

Ergänzungsprozesse

Transformationen der Antike

Herausgegeben von

Hartmut Böhme, Horst Bredekamp, Johannes Helmrath,
Christoph Markschies, Ernst Osterkamp, Dominik Perler,
Ulrich Schmitzer

Wissenschaftlicher Beirat:

Frank Fehrenbach, Niklaus Largier, Martin Mulsow,
Wolfgang Proß, Ernst A. Schmidt, Jürgen Paul Schwindt

Band 26

De Gruyter

Ergänzungsprozesse

Transformation antiker Skulptur
durch Restaurierung

Herausgegeben von
Sascha Kansteiner

De Gruyter

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft
dem Sonderforschungsbereich 644 „Transformationen der Antike“
zur Verfügung gestellt hat.

ISBN 978-3-11-033182-0

e-ISBN 978-3-11-033185-1

ISSN 1864-5208

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandgestaltung: Martin Zech, Bremen

Logo „Transformationen der Antike“: Karsten Asshauer – SEQUENZ

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Die wissenschaftliche Erforschung antiker Skulptur ist von Anfang an von transformierten Antiken bestimmt: einen maßgeblichen Teil der Materialbasis, mit der sich die Klassische Archäologie befasst, machen Statuen aus, die zwischen 1500 und 1900 durch Ergänzung vervollständigt bzw. durch Restaurierung modifiziert worden sind. Bei der Beschäftigung mit antiken Skulpturen von zentraler kunsthistorischer Bedeutung stellt sich auch heutzutage häufig immer noch als erstes die Frage: „Was ist an dieser Statue eigentlich antik?“

Dass bei der Identifizierung von Ergänzungen nur langsam Fortschritte erzielt worden sind und erzielt werden können, hat ganz unterschiedliche Ursachen: schlechte Dokumentation oder fehlende Zugangsmöglichkeiten (sog. Museo Torlonia), apodiktische Urteile ‚großer‘ Gelehrter zum Erhaltungszustand und nicht zuletzt das große Geschick einzelner Ergänzter, das in der Forschung oft außerdem auch noch unterschätzt wird. Es kommt hinzu, dass sich die Voraussetzungen für eine profunde Beurteilung dadurch verschlechtern, dass der Autopsie antiker Skulpturen und ihrer Ergänzungen in der Lehre heute weniger Gewicht beigemessen wird als noch im 20. Jahrhundert. In einer Art Gegenbewegung hat man aber vor 15 Jahren damit begonnen, Kolloquien zum Thema „Ergänzungen antiker Skulpturen“ abzuhalten, um besonders problematische Stücke ausführlich diskutieren zu können und um den Hintergründen ungewöhnlicher Ergänzungen auf die Spur zu kommen.

In diese Tradition, die ihren Niederschlag auch in aktuellen Bestandskatalogen findet, stellt sich der vorliegende, „Ergänzungsprozesse“ betitelte Band, der auf einem Kolloquium fußt, das der Sonderforschungsbereich 644 im März 2011 an der Humboldt-Universität in Berlin ausgerichtet hat und zu dem Klassische Archäologen und Kunsthistoriker beigetragen haben, die über eine langjährige Erfahrung im Umgang mit Ergänzungen verfügen. Zwei Themenkomplexe standen im Vordergrund: zum einen die zumeist an bestimmte Sammler und damit an bestimmte Epochen gebundene Ergänzungspraxis in ausgesuchten römischen Sammlungen, etwa der Sammlung des Kardinals Flavio Chigi (1631–1693), sowie in der Venezianischen Sammlung Grimani; zum anderen, ausgehend von den im Teilprojekt B 10 angestellten Untersuchungen zu Statuen des Apollon, die epochenübergreifende Analyse von Ergänzungen bei Skulpturen, die sich thematisch zu einer Gruppe zusammenschließen.

Der Tagungsband präsentiert auf 140 Seiten die in italienischer und deutscher Sprache verfassten Beiträge; der Tafelteil bietet 127 Abbildungen zum diskutierten Material.

Antonella Romualdi hat die schriftliche Ausarbeitung ihres Beitrags mit dem Titel „Ristauri di Giovanni Caccini“ noch kurz vor ihrem Tod im März 2012 angekündigt, aber offenbar nicht mehr fertigstellen können. Die von Frank Martin vorgetragenen Überlegungen sind in erweiterter Form an anderer Stelle (Dresden 2011, 17–79) erschienen.

Der Herausgeber dankt dem Sonderforschungsbereich *Transformationen der Antike* und seinem Sprecher Johannes Helmrath für die Aufnahme des Tagungsbandes in die gleichnamige Reihe des SFB.

Die Bildbearbeitung und das Layout des Tagungsbandes lagen in den Händen von Johannes Trockels und Robert Haas-Zens (SFB 644). Serena Pirrotta und Kathleen Prüfer vom Verlag De Gruyter haben maßgeblich dazu beigetragen, dass die Drucklegung zügig und komplikationslos vonstatten ging.

Sascha Kansteiner

Inhalt

Vorwort.....	V
Einleitung.....	1
MARCELLA DE PAOLI	
Restauri di antiche sculture a Venezia nel XVI secolo. I marmi del Pubblico Statuario.....	9
CLAUDIA VALERI	
Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo Alcuni esempi dai Musei Vaticani.....	23
SASCHA KANSTEINER	
Apollon mit vier Köpfen: der Sauroktonos ‚Giordano‘	43
CHRISTIANE VORSTER	
Archäologisches zu Antikenergänzungen des 16. Jahrhunderts	57
CLAUDIO PIZZORUSSO	
Un restauro, una sigla, un numero: ipotesi per Ippolito Buzio agli Uffizi	75
JOSÉ M. LUZÓN NOGUÉ	
Die Transformation antiker Skulpturen anhand konkreter Beispiele: Die Sammlung Christinas von Schweden und die Gipssammlung der Academia de San Fernando de Madrid.....	83
GIANDOMENICO SPINOLA	
Criteri e modalità degli interventi della seconda metà del '700 sulla scultura antica negli allestimenti dei Musei Vaticani.....	93
DAGMAR GRASSINGER	
Aus Knabensiegern werden Musenführer. Transformationen zu Apollo oder die Erfindung von Apollo als Knabe mit der Lyra	109

ASTRID FENDT

Unterlassene Restaurierungen.

Zur Diskrepanz zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und
Restaurierungszustand von antiken Marmorstatuen 123

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur 141

Abbildungsnachweise 147

Tafelteil 151

Register 201

Einleitung

SASCHA KANSTEINER

*Eine schöne Figur, aber so zusammengesetzt und verschmiert und verkleistert
und begipst und bestrichen und alt gebeitzt, daß es einen ärgerlich macht.*
(Wilhelm Heinse 1782)

Mit der im Jahr 1506 erfolgten Auffindung und Identifizierung der Laokoon-Gruppe erreichte das Interesse an Antiken in Rom eine neue Dimension. Im Unterschied zum Laokoon war das ursprüngliche Aussehen, mithin die Deutung, bei den im 16. Jahrhundert und später zutage getretenen rundplastischen Objekten jedoch häufig nicht ohne Weiteres zu ermitteln: dies betrifft in besonderem Maß eine zahlenmäßig herausragende Gruppe, Torsi von bekleideten Frauen sowie von (weitgehend) nackten Männern, die in Ermangelung ihrer Extremitäten und Attribute mitunter sogar bis heute nicht identifiziert, geschweige denn mit einem im Text Plinius' d. Ä. oder anderswo erwähnten Monument verknüpft werden konnten. Zu nennen sind hier z. B. Torsi im statuarischen Typus des sog. Narkissos, einer kleinen Statue des 5. Jhs. v. Chr., die in der römischen Kaiserzeit gleich tausendfach kopiert worden ist. Wollte man solche Torsi in eine zu repräsentativen Zwecken angelegte Schausammlung integrieren, bestand Handlungsbedarf: erst durch die Anbringung von Ergänzungen ließen sie sich zu konkreten Figuren des antiken Pantheon und Mythos transformieren und im Anschluss daran sogar, sofern dies gewünscht war, in bestimmte thematische Kontexte – z. B. Dionysos und Ariadne oder Apollon und die Musen – einbinden.

Die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert¹ praktizierte Vervollständigung antiker Torsi wurde recht bald zu einer Selbstverständlichkeit und ist sogar

1 Eines der frühesten Beispiele ist ein Apollon aus der Sammlung Della Valle, der in einem 1490 von Giovanni da Tolentino verfassten Brief bereits mit der ergänzten Kithara genannt wird, vgl. Thomassin 1618, 45. Vgl. auch L. Giuliani in: Posthumanistische Klassische Archäologie (2001) 439 (mit dem Hinweis auf eine Äußerung Vasaris zur Sammlung des Kardinals Della Valle) und zur Sammlung Della Valle: K. W. Christian in: N. Penny – E. D. Schmidt (Hg.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Symposium Washington 2003 (2008) 33–53. – Zu den frühesten Ergänzungen vgl. auch den Beitrag von M. De Paoli.

dann in die Tat umgesetzt – und publiziert (!) – worden, wenn nur ein kleines Bruchstück einer antiken Statue zur Verfügung stand, etwa im Fall einer heute nicht mehr nachweisbaren männlichen Skulptur, die um 1635 in der „Galleria Giustiniana“ abgebildet worden ist (Taf. 1 a–b).² Ergänzungen antiker Marmortorsi sind vorzugsweise in Marmor, gelegentlich auch in Bronze (sog. Zingarella im Louvre), im 16. Jahrhundert außerdem auch in Stuck bzw. *stucco forte* (Sammlung Albrechts V.), in Terrakotta (Laokoon) und in Wachs³ ausgeführt worden. Bei Torsi aus bestimmten Buntmarmoren oder aus dunkler ägyptischer Grauwacke (*basanites*) haben die Restauratoren in der Regel versucht, für die Komplettierung jeweils einen Block derselben oder einer ganz ähnlichen Gesteinssorte aufzutreiben. Bisweilen ist ihnen mit dem beigebrachten Material die Ergänzung so ‚gut‘ gelungen, dass eine sichere Unterscheidung zwischen antikem Bestand und Ergänzung bis heute kaum zu leisten ist, z. B. bei dem Satyr im Pompeianum in Aschaffenburg.⁴ Im Fall von Torsi, die aus Porphyry sowie aus anderen, noch seltener für rundplastische Werke verwendeten Gesteinssorten wie Alabaster oder *marmor bigio* gearbeitet sind, hat man hingegen früh erkannt, dass diese bereits in der Antike mit dem hellen Marmor der Extremitäten kontrastieren sollten, und in der Regel dementsprechend restauriert (sog. Orantin in Paris, Louvre Ma 2228).⁵ Antike Torsi aus Bronze sind nur in äußerst geringer Stückzahl zutage getreten und, wenn überhaupt, im gleichen Material vervollständigt worden (sog. Spinnerin).⁶ – Erst im 18. Jahrhundert werden Ergänzungen als kritikwürdig erachtet, und zwar in den Fällen, in denen ergänzte Partien ästhetisches Missfallen erregen. So spricht Winckelmann im Jahr 1763 davon, dass Ergänzungen antiker Statuen im Palazzo Giustiniani, die zumeist aus dem frühen 17. Jahrhundert stammen, „auch Anfängern im guten Geschmacke Eckel machen“.⁷ Andererseits wird den Antiquaren zur gleichen Zeit klar, dass Ergänzungen oft so geschickt ausgeführt worden sind, dass es große Schwierigkeiten bereitet, sie überhaupt als solche zu erkennen, was wiederum die Klassifizierung und Beurteilung vieler antiker Skulpturen empfindlich erschwert. C. G. Heyne schreibt dazu 1779: „Gleichwohl ist bey jeder Antike die erste Frage, die ein vernünftiger Anti-

2 Galleria Giustiniana I Taf. 122. Die Figur, von der dem Foto zufolge nur die rechte Schulter antik ist, befand sich bis zum frühen 20. Jh. im Palazzo Giustiniani.

3 Vgl. H. Frosien-Leinz – E. Weski, Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Statuen (1987) 43 mit Anm. 212.

4 Dauerleihgabe der Glyptothek München (Inv. Gl. 466).

5 Ausnahmsweise kam in der Kombination mit Porphyry auch Bronze zum Einsatz, vgl. die Sitzstatue der sog. Pallas Mazarin in Paris (Louvre, Inv. Ma 1056).

6 München, Inv. Gl. 444 (1834 in Vulci gefunden). – In Herkulaneum sind aus naheliegenden Gründen keine Torsi gefunden worden. Eine dort entdeckte kopflose Büste (C. Mattusch, *The Villa dei Papiri* [2005] 222 f.) hat man nicht ergänzt.

7 Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst (Dresden 1763) 24.

quar zu tun hat, diese: wieviel ist daran alt?“ Bei einer Reihe von restaurierten Statuen ist in dieser Frage bis heute, in einer Zeit, in der gute Chancen bestehen, die Provenienz von Marmor durch naturwissenschaftliche Untersuchung zu ermitteln, keine Einigung erzielt worden. Besonders irritierend ist dies bei wirkungsmächtigen Statuen, also solchen, die vornehmlich aufgrund ihrer europaweiten Verbreitung durch Abgüsse und Nachschöpfungen zu wichtigen Bausteinen für unsere Vorstellung von antiker Bildhauerkunst avanciert sind, beispielsweise dem sog. Kapitolinischen Antinous und der gleichfalls im Museo Capitolino aufbewahrten Flora. Während man die irrtümliche Benennung zumindest beim Antinous früh erkannt hat, ist es bei beiden Werken bislang nicht gelungen, den Umfang der Ergänzungen zu bestimmen. Im jüngsten Bestandskatalog des Museo Capitolino ist dieser Frage aus unerfindlichem Grund keine nennenswerte Beachtung geschenkt worden.⁸

Die kritische Beurteilung von Ergänzungen führt vor allem im späten 18. Jahrhundert – hier sind z. B. Carlo Albacini und Giovanni Pierantoni zu nennen – und im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts dazu, dass man Ergänzungen, die häufig nicht einmal hundert Jahre alt sind, etwa solche von der Hand Cavaceppis, durch ‚zeitgemäße‘ ersetzt. Betrachtet man die Zweitergänzungen, so fällt allerdings auf, dass einige von ihnen inhaltlich einen gravierenden Rückschritt gegenüber der Erstergänzung darstellen, etwa der von Pierantoni als Apollon ergänzte Pothos im Museo Capitolino (s. u. S. 52)⁹ und der von Emil Wolff 1826/27 als Zeus rerestaurierte Asklepios in der Rotunde des Alten Museums (Taf. 45 b).¹⁰ In vielen Fällen lässt sich konstatieren, dass das rerestaurierte Objekt, anders als in der Erstergänzung, zwar richtig interpretiert, aber dennoch nicht in zutreffender Weise ergänzt worden ist, etwa im Fall der Muse Polyhymnia in Berlin (Taf. 47 a).¹¹

Nicht zuletzt unter dem Einfluss der Elgin Marbles, die 1801 von der Athener Akropolis nach England gelangen und ab 1817 – unberührt – im British Museum präsentiert werden, setzt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Umdenken im Umgang mit antiken Torsi ein,¹² das darin zum Ausdruck

8 Musei Capitolini 2010, 474–81 Nr. 11 und 500–05 Nr. 17 (M. Papini). – Vgl. U. Müller-Kaspar, Franz Caucig, Ausst.-Kat. Stendal 2004, 74 Nr. 48; Denkmälerkatalog Nr. 428 sowie S. Kansteiner in: M. Bernauer – M. Miller (Hg.), Wilhelm Heinse – Der andere Klassizismus (2007) 224–31 mit Abb.

9 Vgl. auch den Torso Berlin, Inv. Sk 469, der von Cavaceppi wohl zutreffend als Faustkämpfer, 1826/27 dann aber, gegen den antiken Bestand, als Bogenschütze ergänzt worden ist (Taf. 46).

10 Asklepios Typus Campana, Berlin, Inv. Sk 290; Schinkels Pantheon 2004, 43–47 Nr. 2 Taf. 2.

11 Inv. Sk 221. – Vgl. A. Fendt in: T. Bartsch et al. (Hg.), Das Originale der Kopie, Koll. Berlin 2007 (2010) 172–78 mit Abb. – Die richtige Kopfhaltung des haltungsmotivisch einzigartigen Polyhymnia-Typus war bereits seit dem 17. Jh., durch eine kleine Abbildung dieses Musentypus auf dem Archelaos-Relief (heute London, British Museum), bekannt.

12 Vgl. Wünsche 2011, 67–72. 155 f.

kommt, dass nur noch vergleichsweise wenige Neufunde einer Vervollständigung unterzogen werden. Unergänzt bleiben etwa etliche Ankäufe, die die Berliner Museen in den 20er und 30er Jahren getätigt haben (Sk 243, 509, 514, 516). Von den Torsi, die man 1828 in der Villa der Quintilii an der Via Appia entdeckt hat, sind nur noch diejenigen vervollständigt worden, die für eine repräsentative Aufstellung geeignet erschienen.¹³ Damit schließt sich nach rund 300 Jahren der Kreis: die Beschränkung auf die Ergänzung ausgesuchter Stücke war bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Charakteristikum römischer Sammlungen, wie die berühmte, zwischen 1532 und 1536 entstandene Zeichnung Marten van Heemskercks zeigt, auf der im Lorenzetto-Hof des Palazzo Della Valle ein Nebeneinander von ergänzten Statuen – zu dem dort aufgestellten Apollon Typus Kyrene s. Anm. 1 – und unergänzten ersichtlich ist.¹⁴

Noch im ausgehenden 19. Jahrhundert beginnt schließlich die Ära der Derestaurierung, die bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts reicht. Als Kustos der Dresdner Skulpturensammlung lässt Georg Treu ab 1893 zahlreiche Statuen derestaurieren, da sie, so Treu in einem Brief an die General-Direktion, „durch willkürliche und schlechte Ergänzungen oft geradezu ungenießbar, ja unkenntlich“ geworden seien.¹⁵ Im 20. Jahrhundert sind dem Dresdner Beispiel u. a. die für die Sammlungen in Kassel, München und Kopenhagen verantwortlichen Archäologen und Restauratoren gefolgt; in Italien hat dieses *Procedere* dagegen, ebenso wie in Paris,¹⁶ London und St. Petersburg, nur wenige Nachahmer gefunden.¹⁷ – Seit mittlerweile rund 25 Jahren ist man wieder davon abgekommen, ergänzte Statuen zu derestaurieren: bestimmend für die aktuelle Haltung ist der Grundsatz, dass die transformierte Antike bedeutsame Aussagen über die Umstände und über die Zeit, in der die Ergänzung erfolgt ist, sowie über die an der Restaurierung beteiligten Personen erlaubt. Die Irritation, die eine ‚falsche‘ Ergänzung sowohl beim Fachmann als auch beim Laien hervorruft, wird dabei bewusst in Kauf genommen.

13 A. Ricci, *La Villa dei Quintili* (1998) Nr. 48 f. Taf. 10 f.

14 A. Nesselrath in: V. von Flemming – S. Schütze (Hg.), *Ars naturam adiuuans*, Festschrift Winer (1996) 252–63 Abb. 1–4. – Die Zeichnung galt lange als verschollen; sie ist durch einen häufig reproduzierten, 1553 angefertigten Stich von Hieronymus Cock bezeugt, vgl. z. B. Thomassin 1618, Abb. S. 45; Nesselrath a. O. Abb. 5–8; *History of Restoration* 2003, 31 Abb. 3.

15 K. Knoll in: *Dresden 2011*, 88. – Von der Derestaurierung ausgenommen blieben Objekte, die Treu der Kategorie „incurable Monster“ zugewiesen hat (vgl. Knoll 88 f.).

16 Ausgesuchte Skulpturen des Musée du Louvre sind derestauriert worden, z. B. diejenigen, die sich heute als Dauerleihgabe in Warschau befinden (im 19. Jh. derestauriert); vgl. T. Mikocki, *Corpus Signorum Imperii Romani: Pologne III* 1 (1994) Nr. 2 und Nr. 77.

17 Entfernt wurden u. a. etliche Ergänzungen von Statuen der Sammlung Ludovisi, die in den 90er Jahren des 19. Jhs. ins Ausland verkauft worden sind (vgl. A. Furtwängler, *Sammlung Somzée* [1897] VI), sowie diejenigen etlicher venezianischer Antiken (in den Jahren 1923–26).

Parallel zu den von Treu initiierten Derestaurierungen begann man in Dresden und andernorts auch damit, (derestaurierte) Torsi mit Gipsabgüssen zu vervollständigen. Mit der Methode der Kopienkritik hatte die Klassische Archäologie seinerzeit ein Instrumentarium entwickelt, welches dank der Häufigkeit, mit der einzelne griechische Statuen in der römischen Kaiserzeit kopiert worden sind, einer typologisch korrekten Vervollständigung von Torsi, die einem statuarischen Typus angehören, den Weg ebnete. Von dieser Möglichkeit hat man jedoch, soweit ich sehe, vergleichsweise selten Gebrauch gemacht, beispielsweise bei dem Dionysos einer 1906 in Milet gefundenen Statuengruppe¹⁸ und bei einer Kopie des Hermes Typus Andros-Farnese,¹⁹ die übrigens schon im frühen 18. Jahrhundert einen dem Typus entsprechenden Kopf trug, da sich der Erst-Ergänzer an der seit dem 16. Jahrhundert bekannten Replik im Vatikan orientiert hatte. Einer Statue in Kopenhagen, einer vermeintlichen Replik des polykletischen Diskophoros, hat man den um 1905 aufgesetzten Abguss einer ebenfalls in Kopenhagen aufbewahrten Kopfreplik des Diskophoros nach ca. 75 Jahren wieder abgenommen, weil die divergierende Größe von Kopf und Körper als störend empfunden wurde. In den Köpfen der Archäologen hat sich die irrige Restaurierung indes hartnäckig gehalten: der Torso wird noch heute, sicher zu Unrecht, als Replik des deutlich kleineren Diskophoros interpretiert.²⁰ Dass die Vervollständigung eines Torsos mit dem Teilabguss einer antiken Replik trotz ihrem unverkennbaren Gewinn für den Museumsbesucher nur selten praktiziert worden ist, mag damit zusammenhängen, dass es sich hierbei, wenn man zu einem auch in ästhetischer Hinsicht befriedigenden Resultat gelangen will, um ein aufwendiges Unterfangen handelt.²¹

Gegenwärtig steht in den meisten Antikensammlungen die konservatorische Betreuung von alten Restaurierungen im Vordergrund; einer der seltenen Fälle, in denen man in jüngster Zeit einen antiken Torso vervollständigt hat, ist

- 18 Berlin, Inv. Sk 1797: Umdeutung des Apollon Typus Lykeios; vgl. S. Kansteiner in: V. Strocka (Hg.), *Meisterwerke* (2005) 63 f. Abb. 4. – Vgl. auch den 1824 gefundenen und im 20. Jh. mit dem Teilabguss einer Replik versehenen Einschenkenden Satyr Berlin, Inv. Sk 257.
- 19 Dresden, Inv. Hm 114 (ex Albani; von Treu mit Abguss der Replik Farnese versehen; Dresden 2011 Nr. 115 mit Abb. auch der Erstergänzung). – Der 1892 für die Dresdner Sammlung erworbene Herakles Inv. Hm 92 (Dresden 2011 Nr. 144) war bis in die zweite Hälfte des 20. Jhs. mit einem Abguss einer anderen Kopie, derjenigen in Kopenhagen, ergänzt.
- 20 D. Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet* (1990) 145 Nr. I 7 Taf. 18; M. Moltesen, *Ny Carlsberg Glyptotek. Imperial Rome II* (2002) 305–07 Nr. 102. – Zur Kopfreplik s. Kreikenbom a. O. 153 Nr. I 35; Moltesen a. O. Nr. 103. – In der Zeit um 1905 hat man in Kopenhagen auch einige Torsi von weiblichen Statuen (z. B. Poulsen Nr. 292. 301 f. 311) mit Abgüssen vervollständigt; bei der Kleinen Herkulanerin sitzt der Kopf bis heute auf.
- 21 In der Abgusssammlung Antiker Plastik in Berlin haben wir im Jahr 2007 eine Torsoreplik der Amazone Mattei mit einem Kopf des zugehörigen Typus verbunden (Text und Skulptur 2007, 50–52) und dabei allein mit der Diskussion der Ausrichtung des Kopfes zahllose Stunden zugebracht.

ernüchternd: Bei einer 2003/04 gefundenen Statue aus Somma Vesuviana, einer Umdeutung des sog. Dresdner Knaben als Dionysos mit Panther im linken Arm, hat man, in Unkenntnis der Typologie, das Standmotiv falsch ergänzt, so dass die Beinpartie insgesamt einen nicht eben organischen Eindruck hinterlässt.²²

Das Zustandekommen von Ergänzungen, also die inhaltlichen Hintergründe für das handwerkliche Procedere der Ergänzung, aufzuzeigen, ist angesichts der nicht gerade verheißungsvollen Quellenlage – sieht man von wenigen und zudem spät verfassten Schriftstücken, etwa zur Restaurierung der Ägineten²³ und zur Rerestaurierung einzelner Statuen,²⁴ ab, existieren keine Dokumente, in denen das Vorgehen eines Ergänzers in einem konkreten Fall geschildert oder begründet wird – eine verzwickte Angelegenheit. Ein signifikantes Beispiel für die mit dieser Frage verbundenen Schwierigkeiten liefern zwei jugendliche antike Torsi, die zwischen 1620 und 1630 in so ähnlicher und zugleich einzigartiger Weise mit einer Fackel in der erhobenen rechten und mit einem bzw. zwei Äpfeln in der linken Hand restauriert worden sind, dass die Ergänzung des einen nach dem Vorbild des anderen erfolgt sein muss. Es konnte bislang jedoch nicht ermittelt werden, ob der Ergänzer des Torsos der Sammlung Ludovisi (Taf. 1 c),²⁵ Alessandro Algardi, oder derjenige des Torsos der Sammlung Giustiniani (Taf. 1 d),²⁶ wohl Gian Lorenzo Bernini, das Motiv als erster realisiert hat. Während für Algardis Ergänzungen eine Entstehung im Jahr 1626 wahrscheinlich gemacht werden kann,²⁷ besitzen wir für Berninis Ergänzungen nur einen terminus ante quem, da die restaurierte Figur im Jahr 1634 von Giovanni Guidi gezeichnet und von Cornelis Bloemaert für die Publikation „Galleria Giustiniana“ gestochen worden ist.²⁸ Die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach, u. a. von Rossini, getätigte Äußerung, die Statue zeige den jungen Bernini und sei als ganze von seinem Vater ge-

22 M. L. Catoni (Hg.), *La Forza del Bello*, Ausst.-Kat. Mantua 2008, 338 Nr. 65 mit Abb.; S. Kansteiner, Katalogtext zum Torso Berlin Sk 516, in: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/Nr.106188>.

23 Vgl. Wünsche 2011, 80–103.

24 Zur Rerestaurierung des Berliner Asklepios aus der Sammlung Ruspoli (s. o.) hat sich Emil Wolff mehrfach brieflich geäußert.

25 Rom, Palazzo Altemps, Inv. 8601. – Lit.: Rossi Pinelli 1986, 224 mit Abb. 219; A. Amadio in: Ludovisi 1992, 182–87 mit Abb.; M. De Angelis, *Scultura antica in Palazzo Altemps* (2002) 238 f. – Taf. 1 c zeigt die Statue in einer Zeichnung von J. Riepenhausen.

26 *Galleria Giustiniana I* Taf. 58.

27 Vgl. A. Amadio in: Ludovisi 1992, 182.

28 Der Text der Rechnung lautet: „... scudi quaranta pagati a d. (sc. Cornelio Blomarte) per l'intaglio fatto in rame di quattro disegni, cioè della figura grande del Bernini, ...“; abgedruckt bei Gallottini 1998, 70 Nr. 112.

schaffen worden,²⁹ ergibt nichts für die Datierung,³⁰ da sie in das Reich der Legende gehört: in den Giustiniani-Inventaren ist die Statue immer als antike Arbeit klassifiziert. Der explizite Hinweis darauf, dass es sich um einen von Bernini (sc. Gian Lorenzo Bernini) restaurierten antiken Torso handelt, findet sich allerdings nur in einem Manuskript, das Winckelmann im Jahr 1756 angelegt hat:³¹

Eine Figur als ein Bacchus von Bernino restauriert mit abscheulichen Haaren. An dieser Figur sind Arme und Beine restauriert. In der einen Hand hat man ihr eine Fackel, in der anderen Hand Mohn-Häupter gegeben. Der Kopf ist als Exempel des verderbten Geschmacks anzuführen, nicht allein wegen der Haare, sondern auch wegen der Form des Gesichts.

Außer der Frage der Priorität ist ebenfalls nicht geklärt, wie man auf die Idee für die Ergänzung – die Äpfel der Hesperiden symbolisieren den dunklen Westen, die Fackel den Aufgang der Sonne im Osten – gekommen ist,³² und warum beide Statuen nie in derselben Weise bezeichnet worden sind. Während in der einen Apollo,³³ Paris,³⁴ Bacchus (Winckelmann), ein Genius³⁵ oder Bernini (Richardson u. a.) erkannt wurde, galt die andere als Prometheus,³⁶ „Giorno“³⁷ oder Aurora.³⁸ Die Ergänzungen lassen sich heute nur noch im Fall der von Algardi ergänzten Statue nachvollziehen; die aus einem Torso des sog. Epheben Westmacott ergänzte Giustiniani-Statue, die als verschollen gilt, ist dagegen mit hoher Wahrscheinlichkeit, ebenso wie etliche weitere Statuen der Sammlung Giustiniani, etwa ein „Apollo“,³⁹ im 19. Jahrhundert rerestauriert wor-

29 P. Rossini, *Il Mercurio errante* (Rom 1693) 34 („il Figliuolo del Cavalier Bernino fatto dal detto Cavaliere“); Richardson III 258. Vgl. dazu A. Gallottini in: *History of Restoration* 2003, 199.

30 Anders A. Gallottini in: *History of Restoration* 2003, 199. – Von der Priorität des Giustiniani-Stücks gehen auch G. A. Cellini und G. Fusconi aus, s. Giustiniani 2001, 41 und 217 f. Nr. 13.

31 Winckelmann 1756, 121. 355.

32 Vincenzo Cartari, *Le imagini con la spositione de i Dei de gli antichi* (Venedig 1556) beispielsweise beschreibt keinen Apollo oder Sol mit diesen Attributen.

33 Inventar 1638 Nr. 359 (s. Gallottini 1998, 93); so auch noch im Inventar 1757 (s. Gallottini 1998, 232 Nr. 335).

34 Inventar 1793 Nr. 291 (s. Gallottini 1998, 252); Inventar 1811 Nr. 160 (s. Gallottini 1998, 270); Clarac III 218, Text zu Nr. 941.

35 F. W. B. von Ramdohr, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst* Bd. III (Leipzig 1787) 49 („Genius mit einer Fackel und Mohnstengeln“).

36 Ludovisi-Inventar 1633 Nr. 7 (= Palma 1983 p. 72): „Un Prometeo grande del naturale con una falce in mano“.

37 Ludovisi-Inventar 1641 Nr. 110 (= Palma 1983 p. 86); Ludovisi-Inventar 1665 Nr. 96 (= Palma 1983 p. 95).

38 Ludovisi-Inventar 1749 Nr. 36 (= Palma 1983 p. 139).

39 Aus dem unbärtigen „Apollo“ Galleria Giustiniana I Taf. 137 (Inventar 1638 Nr. 226; Inventar 1793 Nr. 181 [„statua di un giovane“) ist ein bärtiger Prometheus mit Fackel geworden (jetzt im sog. Museo Torlonia Nr. 100); vgl. Giustiniani 2001, 256–59 Kat. 24.

den: sie dürfte mit einer als Hermes ergänzten Statue im sog. Museo Torlonia (Inv. 59) identisch sein, die Visconti zufolge aus der Sammlung Giustiniani stammt.⁴⁰

40 P. E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, hrsg. von C. L. Visconti (Rom 1883) 28 Nr. 59 Taf. 15. – Da die Statue in keinem der Giustiniani-Inventare aus der Zeit 1638–1811 als Hermes verzeichnet ist (die Inventarangaben, die Gasparri 1980, 163 Nr. 59 macht, sind alle unzutreffend), muss sie, wenn Viscontis Angabe zur Provenienz richtig ist, mit dem Bernini-Stück identisch sein.

Restauro di antiche sculture a Venezia nel XVI secolo. I marmi del Pubblico Statuario

MARCELLA DE PAOLI

Sul finire del Cinquecento nacque a Venezia lo Statuario Pubblico della Serenissima, istituzione che per due secoli suscitò l'interesse di eruditi e viaggiatori. Il nucleo originario del suo fondo comprendeva sculture da due delle più ricche raccolte antiquarie della città lagunare: la collezione dei Grimani di Santa Maria Formosa, duecento opere della quale erano passate allo Stato veneziano in virtù di una donazione del 1587 disposta da Giovanni, patriarca d'Aquileia, e quella di Federico Contarini, procuratore di san Marco che, incaricato di portare a termine l'allestimento dello Statuario alla morte del Grimani, vi aveva aggiunto diciassette esemplari del suo museo.¹

Le sculture, dal 1596 esposte nel Vestibolo della Biblioteca Marciana, provenivano dalla Grecia e dall'Oriente mediterraneo, erano il frutto di rinvenimenti nell'entroterra veneto oppure erano state acquistate sul mercato antiquario veneziano, assai fiorente fin dal XIV secolo. I Grimani, patriarchi d'Aquileia per tradizione familiare, poterono inoltre attingere alle rovine di quella antica città, mentre numerose opere erano giunte loro anche da Roma grazie ad acquisti e agli scavi nella 'vigna' che possedevano sul Quirinale.

Il museo di marmi antichi di Federico Contarini, simile nella composizione a quelli dei Grimani e di altre importanti famiglie patrizie veneziane, era ospitato nelle fabbriche delle Procuratie Nuove, dove l'erudito collezionista abitava com'era consuetudine per i procuratori di san Marco. La raccolta Grimani arrivò invece allo Statuario dalle sale del palazzo di famiglia a Santa Maria Formosa che, ristrutturato nella seconda metà del Cinquecento all'insegna dell'emulazione delle grandi dimore romane, ospitava le antichità nel cortile e in alcune stanze del primo piano nobile, in particolare nella cosiddetta tribuna, unicamente destinata a tale scopo.² Quest'ultima alloggiava circa centotrenta

1 I. Favaretto – G. L. Ravagnan, *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità 1596–1797* (1997) 38–44.

2 M. Piana in: A. Bristot (ed.), *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri* (2008) 43–46.

sculture nel 1593, quando furono inventariate in vista del loro trasferimento in piazza San Marco per la donazione di Giovanni Grimani a favore della Repubblica.³

Già allora la maggior parte degli esemplari della tribuna era stata integrata da restauri, mentre altri ambienti, per esempio il cortile, fornirono torsi frammentari e altre piccole statue ancor oggi incomplete. Lo stato gravemente compromesso di alcune opere dovette scoraggiare ogni tipo di intervento, forse destinante a fornire marmo da reimpiegare nella riparazione di esemplari di maggior pregio; altre vennero probabilmente lasciate frammentarie per esigenze di allestimento e può essere questo il caso del cortile, piuttosto atipico per l'edilizia privata veneziana, creato 'alla romana' per espressa volontà di Giovanni.⁴

Quanto alle vicende (e alla paternità dei restauri), una notizia d'archivio testimoniava dei lavori di Tiziano Aspetti su alcune sculture ritirate dalla Sala delle teste di Palazzo Ducale nel 1586 per essere sottoposte a restauro, che un tempo erano appartenute al cardinale Domenico, zio di Giovanni, a sua volta autore nel 1523 di un lascito di materiale archeologico allo Stato.⁵ Uno studio storico-artistico si era occupato, invece, in modo convincente di una Musa ellenistica della collezione Grimani, trasformata in Cleopatra da un intervento attribuito a Tullio Lombardo (tav. 2).⁶ Esistevano quindi indicazioni relative ad almeno due fasi cronologiche ragionevolmente certe per i restauri rinascimentali sulle sculture del più importante gruppo di opere dello Statuario: la fine del Quattrocento – prima metà del Cinquecento con integrazioni, se non di Tullio, della bottega dei Lombardo e la seconda metà dello stesso secolo con i lavori eseguiti da Tiziano Aspetti. Nulla si sapeva a questo proposito sulla raccolta Contarini. Per i periodi successivi era noto che alla metà del Settecento nuovo impulso allo Statuario era stato dato dalla redazione di un Catalogo da parte di Anton Maria Zanetti il Giovane⁷ e che negli anni Venti del Novecento le sculture erano state in gran parte de-restaurate e riorganizzate nel nuovo allestimento del Regio Museo Archeologico progettato da Carlo Anti.⁸

Nonostante alcune zone d'ombra, relative al XVII secolo e al periodo della Seconda Guerra Mondiale, i marmi dello Statuario costituivano nel loro insieme un caso di studio di grande interesse, giacché erano un complesso chiuso, consegnato alla storia in un momento preciso e affidato a un'autorità forte,

3 I. Favaretto – M. De Paoli, *Eidola* 7, 2010, 118–31.

4 M. De Paoli, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 165, 2006/07, 425–31.

5 M. Perry, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 1978, 215–44.

6 D. Pincus, *Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities: an Aspect of fifteenth Century Venetian Antiquarianism*, in: *Arte Veneta* 33, 1979, 29–42.

7 Favaretto – Ravagnan, l. c., 53–60.

8 C. Anti, *Il R. Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia* (1930).

quella dello Stato veneziano, che preservò intatta la collezione sino agli ultimi giorni della Serenissima. Tra queste sculture figuravano alcuni originali greci di valore, noti da tempo alla critica e, tuttavia, mai considerati dal punto di vista degli interventi rinascimentali nel loro complesso. La novità dell'indagine, di cui qui si dà comunicazione,⁹ è consistita proprio nell'esame sistematico dei restauri di un così ricco campione di opere antiche, che ha fornito numerose informazioni sulle modalità secondo le quali esse furono integrate e adattate per le raccolte cui appartenevano. Scopo di questo contributo è illustrare il metodo adottato nella ricerca, corredandolo di alcuni esempi significativi dei risultati raggiunti.¹⁰

Con un'operazione preliminare si è tentato di ovviare, almeno parzialmente, alla scarsità di documentazione d'archivio relativa ai restauri e di circoscrivere la materia d'indagine, selezionando le opere che con maggiore probabilità ancora conservassero intatti gli interventi del XVI secolo. Lo studio delle sculture del Museo Archeologico ha preso avvio, infatti, dal confronto tra descrizioni d'inventario e immagini, queste ultime costituite dai disegni settecenteschi di Anton Maria Zanetti il Giovane e da vecchie fotografie, variamente datate ma appartenenti per lo più a un catalogo del museo pubblicato nel 1914 da Giuseppe Pellegrini.¹¹ In primo luogo si è stabilito quali fossero le differenze tra l'odierno aspetto dei marmi veneziani e quello riprodotto nelle foto precedenti alle rimozioni decise da Carlo Anti tra il 1923 e il 1926. Una volta appurata la sopravvivenza delle aggiunte moderne o, nel caso di opere de-restaurate, recuperata la loro immagine antecedente gli interventi Anti, l'aspetto delle opere in esame è stato confrontato con quello che le medesime avevano nei disegni del catalogo Zanetti del 1736 riscontrando, in questo caso, una situazione sostanzialmente immutata. Le descrizioni che corredano i disegni dello Zanetti sono, infine, state confrontate con gli inventari del 1593, compilati quando la raccolta Grimani ancora si trovava nel palazzo di Santa Maria Formosa. Anche in questo caso si è visto che spesso le descrizioni coincidevano, il che dimostrava che molti degli attributi e particolari anatomici, per lo più di restauro, erano rimasti invariati tra la fine del XVI e il XVIII secolo e, inoltre, erano parte delle sculture già prima del trasloco nell'Antisala della Libreria di san Marco.

9 La presente ricerca, nata come tesi di dottorato, è stata oggetto di una dettagliata pubblicazione (De Paoli 2004).

10 Ringrazio Luca Giuliani, Sascha Kansteiner e Moritz Kiderlen per l'invito a partecipare al Seminario, di cui si pubblicano gli Atti; è stato per me una preziosa occasione di approfondimento. La mia riconoscenza va anche a Christiane Vorster per aver segnalato il mio studio.

11 G. Pellegrini, *Descrizione degli oggetti antichi componenti la sezione classica del Regio Museo Archeologico di Venezia II* (1914).

Nella totale assenza di notizie su interventi alle opere dello Statuario, che non fossero di pura manutenzione, avvenuti successivamente alla sua apertura al pubblico, si è pertanto supposto che le vecchie foto e i disegni dello Zanetti, per le sculture di cui si occupò Anti, e l'attuale aspetto delle opere del Museo archeologico, risparmiate dai de-restauri degli anni Venti, rappresentassero graficamente i restauri rinascimentali o vi corrispondessero materialmente, estendendo quest'ipotesi anche agli esemplari donati da Federico Contarini. Purtroppo non tutte le sculture si sono rivelate utili allo studio, a causa dello stato di conservazione talvolta molto compromesso delle stesse parti di restauro cinquecentesco e, soprattutto, a causa di interventi successivi di pulitura quando non addirittura di rimozione, che nella migliore delle ipotesi avevano separato pezzi antichi non pertinenti, cancellando informazioni di tipo tecnico come le modalità d'innesto delle teste sui busti, nella peggiore avevano eliminato la parte moderna, ora perduta. Ciò ha portato a una scrematura del campione d'indagine, che è consistito comunque in oltre cento sculture.

Una volta determinata la materia d'esame, si sono definiti gli obiettivi della ricerca: in primo luogo (I) datare in senso relativo e attribuire in via ipotetica gli interventi di restauro, anche in assenza di notizie d'archivio che ne attestassero in modo più preciso la paternità; in secondo luogo (II) comprendere la 'filosofia' alla base dei restauri rinascimentali, esplorando contesto culturale e plausibile genesi di identificazioni e/o reinterpretazioni delle iconografie antiche proposte dai restauri.

I. Adottando un criterio tipologico basato su particolari anatomici o su altri motivi-firma delle integrazioni moderne, l'analisi ha permesso di isolare dei nuclei di restauro, cioè gruppi di sculture che furono oggetto di interventi integrativi contestuali e analoghi dal punto di vista tecnico e/o formale, denunciati da elementi-guida comuni.

Nella costruzione della tipologia di restauro si è deciso di focalizzare l'attenzione su alcune parti delle sculture come mani e piedi spesso interessate da rifacimenti e sufficientemente complesse da offrire un buon numero di elementi d'indagine¹², ma al contempo secondarie nell'insieme della figura, al punto che nelle loro integrazioni il restauratore dovette sentirsi libero di non accordare il suo stile a quello della parte antica superstite.¹³ Dopo un'ideale

12 I parametri di giudizio individuati sono stati: struttura generale, forma e lunghezza delle dita, forma delle unghie (con speciale attenzione al modo in cui sono tagliate alla base) nonché forma dei sandali, quando i piedi sono calzati. Cfr. De Paoli 2004, 199–209.

13 Si veda a questo proposito la presenza nella medesima scultura, una statua di *Galata in ginocchio*, di una mano antica superstite e di una di restauro, in cui il trattamento generale della struttura anatomica dell'arto nonché il modo di disegnare le unghie sono sostanzialmente diversi. Su questo si veda De Paoli 2004, 170.

scomposizione delle sculture nelle parti anatomiche soggette a interventi di restauro (attraverso immagini fotografiche di dettaglio), queste ultime sono state riunite in gruppi affini per caratteristiche formali, come la nodosità delle dita dei piedi, oppure tecniche, per esempio modi particolari di innestare i piedi moderni sulle parti antiche. Si sono così individuati dei tipi (e dei sottotipi), cioè gruppi di elementi anatomici di restauro che hanno caratteristiche comuni. Si è passati poi a ricomporre l'unità delle varie sculture, verificando quali tipi di restauro facessero capo a ciascuna di esse; ciò ha fatto emergere alcuni gruppi di statue in cui ricorrono il medesimo tipo di piede, mano, innesto di restauro. L'isolamento dei vari particolari e la loro analisi hanno evidenziato connessioni, del tutto inaspettate, fra statue dissimili per datazione e luogo di produzione antichi, ma collegate da interventi che rivelavano le medesime caratteristiche morfologiche e stilistiche. È stato così possibile individuare alcuni nuclei di restauro, che corrispondono con buona probabilità a integrazioni eseguite su sculture diverse nello stesso periodo, e forse nella stessa bottega.

In un secondo momento si è tentato di attribuire i restauri a modalità operative di singoli artisti, evidenziando elementi comuni a più statue da utilizzare come motivi-firma per la ricerca degli esecutori dei lavori. Nel fare ciò si sono potuti aggregare nuovi casi ai già noti restauri dei Lombardo e di Tiziano Aspetti, studiati dalla critica, e si è tentato di individuare altre personalità artistiche che potessero essere state coinvolte nelle integrazioni alle antichità, seguendo il filo rosso dei rapporti di committenza tra collezionisti e scultori del XVI secolo; è il caso dei Grimani e di Francesco Segala nonché della bottega di Jacopo Sansovino o, ancora, del procuratore Contarini incaricato di valutare l'operato di Tiziano Aspetti sulle sculture Grimani già a Palazzo Ducale.¹⁴

Per un esempio di restauro lombardesco si vedano qui tre statue femminili accomunate dalla struttura anatomica dei piedi e dal tipo di calzatura indossata: una *Musa* ellenistica della seconda metà del II secolo a.C. – il cui restauro come Cleopatra era già stato attribuito da Debra Pincus a Tullio Lombardo nel 1979 –, una *Demetra* della fine del V secolo a.C. trasformata in *Abbondanza* e una *Hora-Autunno* (*Pomona* ancora nel Settecento) del I secolo d.C. (tav. 3). Passando dal confronto dei piedi a quello delle teste rinascimentali della prima e terza statua (il capo della seconda, rimosso negli anni Venti del Novecento, è purtroppo perduto), la loro familiarità è apparsa ancora più evidente.¹⁵ Un

14 De Paoli 2004, 161–66.

15 Le teste, in un primo momento lasciate da parte, perché più difficilmente paragonabili tra loro, hanno potuto dare qualche indizio ulteriore nell'individuazione dei responsabili dei restauri. Esse furono presumibilmente eseguite da mani più esperte e, per questo motivo, forse con meno probabilità oggetto di un trattamento meccanico di serie, quale è riscontrabile invece in parti secondarie come le mani, i piedi, gli elementi di sostegno o alcuni particolari decorativi. Da certe teste di restauro traspare un'innequivocabile 'aria di bottega', evidenziata dalla ricorrenza di

esempio relativo ai restauri di Tiziano Aspetti è, invece, offerto dei celebri *Galati Grimani*, tratti dai bronzi della seconda metà del II secolo a.C., e di *Ulisse*, copia di età antoniniana di un originale dell'inizio del III secolo a.C., già riconosciute in un documento d'archivio, pubblicato nel 1978 da Marilyn Perry, come interventi da assegnare allo scultore padovano.¹⁶ La statua del *Galata in ginocchio* e di *Ulisse* (tav. 4a–b) sono associate, oltretutto dalla notizia d'archivio messa in evidenza dalla Perry, dallo stesso trattamento riservato all'elsa della spada che entrambi impugnano, mentre il medesimo *Ulisse* e il *Galata in atto di cadere* presentano due mani di restauro identiche per particolari anatomici e posizione.

II. Nel perseguire il secondo obiettivo della ricerca, comprendere la 'filosofia' dei restauri rinascimentali, la scelta di analizzare principalmente le statue e i busti di divinità ha consentito di approfondire il tema dell'interpretazione e trasformazione delle iconografie classiche. Si è così potuto affrontare l'aspetto culturale degli interventi ai marmi Grimani e Contarini, tentando di ricostruire il contesto in cui essi furono ideati, vale a dire l'ambiente culturale veneziano del tempo, attraverso le possibili letture dei suoi protagonisti quali fonti d'ispirazione per il restauro delle antiche sculture, come i libri che descrivevano o illustravano le più famose statue di Roma, i trattati di numismatica, le opere degli autori greci e latini, i manuali di iconologia, senza trascurare il contatto diretto con le monete e le gemme (a). Si è cercato, inoltre, di distinguere le diverse modalità di restauro in relazione alle iconografie, restituite correttamente oppure erroneamente reinterpretate, e agli scopi sottesi ai singoli interventi, semplici integrazioni di sculture frammentarie con elementi neutri oppure invenzioni, talora complesse, dovute a esigenze di allestimento nei musei privati del XVI secolo (b).

a. Il contesto culturale in cui le integrazioni rinascimentali alle sculture frammentarie furono concepiti rimanda a un umanesimo nutrito in egual misura di antichità e di libri; in tutta Europa il fascino che su artisti e collezionisti fu esercitato dai monumenti della Roma dei Cesari contribuiva ad accrescere il

alcuni minimi particolari, ma nessuna è perfettamente uguale a un'altra, benché i piedi, pure di restauro, delle statue a cui esse appartengono siano a volte quasi identici. Per altri confronti della statua di *Pomona* con opere dei Lombardo si veda M. De Paoli in: M. Ceriana (ed.), Tullio Lombardo (2007) 361–68.

16 A conferma di questa attribuzione si è visto, infatti, come il fodero reintegrato della spada dell'*Ulisse* Grimani, caratterizzato da una curiosa terminazione ovale, trovi riscontro nel rilievo bronzeo raffigurante il *Martirio di san Daniele* del Museo Diocesano d'Arte sacra di Padova, realizzato dall'Aspetti tra il 1592 e il 1593. Anche la decorazione che lo contraddistingue, imitante i petali di una margherita appare simile a quella del diadema indossato dalla statua della *Carità* che lo scultore fece non molto tempo dopo per l'altare di sant'Antonio nella Basilica del Santo; cfr. De Paoli 2004, 158–61.