

FRANCESCA CURTI

## ***Collezionare antichità alla corte dei Medici e dei Lorena***

“Vivere e lavorare come archeologi classici a Firenze”, questo è quanto si sono sempre proposti i tre autori di questo volume che raccoglie tre loro saggi come... “anticipazione di altri contributi di più ampia portata da tempo in preparazione”. La premessa collega e rende coerenti gli studi di ognuno enunciando chiaramente la necessità e l'urgenza di guardare al patrimonio fiorentino di arte classica come a un qualcosa di unico ed eccezionale, da salvaguardare e valorizzare nella sua coerenza e continuità. Molto bello l'appello affinché anche le generazioni più giovani prendano coscienza del peculiare rapporto tra l'antico e la città che si è sviluppato dal Quattrocento con caratteri eccezionali. I tre archeologi, dalla vasta bibliografia in materia di collezionismo, non sono nuovi a pubblicazioni di questo tipo ai quali ciascuno, come in questo caso, contribuisce con studi puntuali che spaziano dalla critica delle copie, all'identificazione di vasi e alla analisi di documenti d'archivio. I tre saggi suscitano una valanga di considerazioni perché, come recita il titolo, si toccano temi ampi e complessi quali l'acquisto di antichità, gli interventi di restauro, le scelte e i progetti finalizzati all'esposizione dei pezzi.

Vincenzo Saladino affronta il problema del restauro dei marmi antichi e il complesso intreccio di vicende che, negli anni compresi tra la morte di Francesco I e quella di Ferdinando II, lega la nascente Galleria degli Uffizi a Palazzo Pitti e al giardino di Boboli. Arredi e sculture antiche vennero destinati agli spazi offerti dalla Galleria, dal Palazzo e dal giardino secondo la disponibilità, ma soprattutto con criteri legati da una parte alla necessità di una esposizione programmatica, dall'altra limitati dalle regole della vita di corte, forse più liberi nella varietà di scenari offerta dai viali alberati, dalle fontane, dalle grotte o dalle isole di Boboli. Saladino ricostruisce appunto, con un ampio supporto di documenti e dovizia di particolari, le carriere degli scultori che in quegli anni si dedicarono a “rassettare e restaurare anticaglie” per Boboli, ma non solo.

Del Ferrucci, per esempio, tesse una vivace biografia, da cui emerge un artista eclettico che lavorava su più fronti, mantenendo però come committente privilegiato i Medici, come risulta dalla citazione dei tanti resoconti di spesa della Guardaroba Medicea.

L'autore offre poi un quadro della complessa organizzazione della bottega di Giovanni Caccini, rivelando anche quali fossero gli strumenti specifici e i materiali usati dai restauratori, come venissero ripuliti i marmi provenienti da scavo e come venissero fissate le componenti nuove su una scultura antica. Strumenti, materiali e tecniche che forse non erano lontani da quelli di epoca greca e romana.

La biografia di Giansimone Cioli dipinge uno spaccato della vita di corte con la supplica del giovane artista a Ferdinando I per poter proseguire l'opera dello zio Valerio.

Il percorso nelle botteghe dei maestri più anziani (quali il Ferrucci, il Fancelli, il Mochi o i Susini) si fa complesso nel riconoscimento degli stili e nella ricostruzione degli spostamenti, mentre varia risulta l'opera degli scultori più giovani come i fratelli Pieratti.

Nella prima metà del '600 Boboli si trasforma in un laboratorio per la formazione di novelli scultori (quali il Rossi, il Curradi o il Salvestrini) che Saladino segue dalle prime opere in pietra serena fino al confronto col più nobile marmo. Non vengono trascurati neppure artisti e scarpellini di medio livello che all'epoca di Ferdinando II furono impegnati in lavori di abbellimento e di trasformazione delle residenze e del giardino.

Da buon archeologo, Saladino conclude sostenendo la necessità di studiare i restauri secondo la loro peculiare stratigrafia che permetta così di collegarli alle vicende collezionistiche del pezzo. Brevi appendici approfondiscono due casi particolari: l'allestimento della fontana dell'Oceano e la breve vita del giardino di Madama. Il saggio si conclude con una ampia appendice di documenti d'archivio non certo sproporzionata perché necessaria per ricostruire la storia degli interventi e gli spostamenti di statue, nonché la multiforme personalità di artisti che operavano su tanti fronti.

Leggiamo così un prezioso contributo alla conoscenza della scultura fiorentina alla corte dei Medici.

Col consueto rigore, Gabriella Capecchi ci offre la storia delle vicende collezionistiche e una ipotesi di destinazione del tipo statuario del *Barbaro Dace* realizzato in porfido o in marmo. Nel saggio viene analizzato il significato ideologico e politico che queste grandi statue assunsero nelle collezioni di antichità dei palazzi romani e fiorentini, ma non solo: si viene infatti proiettati nella Roma traianea con i suoi grandi progetti figurativi. L'argomento proposto però è solo apparentemente limitato ai quattro *Daci* fiorentini: in realtà si affronta anche il problema del significato delle altre tre coppie di "Re cattivi", come li definisce l'Aldovrandi nel 1550, e della valenza che acquistano in relazione ai proprietari e alla loro collocazione. Già possedere una coppia di statue antiche di dimensioni eccezionali era motivo di prestigio, a questo si aggiunge il pregio dei materiali usati e il soggetto fortemente allusivo, perché richiama di volta in volta il trionfo su popolazioni "altre", dalla Turchia all'Africa, quindi simboleggia l'affermazione della Roma Cristiana sui barbari.

Chiarito il significato celebrativo, oltre che decorativo, degli allestimenti che prevedevano coppie di *Barbari* come quella in marmo bianco Ludovisi, quella in porfido Savelli-Borghese ora al Louvre e quella Colonna-Farnese in pavonazzetto e marmo bianco ora a Napoli, l'autrice concentra la sua attenzione sulle statue del cardinale Andrea Della Valle. Le quattro statue, che decoravano il famoso giardino pensile, furono trasferite a Villa Medici

dal Cardinal Ferdinando nel 1584, dove rimasero fino alla seconda metà del XVIII secolo.

Questi *Barbari* giunsero in seguito a Firenze con chiari intenti di propaganda, come dimostrano i progetti per il loro inserimento nella Loggia dei Lanzi. Gabriella Capecchi evidenzia come anche il colore del porfido e del marmo dei quattro esemplari voluti a Firenze da Pietro Leopoldo evocò, per il Granduca, gli splendori dell'Impero Asburgico. Le appassionanti vicende di queste imponenti statue si intrecciano con quelle del Granducato e dell'Impero napoleonico: le statue non furono poi sistemate nella loggia di piazza della Signoria bensì lasciate nei magazzini almeno fino al 1793 e in seguito destinate all'arredo della Reggia di Pitti. Due di queste furono montate su basamenti "al principio dello stradone di Bacco" in un Boboli "stile impero". Anche se solamente in nota, si riprende la storia romana dei pezzi sottolineando come l'utilizzo per i *Barbari* delle basi con vittorie e trofei fosse già previsto negli allestimenti precedenti, documentato da descrizioni e schizzi. Dopo averli seguiti fino alla destinazione fiorentina, l'archeologa analizza con grande precisione la realizzazione dei restauri degli esemplari di porfido e di quello di marmo. Adesso non siamo più di fronte alla storia avvincente di vicende collezionistiche, ma seguiamo l'analisi filologica degli interventi sul duro porfido e sul più tenero marmo bianco. Due *Barbari*, il *capillatus* e il *pileatus*, risultano essenzialmente oggi nell'aspetto realizzato dal Carradori e consegnato nel 1792.

Grazie alla sistemazione nel giardino, le due statue divennero per la prima volta visibili da tutti i lati e questo permette all'autrice una serie di osservazioni sulla realizzazione e ripulitura del manto e del dorso e quindi sulle misure originarie delle statue. Il fine è quello di ricostruire, attraverso la critica delle copie, il ciclo o il dispositivo monumentale di appartenenza dei *Barbari* Medici e Borghese, eliminando le presunte divergenze nei dimensioni, che risultano ora dovute alla diversa storia moderna dei pezzi. Attraverso la recensione dei restauri, la valutazione delle posizioni, della resa del panneggio e degli atteggiamenti si arriva a ipotizzare che nei cinque *Barbari* di porfido presenti in questo ipotetico complesso ci siano tre tipi diversi, il *capillatus*, il *pileatus* e il "giovane", ma di questi, due hanno appoggio sinistro e uno destro, quindi forse esisteva un quarto tipo, mentre il *Barbaro* dell'Opificio ne rappresenterebbe un quinto.

I nostri *Barbari* sono *Daci*, di cui sulla Colonna di Traiano abbiamo tante immagini diversificate, ma sono realizzati in materiale talmente difficile da lavorare da far pensare a un allestimento di ampio respiro e di vasta portata: un edificio o un complesso a cui Gabriella Capecchi collega anche i *Barbari* in porfido verde; dietro a questo ciclo si intravede la figura di Traiano e la serie del foro.

Al *Barbaro* in marmo bianco vengono dedicati due paragrafi vista la vicenda diversa che lo vede sistemato dentro la Reggia, nella sala Castagnoli, e contrapposto all'*Imperatore*: il simbolo della "forza imperiale vittoriosa su un nemico ridotto all'impotenza".

Si affronta qui anche la spinosa e complessa questione dell'antichità e della pertinenza delle teste degli esemplari fiorentini. Se sulla prima l'autrice non ha dubbi, evidenzia invece le difficoltà nel ricostruire il collegamento tra corpo e teste.

Infine si prende in esame, con acute osservazioni, il significato che assume il colore rosso del porfido di figure o colonne, intervallato al bianco del marmo, in allestimenti di facciate di ville, di logge e di archi legati agli intenti decorativi e di propaganda delle grandi famiglie romane del '500.

Il saggio di Gabriella Capecchi è corredato da un ampio supporto di documenti di archivio in nota e da un insieme di figure particolarmente utili per seguire gli arditi passaggi del suo ragionamento.

Si tratta di tanti nuclei tematici (il collezionismo, i *Daci* di Traiano, l'individuazione dei tipi di *Barbaro*, la magnificenza granducale e i programmi asburgici) risolti in maniera brillante.

Di altro tipo di materiali si occupa Maria Grazia Marzi che traccia un quadro vivace e approfondito della formazione della collezione granducale di vasi, bronzetti e terrecotte dal 1784 al 1880. In queste pagine vediamo formarsi agli Uffizi il Gabinetto delle Terre voluto da Luigi Lanzi e arriviamo, attraverso acquisti e donazioni, alla sezione dell'*Antiquarium* del Museo Archeologico Nazionale di Firenze che accoglie i materiali medicei e lorenese.

Il sottotitolo recita: "Inventari a confronto", ma il saggio è questo e ben altro perché le filze dell'Archivio Storico delle Gallerie e il Supplemento all'Inventario della Reale Galleria del 1825, a confronto con l'inventario del Museo Archeologico, offrono lo spunto per un'accurata ricostruzione del clima culturale della fine del '700 e della prima metà dell'800 e del dibattito che si sviluppò intorno ai ritrovamenti di ceramica attica in Etruria, col riconoscimento dell'origine greca di quei vasi. Nella seconda metà del XVIII secolo infatti, grazie ai primi scavi e alla formazione di importanti collezioni (come quella Hamilton, creata con materiali provenienti dalla Campania e venduta al British Museum) l'attenzione dei collezionisti e degli studiosi si spostò dalla statuaria, anche alla ceramica. Iniziarono così scambi di opere, pubblicazioni di cataloghi e studi sistematici che portarono Winckelmann a esprimere il celebre parere su "vasi dipinti con greco disegno e segnati di greche cifre".

Dopo l'allestimento del Lanzi in posizione di rilievo vicino alla Tribuna, il Gabinetto delle Terre di Pietro Leopoldo venne spostato dal Pelli Bencivenni in posizione più defilata, vicino alla Loggia dei Lanzi, dove rimarrà fino al 1816. È un momento poco dinamico per questa collezione, depauperata dai trasferimenti alla "Colombaria" e non sostenuta da nuovi acquisti, a vantaggio dell'incremento della quadreria.

L'autrice mette in luce il legame tra la dispersione di oggetti antichi e il disinteresse lorenese per il patrimonio culturale, col conseguente sviluppo di un fiorente mercato antiquario. Infatti Leopoldo II dovette tagliare le spese per risanare le casse dello stato e il settore del collezionismo archeologico fu il primo a risentirne.

Nel 1810, alla morte del Lanzi diventò regio antiquario Giovan Battista Zannoni. A lui si deve un cospicuo acquisto di ceramiche provenienti dalla Val di Chiana che offrono al nuovo curatore della collezione lo spunto per una serie di sorprendenti considerazioni sul bucchero (... "queste nere stoviglie ... tali son leggiere ... tali assai gravi") e sulla grecità di alcuni soggetti prima del Gerhard: "Affermo solo che quando in Etruria si scavano vasi simili in tutto a quelli Greci, convien dire che dalla Grecia si sian essi qua recati..." Un nucleo di questi materiali sarà inviato ad Atene per uno scambio.

Grazia Marzi tocca poi gli anni cruciali degli scavi di Alessandro François e di Luciano Bonaparte, segnalando il rifiuto da parte dello Zannoni di alcuni materiali da Orbetello e l'acquisto invece di vasi provenienti da Montalto di Castro a seguito di una interessante motivazione: "...vasi greci che erano stati usati per defunti etruschi". Tutte le acquisizioni della Reale Galleria inventariate nel Supplemento del 1825 (Appendice I), sono state identificate dopo attenta ricerca e raccolte nell'Appendice II registrando la corrispondenza con l'inventario del Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Dei venti vasi della collezione Moretti di Montalto si fornisce la schedatura dei pezzi.

La storia prosegue con la successione, nel 1832, di Michele Arcangelo Migliarini alla carica di conservatore, quindi con un periodo di sistemazione e riordino delle collezioni, ma anche con una sapiente opera di consulenza nella scelta dei pezzi per la Galleria. Grazie a questa, l'anno 1833 è ricco di acquisti: rilevante è l'arrivo di un nucleo di otto vasi provenienti da Pittigliano, di cui esiste il disegno pubblicato poi dall'Inghirami. Di questi, quattro pezzi vengono destinati alla Galleria (quelli schedati della collezione Guarducci) e quattro a Pitti, nella collezione privata Lorenese (oggi perduti, eccetto un vaso della collezione Rothschild). Sempre nel 1833 arrivano i vasi della collezione Bocci di Sovana, identificati presso il Museo Archeologico Nazionale di Firenze e schedati. La consulenza del Migliarini è quindi preziosa per lo sviluppo della collezione Lorenese, come dimostrano gli altri numerosi esempi documentati dettagliatamente dall'autrice, basti citare l'acquisizione del cratere a colonnette del Pittore di Firenze o la trattativa per l'acquisto del cratere François condotta dal curatore con grande competenza. L'esperienza acquisita nell'esaminare i vasi figurati lo porterà a formulare la teoria delle tre classi in cui distinguere le pitture vascolari: i "vasi arcaici iscritti" ovvero i vasi attici a figure nere, i vasi di "elegantissimo e corretto disegno" ovvero i vasi attici a figure rosse, i vasi di "singolarità e grandezza" ovvero la produzione italiota.

Si viene così caratterizzando la collezione di quello che era l'originario Gabinetto delle Terre come un insieme di esclusiva provenienza italiana, sebbene sia su questi reperti che nasce il dubbio, poi la consapevolezza, della grecità anche di vasi provenienti dall'Etruria.

Tuttavia, in seguito a questo studio, adesso sappiamo che nel 1859, grazie al parere favorevole del Migliarini, arriva al Granduca un dono dal

console Salomone Fernandez di Salonico (a questo si riferisce il carteggio dell'Appendice III) composto da 84 vasi, 6 lucerne e 4 statuette di terracotta secondo il Supplemento all'Inventario del 1825. Di questi, sono stati identificati e schedati 26 vasi. L'arrivo della collezione a Firenze offre lo spunto a Maria Grazia Marzi per far luce sul dibattito relativo alla cronologia e alla ubicazione in Grecia delle botteghe di ceramografi che adesso non sono più solamente attici. Intorno alla metà del secolo nasce infatti l'idea dell'esistenza di più fabbriche e della centralità di quella di Corinto, sancita nel 1854 dalla *Beschreibung* di Otto Jahn.

L'ingresso in Galleria di questo nuovo nucleo riveste un'importanza eccezionale perché si tratta di un insieme di oggetti che comprende vasi corinzi di periodo Medio e Recente, vasi attici a figure nere, rosse e a fondo bianco e terrecotte che possono essere ricollegati alla Tessallia e forse più precisamente a Farsalo. Infatti collegando i materiali del dono Fernandez ad altri nuclei simili provenienti da Tebe Ftie e da una necropoli vicina a Farsalo, l'autrice riconosce, nelle tracce di un vecchio scavo della stessa zona, la probabile provenienza della collezione che è l'ultima acquisizione della Galleria, con cui si chiude il Supplemento dell'Inventario del 1825. I pezzi dalla Tessallia finirono negli armadi I e II della I sala del "Museo Etrusco".

Grazie agli inventari e alle fotografie dei vasi, si forma così sotto i nostri occhi il Gabinetto delle Terre, che passa poi in parte al "Museo Etrusco" e diventa la sala XII dell'*Antiquarium* del Museo Archeologico del Milani nel Palazzo della Crocetta.

Arriviamo in fondo alla lettura dei tre saggi con la sensazione di conoscere molto di più sulla concezione dell'antico nella Toscana granducale. Forse poteva essere utile il supporto di tabelle o di schemi che facilitassero la comprensione dei passaggi di mano e degli spostamenti dei pezzi, o di qualche pianta con la collocazione delle statue in Boboli. Davvero poca cosa di fronte a un corposo volume che offre al lettore una preziosa raccolta di notizie, documenti, ipotesi e considerazioni che fanno luce su tre secoli di collezionismo mediceo, sulla complessa trama di relazioni tra le nobili famiglie romane e fiorentine e sulla nascita degli studi relativi alla ceramica figurata.

G. CAPECCHI, M.G. MARZI, V. SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008.