

Simone Rambaldi

*Fregi classici in miniatura:
il Partenone e il tempio di Bassae di John Henning*

Abstract. La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università di Palermo, di recente riallestita, possiede tra i suoi calchi due gessi di grande interesse. Si tratta delle repliche delle versioni miniaturizzate dei fregi del Partenone e del Tempio di *Bassae* che lo scultore scozzese John Henning realizzò a Londra, nei primi decenni dell'Ottocento. Le riproduzioni furono inizialmente incise su piccole tavole di ardesia, dalle quali potevano essere ricavati calchi in gesso, destinati alla vendita. Ne nacque presto un lucroso commercio di copie non autorizzate, dal quale purtroppo Henning non guadagnò nulla.

Tali manufatti, che poche volte hanno attirato l'attenzione degli archeologi, assolvevano una duplice funzione: da un lato servivano allo studio (nelle gipsoteche universitarie), dall'altro erano utilizzati come elementi d'arredo (nelle case private). Questo secondo scopo assume uno speciale significato storico-culturale. Le repliche di Henning, il quale riprodusse il rilievo ateniese anche in pietra su due edifici londinesi, testimoniavano la rapida diffusione della conoscenza dei due fregi di età classica, solo da poco tempo noti all'Europa. I piccoli calchi, inoltre, si adattavano bene al gusto dell'epoca, perché, nonostante la sorprendente fedeltà agli originali, le loro nitide figure sembrano emanare un'aura più neoclassica che classica. Essi, perciò, appaiono allo stesso tempo due tipici prodotti "industriali" del XIX secolo.

Abstract. The Plaster Cast Gallery of the Department of Cultures and Societies at the University of Palermo, renovated recently, includes two very interesting casts. They are two plaster replicas of the miniaturized reproductions of the Parthenon and *Bassae* friezes, made in London by the Scottish sculptor John Henning in the first decades of the 19th century. The reproductions were initially carved into small slate slabs, from which plaster casts could be obtained and sold. A lucrative trade of bootlegged copies arose, but Henning gained nothing by that business. These artefacts, which have seldom captured the attention of the archaeologists, performed a twofold function: on one hand they were useful for study (in academic plaster cast galleries), on the other hand they were used as furnishing elements (in private houses). This latter aim takes on a special historical and cultural meaning. The replicas by Henning, who reproduced the Athenian relief also in stone on two London buildings, testified the fast spread of the knowledge of the two classical friezes, newly known by Europe. The small casts, furthermore, were suitable for the contemporary taste, because, despite their astonishing fidelity to the originals, their sharp figures seem to emanate a more neoclassical than classical aura. They, therefore, appear two typical "industrial" products of the 19th century at the same time.

Nella Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, recuperata e riallestita in tempi molto recenti, sono attualmente conservati quaranta calchi, in massima parte risalenti agli ultimi decenni dell'Ottocento¹. Tra questi vi sono due piccoli pezzi, che rivestono un interesse speciale: si tratta di due tavole di gesso, incorniciate in legno, su cui sono riprodotti nella loro interezza, ma in scala fortemente rimpicciolita, due fregi scultorei a rilievo dell'età classica greca, di

¹ Il presente lavoro riprende, con integrazioni e molte più immagini, le riflessioni da me precedentemente tracciate in lingua inglese in RAMBALDI (2020).

grandissima importanza storico-artistica². Uno è il più celebre di tutti i fregi greci, cioè quello del Partenone, che, come è noto, raffigura la processione panatenaica con la quale tutti gli anni gli Ateniesi offrivano un peplo sacro alla loro dea protettrice Atena (fig. 1). L'altro è il fregio del tempio di Apollo *Epikourios* di *Bassae*, un antico centro vicino all'odierna *Phigaleia*, sulle montagne nel cuore del Peloponneso (fig. 2). Come gran parte del fregio ateniese, anche questo secondo ciclo figurato, che raffigura scene di Amazzonomachia e Centauromachia, è oggi conservato al British Museum di Londra³.



Figura 1. Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società, Università degli Studi di Palermo. Replica del calco del fregio del Partenone di John Henning (foto dell'Autore).

Entrambi i fregi miniaturizzati sono ripartiti in più registri sovrapposti, che seguono l'andamento delle sequenze figurate, in origine disposte lungo i quattro lati delle celle dei templi che le ospitavano (all'esterno della cella nel Partenone, all'interno nel tempio di *Bassae*). Il fregio del Partenone è suddiviso in sei registri e si presenta ridotto in scala 1:20; infatti ciascun registro è alto circa 5 centimetri, cioè 2 pollici secondo il sistema metrico inglese, mentre l'altezza del fregio originale è di 1 metro. Il fregio di *Bassae* è suddiviso in cinque registri, nei quali le figure risultano più grandi, perché è diverso il

² Vedi RAMBALDI (2017, 96-99, nr. 31, e 110-11, nr. 36). Le due tavole misurano, rispettivamente, cm 131,5 x 35 e cm 65 x 31. Sulla storia e la formazione della collezione di gessi palermitana, costituita dall'archeologo siciliano Antonino Salinas (1841-1914) durante il suo magistero universitario, ivi, 13-30.

³ Nel mare sterminato degli studi che sono stati dedicati al fregio del Partenone, una bibliografia appena basilare deve includere almeno: MICHAELIS (1871, 203-265); SCHWEITZER (1967); BROMMER (1977); BESCHI (1988); NEILS (2001); JENKINS (2002²); DELIVORRIAS (2004); PAPINI (2014, 87-114); PANDERMALIS – ELEFHERATO – VLASSOPOULOU (2017, 217-237). Studi fondamentali sul fregio del tempio di *Bassae* sono: DINSMOOR (1956); HOFKES-BRUKKER (1975); MADIGAN – COOPER (1992, 38-99 e 113-117, nrr. 129-205); JENKINS – WILLIAMS (1993); KNELL (1998); CASANOVA – EGEA (2012).

rapporto dimensionale, qui pari a 1:10, forse per compensare la minore lunghezza di questo secondo ciclo figurativo. Inoltre, mentre il calco del Partenone rispecchia fedelmente la sequenza originale del fregio⁴, quello di *Bassae* non corrisponde all'ordine con cui le lastre marmoree sono oggi esposte al British Museum, sulla base dell'interpretazione dello studioso Peter Corbett⁵.



Figura 2. Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società, Università degli Studi di Palermo. Replica del calco del fregio del tempio di *Bassae* di John Henning (foto dell'Autore).

L'artefice di questo straordinario lavoro di riduzione dei due fregi classici si chiamava John Henning, un nome oggi pochissimo noto agli archeologi, ma non sconosciuto agli storici inglesi dell'arte moderna, per un motivo su cui torneremo alla fine del presente lavoro (fig. 3). John Henning era uno scultore scozzese autodidatta, nato a Paisley, nei pressi di Glasgow, nel 1771 e morto a Londra nel 1851⁶. Egli aveva

⁴ Vedi *infra*.

⁵ Per i problemi sollevati dalla disposizione delle lastre di *Bassae*, molto discussa, vedi MADIGAN – COOPER (1992, 38-40); JENKINS – WILLIAMS (1993). Nelle pagine che seguono, per l'interpretazione delle singole scene, farò riferimento prevalentemente allo studio di B.C. Madigan e F.A. Cooper.

⁶ Gli studi principali sulla vita e le opere di Henning sono MALDEN (1977) e WALL (2008). Il volume di J. Malden, utile soprattutto per la corrispondenza originale di Henning in esso riportata, è difficile da citare con precisione, perché le sue pagine non sono numerate.

già acquisito una discreta notorietà come autore di numerosi ritratti di personaggi importanti intagliati su medaglioni, quando, recatosi a Londra nel 1811, gli capitò di vedere di persona i marmi del Partenone. La maggior parte delle sculture era già stata trasportata a Londra per iniziativa del ben noto Lord Elgin, al quale ancora appartenevano quando Henning le osservò per la prima volta, nella sistemazione provvisoria in cui si trovavano fino al loro trasferimento a Burlington House, da dove avrebbero poi raggiunto il British Museum in seguito al loro acquisto da parte del governo inglese, avvenuto nel 1816⁷. Henning, come tanti suoi contemporanei, rimase molto impressionato alla vista dei marmi partenonici, tanto che decise di ricavarne una riproduzione integrale, però su scala fortemente ridotta, da realizzare nella tecnica del piccolo intaglio in cui era maestro. Dopo avere ricevuto da Lord Elgin il permesso di effettuare questo lavoro, non senza alcune difficoltà, l'artista si mise subito all'opera, con grandissimo impegno.



Figura 3. Ritratto fotografico in calotipia di John Henning, 1843-1846 (da Wall 2008).

Henning si dedicò al suo compito come se si trattasse di uno dei tanti lavori miniaturistici che lo avevano reso stimato. La sua iniziativa, infatti, sembra assimilabile più ai prodotti glittici delle raccolte di gemme e cammei che alla tradizione moderna dei

⁷ Per una buona ricostruzione della vita e delle vicissitudini di Thomas Bruce, conte di Elgin e Kincardine, mi limito a citare ST. CLAIR (1998³).

gessi di piccolo formato, nella quale era sempre stato preferito il tuttotondo⁸. Prima di tutto, egli eseguì una riproduzione grafica delle sculture. Poi, dopo un primo tentativo di ottenere una versione rimpicciolita del fregio partenonico intagliandola nell'avorio, optò per una riproduzione in negativo incisa in una serie di lastre separate di ardesia, di circa 15 x 5 centimetri (6 x 2 pollici) ciascuna, nelle quali aveva deciso di scomporre l'intera sequenza figurata. Nelle intenzioni dell'autore, da queste lastre, molto fedeli all'originale nonostante le loro dimensioni nettamente ridotte, si sarebbero potute ricavare copie positive in gesso, da vendere a tutti coloro che ne fossero interessati. Henning non si limitò alla copiatura dei soli marmi Elgin visibili a Londra, ma volle riprodurre l'intero fregio ateniese. A questo scopo, per ricostruire le parti originali andate perdute e quelle non giunte nella capitale inglese, si servì degli schizzi eseguiti da coloro che in precedenza le avevano viste sul posto, in particolare il *corpus* dei disegni secenteschi del pittore francese Jacques Carrey, tuttora una fonte insostituibile per la conoscenza delle sculture distrutte del Partenone⁹. L'impresa, come si può facilmente intuire, fu molto lunga e faticosa: Henning impiegò ben nove anni per completare la sua replica in miniatura. Ma ciò non gli bastò, perché subito dopo, nel 1820, decise di spendere ancora tre anni per riprodurre anche le sculture di *Bassae*, le cui lastre avevano tutte raggiunto le collezioni del British Museum nel 1815, proprio nel periodo nel quale lui stava lavorando alla riduzione del fregio panatenaico¹⁰. Calchi moderni delle sue opere sono stati resi disponibili per l'acquisto all'interno del museo londinese, dove sono tuttora conservate le lastre originali in ardesia, grazie al lascito testamentario di una discendente del loro autore¹¹.

I calchi positivi in gesso, che Henning aveva pensato di ricavare dalle sue lastre per la vendita, non avevano la forma di tavole unitarie, come le repliche che si possono oggi vedere a Palermo e altrove¹², perché la volontà dell'intagliatore era di mettere in commercio i singoli lati del fregio in copie separate. Nel caso delle repliche del Partenone, a causa della rilevante estensione dei lati lunghi del fregio originale, Henning aveva dovuto dividerli entrambi in due porzioni distinte. Per questa ragione, le copie che corrispondevano ai quattro lati originali del ciclo diventavano sei: i due lati brevi, riprodotti tali e quali senza soluzione di continuità, e i due lati lunghi divisi ciascuno in due segmenti, approssimativamente di pari estensione. Come Henning dichiarava in un avviso pubblicitario da lui stesso diffuso, ciascuna replica in gesso era lunga da 46 a 54 pollici (per una lunghezza totale di 24 piedi e 4 pollici, pari a circa 730 centimetri) ed

⁸ Cfr. SANTUCCI (2020, 154-55).

⁹ BOWIE – THIMME (1971); JENKINS (2000, 152); WALL (2008, 85-88). Henning ammetteva il suo debito nei confronti di Carrey, pur sostenendo che i suoi disegni erano affidabili soprattutto «for the general arrangement of the procession» (MALDEN 1977, lettera nr. 49).

¹⁰ Per conoscere le modalità di esposizione dei marmi del Partenone e di *Bassae* al tempo dell'attività di Henning, vedi JENKINS (1992a, 75-80, figg. 21-21, tav. V).

¹¹ WILLERS (1984, 167-68); WALL (2008, 191).

¹² Vedi *infra*.

era dotata di una propria cornice in legno di quercia. Le sei parti distinte del fregio così ottenute erano proposte all'acquisto sia separatamente sia in blocco. Henning, nello stesso annuncio, dopo avere sperato che i suoi manufatti apparissero «interesting to the Men of Taste, as illustrative of the art, manners, and mythology of the ancient Greeks», suggeriva che essi potevano servire come eleganti ornamenti, soprattutto per le cappe dei camini; tuttavia, opportunamente adattati, potevano anche essere conservati insieme ai volumi di una biblioteca¹³.

Nonostante il suo spirito imprenditoriale, Henning fu tradito dall'estrema facilità con cui era possibile duplicare i suoi lavori. Immediatamente, infatti, fiorì un lucroso commercio di copie non autorizzate, le quali ebbero una larghissima diffusione anche fuori della Gran Bretagna, senza che lo sfortunato intagliatore potesse trovarvi alcuna parte di guadagno. Qualcuno che non conosciamo ebbe l'idea astuta di replicare le miniature, ricomponendo in tavole unitarie le sequenze in cui Henning aveva suddiviso le sue riproduzioni di ciascun fregio, in modo che fossero allineate l'una sull'altra: nella tavola del Partenone, a partire dall'alto, i due registri corrispondenti ai lati brevi originali del fregio sono il primo (lato ovest) e il quarto (est), mentre i quattro registri in cui Henning aveva diviso i due lati lunghi sono il secondo e il terzo (nord), il quinto e il sesto (sud). La successione delle sequenze procede dunque in senso orario, in rapporto con la distribuzione originale del fregio nel tempio. Va notato, però, che ciascuna coppia di registri in cui sono scomposti i lati lunghi è articolata secondo un andamento dal basso verso l'alto, non dall'alto verso il basso, come sarebbe stato più logico. Per quanto riguarda la tavola col fregio di *Bassae*, il quale, come si è ricordato in precedenza, è sempre risultato di difficile ricomposizione, le scene di combattimento ivi rappresentate si articolano su cinque registri sovrapposti, più ampi e spaziosi di quelli in cui si dividono le scene panatenaiche, per via della scala maggiore.

La trovata di accorpare i segmenti di ciascun fregio nella cornice di un'unica tavola, da un lato, facilitava le duplicazioni su scala industriale, benché queste fossero copie di copie e quindi di qualità inferiore; dall'altro lato permetteva però di ridare unità ai due cicli figurativi, che potevano così essere ammirati e studiati con più comodo, ciascuno in una singola composizione. Henning aveva forse pensato a un pubblico più elitario per le sue creazioni originali (i *Men of Taste* cui accennava nell'annuncio pubblicitario), mentre le tavole piratesche erano senz'altro più commerciabili, a vantaggio di una clientela più ampia. I piccoli fregi incorniciati avevano così l'aspetto di veri e propri quadri, che potevano abbellire le pareti dei salotti e degli spazi di soggiorno nelle case private. Non sappiamo quante di queste tavole, ripetutamente replicate nel XIX secolo perlopiù da formatori italiani e francesi, si siano oggi conservate nel mondo, ma di certo

¹³ «They form elegant ornaments for a chimney-piece; or, fitted up in imitation of volumes, are adapted to the library». Il testo originale di Henning, datato 18 dicembre 1820, è riportato per intero in MALDEN (1977, nr. 18).

ai loro tempi si diffusero in gran numero¹⁴. In alcune lettere scritte in vecchiaia, Henning si lamentava per il danno economico che aveva sofferto a causa della pirateria; tuttavia, raccontava di non avere mai voluto procedere contro i «poor Italian and French lads» che ne erano responsabili, perché «it would have been inhuman», ritenendosi pago del fatto che pur nei loro «imperfect casts» il suo nome (sempre presente nei calchi, come sarà chiarito fra poco) rimanesse leggibile¹⁵. Le repliche fabbricate abusivamente furono comunque acquistate anche dalle gipsoteche, in particolar modo da quelle universitarie, in quanto risultavano essere un ottimo sussidio per lo studio dei cicli figurativi che riproducevano. In Italia, per esempio, oltre che a Palermo, due di queste copie su tavola dei fregi sono tuttora conservate nel Museo dei Gessi dell'Università La Sapienza di Roma¹⁶.

Su entrambe le sue riproduzioni, Henning aveva inserito una sorta di *copyright* per attestare la paternità delle opere. Sulle lastre originali del fregio del Partenone egli aveva indicato il suo nome in diversi punti, incidendolo in caratteri minutissimi, come si può vedere nelle repliche su tavola, dove sono confluiti tali e quali anche dettagli di questo tipo, che lì appaiono ovviamente in rilievo. Il nome dell'autore compare numerose volte, di solito nella forma *HENNING F*, cioè latinamente *HENNING F(ECIT)*, soprattutto nello spazio neutro che fa da sfondo alle figure, ma anche sui sedili dei dodici dèi olimpici. Sono poi riportate di frequente informazioni in inglese, che chiariscono la posizione delle figure nel fregio originale, anch'esse tutte già presenti nelle lastre originali e trasmigrate invariate nelle repliche: ad esempio, sotto il sedile del dio *Hermes* nell'assemblea divina, nell'originario lato orientale del fregio partenonico che, come si è detto, nella tavola di gesso corrisponde al quarto registro a partire dall'alto, si può leggere la scritta *FREIZE (= FRIEZE) OF THE EAST PORTICO*¹⁷ (fig. 4). Compagno inoltre il luogo di fabbricazione della riproduzione (*LONDON*), qualche numero, sigle e alcune date differenti (*1818, 1819, APRIL 1820*).

¹⁴ WILLERS (1984, 161); WALL (2008, 130-38); WHITE (2014, 2-3).

¹⁵ Lettera datata 8 novembre 1847 (MALDEN 1977, nr. 49; parzialmente riportata anche in WALL 2008, 133-34). Qui, inoltre, Henning affermava che il danno maggiore ai suoi interessi e alla sua reputazione era stato provocato da una serie di incisioni basate sui suoi lavori, le quali erano state pubblicate a Parigi senza menzionarlo (nel 1835 ne erano già stati venduti 6.000 esemplari). In seguito a una sua protesta il suo nome era stato inserito, ma in una maniera che non lo aveva comunque soddisfatto. Si veda, in aggiunta, la precedente lettera del 6 dicembre 1845: «these [i miei lavori] have been pirated to a most extraordinary extent to the ruin of my little property so as to threaten me in my 75 year with destitution. But the most mortifying piracy on my humble performances has been done in Paris, which greatly deteriorated my works. I have on this account resolved to publish to set myself right with the public» (MALDEN 1977, nr. 39; WALL 2008, 133).

¹⁶ MORRIGONE (1981, 55, nr. 19, e 58, nr. 8). Tra le collezioni della stessa Università di Palermo, una replica del fregio miniaturizzato di *Bassae*, lacunosa in piccola parte ma per il resto del tutto analoga a quella della Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società, è conservata nella raccolta di calchi in gesso del Dipartimento di Architettura, attualmente in fase di riallestimento: vedi VINCI – COLAJANNI (2020, p. 106, figg. 13-14).

¹⁷ Forse l'errore d'ortografia nel vocabolo *FRIEZE* fu determinato dall'andamento ribaltato della scrittura nelle miniature originali in negativo.



Figura 4. Calco del Partenone. Particolare: da sinistra a destra, gli dèi *Hermes*, *Dioniso*, *Demetra* e *Ares* (foto dell'Autore).

Queste ultime probabilmente rispecchiano le diverse fasi della lavorazione dell'intagliatore. Gli stessi accorgimenti furono adottati anche nel fregio di *Bassae*: nello sfondo e sul terreno sotto i piedi delle figure in lotta, ritornano qua e là la locuzione *HENNING F(ECIT)*, *LONDON*, le date *1822* e *1823*, numeri, sigle e, numerose volte, l'espressione *PHIGALEIAN MARBLES* (cfr. fig. 11, in basso). Nelle repliche in forma di tavola come quelle di Palermo, si notano anche altre iscrizioni esplicative più grandi, in latino e a caratteri bodoniani, inserite a rilievo leggerissimo nei margini rimasti liberi alle estremità dei registri di figure, dove furono evidentemente aggiunte da chi concepì queste versioni non autorizzate. Nel calco del Partenone, tali iscrizioni laterali enunciano di volta in volta i soggetti della porzione del fregio che si snoda accanto a ciascuna di esse e la rispettiva posizione originale nel tempio¹⁸ (fig. 5); nella riproduzione di *Bassae*, invece, compare una sola iscrizione, divisa tra i due larghi margini bianchi del registro più basso, la quale specifica solamente la provenienza dei rilievi e il loro luogo di conservazione, con un paio di errori d'ortografia¹⁹ (cfr. fig. 12a, in basso).

Con grande acribia, Henning si sforzò di riprodurre entrambi i fregi nella maniera più accurata e fedele possibile, come i risultati delle sue fatiche testimoniano. Alcune divergenze con le composizioni originarie, tuttavia, furono inevitabili. Mentre i lati brevi del ciclo partenonico sono restituiti entrambi con piena completezza, un'analisi attenta dei lati lunghi rivela che qualche segmento delle file di Ateniesi, in particolare

¹⁸ Per esempio: *POMPA / PANATHENAICA* e *IN PARTHENONI[S] / LATERE OCCIDENT[ALI]* nei margini del primo registro in alto; *HEROVM / CONSESSVS* e *SVPRA PARTHENON[IS] / PORTAM ORIENTALE[M]* nei margini del quarto, dove è rappresentata l'assemblea degli dèi e degli eroi. Queste iscrizioni sono tutte trascritte in RAMBALDI (2017, p. 96).

¹⁹ *ZOOPHORVS TEMPLI / PIHGALIENSIS* (= *PHIGALIENSIS*) e *IN MVSEO* (= *MVSAEO*) *BRITANNICO / ADSERVATVS*.

dei cavalieri, sono stati omessi, benché lacune evidenti non siano percepibili. Inoltre i carri nella metà sinistra del quinto registro, corrispondenti a una porzione del lato lungo sud del fregio²⁰, appaiono esageratamente distanziati rispetto al modello, che lo scultore non poteva verificare di persona, in quanto buona parte di questa sezione è andata distrutta ed è testimoniata dai disegni di Carrey. Henning, poi, non poté fare a meno di aggiungere alcuni particolari inventati e, come si può notare in diversi punti, la sua mano fu influenzata dal gusto estetico contemporaneo. Dai nitidi e cesellati contorni delle figurine a rilievo sembra promanare un'aura più neoclassica che classica, soprattutto nelle parti del fregio partenonico non conosciute direttamente da lui²¹. Per riportare qualche esempio del suo modo di procedere, però, preferisco concentrarmi sulla replica del ciclo di *Bassae*, dato che, nella non abbondante bibliografia su Henning e i suoi lavori, esso ha finora suscitato molto meno interesse del fregio ateniese. Alcune delle caratteristiche stilistiche che cercherò di mettere in luce, comunque, sono comuni a entrambi i manufatti.



Figura 5. Calco del Partenone. Particolare: iscrizioni lungo il margine destro (foto dell'Autore).

²⁰ Lastre XXVI-XXXIV secondo la numerazione di MICHAELIS (1871, *l.c.* a nota 3).

²¹ Un'acuta analisi di alcuni segmenti partenonici di Henning, con una descrizione accurata, è in WILLERS (1984, 161-67, figg. 8-12).

Una prima particolarità che, in parte, allontana la copia dal modello è la maggiore ariosità dell'insieme, con un distacco più sensibile (e più "neoclassico") tra le figure e più ampie porzioni di spazio libero tra un episodio e l'altro, quando invece la composizione originale si caratterizza per un affollamento più sensibile. Una seconda evidente peculiarità non è riconducibile solo a un fatto di gusto, ma è in buona misura determinata dalla natura stessa della riproduzione e dalle sue ridottissime dimensioni. Si tratta del forte appiattimento del rilievo, che ha provocato lo schiacciamento di molte figure sul piano di fondo, con un effetto quasi di stacciato donatelliano (tenuto conto, naturalmente, della diversità di formato del piccolo gesso). Si noti, ad esempio, una delle animate scene di combattimento tra i Centauri e i Lapiti, ma tante altre se ne potrebbero aggiungere: a sinistra si scorgono due donne dei Lapiti accanto a un simulacro di Artemide, nel cui santuario hanno cercato rifugio dall'assalto di un Centauro, trattenuto da un giovane accorso in loro aiuto²² (figg. 6a e 6b).



Figura 6a. Calco di *Bassae*. Particolare: scena di Centauromachia (foto dell'Autore).

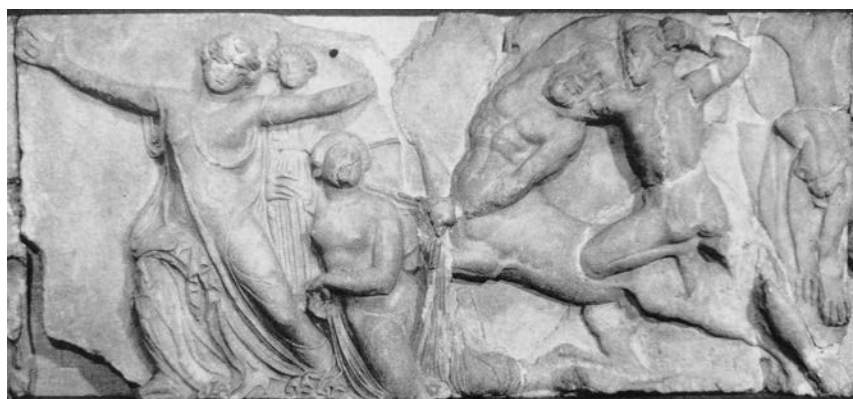


Figura 6b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Centauromachia (da Madigan – Cooper 1992).

²² Lastra BM 524: MADIGAN – COOPER (1992, 80-81 e 113, nr. 133, tav. 43).

L'appiattimento del rilievo nella copia rimpicciolita appare con particolare chiarezza nelle masse corporee delle figure e nelle pieghe delle vesti, come anche nel tronco d'albero con la pelle di pantera che pende da uno dei suoi rami, all'estremità destra, e nel simulacro della dea, probabilmente non appoggiato al suolo ma recato tra le mani dalla donna inginocchiata e denudata dal Centauro. Al volto di Artemide è stata inoltre conferita una marcata frontalità, assente nel suo modello, forse non identificato come un'immagine fittizia da Henning, il quale potrebbe, invece, averlo scambiato per la figura di un'altra fanciulla. Tali alterazioni, come già si rilevava, dipendono in larga misura dalla natura e dalle limitate dimensioni della replica. Quest'ultima tuttavia, qui come ovunque nei due fregi, manifesta una grande preoccupazione di fedeltà alla composizione originale da parte del suo realizzatore, anche nelle finenze narrative più minute. Si consideri, ad esempio, il particolare del Centauro che tenta di trattenere la sua vittima calpestandole la gamba con lo zoccolo posteriore destro, scrupolosamente riprodotto da Henning. Nella copia è tuttavia riconoscibile una lieve anomalia, in apparenza insignificante, ma che è da mettere in rapporto col gusto estetico dei primi anni dell'Ottocento. Si tratta della chioma del giovane di spalle che attacca il Centauro da dietro, nel quale è stato riconosciuto Teseo: mentre nel modello egli porta, come i suoi compagni, la capigliatura corta consueta nelle raffigurazioni di giovani uomini di età classica, la sua replica in scala ridotta mostra capelli ricciuti e più abbondanti, che donano al combattente, peraltro nudo, una parvenza di *Regency style*. La stessa particolarità ritorna altrove, ad esempio in un altro episodio di lotta tra un uomo e un Centauro, dove il primo (forse uno dei Dioscuri), con una fitta capigliatura, afferra una mano e una zampa del secondo²³ (figg. 7a e 7b, al centro).



Figura 7a. Calco di *Bassae*. Particolare: scena di Centauromachia (foto dell'Autore).

²³ BM 526: MADIGAN – COOPER (1992, 79-80 e 113, nr. 135, tav. 44). Anche nelle acconciature femminili Henning poteva subire l'influenza della moda del suo tempo, come dimostra, ad esempio, un particolare della sua riduzione del fregio partenonico, analizzato da WILLERS (1984, 161-64, figg. 8-10).



Figura 7b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Centauromachia (da Madigan – Cooper 1992).

Dopo l'aderenza iconografica, la maggiore preoccupazione di Henning era quella di ricavare una rappresentazione il più possibile completa dei fregi scolpiti del Partenone e di *Bassae*. Si è già ricordato come egli volesse ricostruire le parti mancanti, ma, al fine di ripristinare la compiutezza degli insiemi originali, Henning si spinse anche a integrare le figure danneggiate o parzialmente conservate. Talvolta il suo lavoro di restituzione produsse risultati attendibili, talaltra meno. In una scena che comprende due combattenti accanto a una donna dei Lapiti, mettendo a confronto la copia con l'originale si può notare facilmente che, tranne quello del Centauro, i volti degli altri partecipanti sono stati tutti rifatti, compreso quello del bambino tenuto in braccio dal personaggio femminile²⁴ (figg. 8a e 8b). All'inventiva di Henning è riconducibile anche la pelle ferina con muso e zampa che volteggia alle spalle del Centauro, che non sembra giustificabile sulla base di ciò che rimane del rilievo autentico, come conferma anche l'incisione di Otto Magnus von Stackelberg, il quale pubblicò una riproduzione grafica completa del fregio conservato (senza integrazioni) nel 1826, quindi pochi anni dopo l'arrivo delle sculture a Londra²⁵ (fig. 8c). Verosimilmente Henning si ispirò alle pelli animali che si scorgono con certezza in altre parti del fregio, come quella appesa all'albero nell'episodio di lotta nel santuario di Artemide considerato in precedenza. Un'altra scena molto reintegrata, appartenente al ciclo dell'Amazzonomachia²⁶, rappresenta una tregua dopo una battaglia, dove Henning fu costretto a ricostruire vari particolari²⁷: tutto il torso del guerriero morto o ferito portato a spalle dal compagno a sinistra, la testa dell'Amazzone che tiene lo scudo circolare ritto sul terreno al centro e quelle dei due personaggi che si allontanano chiudendo la composizione a destra (figg.

²⁴ BM 525: MADIGAN – COOPER (1992, 81 e 113, nr. 134, tav. 43).

²⁵ VON STACKELBERG (1826, tav. XX) e *infra*, n. 43.

²⁶ Sulla base dei soggetti rappresentati, si è proposto di distinguere tra un'Amazzonomachia troiana e una eraclea: MADIGAN – COOPER (1992, 70-78). La scena ora in esame rientra nella prima.

²⁷ BM 539: MADIGAN – COOPER (1992, 72-73 e 114, nr. 148, tav. 48).

9a e 9b). Anche qui non manca un dettaglio del tutto di fantasia: il guerriero che trasporta il compagno a sinistra mostra di avere la testa coperta da un elmo, ma lo indossava veramente? Ciò che è conservato del rilievo non permette di accertarlo, ma sembra molto improbabile²⁸. Anche in un'altra scena, in questo caso di Centauromachia, si può notare l'aggiunta di un elmo, fra l'altro di tipo assai più romano che greco, sulla testa interamente ricostruita del Lapita a destra, il quale combatte con un ginocchio puntato al suolo, voltandosi indietro contro il Centauro che lo sta assalendo²⁹ (figg. 10a e 10b). In questo elmo, che sarebbe stato molto più adatto per un legionario romano, è decisamente venuta meno la ricerca di fedeltà all'originale di Henning, che aveva voluto completare, ma impropriamente, l'abbigliamento militare del combattente, vestito di corazza³⁰.



Figura 8a. Calco di Bassae. Particolare: scena di Centauromachia (foto dell'Autore).

²⁸ Qui von Stackelberg non aiuta, perché il dettaglio era già compromesso ai tempi suoi (VON STACKELBERG 1826, tav. XVIII). Nella lastra originale, l'abbigliamento e la scala minore del soccorritore suggeriscono di identificarlo non con un guerriero, bensì con un attendente (MADIGAN – COOPER 1992, 72: «a slave or squire»). Si può dire lo stesso della figura all'estremità destra della scena, impegnata ad aiutare un guerriero ferito che cammina a fatica, appoggiandosi alla propria lancia.

²⁹ BM 522: MADIGAN – COOPER (1992, 82 e 113, nr. 131, tav. 42).

³⁰ L'incisore trasse sicuramente ispirazione dagli altri elmi visibili nel fregio, ma ne equivocò la forma.



Figura 8b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Centauromachia (da Madigan – Cooper 1992).

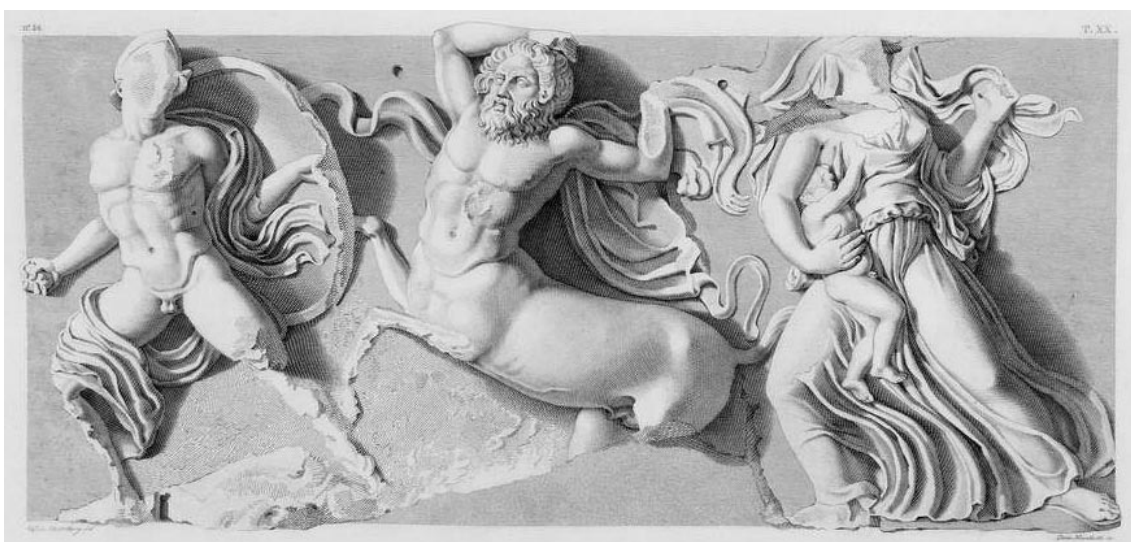


Figura 8c. Fregio di *Bassae*: scena di Centauromachia, incisione (da VON STACKELBERG 1826).

Qua e là si osservano anche inserzioni più curiose, come taluni segni di *pruderie*. Un episodio di *Amazzonomachia* mette in scena, al centro, un duello tra Ippolita ed Eracle³¹. I due protagonisti sono facilmente identificabili: la regina delle Amazzoni grazie al suo abbigliamento, l'eroe greco grazie alla clava che brandisce dietro il capo e alla pelle di leone fluttuante intorno al braccio. Alla zampa del leone, pendente lungo la coscia dell'eroe nel rilievo originale, Henning ha aggiunto un lembo che copre l'inguine nella sua replica (figg. 11a e 11b). Un analogo intervento si osserva in un'altra scena,

³¹ BM 541: MADIGAN – COOPER (1992, 76 e 114-115, nr. 150, tav. 49).

dove due Centauri appaiono sul punto di seppellire sotto un masso l'eroe lapita Ceneo, il quale, per metà già infitto nel suolo, si sforza di difendersi alzando lo scudo³². Confrontando il calco di Henning con la scultura originale, si può verificare che la coda del Centauro di destra è stata allungata, al fine di coprire l'inguine del guerriero che tenta di aiutare il compagno afferrando l'assalitore per i capelli³³ (figg. 12a e 12b). Simili tocchi di moralismo, che ricordano tanto le foglie di fico un tempo applicate alle statue, risultano di difficile comprensione qui, poiché compaiono soltanto in pochi punti. Quasi sempre, infatti, la nudità dei guerrieri non è mascherata, ma è riprodotta fedelmente come nell'originale (cfr. figg. 7a, 8a e 9a). Non si capisce, dunque, tale ricerca del pudore solo saltuaria, a meno che Henning non avesse pensato di isolare dalle altre alcune parti dei suoi calchi miniaturizzati, magari in vista di una particolare tipologia di clientela a cui offrirle.



Figura 9a. Calco di *Bassae*. Particolare: scena di Amazzonomachia (foto dell'Autore).

Al di là di questi trascurabili dettagli, nei piccoli manufatti è giusto riconoscere le riproduzioni molto attendibili di due fra i maggiori rilievi scultorei mai rinvenuti in Grecia. Essi però sono anche, allo stesso tempo, due tipici prodotti “industriali” del XIX secolo, come è assicurato dalle loro modalità di riproduzione e diffusione, nonché dagli scopi cui erano destinati, sia nella loro versione originale sia nelle loro reduplicazioni abusive. Ma ciò che soprattutto importa considerare, ora, è se e quanto il lavoro di Henning abbia contribuito attivamente alla conoscenza e alla fortuna moderna dei due fregi classici, in particolare del più celebre dei due, vale a dire quello del Partenone.

³² Lungo il terreno dal quale emerge Ceneo dalla cintola in su, Henning ha inserito una didascalia informativa su due righe, più lunga del solito: *FROM THE PHIGALIAN MARBLES / BRITISH MUSEUM HENNING F(ECIT) LONDON JAN(UARY) 1822*.

³³ BM 530: MADIGAN – COOPER (1992, 81 e 114, nr. 139, tav. 45).

Occorre ricordare, in via preliminare, che la fama raggiunta dalle sculture trasportate a Londra fu essenzialmente determinata dai marmi stessi, i quali, fin dal loro apparire, suscitarono enorme impressione e animate discussioni, tra gli studiosi e gli artisti. È risaputo che il grande Antonio Canova fu profondamente colpito dalla visione dei rilievi partenonici, tanto da rifiutare la richiesta di restaurarli che gli era stata avanzata, quasi si trattasse di un sacrilegio³⁴. Se anche le repliche delle miniature di Henning circolarono tra le gipsoteche, le grandi collezioni preferivano comunque dotarsi di almeno qualche copia in scala 1:1 degli originali, al fine di poterne studiare e valutare molto meglio le caratteristiche stilistiche. Varie raccolte riuscirono a procurarsi calchi fedeli molto presto, grazie allo stesso British Museum³⁵. Nella Gipsoteca di Palermo, oltre alla versione miniaturizzata, sono conservati quattro gessi del fregio del Partenone aventi le stesse dimensioni delle lastre marmoree originali³⁶. Molte altre collezioni in Italia e nel mondo ne possiedono repliche in numero molto maggiore, talvolta addirittura dell'intero ciclo³⁷.



Figura 9b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Amazzonomachia (da Madigan – Cooper 1992).

I manufatti di Henning appaiono molto interessanti, perché si pongono entrambi al confine tra piani differenti: tra antico e moderno, tra arte e artigianato, tra pubblico e privato, tra studio e diletto. Tuttavia, ai loro tempi, essi sembrano essere stati più una curiosità che un mezzo veramente utile ad alimentare lo studio moderno dei due fregi

³⁴ PAVAN (1974-1975); PAVAN (1983, 277-78, 284-85, 300-306); FARINELLA (2003, 23-35).

³⁵ PAVAN (1983, 309-12); JENKINS (1990); NEILS (2001, 232-37); FARINELLA (2003, 35-40).

³⁶ Vedi RAMBALDI (2017, 100-109, nrr. 32-35). Come rivela il marchio di fabbrica che ancora conservano, questi gessi furono prodotti dall'officina romana dei Gherardi, una delle più importanti famiglie italiane di formatori tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, sulla cui attività si veda MALONE (2016).

³⁷ Diverse Accademie di Belle Arti italiane, ad esempio, si dotarono di gessi partenonici a seguito di un'iniziativa di Antonio Canova (CASSESE 2016, 14).

classici originali. D'altronde anche il loro primo artefice era stato mosso da un intento prevalentemente commerciale, come si è visto, sebbene egli avesse fatto male i suoi conti³⁸. Ripercorrere nel dettaglio l'influenza che il fregio del Partenone, in primo luogo, ma anche quello di *Bassae* esercitarono sugli artisti moderni esula dagli scopi del presente lavoro. Ma è opportuno comunque ricordare che l'ascendente di questi cicli figurativi sugli artisti europei fu grande, non solo nel campo delle arti maggiori, ma anche in quello delle arti applicate: sono note persino tappezzerie che replicavano il fregio partenonico³⁹. La loro fortuna, in verità, era già cominciata prima ancora che i marmi originali lasciassero la Grecia. Ad esempio, la fila di figure femminili disegnate nel 1795 da John Flaxman per le *Coefore* di Eschilo⁴⁰, pur nella diversità del tema e in combinazione con altri spunti, anche vascolari, lascia trapelare un ricordo delle fanciulle atenesi della processione panatenaica (fig. 13). Il fregio partenonico, a quel tempo, non aveva ancora raggiunto Londra, ma l'artista inglese poteva averlo conosciuto attraverso le tavole del secondo volume di un'opera di grande successo, le *Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett, dove già era possibile vederlo parzialmente riprodotto⁴¹ (fig. 14). Queste incisioni, derivate da disegni di William Pars⁴², avevano avuto una larghissima diffusione in tutta Europa e avevano trasmesso agli artisti un'immagine del fregio ateniese già virata in senso classicistico, la quale potrebbe avere esercitato qualche influenza sul lavoro effettuato dallo stesso Henning. Anche il ciclo di *Bassae* fu prontamente pubblicato, beneficiando di una prima riproduzione grafica in un'opera fortunata, i *Bassorilievi antichi della Grecia o sia fregio del Tempio di Apollo Epicurio in Arcadia* di Johann Martin Wagner, uscita a Roma nel 1814, quindi già l'anno prima che le sculture del tempio peloponnesiaco arrivassero al British Museum⁴³. Nell'ambito

³⁸ Lo stesso Lord Elgin riteneva che la conoscenza dei marmi partenonici, portati a Londra da lui, sarebbero stati «to the advantage of manufacturers»: vedi PUCI (1974-1975, specialmente 476). Egli pensava soprattutto alla decorazione dei mobili.

³⁹ Vedi JENKINS (1994, 178-179, fig. 6). In una porzione di tappezzeria riprodotta da Jenkins, compare un tocco di *pruderie* simile a quelli prima notati nell'opera di Henning, a riprova di quanto fosse un'esigenza sentita. Sull'influsso degli *Elgin marbles* su un piano più generale, vedi ROTHENBERG (1977, soprattutto 446-49); LYDAKIS (1994); FARINELLA – PANICHI (2003).

⁴⁰ ROSENBLUM (1967, 177-78, fig. 190); OTTANI CAVINA (1982, 646-47, fig. 585); SYMMONS (1984, 136, fig. 38). I disegni di Flaxman furono incisi dall'artista romano Tommaso Piroli.

⁴¹ Si confronti in particolare la tav. XXII del cap. I in quel volume (STUART – REVETT 1787). Complessivamente al fregio sono dedicate le tavv. XIII-XXX. L'ultima incisione della serie condensa in un'unica veduta le riproduzioni grafiche delle lastre che furono viste allora. Pur essendo incompleta, essa presenta una distribuzione del fregio su sei registri del tutto analoga a quella che si riscontra nelle versioni rimpicciolite in gesso, però in ordine inverso. Si può dunque supporre che questa incisione potesse avere ispirato sia Henning, per l'articolazione in sei parti dei quattro lati del fregio, sia l'anonimo ideatore della replica piratesca, per l'unificazione di tutte le porzioni del ciclo in un'unica composizione. Sulle *Antiquities of Athens*, si veda almeno STONEMAN (2010², 122-30).

⁴² JENKINS (2000, 152).

⁴³ WAGNER (1814); vedi JENKINS (1992a, 79). Solo pochi anni dopo il loro arrivo a Londra, come è già stato ricordato, Otto Magnus von Stackelberg pubblicò la sua opera ancora più rinomata, contenente una riproduzione grafica completa delle sculture conservate. La sequenza delle lastre lì pubblicate corrisponde alla successione delle scene riprodotte nella versione miniaturizzata (dall'alto verso il basso). In aggiunta

di questa vasta circolazione della conoscenza dei fregi di Atene e *Bassae*, le repliche in miniatura di Henning sembrano avere occupato una posizione tutto sommato marginale. Esse furono un precoce prodotto della fortuna dei fregi, più che una parte attiva nel processo col quale la cultura moderna si riappropriò dell'eredità classica. Un effetto, più che una causa.



Figura 10a. Calco di *Bassae*. Particolare: scena di Centauromachia (foto dell'Autore).



Figura 10b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Centauromachia (da Madigan – Cooper 1992).

alle incisioni che mostrano ciascuna una singola parte del fregio (VON STACKELBERG 1826, tavv. VII-XXIX), tutte le scene, disposte su due sole file, sono condensate nella tav. VI.



Figura 11a. Calco di *Bassae*. Particolare: scena di Amazonomachia (foto dell'Autore).



Figura 11b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Amazonomachia (da Madigan – Cooper 1992).



Figura 12a. Calco di *Bassae*. Particolare: scena di Centauromachia (foto dell'Autore).



Figura 12b. Londra, British Museum. Fregio di *Bassae*: scena di Centauromachia (da Madigan – Cooper 1992).



Figura 13. John Flaxman, *Elettra alla testa di un coro di fanciulle porta doni alla tomba di Agamennone*, incisione (da Rosenblum 1967).

Rimane, infine, da spendere qualche parola sulla ripresa dei cicli figurati di Atene e *Bassae* nella decorazione di alcuni edifici costruiti a Londra nei primi decenni dell'Ottocento, un periodo in cui lo stile architettonico britannico fu contrassegnato da una rinnovata moda ellenizzante⁴⁴. La Grecia appariva agli Inglesi come un simbolo culturale di libertà, soprattutto dopo la sconfitta finale di Napoleone, che ai loro occhi aveva finito per assomigliare quasi a un moderno imperatore “romano”⁴⁵. Anche se le sue implicazioni sono molto vaste, è un capitolo che non possiamo del tutto trascurare, dopo avere discusso l'operato di Henning come copista in miniatura di fregi classici,

⁴⁴ MORDAUNT CROOK (1995²); ENGEL (1999, 21-24).

⁴⁵ JENKINS (1992b); FEHLMANN (2007).

perché egli stesso, in un altro ramo delle sue attività, fu un protagonista del “Greek Revival” nell’architettura della sua epoca. Infatti lo scultore scozzese, insieme al figlio omonimo John Henning Jr., fu incaricato di decorare alcuni importanti edifici londinesi, per i quali la sua competenza nella riproduzione della scultura classica tornava di grande utilità. In particolare, i due Henning scolpirono i fregi esterni di due edifici progettati dall’architetto Decimus Burton: l’Hyde Park Screen (1825-1827), all’ingresso del parco omonimo, e l’Athenaeum Club (1828-1830) su Pall Mall, la celebre via⁴⁶. Le sculture a rilievo, questa volta di grande formato, ripropongono il ciclo panatenaico del Partenone: nel primo caso, col fregio che avvolge l’attico del monumentale propileo ionizzante, i due artisti realizzarono un’opera più libera e meno dipendente dal modello, anche nella scelta dei soggetti rappresentati (fig. 15); nel secondo, col fregio che si snoda lungo la parte alta dell’edificio, sotto il cornicione, riprodussero invece fedelmente circa una metà dell’originale ateniese, su un fondo blu che rammenta molto da vicino i prodotti ceramici della manifattura di Josiah Wedgwood⁴⁷ (fig. 16). Pare assolutamente plausibile che Henning padre si sia servito della sua versione miniaturizzata come ausilio per eseguire questi rilievi in pietra, soprattutto per il fregio dell’Athenaeum, dato che vi compaiono anche le parti mancanti che lui aveva già ricostruito nella precedente occasione.

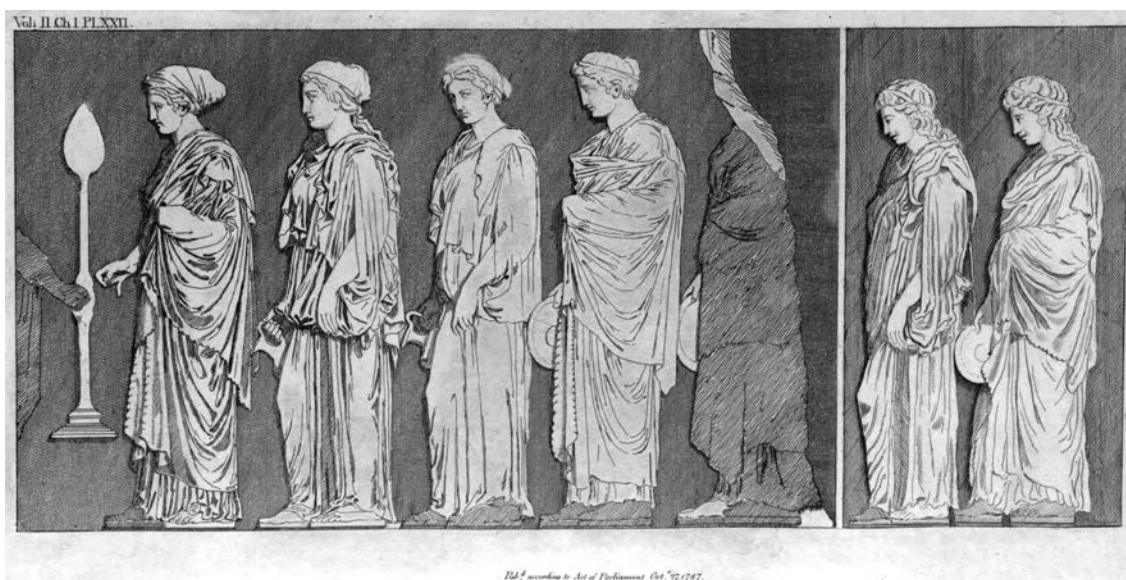


Figura 14. Fregio del Partenone: particolare del lato orientale, incisione (da STUART – REVETT 1787).

Altre repliche parziali del fregio partenonico furono a quel tempo realizzate per decorare gli interni di varie dimore inglesi, a Londra e in diverse località del Regno

⁴⁶ ROTHENBERG (1977, 447 e n. 11); WILLERS (1984, 170-73); JENKINS (2000); WALL (2008, 101-102, 164).

⁴⁷ Cfr. in proposito PUCCI (1993, 148-52).

Unito⁴⁸, mentre il fregio di *Bassae* risulta essere stato complessivamente meno riprodotto. Di quest'ultimo, una ripresa di particolare pregio fu approntata, questa volta però non da Henning, lungo le pareti della biblioteca del Travellers Club, un altro esclusivo club londinese affacciato su Pall Mall, la cui sede fu progettata da Charles Barry nel 1829⁴⁹. La scelta di riproporre in quel luogo, come elemento decorativo, proprio quel fregio è probabilmente da mettere in relazione col fatto che, tra coloro i quali avevano fondato il club dei viaggiatori nel 1819, vi era stato l'architetto Charles Robert Cockerell, cioè il capo della spedizione che, dopo una prima ispezione nel 1811, aveva esplorato il tempio di *Bassae* sulle montagne dell'antica Arcadia e aveva recuperato le sue sculture un anno dopo. I ritrovamenti allora effettuati raggiunsero poi le collezioni del British Museum nel 1815, come si è detto in precedenza, a parte alcuni frammenti ritrovati in epoca successiva e oggi conservati ad Atene⁵⁰.

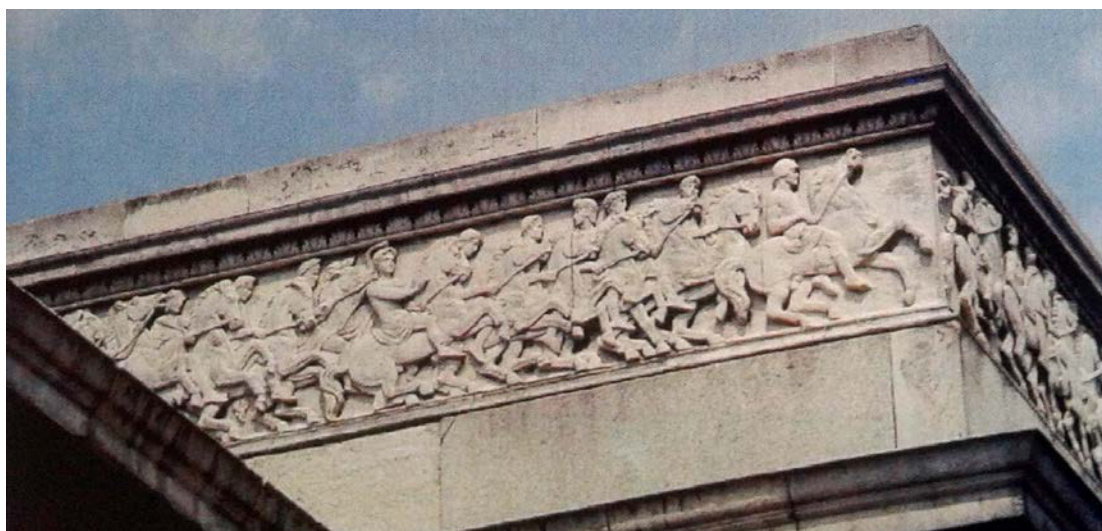


Figura 15. Londra, Hyde Park Screen, particolare dell'attico: fregio di John Henning Sr. e John Henning Jr. (da Wall 2008).

A partire da quell'epoca, tuttavia, le copie dei fregi classici a fini decorativi si sarebbero sempre più rarefatte sui nuovi edifici, perché i gusti architettonici andavano mutando. I marmi del Partenone e di *Bassae* erano ormai diventati patrimonio dell'umanità.

⁴⁸ WALL (2008, 102-15, figg. a pp. 116-20).

⁴⁹ ENGEL (1999, 24).

⁵⁰ WATKIN (1974, 12-13, 47-48, 161); STONEMAN (2010², 188-91). Alcuni calchi del fregio di *Bassae* furono inseriti da Cockerell in cima alle pareti di alcuni ambienti all'interno di edifici disegnati da lui, in particolare Oakly Park nello Shropshire (scalone: 1823) e l'Ashmolean Museum a Oxford (scalone: 1839-1840). Di frequente imitò anche altri elementi architettonici dello stesso tempio, come i capitelli ionici. Vedi WATKIN (1974, 160, 172, 194, 204, tavv. 47, 62, 103, 115).

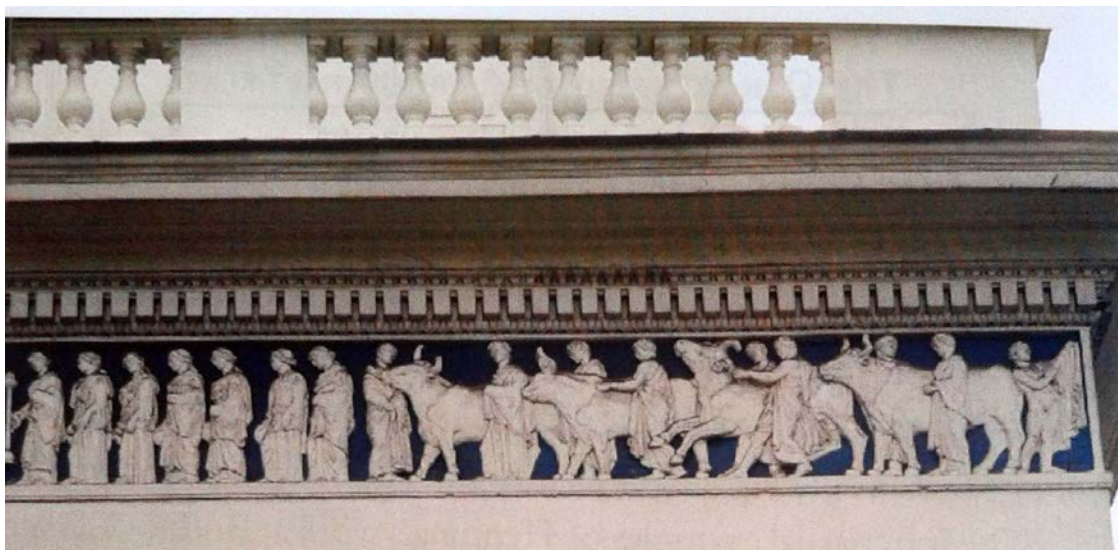


Figura 16. Londra, Athenaeum Club, particolare della facciata: fregio di John Henning Sr. e John Henning Jr. A sinistra si nota lo stesso segmento del fregio partenonico riprodotto nella fig. 14 (da WALL 2008).

Riferimenti bibliografici

BESCHI 1988

L. Beschi, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in E. La Rocca (a cura di), *L'esperienza della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano, 234-57 (già in «RAL», s. VIII, XXXIX.5-6, 1984, 173-91).

BOWIE – THIMME 1971

T. Bowie – D. Thimme, *The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures*, Bloomington-London.

BROMMER 1977

F. Brommer, *Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchung*, Mainz am Rhein.

CASANOVA – EGEEA 2012

R. Casanova – J. Egea (eds.), *Et in Arcadia. A Re-embodiment of the Frieze of the Temple of Apollo Epikourios at Bassai*, London.

CASSESE 2016

G. Casese, *Le gipsoteche delle Accademie di Belle Arti in Italia: uno straordinario patrimonio identitario*, in G. Cipolla (a cura di), *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, Palermo, 8-17.

DELIVORRIAS 2004

A. Delivorrias, *The Parthenon Frieze. Problems, challenges, interpretations*, Athens.

DINSMOOR 1956

W.B. Dinsmoor, *The Sculptured Frieze from Bassae (A Revised Sequence)*, «AJA» LX, 401-52.

ENGEL 1999

U. Engel, *Architektur des Klassizismus und der Romantik in England*, in R. Toman (ed.), *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung*, Köln, 14-55.

FARINELLA 2003

V. Farinella, *Fidia neoclassico/Fidia romantico: “una rivoluzione nel gusto”*, in FARINELLA – PANICHI 2003, 23-48.

FARINELLA – PANICHI 2003

V. Farinella – S. Panichi, *L'eco dei marmi. Il Partenone a Londra: un nuovo canone della classicità*. Roma.

FEHLMANN 2007

M. Fehlmann, *As Greek As It Gets: British Attempts to Recreate the Parthenon*, «Rethinking History» XI.3, 353-77.

HOFKES-BRUKKER 1975

Ch. Hofkes-Brukker, *Der Bassaifries in der ursprünglich geplanten Anordnung*, in Ch. Hofkes-Brukker – A. Mallwitz, *Der Bassai-Fries*, München 1975, 43-141.

JENKINS 1990

I. Jenkins, *Acquisition and Supply of Casts of the Parthenon Sculptures by the British Museum, 1835-1939*, «ABSA» LXXXV, 89-113.

JENKINS 1992a

I. Jenkins, *Archaeologists & Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, London.

JENKINS 1992b

I. Jenkins, *Athens Rising Near the Pole: London, Athens and the Idea of Freedom*, in C. Fox (ed.), *London – World City 1800-1840*, New Haven-London, 143-53.

JENKINS 1994

I. Jenkins, 'G.F. Watts' Teachers': *George Frederic Watts and the Elgin Marbles*, «Apollo. A Journal of the arts for connoisseurs and collectors» CXX, 176-81.

JENKINS 2000

I. Jenkins, *John Henning's Frieze for the Athenaeum*, in H. Tait – R. Walker (eds.), *The Athenaeum Collection*, London, 149-56.

JENKINS 2002²

I. Jenkins, *The Parthenon Frieze*, London.

JENKINS – WILLIAMS 1993

I. Jenkins – D. Williams, *The Arrangement of the Sculptured Frieze from the Temple of Apollo Epikourios at Bassae*, in O. Palagia – W. Coulson (eds.), *Sculpture from Arcadia and Laconia. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992*, Oxford, 57–77.

KNELL 1998

H. Knell, *Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur*, Darmstadt.

LYDAKIS 1994

S. Lydakis, *The Impact of the Parthenon Sculptures on 19th and 20th Century Sculpture and Painting*, in D. Tournikiotis (ed.), *The Parthenon and Its Impact in Modern Times*, Athens-New York, 231-57.

MADIGAN – COOPER 1992

B.C. Madigan – F.A. Cooper, *The Temple of Apollo Bassitas, II. The Sculpture*, Princeton.

MALDEN 1977

J. Malden, *John Henning 1771-1851, "...a very ingenious Modeller..."*, Paisley.

MALONE 2016

P. Malone, *Les Gherardi, mouleurs à Paris et à Rome*, in «In Situ. Revue de patrimoines» XXVIII, 2016.

[<http://insitu.revues.org/12699>; disponibile anche in lingua inglese: *The Gherardis Castmakers in Paris and Rome*, <http://insitu.revues.org/12712>].

MICHAELIS 1871

A. Michaelis, *Der Parthenon*, Leipzig.

MORDAUNT CROOK 1995²

J. Mordaunt Crook, *The Greek Revival. Neo-Classical Attitudes in British Architecture 1760-1870*, London.

MORRICONE 1981

M.L. Morricone, *Il Museo dei Gessi dell'Università di Roma*, Roma.

NEILS 2001

J. Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge.

OTTANI CAVINA 1982

A. Ottani Cavina, *Il Settecento e l'antico*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, 6. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, 2. *Settecento e Ottocento*, Torino, 597-660.

PANDERMALIS – ELEFATHERATOU – VLASSOPOULOU 2017

D. Pandermalis – S. Eleftheratou – Ch. Vlassopoulou, *Acropolis Museum. Guide*, Athens.

PAPINI 2014

M. Papini, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Roma-Bari 2014.

PAVAN 1974-1975

M. Pavan, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*, «RIA» XXI-XXII, 219-344.

PAVAN 1983

M. Pavan, *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze.

PUCCI 1974-1975

G. Pucci, *Elgin o della manifattura*, «DArch» VIII.2, 475-90.

PUCCI 1993

G. Pucci, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma.

RAMBALDI 2017

S. Rambaldi, *La Gipsoteca del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Storia e Catalogo*, Palermo.

RAMBALDI 2020

S. Rambaldi, *Two Borderline Works: The Miniature Classical Friezes by John Henning*, in A.V. Zakharova, S.V. Mal'tseva, E. Staniukovich-Denisova (eds.), *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, X (Atti dell'Ottavo Convegno Internazionale, Università di Stato Lomonosov, Mosca 2018), St. Petersburg, 97-108.

ROSENBLUM 1967

R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton (trad. it. Roma 2002², da cui si cita).

ROTHENBERG 1977

J. Rothenberg, *Descensus ad terram. The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*, New York-London.

SANTUCCI 2020

A. Santucci, *I calchi in gesso dall'antico nel Museo dell'Accademia di Perugia: percorsi storici e culturali tra Ottocento e prima metà del Novecento*, in E. De Albentis, G. Manuali (a cura di), *L'Accademia riflette sulla sua storia*, III. *800/900*, Perugia, 151-73.

SCHWEITZER 1967

B. Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia*, in *Id.*, *Alla ricerca di Fidia e altri saggi sull'arte greca e romana*, a cura di R. Bianchi Bandinelli, Milano, 3-254 (trad. it. di tre saggi già in «JDAI» LIII, 1938, 1-89; LIV, 1939, 1-96; LV, 1940, 170-241).

ST. CLAIR 1998³

W. St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford-New York.

VON STACKELBERG 1826

O.M. von Stackelberg, *Der Apollotempel zu Bassae in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke*, Rom.

STONEMAN 2010²

R. Stoneman, *Land of Lost Gods. The Search for Classical Greece*, London-New York.

STUART – REVETT 1787

J. Stuart – N. Revett, *The Antiquities of Athens*, II, London.

SYMMONS 1984

S. Symmons, *Flaxman and Europe. The Outline Illustrations and their Influence*, New York-London.

VINCI – COLAJANNI 2020

C. Vinci – S. Colajanni, *I modelli in gesso della Collezione del Gabinetto di Disegno del Dipartimento di Architettura. Percorsi di conoscenza per una proposta di allestimento*, in S. Rambaldi (a cura di), *Le gipsoteche didattiche di arte e architettura a Palermo. Recupero, conservazione e fruizione delle collezioni di calchi in gesso* («Mneme. Quaderni dei Corsi di Beni Culturali e Archeologia», III), Palermo, pp. 97-115.

[<https://www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/mneme/Questo-volume>].

WAGNER 1814

J.M. Wagner, *Bassorilievi antichi della Grecia o sia fregio del Tempio di Apollo Epicurio in Arcadia*, Roma.

WALL 2008

J. Wall, “*That Most Ingenious Modeller*”. *The Life and Work of John Henning, Sculptor, 1771-1851*, Ely.

WATKIN 1974

D. Watkin, *The Life and Work of C. R. Cockerell*, London.

WHITE 2014

F.A. White, *The Restoration of a Georgian Period Parthenon Frieze*, «Florida Archaeological Survey» VII, 1-9.

[<http://core.tdar.org/document/391645>].

WILLERS 1984

D. Willers, *Die gar nicht spontane Begegnung oder jeder hat den Parthenon, den er verdient*, in M. Svilar – S. Kunze (eds.), *Antike und europäische Welt. Aspekte der Auseinandersetzung mit der Antike*, Bern-Frankfurt am Main-New York, 145-85.