

STEFFI ROETTGEN

LA CULTURA DELL'ANTICO NELLA FIRENZE DEL SETTECENTO

*Una proposta di lettura**

Ricezione e riproduzione

Tra gli orizzonti aperti dall'approccio della storia dell'arte a questioni relative alla "ricezione" dei reperti è da annoverarsi l'interesse scientifico per l'enorme quantità di copie, imitazioni, riproduzioni e riduzioni da opere famose in cui si rispecchia la progressiva diffusione di gusti e di mode in strati sociali modesti rispetto ai consueti committenti eccellenti. Rimane tuttavia ancora scarsa la ricerca relativa ai meccanismi di diffusione e alla funzione di copie e riproduzioni, soprattutto nel campo della scultura. Ciò si spiega in parte con il fatto che la copia tridimensionale, la cui qualità dipende oltre che dall'abilità dell'artefice anche dai mezzi meccanici impiegati, ha più a che fare con la categoria dei mestieri artigianali che non con quella dell'arte. Lasciando da parte valutazioni di merito nei riguardi dei processi produttivi, si rivela di eccezionale portata l'effetto educativo dovuto alla moltiplicazione dei capolavori antichi di scultura. Bandite e relegate in magazzini e spesso trascurate ed esposte al rischio della distruzione e dispersione, le impronte di gesso tratte dalla statuaria antica fino agli anni settanta del Novecento, rappresentarono l'eredità più discriminata dell'arte accademica, in grado, soltanto negli ultimi decenni, di attrarre un forte interesse scientifico.

Accompagnate da una rivalutazione storica ed estetica di tali manufatti, le ricerche relative a questa produzione hanno ri-

guardato vari aspetti mettendo in risalto, oltre alla verifica delle raccolte tuttora in corso, le molteplici funzioni e ragioni d'essere delle impronte derivanti in primo luogo dalla fama degli originali. Una delle conseguenze di queste ricerche è stata la riscoperta del valore documentario dei calchi che possono testimoniare gli interventi di restauro subito dagli originali nel corso del tempo, da sempre apprezzato da coloro che erano coinvolti nei restauri, ma oggi valorizzato anche dagli studiosi¹.

Philippe Sénéchal ha definito la ricezione dell'antico durante l'epoca del Barocco un'operazione che mira alla costruzione "di una lista chiusa di capolavori universalmente riconosciuti e riprodotti in ogni dimensione e nei materiali più svariati (...). L'uno dopo l'altro si trassero calchi dei capolavori, così che a partire dalla fine del XVII secolo divenne possibile, senza lasciare Parigi o Mannheim, conoscere nelle loro dimensioni reali le statue che erano la gloria di Roma e Firenze. Dalla circolazione d'un *corpus* ristretto si passava alla sua sostituzione mediante un insieme di copie"². La domanda retorica rivolta da Cicerone a Lisippo su come avrebbe fatto a identificare l'originale della statua di Alessandro Magno di fronte a cento esemplari identici in bronzo³, scelta da Sénéchal come punto di partenza per il suo discorso sulle copie, sembra aver ispirato committenti facoltosi che non si accontentavano di copie ridotte chiedendo invece versioni identiche per proporzione e lavorazione.

La vera capitale della riproduzione

La più florida stagione della moltiplicazione in gesso - in apparenza piuttosto fedele agli originali, realizzata con tecniche diverse, ma sempre con materiali poveri e fragili - è stata senza dubbio il Settecento che vide un notevole incremento della quantità e della qualità dei calchi in termini di fedeltà rispetto agli originali, dovuta alle maggiori possibilità di confronto visivo tra calchi e i modelli originali. In Italia due sono i centri in cui si sperimentava la tecnica della riproduzione plastica - Roma e Firenze - e dove appunto si concentravano le più importanti collezioni di statuaria antica. Grazie ai suoi artigiani dediti alla produzione di terrecotte e di bronzi, Firenze disponeva delle migliori condizioni per realizzare riproduzioni e riduzioni di qualità da opere famose del passato in quanto le botteghe fiorentine da tempo erano esperte nella lavorazione del bronzo con l'aiuto della "madreforma" di gesso⁴. Uno dei primi eccelsi esempi di copia fedele dall'antico che va oltre la pura imitazione, è il gruppo del *Laocoonte* di Baccio Bandinelli, concepito in origine come copia sostitutiva destinata alla collezione di François I, ma dopo il 1525 trasferita a Firenze. Sembra che l'artista non abbia usato un'impronta in gesso che tecnicamente sarebbe stata la strada più facile⁵, ma contraria alla sua ambizione di uguagliare e di perfezionare l'opera antica con gli stessi mez-

zi tecnici⁶. Diverso si presenta il caso della *Venere* dell'Ammanati che nelle proporzioni e nelle sue condizioni frammentarie copia la *Venus Victrix* degli Uffizi traducendola in bronzo con l'aiuto di un'impronta. Questa fu inserita dal Vasari nell'arredo della sala con il *Trionfo della virtù* nella sua casa aretina e perciò interpretata come simbolo dell'arte antica recuperata⁷.

Soltanto a partire del tardo Cinquecento la copia plastica diventa moltiplicazione, riproduzione e riduzione come dimostra gran parte dell'attività di Antonio e Francesco Susini che per più di

mezzo secolo utilizzarono opere del Giambologna⁸. Durante il regno di Cosimo III (1670-1723) la riproduzione plastica raggiunse un tale livello e una tale reputazione che fece di Firenze la vera capitale di questa tecnica. L'alta qualità delle riproduzioni di statue ormai famose delle collezioni fiorentine era garantita dai protagonisti della scultura barocca locale, attenti ai meccanismi del commercio per realizzare "la metamorfosi dei modelli in materiali alternativi"⁹, talvolta interpretata come il vero ritorno all'antico. Acquistando nel 1740 le forme e i modelli delle botteghe del Soldani Benzi e più

tardi anche del Piamontini e grazie anche all'impiego di formatori esperti¹⁰, toccò al Marchese Carlo Ginori di inaugurare una nuova stagione della riproduzione - questa volta in porcellana bianca e lucida come richiesta dal pubblico attirato sia dal fascino dell'antico sia dalla lucentezza del "oro bianco"¹¹.

Anche durante gli ultimi decenni del Settecento Firenze rimase un importante centro di produzione di calchi e di copie delle sculture antiche delle collezioni granducali grazie alle richieste da parte dei conoscitori stranieri di riproduzioni a grandezza



1. Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della Scultura*, Firenze 1802, Frontispizio
2. Medaglione con scritta: *Ars extollitur arte*, Firenze, Accademia delle Belle Arti, lato Via C. Battisti
3. Medaglione con scritta: *Simili sub imagine formans*, Firenze, Accademia delle Belle Arti, lato Via C. Battisti



originale. Il livello tecnico delle impronte raggiunto alla fine del Settecento viene documentato dal famoso compendio illustrato (fig. 1) di Francesco Carradori¹², dal 1798 al 1821, professore di scultura all'Accademia di Belle Arti a Firenze, ma con una lunga esperienza di restauratore e di copista acquisita e esercitata a Roma¹³. Il manuale del Carradori dedicato al Granduca Pietro Leopoldo (fig. 1) costituisce una conferma che l'insegnamento della tecnica della riproduzione plastica - pressappoco identica a quella della produzione - faceva parte del programma dell'Accademia fiorentina rifondata nel 1784 come istituzione didattica basata sui principi dell'imitazione del vero e sull'esercizio di modelli esemplari¹⁴. Durante tutto l'Ottocento l'Accademia forniva, infatti, le competenze necessarie per soddisfare la richiesta di sculture sia per l'arredo di giardini e di palazzi che per il commercio derivante dal turismo. Un carattere programmatico in questo senso hanno le scritte ARS EXTOLLITVR ARTE e SIMILI SVB IMAGINE FORMANS, inserite nei tondi del fianco lungo dell'edificio dell'Accademia verso l'odierna via Cesare Battisti (già via Sapienza), probabilmente risalenti all'adattamento dell'ospedale alla nuova funzione didattica per opera di Niccolò Gaspero Paoletti (figg. 2-3). Lo studio dai calchi e la lavorazione delle impronte erano considerate, accanto allo studio dal vero, la fonte principale della "scuola di scultura" dell'Accademia dopo che il tradizionale insegnamento nelle botteghe, privo d'una didattica sistematica e regolare, aveva perso lentamente terreno¹⁵. La riforma accademica della didattica artistica, anche se criticata più tardi come strumento di livellamento dei talenti¹⁶, in verità corrispondeva perfettamente al ruolo dell'arte nella società ottocentesca che con il suo vasto fabbisogno di oggetti artigianali

di ogni genere e qualità, richiedeva professionisti esperti ed efficienti. Coloro che non avevano abbastanza talento o fortuna per affermarsi come artisti, potevano almeno riuscire specializzandosi in attività al servizio del mercato e del turismo come copisti di quadri o formatori di gessi o di terrecotte.

Tra i protagonisti dell'ultimo atto nella storia della riproduzione plastica a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento spiccavano personaggi come Clemente Papi¹⁷ e Oronzio Lelli, stimati e riconosciuti grandi maestri del mestiere che pubblicavano periodicamente i cataloghi del loro repertorio¹⁸ disponibile anche nelle botteghe cittadine. Spaziando dall'Antico al Quattro, e Cinquecento il loro repertorio aggiornato sulla passione per la scultura rinascimentale, soddisfaceva la domanda di una vasta clientela internazionale.

È evidente da quanto esposto la posizione eminente che Firenze occupa per la ricezione dell'antico e per le attività di produzione e proliferazione di calchi e dei loro derivati in bronzo. Il confronto si pone con Roma quale centro universale per lo studio e la riscoperta delle collezioni e del commercio di statue antiche. Sin dalla fine del Seicento il ruolo di Firenze sembra essere stato invece quello di un mercato ad alto livello che reagiva alle richieste degli amatori per la maggior parte stranieri, soddisfacendo i



4. Venere de' Medici, Copia in marmo del primo secolo a.C. da un originale in bronzo della cerchia di Prassitele, Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna



5. Arrotino o Villano, secondo secolo a.C., scuola di Pergamon, Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna

loro gusti per i costosi souvenir d'Italie¹⁹. Il potenziale economico e commerciale delle statue antiche degli Uffizi si evidenziava in modo particolare nella Tribuna del Buontalenti con il suo nuovo arredo voluto da Cosimo III.

La Tribuna di Cosimo III - il "cortile delle Statue" di Firenze

Il trasferimento della *Venere de' Medici* (fig. 4), dell'*Arrotino* (fig. 5) e del *Gruppo dei Lottatori* (fig. 6) a Firenze arricchì le collezioni granducali costituendo un polo d'attrazione che con il passare degli anni trasformò la città in una meta turistica che entrava in competizione con il Vaticano e il suo famoso "Cortile delle statue" le cui opere rappresentavano il canone assoluto della scultura²⁰. La concessione di papa Innocenzo XI al trasferimento a Firenze di tre delle più famose statue antiche, venne ufficialmente giustificata con la debole salute del Granduca cui i medici avrebbero cercato rimedio prescrivendogli le passeggiate in Galleria. Per trovare più gusto in

quest'esercizio fisico Cosimo III desiderò abbellire la Galleria con altre statue e quadri di qualità²¹. Considerando però l'insieme delle misure adottate dal Granduca come anche il suo interesse per l'arte antica²², è evidente che la giustificazione ufficiale per il trasferimento fu soltanto un pretesto scelto per ragioni diplomatiche²³ in modo da far tacere le voci di protesta alla licenza del papa firmata il 17 luglio 1677. Per calmare le acque Cosimo III promise ai romani di ripagarli per la perdita subita con copie in bronzo e con questa promessa non mantenuta, ebbe inizio un nuovo capitolo della scultura fiorentina.

Il nuovo allestimento della Tribuna - in piena sintonia con il gusto barocco per il lusso e l'abbondanza - teneva conto forse sin dall'inizio anche di vantaggi economici, ma in ogni modo aumentava l'attenzione della clientela che faceva sosta nella capitale del Granducato per visitare le collezioni medicee disposte nei tre corridoi degli Uffizi (fig. 7)²⁴. La decisione di trasferire a Firenze "le tre singolarissime statue de' Lottatori, del Villano e della Venerina"²⁵ si inserisce, infatti,

perfettamente nel concetto di abbellimento della Galleria degli Uffizi, avviato già nel 1673 con la decorazione nel corridoio di ponente che si concluse nel 1699 con la decorazione di quello di levante²⁶. La scelta della Tribuna già universalmente nota come scrigno di ogni sorte di preziosità, era adeguata alla fama che le tre statue avevano già goduto a Roma dove costituivano una delle mete preferite "d'un infinito numero di giovani studiosi nell'arti nostre, che e di quella patria e forestieri, del continuo vi concorrevano per disegnarle, modellarle"²⁷. L'arrivo delle tre statue a Firenze nel 1677²⁸ dette anche grande soddisfazione ai fiorentini contenti del maggior splendore e forse anche degli effetti benefici che ne poteva trarre la patria. In una lettera di Luca degli Albizi del primo settembre 1677 si legge: "Degno è l'acquisto della nostra patria, la quale deve per ogni conto infinitamente all'inflessa applicazione del nostro padrone"²⁹.

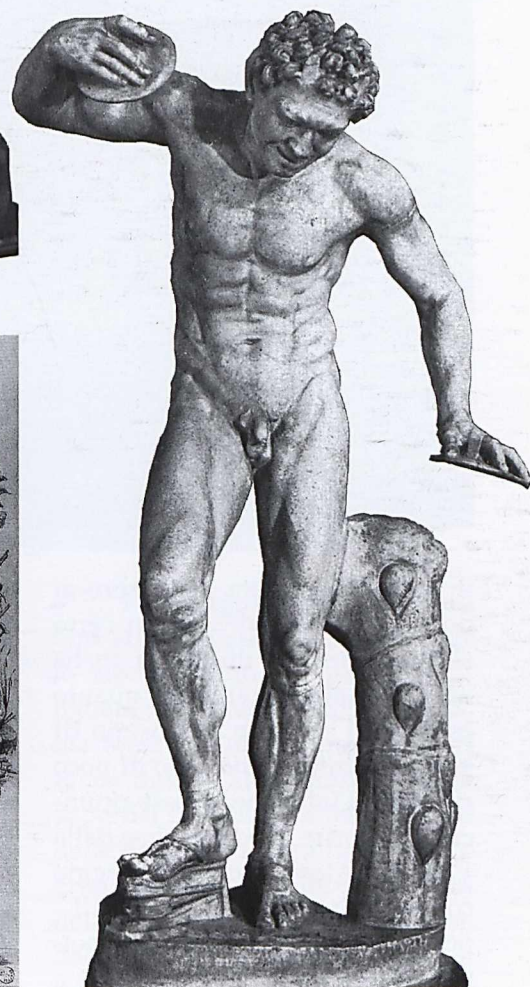
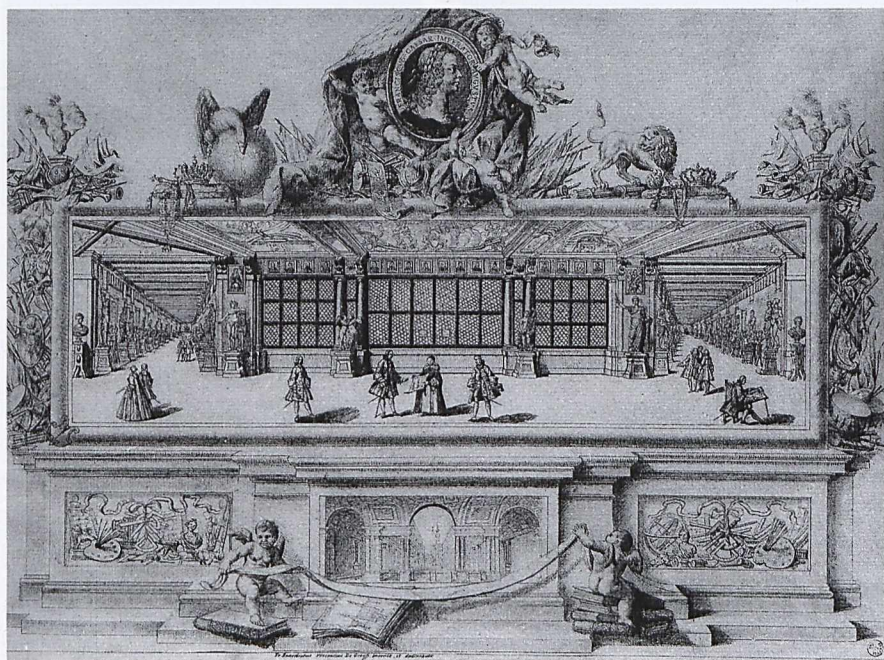
Non sappiamo se la scelta delle sei statue disposte da Cosimo III nella Tribuna implicò un programma iconografico³⁰ come potrebbe far supporre la nota del Wright che confronta la Tribuna con un tempio abitato dalle Dee³¹. Certo è però che alle tre *Veneri* si affiancavano tre opere con figure maschili poco ideali - cioè i *Lottatori*, il "plebeo" *Arrotino*³² e infine il *Fauno danzante* (fig. 8), una statua che vide montare la sua fama e il suo potere di attrazione soltanto dopo il 1665³³. Se le tre *Veneri* che rimasero esposte nella Tribuna fino al 1782, potevano rappresentare tre diverse virtù femminili - la pudicizia, la venustà e la vittoria della bellezza - i loro corrispondenti maschili esprimevano con la lotta, la danza e il lavoro dell'umi-



6. Gruppo della Lotta, *Copia romana da un originale in bronzo della cerchia di Lisippo, Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna*

7. *Benedetto Vincenzo de Greyss, Veduta della Galleria degli Uffizi, 1750 ca., Firenze, GDSU, 4492F*

8. Fauno danzante, *copia del terzo secolo a. C. da originale ellenistico in bronzo, Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna*



le villano, tre attività di carattere fisico. In tale senso la collocazione delle statue in Galleria è forse da mettere veramente in relazione col proposito di stimolare il Granduca all'esercizio fisico. D'altra parte la statuaria antica esposta in palazzi, cortili e giardini si prestava da sempre alla presentazione di diverse tipologie umane accentuando anche le differenze essenziali tra i due sessi.

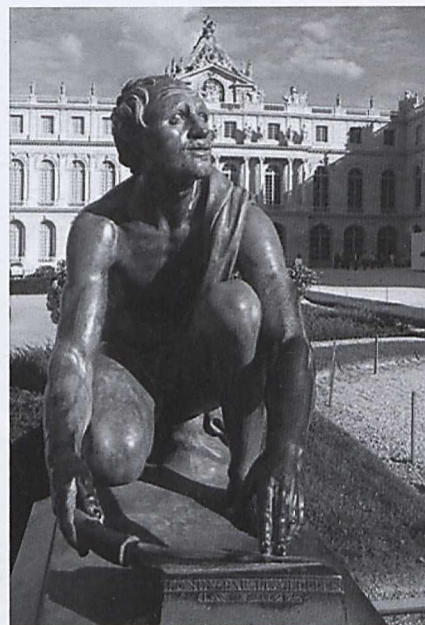
Grazie al nuovo allestimento la Tribuna divenne per più di settant'anni un luogo prediletto per il paragone tra l'antico e il moderno e tra pittura e scultura, il maschile e il femminile, il tutto in un contesto suggestivo che facilitava, anche grazie alla sua esclusività, gli incontri tra il pubblico colto, che si diede appuntamento nel "salotto di Firenze". Mentre nella Tribuna l'accesso "ai giovani del-

l'arte" non era facile come - secondo il Baldinucci - a Roma dove il giardino di Villa Medici era quasi pubblico, lo fu certamente per i viaggiatori eccellenti in visita a Firenze³⁴, attirati dallo splendore e dalle ricchezze della Galleria, che potevano vantarsi di essere ospiti del principe, anche se lo "sguardo sulla sua vita apparentemente privata e segreta" era - come ha rilevato, Detlef Heikamp - una messa



9. Giulio Pignatta, Sir Andrew Fountaine, Captain William Price, Anthony Lowther, Richard Arundel e il Marquis de Senville nella Tribuna, 1715, Narford (Gran Bretagna), collezione privata

10. Copia in bronzo dell'Arrotino, 1700 ca., Versailles, Parco della Regia



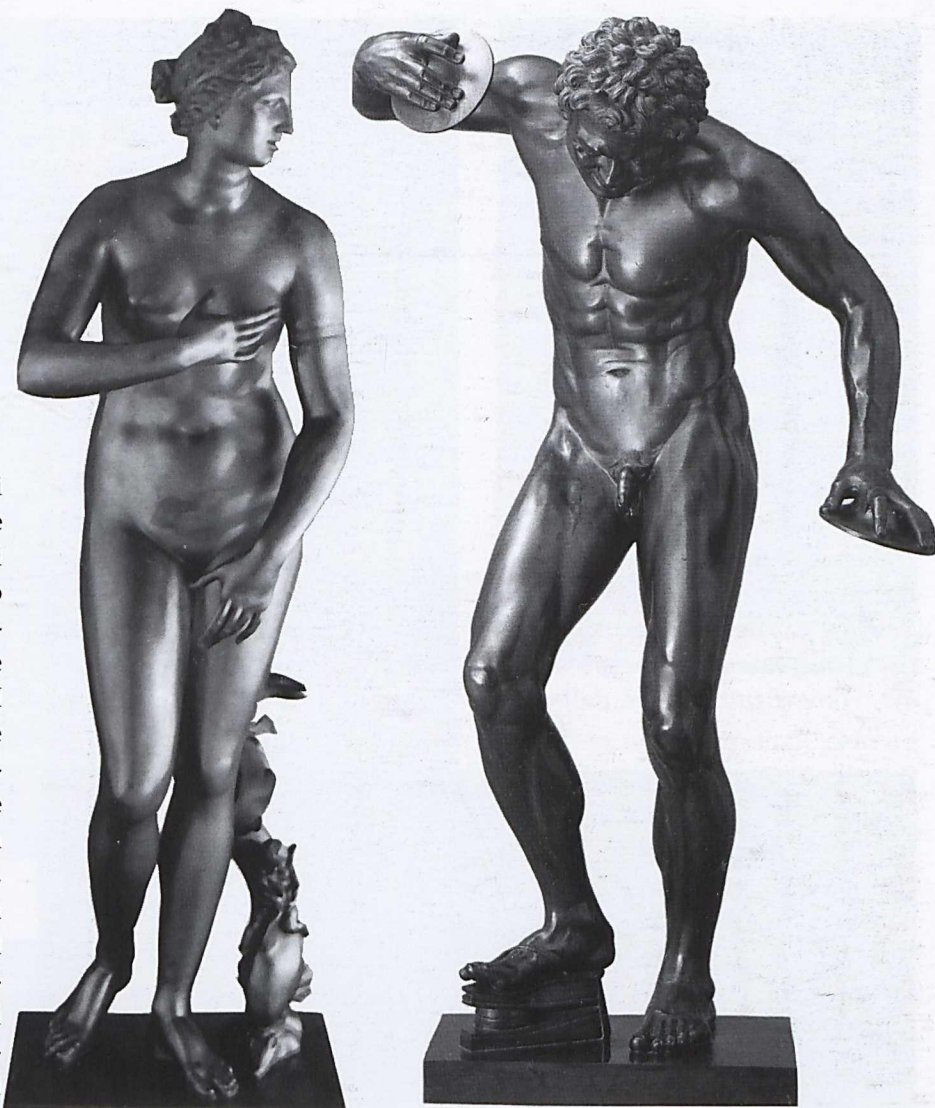
in scena "concepita per essere di dominio pubblico"³⁵. In un certo senso il *paragone* illustrava anche un programma politico in quanto esaltava il governo di Cosimo III generalmente considerato di poco risalto³⁶. Il fatto che si fosse rinunciato a coprire le parti intime della *Venere de' Medici* con il panneggio conferma inoltre che Cosimo III - noto per il suo bigottismo - rispettasse il criterio di fedeltà filologica verso l'integrità dell'opera antica. Il nuovo allestimento della Tribuna era indubbiamente rivolto agli spettatori colti invitandoli a verificare la qualità d'esecuzione, le differenze di lavorazione, affinando la loro perizia nel giudicare la qualità di un'opera d'arte; ad evidenziarlo è un dipinto di Giulio Pignatta che raffigura un gruppo di inglesi nella Tribuna circondati dalle statue delle tre dee (fig. 9)³⁷. In base ai loro gesti

si deve dedurre che stiano valutando - quasi nel ruolo di novelli Paride - le bellezze e discutendo le differenze tra le tre sculture. Il richiamo alla mitica scelta della dea più bella potrebbe effettivamente aver determinato l'insolita selezione di tre statue di *Venere* per la Tribuna. Per i "conoscitori" forestieri divenne d'obbligo il confronto delle tre statue, come dimostrano oltre la descrizione di Jonathan Richardson il quale trascorse nella Tribuna più di dieci ore³⁸, anche i testi di Wright e di Keyßler che ben presto assunsero una funzione di guida per i viaggiatori britannici³⁹. Mentre nel campo della scultura antica Firenze si affermò come la concorrente più appariscente e seria di Roma, la situazione della scultura moderna risultava ben differente. Resosi conto del ritardo di Firenze nei riguardi della scultura - in

passato oltremodo fiorente - Cosimo III utilizzò gli stessi rimedi scelti dal cugino Luigi XIV per un efficace rinnovamento della qualità eleggendo la statuaria antica come modello e norma: "considerando che a poco a poco mancava a Firenze la bell'Arte della Scultura e statuaria pensò provvidamente di ristabilirla con tirare avanti più giovani di buona aspettazione di studio e applicazione loro, all'antico ottimo stato la restituissero"⁴⁰.

Con l'Accademia di Francia fondata a Roma nel 1666 si era costituito un importante legame funzionale tra prassi accademica e produzione di opere d'arte ad uso e diletto regale. Ordinando ai *pensionnaires* l'esecuzione di copie in marmo delle più famose statue antiche romane sulla base di calchi, Luigi XIV diede uno slancio programmatico agli studi

11. Massimiliano Soldani Benzi, *Copia in bronzo della Venere de' Medici*, 1699-1702, Vaduz, collezione Liechtenstein
 12. Massimiliano Soldani Benzi, *Copia in bronzo del Fauno danzante*, 1695-1697, Vaduz, collezione Liechtenstein



degli artisti francesi procurandosi nel contempo il materiale base per l'arredo scultoreo del parco di Versailles⁴¹ (fig. 10). Esportando da Roma opere antiche di primaria importanza per rilanciare la scultura moderna Cosimo III seguì il medesimo concetto, come viene confermato dalla fondazione dell'Accademia granducale nel 1673 a Roma⁴². Nonostante la sua breve durata (1673-1686) essa, infatti, segna una svolta decisiva negli orientamenti artistici del mondo fiorentino⁴³. Come a Parigi anche a Firenze i primi frutti 'tangibili' maturati nell'accademia romana furono copie fedeli da sculture antiche che i borsisti toscani eseguirono dopo il loro rientro da Roma. Grazie ai privilegi esclusivi del Granduca per la formatura il Foggini e il Soldani Benzi ottennero una specie di monopolio per le traduzioni in bronzo delle statue della Tribuna, ma sembra che il Foggini già durante il suo soggiorno romano si sia potuto servire d'impronte per eseguire le copie in marmo di alcune statue della collezione medicea, commissionategli da Luigi XIV⁴⁴. Con le famose copie in bronzo dorato che il Soldani Benzi eseguì per il principe Johann Adam von Liechtenstein (1694-1702)⁴⁵ (figg. 11-12), l'Elettore palatino Johann Wilhelm (1708)⁴⁶, e il Duca di Marlborough (1711)⁴⁷, Firenze divenne il centro di riproduzioni bronzee sia in scala originale che in dimensioni ridotte richieste soprattutto dai viaggiatori inglesi

più propensi all'acquisto di buone copie anziché di mediocri originali⁴⁸. Una collezione di questo tipo fornita sia di calchi che di bronzi esisteva fino a poco tempo fa nella dimora del Earl of Macclesfield. Realizzata a Firenze tra il 1722 e il 1724 da Pietro Cipriani, allievo del Soldani che poteva servirsi delle matrici del suo maestro, il nucleo ora purtroppo disperso, costituiva una preziosa testimonianza delle scelte in blocco offerte dai bronzisti - formatori alla loro clientela straniera⁴⁹.

Il commento di Montesquieu sugli acquisti effettuati dagli inglesi non nasconde il disprezzo per questo tipo di collezionismo: "gl'Inglesi si portano via raramente roba di valore: gl'Italiani se ne disfanno il meno che possono, perché sono degli intenditori che vendono a gente che non lo

è"⁵⁰. Da questo punto di vista non stupisce che la richiesta per le riproduzioni da parte degli italiani⁵¹ sia stata piuttosto scarsa, ma forse influirono anche i costi salati dovuti alla rifinitura delle superfici metalliche a freddo. Una delle poche eccezioni fu l'incarico granducale al Foggini per i getti della al Foggini *Venere*, del *Fauno*, dell'*Arrotino* e dei *Lottatori* i quali però "non avendo potuto avere l'effetto desiderato da Sua Altezza Reale, furono riposte (...) nella Regia Galleria"⁵². Forse a Cosimo III amante della pietra e del marmo, non piaceva la traduzione in metallo a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei che preferivano ancora l'effetto del bronzo brillante a contatto della superficie liscia e vivace al marmo. Ciò è evidente dalla ben nota corrispondenza tra il prin-

cipe Liechtenstein e il Soldani Benzi in cui vengono esposti sia i vantaggi pratici del bronzo che i suoi pregi come il materiale più nobile e duraturo e quindi preferibile al marmo⁵³. Con l'avanzare del secolo le mode stavano però cambiando, come ci rivela il commento del *Président de Brosses* in visita a Firenze nell'autunno 1739 quando giudica le copie in bronzo dalle sculture antiche "non così piacevoli". Infatti, tutte le qualità ammirate nella *Venere de' Medici* si esaltavano nel marmo e - se trattato adeguatamente - anche nel gesso. Il commento del de Brosses è uno dei primi segnali del profondo cambiamento di gusto, come risulta anche dalla sua

preferenza per le opere nel Cortile delle Statue quando dichiara che queste non lasciavano niente a desiderare rispetto alle quattro opere più famose della Tribuna - la *Venere di Medici*, il *Fauno danzante*, l'*Arrotino* e i *Lottatori*⁵⁴. Durante la seconda metà del Settecento, il Cortile delle Statue divenne di nuovo il simbolo per eccellenza dell'interpretazione - neoclassica - della statuaria antica oscurando per sempre la fama della Tribuna che può essere considerata l'incarnazione della percezione "barocca" dell'antico. È assai indicativo che Winckelmann non abbia degnato la Tribuna e il suo arredo di alcun commento.

La regina della Tribuna

La più ammirata delle sei statue fu senza dubbio la *Venere*, allora attribuita a Fidia che già a Roma "era ben spesso con parole, e con gesti, da' più scorretti abusata" e per questo secondo Baldinucci "si deliberò di torla via da quel luogo⁵⁵, ed a Firenze insieme coll'altre farla portare"⁵⁶. La fama della *Venere de' Medici* era cominciata soltanto nel 1638, ma già nel 1664 quando Bellori tenne il suo famoso discorso all'Accademia di San Luca⁵⁷, era considerata di bellezza superiore alla natura; dopo la pubblicazione di Audran⁵⁸ divenne il modello ideale della bellezza femminile in assoluto. Joachim von Sandrart che teneva nella sua collezione un calco delle *Venere* preso a Roma e riprodotto in incisione nella sua opera (fig. 15), fu il primo artista a farsi ispirare dalla *Venere* per una composizione dedicata al mito di Pigmalione (fig. 14)⁵⁹, ripreso ancora un secolo più tardi da Friedrich Wilhelm Tischbein in un piccolo schizzo a olio (fig. 13)⁶⁰. Nell'ammirazione per questa figura si riflette il gusto dell'epoca nel modo più puro, come attestano le numerose descrizioni che esaltano



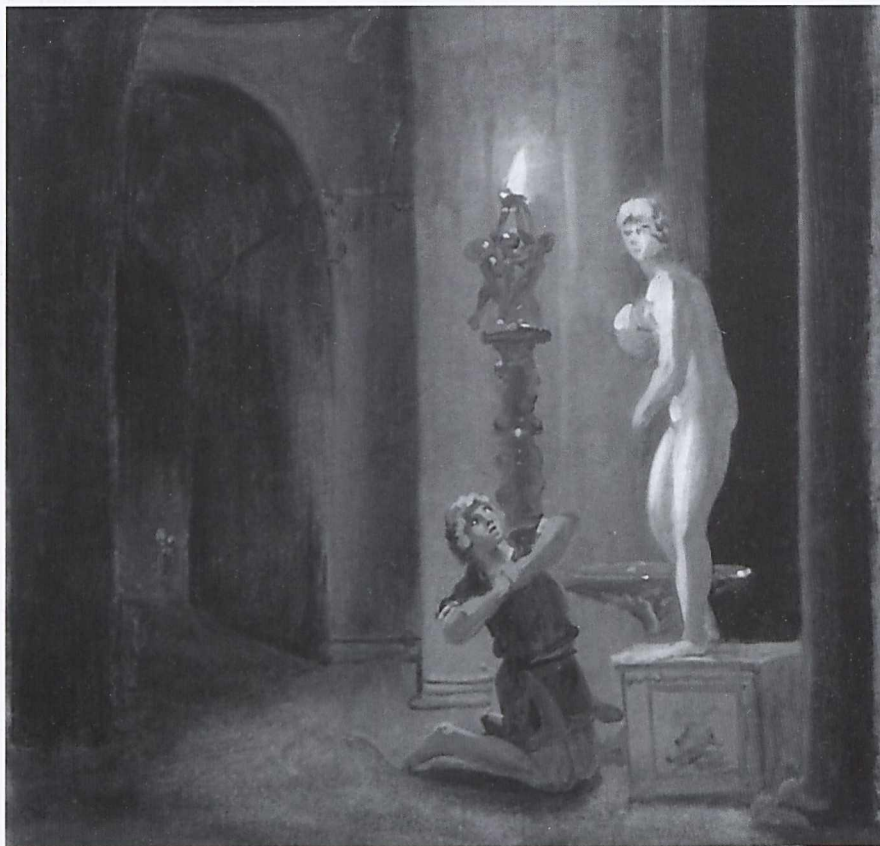
13. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Pigmalione davanti la statua di Galatea nelle sembianze della Venere de' Medici*, 1800 circa, Kassel, Staatliche Museen, Neue Galerie

(a fronte)

14. Joachim von Sandrart, *Pigmalione e la statua di Galatea nelle sembianze della Venere de' Medici*, 1662, New York, Metropolitan Museum of Art

15. Joachim von Sandrart, *Venere de' Medici*, incisione di Richard Collin da: *Teutsche Akademie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Norimberga 1675-1679, tav. P

16. George Knapton, *Ritratto di Sir Francis Dashwood da frate francescano*, 1742, Londra, Society of Dilettanti



il fascino del marmo che sembra carne invitando lo spettatore a toccarlo⁶¹. Una delle più poetiche evocazioni è forse quella di William Beckford, a Firenze nel 1780, che esalta il carattere eburneo del marmo che nessuna copia poteva uguagliare⁶².

Il padre di Goethe che soggiornò a Firenze nel 1740, osservò invece scene quasi ridicole di fronte alla *Venere de' Medici* verso cui gli inglesi mimavano un baciamento⁶³. Mascherandosi da conoscitori molti di questi viaggiatori si appuntavano soprattutto sulla nudità eccitante della *Venere* al punto di innamorarsene⁶⁴. Il primo tra i visitatori della Tribuna a nominare apertamente la ragione dell'interesse maschile per la *Venere* fu nel 1687 Misson che la descrive così: "porta la mano destra davanti al suo seno, ma a qualche distanza; con l'altra mano si cuopre le parti onde la Donna arrossi, quando si scuoprano, il che fa, anche qui, senza toccarle (...). Il pudore, che tanto dona al sesso, la modestia e la castità sono dipinte sul suo volto, con una dolcezza, un'Aria di gioventù, una bellezza, una delicatezza inesprimibili"⁶⁵.

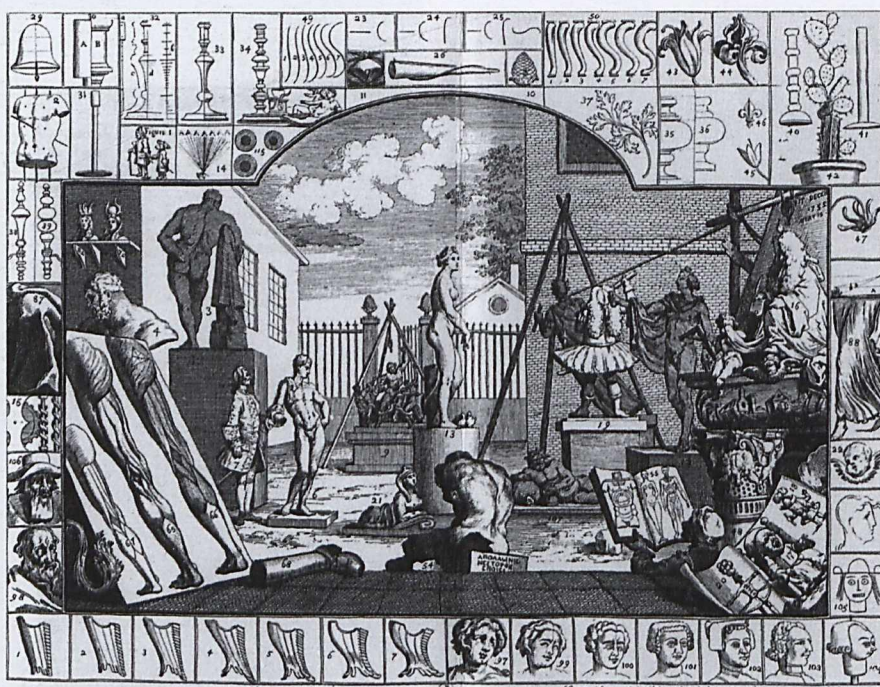
Una prova quasi blasfema di questo atteggiamento è il ritratto di Sir Francis Dashwood del 1742





in veste di un frate francescano (fig. 16) che tiene un calice in mano guardando da vicino le pudenda della *Venere de' Medici*⁶⁶. De Brosse riporta di aver incontrato in Tribuna Lord Sandwich, amico e compagno d'avventure del Dashwood, il quale - reduce da un viaggio in Grecia - gli disse "che tutte le donne che vi aveva incontrato e che avevano fama di bellezza avevano la stessa aria." Spostando le statue della Tribuna in una galleria che assomiglia alle country-houses⁶⁷ e non alla Tribuna fiorentina, la nota caricatura di Thomas Patch (fig. 17) rivela in modo pungente il carattere ambiguo delle visite dei forestieri in galleria⁶⁸.

Nella famosa incisione (fig. 18) che accompagna il trattato *Analysis of Beauty* di William Hogarth del 1753 la *Venere de' Medici* troneggia nel centro della composizione illustrando così il dogma dell'autore sulla linea serpeggianti della bellezza⁶⁹. La diffusione di questo concetto viene sottolineata dal fatto che un calco della *Venere* giunse nel 1729 a Boston tramite il pittore John Smibert che aveva



soggiornato in Italia dal 1717 al 1720, comprando soprattutto a Firenze ogni sorta di opera d'arte. Insieme ad un'impronta del *Laocoonte* la *Venere* divenne così oggetto di studio dall'antico anche per la prima generazione di pittori americani che presero in affitto lo studio del proprietario per poter studiare⁷⁰.

Un dipinto anonimo di scuola inglese (fig. 19, tav. XVIII)⁷¹ - in ovvio riferimento al trattato hogarthiano - illustra la persistenza della fortuna della *Venere de' Medici* come regina delle statue classiche di divinità femminili, anche se i primi segni del declino si fanno già sentire nel 1739 con il de Brosse che giudica il collo troppo lungo, la testa molto picco-



(a fronte)

17. Thomas Patch, Riunione di dilettanti davanti alla Venere de' Medici, 1768, Londra, Courtauld Institute of Art, Brinsley Ford Collection

18. William Hogarth, La linea della bellezza, da: Analysis of Beauty, Londra 1753, tavola I

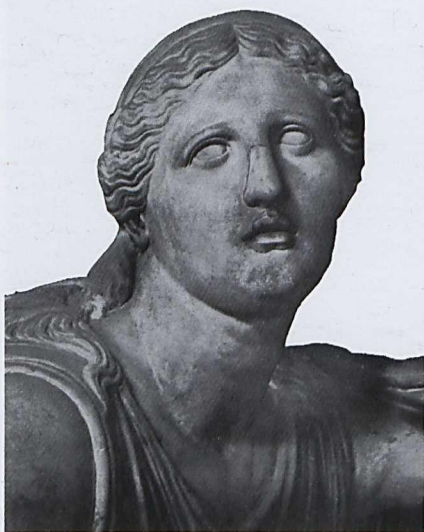
19. Pittore inglese 1750 circa, Giovani pittori studiano un calco della Venere de' Medici, Londra, mercato antiquario

la "e per quanto bella non è di una bellezza che piacerebbe a noi"⁷². Più esplicita ancora è la critica di Winckelmann quando compara la *Venere* ad una rosa che si è già aperta lasciandosi alle spalle l'età della gioventù⁷³. Con le sue critiche al naso carnoso, al petto sviluppato, all'ombelico profondo e alle fossette nelle guance⁷⁴, comincia il tramonto della sua fama. La bellezza sensuale e carnosa non era più in sintonia con il gusto per il patetico come osservò Heinrich Füssli già nel 1764, quando in visita a Roma si chiedeva come mai la maggioranza della gente preferisse la bellezza della *Venere de' Medici* a quella della *Niobe*, eroina sublime e dolorosa⁷⁵ (fig. 20).

Con lo spostamento del gruppo della Niobe da Villa Medici nel 1769 si ripeteva in misura maggiore la procedura del 1677, ma questa volta non si cercavano pretesti per un'impresa che infrangeva apertamente le leggi dello Stato della Chiesa⁷⁶. Giustificando l'operazione con i vantaggi per i giovani artisti perché "avessero i detti giovani più comodità di studiare ed imitare il perfetto"

il Querci favoriva una strategia offensiva per eseguire l'operazione senza mosse diplomatiche ma "con destrezza" e si compiaceva dell'idea che grazie alla "facilità" di studio offerta da modelli perfetti "la gioventù studiosa (...) potrebbe far dei mirabili progetti e giungere a un tal grado di merito da impegnare il Sovrano a farle risentire con maggiore parzialità gli effetti della sua real munificenza"⁷⁷. Le aspettative della classe intellettuale fiorentina sugli effetti benefici di questo esempio insigne della scultura antica e sulle misure adottate da Pietro Leopoldo per il rinnovamento artistico, si rispecchiano nelle parole di Angelo Fabroni "che l'età presente abbia a donare alla Toscana nuova vita la dignità dell'arte quasi agonizzante"⁷⁸. L'argomento che la "gioventù studiosa" potrebbe trarre vantaggio dalla presenza di altre statue antiche nella Galleria Granducale sembra però in effetti retorico poiché gli artisti per gli studi dall'antico preferivano i calchi agli originali⁷⁹ e i calchi della Niobe a Firenze esistevano sin dal 1591⁸⁰.

Il trasferimento del famoso gruppo della *Niobe* da Villa Medici divenne il simbolo di un rinnovamento generale della Toscana che seguiva lo stesso modello adottato già da Cosimo III, distinguendosi dall'uso eccessivo che ne avrebbe fatto poi Napoleone soltanto per il fatto che il tesoro "trafugato" apparteneva al patrimonio mediceo. Presentando il gruppo dei Niobidi dal 1780 in un ambiente sontuoso e spazioso⁸¹, (fig. 21) la Galleria granducale esercitava ancora una volta il suo maggior fascino attraverso le statue antiche. Mentre il pubblico era ancora attratto dall'eroica drammaticità della Niobe e dei suoi figli⁸², già dal 1778 la sua reputazione presso gli specialisti iniziava però a declinare. Il primo critico ad analizzarne i difetti di qualità e i problemi di lettura in chiave dell'unità d'opera fu Anton Raphael Mengs in una lettera scritta il 1 agosto 1778 ad Angelo Fabroni in cui espose le sue osservazioni e conclusioni negative sulla qualità, paternità e unità del gruppo⁸³.



20. Testa della Niobe, copia romana da originale greco del IV secolo a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi

21. Niccolò Gaspero Paoletti, La sala della Niobe, 1779, Firenze, Galleria degli Uffizi



I calchi tra accademia, arredo e commercio

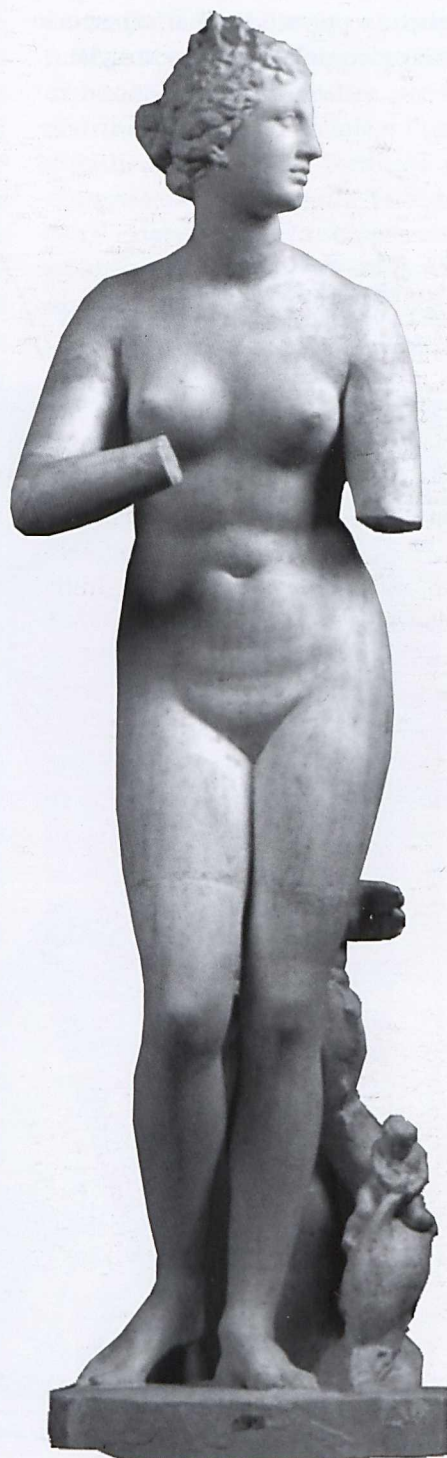
Gli "apostoli del buon gusto" - come Orietta Rossi Pinelli ha definito i calchi - già nel primo Settecento cominciarono a popolare le accademie e gli studi di pittori e scultori. Le possibilità di procurarsi un repertorio di buoni modelli del canone ormai affermato delle statue antiche ad un costo sostenibile erano facilitate dal commercio privato che, però, non sempre offriva buoni esemplari⁸⁴. Per ottenere dai proprietari di sculture antiche le licenze di trarre matrici occorreva spesso il diretto intervento diplomatico dei capi di stato interessati soprattutto a quelle ottenute per usi di decorazione e di arredo. Da François I alla zarina Caterina, l'acquisto di calchi dei sovrani europei divenne la fonte principale per le statue di bronzo che ornavano palazzi e giardini reali creando in tal modo la base per la crescente diffusione del gusto per l'antico in Europa come Francis Haskell e Nicholas Penny hanno magistralmente dimostrato nella loro fondamentale monografia⁸⁵.

La presentazione dei calchi nell'Accademia di Francia a Roma ci viene descritta da Charles de Brosses, attento osservatore delle "curiosità", durante il suo viaggio italiano del 1739-1740: "È una gioia trovarle così numerose in un posto solo, dove stanno sotto l'occhio e possono essere confrontate l'una con l'altra. Sembra strano che un modo così comodo, spiccio e poco costoso di avere delle copie fedeli degli antichi, non ne abbia moltiplicato il numero"⁸⁶. Dato la facile accessibilità dell'Accademia di Francia⁸⁷ per tutti gli artisti dell'Urbe i calchi disposti in modo tale da favorire il confronto, girati e guardati secondo il bisogno dei disegnatori, segnano l'inizio di un'imitazione più esatta dell'antico⁸⁸.

Commentando la collezione, il de Brosses riflette anche sui difetti e vantaggi delle copie fedeli: "Nonostante la precisione, però, esse perdono parecchio, non avendo né la luminosità né la levigatezza, né quella certa durezza che il marmo presenta da sé alla vista, mentre il gesso ha sempre un aspetto pastoso. La cosa salta agli occhi più di quanto si creda (...) tuttavia è già una gran cosa poter avere così a buon prezzo delle opere antiche, autentiche in stucco. Se avessi una galleria abbastanza grande per collocarvele, ne comprerei subito una buona dozzina, nonostante le spese di trasporto ed il rischio di vederle arrivare rotte, infatti si raccomandano facilmente"⁸⁹. Serviva però non soltanto lo spazio per una galleria ma occorrevano anche ingenti somme per potersi permettersi la passione dei gessi che il de Brosses aveva in comune con tanti altri suoi contemporanei.

Ben noto e documentato è il caso del cavalier Filippo Farsetti⁹⁰ che ottenne nel 1755 da Papa Benedetto XIV il permesso di trarre forme dalle più famose statue antiche di Roma, obbligandosi a consegnare 50 calchi all'Accademia di Bologna⁹¹. A giudizio di Mengs le forme (matrici) del Farsetti erano di alta qualità e di perfetta esecuzione come richieste nella convenzione con la Santa Sede. Dal *Motu proprio* relativo a questa convenzione si evince che il Farsetti desiderasse tali gessi a Venezia "per proprio diletto, e per ornamento di sua Casa"⁹², che già nel 1755 apriva le porte ai viaggiatori e artisti. Il catalogo della collezione redatto dopo la morte del Farsetti (1774) rende noto alla "gioventù di questa città, che desidera imparare la pittura, la Scultura e l'Architettura su questi gessi, sappia che queste cose sono piuttosto collocate in questa sala ed in queste camere per beneficio loro"⁹³. Winckelmann e altri ci informano, infatti, che il Farsetti era intenzio-

22. Vincenzo Ciampi, calco della Venere de'Medici, 1771, Madrid R. Academia de San Fernando



nato a donare la sua collezione di calchi all'Accademia veneziana⁹⁴, dove giunsero soltanto molto più tardi, ma non è da escludere che le matrici dovessero servire prima anche da modelli per l'arredo della sua sontuosa villa che allora stava costruendo nelle vicinanze di Padova sull'esempio di Villa Albani a Roma⁹⁵. In ogni caso, grazie all'azione intrapresa dal Farsetti i giovani artisti stranieri che si recavano in Italia già prima di arrivare a Roma trovavano sia a Bologna⁹⁶ che a Venezia l'accoglienza per studiare il repertorio canonico delle sculture antiche.

Il mestiere dei formatori di gesso

Il diritto di trarre matrici dagli originali nel Seicento fu un privilegio degli artisti al servizio della corte fiorentina. Ciò implicava un certo controllo di qualità e di quantità che venne meno durante il Settecento quando il numero di matrici, prese spesso da forme stracche a loro volta create da un getto - non sempre di buona qualità -, si accrebbe in modo incontrollato. Inoltre la precisione e fedeltà dei calchi diminuiva con l'uso ripetuto delle matrici, come si viene a sapere dalle frequenti critiche alle riproduzioni non autorizzate, prese dai calchi e non dalle matrici che si commerciavano in Germania durante la seconda metà del Settecento tramite un

antiquario di Lipsia⁹⁷. I difetti della riproduzione dalle impronte erano ben noti anche a Firenze, come si apprende da un *Memoriale* di Giuseppe Querci del 1770 in cui illustra la prassi dei gessai attivi a Firenze: "siccome le tengono a posto per fare con esse dei getti secondo le richieste che vengono loro fatte quando dette forme sono stracche le rinnovano sopra un getto vergine del quale si servono come Modello originale"⁹⁸. La causa della bassa qualità dei gessi nei circuiti commerciali era legata alla difficoltà di ottenere le licenze di trarre matrici dagli originali che spesso - e soprattutto in Vaticano e a Firenze - venne anche giustificata con i danni causati dal processo di formatura. Charles de Brosses temeva già nel 1739 che "in futuro non sarà più così facile procurarsele; chi ha oggi i calchi

23. Francesco Carradori, La fabbricazione dei calchi, *Incisione da: Istruzione elementare per gli studiosi di scultura, Firenze 1802, tav. VI*



li deve conservare con cura. Corre voce che vogliono vietare che siano ripresi sugli originali, perché ci si è accorti che, modellandoli, il gesso e l'olio macchiavano e scurivano il marmo"⁹⁹. La vasta diffusione di impronte spesso deformate e imprecise, è confermata anche dalle osservazioni di Edmond Wright in merito alle copie in gesso¹⁰⁰.

Per trarre le forme dagli originali a Firenze occorre una licenza speciale da presentare alla direzione della Galleria ossia al Guardaroba maggiore¹⁰¹. Durante il Settecento le licenze rilasciate furono, infatti, poche a causa del rischio del quale si era ben consapevoli, come dimostra la discussione sull'impronta della *Venere de' Medici* (fig. 22) eseguita nel 1770 su richiesta del Mengs, con la conseguenza che le botteghe locali ne potevano trarre profitto¹⁰² come si viene a sapere dalle fonti che riguardano la richiesta del generale Shuwalow di trarre modelli dalle statue fiorentine¹⁰³. Grazie a tali strutture e meccanismi la riproduzione di sculture al servizio del turismo divenne sempre di più un'attività di bottega e di artisti in stretto contatto con i viaggiatori forestieri. Tipico è il caso di Francis Harwood che riuscì a stabilirsi a Firenze accanto agli eredi locali della vecchia generazione quali Giovanni Battista Piamontini, allievo del padre Giuseppe¹⁰⁴, ricevendo commissioni dai suoi connazionali di passaggio, per realizzare copie in marmo da statue antiche, per le quali faceva ricorso a formatori esperti, ma anche opere di propria invenzione che inviava in Inghilterra¹⁰⁵. Con l'istituzione di una "scuola del gesso" nella nuova Accademia fiorentina (fig. 23) a partire dal 1784 si consolidava una nuova base per il mestiere del formatore che prosperò durante tutto l'Ottocento. A causa della richiesta del mercato e grazie all'insegnamento accademico, i for-

matori di impronte devono essere stati molto numerosi a Firenze, ma finora sono poche e scollegate le notizie relative ai meccanismi a cui era affidato il tramandarsi del "sapere" di bottega da generazione in generazione perché non è stato ancora studiato a fondo il mestiere del formatore ossia dello scultore di riproduzione - spesso legato all'attività del restauratore¹⁰⁶. Una dinastia artigianale fu quella di Pietro Pisani, che ancora nell'Ottocento teneva una bottega in Borgo Ognissanti¹⁰⁷. Un'altra famiglia attiva almeno per due generazioni furono i Ciampi che tennero bottega vendendo impronte da un repertorio di matrici accumulato nel tempo. Le forme eseguite da Vincenzo Ciampi per conto del Mengs rimasero nella bottega del gessaio fiorentino che aumentava così la sua offerta annunciata anche sui giornali¹⁰⁸. Simile come struttura la bottega di Gaetano Trabalesi che possedeva le forme di tutte le statue più famose delle collezioni granducali avendole in parte restaurate. Ciò risulta da una missiva di Bernardo Riccardi in data del 21 giugno 1767, alla quale è accluso un elenco di forme di cui disponeva il Trabalesi¹⁰⁹. Invece di richiedere sin dall'inizio una forma con la quale la Galleria avrebbe potuto gestire in proprio le richieste per i getti, gli interessati dovevano rivolgersi a botteghe private in possesso d'impronte.

La ragione per cui non si riuscì per tutto il Settecento a convertire le richieste per copie in una fonte di profitto pubblico esercitando al contempo un efficace controllo di qualità sul traffico delle copie, fu la storica struttura della galleria granducale considerata un luogo di divertimento e di attrazione, ma inadeguata a gestire autonomamente la proliferazione dei propri tesori tramite copie e impronte. Si sarebbe resa necessaria la creazione di strutture di diffusione mercantile e un organico competente

per coordinare gli introiti e inoltre una cooperazione continua con l'Accademia del Disegno, destinataria ideale di matrici e getti primari per scopi didattici. Non ebbe però effetto la proposta da parte di Angelo Tavanti, segretario delle Fabbriche, di chiedere agli interessati "il primo getto ricavato dalle forme acciò possa servire ad altri che domandassero la stessa *Grazia*", riportata in un rescritto granducale relativo al problema delle impronte richieste da Anton Raphael Mengs¹¹⁰. Di conseguenza la Galleria si lasciò scappare tutte le occasioni per appropriarsi di buone forme da gestire per la distribuzione commerciale e l'uso didattico, senza però facilitare ai disegnatori l'accesso alla Tribuna per il quale occorreva sempre una licenza speciale e la sorveglianza di un custode che aveva il diritto a pretendere una mancia. Il primo a criticare questa prassi fu nel 1769 Raimondo Cocchi nella sua funzione di direttore della Galleria granducale quando fece presente che "Forse l'esser visti disegnare in pubblico e dai forestieri, può giovare ai giovani"¹¹¹. Tale situazione si rispecchia anche nelle testimonianze d'epoca: mentre a Roma il Museo Capitolino, Villa Medici, Villa Albani ed altri luoghi deputati all'esposizione di sculture antiche erano molto frequentati dai disegnatori, come si vede in numerosi disegni settecenteschi¹¹², una tale documentazione visiva è assente a Firenze dove la Galleria o la Tribuna offrivano invece un'ambientazione perfetta al ritratto di gruppo dei turisti stranieri¹¹³.

24. Calco della Venere Capitolina
Firenze, Accademia delle Belle Arti

25. Firenze, Accademia delle Belle Arti,
Veduta del Cortile



La collezione di calchi nell'Accademia delle Belle Arti

A differenza delle Accademie di Roma, Bologna, Milano e Venezia che fornivano posti e occasioni per studiare e per competere attirando anche artisti stranieri in viaggio di studio, l'accademia fiorentina, pur essendo la più antica istituzione di questo tipo in Italia, fino al 1784 non aveva aderito ai nuovi principi d'insegnamento che dopo il 1750 erano il fulcro del rinnovamento artistico. Mentre i giovani apprendisti potevano trovare assistenza professionalmente nelle Accademie di Bologna e Di Roma, a Firenze non c'era la possibilità di stabilire un dialogo con il mondo artistico locale tramite un'istituzione pubblica.

La nuova austerità che preferiva l'antico eroico al lusso del barocco non favorì l'affermazione di Firenze come meta di artisti in cerca di modelli di riferimento; ciò nonostante, grazie alle opere universalmente note in scultura e in pittura, la Galleria granducale rimase ancora una tappa d'obbligo per gli artisti in viaggio per Roma. Sono, infatti, soltanto le richie-

ste per copiare in Galleria che ci danno il maggior numero d'informazioni sulle presenze di artisti stranieri a Firenze¹¹⁴. L'unico luogo semipubblico dove forse anche qualche giovane artista forestiero - dietro compenso - poteva disegnare i modelli in gesso erano le scuole private tra cui la "Scuola del Disegno" di Gaetano Piattoli in Borgo Pinti che occupava lo studio già usato dal Giambologna e poi dal Foggini¹¹⁵, che secondo le fonti non era molto adatto a questo scopo: "converrebbe avere nella Casa dell'Accademia un luogo riservato con sicurezza, ed in situazione ancora che avessero un Lume favorevole, onde potesse bene esaltare i chiari e Scuri. Questo luogo adattato non è certamente in detta casa, la quale anzi, è mancante di un decente Stanzone per lo studio del Nudo, e l'Entrate dell'Accademia sono così limitate che senza un soccorso, che penso d'implorare da S. A. R. per ridurre la Stanza del Nudo in forma conveniente con migliorarli"¹¹⁶. Per le lezioni di nudo si utilizzava allora una stanza al primo piano dell'angusto edificio sede dell'Accademia in Via della Crocetta¹¹⁷, ma senza l'ausilio di concorsi gratuiti e pubblici come quelli già attivi dal 1755 a Roma.

Un raro cenno ad un concorso si trova nel già citato *Memoriale* del Querci dove si legge a proposito delle gare premiate: "questa [Accademia] di Firenze, ancora che avendo pochi anni addietro preso sopra di sé di dare qualche premio, vide tosto messa in ardenza tutta la gioventù studiosa e scapparne fuori straordinarie prove di bravura e d'ingegno. Ma questo lodevole istituto cessò presto, perché era a carico di particolari che non potevano sostenerlo"¹¹⁸. Lo studio da modelli e di nudo si praticava piuttosto negli studi di alcuni pittori interessati all'insegnamento come Ignazio Enrico Hugford¹¹⁹ in Via de'Bardi e del suo allievo Sante Pacini in Via San Gallo. Mancando fonti documentarie per gli usi di queste scuole, la loro attività rimane ancora completamente sconosciuta.

Nonostante la sua storica reputazione di città d'arte per la Firenze settecentesca si deve quindi costatare una situazione carente dato che non si disponeva di strumenti e strutture adatte alle esigenze dei giovani artisti¹²⁰. Quanto fosse sentita questa lacuna si evince dal già menzionato *Memoriale* del Querci che conclude le sue proposte per "far rifiorire le belle arti in Toscana" "che sia [...] in ogni modo ravvivata l'Accademia del Disegno in Firenze" procurando "che ivi non manchino ai giovani studenti tutti i mezzi per i quali possono rendersi perfetti"¹²¹. Soltanto nel 1784 e in concomitanza con la rifondazione dell'Accademia si cominciarono a riunire le scuole sparse per la città in un unico edificio assegnando prima allo Spinazzi (1785) e poi al Carradori (1798), la responsabilità dell'insegnamento della scultura.

Mentre non si hanno molte notizie sulla collezione dei calchi di proprietà della vecchia Accademia del Disegno¹²², l'importanza data allo studio dei gessi nella nuova Accademia si rispecchia nell'allestimento degli stessi calchi e nelle

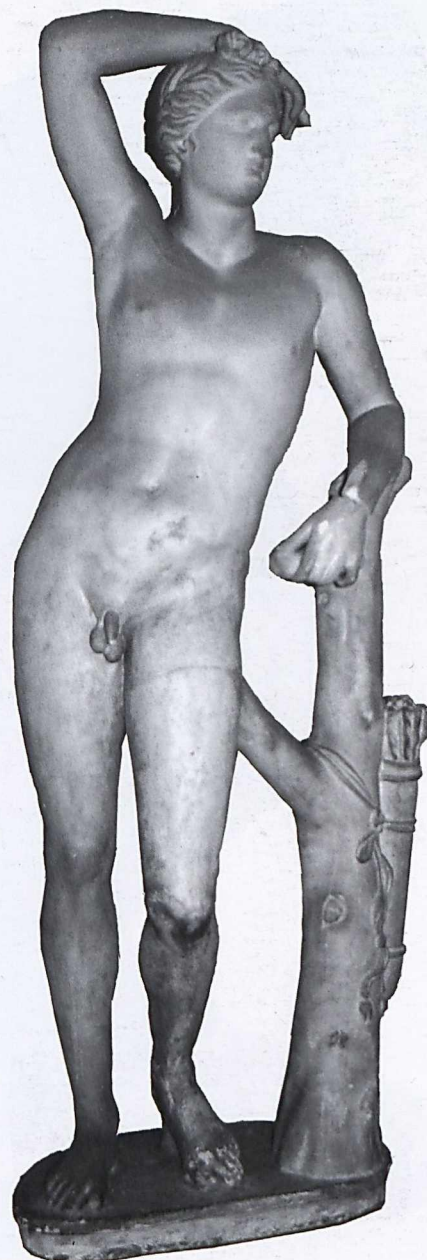
iniziative per l'acquisto finalizzato a modelli appartenenti al canone. Dalla descrizione della "Galleria a Tramontana" - ricavata da una corsia dell'ex-ospedale S. Matteo - nell'inventario dell'Accademia del 1785 risulta che sin dall'inizio fu disponibile un buon numero di calchi da pezzi importanti delle collezioni fiorentine e romane¹²³ che comprendeva anche alcune opere moderne, come il *Bacco* di Sansovino, il *Mercurio* del Giambologna, due opere di Michelangelo e la *Porta del Paradiso* del Ghiberti, trasferita da Borgo Pinti dove si trovava dal 1775¹²⁴. Sugli altri calchi contenuti nell'inventario del 1785 non esistono fonti che accertino la loro provenienza, tranne per il *Laocoonte*, l'*Apollo* del Belvedere, il *Gladiatore combattente*, l'*Antinoo* grande del Vaticano e la *Venere* di Campidoglio (fig. 24) che risultano essere acquistati nel 1784 da Sante Pacini, il quale afferma nella corrispondenza relativa essere i "medesimi che il Cav. re Mengs aveva fatti fare per se, e che teneva nel suo studio". Il prezzo chiesto dal Pacini ammontava a scudi 250 "non valutando la singolarità di essere le med.e Getti freschissimi e belli, e non comuni, ma quei ne valutando la spesa e fatica fatta mettendo insieme qua in Firenze, ne la gabella dovuta pagare p le med.e." La "Memoria" relativa spiega anche la ragione per cui si decise di accettare l'offerta del Pacini che fu comunque a buon prezzo: "Nell'essersi aggiustata la vasta Galleria dei Gessi nella nuova Fabbrica delle Scuole delle Belle Arti è stato veduto che la sola facciata di fondo corrispondente all'ingresso e rimasta un poco spogliato e che mancano alcuni Capi d'opera più celebri di Roma"¹²⁵.

Anche da altre fonti risulta che il Pacini fu una figura chiave per tutto ciò che riguarda i calchi da opere antiche nella collezione del Mengs. Già nel 1780 aveva proposto a Vincenzo Barsotti, formatore

e gessaio lucchese impiegato dal Mengs a Roma, di acquistare tutte le impronte provenienti dal lascito Mengs, di trasferirsi a Firenze con questo bagaglio e tenendosi libero dalle spese di trasporto offrire al Granduca Pietro Leopoldo "un getto per sorte alla sua Reale Accademia"¹²⁶.

Al primo lotto venduto dal Pacini si aggiunse un secondo *corpus* più consistente come numero che l'artista riuscì a vendere all'Accademia ancora nel 1801. Dai documenti risulta che l'acquisto

26. *Calco dell'Apollino* (Firenze, Galleria degli Uffizi), Firenze, Accademia delle Belle Arti, Biblioteca



27. *Calco del Fauno Barberini*,
Firenze, Accademia delle Belle Arti



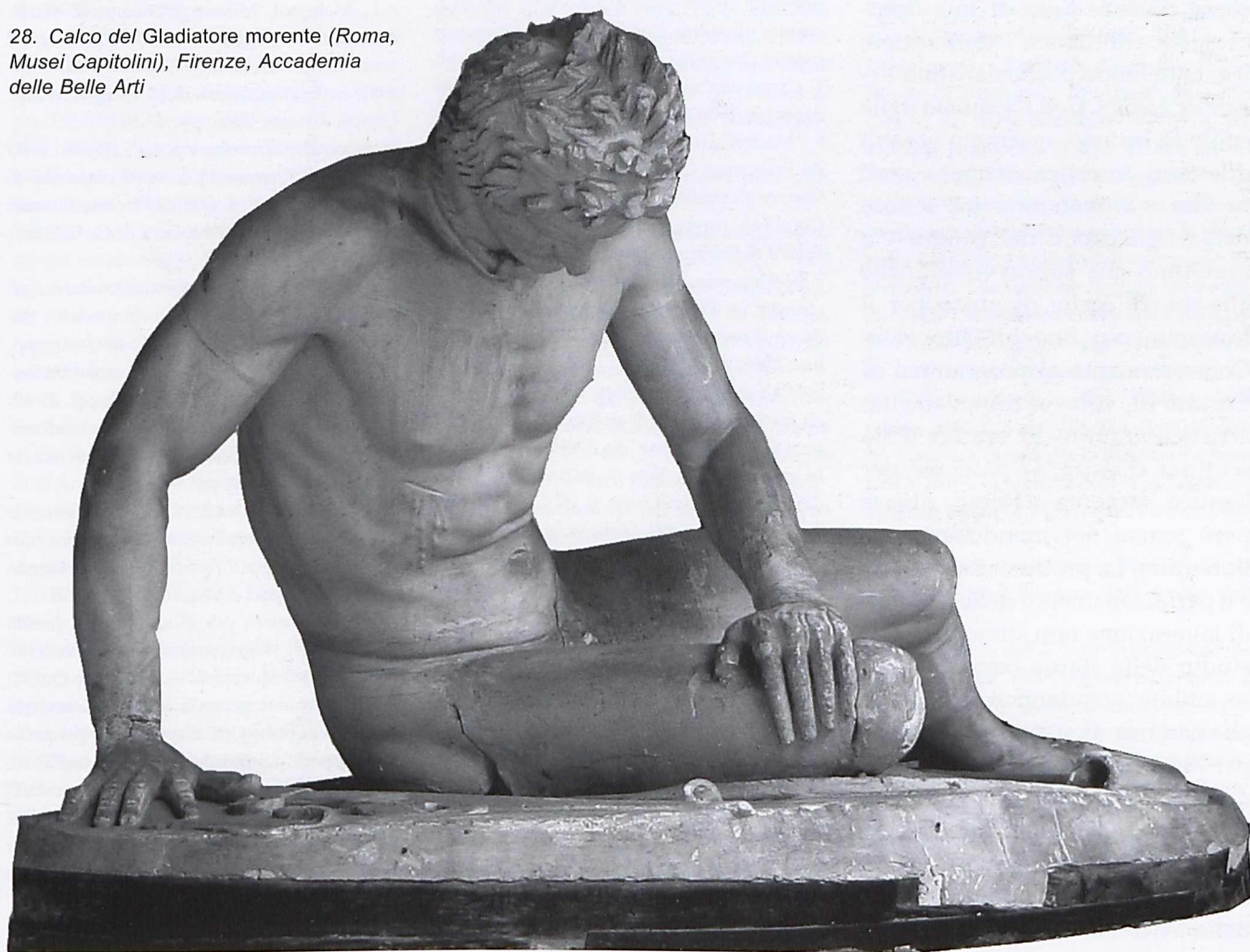
protrattosi per più d'un anno a causa delle avversità politiche, era stato preceduto da una verifica da parte di Francesco Carradori. Nonostante molti gessi scelti da lui fossero già presenti in Accademia¹²⁷, si decise l'acquisto al quale il Pacini aggiunse anche un dono. Il presidente dell'Accademia giustificava così questa decisione: "Rispetto ai Gessi devo avvertire che non vi è Statua/ o Bassorilievo fra quelli che offre il Pacini di cui l'Accademia non sia provvista di consimil esemplare, ma è p.o vero che l'aver duplicati questi insigni modelli delle Belle Arti nel mentre possono decorare con un nuovo Ornato L'Accademia possono produrre un sommo comodo e Vantaggio alla più perfetta Istruzione degli Studenti, poiché questi Gessi si potrebbero distribuire alcuni nella Scuola del Disegno, vari nell'Atrio delle Scuole d'Ornato e Intaglio, altre

nella Scuola di Scultura in cui veramente si scarseggia, ed ove si richiederebbero i più, e finalmente ogni rimanente nel Loggiato del Cortile dell'Accademia (...)."

I gessi da sculture antiche famosissime nel Settecento, sparse tuttora per il cortile e le sale dell'Accademia fiorentina¹²⁸ (figg. 25-26) derivano dunque in parte dalla collezione di Sante Pacini e perciò è possibile risalire alla vera e propria fonte di questa collezione che si ricollega a una delle più note iniziative di riproduzione plastica della statuaria antica effettuata da Anton Raphael Mengs a Firenze e a Roma¹²⁹. Alcuni calchi dell'Accademia fiorentina sono infatti "fratelli" dei calchi di Madrid e di Dresda provenienti da questa famosa raccolta, ben analizzata e pubblicata¹³⁰. I calchi fiorentini sono invece pressoché sconosciuti, il loro triste destino inizia nel 1875¹³¹ quando si decise

la ristrutturazione dell'intero complesso dell'Accademia per poter ospitare il David e altre opere di Michelangelo che nel frattempo erano diventate il nuovo motore che attirava, allora come oggi, il grande pubblico¹³². Anche durante il XX secolo la raccolta subì diverse perdite¹³³, alcuni pezzi mostrano inoltre uno stato di conservazione assai precario (figg. 27-28). Oggi la collezione di gessi dell'Accademia meriterebbe perciò una nuova valorizzazione in quanto rappresenta un prezioso lascito del suo primo periodo lorenesi indirizzato all'insegnamento secondo i criteri stabiliti in epoca neoclassica. Per ulteriori studi sui calchi dell'Accademia occorrerebbe una verifica precisa di provenienza per ogni singolo pezzo in base agli inventari storici, studi ora agevolati dalla elaborazione recente di un catalogo ragionato dei gessi¹³⁴.

28. *Calco del Gladiatore morente* (Roma, Musei Capitolini), Firenze, Accademia delle Belle Arti



Conclusione

Questo studio si è proposto di collegare le vicende di alcune famose statue delle collezioni fiorentine con la ricezione e lo studio dell'antico praticato a Firenze durante il Settecento. Ripercorrendo le principali tappe della cultura dell'antico a Firenze dal 1677 al 1784, si è voluto mettere in risalto l'intreccio di scelte culturali e politiche e le loro conseguenze economiche con tradizioni professionali di artisti e artigiani. Dai giudizi, dalle voci e dalle testimonianze visive relative alla scultura classica da parte dei visitatori emerge l'influenza esercitata dalle riproduzioni plastiche della statuaria classica, di proprietà medicea ma provenienti da Roma, per la diffusione del gusto dell'antico nelle collezioni e nelle testimonianze d'oltralpe. Firenze come centro di produzione e proliferazione di copie diviene sede di una "percezione edonistica" dell'antico, legata in modo particolare alla *Venere de' Medici*. Con l'acquisto delle copie in bronzo, marmo o gesso i dilettanti forestieri tennero però in vita e stimolarono un settore dell'artigianato e del commercio fiorentino che sopravvisse anche alle nuove scelte di gusto per il Rinascimento fino all'Ottocento. Contrariamente al programma di Cosimo III, volto al rinnovamento artistico tramite lo studio della scultura classica, la passione per l'antico, fervente a Roma, rimase però scarsa nel mondo artistico fiorentino. La produzione di copie e il perfezionamento delle tecniche di lavorazione non stimolarono lo studio delle statue come modelli in ambito accademico. La critica alla carenza di strutture adeguate per l'insegnamento artistico come documentato nei primi anni del governo di Pietro Leopoldo, si rivelerà fondamentale per la rifondazione dell'Accademia delle Belle Arti nel 1784, evento che

segna una cesura storica nell'insegnamento. Le scuole specializzate dell'Accademia che includevano anche una "galleria di gessi" soltanto allora adottarono i principi dell'accademismo di origine romana gettando così le basi per la grande stagione neoclassica del secondo periodo lorenesse.

* Un particolare ringraziamento devo a Cristina De Benedictis per l'accurata revisione del mio italiano da "forestiera"

¹⁾ Da considerarsi quasi una "pietra miliare" per un'esemplare ricerca sui calchi e la loro storia è la pubblicazione recente dei calchi della R. Academia de San Fernando a Madrid provenienti dagli acquisti che Diego Velazquez fece a Roma tra il 1649 e il 1653 su incarico di Felipe IV: Velázquez, *Esculturas para el Alcazar*, a cura di J.M. Luzón Nogué, Madrid 2007.

²⁾ P. Sénéchal, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, III, Torino 1986, p. 151.

³⁾ "Dic mihi Lysippus eodem aere, eadem temperatione, eodem caelo atque ceteris omnibus, centum aleandros ejusdem modum facere non posset? Qua igitur nozione discerneres?" (M. T. Cicerone, 'Accademia priora', II, 85), da Sénéchal 1986 (come nota 2), p. 151.

⁴⁾ "Madreforma" è il termine tecnico usato da Francesco Carradori (*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura di Francesco Carradori professore di dett'Arte nella R. Scuola di Firenze*, Firenze 1802, p. XI).

⁵⁾ N. Hegener, *Divi Jacobi Eques. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Monaco di Baviera/ Berlino 2008, pp. 657-662.

⁶⁾ "Baccio rispose che, non che farne un pari, gli bastava l'animo di passare quello di perfezione", (citazione da Detlef Heikamp: In margine alla *Vita di Baccio Bandinelli del Vasari*, Milano 1966, p. 27); M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, 'Jahrbuch der Berliner Museen', 16, 1974, pp. 83-121, in particolare pp. 112-118.

⁷⁾ H. Keutner, *Die Bronzevenus des Bartolomeo Ammanati*, 'Münchener Jahrbuch der Kunstgeschichte', 14, 1963, pp. 79-92; idem, *La Venere della Sala del Camino*, in *Giorgio Vasari, La Toscana nel '500*, catalogo della mostra (Arezzo 1981), a cura di A. M. Maetzel, Firenze 1981, pp. 32-33, figg. 71-78.

⁸⁾ F. Bewer, "Del formare e del getto". *Vom Modellieren und vom Giessen. Die Herstellung von Bronzestatuetten im 16. Jahrhundert*,

in *Von allen Seiten gleich schön, Bronzen der Renaissance und des Barock*, catalogo della mostra a cura di V. Krahn, Berlino 1995, pp. 82-91; B. von Götz-Mohr, *Die Kunst der "allievo"*, *Antonio und Giovanni Francesco Susinis Bronzen nach Giambologna, nach der Antike und eigenen Entwürfen*, in *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, catalogo della mostra (Berlino 1995) a cura di H. Beck e P.C. Bol, Francoforte sul Meno 1986, pp. 74-86.

⁹⁾ R. Spinelli, *L'arte a Firenze da Cosimo III de' Medici a Piero Leopoldo d'Asburgo-Lorena*, in *Il Fasto e la Ragione, Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di A. Natali, Firenze 2009, p. 34.

¹⁰⁾ K. Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia: ein Dokument italienischer Barockplastik*, Monaco di Baviera 1982; J. Winter, *Die Skulpturen der Porzellanmanufaktur Doccia, in Barocker Luxus Porzellan: die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz*, catalogo della mostra (Vienna 2005) a cura di J. Kräftner, Monaco di Baviera 2005, pp. 178-189.

¹¹⁾ A. d'Agliano, *Die Plastiken der Manufaktur Doccia*, in *Barocker Luxus 2005* (come nota 10), pp. 137-147; Eadem, *Forme e sculture dall'antico nella porcellana europea*, in *Ricordi dall'Antico, Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, catalogo della mostra (Roma 2008), a cura di A. d'Agliano e L. Melegati, Milano 2008, pp. 85-88; R. Balleri, *Oltre Foggini. Scultura a Firenze nel primo Settecento*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori e R.P. Ciardi, Firenze 2006, pp. 47-51.

¹²⁾ *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura di Francesco Carradori professore di dett'Arte nella R. Scuola di Firenze*, Firenze 1802, nuova edizione a cura di G. C. Sciolia, Roma 1979.

¹³⁾ R. R. Villani, *Per Francesco Carradori: l'artista e l'ambiente, nuovi documenti*, 'Paragone Arte' 41, 1990, nn. 479/481, pp. 129-146; Eadem: *Restauri in Toscana tra Settecento e Ottocento*, Firenze 2005, pp. 27-40; F. Giacomini, *Appunti sulla tecnica scultorea di Francesco Carradori*, 'Ricerche di storia dell'arte', 70, 2000, pp. 34-40.

¹⁴⁾ F. Borroni Salvadori, *Il coinvolgimento dell'Accademia del disegno nella politica museale del granduca Pietro Leopoldo*, 'Rassegna storica Toscana', XXXI, 1985, pp. 3-68.

¹⁵⁾ Il documento più eloquente di questo processo di segregamento delle vecchie strutture è il *Memoriale* di Giuseppe Querci indirizzato nel gennaio 1769 al Granduca Pietro Leopoldo in risposta al progetto del barone de Saint-Odile, ambasciatore toscano a Roma, per una nuova accademia granducale a Roma (doc. IX in M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999, pp. 123-127.

¹⁶⁾ "Le riforme operate nel 1784 da Pie-

tro Leopoldo segnavano un regresso col cambiare totalmente le basi sulle quali poggiava l'insegnamento artistico dato dalla vecchia accademia del disegno che informavasi a principii di libertà. Non erano quando quella sorgeva, spente le tradizioni dei maestri in grembiule e continuavano (...) le antiche botteghe di pittura e scultura come nei tempi più gloriosi della Scuola Fiorentina." (C. Jacopo Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze 1873, pp. 60-61).

¹⁷⁾ A. Faleni, *Notizie storiche del David del Piazzale Michelangelo e cenni biografici del Cav. Prof. Clemente Papi*, Firenze 1875.

¹⁸⁾ Gran parte della collezione Lelli entrò nel 1922 nella Gipsoteca fiorentina, vedi: *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, a cura di M. Becattini ed altri, Firenze 1991. Il catalogo dei calchi indica anche le date della formatura.

¹⁹⁾ Sulle molteplici varianti di copie e di riduzioni disponibili sul mercato turistico del primo Settecento si veda l'informato catalogo d'asta: *The Macclesfield Sculpture: The Fruits of Lord Parker's Grand Tour 1720-22, Lots 50-81*, London, Christie's, 1st December 2005 (con contributi di T. P. Connor e di D. Zikos). Colgo l'occasione per ringraziare Dimitrios Zikos per i suoi preziosi suggerimenti durante l'elaborazione di questo saggio.

²⁰⁾ C. Goldstein, *A new Role for the Antique in Academies*, in *Antikenrezeption im Hochbarock*, a cura di S. Schulze, Berlino 1989, pp. 155-171.

²¹⁾ F. Boyer, *Le Transfert des Antiques de Médicis de Rome a Florence*, 'Gazette des Beaux-Arts', VII, 1932, pp. 211-216, qui p. 212; Edward L. Goldberg, *Patterns in late Medici art patronage*, Princeton 1983, p. 230 sg.; Marco Chiarini, *Il granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezioni fiorentine*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983, pp. 319-329; P. Bocci Pacini, *La galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, 'Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte', 3, Ser. 12, 1989, pp. 221-255.

²²⁾ F. Haskell and N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/ Londra 1981, pp. 55-57.

²³⁾ Goldberg 1983 (come nota 21), pp. 227-251; S. Schulze, *Die neue Tribuna*, in *Die Bronzen der fürstlichen Sammlung Liechtenstein* 1986 (come nota 8), p. 115.

²⁴⁾ Schulze 1986 (come nota 23), pp. 111-117.

²⁵⁾ F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua (1728)*, ed. F. Ranalli, V, Firenze 1847, pp. 383-384 (Vita di Ercole Ferrata).

²⁶⁾ Goldberg 1983 (come nota 21), p. 232-

233; v. anche N. Bastogi, *La conclusione della decorazione dei corridoi degli Uffizi e dell'Armeria nelle campagne di affreschi promossi da Ferdinando II e Cosimo III*, in *Fasto di Corte. III: L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2007, pp. 94-10.

²⁷⁾ Baldinucci 1847 (come nota 25), V, p. 384.

²⁸⁾ La prima menzione della loro presenza nella Tribuna è in Baldinucci IV (1688), ed. Ranalli, (come nota 25) II, Firenze 1846, pp. 497-498 (vita di Bernardo Buontalenti); per le altre fonti: Haskell/ Penny 1981 (come nota 22), p. 155.

²⁹⁾ Lettera indirizzata a Apollonio Bassetti (Firenze, ASF, Mediceo del Principato, 1524, c. 76 r); citazione da Raffaella Marinetti, *Note su Ercole Ferrata e le antichità mediche di Roma e Firenze*, in *Videoarte in Italia* a cura di S. Bordini, 'Ricerche di storia dell'arte' 88, Roma 2006, p. 97.

³⁰⁾ Secondo Schulze 1986 (come nota 23, p. 116) l'arredo della Tribuna nel suo insieme non segue un determinato programma.

³¹⁾ E. Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy etc. in the years 1720, 1721, and 1722*, Londra 1730, II, p. 405: "Which looks like a little Temple inhabited by Goddesses" (v. anche *Il Fasto e la Ragione* 2009 (come nota 9, p. 224).

³²⁾ Considerato da Mengs "un esempio di caratteri non sempre belli" nella statuaria antica (Lettera a D. Antonio Ponz, (1776), in *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo Pittore del Re cattolico Carlo III*, a cura di G. Niccola d'Azara e C. Fea, Roma 1787, p. 319.

³³⁾ Haskell/Penny 1981 (come nota 22), p. 205.

³⁴⁾ J.S. Whitehead, *The noblest collection of curiosity: British visitors to the Uffizi, 1650 - 1789*, in *Gli Uffizi* 1983 (come nota 21), pp. 287-307; A. Floridia, *Forestieri in Galleria, Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Firenze 2007, pp. 43-70.

³⁵⁾ D. Heikamp, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi* 1983 (come nota 21), pp. 461-488, citazione a p. 475.

³⁶⁾ L'aspetto politico tramite il ricorso al topos del rinnovamento per opera del ritorno all'antico è stato messo a punto da Schulze 1986 (come nota 23), p. 115.

³⁷⁾ Da sinistra a destra sono raffigurati: Sir Andrew Fountaine, Captain William Price, Anthony Lawther che indica la *Venere de' Medici*, seduto Richard Arundel e infine il Marquis de Senville. Vedi: *Norfolk and the Grand Tour: ighteenth-century travellers abroad and their souvenirs*, catalogo della mostra a cura di Andrew Moore, Norfolk 1985, n. 21, pp. 95-96; S. Meloni Trklja, *Pittura per turisti*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, Atti del convegno Pisa 3-4 dicembre 1990, a cura di Roberto Paolo Ciardi ed altri, Firenze

1993, pp. 73-80.

³⁸⁾ J. Richardson (senior and junior), *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy with Remarks*, Londra 1722, pp. 55-57, v. anche Haskell/ Penny 1981 (come nota 22), pp. 60-61.

³⁹⁾ Wright 1730 (come nota 31), II, pp. 405-407; J. G. Keysler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy and Lorrain*, Londra 1756, I, pp. 434-436.

⁴⁰⁾ (F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Mattioli 1975, p. 374); vedi anche (Charles-Louis de Secon-dat, Baron de la Brède et de) Montesquieu, *Viaggio in Italia*, ed. ital. a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Bari 1971, p. 194.

⁴¹⁾ Haskell/ Penny 1981 (come nota 22), p. 38; C. Oliver Mayer, *Die Académie de France à Rome: eine königliche Stiftung als Instrument monarchischer Machtrepräsentation*, in: *Akademie und/ oder Autonomie: akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, a cura di B. Marx e Ch. O. Mayer, Francoforte sul Meno ec. 2009, pp. 297-319.

⁴²⁾ La conferma del collegamento tra l'Accademia granducale a Roma e l'espatrio delle tre statue per la Tribuna viene dato dal coinvolgimento di Paolo Falconieri il quale in Cosimo III "fece nascere il desiderio di (...) riunire in quel luogo quanto di più raro e di più perfetto possedeva la Casa Medici sparsamente per le Ville e i Palazzi." (R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana*, Firenze 1781, VIII, p. 73, citazione da S. Rudolph, *Mecenati a Firenze fra Sei- e Settecento, II: Aspetti dello stile Cosimo III*, 'Arte Illustrata' VI, 1973, pp. 213-228, citazione a p. 214. Manca tuttora un'indagine di carattere monografico sulle vicende di quest'accademia il cui ruolo importante è stata messa a punto per la prima volta da Klaus Lankheit (*Florentinische Barockplastik: Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, Monaco di Baviera 1962, pp. 29-37, 245-267). Il più approfondito studio in base alla corrispondenza diplomatica tra Firenze e Roma lo offre Goldberg 1983 (come nota 21), pp. 134-172; vedi inoltre: M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle Arti in Toscana: Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180.

⁴³⁾ M. Visonà, *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in *Il Seicento* 2001 (come nota 42), p. 217.

⁴⁴⁾ Si trattava della *Venere de' Medici*, del *Fauno danzante*, del *Cinghiale* e del *Bacco di Michelangelo* "le quali, esattamente copiate, furono da Sua Maestà, con grande sua soddisfazione, impiegate per ornamento del Regio Castello di Versaglies." (Baldinucci 1975, come nota 40, p. 375), vedi anche Lankheit 1962 (come nota 42), pp. 139-146.

⁴⁵⁾ K. Lankheit, *Eine Serie barocker Antiken-Nachbildungen aus der Werkstatt des Mas-*

similiano Soldani, 'Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom', 65, 1958, pp. 186-197; S. Schulze, *Soldanis Arbeiten für die Galerie Liechtenstein*, in: *Die Bronzen der fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, 1986 (come nota 8), pp. 118-133.

⁴⁶⁾ S. Tipton, *Johann Wilhelm, Elettore Palatino, collezionista*, in *La principessa saggia, l'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra a cura di S. Casciu, Firenze 2006, (pp. 58-67), p. 60.

⁴⁷⁾ A. Ciechanowiecki, *Soldani's Blenheim Commission and other Bronze Sculptures after the Antique*, in: *Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973*, a cura di W. Hartmann, Colonia 1973, pp. 180-184; Haskell/Penny 1981 (come nota 22), p. 60.

⁴⁸⁾ "As for statues and urns, it is of them, as of pictures, that good copies are better than scurvvy originals." (Lettera di John Molesworth del 10 dicembre 1721, citazione da: T.P. Connor, *The fruits of a Grand Tour, Edward Wright and Lord Parker in Italy, 1720-12*, 'Apollo' 148, 1998 (pp. 23-30), qui p. 26.

⁴⁹⁾ *The Macclesfield Sculptures 2005* (come nota 19).

⁵⁰⁾ Montesquieu, ed. 1971 (come nota 40), p. 138.

⁵¹⁾ Le copie in scala originale già di proprietà del genovese Stefano da Passano vennero vendute nel 1756 a Kassel, v. Dimitrios Zikos, *Antikenkopien in Bronze des Massimiliano Soldani Benzi*, in *Von allen Seiten schön*, a cura di V. Krahn, Colonia 1996, pp. 125-138.

⁵²⁾ Baldinucci 1975 (come nota 40), p. 383. Nel "Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze" di Gaetano Bianchi (Firenze 1759) sono elencate soltanto le copie del Soldani nella "decima camera detta dell'Arsenale" (p. 231).

⁵³⁾ Lankheit 1962 (come nota 42), pp. 143, 328-329, doc. 643-644, 656.

⁵⁴⁾ Haskell/ Penny 1981 (come nota 22), p. 59.

⁵⁵⁾ Nel 1598 era collocata in uno stanzino laterale dell'appartamento del cardinale Ferdinando, v. C. Gasparri, *I marmi antichi degli Uffizi. Collezionismo mediceo e mercato antiquario romano tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Gli Uffizi 1983* (come nota 21), p. 226.

⁵⁶⁾ Baldinucci ed. Ranalli (come nota 25), V, 1847, p. 384.

⁵⁷⁾ G.P. Bellori, *L'Idée del Pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), in Idem, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 18.

⁵⁸⁾ G. Audran, *Les proportions du corps humain: mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, Parigi 1683, tavv. 15-16.

⁵⁹⁾ Disegno, 40,8 x 29,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1996.414, vedi B. Eschenburg, *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier*

von der Renaissance bis zum Surrealismus, mostra a cura di H. Friedel, Monaco di Baviera/ Colonia 2001, p. 199. Anche il Foggini trasse il modello dalla *Venere de' Medici* per il suo rilievo raffigurante il mito di Pigmalione presentato al concorso dell'Accademia di San Luca nel 1673, v. Lucia Monaci, *Inediti foggiani, 'Paragone' XXV, 1974*, n. 289, tav. 19, 20.

⁶⁰⁾ Olio su carta, 35,5 x 37,7 cm, Kassel, Staatliche Museen, Neue Galerie, vedi: Eschenburg 2006 (come nota 59), pp. 208-209.

⁶¹⁾ "A man of warm imagination might embrace this statue with rapture, as his real mistress, though the coldness of the marble would soon put and end to his transport." (A. Drummond, *Travels through Different Cities of Germany, Italy, Greece, and several parts of Asia* (...), Londra 1754, pp. 45-46 (citazione da Whitehead 1983, come nota 34, p. 297.

⁶²⁾ W. Beckford, *Italy with Sketches of Spain and Portugal* (...) in two volumes, Londra 1834, I, pp. 175-178.

⁶³⁾ J. Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740/ Viaggio per l'Italia fatto nel anno MDCCXL*, tradotto e commentato da Albert Meier e Heide Hollmer, Monaco di Baviera 1999, p. 352.

⁶⁴⁾ J. Spence: "I have seen faces of greek women in marble that I have been half in love with." (lettera alla madre, 24 febbraio 1740 (John Spence, *Letters from the Grand Tour*, a cura di Slave Klima, McGill Queen's University Press 1975, p. 255).

⁶⁵⁾ F. Maximilien Misson, *Viaggio in Italia* (1691), traduzione italiana a cura di E. Viola, Palermo 2007, p. 297. Il testo messo in corsivo è in italiano anche nell'originale francese.

⁶⁶⁾ "The object of Dashwood's worship is the pudenda of the Venus de' Medici which Knapton has exposed by eliminating the statue's left hand and emphasized by altering the position of the right leg. Rays of light connect the groin of this Venus impudica to the celebrant's adoring eyes. Perhaps the picture's most daring suggestion is that "San Francesco", chalice in hand, is moving towards the goddess's genitalia in order to complete the rites of communion." (B. Redford, *Dilettanti. The antic and the antique in Eighteenth Century England*, Los Angeles, Getty Museum, 2008, p. 33).

⁶⁷⁾ C. de Brosses, *Viaggio in Italia, Lettere familiari* (1739-1740), trad. ital. di B. Schacherl, Bari 1973, p. 203.

⁶⁸⁾ Fausta Navarro fa il confronto con *Syon House* di Robert Adam (*Il Fasto e la Ragione* 2009, come nota 9, p. 224).

⁶⁹⁾ W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste* (1753), with the rejected passages from the Manuscript drafts and autobiographical notes, a cura di J. Burke, Oxford 1955, tavola I, fig. 13, p. 81.

⁷⁰⁾ Haskell/ Penny 1981 (come nota 22), p. 90. Il soggiorno fiorentino di Smibert è documentato dal suo diario di viaggio, v. R.H. Saunders, *John Smibert, Colonial America's First portrait Painter*, New Haven 1995, pp. 24-33. Già nel 1673 era giunto un calco della *Venere* in America, vedi *Il mondo antico* 1991 (come nota 18), p. 173.

⁷¹⁾ Olio su tela, 153 x 118 cm. Ringrazio Clovis Whitfield; Londra, per il suo gentile consenso di poter qui pubblicare il dipinto, ancora senza una convincente attribuzione.

⁷²⁾ De Brosses, 1973 (come nota 67), p. 203.

⁷³⁾ "La Venere de' Medici a Firenze è simile alla rosa, che esce fuor dalla buccia al primo apparir del sole dopo una bella aurora; e par che senta quell'età, in cui le membra prendon una più pompiuta forma, e comincia il seno a sollevarsi. Io mi figuro di vedere i lei quella Laide, cui Apelle iniziava ai misterj d'amore, e me la immagino appunto quale dovette per la prima volta esporsi nuda al di lui sguardo." (G. Winckelmann, *Storia delle arti presso gli antichi*, ed. ital. a cura di C. Fea, Roma 1783, I, p. 314).

⁷⁴⁾ J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey- und Bildhauerkunst* (1755); *Sendschreiben über die Gedanken der Nachahmung* (1755), *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (1759), in *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, a cura di W. Rehm, Berlino 1968, pp. 37, 62, 152-153.

⁷⁵⁾ Lettera non datata (primavera 1764) a Vögelin: "Woher kommt es endlich, daß Richardson selbst, und vermuthlich die meisten Menschen mit ihm, die Schönheit der mediceischen Venus der Schönheit der Niobiden vorziehen?" (J.J. Winckelmann, *Briefe*, IV, Berlino 1957, n. 126 a, p. 236.

⁷⁶⁾ M. Maugeri, *Il trasferimento della collezione antiquaria di Villa Medici in epoca leopoldina*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz' 44, 2000, pp. 306-333.

⁷⁷⁾ *Memoriale* post 14 gennaio 1769, citato da Fileti Mazza / Tomasella 1999 (come nota 15), p. 126.

⁷⁸⁾ A. Fabroni, *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe a sua Altezza Reale Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria Gran Duca di Toscana*, Firenze 1779, p. 73.

⁷⁹⁾ "Già si studia sui gessi meglio che sulle statue per amor dei falsi lumi e delle macchie della patina" (A. Cocchi, appunto del 30 aprile 1773, in: Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (ASGF), Filza VI, n. 33 (citazione da Fileti Mazza / Tomasello 1999 (come nota 15), p. 86).

⁸⁰⁾ B. Arheid, *Niobe e i suoi figli a Firenze: storia di un problema*, in *Il Teatro di Niobe: la rinascita agli Uffizi d'una sala regia*, a cura di A. Natali e A. Romualdi, Firenze 2009, (pp. 207-215), qui p. 214.

⁸¹⁾ M. Maugeri, *L'allestimento della Sala della*

Niobe agli Uffizi e un ritrovato disegno dello Zoffany, 'Studi di Storia dell'Arte' 9, 1998, pp. 277-297.

⁸²⁾ "Nothing is worth speaking of after this Niobe! Her beauty! Her maternal anguish! Her closely-clasped Chloris! Her half-raised head, scarcely daring to deprecate that vengeance of which she already feels such dreadful effects." (H. Piozzi, *Observations and Reflections made in the Course of a Journey through France, Italy and Germany* (1789), citazione da Whitehead 1983 (come nota 34), p. 307.

⁸³⁾ *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, (come nota 32), pp. 357-362.

⁸⁴⁾ Sul commercio con le impronte e copie: V. Kockel, "Dhüweilen wier die Antiquen nicht haben können ..." - Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Atti di un colloquio internazionale (Düsseldorf 1996), a cura di D. Borschung e H. von Hesberg, Magonza 2000, pp. 39-48.

⁸⁵⁾ Haskell/Penny 1981 (come nota 22), vedi anche l'edizione italiana: *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984.

⁸⁶⁾ De Broses 1973 (come nota 67), p. 373.

⁸⁷⁾ D. Erben, *Paris und Rom: die sta-atlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*, Berlino 2004, pp. 181-184.

⁸⁸⁾ O. Rossi Pinelli, *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La colonna Traiana e gli artisti da Luigi XIV a Napoleone*, a cura di P. Morel, Roma 1988, pp. 253-258.

⁸⁹⁾ De Broses 1973 (come nota 67), p. 373.

⁹⁰⁾ G. Nepi Sciré, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia 1998, pp. 73-94.

⁹¹⁾ M.L. Pagliani, *L'orma del bello. I calchi di statue antiche dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Argelato 2003, p. 153.

⁹²⁾ *Motu proprio del 1755: "E che all'incontro il medesimo Sig. Abate Farsetti (...) si obbligasse di assumere in se la cura, ed il carico di far formare, condurre e collocare a sue spese, nel Palazzo dell'Istituto di Bologna cinquanta gessi di dette e di altre Statue (...)"*, citazione da Pagliani 2003 (come nota 91), p. 153.

⁹³⁾ *Museo della Casa eccellentissima Farsetti in Venezia* (1788), citazione da Nepi Sciré 1998 (come nota 90), p. 73.

⁹⁴⁾ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), Darmstadt 1972, p. 373.

⁹⁵⁾ L. Vedovato, *Villa Farsetti nella storia*, II, Venezia 2004, p. 167.

⁹⁶⁾ L'Accademia bolognese offriva già prima dell'entrata dei calchi Farsetti la possibilità di disegnare il nudo e i calchi senza compenso, La sala del disegno era "furnished with Casts in Gesso of some of the principal Statues in Rome and Florence, to de-

sign after; and at certain times is provided with living Persons likewise (...) There is Liberty for any body to design here gratis." (Wright 1730, come nota 31, II, p. 440).

⁹⁷⁾ Recensione del catalogo dell'antiquario Rost a Lipsia dell'archeologo Christian Gottlieb Heyne, 'Göttingische Anzeigen von Gelehrten Sachen', 17. Stück, gennaio 1795, pp. 164-166, v. C. Boehringer, *Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung*, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck e P. C. Bol, Berlino 1981, p. 281, e Kockel (come nota 84), p. 48.

⁹⁸⁾ Filza II, 1769-1770, ins. 63, Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (ASGF); il documento non è datato, ma venne redatto dopo il 7 aprile 1770, v. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs, 1728-1779, Leben und Wirken*, Monaco di Baviera 2003, p. 529.

⁹⁹⁾ De Broses 1973 (come nota 66), p. 374.

¹⁰⁰⁾ "For even the Casts, which must be esteem'd the most exact copies of any, as these are take off in several Pieces, when the Pieces come to be put together it is great odds but that some little wrong turn at setting on of the Head, or of an Arm or a leg, may make the Statue not exactly suit with the air of the original." (Wright 1730, come nota 31, II, p. 268).

¹⁰¹⁾ Fileti Mazza / Tomasello 1999 (come nota 15), p. 86.

¹⁰²⁾ P. Bocci Pacini, *Notizie d'archivio*, in *Il mondo antico 1991* (come nota 18), pp. 341-367; Roettgen 2003 (come nota 98), pp. 531, 532 (doc. 26.7-8.8. 1770, 8.8. 1770, 22. 8.1770).

¹⁰³⁾ P. Bocci Pacini, *Modelli in gesso di statue classiche*, in *Il mondo antico 1991* (come nota 18), pp. 339-340; in corso di pubblicazione: S. Roettgen, *La produzione di calchi a Firenze nella seconda metà del Settecento* (Atti del convegno *An Influence of Antiquity on European Art XVII-XVIII centuries*, 29-30 ottobre 2008, San Pietroburgo, Eremitage).

¹⁰⁴⁾ Il Piamontini ha firmato e datato (1754) due copie in marmo dell'Arrotino e della Lotta, eseguiti per il Lord Milltown, oggi a Dublino, National Gallery of Ireland, v. R. Roani, *Copie dall'antico: F. Harwood e G. B. Piamontini*, 'Antologia di Belle Arti', nn. 43-47, 1993, pp. 108-116; S. Benedetti, *The Milltowns a family reunion*, Dublino 1997, pp. 98-99.

¹⁰⁵⁾ R. Roani, *La scultura a Firenze nel Settecento: tendenze, opere, protagonisti*, in *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra, a cura di A. Giusti, Firenze 2006, p. 48.

¹⁰⁶⁾ Per la situazione romana che risulta meglio documentata si rimanda ai vari contributi in *La fabbrica della scultura: scultori e botteghe d'arte a Roma tra XVIII e XIX*

secolo, a cura di O. Rossi Pinelli, 'Ricerche di storia dell'arte', 70, 2000.

¹⁰⁷⁾ F. Borroni Salvadori, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento*, I, 'Labyrinthos' 4, 1985, fasc. 7-8, pp. 47-48; A.P. Torresi, *Scultori d'Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*, Ferrara 2000, p. 104; v. anche l'appendice documentario in *Il mondo antico 1991* (come nota 18).

¹⁰⁸⁾ Roettgen 2003 (come nota 98), p. 294; per i vari membri della famiglia: Torresi (come nota 107), pp. 50-51. Essenziale la documentazione in *Il mondo antico 1991* (come nota 18), pp. 338-366.

¹⁰⁹⁾ Firenze, ASF, Misc. Fin. A, pezzo 323.

¹¹⁰⁾ Doc. 7 maggio 1771 in ASF, Protocolli 74, in Roettgen 2003 (come nota 98), p. 538.

¹¹¹⁾ Firenze, ASGF, Filza VI, ins. 33, appunto del 30 aprile 1773, citazione da: Fileti Mazza / Tomasello 1999 (come nota 15), p. 86.

¹¹²⁾ J. H. Fragonard e H. Robert a Roma, catalogo della mostra a cura di P. Morel, Roma, Villa Medici, 1990, p. 252, cat. 179.

¹¹³⁾ Fanno eccezione i "finalini" allegorici del Museum Florentinum, disegnati da G. D. Campiglia, incisi da A. Pazzi e pubblicati tra 1752 e 1762, vedi: R. Balleri, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma: Il Museum Florentinum*, 'Proporzioni', n. s. 6, 2005 (2007), pp. 97-141, figure 203, 204, 207, 208.

¹¹⁴⁾ Borroni Salvadori 1985 (come nota 105), passim.

¹¹⁵⁾ P. Pacini, *Le sedi dell'Accademia del Disegno: al "Cestello" e alla "Crocetta"*, Firenze 2001, p. 59.

¹¹⁶⁾ Firenze, ASGF, Filza VIII, 1775, ins. 34, senza pagina: lettera del luogotenente Giovanni Federighi a Bonfini, 14 giugno 1775.

¹¹⁷⁾ Pacini 2001 (come nota 109), p. 53.

¹¹⁸⁾ Firenze, ASGF, Filza 6, ins. 10, citazione da Fileti Mazza / Tomasello 1999 (come nota 15), p. 125.

¹¹⁹⁾ F. Lui: *Un "oltremontano" a Firenze: Ignazio Enrico Hugford pittore, storiografo, collezionista*, 'Gazzetta antiquaria', N. S. nn. 22/23, 1994, pp. 62-67.

¹²⁰⁾ G. Ticciati, *Notizie dell'Accademia del Disegno della Città di Firenze dalla sua fondazione fino all'anno 1739*; Idem, *Storia dell'Accademia del Disegno*, in *Spigolatura Michelangiolesca*, a cura di P. Fanfani, Pistoia 1876, pp. 191-307.

¹²¹⁾ Citazioni da Fileti Mazza / Tomasello 1999 (come nota 15), p. 127

¹²²⁾ Inventario del 4 aprile 1778, in Pacini 2001 (come nota 111), pp. 245-246.

¹²³⁾ Firenze, Archivio storico dell'Accademia delle Belle Arti (AABA), Ms. con 88 pagine numerate (...): "Inventario Generale di tutto ciò ch'esiste nella Reale Accademia delle Belle Arti compilato nel 1785", "Controfirmato dal direttore (...) Bencivenni",

fol. 4-5: 1. due Cani mastini in gesso 2. Idolo Egizio, 3. Gruppo dei Lottatori, 4. Gruppo del Bacco. 5. Altra Statua di una Venere, 6. Altra Statua a giacere Gladiatore moribondo, 7. Il Fauno Med. Della Tribuna, 8. Antinoo con base simile, 9. Venere del Campidoglio, 10. Anatomia dell'Accademia di Francia, 11. Ermafrodito Borghese, 12. Ganimede con patera, 13. Antinoo del Vaticano, 14. Torso del Belvedere, 15. Discobolo, 16. Apollo del Vaticano, 17. Laocoonte, 18. Gladiatore combattente, 19. Mercurio del giardino della Granduchessa, 20. Torso colossale, 21. Venere Medicea, 22. Bacco del Sansovino, 23. Lottatori della Tribuna, 24. Fauno Mediceo, 25. Mercurio del Giambologna, 26. Lottatori come sopra, 27. Venere Medicea della Tribuna, 28. Mercurio, 29. Arrotino della Tribuna, 30. Idolo di Galleria, 31. L'Augure di bronzo, 32. Agrippina sedente, 33. Cristo di Michelangelo, 34. Idolo di bronzo 35. Bacco di Sansovino, 36. Apollo appoggiato al tronco, 37. Idolo della Galleria più piccolo, 38. Fauno mediceo, 39. Venere uscita dal bagno R. Galleria, 40. Idolo, 41. Mercurio, 42. Cavallo del gruppo Niobidi, 43. Torso del Belvedere, 44. Altro di Michelangelo, 45. 34 Busti imperatori ecc., 46. 24 busti teste incognite, 47. Una porta di gesso (...) opera del Ghiberti."

¹²⁴⁾ S. Roettgen, *Abbild und Urbild im Dialog: zur Abformung von Ghibertis "Porta di mezzo"*, in corso di pubblicazione.

¹²⁵⁾ Firenze, AABA, C. 15, non paginato.

¹²⁶⁾ Lettera di Sante Pacini a Vincenzo Barsotti, del 20 giugno 1780 (Lucca, Archivio di Stato, Carte Barsotti), citazione da Roettgen 2003 (come nota 98), p. 591.

¹²⁷⁾ Firenze (AABA), G 47: "Duplicati di Statue nella Galleria dell'Accad.a: 2 Veneri, 2 Mercuri, 2 Bacchi del Sansovino, 4 Idoli, 3 Lotte, 3 Fauni."

¹²⁸⁾ La verifica delle perdite subite durante il XX secolo risulta tuttora difficile. Una circolare ministeriale del 14 dicembre 1925 disponeva con il consenso di Ugo Ojetti come sindaco di Firenze e di Giovanni Poggi quale soprintendente che "i gessi delle statue monumentali situati in luoghi pubblici (comprese le aule dell'Accademia) venissero distrutte." (Torresi 2000, come nota 107, p. 9).

¹²⁹⁾ Roettgen 2003 (come nota 98), pp. 363-367.

¹³⁰⁾ M. Kiderlen, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden*, Monaco di Baviera 2006; A. Negrete Plano, *La colección de Vaciados de Mengs*, 'Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando' 92/3, 2001, pp. 9-31; lo studio monografico di A. Negrete Plano sulla collezione dei calchi nell'Accademia de San Fernando (tesi di dottorato, Università Complutense, Madrid 2009) è in corso di pubblicazione.

¹³¹⁾ La Galleria delle Statue fino al 1873 viene descritta o almeno accennata nelle

numerose guide sempre aggiornate dell'Accademia (1827, 1836, 1850). L'ultima volta che viene menzionata e nella pubblicazione del Cavallucci (vedi nota 16) del 1873, p. 85.

¹³²⁾ Durante il suo soggiorno fiorentino dal 7 al 11 febbraio 1877 il Gregorovius visita la nuova Galleria dell'Accademia: "*Ich verwandte die Zeit nur auf den Besuch der Sammlungen, wobei ich auch die in der Accad. delle Belle Arti jetzt vereinigten Gipsabgüsse der Werke Michelangelos sehen konnte*", (*Ferdinand Gregorovius, Römische Tagebücher 1852-1889*, a cura di H.W. Kruff e M. Völkel, Monaco di Baviera 1991, p. 374).

¹³³⁾ A. Gallo Martucci, *Catalogazione, conservazione, restauro, visibilità della collezione dei gessi dell'Accademia di Belle Arti fiorentina*, in *L'accademia oltre l'accademia*, Atti del convegno *Formazione, conservazione e comunicazione dell'arte*, Firenze 14-16 marzo 2007, Firenze 2009, pp. 127-130.

¹³⁴⁾ G. Dori, *I gessi nell'Accademia delle Belle Arti a Firenze*, Tesi di laurea (plastica ornamentale) Accademia Belle Arti, anno 2003/2004 (relatore prof. B. Del Debbio). Ringrazio il dottor Maurizio Carnasciali, responsabile dell'Archivio Storico dell'Accademia delle Belle Arti per avermi messo a disposizione il dattiloscritto.

¹³⁵⁾ C. Sisi, *Arti e istituzioni nella prima epoca lorenese*, in *Il Fasto e la Ragione* 2009 (come nota 9), p. 52.