settembre 1761, in M. Fancelli – J. Raspi Serra, *Jobann Joachim Winckelmann, Lettere, edizione italiana completa*, Roma 2016, II, pp. 256-260.

<sup>6</sup> G. B. Casanova, *Erklärung*, in „*Hallische Neue Gelehrte Zeitungen*“, 1 (1766), pp. 673-679, qui p. 675.

# Winckelmanns Primato del Disegno.

## Zeichnen als Modell der Stilentwicklung

Albert Boesten-Stengel

Was heißt *primato del disegno*? Das ist die gemeinsame Fundierung der drei Künste Malerei, Skulptur und Architektur im Zeichnen: Giorgio Vasaris „il disegno, padre delle tre arti nostre“<sup>1</sup> seiner *Vite* (1568) und Winckelmanns „Künste, welche von der Zeichnung abhängen“<sup>2</sup> zu Beginn seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Im folgenden meint *disegno* den Kontrast zweier Zeichner, Raffael und Michelangelo, und wie Winckelmann daraus in Florenz und Rom in den Jahren 1758 bis 1760 sein Modell der Stilentwicklung und Kunstgeschichte gewinnt.

Im Jahr 1733 schrieb der Sammler und Gelehrte Pierre-Jean Mariette aus Anlaß seiner Aufnahme in die Florentiner *Accademia del Disegno* einen Dankesbrief an den Sekretär der Akademie. Er ist abgedruckt im zweiten Band der von Giovanni Gaetano Bottari edierten *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, erschienen in Rom 1757, und war damit gerade so aktuell, um vielleicht von Winckelmann zur Kenntnis genommen zu werden. Zusammen mit dem Lob Michelangelos, des künstlerischen Patrons gleichsam der Akademie, findet sich darin die folgende Bemerkung zum Vorrang des Zeichnung vor der Farbe:

[...] per mezzo del solo disegno egli è facile di esprimersi agli occhi de' riguardanti, d'una maniera da essere inteso. Un sol tratto di penna, o di carbone fa riconoscere la cosa, che uno vuole esprimere. Il colore da per se solo è incapace di farlo [...]<sup>3</sup>

Zeichnen genügt hier der Tugend des geringsten Aufwands, des ohne Umschweife und fast ohne Kunst Hervorgebrachten<sup>4</sup>. Wir glauben kaum mehr als einigen ersten Strichen und schon ihrer lebhaften figürlichen Wirkung beizuwohnen. Evoziert wird Plinius' d. Ä. Anekdote vom Gastmahl König Ptolemaios', wo der gegen dessen Willen von einem vorwitzigen Höfling eingeladene Apelles die Frage des verärgerten Gastgeber, wer ihn eingelassen habe, prompt beantwortet, indem er mit einem rasch aus der Feuerstelle gegriffenen Stück Kohle das Bildnis des ihm unbekanntem, doch Ptolemaios sofort kenntlichen Intriganten an die Wand zeichnet<sup>5</sup>. Der Vorzug der Zeichnung vor der Farbe aber kommt durch Aristoteles' *Poetik* ins Spiel:

<sup>1</sup> G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari*, hrsg. von Gaetano Milanesi, Firenze 1906, vol. 1, p. 168.

<sup>2</sup> J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), in Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776*, hrsg. von A. H. Borbein, Th. W. Gaethgens, J. Irmscher, M. Kunze, Mainz 2002, p. 4.

<sup>3</sup> G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1757, vol. II, pp. 309-312, hier p. 310. Meine Übersetzung: „Rein zeichnerisch ist es für einen leicht, sich in den Augen der Betrachter so auszudrücken, daß man verstanden wird. Ein bloßer Strich der Feder oder Zeichenkohle läßt die Sache erkennen, die einer ausdrücken will. Die Farbe für sich alleine vermag dies nicht“.

<sup>4</sup> Zur unverzüglichen Richtigkeit der Zeichnung siehe A. Boesten-Stengel, „Mit einem einzigen Zuge der Feder ...“. *Die rhetorische Tradition der Zeichnungskritik, zeichnerische poiesis und Nachzeichnung bei Winckelmann und Stanisław Kostka Potocki*, in P. Jaskanis-M. Kunze (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) i / und Stanisław Kostka Potocki (1755-1821). Mistrzowie i uczniowie / Meister und Schüler: Materiały z Międzynarodowej Konferencji zorganizowanej w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Warszawa 8-9 maja 2014 r.*, Mainz 2016, pp. 155-170.

<sup>5</sup> Plinius d.Ä., *Naturalis historia* XXXV, 89: „non fuerat ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemaeo, quo regnante Alexandriam vi tempestatis expulsus, subornato fraude aemulorum plano regio invitatus, ad cenam venit indignantique Ptolemaeo et vocatores suos ostendenti, ut diceret, a quo eorum invitatus esset, arrepto carbone extincto e foco imaginem in pariete delineavit, adgnoscente voltum plani rege inchoatum protinus“.

## *La raccolta settecentesca di modelli dall'antico della Manifattura Ginori di Doccia*

Rita Balleri

La denominazione di «Oro bianco», riferita nel Settecento alla porcellana, connota il valore attribuito a questo candido, fragile e traslucido impasto argilloso di origine orientale, che non mancò di destare meraviglia già all'epoca di Marco Polo<sup>1</sup>. Sarà attraverso le Compagnia olandese delle Indie Orientali che i manufatti in porcellana conquistarono le corti d'Europa, acquisendo la funzione di identificativo dello *status* sociale di chi li possedeva. Essi divennero quindi il tramite per mostrare la magnificenza dei sovrani, che rivelarono particolare interesse verso la loro produzione creando proprie manifatture, prima tra tutte quella di Augusto il Forte di Sassonia, che nel 1710 fondò la sua fabbrica a Meissen, alla quale seguì nel 1717 quella viennese di Innocentius Du Paquier<sup>2</sup>. A quest'ultima si ispirò il marchese Carlo Ginori che nel 1737, in corrispondenza con il difficile passaggio del governo del granducato di Toscana dai Medici ai Lorena, diede origine a una manifattura di porcellane e maioliche nella frazione di Doccia presso il Popolo di Colonnata nell'attuale Comune di Sesto Fiorentino, vicino a Firenze<sup>3</sup>.

Dunque, quando nel 1755 Johann Joachim Winckelmann giunse in Italia<sup>4</sup> la fabbrica del Ginori era in piena attività e gli anni del suo primo soggiorno romano (1755-1756) vennero a coincidere con le acquisizioni di calchi in gesso, prevalentemente dalla statuaria antica, che il marchese andava compiendo nell'Urbe al fine di impiegarli come modelli da tradurre in porcellana<sup>5</sup>. Eppure nonostante il comune interesse per l'antichità, seppur con finalità diverse, non risulta che i due siano entrati in contatto fra loro. È tuttavia plausibile che il Ginori sia stato influenzato dal pensiero dello storico nelle sue scelte artistiche, ad esempio per il tramite dello scultore e restauratore Bartolomeo Cavaceppi, suo agente d'arte tra il 1754 e il 1756. Questi conosceva Winckelmann fin dal suo arrivo a Roma anche se è noto che i due entrarono in stretta relazione solamente nel 1759, quindi dopo la morte del marchese, quando entrambi furono chiamati dal cardinale Alessandro Albani, l'uno con l'incarico di bibliotecario e l'altro come restauratore della raccolta di statuaria conservata nella sua villa<sup>6</sup>. Non è neanche

### *Ringraziamenti*

Sono grata al marchese Lionardo Lorenzo Ginori Lisci e alle contesse Livia Branca e Lucrezia Corsini, per avermi ammessa allo studio dei documenti conservati nei loro archivi di famiglia tramite la collaborazione rispettivamente di Elena Mattioli e Nada Bacic, oltretutto a Oliva Rucellai e alla Manifattura Richard Ginori, che mi hanno favorito nella visione delle sculture conservate nel Museo di Doccia e nello stabilimento.

### *Abbreviazioni*

ACF, Archivio Corsini di Firenze; AGL, Archivio Ginori Lisci, Firenze; ASF, Archivio di Stato di Firenze; BUF, Biblioteca Uffizi di Firenze; BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

<sup>1</sup> M. Polo, *Il Milione*, ed. a cura di O. Tiberii, Firenze, successori le Monnier editori, 1916, pp. 163, 180, 189.

<sup>2</sup> Per approfondimenti su queste manifatture si veda *Baroque Luxury Porcelain. The Manufactories of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, catalogo della mostra a cura di J. Kräftner (Vienna), München 2005; *Triumph of the Blue swords. Meissen porcelain for aristocracy and bourgeoisie 1710-1815*, catalogo della mostra a cura di U. Pietsch – C. Banz, Leipzig 2010.

<sup>3</sup> L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Firenze 1963, p. 23. Per approfondimenti sulla villa e il suo adeguamento a manifattura si veda B. Mazzanti, *Carlo Ginori e Villa "Le Corti": la fabbrica di porcellane di Doccia nella sua prima sede*, in «Annali di Storia di Firenze», VII (2012), pp. 123-163.

<sup>4</sup> M. Kunze, *Winckelmann e le gemme etrusche della Collezione Philipp von Stosch*, in B. Arheid – S. Bruni – M. Iozzo, *Winckelmann* (a cura di), *Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, catalogo della mostra, Pisa 2016, p. 159.

<sup>5</sup> R. Balleri, *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014, pp. 75-114 e Appendice.

<sup>6</sup> S. A. Meyer – C. Piva, *L'arte di ben restaurare. La "Raccolta d'antiche statue" (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze 2011, p. 56.





Fig. 1 - Veduta dell'allestimento di una sala espositiva nell'antica sede del Museo di Doccia, fotografia, 1924-1925 circa, Sesto Fiorentino, Archivio del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia.



Fig. 2 - G. D. Campiglia, C. Gregori, *Minerva*, in A. F. Gori, *Museum Florentinum*, Firenze 1731-1762, vol. III, 1734, tav. VII.



Fig. 3 - S. Fabbrini e collaboratori, *Minerva*, 1784, Firenze, Palazzo Corsini in Parione, part. della decorazione parietale della Sala di Donna Cristina.

Il titolo redazionale del mio intervento consente di sottolineare in apertura due aspetti del tema assunto a pretesto. In primo luogo il fattore d'impatto dell'opera di Winckelmann nel quadro della cultura italiana coeva, in secondo luogo il progressivo irraggiarsi della sua concezione nelle punte avanzate della letteratura nostrana. Non si andrà dunque lontani dal vero, per calcolarne gli effetti, considerare in particolare la ricerca di alcuni protagonisti, da Cesarotti a Parini e a Monti, da Foscolo a Leopardi. Né si tratta soltanto di poeti. La singolarità del contesto italiano consiste precisamente nella configurazione di un habitat solidale che include al suo interno una schiera di critici che, con linguaggio moderno, possono essere definiti militanti, pensando almeno a Pietro Giordani, a Isabella Teotochi Albrizzi, a Leopoldo Cicognara e a Melchiorre Missirini. Sono studiosi votati in particolare alla illustrazione dell'opera di Antonio Canova, l'artista che rendeva tangibile, per magia della sua scultura, la rinascita in forme nuove dell'antico. La singolarità dell'evento riguarda almeno un cinquantennio e può essere accostata a un precedente prestigioso, segnalato nel Cinquecento di Vasari, di Michelangelo, di Varchi e di Cellini da uno storico dell'arte come Giovanni Previtali, che ha approfondito sagacemente una linea «dal Vasari ai neoclassici», stando al sottotitolo di un suo libro importante<sup>1</sup>.

Si sa che il successo clamoroso di Winckelmann è distinto da una circolazione diffusa, assicurata, all'inizio, soprattutto da giornali e da gazzette. Sono precisamente queste fonti che garantiscono una conoscenza capillare del suo pensiero, pressoché in contemporanea con la traduzione integrale della *Geschichte der Kunst des Alterthums*<sup>2</sup>, tramite la quale la scoperta dell'antico come fondamento di una cultura rinnovata circola largamente in Europa. Ne fanno fede gli estratti, a disposizione nel «Journal Encyclopédique» (1 ottobre 1764) e nella «Gazette littéraire de l'Europe» (3 ottobre 1764), avanti la comparsa della pur contestata edizione del 1766, curata da Jean-Baptiste Robinet e Gottfried Sellius<sup>3</sup>. La curiosità suscitata è tale che in Italia Domenico Augusto Bracci, Giuseppe Parini e Girolamo Tiraboschi si rivolgono al *vient-de-paraitre* improprio che, nonostante l'ira dell'autore per i frequenti fraintendimenti, assicura comunque una informazione istruttiva. A completare il quadro sopraggiunge di lì a poco la stampa milanese del 1779, fondata però sulla seconda edizione viennese del 1776 della *Geschichte*, dovuta a Carlo Amoretti, poi revisionata a Roma da Carlo Fea tra il 1783 e il 1784<sup>4</sup>. Il

<sup>1</sup> G. Previtali, *La fortuna dei primitivi* [1964], Einaudi, Torino 1989.

<sup>2</sup> J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*. Testo tedesco a fronte, a cura di F. Cicero, Bompiani, Milano 2003. A p. L il frontespizio dell'edizione originale: Walther, Dresden 1764.

<sup>3</sup> J.J. Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens, ouvrage traduit de l'allemand par Gottfried Sellius et rédigé par Jean-Baptiste-René Robinet*, Saillant, Paris 1766: cfr. E. Pommier, *Winckelmann e la visione dell'antichità classica nella Francia dei Lumi e della Rivoluzione*, in *Più antichi della Luna. Studi su J.J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*. Introduzione, traduzioni e cura di M. Scolaro, Minerva Edizioni, Bologna 2000, pp. 157-192: 158-165. Questo fondamentale libro deve essere tenuto costantemente presente per quanto segue.

<sup>4</sup> J.J. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi*, 2 voll., S. Ambrogio Maggiore, Milano 1779; *Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann*, tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate C. Fea giureconsulto, 3 voll., Dalla Stamperia Pagliarini, In Roma 1783-1784. Cfr. E. Tortarolo, *Un critico italiano di Winckelmann: Giovanni Battista Casanova*, in *Il Settecento tedesco in Italia. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo*, a cura di G. Cantarutti – S. Ferrari e P. M. Filippi, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 393-416; S. Ferrari, Egli eccellente storico, egli ottimo critico...: *Carlantonio Pilati interprete dell'opera di Winckelmann*, ivi, pp. 417-465; Idem, *Carlo Amoretti e la "Storia delle arti del Disegno" (1779) di Winckelmann*, in *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di G. Cantarutti – S. Ferrari, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 191-212. Circa la vicenda delle stampe, vedi ora M. Caciagli, *Passione per l'antico e vita: per una storia delle edizioni delle lettere*, in particolare il paragrafo *Le prime edizioni complete delle opere e delle lettere: Carl Ludwig Fernow, Joseph Eiselein, Carlo Fea*, in J.J. Winckelmann, *Lettere*, 3 voll. Edizione italiana completa, a cura di M. Fancelli – J. Raspi Serra, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2016, vol. I, pp. 50-53.

Il termine “Romanticismo” e un’autocoscienza romantico-moderna si manifestano relativamente tardi negli scritti di coloro che saranno definiti “romantici”: nei frammenti di Friedrich Schlegel e Novalis fra il 1798 e il 1800. Fino a quel momento il Romanticismo d’impronta schlegeliana deriva ancora dal Classicismo di marca winckelmanniana non pochi motivi e suggestioni, riconducibili a quella che Schiller nelle *Xenien* del 1797, riferendosi agli Schlegel, definirà sprezzantemente come un’esaltata “grecomania”, ovvero un’escrescenza parossistica di quella vera e propria dittatura che lo spirito greco, sotto il decisivo impulso di Winckelmann, rivitalizzato però dagli eventi rivoluzionari di fine secolo, ha esercitato sulla cultura tedesca almeno per tutta la seconda metà del Settecento. Fra gli innumerevoli esempi di romantica ossessione grecofila si citi solo, ad esempio, l’indiscussa protagonista di quel ciclo poetico che ancora oggi ci appare come la più significativa manifestazione della lirica romantica: la Notte degli *Inni alla Notte* di Novalis. Quell’ombroso grembo materno della Notte, cui tende ebbro e bramoso l’io lirico, ha una chiara matrice classica che concerne anche Winckelmann. Si sa infatti come Novalis derivasse ecfasticamente la sua immagine apparentemente così romantica della Notte da uno splendido disegno del grande artista neoclassico Carstens, la cui raffigurazione allegorica della Notte, un conturbante nudo femminile con il Sonno e la Morte suoi figli, ornava sì la *Götterlehre* di Moritz, il più importante compendio mitologico dell’epoca, ma derivava in realtà da una gemma di quella collezione Stosch così accuratamente descritta da Winckelmann. Si vede qui all’opera uno di quei fertili intrecci ed esempi di coabitazione classico-romantica che fanno apparire la cultura tedesca dell’epoca più come un castello dei destini incrociati che non un duplice rettilo mai destinato a convergere.

L’albero genealogico ci appare in questo caso evidente: Winckelmann – Carstens – Moritz – Wackenroder/Tieck (che di Moritz furono a Berlino allievi molto prima di far parte con Novalis e gli Schlegel del sodalizio romantico), e, appunto, Novalis. In altri casi la filiazione di motivi classici e romantici, discendente comunque da Winckelmann, ci appare molto più indiretta ed evanescente, accompagnata da sismi e tempeste sottomarine, e, soprattutto, paradossale. Paradossale e tutt’altro che confinata solo al grande Settecento, ma che ci riguarda e ci ferisce fin nel nostro tormentato oggi. Si prenda ad esempio il russo Josif Brodskij, uno dei più grandi lirici della seconda metà del Novecento, e fra tutti quello più animato da un romanticissimo classicismo allucinatorio. Quella lancinante nostalgia dell’Italia classica che anima la sua poesia dell’esilio è una nostalgia che va ben oltre i confini geografici e temporali e che risale fino alle origini non incorrotte ma strazianti della cultura occidentale. La sua poesia sul *Laocoonte* (dalla sua ultima raccolta *Poesie italiane* pubblicata nel 1996, anno della morte) coglie, al di là di tutte le accademiche distinzioni settecentesche codificate da Lessing a partire da Winckelmann, la qualità aerea, aperta e pervasiva, che sembra quasi liquefarsi negli agenti atmosferici, del grido di dolore di Laocoonte, che giunge fino all’orecchio di noi contemporanei come un’eco e una vibrazione musicale ossessiva e implacabile che sottrae Laocoonte alla sua marmorea gravità fino a coprire con il suo lamento tutto quel Mediterraneo attraversato ieri come oggi da reietti senza pace:

Sgravato per un po’ dal peso, un ligneo Laocoonte  
mette le spalle sotto l’immensa nube.  
Raffiche taglienti dal promontorio. Urlando, la sua voce  
si sforza di trattenere le parole nei confini del senso. Torrenti di pioggia, corde ritorte sferzano i monti [...]



---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=MOUSAI.%20Laboratorio%20di%20archeologia%20e%20storia%20delle%20arti>



---

### Pubblicazioni recenti

11. Maria Anna De Lucia Brolli, *Riti e cerimonie per le dee nel Santuario di Monte Li Santi-Le Rote a Narce*, 2018, pp. 128.
10. *Archeologia a Massa Marittima. Giornata in ricordo di Giovannangelo Camporeale*. Massa Marittima, 24 settembre 2017, 2018, pp. 128.
9. Stefano Bruni e Marco Meli [a cura di], *La Firenze di Winckelmann*, 2018, pp. 240.
8. Stephan Steingraber [a cura di], *Cippi, Stele, Statue-Stele e Semata. Testimonianze in Etruria, nel mondo italico e in Magna Grecia dalla prima Età del Ferro fino all'Ellenismo*. Atti del Convegno internazionale, Sutri, Villa Savorelli, 24-25 aprile 2015, 2018, pp. 252.
7. Ilaria Romeo e Giandomenico De Tommaso [a cura di], *Archeologia Classica a Firenze. Atti della Giornata di Studi in memoria di Luigi Beschi*, 2017, pp. 128.
6. Diego Ronchi, *La Colonia di Circeii. Dal tardo arcaismo alla colonia di Cesare padre: santuari ed evidenze monumentali*, 2017, pp. 176.
5. Elisa Marroni, *Vasi attici a figure rosse da Tarquinia*, 2017, pp. 392.
4. Concetta Masseria, Elisa Marroni [a cura di], *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, 2017, pp. 478.
3. Anna Rosa Calderoni Masetti, *Intrecci mediterranei. Pisa tra Maiorca e Bisanzio*, 2017, pp. 118.
2. Maria Luisa Marchi, Angelo Bottini, *Identità e conflitti tra Daunia e Lucania preromane*, a cura di Maria Luisa Marchi, 2016, pp. 112.
1. Elisa Marroni, Mario Torelli, *L'Obolo di Persefone. Immaginario e ritualità dei pinakes di Locri*, 2016, pp. 128.