



Museo Ginori



LA MANIFATTURA GINORI E LA CIRCOLAZIONE DEI MODELLI SCULTOREI IN EUROPA

in copertina: Veduta di una sala espositiva di modelli nell'antica sede del Museo Ginori a Doccia, 1925 circa, Sesto Fiorentino, Archivio Museo Ginori (in temporaneo deposito presso l'Archivio di Stato di Firenze)

immagine a p. 13: Particolare di una delle forme originali appartenenti al gruppo del *Compianto su Cristo morto* di Massimiliano Soldani Benzi, impiegata per un colaggio avvenuto nel 2010 nello stabilimento Richard-Ginori

ISBN 9788833405087
© 2024 sillabe s.r.l.

Direzione editoriale: *Giulia Perni*
Responsabile merchandising: *Barbara Galla*
Redazione: *Francesca Bianchi*
Impaginazione: *Laura Belforte*
Layout e coding dell'ebook: *Saimon Toncelli*

Progetto grafico: *Muttnik Studio Firenze per Museo Ginori*

Prima edizione digitale dicembre 2024

Questa pubblicazione è protetta dalla Legge sul diritto d'autore e pertanto è vietata ogni duplicazione, commercializzazione e diffusione, anche parziale, non autorizzata. Sillabe declina ogni responsabilità per ogni utilizzo dell'ebook non previsto dalla Legge.

La Fondazione Museo Archivio Richard Ginori della Manifattura di Doccia è a disposizione degli aventi diritto sul materiale iconografico con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per eventuali omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti. Tutti i diritti riservati.



Museo Ginori

LA MANIFATTURA GINORI E LA CIRCOLAZIONE DEI MODELLI SCULTOREI IN EUROPA

Atti del convegno
e mostra *Arti in dialogo*

a cura di
Rita Balleri

sillabe

Indice

Tomaso Montanari	Prefazione	11
------------------	------------	----

	La Manifattura Ginori e la circolazione dei modelli scultorei in Europa Atti del convegno	15
--	---	----

Andrea Di Lorenzo	La collezione di modelli del Museo Ginori	17
-------------------	---	----

Cristiano Giometti	Suggerimenti di scultura tardo barocca romana nei modelli della Manifattura di Doccia	29
--------------------	---	----

Kira d'Albuquerque	Variazioni attorno all' <i>Apollo e Marsia</i> di Giovanni Battista Foggini	45
--------------------	--	----

Mara Visonà	Il bassorilievo, "congenere" della scultura. Esercizi d'accademia di Giuseppe Piamontini e un bronzo riconosciuto a Giovanni Battista Foggini	65	Andreina d'Agliano	La Manifattura di Doccia e l'arte del <i>surtout</i> da tavola nel contesto della porcellana europea	153
Fernando Loffredo	Soldani in Spagna, sotto mentite spoglie dell'inesistente Virgilio Castelli	85	Rita Balleri	Pitture antiche e rinascimentali nei modelli scultorei della Manifattura Ginori di Doccia	167
Paola D'Agostino, Marino Marini, Francesca Rossi	Cere barocche al Museo Nazionale del Bargello, dai restauri al nuovo allestimento: la donazione del marchese Lionardo Lorenzo Ginori Lisici	97	Stefania Cretella	La Richard-Ginori al tempo del Liberty: la ricerca di nuovi linguaggi	183
Laura Speranza	Anticipazioni sul restauro di un'opera in ceroplastica del Museo Ginori	109	Oliva Rucellai	L'antico nei disegni di Gio Ponti per la Richard-Ginori: dall'"Ara Grimani" alla Sala degli Animali del Museo Pio Clementino	197
Maria Grazia Cordua	Il restauro del calco in cera di <i>Apollo e Marsia</i>	113		Arti in dialogo. Echi tardo barocchi nelle sculture del Museo Ginori	213
Giulia Basilissi, Francesca Briani, Azzurra Macherelli	Un nuovo protocollo di analisi tecniche per i modelli in cera del Museo Ginori	121	Cristiano Giometti, Rita Balleri	Un costante dialogo tra le arti nei modelli della Manifattura Ginori	215
Sara Ragni	Un perdurante riverbero: le effigi di Carlo e di Lorenzo Ginori, le vicende travagliate dei loro sepolcri e il legame con la scultura tardo barocca fiorentina di destinazione funeraria	139		Opere in mostra	227

Lucia Monaci Moran	Riflessioni su due opere del Museo Ginori esposte in mostra	257
--------------------	--	-----

Rita Balleri	Modelli giambologneschi e tardo barocchi nella Manifattura Ginori: tecniche di esecuzione e proposte attributive	267
--------------	--	-----

Giulia Basilissi, Francesca Briani, Gabriella Tonini e Louis Pierelli	<i>Ercole e il leone di Nemea.</i> Restauro di due modelli in gesso dalle collezioni del Museo Ginori	287
--	---	-----

	Bibliografia	294
--	--------------	-----

Prefazione

TOMASO MONTANARI

Presidente della Fondazione
Museo Archivio Richard Ginori
della Manifattura di Doccia

Nel 1763, Johann Joachim Winckelmann lamentava che “tutte le sì preziose porcellane che ornano oggidì gli appartamenti de’ ricchi... altro merito non hanno fuorché la bellezza della materia, e nulla vi si ravvisa mai di rimarchevole e d’istruttivo; essendo per lo più figure ridicole e informi, dalle quali ebbe origine quel gusto frivolo e incoerente che poi cotanto si è steso”. L’unica rilevante eccezione era quella rappresentata da Carlo Ginori e dalla sua italianissima manifattura di porcellane, fondata nella villa di Doccia, a Sesto Fiorentino, nel 1737. In quel momento le poche fabbriche che in Europa praticavano questa difficile tecnica cinese producevano soprattutto servizi da tavola, o figurine ispirate al gusto dell’Estremo Oriente o ancora capricciose composizioni di gusto rococò. Dalle fornaci di Doccia, invece, uscirono statue in cui continuava la linea più alta della grande storia dell’arte italiana. Una produzione che guardava alla tradizione fiorentina come ad un grande repertorio a cui attingere, e si articolava in due filoni principali: quello delle singole figure monumentali che riproducono celebri statue antiche delle raccolte medicee, e quello dei piccoli e complicati gruppi barocchi scaturiti dalla committenza degli ultimi Medici. Ginori intuì che la tecnica della scultura plastica tanto cara alla tradizione fiorentina poteva essere applicata direttamente alla porcellana. Le forme negative in gesso, divise in più tasselli, in cui si colava la cera (ottenendo un prototipo positivo che serviva a produrre un bronzo) potevano anche servire a dar forma all’impasto di caolino, quarzo e feldspato che, una volta cotto ad altissima temperatura, si trasformava in porcellana. Acquistando direttamente queste forme dalle botteghe degli scultori, o facendole ricavare dalle statue antiche, egli mise insieme uno straordinario repertorio di matrici da cui far uscire il suo popolo di statue bianche e lucenti. È dei meccanismi e delle conseguenze di questo

processo, e in particolare del ruolo dei modelli e della loro circolazione a vasto raggio, che si discute nelle prossime pagine.

Mentre scrivo queste righe di introduzione, è aperto il cantiere (affidato alla Direzione regionale Musei nazionali Toscana) che dovrà restituirci, speriamo in tempi ragionevoli, il Museo Ginori, che raccoglie, conserva e rende visibile la multiforme eredità di quella straordinaria stagione. La Fondazione che ho l'onore di presiedere entrerà nel pieno delle sue funzioni quando arriveremo a quel traguardo, e le verrà consegnato l'edificio restaurato, perché si possa procedere alla ricollocazione delle opere. Nascerà, allora, un museo profondamente diverso da quello d'impresa che conosciamo. Un museo in cui storia della scultura, storia della porcellana, storia del lavoro e storia del territorio si intrecceranno, a restituire un archivio visivo senza paragoni in Italia.

Nel frattempo, la Fondazione ha costruito e messo in rete il sito dell'istituzione (<https://museoginori.org/>), continua a svolgere una fitta attività di conservazione e divulgazione delle collezioni, progetta l'allestimento del nuovo Museo. In questa attività rientra, come obiettivo primario, la promozione della ricerca sui temi cardine della storia delle collezioni: da storico dell'arte, e da specialista di scultura barocca, sono particolarmente felice di veder giungere in porto gli atti di queste giornate di studio sul ruolo della Manifattura Ginori nella circolazione di modelli scultorei nell'Europa dell'età moderna, giornate di cui è importante sottolineare il nesso con la mostra di modelli promossa dalla Fondazione, e ospitata dall'Università di Firenze nelle sale di Palazzo Marucelli Fenzi, in un riuscito tentativo di saldare ricerca specialistica e più ampia condivisione della conoscenza.

Per tutto questo, sono gratissimo al personale della Fondazione (l'allora direttore Andrea Di Lorenzo, la capo-conservatrice Oliva Rucellai e la conservatrice Rita Balleri), allo staff della comunicazione e dell'ufficio stampa della Fondazione (Consuelo de Gara e Maddalena Torricelli), a Cristiano Giometti, dell'Università di Firenze, e a tutte e tutti i partecipanti a queste giornate di studio.

Firenze, 20 dicembre 2024



La Manifattura Ginori e la circolazione dei modelli scultorei in Europa

Atti del convegno,
Firenze, Auditorium Sant'Apollonia,
23 novembre 2022

Convegno organizzato dal Museo Ginori grazie al contributo
del MIC-Direzione generale educazione, ricerca e istituti culturali.

Si ringraziano per la collaborazione
il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze,
la Regione Toscana e il Comune di Sesto Fiorentino





La collezione di modelli del Museo Ginori

ANDREA DI LORENZO

Fig. 1 Veduta della sala espositiva delle cere nell'antica sede del Museo Ginori a Doccia, 1924-1925 circa, Sesto Fiorentino, Archivio Museo Ginori (in temporaneo deposito presso l'Archivio di Stato di Firenze)

Con questo convegno il Museo Ginori, dopo la sua recente rinascita, con l'acquisizione da parte dello Stato nel 2017 del museo e delle sue collezioni e a seguito dell'istituzione della Fondazione Museo Archivio Richard Ginori della Manifattura di Doccia nel 2019, ha chiamato a raccolta intorno a sé per la prima volta gli studiosi italiani e stranieri di scultura fiorentina fra Sei e Settecento. Nel museo è custodita infatti una raccolta unica al mondo di modelli e calchi in cera, gesso e terracotta (fig. 1) delle opere antiche delle più importanti collezioni di Firenze e Roma¹ e dei bronzetti dei maggiori scultori tardo barocchi attivi a Firenze, fra i quali Giovan Battista Foggini (1652-1725), Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740), Giuseppe Piamontini (1663-1744), Antonio Montauti (1683-1746), Giovanni Baratta (1670-1747), Anton Filippo Maria Weber (1699-1751), Agostino Cornacchini (1686-1754).

I modelli "ad uso della fabbrica", acquistati presso gli eredi di questi artisti da Carlo Ginori (1702-1757) o eseguiti su sua commissione fra gli anni quaranta e cinquanta del Settecento sono oggetti preziosi e di grande importanza, che in alcuni casi costituiscono l'unica testimonianza superstite di forme e composizioni altrimenti perdute.

Gli studi intorno alla raccolta di modelli e calchi creata con grande intelligenza e lungimiranza da Carlo Ginori iniziarono con il fondamentale e pionieristico volume del 1962 di Klaus Lankheit sulla scultura barocca fiorentina nell'epoca degli ultimi Medici, in cui l'autore segnalava l'importanza delle opere e dell'inventario dei modelli della Manifattura Ginori²: "questo inventario [...] è di inestimabile valore per gli studi sulla scultura figurativa in bronzo del tardo barocco fiorentino. Il marchese Carlo Ginori, imprenditore di grande lungimiranza, aveva acquistato modelli e forme in gesso originali per la sua fabbrica di porcellana di Doccia dai beni lasciati in eredità da importanti artisti, tra

¹ Per i modelli della Manifattura Ginori tratti dall'antico si veda Balleri 2014a.

² L'inventario dei modelli è conservato presso l'Archivio Ginori Lischi di Firenze (da ora AGL), filza 37, n. 22 bis.

cui Foggini e Soldani, e ne fece realizzare delle repliche in porcellana. Le opere superstiti della manifattura, insieme ai registri inventariali, ci offrono un'ampia panoramica dei gruppi di statuette e dei rilievi creati a Firenze nel corso del Sei e del Settecento. Non di rado, un'attribuzione formulata su basi stilistiche può essere comprovata grazie a questi strumenti"³.

Le informazioni rese note da Lankheit, nel clima di rinnovato interesse sorto negli anni Sessanta del Novecento nei confronti della Manifattura Ginori – in seguito alla pubblicazione nel 1963 dell'approfondito volume di Leonardo Ginori Lisci sulla storia della fabbrica di Doccia, frutto di approfondite ricerche archivistiche⁴, e all'inaugurazione, il 7 giugno 1965, del nuovo Museo di Doccia realizzato a Sesto Fiorentino dalla Richard-Ginori su progetto di Pier Niccolò Berardi⁵ –, trovarono presto riscontro in occasioni espositive: Mina Gregori nella mostra *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, allestita a Palazzo Strozzi nell'ottobre del 1965, presentò accanto al bronzo di Giuseppe Piamontini raffigurante il *Sacrificio di Isacco*, commissionato nel 1722 dall'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa de' Medici⁶, un significativo gruppo di opere in porcellana e calchi in cera tratti dai modelli degli scultori fiorentini tardo barocchi, appartenenti alle collezioni del Museo Ginori e del Museo Stibbert⁷. Nello stesso anno Mina Gregori, in un intervento dedicato a Carlo Ginori, rimarcò inoltre il significativo legame che unisce la prima produzione della manifattura alla scultura tardo barocca fiorentina e l'importanza della raccolta di modelli creata dal suo fondatore: "il pensiero di tradurre la plastica barocca, che a Firenze aveva avuto un elegantissimo sbocco in un gruppo di scultori tra i quali spiccavano il Foggini e il Soldani, fu attuato rilevando l'intero corredo di modelli rimasti negli studi dei due artisti: si prolungava così la felice stagione della scultura barocca toscana, oltre i suoi limiti naturali, nelle tenerissime cere, che sembrano accentuare in chiave settecentesca l'arcadico orientamento della scuola locale, nei piombi ricavati dai modellatori della manifattura, capeggiati da Gaspero Bruschi, nei gruppi di porcellana bianca e colorata, dove si moltiplicarono i Cristi di pietà, gli Adoni morenti, le Samaritane al Pozzo"⁸. Anche nell'importante mostra dedicata a *Gli ultimi Medici*, allestita nel 1974 a Detroit e a Firenze, furono presentati diversi gruppi in porcellana di Doccia e calchi in cera della raccolta del museo tratti dalle opere dei maggiori scultori tardo barocchi fiorentini⁹, e oggi la conoscenza di queste opere e dell'inventario dei modelli della manifattura è divenuta di fondamentale importanza per gli studi sulla scultura tardo barocca fiorentina e sulla fortuna dell'arte

antica nel XVIII secolo, come conferma la lettura del catalogo della recente mostra *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici* tenutasi a Firenze nel 2019-2020, in cui i modelli e le opere della fabbrica di Doccia, oltre a essere menzionati in moltissime pagine, sono protagonisti di un saggio e di una sezione dell'esposizione¹⁰.

L'inventario dei modelli della fabbrica di Doccia, databile verso la fine del Settecento¹¹, fu infine pubblicato e commentato da Klaus Lankheit nel 1982, in un volume in cui le preziose informazioni in esso contenute furono messe a disposizione degli studiosi¹². Il presente convegno vuole collegarsi idealmente a questa pubblicazione, tuttora punto di riferimento imprescindibile per le ricerche sulla scultura tardo barocca fiorentina, e celebrare i quarant'anni dalla sua uscita (e al contempo i sessant'anni dalla stampa del già menzionato libro di Lankheit del 1962 sulla scultura tardo barocca fiorentina al tempo degli ultimi Medici). Per questa ragione è stata scelta come immagine per la locandina del simposio la stessa opera che campeggia sulla copertina del volume di Lankheit del 1982: il calco in cera del Museo Ginori, riferibile a Giovan Battista Vannetti (h 34,5 cm, inv. 29; fig. 2)¹³, tratto dalle forme in gesso originali dell'*Amore e Psiche* di Massimiliano Soldani Benzi, di cui nella *Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst* di Berlino si conserva uno splendido getto in bronzo databile verso la fine del secondo decennio del Settecento (h 31 cm, inv. 8/64; fig. 3)¹⁴; un secondo esemplare in bronzo, in cui una delle ali di Psiche è rotta e l'altra risulta mancante, era custodito fino a tempi recenti nella collezione Brinsley Ford a Londra (h 31,7 cm)¹⁵. Di questo gruppo la manifattura ricavò, dalle forme acquistate nel 1744 da Carlo Ginori, diverse versioni in ceramica, come quella eseguita nel 1750 circa in porcellana bianca, proveniente dalla raccolta di Emanuele Taparelli d'Azeglio e oggi al Museo Civico di Palazzo Madama a Torino (h 26,5 cm, inv. 3013/C; fig. 4)¹⁶, in cui la faretra colma di frecce, anziché pendere dal fianco destro di Cupido, è posata a terra, e quella in porcellana policroma databile al 1770 circa già presso Franco ed Emanuele Subert a Milano, dove faceva pendant con una *Leda col cigno* in porcellana, anch'essa realizzata dalla manifattura Ginori da un modello di Soldani Benzi¹⁷; l'*Amore e Psiche* già Subert è ricomparso in asta a Milano presso Wannenes il 21 novembre 2024, lotto n. 268 (fig. 5; nel catalogo d'asta è indicata una dimensione in altezza, compresa la base, di 54 cm).

Come è noto, le differenze nelle dimensioni tra il calco in cera, le traduzioni in porcellana e il getto in bronzo tratti da

3 Lankheit 1962, p. 81: "Dieses Inventar [...] ist für die Erforschung der figürlichen Bronzeplastik des florentinischen Spätbarock von unschätzbarem Wert. Der Marchese Carlo Ginori, ein Unternehmer von genialem Weitblick, hatte für seine Porzellanfabrik in Doccia aus dem Nachlaß der führenden Künstler Modelle und originale Gießformen erworben, darunter aus dem des Foggini und Soldani; von diesen haste er Ausformungen in Porzellan herstellen lassen. Die erhaltenen Arbeiten der Manufaktur vermitteln uns zusammen mit den Aufzeichnungen des Inventars einen wohl nahezu vollständigen Überblick über die Statuetten Gruppen und Reliefs, die während zweier Menschenalter in Florenz geschaltet wurden. Nicht selten kann eine aus stilistischen Gründen ausgesprochene Zuschreibung nur durch diese Hilfsmittel bewiesen werden"; si vedano inoltre, in questo volume, le pp. 91, 127, 211, note 85 e 93, e i successivi interventi in cui lo studioso tedesco mise a frutto la sua conoscenza dell'inventario dei modelli e delle opere della Manifattura Ginori: Lankheit 1974, p. 24; Lankheit 1976, p. 9.

4 Ginori Lisci 1963.

5 Sul nuovo Museo di Doccia si veda l'approfondito articolo di Lionello Boccia (Boccia 1965).

6 Su quest'opera, legata da Anna Maria Luisa de' Medici ad Averardo Serristori e oggi custodita nella collezione di Gerolamo e Roberta Etro a Milano, si vedano *Mostra dei tesori* 1960, p. 72, cat. 181; Lankheit 1962, p. 167 e fig. 136; Gregori 1965a, pp. 67-68, cat. 63; J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 90, cat. 52; Montagu 1976, *speciatim* pp. 126-127, 133, 135; Zikos 2005; S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 250-251, cat. 48; D. Zikos, in *Oro bianco* 2023, pp. 141-142, cat. 19.

7 Gregori 1965a, pp. 68-70, catt. 64-73.

8 Gregori 1965b, p. 19 (l'articolo segue, nello stesso fascicolo della rivista "Antichità Viva", quello già citato di Boccia 1965 sul nuovo Museo di Doccia). Si vedano inoltre le considerazioni retrospettive sul profondo interesse coltivato dalla studiosa, fin dalla sua gioventù, per la Manifattura Ginori e le sue opere: Gregori 2009.

9 L. Ginori Lisci e J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 416-425, catt. 244-250.

10 Si vedano *Plasmato dal fuoco* 2019, *passim*; Balleri 2019; R. Balleri, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 500-517, catt. 169-176.

11 Per la cronologia dell'inventario dei modelli rimando a Balleri 2014a, pp. 55-74; Zikos 2023, p. 6.

12 Lankheit 1982.

13 Lankheit 1982, p. 119, n. 6, fig. 117; l'opera è stata recentemente restaurata grazie alla campagna di raccolta fondi promossa nel 2018 da Artigianato e Palazzo, con la collaborazione dell'Associazione Amici di Doccia e della Direzione regionale Musei nazionali Toscana e il contributo della Regione Toscana: Balleri 2020, p. 77, tavv. la. lb; Cordua 2020, pp. 152-153, figg. 7, 10-11. Si veda inoltre la scheda pubblicata online sul sito del Museo Ginori.

14 W.-M. Krahn, in *Von allen Seiten* 1995, pp. 600-601, cat. 237; Avery 2005, pp. 21, 28-29, nota 50; C.A.E. Weißmann, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 232-233, cat. 41.

15 *The Ford Collection* 1998, vol. I, tav. 48; vol. II, p. 274, cat. RBF589 (scheda non firmata); si veda inoltre Zikos 2014, p. 60, cat. 5T. Nella bibliografia è segnalata l'esistenza anche di una terza versione in bronzo in collezione privata a Genova: *The Ford Collection* 1998, vol. II, p. 274, cat. RBF589 (scheda non firmata); Avery 2005, p. 29, nota 61.

16 d'Agliano 2007, pp. 12-13; Biancalana 2011, pp. 19, 20, fig. 6; Maritano 2011, pp. 13, figg. 3, 18, 23, 31, nota 38.

17 Morazzoni, Levy 1960, II, tav. 253b; le alte basi rococò di queste opere sono molto simili a quella, pure realizzata per accompagnare un gruppo scultoreo, conservata al Detroit Institute of Art (h 25 cm, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill Foundation Fund, inv. 1990.263; Darr 2014-2015, pp. 74-75, cat. 19), e a quella, adattata per essere utilizzata come calamaio, custodita presso la Collezione Cagnola a Gazzada Schianno (h 37 cm, inv. C. 371; L. Melegati in *La Collezione Cagnola* 1999, pp. 291-292, cat. 287, tav. XXXIV); ringrazio Rita Balleri per la segnalazione.



Fig. 2 G.B. Vannetti (attr.) per la Manifattura Ginori, *Amore e Psiche* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1744 circa, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 3 M. Soldani Benzi, *Amore e Psiche*, 1718-1719 circa, bronzo, Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 4 Manifattura Ginori, *Amore e Psiche* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1750 circa, porcellana, Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica

uno stesso modello dipendono dal ritiro del bronzo in fase di raffreddamento, pari a circa 1,5%, e dal ben più cospicuo ritiro della porcellana, che può raggiungere complessivamente nelle sue varie fasi, durante l'essiccazione e la cottura a elevatissima temperatura, il 14% circa. Osservando una accanto all'altra le immagini di tutti questi diversi esemplari tratti dallo stesso archetipo di Soldani Benzi si può notare che il drappo teso dal vento che campeggia dietro la figura di Psiche nel bronzetto di Berlino è assente nel calco in cera tratto dalle forme in gesso e ricompare invece negli esemplari in porcellana, ma in fogge differenti: si tratta di un elemento rimodellato in maniera sempre diversa nelle varie versioni, ognuna delle quali, proprio a causa di questa originale messa a punto conclusiva, può essere ritenuta a tutti gli effetti un pezzo unico. Nelle versioni in bronzo, inoltre, il terreno sotto la base del trono di Psiche è caratterizzato da tratti di andamento orizzontale realizzati con la stecca, che risultano assenti nel calco in cera e nelle traduzioni in porcellana: si tratta anche



Fig. 5 Manifattura Ginori, *Amore e Psiche* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1770 circa, porcellana, già Milano, Franco e Emanuele Subert

in questo caso di elementi aggiunti nella fase conclusiva della lavorazione. Mettere a confronto tutti gli esemplari noti tratti dallo stesso modello, rilevandone le differenze e traendone le dovute conclusioni, è un'operazione sempre appassionante e proficua, come dimostrano diversi degli interventi di questo volume.

Nel 2022, grazie al generoso contributo della BIAF - Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, è stato possibile restaurare otto calchi in cera appartenenti alla collezione del Museo Ginori, scelti fra quelli più bisognosi di cure in collaborazione con la Direzione regionale Musei nazionali Toscana e con l'Opificio delle Pietre Dure, con il quale la Fondazione Ginori nel 2021 ha firmato un accordo di cooperazione che si rivela sempre più prezioso per lo studio e la conservazione delle opere del museo eseguite in varie tipologie e tecniche. Gli esiti degli interventi di restauro eseguiti da Maria Grazia Cordua, che si è occupata dei gruppi tridimensionali, e da Francesca Rossi, che si è



Fig. 6 G.B. Vannetti (attr.) per la Manifattura Ginori, *Venere che spenna Amore* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1744 circa, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 7 M. Soldani Benzi, *Venere che spenna Amore*, 1718-1719 circa, bronzo, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna



Fig. 8 Manifattura Ginori, *Venere che spenna Amore* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1750 circa, porcellana, Detroit, Detroit Institute of Arts

- 18 *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022.
- 19 Lankheit 1982, p. 120, n. 12, fig. 116; R. Balleri, in *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022, p. 46, cat. 3.
- 20 Due bronzetti di Soldani Benzi raffiguranti *Amore e Psiche* e *Venere che spenna Amore*, forse coincidenti con qualcuno di quelli menzionati in queste note, furono esposti congiuntamente nel 1729 nella mostra organizzata dall'Accademia dell'arte del disegno nella chiesa della Santissima Annunziata di Firenze per la festa di San Luca; all'epoca erano di proprietà del marchese Francesco Bourbon del Monte (*Nota de' quadri 1729*, pp. 9-10; Borroni Salvadori 1974, p. 124). I modelli in terracotta di questi due gruppi dello scultore montevarchino, ispirati alla favola di Amore e Psiche narrata da Apuleio nelle *Metamorfosi* e probabilmente commissionati in occasione di un matrimonio, sono documentati nel 1770 nella collezione del sarto fiorentino Giovan Battista Borri (morto ante 1759), passata in eredità ai suoi figli Giuseppe e Ferdinando: Zikos 2014, p. 60, cat. 5T: "Due detti [gruppi] del suddetto [Soldani], Venere, e Amore, e Siche [sic], alti 1/2 b. [h 29,18 cm]".
- 21 Migeon 1911, pp. 12-13; J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 110, cat. 72; Montagu 1974; Kugel 2008, p. 110, cat. 35; *Gegossen für die Ewigkeit* 2023, pp. 210-2011, cat. 92.
- 22 Montagu 1974, pp. 31, 33, fig. 12; Lankheit 1982, p. 120, n. 12; A.P. Darr, in Darr, Barnet, Boström 2002, II, pp. 76-77, cat. 155; Darr 2014-2015, pp. 40-41, cat. 2.

dedicata al recupero dei bassorilievi, sono stati pubblicati in un volume, anch'esso finanziato dalla BIAF¹⁸. Tra i pezzi restaurati, il bel calco in cera raffigurante *Venere che spenna Amore* (h 41 cm, inv. 80; fig. 6) eseguito nel 1744 da Giovan Battista Vannetti¹⁹ da un modello di Massimiliano Soldani Benzi – nato come pendant dell'*Amore e Psiche*²⁰ – di cui sono noti due getti in bronzo eseguiti verso la fine del secondo decennio del Settecento: il primo, proveniente dalla raccolta Bucquet-Bournet de Verron di Parigi, è conservato nella collezione dei principi Liechtenstein a Vaduz-Vienna, (h 41,5 cm, inv. SK 1501; fig. 7); il secondo, con varianti nella base e nella foggia dei raggi delle ruote del carro trainato da cigni su cui siede Venere, si trova presso la National Gallery of Canada di Ottawa (h 41 cm, inv. 17107)²¹; una traduzione in porcellana realizzata dalla Manifattura di Doccia intorno al 1750, che presenta alcune variazioni nello schienale del carro, nel drappeggio, nel terreno e nelle teste dei cigni, è inoltre custodita presso il Detroit Institute of Arts (h 37,1 cm con la base, inv. 1990.246; fig. 8)²².

Il recupero più straordinario svolto in questa campagna di restauro sostenuta dalla Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze ha riguardato però il calco in cera raffigurante *Apollo e Marsia* eseguito nel 1748 da Vincenzo Foggini da un modello del padre Giovan Battista, che aveva subito un grave danno a causa dell'esposizione a una fonte di calore e che è stato letteralmente riportato a nuova vita, come illustra Maria Grazia Cordua nel suo intervento in questo volume.



Suggerimenti di scultura tardo barocca romana nei modelli della Manifattura di Doccia

CRISTIANO GIOMETTI

Particolare della fig. 4

La fondazione della Manifattura di porcellane di Doccia, nella zona di Colonnata presso Firenze, oggi nel comune di Sesto Fiorentino, si deve non già all'interesse di un sovrano illuminato per la produzione del cosiddetto 'oro bianco', ma all'intraprendenza imprenditoriale di un ricco patrizio fiorentino, il senatore Carlo Ginori (1702-1757)¹. A tale scopo, il 15 marzo 1737, questi acquistava da Francesco Maria Giovanacchino Buondelmonti (1689-1774) "un podere posto nella Podesteria di Sesto, e Fiesole nel popolo di S. Romolo a Colonnata luogo detto Le Corti". L'acquisizione di Villa Le Corti da parte del Ginori segna l'inizio della fortunata impresa della Manifattura di Doccia, che, comprendendo la breve esperienza della Manifattura Vezzi di Venezia (1720-1727), risulta essere la quarta fabbrica di porcellana sorta nella prima metà del Settecento in Europa, dopo Meissen (1710) e la Manifattura di Claudius Innocentius du Paquier (1718-1744), successivamente divenuta Manifattura Imperiale di Vienna (1744-1864)².

Subito dopo l'acquisto di Villa Le Corti, nella primavera del 1737, il marchese fece costruire una fornace per la cottura della ceramica, soprattutto maiolica, prodotta in gran quantità fin dall'inizio, mentre nel mese di luglio assunse lo scultore Gaspero Bruschi (1710-1780), allievo di Girolamo Ticciati (1679-1745), per curare la modellazione dei manufatti in porcellana³.

Solamente con il principio del 1738 la Manifattura di Doccia ebbe il suo definitivo avvio. All'iniziale produzione di oggetti di piccolo formato, come piattini, tazzine e componenti per servizi da tavola, da caffè e tè, il marchese Ginori volle affiancare la realizzazione di sculture a grandezza naturale in porcellana, facendosi erede della grande tradizione scultorea del tardo barocco fiorentino. Tra il settembre 1743 e il dicembre dell'anno successivo Ginori aveva acquistato una vasta raccolta di forme prodotte dal grande scultore

- ¹ Sulla figura di Carlo Ginori si veda Gori Pasta 2001, pp. 32-35; *Album Carlo Ginori* 2006; Verga 2018. Per una più ampia disamina della storia della manifattura nel primo periodo si veda Ginori Lisci 1963, pp. 23-39; Cefariello Grosso 1988, pp. 41-59.
- ² Ginori Lisci 1963, pp. 24-25; Charles 1967, pp. 53-66; Stazzi 1967; Raffo 1983, pp. 82-99, 118-124; Cefariello Grosso 1988, p. 41; Lehner-Jobst 2005; Melegati 2005; Sturm-Bednarczyk 2005; Chilton, Lehner-Jobst 2009; *Triumph of the blue swords* 2010; Meissen 2010; Lehner-Jobst 2018; *300 years* 2018.
- ³ Ginori Lisci 1963, p. 24; Cefariello Grosso 1988, pp. 42-43; Simari 2001, p. 39; Biancalana 2005, pp. 71-72.



Fig. 1 A. Algardi, *Crocifisso*, 1646 circa, bronzo, Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi

Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740), scomparso soltanto nel 1740. Parimenti, la sua attenzione si rivolse anche all'atelier di Giovanni Battista Foggini (1652-1725), all'epoca guidato dal figlio Vincenzo (1692-1755), da cui attinse numerosi altri modelli per la loro traduzione nel nuovo materiale⁴. In un breve torno di anni vennero licenziate dalle fornaci di Doccia alcune sculture di grande formato che ben illustrano le intenzioni programmatiche del marchese in relazione alla trasmissione del patrimonio artistico antico e moderno alle future generazioni. Basterà ricordare le traduzioni in porcellana delle statue antiche di Galleria, come l'*Arrotino* e la *Venere de' Medici*⁵, o di altre composizioni tardo barocche quali la *Pietà* di Massimiliano Soldani Benzi, la cui versione in porcellana fu realizzata da Gaspero Bruschi e donata dal marchese al cardinale Neri Corsini, zio della moglie Elisabetta⁶.

Nel solco di questa tradizione prettamente toscana si inseriscono, almeno a partire dalla metà del secolo, le suggestioni provenienti da Roma dove, proprio sul tema del Cristo sulla croce, si andavano elaborando alcune soluzioni formali decisamente nuove. In particolare nella capitale del granducato pare aver trovato fertilissimo terreno un esemplare di *Cristo vivo* creato da Alessandro Algardi il quale, all'incirca nel 1646, fece dono a papa Innocenzo X di un crocifisso in argento di circa tre palmi, la cui prima invenzione grafica è stata ravvisata in un disegno della National Gallery of Art di Washington⁷. Sebbene la versione pamphiliana sia al momento irreperibile, Jennifer Montagu ne ha identificato il modello con quello conosciuto attraverso numerose fusioni in bronzo e in argento, ma anche copie in avorio e legno, a partire dalla ben nota – e dibattuta a livello attributivo – versione bronzea conservata al palazzo Pallavicini Rospigliosi (h 72,4 cm, fig. 1), distinta dalla estrema compostezza della figura cui fa da contrappunto la vigorosa modellazione del perizoma che lascia parzialmente scoperto il fianco destro del Cristo⁸. Come già rilevato da Negri Arnoldi nel suo fondamentale contributo sul tema⁹, la diffusione di questo prototipo fu vastissima sia attraverso il mezzo dell'incisione, di cui si ricorda la versione in controparte eseguita da Jean Baron, forse quando Algardi era ancora in vita e poi ripresa senza modifiche anche da De Rossi¹⁰, e naturalmente tramite molte altre repliche come, ad esempio, quella sempre bronzea in Santa Maria del Popolo a Roma (h 72,5 cm)¹¹.

A Firenze – e di riflesso in alcune aree del Granducato – questa tipologia iconografica godette di singolare fortuna, vedendo la sua consacrazione nel tesoro della basilica medicea di San Lorenzo, fulcro della religiosità cittadina, ove si conserva una versione in argento conforme all'esemplare Pallavicini nella composizione e anche nelle misure pressoché identiche. Già attribuito da Lankheit a Massimiliano Soldani Benzi, il *Crocifisso* di San Lorenzo (fig. 2) è ora assegnato su base documentaria all'argentiere Bernardo Holzmam (notizie dal 1685-1728) su disegno di Giovan Battista Foggini¹². La collaborazione dei due artisti nell'ambito laurenziano risale agli inizi del secolo XVIII quando, a seguito delle disposizioni testamentarie di Apollonio Bassetti che aveva istituito uno specifico lascito per gli argenti dell'altare maggiore della basilica, il Gran Principe Ferdinando commissionò a Foggini i disegni per una serie di candelieri poi realizzati da Holzmam, regolarmente pagato per il lavoro a partire dal 1704. Nel 1723, non ancora terminato il precedente incarico, all'argentiere venne commissionata una grande *Croce*, sempre su modello di Foggini, che fu portata a termine nel 1726.

4 Zikos 2011; Balleri 2019; Balleri 2020; Balleri 2023.
5 Si vedano da ultimi C. Giometti, in *Grand Tour* 2021, pp. 344-345, cat. VIII.10; D. Lauri, in *Oro Bianco* 2023, pp. 137-138.
6 J. Winter, in *Le Statue del Marchese Ginori* 2003, pp. 64-69, cat. 11; J. Winter, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005 pp. 466-468, cat. 316; Zikos 2011; M. Persona, in *La fabbrica della bellezza* 2017, pp. 126-127, cat. 8; R. Balleri, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 242-243, cat. 46; Giometti 2021, pp. 21-29.

7 Washington, National Gallery of Art, inv. 1992.42.1. C. Johnston, in *Algardi* 1999, pp. 288-289, cat. 93; D. Allen, in *Renaissance & Baroque Bronzes* 2014, p. 234, cat. 21.
8 Montagu 1985, pp. 327-328, cat. L.16 (Crocifisso Pamphilij); p. 333, cat. 16.C.22 (Crocifisso Pallavicini). Sulla versione Pallavicini si veda anche Ferrari, Papaldo 1999, p. 499.
9 Negri Arnoldi 1974.
10 Montagu 1985, pp. 339-340, catt. 16.E.1, 16.E.2.
11 Montagu 1985, p. 332, cat. 16.C.21; J. Montagu in *Algardi* 1999, pp. 166-167, cat. 33.
12 Per l'attribuzione a Soldani si veda Lankheit 1962, p. 126; per i documenti che hanno rivelato l'autografia di Holzmam e Foggini si rimanda a C. Paolini, in *San Lorenzo* 1993, pp. 180-182, cat. 3.25. Si vedano inoltre E. Nardinocchi, in *Nardinocchi, Sebregondi* 2007, pp. 102-103, cat. 19; E. Nardinocchi, in *Il fasto e la ragione* 2009, pp. 112-113, cat. 25.



Fig. 2 B. Holzmann su disegno di G.B. Foggini, *Crocifisso*, 1723-1726, argento, Firenze, Tesoro di San Lorenzo



Fig. 3 Scultore attivo a Firenze, *Crocifisso*, ultimo quarto del XVII secolo, legno dipinto, Firenze, Oratorio dei Buonomini di San Martino

La diffusione del prototipo iconografico Pallavicini, anche attraverso il *Crocifisso* di San Lorenzo, vide una particolare fioritura, già sul finire del Seicento, nell'aggiornamento degli arredi di chiese e confraternite cittadine e del circondario. Una delle opere di particolare interesse si trova nell'Oratorio dei Buonomini di San Martino, associazione caritativa fondata nel 1441 per aiutare le famiglie benestanti cadute in difficoltà a causa delle lotte politiche¹³. All'interno di questo piccolo oratorio, situato non lontano dalla casa di Dante Alighieri, si conserva un crocifisso in legno dipinto a imitazione del bronzo, esemplato sul modello del Cristo algardiano, cui si avvicina anche nelle dimensioni, con un'altezza di 80 centimetri (fig. 3). La figura, presentata frontalmente e confitta alla

croce con quattro chiodi, mostra il piede destro leggermente avanzato e parzialmente sovrapposto al sinistro, le braccia aperte ma non completamente distese. Il perizoma è legato intorno ai fianchi da una cordicella, aderendo al lato sinistro, mentre sul destro si libera con un caratteristico lembo svolazzante. L'anonimo autore del crocifisso, databile all'ultimo scorcio del Seicento, si rivela un abile artista, capace di adattare la figura alla diversa natura del materiale e, per certi versi, di operare in maniera indipendente, accentuando in modo drammatico i toni dolorosi nell'espressione del Salvatore. Nel contado fiorentino si ritrovano tracce di questo fortunato modello nel *Cristo Crocifisso* in legno policromo, risalente anch'esso alla fine del XVII secolo e conservato nella chiesa di San Donato a Vinci.

¹³ Si veda F. Petrucci, scheda OA 09-00196550 (1989); Giometti 2017, p. 525. Sull'Oratorio e la sua storia si vedano Desideri Costa 1942; Bargellini 1972; Bradburne, Lucoli, Sebregondi 2011.

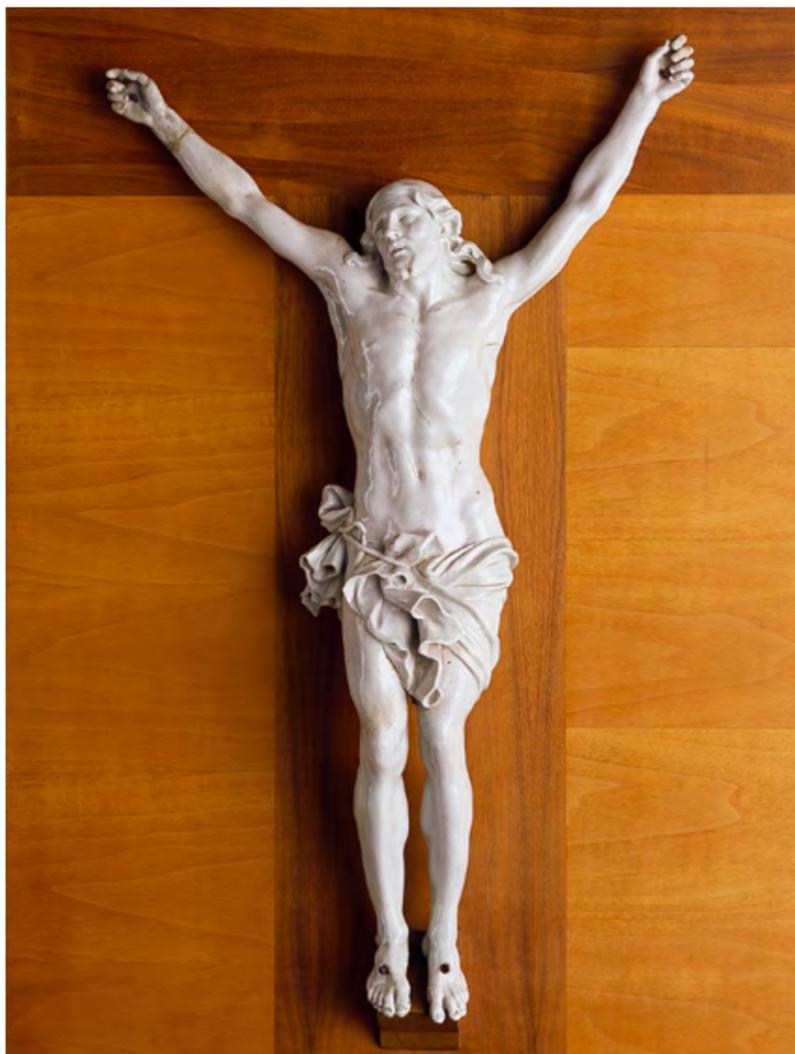


Fig. 4 Manifattura Ginori, *Crocifisso*, 1745-1750, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

Questo crocifisso, leggermente più grande rispetto al precedente con un'altezza di 84 centimetri, riflette le caratteristiche della versione algardiana più solenne, ma presenta forme plastiche più sottili, simili a quelle di alcuni esemplari in avorio realizzati nella seconda metà del secolo da maestri tedeschi¹⁴.

Alla Manifattura di Doccia questo prototipo riscosse particolare successo anche per la presenza della forma segnalata in una *Tariffa delle porcellane pure* risalente all'incirca al 1747, nella quale è ricordato "Un Crocifisso alto circa un Braccio e mezzo. Del Langardi. Forme 5 pezzi"¹⁵. La versione in porcellana conservata al Museo Ginori, alta 75 centimetri (fig. 4), rispetto al modello algardiano presenta una certa riduzione nella formula del drappo svolazzante sul fianco destro del Cristo e i piedi affiancati e non più leggermente soprammessi¹⁶. Un'ulteriore replica con varianti si

14 Anche per questo *Crocifisso* si vedano la scheda di catalogo compilata da G. De Julii nel 1980, OA 09 00154407 e Giometti 2017, p. 525, a cui si rimanda anche per un altro esemplare nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Tavola (Prato).

15 Citato in Biancalana 2009, p. 87.

16 J. Winter, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 460-461, cat. 311. La stessa soluzione si riscontra anche nella replica in biscuit, sempre conservata presso il Museo Ginori (Lankheit 1982, p. 79).



Figg. 5-6 G. Ettl (?), *Angeli* per l'altare di San Romolo a Colonnata, 1783, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, in deposito

riscontra nel bel *Crocifisso* dell'altare maggiore della chiesa di San Romolo a Colonnata (Sesto Fiorentino), prodigioso apparato interamente realizzato in porcellana. Donato da Lorenzo Ginori alla comunità e attribuito dal Ginori Lisci a Giuseppe Ettl, l'altare è dotato di un corredo di suppellettili sacre tutte rigorosamente in porcellana: 24 candelabri grandi e 6 piccoli, una residenza in legno bianco e dorato con tre putti in porcellana su cui torneremo a breve, e appunto il *Crocifisso*¹⁷. Alto 70 centimetri e confitto su una croce impiallacciata d'ebano, il corpo del Cristo è declinato con qualche modifica rispetto all'opera presente nel Museo, come si può notare nella posizione più distesa delle braccia e nel ritorno del viluppo di stoffa fluttuante.

Sempre di questo complesso decorativo fanno parte anche i cinque angioletti per la residenza del Santissimo Sacramento, anch'essi probabilmente da attribuire ad Ettl, tre dei quali ancora presso la chiesa di Colonnata mentre gli altri due sono conservati presso il Museo Ginori (figg. 5-6). Ad una prima analisi formale per la gestualità vivace, il pudicissimo svolazzo del tessuto intorno alla vita e alle spalle e i tratti delicati delle fisionomie appare assai palese il richiamo ad alcune soluzioni elaborate con successo da Camillo Rusconi (1658-1728), già allievo di Ercole Ferrata e campione, insieme a Carlo Maratti, del classicismo tardo barocco romano. Si noteranno le similitudini

17 Per il complesso apparato d'altare di San Romolo a Colonnata si vedano Nistri 1984; Mazzanti 2022, pp. 35-37.



Fig. 7 C. Rusconi, *Monumento di Alexander Sobieski*, 1727-1728, Roma, Chiesa di Santa Maria della Concezione, particolare



Figg. 8-9 Manifattura Richard-Ginori, *Angeli dell'altare dei Santi Vito e Modesto* (da C. Rusconi), 1960-1968 (Colaggi Campana), porcellana, Sesto Fiorentino, Stabilimento Ginori 1735

d'arie con i putti del *Monumento di Giuseppe Pallavicini*, in San Francesco a Ripa, o con quelli del *Deposito di Alexander Sobieski*, in Santa Maria della Concezione (fig. 7), con i volti paffuti, il taglio degli occhi particolarmente allungato e una prossemica vivace ma mai troppo eclatante¹⁸. La conferma che queste figure sono una puntuale derivazione da un prototipo rusconiano è comprovata dalla citazione nell'*Inventario dei modelli* stilato intorno alla fine del Settecento e interamente pubblicato da Klaus Lankheit nel 1982, in cui si legge "N. 19 Due putti di Camillo Rusconi, [senza] con forme". Lo studioso annota inoltre che gli angioletti derivano da quelli realizzati in stucco dallo scultore all'inizio della sua carriera indipendente a Roma per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Vito e Modesto, contesto purtroppo non più esistente a causa dei lavori di ristrutturazione intrapresi nel 1900 che hanno riportato l'interno dell'edificio ad un presunto purismo tardoantico. Tutti i biografi di Rusconi confermano l'informazione del suo intervento ai Santi Vito e Modesto, ed anche la guida di Filippo Titi nell'edizione del 1763 ricorda che "I due Angioli di stucco, che posano sul frontespizio di questo altare, sono del Rusconi"¹⁹. Le trame che legano queste due sculture alla Manifattura di Doccia sono altresì attestate dall'esistenza presso i depositi del Museo Ginori di due forme, numerate 11 e 8, su cui è inciso il nome del maestro²⁰. Nel 1960-1968 circa sono stati effettuati dei

- 18 Per i due monumenti rusconiani si rimanda a Martin 2019, pp. 75-76, cat. 19; pp. 94-95, cat. 39, con bibliografia precedente.
- 19 Titi 1674-1763, ed. 1987, p. 126. Per il passo sull'intervento di Rusconi segnalato dai suoi biografi si vedano Orazio Fracassati, in Martin 2019, doc. 736; Pascoli 1730, p. 360; Lettera di Filippo della Valle a mons. Gio. Bottari (1732), in *Raccolta di lettere 1822-1825*, p. 312; Balducci [1725-1730], ed. 1975, p. 89. Si veda inoltre la scheda riassuntiva sui perduti angeli ai Santi Vito e Modesto, in Martin 2019, p. 106, cat. 75.
- 20 Rispettivamente "Putto del Rusconi P 11" e "Putto di Rusconi P 8". Ringrazio Rita Balleri per avermi gentilmente fornito le immagini delle due forme in oggetto.

colaggi (Campana, figg. 8-9) che hanno restituito l'immagine plastica dell'invenzione di Rusconi attestando la diretta derivazione degli angeli di Colonnata da quelle forme e fornendo l'unica testimonianza visiva dell'aspetto degli angioletti in stucco dell'altare dei Santi Vito e Modesto, forse originariamente posizionati alla sommità dell'edicola a sostenere un cartiglio o una ghirlanda.

Del resto il grande successo delle opere di Rusconi è attestato alla manifattura anche dai rimandi a sculture di ben altro tenore, come si può vedere nella imponente figura di *Sant'Andrea* (fig. 10), alta 79 centimetri, facente parte di una serie dei dodici Apostoli in porcellana, della quale a Doccia sono conservate alcune forme e della quale sono conosciute solo due porcellane antiche: il già citato *Sant'Andrea* di collezione privata e il *San Giovanni Evangelista* conservato al Museo Ginori della Manifattura di Doccia (fig. 11)²¹. Entrambe le statue si ispirano, seppur liberamente, al gruppo degli *Apostoli* eseguiti dai più importanti scultori attivi a Roma all'inizio del Settecento per le nicchie borrominiane della basilica di San Giovanni in Laterano, di cui Rusconi si aggiudicò ben quattro figure (figg. 12-13)²².

Gli Apostoli in porcellana furono attribuiti dal Lankheit e da altri studiosi al capo dei modellatori della manifattura, Gaspero Bruschi e sono elencati nell'*Inventario dei Modelli* con la seguente specifica: "Gli originali sono in San Giovanni in Laterano e i sopradetti Apostoli son di diversi autori"²³. Sulla scorta di questa indicazione, Lankheit ha associato dunque il Sant'Andrea alla monumentale scultura eseguita da Camillo Rusconi, tra il 1705 e i 1709, mentre altri autori come Lane e Mottola Molino hanno preferito vedervi una derivazione del grande marmo terminato nel 1639 da François Du Quesnoy per la crociera vaticana²⁴. In realtà, come si può vedere, la nostra figura differisce apprezzabilmente sia dal prototipo di Du Quesnoy, sia da quello di Rusconi e queste differenze sono state tradizionalmente imputate all'intervento di Gaspero Bruschi che avrebbe dunque rielaborato in maniera sostanziale il dettato originale. A chiarire in parte la complicata vicenda è intervenuto Alvar González-Palacios studiando uno straordinario apparato d'altare in bronzo dorato, oggi all'Art Institute di Chicago²⁵. Gli Apostoli di Chicago, alti 50 centimetri, furono eseguiti a Roma nel 1766 su commissione del cardinal Flavio Chigi da Leandro Gagliardi (1729-1798) utilizzando una serie di modelli esistenti al tempo. Tutte e quattro le statuette presentano varianti, anche sostanziali, rispetto ai colossi lateranensi come si può vedere dal confronto con i marmi con il *San Pietro* e il *San Paolo*, eseguiti da Pierre Etienne Monnot rispettivamente nel 1711 e nel 1708.

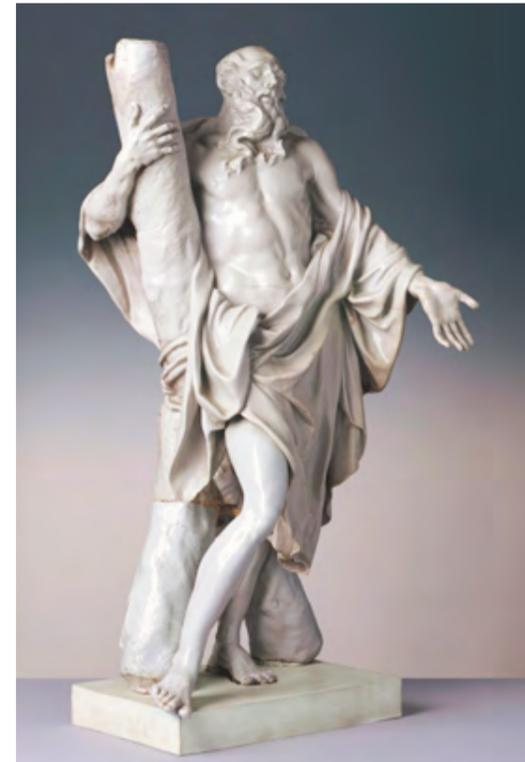


Fig. 10 G. Bruschi e Manifattura Ginori, *Sant'Andrea*, 1750-1760, porcellana, collezione privata



Fig. 11 G. Bruschi e Manifattura Ginori, *San Giovanni Evangelista*, 1750-1760, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 12 C. Rusconi, *Sant'Andrea*, 1705-1709, marmo, Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano



Fig. 13 C. Rusconi, *San Giovanni Evangelista*, 1705/06-1712, marmo, Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano

21 J. Winter, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 476-477, cat. 323; A. d'Agliano, in *Fascination of fragility* 2010, p. 83, cat. 85.
 22 Sulla commissione degli Apostoli lateranensi si veda, da ultimo, Brunetti 2023.
 23 Lankheit 1982, p. 146 (52:34).
 24 Lane 1954, p. 43; Mottola Molino 1976-1977, vol. II., n. 472. Sull'opera di Duquesnoy in Vaticano si vedano Boudon-Machuel 2005, pp. 229-230, cat. OE.13a; Lingo 2007, pp. 119-139; A. Bacchi, in Bacchi, Pierguidi 2008, pp. 193-195, cat. 14.
 25 A. González-Palacios, in *Art in Rome* 2000, pp. 184-185, cat. 72.



Figg. 14-15 L. Gagliardi, *San Giovanni Evangelista, Sant'Andrea*, 1766, bronzo, Chicago, The Art Institute of Chicago

Se confrontiamo il *Sant'Andrea* in porcellana con quello in bronzo dorato risulta evidente la loro identità formale e dunque la derivazione da un modello comune (fig. 14), osservazione parimenti valida anche per la figura di *San Giovanni Evangelista* (fig. 15). Si dovrà dunque presupporre l'esistenza di una serie di modelli disponibile sul mercato romano utilizzata per entrambe le commissioni e di recente Jennifer Montagu ha convincentemente dimostrato su base documentaria che tali prototipi furono realizzati da Giovanni Battista Maini (1690-1752) rielaborando, in maniera del tutto originale, le composizioni dei colossi lateranensi²⁶. Nello specifico, per il caso fiorentino, si può ritenere dunque che siano proprio i modelli di Maini cui si fa riferimento in alcune lettere inviate dall'abate Guido Bottari al marchese Carlo Ginori. Il 29 dicembre del 1753, Bottari comunicava che

avendo avuto in casa il getto di uno dei connoti 12 Apostoli convocai il Signor [Filippo della] Valle, ed il Signor [Giovanni Domenico] Campiglia per esaminarlo, e ad ambedue piacque estremamente [...] essendo si per bellezza, si per la loro grandezza adattissimi per farne i getti in porcellana [...]. Per ora ne abbiamo avuto uno, ed è il S. Andrea.

26 Si veda Montagu 2022, in cui la studiosa elenca tutte le derivazioni note dal gruppo di modelli di Maini, tra cui anche quelle qui prese in esame.



Fig. 16 F. della Valle, *Angelo reggitorcia*, 1751, bronzo, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore



Fig. 17 G. Bruschi (attr.), *Putto*, (da F. della Valle, con varianti), 1754-1755, porcellana, collezione privata

Il 16 marzo del 1754 venivano spedite a Firenze tre casse contenenti "i getti dei consaputi Dodici Apostoli essendovene quattro per cassa"²⁷.

L'arrivo di forme da Roma divenne una prassi costante e nella lettera di Bottari è citato lo scultore Filippo della Valle (1698-1768) il quale si occupò di revisionare i calchi in gesso eseguiti dai formatori della manifattura, procurando, in alcuni casi, anche i calchi delle proprie opere. In una lettera del 17 marzo del 1753, Bottari comunica al marchese Ginori che lo scultore aveva acconsentito a far formare "due Angeli" che Rita Balleri ha identificato con quelli porta-torciera in bronzo posti ai lati dell'altare maggiore della basilica liberiana (fig. 16) e segnalati nell'*Inventario dei modelli* del 1780 circa²⁸. Di recente è stata individuata in collezione privata una versione in porcellana policroma da attribuire a Gaspero Bruschi che conferma la derivazione dal prototipo dello scultore romano (fig. 17).

Sempre legato a Della Valle è probabilmente un altro interessante modello in cui antico e moderno si fondono mirabilmente. In collezione privata fiorentina si conserva una figura femminile o *Pudicizia*, alta 50 centimetri (fig. 18)²⁹, che riprende con qualche variante un originale antico, la cosiddetta *Pudicizia Mattei*, oggi ai Musei Vaticani. Entrato a far parte delle raccolte del Museo Pio-Clementino nel 1770, il marmo era considerato uno dei più significativi

27 AGL, XII, 4, filza XX, lett. 89, *Lettera di Guido Bottari a Carlo Ginori*, Roma, 1 dicembre 1753, c. 89, citato in Biancalana 2009, p. 80.

28 Lankheit 1982, p. 114 (13:4). Si veda inoltre Balleri 2014a, pp. 63-64.

29 L. Melegati, in *Le Statue del Marchese Ginori* 2003, pp. 46-48, cat. 6. Nell'*Inventario dei modelli* viene segnalata anche una "Pudicizia in Prussia, con forma" (Lankheit 1982, p. 108, 7:61), di cui si conserva in manifattura una versione moderna in biscuit e un gesso, per il quale si rimanda a Balleri 2014a, p. 397, cat. 341.

ritratti muliebri dell'antichità e variamente identificato con Livia, Faustina (Minore o Maggiore) o ancora Sabina, la moglie dell'imperatore Adriano (fig. 19)³⁰. Forse proprio perché la si riteneva un ritratto, Horace Walpole scelse questa scultura per decorare la tomba della madre, *Lady Catherine Walpole*, da allestire in Westminster Abbey e nel 1743 ne commissionò l'esecuzione proprio a Filippo della Valle la cui mano si riconosce nella resa armonica delle proporzioni, nei tratti delicati del volto e nelle cadenze ritmate del panneggio³¹. L'esemplare in porcellana differisce dal prototipo classico per l'assenza del diadema e per gli occhi socchiusi, laddove nel marmo sono aperti e rivolti all'infinito. I rapporti tra Della Valle e la Fabbrica Ginori sono stati piuttosto intensi verso la metà del XVIII secolo ed è quindi possibile che la realizzazione in porcellana possa riferirsi direttamente, sulla base della grandissima somiglianza, all'opera marmorea di Filippo della Valle, poi adattata e tradotta in porcellana dal capo dei modellatori della manifattura, Gaspero Bruschi.



Fig. 18 G. Bruschi (attr.), *Pudicizia*, 1755 circa, porcellana, collezione privata



Fig. 19 F. della Valle, *Lady Catherine Walpole*, 1743, marmo, Londra, Westminster Abbey

30 Haskell, Penny 1981, pp. 300-301, cat. 74.

31 Per il monumento di Lady Catherine Walpole si rimanda a Whinney 1988, pp. 259-260; Minor 1997, pp. 194-197, cat. 28; Parisi, in corso di pubblicazione, pp. 265-266. Per le altre opere di Della Valle di cui esistono calchi o copie in porcellana si rimanda alla monografia sullo scultore di Camilla Parisi (*ad indicem*) che l'autore ringrazia per le diverse segnalazioni.



Variazioni attorno all'*Apollo e Marsia* di Giovanni Battista Foggini

KIRA D'ALBURQUERQUE

Particolare della fig. 3

Il convegno, che ha incluso il restauro di diversi gruppi di cera del Museo di Doccia, ha consentito di rivalutare sia le diverse versioni del gruppo bronzeo di Giovanni Battista Foggini rappresentante *Apollo e Marsia*, che quelle derivate dal modello e prodotte in porcellana alla Manifattura Ginori. Il terrificante episodio del mito di Apollo che scortica Marsia, narrato in varie fonti classiche e in particolare da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*, era ben noto agli artisti e ispirò la pittura, oltre alla stampa e alla scultura¹. Il satiro Marsia suonava con tale grazia l'*aulos* (la siringa), creato dalla dea Minerva, che un giorno osò sfidare Apollo, dio della musica. Quest'ultimo ottenne la vittoria con la melodia della sua lira e punì Marsia per aver osato sfidarlo: lo legò ad un albero e lo scorticò vivo. In Ovidio la contesa non è illustrata nei suoi particolari. La narrazione prende avvio da Marsia già sconfitto e prosegue con la descrizione della cruenta punizione da parte di Apollo. Il poeta si sofferma sulla descrizione del corpo straziato e sanguinolento del satiro.

Nel gruppo di Giovanni Battista Foggini si rappresenta il culmine dell'azione. Marsia, con le braccia alzate, ha i polsi e le caviglie legati ad un albero di quercia. Coronato di alloro, con il mantello gonfiato dal vento, il dio ha cominciato a scorticarlo sotto il braccio con un coltello impugnato nella mano destra, come si può osservare dal brandello di pelle reciso che reca nella mano sinistra. La fonte di riferimento per la composizione del gruppo bronzeo può essere identificata nella stampa di Antonio Tempesta appartenente alla serie delle *Metamorfosi* di Ovidio da lui illustrate (fig. 1)². È ben conosciuto il gusto di Foggini per le stampe dell'artista che copiò o reinterpretò in vari momenti della sua carriera³. Diversi suoi disegni e bronzi propongono soluzioni riprese quasi puntualmente dalle stampe del Tempesta, spesso rappresentate in controparte per rendere la fonte dell'ispirazione meno

1 Ovidio, *Metamorfosi*, VI, 382-400. Per uno studio delle rappresentazioni del mito si veda anche *Apoll schindet Marsyas* 1995.

2 *The Illustrated Bartsch* 1983-1984, vol. 36, n. 58. Un'altra fonte comune potrebbe essere un marmo antico restaurato da Baldassare Marmi negli anni sessanta del Seicento; Warren 2010, pp. 226, 229.

3 d'Albuquerque 2023, pp. 73-75.



Fig. 1 A. Tempesta, *Marsyas victus ab Apolline excoriatur*, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, 1606, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 51.501.3909

visibile⁴. Non sorprende dunque che Foggini possedesse un grande numero di stampe di questo artista nella sua casa-bottega del Borgo Pinti, come testimoniano i conti del suo libraio Jacopo Carlieri: il 6 Febbraio 1697, Foggini fece legare in libro 229 stampe di Tempesta⁵. Nel caso dell'*Apollo e Marsia*, come in altre sue reinterpretazioni, Foggini rese la tensione dell'azione ancora più palpabile. Anziché rappresentare le due figure di profilo, scelse di raffigurare Marsia frontalmente, con le due braccia legate sopra la testa e il torso nudo esposto alla vista del riguardante, all'apice della sofferenza. Invece di mostrare Apollo che sta per scorticare il satiro, come nella stampa, il bronzo ritrae il dio che gli ha già tagliato un lacerto di pelle da sotto il braccio. Per aggiungere *pathos* alla scena, Foggini decise di rappresentare parte della pelliccia del satiro arrovesciata sulle gambe, quasi fosse un animale nell'atto di essere scuoiato.

Di questa composizione del Foggini si conoscono ormai cinque varianti in bronzo: una a Monaco di Baviera (fig. 2), due nella collezione del Victoria and Albert Museum di Londra (V&A) – di cui una donata al museo da Walter Leo Hildburgh nel 1954 (fig. 3) e l'altra offerta in omaggio da Lady Marks nel 1967, proveniente dalla collezione del pittore di corte di Luigi XIV, Hyacinthe Rigaud (fig. 6) –, una nella collezione di Peter Marino (fig. 5) e, infine, una recentemente



Fig. 2 G.B. Foggini, *Apollo e Marsia*, 1691-1695 circa, bronzo, Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 3233

acquistata dal Cleveland Museum of Art (fig. 4). I bronzi sono stati eseguiti in varie parti con la tecnica della fusione a cera persa indiretta: ogni modello intermedio in cera, e tratto dalla matrice originale, era poi adattato in modo unico per la fusione e per creare composizioni con caratteri peculiari, che rendessero questi gruppi leggermente diversi fra di loro⁶. Lavorati da più assistenti nella bottega sotto la supervisione di Foggini, i bronzi mostrano numerose discrete differenze, la più evidente è nel trattamento dei rami dell'albero al quale è legato Marsia.

Il gruppo del Bayerisches Nationalmuseum

Dagli studi di Hans Weihrauch e Klaus Lankheit in avanti, è sempre stato ipotizzato che la prima versione di questi bronzetti fosse quella di Monaco di Baviera (fig. 2; h 59,5 cm), commissionata da Cosimo III de' Medici come regalo a suo cognato, l'Elettore del Palatinato, Johann Wilhelm von der Pfalz⁷. L'Elettore e Anna Maria Luisa, figlia di Cosimo III, si sposarono per procura il 29 aprile 1691 e pochi giorni dopo la principessa partì per Düsseldorf, la capitale degli stati del marito. Nella collezione dell'Elettore erano conservati altri due bronzi del Foggini, anch'essi con un'iconografia mitologica, quello

6 Per una descrizione del metodo di fusione a cera persa indiretta, si veda per esempio Motture 2019, pp. 40-41.

7 Karsch 1719, s.n. quinta sala, n. 7 (come 'Fugini'); Gool 1750-1751, vol. II, 1751, p. 557; Weihrauch 1956, pp. 183-184, n. 222; Lankheit 1962, pp. 80-81; *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. II, fig. 21; *Von allen Seiten schön* 1995, pp. 606-607, n. 240; *Apoll schindet Marsyas* 1995, pp. 190-192, n. 27; *Pygmalions Werkstatt* 2001, pp. 252-253, n. 104; Warren 2010, p. 233, nota 6. <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00033569> (consultato il 26/11/2024).

4 Si veda per esempio d'Albuquerque 2013, pp. 94-95.

5 d'Albuquerque 2023, p. 74.



Fig. 3 G.B. Foggini, *Apollo e Marsia*, 1695-1710 circa, bronzo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.9-1954



Fig. 4 G.B. Foggini, *Apollo e Marsia*, 1695-1710 circa, bronzo, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 2023.2

- 8 Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 3237; <https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00033565> (consultato il 26/11/2024).
- 9 Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.9-1956; <https://collections.vam.ac.uk/item/O314131/hercules-and-iole-statuette-foggini-giovanni-battista/> (consultato il 26/11/2024).

rappresentante *Venere e Adone* si trova ancora a Monaco⁸, mentre l'altro che potrebbe essere identificato con il gruppo di *Ercole e Iole* è conservato al Victoria and Albert Museum⁹.

Nessuno di questi tre bronzi può essere datato con certezza. Non sono stati rintracciati né pagamenti, né lettere che ci informino del momento in cui essi entrarono nella collezione dell'Elettore. Sono però tradizionalmente considerati come regali fatti in occasione delle nozze con Anna Maria Luisa, oppure poco dopo l'evento. Per questo motivo sono stati di solito datati attorno alla prima metà degli anni novanta del Seicento, che corrispondono ai primi anni di Foggini nella bottega di Borgo Pinti, a seguito della sua nomina nel 1687 a Primo Scultore di corte al servizio di



Fig. 5 G.B. Foggini, *Apollo e Marsia*, 1710-1720 circa, bronzo, New York, collezione Peter Marino



Fig. 6 G.B. Foggini, *Apollo e Marsia*, 1716-1717, bronzo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.2-1967

Cosimo III. In realtà, è difficile stabilirne una datazione e altrettanto complesso è definire se i tre gruppi furono fusi e donati nello stesso periodo o in anni diversi. I due altri gruppi, *Venere e Adone* ed *Ercole e Iole* sono forse da ritenersi soggetti più adatti a un regalo di nozze rispetto ad una rappresentazione del mito di *Apollo e Marsia*.

L'Elettore morì nel 1716 e Anna Maria Luisa, quando tornò a Firenze da vedova, portò con sé diverse opere della collezione del defunto consorte. Le tre sculture sopra citate rimasero tuttavia a Düsseldorf. La prima menzione del gruppo dell'*Apollo e Marsia* risale agli anni che seguirono la morte dell'Elettore, quando venne descritto da Gerhard Joseph Karsch nella quinta camera del palazzo con altri bronzi, inclusi i gruppi di *Ercole e Iole* e di *Venere e Adone*¹⁰. Lì rimase fino al 1805, quando gli arredi della galleria di Düsseldorf vennero trasferiti a Monaco di Baviera.

Da un punto di vista tecnico, è da notare che la figura di Marsia e l'albero sono stati fusi in due elementi separati, similmente al gruppo Hildburgh del V&A (fig. 3) e a quello di Cleveland (fig. 4). In questi tre bronzi la base e la parte inferiore dell'albero costituiscono il supporto di tutto il gruppo. Il Marsia è stato fuso insieme alla sezione del tronco entro l'apertura delle gambe. Le altre due versioni (figg. 5-6) sono invece state fuse con il Marsia e l'albero in un solo pezzo, una particolarità tecnica che lascia supporre un perfezionamento della fusione¹¹.

Inoltre, considerando le differenze nell'interpretazione del modello, ritengo che vi sia un rilevante intervallo temporale tra le versioni e che la composizione sia stata pensata e creata per l'Elettore (fig. 2), avendo in questa versione dettagli narrativi non sempre trattati negli altri esemplari con la stessa qualità. Sia la resa delle corde

10 Karsch 1719, n.p. quinta sala, n. 5 per *Venere e Adone* (allora indicato come di 'Soldani'); n. 7 per *Apollo e Marsia* (come 'Fugini'), n. 17 per *Ercole e Iole* (come 'Fugini').

11 Come già suggerito da Jeremy Warren (Warren 2010, p. 229).

che la disposizione e l'interazione tra le figure di Apollo e Marsia, tra le mani del dio e il braccio scorticato del satiro, sono particolarmente convincenti in questo gruppo.

La siringa pendente dall'albero si trova probabilmente nella sua posizione originale, in quanto nella versione di Cleveland è riscontrabile al suo posto un gancio, che lascia presagire il fissaggio dello strumento andato perduto. Il gruppo di Peter Marino ha la siringa appesa ad un ramo nella parte posteriore del gruppo. Quest'ubicazione, meno convincente considerando la concezione frontale del gruppo, è probabilmente un'ulteriore indicazione di una fusione più tarda rispetto ai gruppi di Monaco, di Cleveland e di Londra (inv. A.9-1954). La posizione della siringa attaccata al braccio del satiro nel gruppo del V&A (inv. A.9-1954), come visibile in una fotografia scattata poco dopo l'arrivo dell'opera nel museo, sembra ancora meno soddisfacente¹².

Il gruppo Hildburgh del Victoria and Albert Museum

Al Victoria and Albert Museum di Londra sono conservate due versioni dell'*Apollo e Marsia*. La prima fu donata nel 1954 da Walter Leo Hildburgh in occasione del suo penultimo compleanno (fig. 3, h 61,5 cm). Il curatore dell'epoca, Terence Hodgkinson, da tempo aveva maturato un interesse per questo gruppo, allora reputato un bronzo francese databile tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. Il gruppo apparteneva da diversi anni ad Alfred Spero che per il suo acquisto pretendeva più di 200 sterline, un prezzo troppo alto per il fondo d'acquisizione del museo¹³. Attorno al novembre 1953, su richiesta del curatore Hodgkinson, Hildburgh acquistò il bronzo tramite Sotheby's ad un prezzo di 90 sterline e lo consegnò subito in deposito al V&A, per poi concederlo in dono pochi mesi dopo. Non è stato possibile rintracciare la provenienza del gruppo prima dell'arrivo nella collezione Spero. Poco dopo l'ingresso nel museo, fu proposto di attribuirne l'esecuzione a Massimiliano Soldani Benzi, successivamente ricondotta correttamente a Foggini.

Questa versione (fig. 3) è stata inizialmente considerata una fusione di qualità minore rispetto al secondo gruppo del V&A (fig. 6) e per questa ragione ritenuta tarda¹⁴. Come notato da Jeremy Warren, sia questa versione, che quella di Monaco (fig. 2) sono state fuse con il Marsia e l'albero separati, un dettaglio che indicherebbe una fusione cronologicamente precedente¹⁵. Certamente lontano dall'essere una fusione di minor qualità, il gruppo Hildburgh del V&A è, secondo me, uno dei più belli. I dettagli specifici della fusione dimostrano una grande cura, in particolare nella complessità delle corde che si intrecciano attorno

alle membra del satiro e si legano con elaborati nodi all'albero e al paletto piantato al suolo. Benché le corde siano state fuse in varie parti, con il corpo di Marsia, con i rami dell'albero oppure con la base, particolare attenzione è stata posta nel fingere la loro continuità. Ad uno sguardo frontale, che è il punto di vista privilegiato di questo gruppo, non si notano i punti di giuntura tra le varie sezioni delle corde. Similmente, il brandello di pelle che il dio ha appena strappato dal braccio di Marsia sembra ancora attaccato nella sua parte inferiore, dando l'impressione di trovarsi di fronte allo svolgimento dell'azione nel suo momento apicale.

Il gruppo di Cleveland

Similmente alla versione Hildburgh del V&A, la fusione acquistata nel dicembre 2022 dal Cleveland Museum of Art mostra una spiccata attenzione ai dettagli (fig. 4, h 59,8 cm)¹⁶. Anche questa versione è stata fusa con gli stessi elementi separati, come nelle altre fusioni appena citate. La maggior differenza di questo gruppo, che lo distingue da tutte le altre varianti, è l'aggiunta di una cinghia attorno al torso di Apollo. Tale dettaglio, modellato nella cera intermedia, come i rami dell'albero oppure come le corde, è unico e aggiunge dinamismo alla composizione. Un altro dettaglio particolare di questa fusione è la cura riservata al trattamento dei denti di Marsia. La rifinitura del gruppo di Cleveland è quasi ossessiva e, in tal senso, si avvicina di più alla prima versione, quella di Monaco di Baviera. In questi due gruppi, per esempio, la parte bassa delle zampe del satiro, vicina allo zoccolo, è stata integralmente cesellata per dare l'illusione dei peli, un dettaglio non riscontrabile negli altri tre gruppi.

Le similitudini, sia delle modalità di fusione sia dei dettagli, tra il gruppo Hildburgh del V&A e il gruppo di Cleveland indicano, a mio parere, una datazione abbastanza vicina delle due fusioni. Sulla provenienza e il contesto della commissione, tuttavia, niente ci è dato di sapere.

Il gruppo di Peter Marino

La quarta versione del gruppo si trova nella collezione di Peter Marino (fig. 5, h 56,5 cm). Di questa non vi sono notizie prima del 1946, allorché fu venduta in asta all'Hôtel Drouot per 500 franchi all'antiquario André Fabius, il quale la rivendette pochi anni dopo, nel 1952, al Barone Rodolphe Hottinguer per 800 franchi. Nel 2003, Christie's fu incaricata di battere all'asta la celebre collezione di quest'ultimo¹⁷. Da lì il bronzo giunse ad Alain Moatti e poi nella collezione di Peter Marino¹⁸.

Questa versione dimostra delle similitudini tecniche con

12 La siringa fu l'oggetto di un furto negli anni '60; una fotografia del bronzo è visibile sul catalogo online: <https://collections.vam.ac.uk/item/O89428/the-flaying-of-marsyas-group-foggini-giovanni-battista/> (consultato il 26/11/24).

13 Londra, archivio del Victoria and Albert Museum, MA/1/H1954/14.

14 J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 27. Il bronzo che non è mai stato restaurato da quando è arrivato al V&A ha una patina molto scura sotto la quale si intravede in qualche parte quella originale.

15 Warren 2010, p. 229. La radiografia dell'altro gruppo del V&A (inv. A.2-1967) conferma che il Marsia e l'albero sono stati fusi insieme.

16 <https://www.clevelandart.org/art/2023.2> (consultato il 26/11/24), Asta Christie's New York, 27 gennaio 2023, lotto 218. Sulla provenienza precoce di questo gruppo non ci sono notizie, però un numero d'inventario in rosso sulla base "1136" potrebbe in futuro apportare nuove informazioni sulle vicende del gruppo. La patina originale del gruppo è stata in grande parte persa in seguito a varie puliture antecedenti. Ringrazio Alexander Noelle di avermi gentilmente incoraggiata a includere il bronzo in questo saggio.

17 *Ancienne collection du baron Hottinguer* 2003, lotto 80.

18 Warren 2010, pp. 226-233, cat. 21.

il secondo gruppo del V&A (A.2-1967, fig. 6), in particolare per il dettaglio del Marsia e dell'albero fusi insieme. È possibile che le due versioni siano state compiute attorno agli stessi anni. Quanto alle differenze con gli altri gruppi, è da notare il fogliame della chioma dell'albero molto ridotto e la mancanza di corde intorno alle zampe del satiro, come se vi fosse stata una svista da parte di chi fu incaricato di preparare il modello per la fusione. Inoltre, sembra di trovarsi di fronte ad un momento immediatamente successivo rispetto all'azione rappresentata negli altri gruppi: Apollo ha già tolto un notevole lacerto di pelle dal gomito e sembra fare un passo indietro per guardare il suo 'lavoro'.

Il gruppo Rigaud del Victoria and Albert Museum

La quinta versione del gruppo, anch'essa al V&A (fig. 6, h 61,6 cm), è quella più documentata e probabilmente anche l'ultima delle cinque (a meno che l'ultima non sia quella di Peter Marino). Un'iscrizione in francese sulla base del gruppo indica che il bronzo fu donato da Cosimo III de' Medici a Hyacinthe Rigaud nel 1716¹⁹.

Insieme al gruppo del *Mercurio e Prometeo*, suo *pendant*, (fig. 7, h 43,2 cm), il nostro esemplare fu donato dal granduca Cosimo III a Hyacinthe Rigaud, pittore di Luigi XIV, per ringraziarlo dell'invio di un *Autoritratto* destinato alla galleria di ritratti di artisti degli Uffizi²⁰. Il generoso regalo al pittore francese trovava giustificazione nelle tortuose vicende che hanno caratterizzato l'arrivo a Firenze dell'*Autoritratto*. Già nel 1706, Rigaud aveva scritto al granduca per confermarli che il dipinto era pronto e che l'aveva affidato al cardinale Gualtiero affinché lo portasse a Firenze via mare²¹. L'equipaggio morì in un naufragio e anche il dipinto fu inghiottito dalle acque insieme alla nave²². Dieci anni dopo, nel dicembre 1716, il conte Bardi, inviato fiorentino a Parigi, chiese a Rigaud di dipingere un secondo *Autoritratto* corredato di un'autobiografia²³. Il 19 febbraio 1717 Cosimo inviò una lettera al pittore per ringraziarlo dell'*Autoritratto* alla quale il 27 giugno dello stesso anno seguì una replica da parte del francese, che a sua volta lo ringraziò dei due bronzi inviati a Parigi con il marchese Corsini²⁴. Rigaud stesso fece aggiungere un'iscrizione sulla base di entrambi i bronzi: "*afin que ceux qui les possèderont après moi apprennent par ces caractères imprimes dans l'airain le Don que j'ay eu l'honneur de recevoir d'un Prince si magnifique*"²⁵.

I due gruppi sono elencati, senza il nome dell'artista, nell'inventario *post mortem* di Rigaud rogato il 6 marzo 1744²⁶. All'asta dei suoi beni, avvenuta un mese dopo, furono entrambi acquistati da Louis-Antoine Crozat, Baron de Thiers²⁷. La collezione di quest'ultimo fu venduta in

asta nel 1772 e in quell'anno il nome di Foggini era ormai stato dimenticato: i bronzi apparvero in asta con attribuzione al francese François Lespingola²⁸. Dopodiché, le due opere sparirono per quasi un secolo, per ricomparire in Inghilterra negli ultimi anni dell'Ottocento nella collezione di John Edward Taylor. Nel 1912 furono comprati, con un'attribuzione al Bernini, dal famoso antiquario inglese Durlacher, che nel 1938 li vendette a sua volta, con la medesima attribuzione a Gerald Kerin. Furono infine acquistati da Miriam, Lady Marks, che ne fece dono al V&A nel 1967²⁹.

L'ipotesi che il granduca avesse deciso di separarsi dai gruppi, di sua proprietà, per farne dono a Rigaud, come notato da Warren, appare poco probabile. È assai più convincente che il granduca avesse commissionato una nuova fusione di questi gruppi, sebbene non siano stati rintracciati pagamenti che possano provarlo. Nella versione un tempo appartenente a Rigaud, il trattamento del fogliame dell'albero è particolarmente sviluppato, ma molti altri dettagli sono stati lavorati con minor meticolosità. Le corde, ad esempio, sono meno elaborate e in alcuni punti non sono ben collegate con i diversi elementi fusi individualmente. Si può inoltre ravvisare la presenza di un dettaglio poco coerente nel sistema della narrazione del mito: mentre Apollo tiene in mano un frammento di pelle scorticata, la ferita non è stata raffigurata sul braccio di Marsia.

La coppia dell'*Apollo e Marsia* e del *Mercurio e Prometeo* sembra ben adeguata da un punto di vista iconografico. Entrambi rappresentano la punizione degli dèi nei confronti di coloro che hanno osato sfidarli. C'è un certo senso di simmetria, anche se hanno una composizione un po' diversa fra di loro. Nell'*Apollo e Marsia*, ad esempio, le dimensioni del fogliame appaiono sproporzionate rispetto al suo *pendant*. Se consideriamo che il granduca commissionò una nuova fusione di questo gruppo, è molto probabile che anche di quello raffigurante *Mercurio e Prometeo* vi fosse una precedente fusione.

Il *Mercurio e Prometeo* del V&A sarebbe quindi una seconda fusione di un gruppo modellato diversi anni prima. Ipotesi recentemente confermata dalla riscoperta di un'altra versione del gruppo, in una collezione privata olandese acquistata dal Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 8, h 43 cm)³⁰. Questa versione, con una bella patina marrone-rossa, è particolarmente elaborata. Mettendo le due versioni del *Mercurio e Prometeo* a confronto, sembra che quella del Rijksmuseum sia antecedente. La posizione dell'aquila e della torcia sono più convincenti e anche il trattamento della catena è più ricercato. Quanto ai sandali, sono stati modellati in cera con particolare cura

19 «DONNE PAR COSME III DE MEDICIS GRAND DUC DE TOSCANE A M. RIGAUD EN 1716»

20 Per l'*Autoritratto*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 1827; per la bibliografia completa si veda Sarazin 2016, vol. 2, pp. 344-345, n. P. 1316.

21 Lettera di Rigaud a Cosimo III, del 29 agosto 1706; trascritta in Muntz 1874-1875, p. 228.

22 Lettera di Rigaud a Cosimo III, del 29 dicembre 1716; trascritta in Muntz 1874-1875, p. 230.

23 *Ibidem*.

24 Lettera di Rigaud a Cosimo III, del 27 giugno 1717; trascritta in Muntz 1874-5, p. 232 e in Lankheit 1962, p. 274, doc. 284. Si vedano anche le lettere di Neri Maria Corsini a suo fratello Bartolomeo, dove indica, il 31 maggio 1717, che "i bronzi per il Rigaud mi paiono molto belli, ma non gli ho ancora mandati per farli prima vedere a qualche amico; lo chiamai a pranzo perché volevo prima fargli dire il suo parere, e poi dirgli che il Gran Duca gli ne faceva regalo, ma il mio servitore non lo trovò in casa", Sarazin 2016, vol. II, p. 345.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 Asta della collezione di Louis-Antoine Crozat, Baron de Thiers, Parigi, 26-27 febbraio 1772, lotto 911.

29 Asta di John Edward Taylor, Christie's, Londra, 1-9 luglio 1912, lotto 34; asta di George Durlacher, Christie's, Londra, 6-7 aprile 1938, lotto 46.

30 Ringrazio il curatore Frits Scholten che ha molto gentilmente condiviso quest'acquisto con me e mi ha autorizzata a pubblicare il gruppo in questo saggio. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.810260> (consultato il 26/11/24).



Fig. 7 G.B. Foggini, *Mercurio e Prometeo*, 1716-1717, bronzo, Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.3-1967



Fig. 8 G.B. Foggini, *Mercurio e Prometeo*, 1695-1710 circa, bronzo, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-2021-213



Fig. 9 Manifattura Ginori, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini, con varianti), porcellana, 1750 circa, collezione privata

durante la preparazione della composizione per la fusione e ciò giustifica le varianti nei diversi gruppi.

Benché le circostanze della commissione non siano conosciute, in origine il *Prometeo* del Rijksmuseum potrebbe essere stato accoppiato sia con il bronzo Hildburgh del V&A (fig. 3), che con quello di Cleveland (fig. 4), ma difficilmente con quello inviato a Düsseldorf, poiché non risulta elencato nelle antiche guide. Nemmeno l'abbinamento con il gruppo di Peter Marino mi sembra plausibile considerando alcuni aspetti stilistici. Ammettendo che il *Mercurio e Prometeo* del Rijksmuseum sia stato creato in *pendant* con un gruppo già esistente di *Apollo e Marsia*, ci si aspetterà di riscontrare similitudini tra di loro, ad esempio, in certi dettagli del trattamento del modello in cera preparato per la fusione e forse anche della superficie. Sia il gruppo Hildburgh del



Fig. 10 Manifattura Ginori, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini, con varianti), porcellana, 1760-1765 circa, ubicazione ignota

V&A (fig. 3), che quello di Cleveland (fig. 4) dimostrano una cura dei dettagli similmente riscontrabile nel *Prometeo* di Amsterdam, in particolare guardando la corda o la catena. L'aggiunta della cinghia sul torso dell'Apollo di Cleveland, unico esemplare recante questo dettaglio, potrebbe suggerire un collegamento e far pensare che il *Mercurio e Prometeo* di Amsterdam sia stato commissionato per la stessa occasione, anche se il trattamento delle cinghie dei due dèi è diverso, nell'uno è liscia, mentre nell'altro è stata cesellata.

Notiamo che tra i bronzi elencati nell'inventario di Borgo Pinti rogato nel 1725 dopo la morte di Giovanni Battista Foggini, non appaiono gruppi riconducibili né all'*Apollo e Marsia*, né al *Mercurio e Prometeo*³¹. Ciò suggerisce che le versioni dei gruppi fossero state fuse probabilmente su

31 ASFi, *Magistrato dei Pupilli del Principato*, 2690, fasc. 127.



Fig. 11 G. Lici (attr.), *Apollo e Marsia*, 1795, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, inv. 1787

commissione, oppure che alla morte dello scultore fossero già state vendute.

Nella seconda metà del Settecento, il collezionista Giuseppe Borri presentò un *Apollo e Marsia* (senza *Mercurio e Prometeo*) all'Esposizione della Santissima Annunziata del 1767³². Egli possedeva molti gruppi del Foggini, alcuni probabilmente provenienti dal fondo della bottega e comprati da Vincenzo, mentre altri verosimilmente acquisiti presso raccolte aristocratiche fiorentine³³. Il bronzo di Borri era probabilmente stato creato in origine senza un *pendant*, visto che il *Prometeo* non appare nelle liste delle sculture della sua collezione. Non essendo presente nella bottega di Borgo Pinti alla morte di Giovanni Battista, Borri avrebbe potuto comprare il gruppo di *Apollo e Marsia* presso una famiglia fiorentina. Non è tuttavia da escludere l'ipotesi che il bronzo oggi nella

32 Borroni Salvadori 1974, p. 85.
33 Si veda lo studio della collezione Borri in Zikos 2014.



Fig. 12 Manifattura Ginori, *Apollo e Marsia* (da un modello attr. a G. Lici), 1795 circa, masso bastardo, collezione privata

collezione di Peter Marino sia una fusione dell'epoca di Vincenzo Foggini, che aveva ereditato la bottega del padre con i modelli e le forme. Questo potrebbe spiegare le piccole differenze d'interpretazione del modello che mostra una resa meno cruenta dell'episodio dello scorticamento, forse dovuta all'evoluzione del gusto verso gli anni trenta del Settecento.

Per le composizioni dei gruppi del *Marsia* e del *Prometeo* non è stato finora identificato alcun disegno preparatorio, si hanno però notizie di un modello in terracotta del primo. Nel 1729 "Vincenzo Foggini e fratelli" esposero alla mostra dell'Annunziata un "Apollo che scortica Marsia (terracotta)"³⁴. Questo doveva trovarsi al Borgo Pinti alla morte di Giovanni Battista Foggini, anche se non viene elencato nell'inventario della bottega rogato dopo la morte dello scultore³⁵. Fu comprato più tardi

34 Borroni Salvadori 1974, p. 85.
35 I modelli non erano elencati nell'inventario.

da Giuseppe Borri, come risulta dall'elenco delle opere della sua collezione³⁶. L'esemplare non è ancora ricomparso, ma Dimitrios Zikos lo ha identificato con un gruppo visibile in una fotografia del 1896³⁷.

Per finire vorrei tornare sulla fortuna della composizione di *Apollo e Marsia* alla Manifattura di Doccia. Come rivelato da John Winter e approfondito da Dimitrios Zikos, il marchese Carlo Ginori non acquistò da Vincenzo Foggini le forme originali realizzate da Giovanni Battista, che consentivano di ricavare modelli in cera per una fusione indiretta³⁸. Vincenzo eseguì nuove forme in gesso a tasselli per la manifattura di porcellane e calchi (ossia positivi) in cera rossa dei gruppi d'invenzione del padre. Il 18 marzo 1748, Vincenzo risulta pagato dal Ginori per aver gettato in cera "un gruppo di Apollo che scortica Marsia" e per aver realizzato 21 forme in gesso a tasselli³⁹. Si tratta del calco in cera conservato nel Museo Ginori e restaurato nel 2022 (si veda in questo volume pp. 114-115, figg. 1-2, tav. 8a-b).

Il calco di cera presenta una quantità di dettagli, a cui ne venivano aggiunti altri modellati prima della fusione di ciascuna delle citate versioni. Si vedano, ad esempio, le corde o i rami degli alberi che, appare evidente, sono stati rivestiti prima della fusione da fogliame variamente elaborato.

Non è possibile conoscere il numero di traduzioni in porcellana di questo gruppo eseguite dalla Manifattura di Doccia, ma la prima realizzazione del gruppo, accompagnata dal motto '*Tanti fuit illi lacescere numen*', è databile attorno alla fine del 1748 o a gennaio 1749⁴⁰. Sono emersi due gruppi: uno in porcellana bianca (fig. 9)⁴¹, l'altro in policromia (fig. 10)⁴². Per le caratteristiche specifiche del materiale, in entrambi i gruppi di porcellana alcuni dettagli sono stati omessi oppure adattati, come nei casi delle corde e delle foglie dell'albero, che non erano presenti nella forma e neanche nel calco in cera rossa. La versione dipinta è interessante in particolare per la reinterpretazione della base che propone: eliminati piante e fiori, essa si presenta con una base rocciosa simile ad altri gruppi di Doccia e non usata nei primissimi anni della manifattura⁴³. Alessandro Biancalana propone di vedere la mano di uno dei Bruschi, Gaspero o Giuseppe, e una datazione comunque precoce, verso la metà degli anni sessanta del Settecento, per la presenza sulla base di una frattura avvenuta in cottura e ricoperta con lo stucco⁴⁴. La differenza principale, tuttavia, si concentra nel cuore dell'azione: lo scorticamento. La ferita insanguinata si trova sull'avambraccio, con un risultato molto drammatico, mentre le mani di Apollo, con una strana soluzione, si trovano dietro al corpo del satiro, senza un legame diretto con l'azione.

Verso la fine del Settecento, per rispondere alle necessità del gusto del tempo fu necessario creare gruppi più piccoli, destinati all'ornamento di tavole da *dessert*. Nel 1795, la composizione originale fu reinterpretata per creare un nuovo gruppo più piccolo e con l'aggiunta di un putto accanto ad Apollo. Di questo adattamento oltre al modello in terracotta (fig. 11, h 24,5 cm)⁴⁵ sono attualmente note tre versioni docciane, una in masso bastardo in collezione privata (fig. 12, h 21 cm)⁴⁶, e due in porcellana, una al Museo Ginori (prima metà del Novecento) e una di ubicazione sconosciuta passata in asta nel 2019 con una datazione intorno alla seconda metà del Settecento⁴⁷.

Il gruppo dell'*Apollo e Marsia*, tra quelli del *corpus* di Foggini, può vantare il più cospicuo numero di fusioni e si configura quale esempio eloquente della circolazione dei suoi bronzi attraverso l'Europa, con almeno due versioni inviate in Germania e in Francia al momento della loro realizzazione. La fortuna di questa composizione proseguì nel tempo, come rivelato dalla versione in ridotte dimensioni eseguita a distanza di anni dalla morte del Foggini.

Ringraziamenti

Ringrazio Rita Balleri, Alessandro Biancalana, Peta Motture, Alexander Noelle, Justin Raccanello, Katrina Redman, Fritz Scholten e Jeremy Warren per la generosità nella condivisione delle loro impressioni, e Benedetta Gestri per aver gentilmente corretto la prima versione in italiano di questo testo.

36 Zikos 2104, p. 61, cat. 9T. La terracotta di Borri misura 5/6 braccia, cioè circa 48,6 cm.

37 Zikos 2014, pp. 45-46, fig. 6. Le dimensioni non sono conosciute ma tutto lascia pensare che sia lo stesso gruppo.

38 Winter 2005, p. 180; Zikos 2010, p. 25.

39 Lankheit 1982, pp. 123-124, (23:38) e fig. 129.

40 Lettera dell'abate Pappiani a Carlo Ginori datata 14 gennaio 1749, dove si riferisce a tre gruppi appena realizzati: "Marsia scorticato da Apollo", "Borea che rapisce Orizia" e "Plutone che rapisce Proserpina" (AGL, XII, 4, filza XV, *Ginori Sen. Carlo. Lettere diverse dirette al medesimo 1749 - 1750*, lettera 593; Biancalana 2009, p. 89). Ringrazio Alessandro Biancalana di avermi segnalato questa lettera.

41 d'Agliano, in *Fascination of Fragility* 2010, pp. 82-83, cat. 84.

42 Ringrazio rispettivamente Rita Balleri e Justin Raccanello per avermi segnalato queste due versioni in porcellana.

43 Si veda per esempio *Le Tre Parche* (Biancalana 2009, p. 67) e il gruppo pubblicato con figure in abiti settecenteschi che inghirlandano un'Erma di Pan (Biancalana 2023, pp. 257-259).

44 Comunicazione scritta del 13 febbraio 2024.

45 Lankheit 1982, pp. 123-124 e fig. 133. Prima considerata di Gaspero Bini, l'attribuzione della terracotta a Gaetano Lici è dovuta a Rita Balleri (Balleri 2014a, pp. 154-156, fig. 130).

46 Ringrazio Justin Raccanello per la segnalazione di questa porcellana.

47 Rispettivamente Sesto Fiorentino, Museo Ginori, inv. 4532 e asta *Arredi ceramiche sculture* 2019, lotto 72. Ringrazio Rita Balleri per queste segnalazioni.



Il bassorilievo, “congenere” della scultura. Esercizi d’accademia di Giuseppe Piamontini e un bronzo riconosciuto a Giovanni Battista Foggini

MARA VISONÀ

Particolare della fig. 13

Dove eravamo rimasti?

Allato alla luminosa galleria del Museo Ginori, per la quale vedo un’ispirazione alla fluidità della Galleria degli Uffizi, similmente funzionale all’esposizione di manufatti legati in concatenazione storica ed emozionale che il visitatore può assimilare nelle loro sottili variazioni di materia e colore, il nuovo allestimento del 1965 aveva previsto due salette, le pareti ricoperte di juta che – suppongo – fu scelta per evocare i vecchi laboratori ceramici con artisti e artigiani in grembiule¹. Le vetrine ivi collocate mostravano un’antologia di modelli, in cera e terracotta, molto ristretta rispetto all’immenso patrimonio di cui allora, negli anni Settanta del secolo scorso, neppure si conosceva la reale consistenza visiva finché, nel 1982, Klaus Lankheit non pubblicò l’inventario conservato in casa Ginori² e dopoché la scultura tardo barocca a Firenze godé di una progressiva conoscenza critica e divulgazione a più voci di Mina Gregori, Jennifer Montagu, Lucia Monaci e mia, sia in pubblicazioni che nei corsi universitari, tutte di valore germinale per le ricerche dei decenni successivi.

Al Lankheit e a Elena Maggini, la cortese e austera conservatrice del museo, si dové la selezione e la custodia delle cere, dei gessi, delle terrecotte ricavate dalle originali opere scultoree. Allora ci si rese conto quanto il progetto di Carlo Ginori, corrispondente alle lussuose mode internazionali, fosse ben più elevato culturalmente rispetto alla produzione degli eleganti e colorati servizi da tavola in porcellana che uscivano dalle prime manifatture ceramiche in Italia.

L’acquisizione di opere plastiche depositate negli studi degli scultori da parte del Ginori intorno alla metà del Settecento avrebbe permesso alla nuova Manifattura di Doccia di riversare i nobili bronzi e gli antichi marmi medicei nella materia e nella tecnica della porcellana rendendo

¹ Boccia 1965, pp. 9-17; Gregori 1965a, pp. 18-20; Gregori 1965b, p. 36, catt. 62-73, pp. 67-70, figg. 62-70; Balleri 2011, pp. 41-43.

² Lankheit 1982, da considerarsi un ‘libro di fondazione’.

così, come rigenerate, le composizioni scultoree trasfigurate dalla luce e dal colore di inalterata conservazione, prerogativa questa che accomuna la porcellana policroma a rare tecniche come il commesso in pietre dure.

Perseguendo una tradizionale volontà di conservazione dei materiali nelle botteghe artistiche e già coltivata dai principi medicei – un esempio riguarda il Gran Principe Ferdinando de' Medici con l'acquisizione dello studio di Livio Mehus³ – il marchese Ginori impedì la perdita dei contenuti delle botteghe degli scultori protagonisti della bronzistica a Firenze dal Giambologna ai fondatori del tardo barocco, cosicché il patrimonio raccolto a Doccia fu riconosciuto piuttosto scuola che studio di modelli, a detta dello storico e geografo britannico Thomas Salmon⁴: ancora oggi i depositi del Museo Ginori e della manifattura possono considerarsi uno dei più straordinari patrimoni d'Italia, palpitante tessuto su cui si concentra un appassionante impegno di recupero da parte dei rari studiosi che sappiano addentrarsi, attraverso un'attività pressoché quotidiana in manifattura, nella conoscenza della tecnica sperimentale della porcellana. L'antica pratica della modellazione plastica della maiolica e del bronzo aveva seminato da secoli un terreno fertile come era quello fiorentino, flessibile allo scambio fra i saperi artistici, teorici e tecnici che hanno sollecitato l'eredità e l'originalità della ricerca al di fuori dei materiali tradizionali come la porcellana, che nella fase esecutiva si rivela accostabile alle arti fusorie.

Nel frangente di metà del Settecento il Ginori comprese che per le arti applicate era il momento di una riflessione critica sulla svolta impressa alla manifattura con le fresche variazioni di stile e di gusto ispirate dalle arti sorelle improntate all'ideale classico. Al contempo, il suo progetto acquisì una nuova autorità in linea con lo spirito dell'epoca percorso dalle innovazioni tecniche e dal pragmatismo funzionale del pensiero illuminista. Tuttavia ai processi tecnici messi in atto nella Manifattura di Doccia alla sua fondazione si è cominciato a prestare attenzione solo in tempi recentissimi⁵.

L'impresa del Ginori rivela, dunque, un orizzonte interdisciplinare nel far dialogare due culture, l'una derivata dalle esperienze fisiche e naturali, l'altra dai saperi umanistici. Il corredo dei modelli rimane a testimoniare, come un grandioso archivio, la felice stagione della plastica fiorentina, mentre abbiamo perduto pressoché interamente la strumentazione, i materiali, i disegni, i modelli delle gloriose e secolari botteghe granducali, riunite da Ferdinando I de' Medici sotto la denominazione di Galleria dei Lavori, che alle dirette dipendenze della Corte si ridusse assai con la scomparsa dell'ultimo Medici.

Possiamo considerarne un recupero i taccuini foggini e i progetti grafici di Massimiliano Soldani e del suo ambito⁶?

Oltre che per la conservazione dei materiali, i luoghi sono importanti come deposito d'idee per il loro potere di offrire sollecitazioni a nuove riflessioni sulle arti. Ci saremmo aspettati che Luigi Lanzi avesse compreso la porcellana fra le invenzioni del secolo da lui considerate e che Carlo Ginori fosse da ritenersi l'inventore del suo inedito uso nella scultura mentre evocava il passo in cui Virgilio aveva rappresentato gli inventori nei Campi Elisi, cinti il capo di bianche bende e distinti dalle anime volgari⁷. Durante i lavori del convegno ho auspicato che il Museo Ginori ospiti o divenga il capofila di un centro di studio e di ricerca sui processi tecnici relativi ai modelli plastici, oltretutto nel settore della porcellana e della maiolica, anche nella bronzistica dai cui procedimenti il Ginori trasse suggerimenti strumentali nella produzione di statue, bassorilievi e gruppi in porcellana.

Fra i modelli registrati nell'*Inventario dei Modelli* di fine Settecento pubblicato dal Lankheit nel 1982 troviamo "Otto medaglioni" in cera acquisiti intorno al 1750 da Carlo Ginori nello studio dello scultore Giovanni Battista Piamontini, all'indomani della morte del padre Giuseppe⁸. Oltre agli otto medaglioni descritti genericamente come raffiguranti episodi del Vecchio Testamento derivati dalle pitture murali di Raffaello e dei suoi nella Loggia Vaticana del secondo piano e associati al nome di Giuseppe Piamontini, nello scorrere l'inventario si incontrano le citazioni di altri quattro bassorilievi distinti dai temi veterotestamentari ma non dal loro autore⁹. Tuttavia si può con certezza riunirli tutti in un'unica serie, che contava ben dodici medaglioni, derivata, presumibilmente, da bronzi che ora risultano dispersi come lo sono le cere documentate a Doccia.

Solo nel 2002 mi si è presentata l'occasione di riconoscere nei sei medaglioni emersi sul mercato fiorentino (ora di ubicazione sconosciuta) una versione in stucco dorato dei bassorilievi della serie delle cere. In questa versione i rilievi sono contornati da una cornice modellata unitariamente al rilievo a imitazione di quelle ebanizzate e sormontate da un cartiglio dorato della tradizione barocca fiorentina. Essi raffigurano *La creazione di Eva, Adamo ed Eva tentati dal serpente, La cacciata dal Paradiso, La famiglia dei progenitori, Il sacrificio di Noè, Giacobbe e Rachele al pozzo* (figg. 1-6)¹⁰. I quattro della serie in cera raffiguravano, così come sono descritti nell'*Inventario dei Modelli*, *David e Abimelech, Il diluvio, Noè fabbrica l'arca e Il Padre Eterno*. La scena del *Diluvio* si presume che possa essere riconosciuta in una

- 6 Monaci 1977; d'Albuquerque 2011; Balleri 2019, pp. 436-497. Ancora sui taccuini del Foggini si veda L. Monaci, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 410-413, catt. 116, 117.
- 7 Lanzi 1815-1817, VI, 1816, p. 58.
- 8 Lankheit 1962, p. 289, doc. 398; Ginori Lisci 1963, p. 229; Montagu 1974b, p. 8; Lankheit 1982, p. 139 (39:110). Gli "otto medaglioni" registrati nell'inventario dello studio di Ercole Ferrata, maestro a Roma del Piamontini, saranno da riferirsi ad una versione della serie, se si considera che opere di Giovanni Battista Foggini erano rimaste presso il maestro a Roma. Golzio 1935, p. 71; Spiriti 2000, p. 111.
- 9 Lankheit 1982, pp. 139-141 (39-40: 113; 41:127, 130; 42:134).
- 10 *Arredi della Villa medicea di Lappoggi* 2002, pp. 39-41, lotto 61. Ringrazio Lucia Montigiani per la sua cortesia nel procurarmi le immagini. Il richiamo alla villa medicea non avvalorava la provenienza dei medaglioni che erano di proprietà di un collezionista privato. Il medaglione con *Adamo ed Eva tentati dal serpente* l'ho pubblicato in Visonà 2008, I, p. 69, fig. 1.

3 Gregori 1978, p. 212.

4 Salmon 1731-1766, XXI, 1757, p. 92.

5 Si veda Visonà 2001b, pp. 55-60 e pp. 190-192, catt. 1-4.



Fig. 1 *La creazione di Eva* (da G. Piamontini, 1681-1686), stucco, ubicazione sconosciuta
 Fig. 2 *Adamo ed Eva tentati dal serpente* (da G. Piamontini, 1681-1686), stucco, ubicazione sconosciuta
 Fig. 3 *La cacciata dal Paradiso* (da G. Piamontini, 1681-1686), stucco, ubicazione sconosciuta
 Fig. 4 *La famiglia dei progenitori* (da G. Piamontini, 1681-1686), stucco, ubicazione sconosciuta
 Fig. 5 *Il sacrificio di Noè* (da G. Piamontini, 1681-1686), stucco, ubicazione sconosciuta
 Fig. 6 *Giacobbe e Rachele al pozzo* (da G. Piamontini, 1681-1686), stucco, ubicazione sconosciuta

più tarda placca in porcellana di formato ovale e contornata da una cornice policroma tratta dal corrispondente dipinto di Raffaello e ispirata con varianti strutturali e compositive alla cera e alla forma già a Doccia¹¹.

La ricerca compiuta da Rita Balleri nel 2014 nei depositi del Museo Ginori ha portato alla luce i calchi in gesso ricavati dalle cere documentate nella Manifattura di Doccia, che secondo la studiosa, sarebbero state sostituite dai gessi nell'Ottocento¹². Questi, in numero di sei, rendono testimonianza visiva, accostati alla serie dei sei stucchi, di otto medaglioni ad esclusione dei soggetti ripetuti, mentre dei quattro, tuttora sconosciuti, siamo informati dei temi: *Dio padre*, *Dio crea gli animali*, *Noè fabbrica l'Arca* e *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*. Ne consegue la certezza che la serie completa contasse dodici medaglioni. Erano presumibilmente in relazione con i medaglioni di Doccia, le dodici "medaglie" di terracotta con "storie del Testamento Vecchio", tratte "dall' studi di Raffaello" di Giuseppe Piamontini e provviste dei "suoi ornamenti in stucco colorati di giallo di Siena" registrate in una ignota collezione bolognese secondo un documento conservato tra le carte di Pellegrino Orlandi¹³. Queste ed altre terrecotte che formavano la serie dei dodici *Imperatori* del Piamontini potrebbero aver raggiunto famiglie bolognesi legate strettamente ai Medici, a Cosimo III e al Gran Principe Ferdinando come quelle dei Cospì e dei Ranuzzi¹⁴.

È dunque verosimile che i prototipi originali del Piamontini fossero stati modellati in terracotta in una fase preparatoria, frutto di quelle esercitazioni che facevano parte della formazione degli scultori pensionati all'Accademia fondata da Cosimo III a Roma. Un episodio di straordinario mecenatismo mediceo ideato da un granduca competente nelle arti, la cui rivalutata ricezione degli ultimi anni si deve agli storici dell'arte a cui va anche il merito di aver detto cose anticipatrici di aspetti della sua personalità¹⁵. Se all'inizio del Cinquecento Roma aveva ereditato da Firenze il ruolo di maggior centro artistico, nel pieno Seicento il Medici rinnovò la nobile tradizione mecenizia di provvedere alla formazione dei giovani artisti ben oltre a quella che appariva ormai una limitata educazione che era offerta dalle botteghe e dalla stessa Accademia delle Arti del Disegno. Non fu esclusivamente l'autorevole modello dell'Académie de France istituita a Roma dal consanguineo Luigi XIV, specchio dell'assolutismo, a suggerire al granduca di istituzionalizzare l'educazione di giovani talenti quanto la vicinanza alla corte di intellettuali e studiosi che davano impulso alla vita culturale fiorentina quali un Carlo Dati, che, per la sua spiccata propensione umanistica, si mise in luce tanto da ottenere una pensione

11 Manners 2021, pp. 100-101, fig. 1.

12 Balleri 2014a, pp. 99-101, figg. 90-95.

13 Zikos 2005, pp. 38-39, nota 94. L'autore aggiunge che quattro medaglioni raffiguranti la *Creazione* si trovano citati in un *Inventario* della bottega di Giovanni Battista Piamontini ereditata dal padre, datato al 1762, in corso di pubblicazione (*Idem* 2005, p. 38, nota 89).

14 Petrucci 1984, pp. 81-82; Boris 2016a; Boris 2016b, pp. 460-462.

15 Per il profilo storico del granduca si veda Fasano Guarini 1984, pp. 54-61, una voce nella quale sono assenti i riferimenti bibliografici al suo collezionismo e mecenatismo per i quali si vedano Lankheit 1962, Visonà 1974-1975 e la sintesi tracciata da Bastogi 2007, pp. 53-76 (con bibliografia precedente).

dal re francese: a lui dedicò le *Vite de' pittori antichi* (1667), scritto col sotteso obiettivo di restaurare gli ideali dell'antichità¹⁶, che il granduca mediceo rivela di avere condiviso nella realizzazione del suo grandioso progetto, non limitato al prezioso allestimento della Tribuna degli Uffizi, ma teso piuttosto a rendere la Galleria degli Uffizi un "tempio" (Edward Wright, 1730) dedicato alla statuaria antica che finì per trionfarvi¹⁷. Ivi dominava il marmo, ad esaltare la monumentalità e la luminosità emanate dalle statue antiche tali da rendere nobile qualsiasi architettura, che era la vera finalità dell'iniziativa cosimiana, d'ispirazione albertiana, di nobilitare l'architettura con la scultura quale si rivela nella commissione rivolta agli scultori accademici, Carlo Marcellini e Giovanni Battista Foggini, di scolpire statue da incastonare nell'architettura michelangiolesca del vestibolo della Libreria Medicea Laurenziana¹⁸. Ed invece costoro e i loro allievi avviarono una nuova età del bronzo.

Il Piamontini fece parte dell'Accademia medicea dal 1681 al 1686, ben cinque anni durante i quali si fece apprezzare, ventenne, dal maestro Ciro Ferri, che lo introdusse all'amicizia di Carlo Maratti in un contesto informale; costui ne fece riferimento come di un "valente scultore fiorentino, allora studente in Roma"¹⁹. Non mancò al giovane il successo accademico al concorso indetto dall'Accademia di San Luca nel 1682 in cui riportò il primo premio con due bassorilievi, l'uno di tema storico-latino e l'altro di tema biblico eseguito alla presenza dei giudici, di cui non è stata tramandata notizia visiva, ma solo documentaria²⁰.

Al fine di concludere l'esame dei medaglioni di tema raffaellesco s'impone una riflessione sulle dimensioni delle due versioni note in stucco e in gesso, sole testimonianze pervenuteci degli originali di cui, come detto, ignoriamo la materia e la loro destinazione finale, che, dal tipo del rilievo, potremmo presumere fosse la fusione in bronzo. Disperse anche le cere, già conservate a Doccia; i gessi, tratti da esse, presentano un diametro di 38 centimetri, misura ben ridotta rispetto ai medaglioni in stucco dorato il cui diametro raggiunge 73 centimetri compresa la cornice che ne enfatizza l'ostentazione come opere d'arredo destinate ad un ambiente ecclesiale, ad imitazione dei medaglioni in bronzo dorato con storie di Santa Maria Maddalena de' Pazzi apposte alle pareti della cappella maggiore nella chiesa fiorentina a lei dedicata, fusi da Carlo Marcellini²¹. Ad un esame della struttura compositiva delle scene tramandate dagli stucchi e dai gessi si osserva che, al confronto con i riquadri della Bibbia raffaellesca e con le incisioni corrispondenti di Cesare Fantetti appartenenti alla raccolta promossa da Pietro Aquila dal titolo *Imagines Veteris ac Novi Testamenti a Raphaelae Sanctio* del 1674,

il Piamontini ha conferito alla narrazione degli episodi un più ampio respiro spaziale inserendovi elementi di natura come il terreno di posa delle figure o il cielo sopra di esse, ispirato dallo schema del bronzo con la *Decollazione di San Paolo* di Alessandro Algardi. È presumibile che le variazioni fossero dettate dal luogo di destinazione e che il giovane Piamontini, assieme ai compagni d'Accademia, avesse ricevuto dal granduca Cosimo una commissione, come lo era la serie dei medaglioni in terracotta invetriata della *Via Crucis* per il convento di San Pietro d'Alcántara, da essere realizzata, forse, in bronzo. Induce a formulare tale congettura la qualità che si manifesta nei gessi di Doccia di epoca ottocentesca, distinti da freschezza di modellato finemente rinettato che produce nella profondità circolare dello spazio l'effetto di una gemma o di una medaglia. Le fasi preliminari del processo fusorio in bronzo prevedono, in successione, la preparazione dei modelli, delle forme, delle cere (sostituite, come detto, dai calchi in gesso ma documentate nei depositi di Doccia), segno significativo che il Piamontini si era impegnato a portare a compimento la serie dei bronzi durante il suo pensionato accademico. Risulta, però, che il granduca fosse restio, a leggere il carteggio del suo segretario²², che il Piamontini gettasse nel bronzo un bassorilievo di un *Giove* sollecitando piuttosto a esercitarsi su nuovi modelli, rimandando la costosa fusione dei modelli al ritorno a Firenze. Nella medesima circostanza di accademico a Roma il Foggini modellò la *Crocifissione*, ora a Palazzo Pitti, ma la fuse al ritorno in patria. Rimasto a operare nell'ambito della Corte, terminato il tirocinio romano, nel 1688 il Piamontini avrà a sua disposizione la bottega, provvista di fonderia, alla Sapienza²³.

Apparteneva agli insegnamenti impartiti ai giovani scultori nell'Accademia medicea la modellazione di bassorilievi di formato circolare e di soggetto storico e mitologico, esercizio che avrebbe messo alla prova gli allievi nelle raffigurazioni di *historiae* declinate in composizioni armoniose entro la linea continua del cerchio. Sottostava a questo tirocinio il principio di origine umanistica di concludere l'invenzione della *historia*, il genere più elevato della gerarchia artistica, entro una composizione serrata e raccolta. Il modello indicato agli studenti era la *Decollazione di San Paolo* di Alessandro Algardi, il bronzo esemplare per la finezza del rilievo "basso assai"²⁴.

La sua imitazione rappresentava l'esperienza del più compiuto sviluppo della sapienza costruttiva ed esecutiva entro la geometria perfetta del cerchio di una delle più complesse questioni compositive riprese dall'antichità e dai prototipi fiorentini quattrocenteschi, a cui Raffaello dette una soluzione fatta di semplicità e limpidezza,

16 Minto 1953; Vigilante 1987, pp. 24-28; Carrara 2023 e anche Cochrane 1961.

17 Bocci Pacini 1979, pp. 221-255; Roettgen 2010, pp. 181-204; Cantina 2014.

18 Lankheit 1962, pp. 247-248, docc. 64-67.

19 Baldinucci 1725-1730 circa, ed. 1975, p. 310 ("vita" di Carlo Maratti).

20 Cipriani, Valeriani 1988, I, pp. 99-101. Per l'attività accademica del Piamontini si veda Lankheit 1962, pp. 161-167, docc. 190, 192, 202, 203, pp. 262-263, cui fecero seguito gli interventi da parte di Visonà 1974-1975, I, pp. 470-482; Visonà 2001a, p. 179; Bellesi 2008, pp. 13-25; Zikos 2015 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 24/10/2024).

21 Visonà 1990, pp. 54-55, tavv. II-III, figg. 16-17; Pacini 1990, pp. 177-178.

22 Lankheit 1962, pp. 262-263, docc. 202-203.

23 Lankheit 1962, p. 286, docc. 364, 366; Zikos 2005, p. 41, fig. 24 e pp. 61-62, doc. 7.

24 Lankheit 1962, p. 263, doc. 212.

qualità rivelata nei due tondi bronzei di Lorenzetto su disegno del maestro. Nell'esercizio, suggerito al Piamontini da Ciro Ferri, di tradurre nel formato circolare e in bassorilievo delle scene raffaellesche si legge la lezione di fondere e integrare le figure in equilibrio col fondo in uno spazio circoscritto. Lo stesso Ferri si cimentò nella ricerca compositiva che il tondo esige nel modellare in cera policroma il bassorilievo, a lui attribuito, con la *Vittoria di Alessandro su Dario* tratto dalla tela del Cortona nel Palazzo dei Conservatori a Roma²⁵. Applicandosi alla medesima sfida fornì i disegni per la più importante impresa collettiva condotta dagli allievi fiorentini, fra cui il Piamontini, consistente nei medaglioni raffiguranti la *Via Crucis*. In questi bassorilievi di formato circolare i giovani furono chiamati a dimostrare il loro ingegno compositivo nella varietà degli effetti plastici, raggiunti con un modello sensibile alla profondità spaziale. Il Piamontini lasciò, altresì, intravedere il suo respiro fedele alla bellezza del disegno e l'adesione a espressività e dinamismo moderni²⁶.

L'autorità esemplare delle storie bibliche di Raffaello si era affermata nei percorsi didattici promossi sia dalla romana Accademia di San Luca sia dalla Accademia medicea. Nel proprio studio il Ferrata teneva a disposizione degli allievi un "libro" di incisioni tratte dalla Loggia Vaticana, forse la raccolta incisa da Pietro Aquila e Cesare Fantetti pubblicata nel 1674 piuttosto che la serie precedente intagliata da Francesco Villamena nel 1626²⁷. Tuttavia si ha la certezza che gli scultori fiorentini conducessero le loro esperienze dal vivo sulle opere dei maestri²⁸. Uscendo da palazzo Madama, sede dell'istituzione medicea, percorrevano le strade di Roma traendo ispirazione dal mondo antichizzante che si apriva ai loro occhi nelle pitture murali di Polidoro da Caravaggio dispiegate a fregio sulle facciate dei palazzi²⁹, secondo quel medesimo programma di fatica e lavoro suggestivamente interpretato da Federico Zuccari nella "vita" illustrata di Taddeo. I monumentali fregi delle facciate, viste dal vivo, sbalzavano fuori per le qualità plastiche che caricavano con accenti chiaroscurali intensi l'andamento scultoreo delle tumultuose scene: una scuola formativa che si accompagnava allo studio delle fasce scorrenti sui sarcofagi piuttosto che delle statue a tutto rilievo.

Il valore educativo di impratichirsi nel modellare a bassorilievo fu applicato, durante il suo tirocinio romano, da Massimiliano Soldani, compagno del Piamontini all'accademia cosimiana, programmaticamente destinato a fornire alla Zecca fiorentina i modelli da cui ricavare i punzoni, cioè i coni d'acciaio incisi con preziosa acribia e i rovesci delle medaglie fuse nel malleabile bronzo, il cui pregio

derivava dal "pochissimo rilievo [e dalla] correzione e grazia delle Figure romane Antiche"³⁰.

La qualità di stile insita nel bassorilievo riflette i principi della scultura fiorentina. Leonardo espresse la sua preferenza per lo "stacciato", la tecnica che offriva largo spazio per rendere la complessità e la profondità delle *historiae*, e che Leon Battista Alberti, sulla scorta dell'autorità aristotelica, aveva eletto a mezzo della rappresentazione artistica³¹. Nel "Proemio" delle *Vite* Giorgio Vasari presenta questa forma d'arte come un "congenere" della scultura; rispetto alla pittura, può servirsi della varietà delle materie, dalla terra alla pietra, alla cera, allo stucco, ai metalli, dal bronzo agli acciai³². Nella "Introduzione", dedicata alla scultura, lo storico introduce delle considerazioni sui bassi e i "mezzi rilievi" giusti "per fare istorie da adornare le mura piane" in virtù della scansione prospettica che permette di concatenare le figure all'ambiente calcolando le proporzioni delle figure digradanti fino allo "stacciato". L'autore avverte che per raggiungere certi effetti capaci di dare "grazia per amor dei contorni" è "necessario avere grandissimo disegno che mostra il valore dell'artista"³³. Da dilettante e autore di uno scritto dialogico sulle arti, Raffaello Borghini aggiunge che nelle "istorie di bassorilievo" lo scultore deve dare prova di sé nelle quattro parti delle sculture che sono "inventione, dispositione, attitudine, membri" mentre nelle statue "ritonde" la seconda è ovviamente assente³⁴. In queste parole proprie di chi conosceva le pratiche e le tecniche delle arti, l'uno come pittore e l'altro come collezionista, si riflette il sistema didattico, di cui era edotto il granduca Cosimo, cui era ispirato il programma formativo dei giovani fiorentini. L'ambiente artistico e accademico romano del Seicento era animato da Orfeo Boselli con le sue *Osservazioni della scultura antica* (1657), scultore del marmo salito sul piedistallo della didattica artistica grazie al suo discepolato e alla sua amicizia con François Du Quesnoy, da cui affermava che "l'anima delli opere è l'attione [...] o Historia che sia"³⁵, che trova nel bassorilievo l'espressione più affine al racconto. Di lì a poco, con più solida autorità culturale, gli scritti di Giovan Pietro Bellori, in primo piano nel dibattito artistico, incisero sugli orientamenti didattici dell'Accademia medicea che condussero alla scelta del maestro Ferrata, allievo dell'Algaridi, che rappresentava, rispetto al prodigioso 'inganno' berniniano, la 'sincerità' del marmo³⁶.

Dalla familiarità col restauro dei marmi antichi della collezione medicea, intrapreso a fianco del Foggini, e dall'esperienza romana accanto al Ferrata³⁷, il Piamontini trasse la sua poesia temperata dall'"antico greco", espressione utilizzata dallo scultore stesso nell'autobiografia³⁸

25 Maddux Parsons 1970, pp. 52-53.
 26 Lankheit 1962, pp. 41-43, figg. 74-81; K. Lankheit in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 46-47, catt. 8-10; Visonà 1976, pp. 61, 65-68, fig. 12; A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte* 1989, pp. 38-39, cat. n. 12.
 27 Golzio 1935, p. 66; quindi Borea 2000, pp. 141-151.
 28 Lankheit 1962, p. 263, doc. 206 (affermazione di Giovanni Camillo Cateni nella lettera del 10 giugno 1684).
 29 Lo scritto di Evelina Borea (1961, pp. 211-223), presentato come omaggio a Roberto Longhi, fa rivivere l'essenza dell'insegnamento che le pitture da muro di Polidoro trasmettevano ai giovani artisti del Seicento, che ne fecero tesoro.

30 Lankheit 1962, p. 256, doc. 137 e p. 258, doc. 150; Visonà 1974-1975, I, pp. 421-426; *Eadem* 2008b, pp. 95-97, fig. 13.
 31 Weil-Garris Brandt 1999, pp. 26-27.
 32 Vasari 1568, ed. 1966-1997, I, 1966, pp. 11-12.
 33 Vasari 1568, ed. 1966-1997, I, 1966, pp. 92-96.
 34 Borghini 1584, I, p. 52 e II, p. 146.
 35 Cito da Barberini 2000, p. 122.
 36 Martin 2013, pp. 169-189.
 37 Visonà 1990, p. 115, nota 3 (con bibliografia precedente); Zikos 2005, pp. 37-38.
 38 Lankheit 1962, p. 232, doc. 46.

per denotare i modelli cui attinse nei marmi e nei bronzi contesti di toni ora sottili ed eleganti ora carichi e densi di moti e *pathos* dionisiaco che fanno prevedere alcuni aspetti del Settecento, laddove l'arte del secolo si spoglia del volume barocco e insiste sui contorni teneri.

Cosa intendeva un giovane scultore con quel concetto? Nel trattato del Boselli si legge che "la maniera grande [sinonimo di maniera greca] è il gusto esquisito e il fare l'Opere con dolcezza, et tenerezza, il che consiste in saper nascondere Ossa, nervi, Vene et Moscoli, con haver l'Ochio al tutto, e non alle parti"³⁹. Con sguardo moderno Francesco Maria Niccolò Gabburri distingue lo stile del Piamontini dotato di "disegno sicuro" e di "pastosa tenerezza"⁴⁰. L'erudito ha isolato questi due caratteri delle sue sculture, statue, gruppi e bassorilievi, che individuiamo nelle giovanili copie da Raffaello, modello stesso di stile greco, nel *San Giovanni Battista* del Battistero fiorentino e nei tre busti femminili di Palazzo Pitti di cui non può sfuggire l'ispirazione dalla *Santa Susanna* del Du Quesnoy: in essi, in particolare, la grazia ha toccato un culmine espressivo e sensoriale tale da riuscire fertile per i più giovani del nuovo secolo, quando la scultura insisterà sui contorni ingentiliti di cui scriveva anche il Soldani al principe Johann Adam Andreas del Liechtenstein il 5 luglio 1695 a proposito delle copie dall'antico: il bronzo asseconda la "tenerezza e grazia dei contorni"⁴¹, qualità proprie delle statue antiche contemplate da Filippo Baldinucci che aveva inserito nel suo *Vocabolario* la voce "tenerezza di movenza" con cui spiegava "un tal piacevole piegamento delle membra"⁴². Appare evidente come lo storico fosse al corrente delle dispute sull'imitazione delle sculture antiche e sulla loro esemplarità per rappresentare il respiro di aspirazione umanistica e la qualità della carne delle figure. L'intento del Piamontini di imitare l'antico nella grazia del movimento è confermato dall'ispirazione ai temi che dedicò agli "Amori" e ai "genii fanciulletti" di cui il Bellori, in una bella pagina, attribuiva l'origine ai greci, soggetti ripresi anzi prediletti dal Du Quesnoy, che seppe – sono i termini usati dal critico – "ammollire la durezza del marmo"⁴³.

Ad un giovane Piamontini, all'epoca della sua formazione romana, faccio ancora riferimento per una serie di tre rilievi in terracotta (figg. 7-9) che conosciamo attraverso immagini digitali, ad eccezione di *Alessandro che grazia la famiglia di Dario* rintracciata in una collezione privata e pubblicata recentemente con il nome del Foggini (fig. 9)⁴⁴. I rilievi rappresentano episodi della storia antica dedicati alla continenza e alla magnanimità dei sovrani e condottieri quali *La continenza di Scipione* e *Ciro che rifiuta di vedere Pantea per non essere distratto dai propri doveri*.



Fig. 7 G. Piamontini (qui attr.), *Continenza di Scipione*, 1681-1686, terracotta, ubicazione sconosciuta



Fig. 8 G. Piamontini (qui attr.), *Ciro rifiuta di avvicinare Pantea*, 1681-1686, terracotta, ubicazione sconosciuta



Fig. 9 G. Piamontini (qui attr.), *Alessandro Magno grazia la famiglia di Dario*, 1681-1686, terracotta, Milano, collezione G.&R. Etro

39 Boselli 1650-1657, ed. 1978, "Libro primo", cap. XII, f. 11. Per riflessioni, non univoche, sulla "maniera greca" si vedano Lingo 2002, pp. 65-93; Dempsey 2013, pp. 159-167; Sparti 2013, pp. 210-239.
40 Lankheit 1962, p. 229, doc. 30. Nella lettura della scultura del Piamontini mi trovo in consentaneità con Orofino 2021, pp. 66-72.
41 Lankheit 1962, p. 329, doc. 644.
42 Baldinucci 1681, p. 166.
43 Bellori 1672, ed. 1976, p. 299.
44 Spinelli 2021, pp. 50-57; R. Spinelli, in *Collezione G & R Etro* 2023, pp. 174-177, cat. n. 32. Ringrazio Giampaolo Fioretto per la cortese segnalazione della serie delle terrecotte.



Fig. 10 G.B. Foggini, *Il ratto di Proserpina*, ante 1693, terracotta, Firenze, Museo Nazionale del Bargello



Fig. 11 G.B. Foggini, *Il ratto di Proserpina*, ultimo decennio del Seicento, bronzo, Parigi, Musée des Arts Décoratifs

La scelta di questi soggetti rimanda, per un giovane scultore in via di formazione, agli esercizi volti a raffigurare storie antiche in un linguaggio eletto che risaliva all'assimilazione della letteratura e allo stile istoriato di Pietro da Cortona e Ciro Ferri. Queste prove testimoniano che il Piamontini aveva assimilato il *pathos* del mondo antico dalle narrazioni che si snodano dalle storie esemplari del maestro cortonese in Palazzo Pitti. Nella Sala di Venere sono rappresentati i medesimi esempi virtuosi dei mitici sovrani, e nella Sala di Apollo le storie di Ciro Ferri si dipanano nella quieta sobrietà della morale antica. Il Ferri interpretò una rappresentazione idealizzata nel *Coriolano che riceve la madre e la moglie*, un dipinto (1679) indicato come modello espressivo e narrativo al Soldani che ne avrebbe tratto un bassorilievo da sottoporre, sotto forma di cera, alla valutazione del granduca che l'apprezzò per "esser trattata dal piano della Pittura, che proporzionata nelle degradazioni"⁴⁵.

Nei rilievi in esame, connessa alla sensibilità del Piamontini, si osserva una composta dedizione ai modelli che comprendevano, come nel Cortona e nel Ferri, una fonte ispiratrice comune, cui venivano orientati i giovani accademici fiorentini, che è riconoscibile nel Polidoro delle facciate in cui il sostrato della scultura antica emerge nei monocromi dal chiaroscuro forte e vigoroso da suggerire insegnamenti per soluzioni scultoree. Ne vediamo la traccia in queste terracotte che, nella versione tramandata dalle due immagini digitali di cui disponiamo, appaiono provviste di una essenziale incorniciatura di bottega e

imbiancate da una tinteggiatura chiara, cancellata da un intervento recente nel rilievo con l'*Alessandro Magno*, pur lasciando intravedere nello sfondo una veduta di Firenze. Un disegno del Cortona – affascinante per il finto effetto di rilievo che sembra uscire dalla carta a imitazione di un bronzo antico e per la composizione di contenuto storico, soluzioni che conferiscono alle figure, raccolte coralmemente attorno ai protagonisti, una severa dignità e gravità morale espresse in una lingua alta⁴⁶ – potrebbe considerarsi propedeutico alla poetica che il Piamontini incarnò fin dai suoi inizi e che conserverà nelle sue operazioni future tradotte nel marmo. Sono queste le osservazioni per le quali penso di assegnare a questo scultore, piuttosto che al Foggini, le tre terracotte in questione non documentate nel carteggio riguardante l'attività dell'Accademia medicea, da cui risulta che il Piamontini era sollecitato ad esercitarsi nel genere del bassorilievo, che, come si è detto, gli offriva i modi di affinare le doti disegnative per affrontare composizioni a tema storico, cogliendo il momento saliente dell'azione in corrispondenza con la fonte letteraria.

Fra le testimonianze della presenza dei modelli in uso nella Manifattura di Doccia si contava un bassorilievo calcato nella cera raffigurante il *Ratto di Proserpina* che troviamo menzionato nell'*Inventario dei Modelli* (1791-1806) privo dell'indicazione dell'autore e ora non noto⁴⁷. Nel 1999 comparve nel mercato fiorentino una terracotta illustrante lo stesso soggetto, dotata della corretta identificazione dell'autore Giovanni Battista Foggini ed entrata l'anno dopo nel Museo Nazionale del Bargello (fig. 10)⁴⁸.

45 Lankheit 1962, pp. 257-258, docc. 147-150 (vedi lettera del 1°.1.1680). Il dipinto (Potsdam, Castello di Sanssouci) fu commissionato da Niccolò Maria Pallavicini e significativamente accostato al *Romolo e Remo esposti presso il Tevere* dell'amico Carlo Maratti (Potsdam, Castello di Sanssouci), descritto da Bellori 1672, ed. 1976, pp. 622-623; Rudolph 1995, pp. 38-39, 41, figg. 15-16. Il disegno del Ferri preparatorio per il *Coriolano* è stato acquisito dalle Gallerie degli Uffizi per il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 118928.

46 S. Prospero Valenti Rodinò, in *Pietro da Cortona e il disegno* 1997, pp. 72-73, cat. n. 2.5.
47 Lankheit 1982, p. 136 (36:92).
48 R. Spinelli, in *Stanze Segrete* 2005, pp. 188-189, n. 4 (con bibliografia precedente).

Si legge nella “vita” di Francesco Saverio Baldinucci che, in un momento maturo, il Foggini aveva trasferito lo stesso tema in un bassorilievo marmoreo di considerevoli dimensioni⁴⁹ e in un bronzo documentato nel libretto delle opere esposte alla Santissima Annunziata nel 1724 probabilmente dal Foggini stesso assieme ad altri bassorilievi bronzei che si troveranno elencati nell’inventario *post-mortem* dei beni trovati nella casa dello scultore (1725)⁵⁰.

La storia collezionistica della terracotta chiarisce che essa era confluita nella collezione di Apollonio Bassetti, il colto segretario di Cosimo III e uomo di fiducia nella gestione didattica dell’Accademia. In questa funzione ebbe l’occasione di seguire la formazione del giovane Foggini con cui continuò a mantenere rapporti duraturi che consentirono al segretario di entrare in possesso della terracotta menzionata nell’inventario della sua collezione datato al 1693⁵¹. Altri documenti conosciuti di recente permettono di recuperare la citazione di una terracotta dal medesimo soggetto e dall’altezza di 34,92 cm nella collezione del fiorentino Giovanni Battista Borri. La misura, indicata in una lista di pitture e sculture presentata nel 1770 e nel 1792 dal figlio del Borri, Giuseppe, al granduca Pietro Leopoldo cui le offriva per l’acquisto, corrisponde all’opera oggi al Bargello⁵², sebbene induca ad una certa perplessità sapere che il Bassetti l’aveva destinata al granduca Cosimo entro la propria raccolta di antichità e disegni.

È stato supposto che la terracotta del Bargello fosse il modello per il bassorilievo marmoreo, per ora ignoto, citato dal Baldinucci che riferisce un’interessante notizia sulla volontà del Foggini di conservare il marmo fra le opere fatte “a suo piacere per esitarle quando se li si fosse presentata opportuna l’occasione”⁵³. L’opportunità non si sarebbe presentata durante la vita dello scultore per cui ritroviamo il marmo menzionato nell’inventario della sua casa-studio steso il giorno dopo la sua morte. Vale la pena precisare che il bassorilievo marmoreo misurava in larghezza un braccio e mezzo e 2 in altezza (h 116,72 cm x l 87,54 cm) ed era provvisto di una cornice in pero nero⁵⁴. L’accentuato sviluppo in verticale del marmo consente di affermare che la terracotta del Bargello, in cui l’azione rappresentata si svolge in senso orizzontale, non possa essere ritenuta un diretto modello preparatorio per il marmo.

Proseguendo nello sfogliare l’inventario vi si apprende che nella casa era rimasto fra i “Bronzi lavorati” un bassorilievo con *Pluto che rapisce Proserpina*, corredato di una cornice di pero nero; la voce dell’inventario è, però, priva d’indicazione delle misure⁵⁵. Ciò non ci esime dal proporre la correlazione fra il bassorilievo citato e il bronzo, che qui riconduco alla mano del Foggini, non riportato a lui fino



Fig. 12 A.F. Selvi, *Strage dei Niobidi* (da G. Della Porta), 1746, piombo, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

ad ora forse per la sua assegnazione dubitativa al Soldani con cui è conservato nel Musée des Arts Décoratifs di Parigi, proveniente dalla collezione di Alexandrine Louise Grandjean (?-1909). Questo *Ratto di Proserpina* è comparso alla mostra aperta a Düsseldorf nel 1971 e dedicata alla scultura tardo barocca europea contemporanea all’attività di Gabriel Grupello. A nove anni di distanza dal volume di Klaus Lankheit, l’autore della scheda, Christian Theuerkauff, recepì l’apertura delle ricerche al contesto scultoreo fiorentino coevo esponendo opere e disegni cui lo studioso germanico aveva dato uno strepitoso rilievo mentre il bronzo di Parigi era rimasto fino ad allora inedito (fig. 11)⁵⁶. Dall’immagine risalta la qualità della finitura del bronzo che sembra mostrare la patina dalla calda tonalità consueta nella scuola fiorentina. In questa fragorosa composizione il movimento dei corpi corrisponde ai moti dell’animo dei protagonisti espressi in gesti insistiti nell’agitarsi di mani e braccia, nei cavalli debordanti la scena dal piano di fondo che accoglie nella sua profondità atmosferica Demetra e le ninfe, l’una accanto alle altre, dal modellato scorrevole, pronte a fondersi in un’azione unitaria per dare senso alla drammatica rappresentazione del mito di Proserpina. La versione in bronzo del *Ratto* accresce, ancor più della terracotta, il risalto sbalzato delle figure accentuando il contrasto tra le parti lisce e i ricchi drappaggi e definendo in maniera più energica il modellato ottenuto colle fluenti movenze dei contorni.

Il ritmo serrato impresso all’intera composizione dai poderosi cavalli, piuttosto che d’invenzione prettamente barocca, è attinto dalla elegante veemenza cinquecentesca di una freschezza neo-ellenistica, con cui gli animali si muovono nella *Strage dei Niobidi* di Guglielmo Della Porta,

49 Baldinucci 1725-1730 circa, ed. 1975, p. 385.
 50 Si veda *Nota de’ quadri 1724*, pp. 8-9 (“Un bassorilievo di bronzo, che rappresenta Plutone che rapisce Proserpina del signor G.B. Foggini”). Contrariamente a quanto affermato nella scheda sopracitata alla nota 48, all’esposizione alla Santissima Annunziata del 1767 fu esibito il gruppo e non il bassorilievo del *Ratto di Proserpina*. L’errore ha origine nel pur meritevole repertorio dei libretti delle esposizioni curato da Flavia Borroni Salvadori che non ha prestato attenzione a riportare la distinzione tra bassorilievi e gruppi plastici raffiguranti il medesimo tema. L’inventario è in ASFi, *Magistrato degli Ufficiali dei Pupilli del Principato* 2690, n. 127, datato al 13 aprile 1725 (il giorno successivo alla morte dello scultore), cc. nn. Nel capitolo “Bronzi lavorati” è registrato “Altro bassorilievo più piccolo con cornice di pero nero e rappresenta Pluto che rapisce Proserpina”. Vedi d’Albuquerque 2023, p. 127, nota 107.
 51 Fumagalli 2018, p. 143, fig. 4.
 52 Zikos 2014, p. 62 (36T), fig. 15.
 53 Baldinucci 1725-1730 circa, ed. 1975, p. 385.
 54 ASFi, *Magistrato degli Ufficiali dei Pupilli* (v. nota 50), cc. nn.
 55 Vedi nota 50 per l’inventario *post-mortem* del Foggini.

56 C. Theuerkauff, in *Europäische Barockplastik am Niederrhein* 1971, pp. 409-410, n. 382. Si nota uno scarto nelle misure, se corrette, della terracotta (34x47,4 cm) e rispetto al bronzo (37,3x52,5 cm).



Fig. 13 G.B. Foggini, *La caduta di Fetonte*, secondo decennio del Settecento, matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno rialzato con biacca su carta colorata, mercato londinese



Fig. 14 V. Foggini, *La caduta di Fetonte* (da G.B. Foggini, con varianti), 1745, cera, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

una placchetta di cui Doccia conserva una derivazione in piombo (fig. 12) funzionale al decoro istoriato delle porcellane⁵⁷. La vigorosa modellazione delle figure si riscontra in un disegno del Foggini, raffigurante il *Ratto di Anfitrite da parte di Poseidone*, vicino al bronzo, solo più rilevato nel far risaltare i nudi del dio e del tritone⁵⁸.

All'esposizione del 1724, insieme al bassorilievo bronzeo col *Ratto di Proserpina*, fecero sontuosa comparsa quattro più grandi rilievi di bronzo prestati da un incognito collezionista, in cui si presume di riconoscere il Foggini⁵⁹, le cui composizioni sono note attraverso le cere di Doccia approntate su richiesta di Carlo Ginori da Vincenzo Foggini nel 1745⁶⁰. I bronzi erano rimasti nello studio di Borgo Pinti contornati dalla solita cornice di pero nero come risulta dall'inventario steso alla morte dello scultore⁶¹ dopodiché si avviò il loro passaggio alla collezione Borri; Giuseppe Borri li espose alle mostre patrocinate dall'Accademia delle Arti del Disegno nel chiostro della Santissima Annunziata nel 1767⁶². Nella sua tarda età, cui appartengono queste opere, compreso il bronzo parigino, a giudicare dalle cere e dai disegni corrispondenti, il Foggini continuerà a proporre raffigurazioni di mitiche vicende rovinose in ambientazioni preziosamente insistenti di segno fabulistico: col termine di "favole" si alluderà alle terrecotte messe in relazione coi bronzi Borri⁶³.

Dei quattro rilievi l'uno con la *Caduta di Fetonte*, preceduto dallo straordinario disegno di presentazione (fig. 13)⁶⁴, sembra il punto di arrivo degli studi grafici risalenti alla formazione romana del Foggini, incentrati su rappresentazioni dinamiche del tipo del *Ratto di Proserpina* con cui la cera (fig. 14) condivide il moto trascorrente del soggetto principale dal fondo al primo piano attraverso la diagonale dei cavalli precipiti che lascia intravedere l'iniziale spunto cortonesco individuabile nel cartiglio di stucco della Sala di Giove a Palazzo Pitti⁶⁵, in cui si conserva la memoria antiquaria del sarcofago, notissimo fin dal Quattrocento, degli Uffizi. La ricchezza di masse e di movenze concentrate in gorgi concitati, sbattuti di luci e ombre dimostrano esperienze acquisite dal tardo Foggini, che lo hanno introdotto alle mutazioni del tardo barocco fiorentino sollecitate dalle presenze di Luca Giordano, Livio Mehus e Sebastiano Ricci: il Ricci dei dipinti murali di Palazzo Marucelli a Firenze cui si accosta il dipinto con la *Caduta di Fetonte* già di Palazzo Fulcis a Belluno (Museo Civico).

Piero Bigongiari ha proposto un'immagine nuova dello stile che egli chiamò "barocchetto" in cui il sistema legato del barocco si andava allentando, dando origine a prospettive inattese che si svilupperanno in una linea

- 57 R. Balleri, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 342-343, cat. n. 94.
 58 Byam Shaw 1976, I, cat. n. 300, II, tav. 194.
 59 *Nota de' quadri* 1724, pp. 8-9, 12-14.
 60 Lankheit 1982, p. 131 (30:44-45, 47-48). Inoltre, J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 66-67, cat. n. 29; Zikos 2014, pp. 39, 51.
 61 ASFi, *Magistrato degli Ufficiali dei Pupilli* (v. nota 50), cc. nn.
 62 [B.P. Bonsi], *Il Trionfo delle Bell'Arti* 1767, pp. 12, 14, 20, 22.
 63 Zikos 2014, pp. 51, 63.
 64 *Italian drawings from the Robert Landolt collection* 2020, lotto 91 (K. d'Albuquerque). Ringrazio Rita Balleri per la segnalazione.
 65 Campbell 1977, fig. 99.



Fig. 15 A. Montauti, *Trionfo di Nettuno e ratto di Europa*, secondo decennio del Settecento, bronzo, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

sciolta, libera, rappresentata dalle originali varietà pittoriche e scultoree del Settecento fiorentino. Lo scrittore-poeta vide una relazione di stile fra Livio Mehus e Massimiliano Soldani, che nel trattare il bassorilievo si distingue per l'eleganza e il tono elevato da favola pastorale⁶⁶. Piuttosto non si può non richiamarsi al Foggini. Il suo *Ratto di Proserpina*, nella versione bronzea di Parigi, indica un momento di passaggio dall'esperienza cortonesca, che privilegia l'armoniosa unità dell'insieme e l'intonazione maestosa delle tensioni emotive, alla dissoluzione di questi effetti nell'indefinitezza spaziale, nel modellato scorrevole e nell'esaltazione dei moti delle figure e dei cavalli che "torser le briglie e col timone obliquo [...] precipitaro impetuosi il volo", tali che il bronzo fa quasi sentire il fragore dell'affondare dei grandi animali nel mondo di sotto e le voci di disperazione delle ninfe rispetto al più opaco monocromo della terracotta.

"Allor correndo
dansi tutte a fuggire
le sbigottite ninfe,
e Proserpina, misera e dolente,
ecco rapidamente è alfin rapita;

66 Bigongiari 1978, pp. 145-169.

e portata a gran corso
del ferruggineo carro,
non sa, se non piangendo
a le compagne dee chiedere aita".

Nella fornitissima biblioteca del Foggini descritta nell'inventario *post mortem*, testimonianza della cultura dello scultore esaltata da Francesco Saverio Baldinucci, mancavano le *Metamorfosi* di Ovidio a cui la scultura pare ispirata per l'immagine terribile dei cavalli; tuttavia, evocazione altrettanto vivida del dolore di Proserpina e delle ninfe proviene dai versi di Giovanni Battista Marino, sopra trascritti⁶⁷.

Le variazioni contrastate della materia bronzea, le cesellature dei fiori e del fogliame, la mobilità atmosferica neo-veneta danno luogo ad un'animazione epica ed eroica quasi preannuncio di un sentore di sublime, largo e terrifico, che si percepisce nel *Ratto* e nei calchi in cera dei bassorilievi Borri, dimostrative dell'infittirsi della relazione fra le arti sorelle.

In pieno Settecento Antonio Montauti fonderà uno straordinario bassorilievo col *Trionfo di Nettuno e il Ratto d'Europa*, già in Palazzo Corsini a Roma (fig. 15)⁶⁸, dove lo vediamo nel 1880 circa allestito alla parete a dare l'illusione di un dipinto, enfatizzato dalla splendida cornice, compenetrata al tema marino, di spiccato valore decorativo. Formatosi con Giuseppe Piamontini, è dai bassorilievi e disegni del più tardo Foggini che il Montauti riprende l'intento di sollecitare i sensi con azioni veementi, moti concitati, pose precarie, volti come maschere di stupore e di paura o molli e sorridenti sfruttando le duttili qualità del bronzo nell'usare quasi da orafo un eccellente cesello.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il Presidente della Fondazione Museo Ginori, Tomaso Montanari, la capo-conservatrice Oliva Rucellai e la conservatrice Rita Balleri, per il lusinghiero invito di partecipare al convegno e alla pubblicazione degli atti. Sono grata, altresì, a Giampaolo Fioretto, Lucia Montigiani e al personale tutto del Kunsthistorisches Institut in Florenz fra cui Massimiliano Ballerini, Fabio Gentini, Alessio Fauri, Giuseppe Lettieri.

67 Marino 1621, ed. 2019, p. 177 (*Idillio*, V, versi 839-847).

68 Los Angeles, County Museum of Art. Si vedano M. Visonà, in *San Pietro* 1996, p. 375; Borsellino 2017, I, pp. 375-376, figg. 217, 299, tav. 34, esposto a Firenze da S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 216-217, cat. n. 35.



Soldani in Spagna, sotto mentite spoglie dell'inesistente Virgilio Castelli

FERNANDO LOFFREDO

Particolare della fig. 1

La recente riscoperta come opera di Massimiliano Soldani Benzi del raffinato rilievo della *Deposizione* (fig. 1) in bronzo dorato (57 x 40 cm), oggi porta di tabernacolo sull'altare tardo-settecentesco della Cappella di Santa Teresa d'Avila nella Cattedrale di Cordova (fig. 7), dà il la per qualche considerazione sulla magra fortuna di Soldani in Spagna¹.

Prima del riconoscimento del bronzo cordovese, per la critica l'arte di Soldani era rappresentata in Spagna da un'opera chiave della sua carriera e da un semplice refuso. La prima, anch'essa ritrovata solo recentemente, è il gruppo bronzeo della *Maddalena nella casa del Fariseo* (fig. 3), già parte della superba serie di sculture commissionate dall'Elettrice Palatina, firmato e datato "M. S. B. N. F. F. A. 1723", e conservato nelle collezioni reali spagnole almeno dal 1803². Rintracciato da María Jesús Herrero tra le opere del Patrimonio Nacional nel 2006, si trova oggi esposto nel Real Sitio de El Pardo. In terra iberica, quest'opera capitale di Soldani, che si ricollega a una delle commissioni più articolate e polifoniche nel campo della scultura bronzea della Firenze del primo Settecento, è stata accompagnata per qualche tempo dall'ipotetica presenza di una versione del *Sacrificio di Jefte* (fig. 4), prodotto di un semplice refuso. Il bronzo del *Sacrificio*, anch'esso appartenente alla serie dell'Elettrice Palatina, è oggi conosciuto attraverso una versione bronzea di poco posteriore presso il Metropolitan Museum of Art di New York e una in gesso conservata nel Museo Ginori³. Dopo la morte dell'Elettrice, la prima fusione passò a Carlo Rinuccini, uno degli eredi, già importante diplomatico alle corti di Cosimo III e Giangastone de' Medici, e ancora nel 1845 si trovava nella galleria Rinuccini. Tuttavia, nel 1976, Jennifer Montagu pubblicò una nota nella quale indicava la presenza del *Sacrificio di Jefte* nel Palazzo Reale di Madrid nel 1822⁴. Vista l'assoluta attendibilità degli studi di Montagu, questo semplice errore ha

- 1 Loffredo 2022, pp. 1118-1122.
- 2 Si vedano la scheda di M.J Herrero, in *Brillos en bronce* 2010, pp. 290-292, cat. 85, e quella di S. Casciu, in *Plasmato dal fuoco* 2019, p. 270, cat. 55.
- 3 Per una recente revisione della bibliografia sul bronzo si veda la scheda di F. Loffredo, in *Italian Renaissance and Baroque Bronzes* 2022, pp. 397-402, cat. 145.
- 4 Montagu 1976, pp. 126-136, *speciatim* p. 126, p. 135, doc. n. 1.



Fig. 1 M. Soldani Benzi, *Deposizione*, 1690-1692, bronzo dorato. Cordova, Cattedrale, Cappella di Santa Teresa d'Avila



Fig. 2 *Deposizione* (da M. Soldani Benzi), anni quaranta del XVIII secolo, cera, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 3 M. Soldani Benzi, *Maddalena nella casa del Fariseo*, 1723, bronzo, Madrid, Patrimonio Nacional, Real Sitio de El Pardo



Fig. 4 M. Soldani Benzi, *Il sacrificio di Jefte*, 1730-1735, bronzo, New York, Metropolitan Museum of Art

causato più di qualche dubbio e obbligato varie persone a remar contro questa apparentemente documentata evidenza⁵. In realtà, già una lettera del 10 aprile 1986, emersa dagli archivi del dipartimento dell'European Sculpture and Decorative Arts del Metropolitan Museum, conferma, per voce della stessa Jennifer Montagu, che si era trattato solamente di una svista⁶. Pertanto il presunto caso fu chiuso dalla studiosa già quasi quarant'anni fa. Nessuna delle due versioni del *Sacrificio di Jefte* arrivò mai sul suolo spagnolo, ma in compenso la *Maddalena nella casa del Fariseo*, come visto, sì. La superba *Maddalena* faceva parte del gruppo di novantotto bronzi acquistati nel 1803 da Carlo IV di Spagna al Conte di Paroy e compare negli inventari reali dello stesso anno, del 1822 e del 1849⁷. Si tratta però di un giro di collezionismo di inizio Ottocento che non attesta alcuna fortuna di Soldani in Spagna, quando egli era ancora in vita.

Allo stato attuale delle ricerche, dunque, il rilievo

della *Deposizione* di Cordova sarebbe l'unica opera certa di Soldani approdata in terra iberica durante i suoi anni di attività, nonostante lo stesso scultore abbia affermato nella sua autobiografia di aver mandato "in Spagna diversi bassirilievi"⁸. Ripercorriamo dunque per un attimo la storia di questo bronzo, conosciuto anche in altre due versioni: una bronzea presso il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco di Baviera (56,5 x 37 cm; inv. n. R 3935)⁹ e un modello di cera presso il Museo Ginori (57 x 38 cm) (fig. 2). Come detto, il rilievo cordovese si trova nella Cappella di Santa Teresa, in origine commissionata dal cardinal Pedro de Salazar, anche utilizzata come sacrestia del *Cabildo* della Cattedrale. Salazar fu generale dei Mercedari e mantenne il titolo di vescovo di Cordova fino alla sua morte, avvenuta nel 1706¹⁰. Famoso predicatore, nel 1697 commissionò il progetto della nuova cappella a Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725), già "*maestro mayor de las obras de la Catedral*"¹¹. Lo scultore Teodosio Sánchez de

5 Si vedano O. Raggio, in *Recent Acquisitions 1986*, pp. 22-23 e la scheda di D. Zikos, in *La principessa saggia 2006*, p. 299, cat. 164.

6 Si veda la scheda di F. Loffredo, in *Italian Renaissance and Baroque Bronzes 2022*, pp. 397-402, cat. 145.

7 Sancho 2010, pp. 53-71.

8 Lankheit 1962, doc. 47, p. 233.

9 Tietze-Conrat 1917, pp. 79-80. Per un approfondimento più recente si veda la scheda di D. Zikos, in *La principessa saggia 2006*, p. 194, cat. 46.

10 Una biografia di Salazar fu scritta con il cardinale ancora in vita da Orazio d'Elci ed è contenuta nei suoi manoscritti *Elogia Cardinalium* (Roma, Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, Sessoriano, Sess. 382, cc. 134r-137r). Si vedano poi Salazar Sarsfield 1921, pp. 170-173, 220-226; L. Vázquez Fernández, *P. de Salazar y Arciniega*, in *Diccionario Biográfico Español*, disponibile in linea: <http://dbe.rah.es/biografias/33026/pedro-de-salazar-y-arciniega> (consultato l'8/04/2024); Enríquez García 2019, pp. 249-257.

11 Si vedano Taylor 1950, pp. 25-61; Olmedo Sánchez 2001, pp. 271-288.

Rueda fu incaricato degli stucchi della cupola e successivamente del *retablo* ligneo, poi sostituito da quello attuale. Alla morte di Salazar, Teodosio Sánchez de Rueda, Domingo Lemico e Juan Prieto lavorarono alla tomba del cardinale in marmi colorati¹². Nessuno di questi scultori poteva essere tuttavia candidato alla paternità della porta bronzea del tabernacolo, che, come visto, risulta essere un'aggiunta esterna di mano di Soldani.

Il Cardinal Salazar raggiunse Roma per il conclave del 1691. Vi era stato precedentemente anche nel 1689, arrivando tardi al conclave che aveva eletto Alessandro VIII¹³. La presenza in Italia di Salazar avrebbe reso più facile la connessione con la bottega di Soldani. Non a caso Montagu, nel 1974, pubblicò una notizia sull'acquisizione da parte del Cardinal Salazar di una versione in bronzo dorato della *Deposizione* attorno al 1690-1692¹⁴. Sebbene non sia stato ancora in grado di verificare la fonte, nonostante il prezioso aiuto di Montagu, tutto sembrerebbe tornare. La cronologia rientra abbastanza bene in quella proposta da Klaus Lankheit (1691-1695) per la versione di Monaco di Baviera, per la quale invece Zikos ha proposto un periodo di poco successivo (1694-1697). Lankheit pensò di legare la composizione della *Deposizione* di Monaco ad una lettera di Soldani al principe Johann Adam Andreas I del Lichtenstein del 1695 dove si discorre di un "bassorilievo di cera, il quale staria bene di bronzo dorato, da collocarsi vicino ad un letto, essendo cosa devota"¹⁵. Bisognerà allora ricordare che la composizione delle *Deposizioni* di Cordova e Monaco si ritrova 'archiviata' in una cera oggi nel Museo Ginori (57 x 38 cm), già documentata come "un bassorilievo rappresentante la Pietà, di cera, Di Massimiliano Soldani con sue forme" nell'inventario di fine Settecento pubblicato da Lankheit¹⁶. Nel 1727, Soldani scriveva a Giovan Jacopo Zamboni: "Presentemente non mi ritrovo altro che un bassorilievo che rappresenta il Transito di San Giuseppe, ricco di figure et angioli, ma non mi pare proprio per codesto paese, siccome una Pietà consistente in un Cristo morto, la Madonna et un angiolo, figure tutte di rilievo"¹⁷. Tale "Pietà" potrebbe effettivamente essere una versione della *Deposizione*, composizione che bene si sposerebbe con il *Transito di San Giuseppe* oggi conosciuto in una versione del Museo del Bargello (inv. Bronzi 129)¹⁸. Considerando i dati di questa ricostruzione della cronologia, e ammettendo che il bronzo cordovese fu fuso attorno al 1691 e portato in Spagna dal cardinale Salazar, la versione bavarese sembrerebbe essere successiva.

Tornando alla questione di Soldani in Spagna e del rilievo di Cordova, bisognerà chiedersi come e quando il suo nome sia scomparso in favore di nientepopodimeno

che Virgilio Castelli: uno scultore mai esistito. Si tratta ovviamente di una questione tutta storiografica, che per un singolare cortocircuito avvenuto in epoca moderna ha causato la giustapposizione del nome di Virgilio Castelli su quello di Soldani, obliterando quest'ultimo. Difatti, la tradizione locale ascrive a Virgilio Castelli la *Deposizione* di Cordova senza se e senza ma¹⁹. Questa linea storiografica si è dimostrata essere tanto cristallizzata come infondata. Tuttavia la germogliazione dal nulla di una figura di scultore e fonditore barocco talentuosissimo è un tema affascinante che, dopo l'estirpazione, merita una disamina. Nella monografia di Manuel Nieto Cumplido, rispettato studioso e già direttore dell'archivio della Cattedrale di Cordova, il bronzo viene così descritto: "*Es de excelente calidad el relieve en bronce de la puerta del sagrario que representa el Entierro de Cristo, que, según R. Ramírez de Arellano, fue traído de Italia, obra de Virgilio Castelli*"²⁰. Purtroppo, il testo di Nieto Cumplido non ha note a piè di pagina, ma una lista di fonti archivistiche e documentarie in coda ad ogni capitolo²¹. Di primo acchitto, leggendo Nieto Cumplido, si penserebbe che il nome di Virgilio Castelli emerga dall'attendibile *Inventario monumental y artístico de la Provincia de Córdoba*, pubblicato da Rafael Ramírez de Arellano nel 1904 e ripubblicato in una versione annotata da José Valverde Madrid nel 1982. Ciò nonostante, Ramírez de Arellano nel descrivere il rilievo non fa menzione di Virgilio Castelli: "*En la misma capilla dos calvarios en madera y bronce, uno mayor que otro. El primero tiene al pie un bonito relieve en bronce de la Virgen con Cristo muerto en sus brazos, y a los lados dos bonitas estatuas de la Magdalena y San Juan: parecen obras italianas*". Analizzando il dettato, non risulta nemmeno chiaro se le opere che sembrano italiane ("*parecen obras italianas*") siano solo le statue della Maddalena e San Giovanni ai lati dell'altare, appena citate, oppure se nel sacco entri pure la nostra *Deposizione* in bronzo sull'altare²². Ad ogni buon conto, il nome di Virgilio Castelli non appare né qui, né in altri testi dello stesso Rafael Ramírez de Arellano che ho avuto modo di consultare, e nemmeno nella famosa opera odeporeica di suo padre, Teodomiro Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba* pubblicata negli anni settanta dell'Ottocento²³. Avendo tra le mani questi nuovi dati, e considerando la struttura della frase di Nieto Cumplido, risulterà evidente che l'autore intendeva affermare che secondo Rafael Ramírez de Arellano la *Deposizione* era stata importata dall'Italia, e non che fosse di Virgilio Castelli. Un distinguo invero sottile che tuttavia ci aiuta a ripercorrere a ritroso il cammino della creazione fantasiosa di questo scultore.

12 Nieto Cumplido 2007, pp. 370-373.

13 Sulla partecipazione di Salazar ai conclavi si vedano Boccia 2003, pp. 104, 107; Cardella 1793, p. 284.

14 Si veda la scheda di J. Montagu, in *The twilight of the Medici* 1974, p. 102, cat. 64.

15 Lankheit 1962, pp. 129-130. Tuttavia, secondo Jennifer Montagu (*The twilight of the Medici* 1974, p. 102, cat. 64), però si potrebbe trattare anche di un modello per *l'Agonia nel giardino degli ulivi*, conosciuta attraverso una terracotta del Metropolitan.

16 Lankheit 1982, p. 133, 33:62. Sulle cere derivate dai modelli di Soldani, in parte realizzate da Giovan Battista Vannetti e da Anton Filippo Maria Weber, si vedano Balleri 2020, e *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022.

17 Bodleian Library, Oxford, Zamboni Papers, vol. XII, fol. 264v. Ringrazio Charles Avery che mi ha permesso di pubblicarlo in Loffredo 2022, p. 1122.

18 Lauri 2019, pp. 230-254.

19 Per una voce recente si veda la scheda di S. Herrera Pérez, in Serrano Estrella 2017, pp. 180-181, cat. 47.

20 Nieto Cumplido 2007, p. 372.

21 Nieto Cumplido 2007, p. 373.

22 Ramírez de Arellano 1982, p. 66.

23 Ramírez de Arellano 2017.



Fig. 5 V. Fanelli, *San Fernando re di Castiglia*, 1671, argento, Toledo, Cattedrale



Fig. 6 A. Lo Castro (anche conosciuto come Antonino Lorenzo Castelli), *Santa Rosalia*, 1687, argento, Siviglia, Cattedrale

D'altronde il nome di Virgilio Castelli non appare in nessun'altra fonte bibliografica citata da Nieto Cumplido²⁴.

C'è da chiedersi allora se Nieto Cumplido abbia potuto trovare il nome di Virgilio Castelli nella documentazione d'archivio che aveva sotto mano. Nessuno dei documenti citati in coda al capitolo riguarda il rilievo bronzeo, né si ritrova il nome di Virgilio Castelli. Alberto Estévez, archivista del *Cabildo* della Cattedrale di Cordova, mi ha gentilmente confermato che nelle carte personali di Nieto Cumplido non v'è traccia del nome di questo fantomatico scultore. Sarà quindi da cercare altrove.

L'unico precedente che sono stato in grado di reperire prima della monografia di Nieto Cumplido è la guida artistica di Cordova di Antonio Carbonell y Trillo-Figueroa pubblicata nel 1926: "*En dicho altar de Santa Teresa hay un alto relieve en bronce de la Pasión de Cristo, obra del florentino Virgilio Castelli, obra finísima traída de Italia por el fundador*"²⁵. Carbonell aveva chiara la provenienza italiana della *Deposizione* e il fatto che fosse stata portata dal Cardinal Salazar, però la ascrive a Virgilio Castelli, e la sua è la prima voce a farlo, per quanto ho potuto

constatare fino ad ora. Questa attribuzione netta viene ripetuta quasi pedissequamente nella guida di Cordova di Santiago Alcolea del 1951: "*Magnífica es la puerta del Sagrario, con un relieve de bronce dorado, obra de Virgilio Castelli, que representa la Piedad, traído de Italia por el fundador*"²⁶. Ciò che è ironico è che nessuno di questi testi viene citato nella bibliografia generale di Nieto Cumplido. Come è ovvio, pare che ci sfugga l'anello mancante, possibilmente una notizia di uno storico locale, che indusse sia Carbonell che Nieto Cumplido ad individuare Virgilio Castelli come scultore del magnifico bronzo del tabernacolo cordovese.

Come specificato, la principale ragione sulla quale si fonda l'impossibilità di un'attribuzione della *Deposizione* a Virgilio Castelli, è che uno scultore di questo nome pare non sia mai esistito. Tutto porterebbe a pensare che sia un *lapsus calami*. Ma non un refuso qualunque. Se ci mettiamo con attenzione a sviscerare il nome di questo scultore ci arriverà all'orecchio una diretta assonanza con Virgilio Fanelli, il famoso fonditore e argentiere italiano attivo nella Spagna del Seicento e figlio di Francesco, autore del

24 Nella bibliografia di Nieto Cumplido a proposito della Capella di Santa Teresa si ritrova Ramírez y de las Casas Deza 1837, pp. 143-145 (si veda anche la terza edizione accresciuta Ramírez y de las Casas Deza 1856, pp. 204-205). In queste pagine non v'è menzione di Virgilio Castelli.

25 Carbonell y Trillo-Figueroa 1926, pp. 73-74.

26 Alcolea 1951, p. 90.

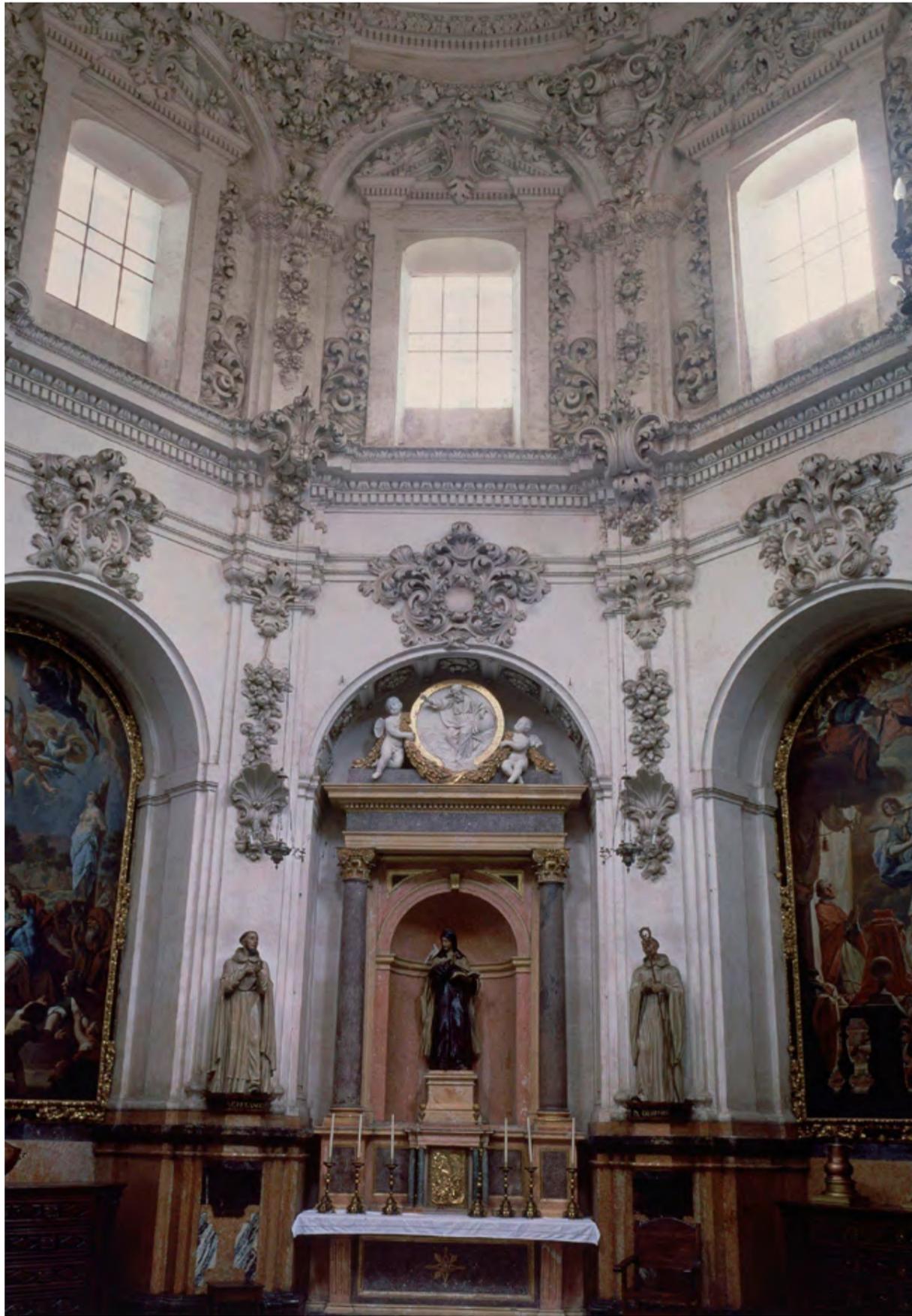


Fig. 7 Cappella di Santa Teresa d'Avila, Cordova, Cattedrale

maestoso *San Fernando* (142 cm) (fig. 5) per la Cattedrale di Toledo, dove morì²⁷. Tra Fanelli e Castelli il passo è breve, almeno nel dettato assonante. Eppure potrebbe non essere solo un refuso superficiale, poiché uno scultore barocco conosciuto come Castelli difatti esistette. Si tratta dell'argenteo siciliano spesso citato erroneamente come Antonino Lorenzo Castelli. Nella letteratura iberica è conosciuto per aver prodotto negli anni ottanta del Seicento l'opulento reliquiario di *Santa Rosalia* (109 x 81 x 68 cm) (fig. 6) nella Cattedrale di Siviglia, che fu donato dall'arcivescovo Jaime de Palafox y Cardona, non a caso precedentemente arcivescovo di Palermo, città di cui la santa è prima fra le patronne²⁸. La prima fonte che abbiamo per il reliquiario è la *Vida y milagros de Santa Rosalia* di Fray Juan de San Bernardo, pubblicata nel 1689, nella quale si elogia l'arcivescovo per il liberale dono ma non si menziona il nome dell'argenteo²⁹. Il busto d'argento è firmato "ANTONINUS LO. CAS. [PA]NORMI FECIT". Tale iscrizione è stata sciolta credendo che il nome dell'artista fosse Antonino Lorenzo Castelli, e così viene spesso citato nella bibliografia spagnola³⁰. L'iscrizione invece va sciolta nel seguente modo: "Antonino Lo Castro fece in Palermo". Non a caso Antonino Lo Castro fu prolifico argenteo in terra di Sicilia³¹. Inoltre, egli fu console degli argentei di Palermo nel 1687 e sarà facile pensare che su di lui ricade la commissione dell'Arcivescovo Palafox y Cardona, forse già in uscita e pensando alla successiva destinazione, andando ad occupare la prestigiosissima cattedra sivigliana. Ironia della sorte, il nome dell'inesistente Virgilio Castelli, sembra essere nato per sovrapposizione col nome dell'anch'egli inesistente Antonino Lorenzo Castelli.

Tale ricostruzione potrebbe sembrare oziosa – e magari lo sarà pure –, ma forse ci aiuterà un minimo a capire come, per un puro cortocircuito storiografico, dalla combinazione di due nomi assonanti di scultori italiani le cui opere sono presenti in Spagna sia nato Virgilio Castelli, che possiede una sua bibliografia che va da testi specializzati alla voce di Wikipedia³². Sotto le mentite spoglie di Virgilio Castelli, scultore talentuoso e additato come ennesimo ponte di connessione tra l'Italia e la Spagna, andrà smascherato il nostro Massimiliano Soldani Benzi, che involontariamente è rimasto nascosto da un falso nome per lungo tempo, e magari seguendo questo cammino si riusciranno a ritrovare altri di quei "diversi bassirilievi" che – a suo dire – furono inviati in terra iberica.

- 27 Su Virgilio Fanelli in Spagna si veda García Zapata 2018, pp. 133-143; su Virgilio Fanelli si veda Condorelli 1994; e ancora per Virgilio Fanelli in Spagna Rodríguez Martín 1987, pp. 167-170.
- 28 Per una disamina recente si veda la scheda di Á. Justo Estebananz, in Serrano Estrella 2017, pp. 166-167, cat. 42.
- 29 De San Bernardo 1689, pp. 240-241.
- 30 Per menzioni di e considerazioni su Antonino Lorenzo Castelli si vedano: *Guía artística de Sevilla y su provincia* 1981, p. 47; Palomero Páramo 1991, pp. 602-604; Santos Márquez 2012, pp. 106-107; Rivas Carmona 2006, p. 650.
- 31 Su Antonino Lo Castro, si veda la scheda di S. Barraja, in *Arti decorative in Sicilia* 2014, vol. II, p. 371.
- 32 Oltre alla già citata S. Herrera Pérez, in Serrano Estrella 2017, pp. 180-181, cat. 47, si vedano anche Salcedo Hierro 2000, p. 347; Rivas Carmona 2006, p. 650; fino alla menzione alla voce di Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_Santa_Teresa_\(Mezquita-catedral_de_C%C3%B3rdoba\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_Santa_Teresa_(Mezquita-catedral_de_C%C3%B3rdoba)) (consultato il 6/03/2024).



Cere barocche al Museo Nazionale del Bargello, dai restauri al nuovo allestimento: la donazione del marchese Lionardo Lorenzo Ginori Lisci

PAOLA D'AGOSTINO,
MARINO MARINI,
FRANCESCA ROSSI*

Particolare della fig. 4

* Le pagine 97-102 sono di Paola D'Agostino, segue l'intervento di Marino Marini (pp. 102-104) e chiudono le note tecniche e di restauro di Francesca Rossi (pp. 104-107)

- 1 Un ringraziamento particolare va a Fausto Calderari per i suoi fondamentali consigli durante le visite accordate dal marchese Ginori Lisci e da sua moglie alla loro collezione. La donazione e le prime cinque cere restaurate sono state presentate al pubblico e alla stampa il 22 settembre 2022 al Museo Nazionale del Bargello, in occasione della Biennale di Antiquariato di Firenze.
- 2 Nel 2018 Matteo Ceriana, insieme a Maria Cristina Valenti, allora entrambi in servizio al Bargello, rispettivamente funzionario storico dell'arte e funzionario architetto e capo dell'ufficio tecnico, avevano iniziato ad elaborare insieme con me il progetto preliminare di riallestimento del Medagliere e del nucleo di sculture sei-settecentesche della Sala Barocca.
- 3 Nell'estate del 2022, il progetto esecutivo è stato concluso dall'ufficio tecnico dei Musei del Bargello, Costantino Ceccanti è stato nominato responsabile unico del procedimento e il

Nel 2020 il marchese Lionardo Lorenzo Ginori Lisci e sua moglie Alessandra Niccolai hanno donato al Museo Nazionale del Bargello un nucleo di sedici cere barocche. La selezione era stata precedentemente concordata con la sottoscritta, allora in carica come Direttrice dei Musei del Bargello, con Marino Marini, curatore delle collezioni di ceramiche, maioliche e cere del Museo Nazionale del Bargello fino a fine novembre 2023, e assieme a Dimitrios Zikos, specialista di scultura barocca fiorentina, con un lungo sodalizio di collaborazione con il più importante museo di scultura italiana al mondo ed esperto della Manifattura Ginori¹. Questa importante donazione è stata fatta al Bargello pochi mesi dopo la decisione di chiudere le sale del medagliere e della scultura del Sei e Settecento, per avviare un nuovo progetto di riallestimento che esponesse per la prima volta un coerente gruppo di opere barocche².

Se l'emergenza pandemica del 2020-2021 ha segnato una pesante battuta d'arresto nella progettazione delle nuove sale, la manutenzione conservativa delle cere Ginori è stata avviata nel 2021 con il restauro delle prime cinque affidato a Francesca Rossi, mentre il progetto di riallestimento è stato ripreso nel 2022³. Nel frattempo, era stato stipulato un accordo con la Scuola Normale Superiore di Pisa per un assegno di ricerca dedicato alla catalogazione di un nucleo della imponente collezione di medaglie e all'approfondimento delle pratiche espositive delle collezioni di scultura barocca in Italia, in una fruttuosa collaborazione tra musei e università.

Il riallestimento del Medagliere e delle vetrine dedicate alle medaglie nella sala barocca è stato curato da Lucia Simonato; nel corso del 2022-2023 ha collaborato con noi anche Giulia Daniele, vincitrice dell'assegno di ricerca congiunto tra Musei del Bargello e Scuola Normale. Il Medagliere e la sala dedicata alla scultura barocca alla



Fig. 1 F. Mochi, *Bozzetto per il monumento equestre di Alessandro Farnese*, 1621-1623 circa, cera, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Corte dei Medici sono stati inaugurati il 29 novembre 2023, con l'esposizione del primo nucleo delle cere restaurate.

La donazione Ginori Lisci testimonia nel più importante museo di scultura italiana del mondo l'interesse del marchese Carlo Ginori, fondatore della prestigiosa Manifattura nel 1737 – la seconda in Italia – a plasmare il cosiddetto 'oro bianco', per i modelli realizzati dagli scultori che avevano lavorato al servizio degli ultimi Medici. Fin dai primissimi anni di attività, il marchese ebbe l'intelligenza di acquistare numerose forme dalle botteghe dei principali scultori fiorentini, perché fossero poi utilizzate nella produzione di porcellane, dando così impulso ad una produzione scultorea originalissima e nuova forza al prestigio della scultura fiorentina, che divenne ricercata nelle corti italiane ed europee. Da queste forme, realizzate dai maggiori protagonisti del barocco fiorentino – da Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740) a Vincenzo Foggini (1700-1760), da Giovanni Baratta (1670-1747) a Giuseppe Piamontini (1644-1762) – il marchese e i suoi primi validissimi artisti formatori, tra cui Anton Filippo Maria Weber (Firenze 1699-?) e Giovan Battista Vannetti (notizie dal 1729 al 1777), trassero dei modelli in cera che erano allestiti nella sala dei calchi in Manifattura. Il *corpus* delle cere barocche della Manifattura Ginori è stato studiato in maniera sistematica da Klaus Lankheit nel 1982⁴ e il suo volume resta un riferimento fondamentale, dove sono censite per

geometra Tommaso Tassini, professionista esterno, come coordinatore per la sicurezza. La gara per la realizzazione delle nuove vetrine è stata vinta dalla Goppion Spa. La Direzione dei lavori è stata affidata all'architetto Elena Magazzini, professionista esterna e nell'estate del 2023 è stato anche concluso il restauro e l'adeguamento di alcune delle vetrine ottocentesche. Accanto a Costantino Ceccanti, Ilaria Castellani e Benedetta Cantini, con l'assistenza di Andrea Nieddu, Vincenzo De Magistris e Carla Secciani, coordinati da me come direttore e responsabile scientifico per la scelta delle sculture.

4 Lankheit 1982.

la prima volta anche le cere oggetto della donazione al Bargello, cui hanno fatto seguito, tra gli altri, gli importanti studi di Alessandro Biancalana, Sandro Bellesi, Dimitrios Zikos, Rita Balleri e Oliva Rucellai⁵.

Le opere donate al Bargello hanno arricchito in maniera fondamentale la collezione del Sei e Settecento e ci hanno portato a ripensare completamente l'allestimento della sala, consentendo anche un risarcimento storico-artistico e museografico alla 'sfortuna' del barocco che ha accompagnato gli allestimenti nel Museo per tutto il Novecento.

La maggior parte delle opere del Sei e Settecento toscano sono giunte al Bargello con il trasferimento nell'antico Palazzo del Podestà del nucleo di sculture e poi delle arti decorative dalle collezioni mediceo-granducali a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento. D'altra parte, non mi pare che finora la critica si sia soffermata sulla provenienza di alcune sculture del barocco romano, apparentemente fuori contesto nella prestigiosa raccolta fiorentina: il modello in cera del *monumento di Alessandro Farnese* (inv. 427 cere) di Francesco Mochi (1580-1654)⁶ e il bozzetto in terracotta del *Monumento funebre di Papa Innocenzo XI Odescalchi* (inv. 454S) di Pierre-Étienne Monnot (1657-1733)⁷.

Nel percorso espositivo, il passaggio verso il barocco ha infatti inizio con lo straordinario modellino in cera del monumento di Francesco Mochi, citato nell'inventario stilato a Roma alla morte dello scultore e per troppi decenni rimasto confinato nei depositi del museo (fig. 1). La cera di Mochi e la terracotta di Monnot furono presentati insieme all'ufficio esportazione di Firenze nel 1910⁸. Le prime leggi in materia di tutela e una nuova consapevolezza sull'ampliamento delle collezioni pubbliche portarono all'acquisto delle due opere e alla destinazione al principale museo nazionale della scultura italiana, dove furono esposte poco dopo. La qualità e la rarità della cera di Mochi non erano tuttavia passate inosservate ad abili conoscitori, tanto che l'Ambasciatore di Germania scrisse al Ministero dell'Istruzione, sostenendo che il modellino era in realtà destinato al Museo di Berlino e proponendo uno scambio con modeste opere scultoree⁹. La proposta fu giustamente declinata dallo Stato italiano e la cera con il modello in terracotta restarono esposti nel museo fino alla metà del secolo scorso, quando vennero collocati nel deposito anche in considerazione della scarsa attenzione verso l'esposizione della collezione di scultura barocca al Bargello.

Fin dai primi progetti di allestimento abbiamo voluto dare un ruolo di primo piano alla rara cera di Mochi, per cui è stata predisposta una vetrina che ne consente l'esposizione in sicurezza insieme ad uno degli

5 A titolo esemplificativo si citano soltanto alcuni dei contributi di questi autori: Biancalana 2005a; Bellesi 2003; Zikos 2011; Zikos 2017, pp. 45-67; Balleri 2014a; Rucellai 2003.
6 Favero 2008, p. 158. Sulla commissione piacentina al Mochi si veda Montanari 2020; per il modellino in cera lvi, p. 51.
7 Da ultimo Bacchi 2020.
8 La documentazione di acquisto delle due opere e la corrispondenza successiva è conservata nell'archivio del Museo Nazionale del Bargello.
9 Nei documenti presentati all'ufficio esportazione nel 1910 non c'era traccia della destinazione alle collezioni d'arte berlinesi, bensì un non meglio identificato signor Knauer, che probabilmente agiva come prestanome.



Fig. 2 Allestimento *Sala della scultura barocca alla corte dei Medici*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

esemplari di medaglia commemorativa della realizzazione del *Monumento di Alessandro Farnese*. L'opera è anche testimone del passaggio verso la centralità di Roma nella produzione del Seicento.

La Sala della scultura barocca alla Corte dei Medici (fig. 2) si apre con la celeberrima *Costanza Bonarelli* del Bernini: rimasta a lungo nello studio dell'artista, nel 1645 fu donata probabilmente dallo stesso scultore al cardinale Giovan Carlo de' Medici (1611-1663), confluendo così nelle collezioni fiorentine e venendo subito esposta nella Galleria delle statue degli Uffizi, accanto al *Bruto* di Michelangelo¹⁰. Il ritratto fu poi trasferito al Bargello nel 1873, divenendo nel tempo oggetto di frequenti spostamenti nelle sale, vista la difficoltà di allestire un'emblematica opera barocca in un contesto di capolavori prevalentemente rinascimentali.

L'attenzione al dato naturale della cultura di primo Seicento è pure esemplificata dalla vetrina dedicata al cosiddetto 'scorticato', primo modello anatomico in cera del corpo umano di Ludovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613)¹¹, con accanto il bronzetto databile al 1678 di Giovanni Battista Foggini (1652-1725).

Nella sala è pure nuovamente esposto il bozzetto in terracotta per il *Monumento funebre di papa Innocenzo XI Odescalchi*, già ricordato. La scultura del Barocco romano ebbe del resto un'influenza fondamentale sugli artisti toscani, anche grazie all'istituzione nel 1673, ad opera di Cosimo III, di un'Accademia fiorentina a Roma, pensata proprio per favorire l'aggiornamento dei pittori



Fig. 3 Manifattura Ginori, *Vaso con il Trionfo di Nettuno* (da M. Soldani Benzi), post 1744, cera, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

e degli scultori attivi alla corte medicea. Il mecenatismo di Cosimo III determinò il rifiorire del bronzetto fiorentino e favorì il ritorno in auge della scultura a rilievo, sulla scorta degli allievi di Alessandro Algardi (1586-1654), ben rappresentato dal bozzetto del *L'incontro di Attila e Papa Leone Magno*.

Alla sontuosità della scultura in bronzo di primo Settecento alla corte dei Medici è dedicata una grande vetrina con la coppia di rilievi in bronzo di Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740) raffiguranti la *Morte di san Francesco Saverio* e la *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate* del 1717¹². Per Anna Maria Luisa de' Medici, l'Elettrice Palatina, fu realizzata la celebre serie di dodici

10 Cfr. Mc Phee 2017, pp. 239, 246-247.

11 A metà Seicento il modello in cera rossa fu acquisito da Francesco Fontani, cortigiano della granduchessa di Toscana Vittoria della Rovere (1622-1694), e poi venduta al cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675) Balducci 1681-1728, ed. 1845-1847, vol. III, pp. 255, 279-282 (per i passaggi di proprietà); Matteoli 1980, pp. 313-314, cat. 136; Waźbiński 1987, pp. 188-192, 195; Ciuccetti 2002, pp. 26-27.

12 D. Zikos, in *La principessa saggia* 2006, pp. 198-199, cat. 49 e R. Gennaioli, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 214-215, cat. 34.



Fig. 4 G.B. Piamontini, *Massacro degli innocenti* (da G. Piamontini), post 1750, cera, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

bronzetti nel 1723, affidati ad artisti diversi, di cui è esposto nella stessa vetrina il *San Luigi di Francia con la corona di spine* di Giuseppe Piamontini (1663-1744)¹³.

Nella vetrina accanto sono quindi allestiti quattro dei modelli donati dal marchese Ginori Lisci: l'originalissimo *Vaso con il Trionfo di Nettuno* (fig. 3), ideato da Massimiliano Soldani Benzi nel 1721 e derivato dalle forme vendute nel 1744 al marchese Carlo Ginori dal figlio dello scultore, Ferdinando¹⁴, il grande rilievo in cera di Giovan Battista Piamontini, con il *Massacro degli Innocenti* (fig. 4), da un modello di Giuseppe Piamontini¹⁵, *l'Apollo e Dafne*, mutuato dal celeberrimo capolavoro del Bernini, e *La morte di San Benedetto*, da un modello di Massimiliano Soldani Benzi¹⁶. Queste opere dialogano per la prima volta con la collezione barocca del museo, sottolineando la peculiarità della produzione Ginori.

Sculture, bozzetti e medaglie si intrecciano quindi in un coro polifonico, in cui materiali e tecniche diverse esemplificano la sontuosità della produzione fiorentina barocca, di cui le cere Ginori sono parte fondamentale nel nuovo allestimento.

Le sedici opere Ginori vanno poi ad arricchire la raccolta ceroplastica del Bargello che adesso include 483 opere, con manufatti confluiti dalla Galleria degli Uffizi e da altre residenze, oppure acquistati nel tempo¹⁷. Le cere dei Medici vengono già ricordate nell'inventario della Tribuna



Fig. 5 P. de' Pastorini, *Ritratto di Francesco I*, 1576-1580 circa, cera, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

degli Uffizi del 1589, insieme ad una miriade di manufatti preziosi ed esotici, a riprova del precoce interesse verso tale genere di creazioni. In questa sede si farà cenno – a titolo esemplificativo – soltanto ad alcune opere in cera conservate al Bargello, che non siano state già citate nelle pagine precedenti.

Il modello del *Perseo* di Benvenuto Cellini (inv. 424 Cere) convive al Bargello col relativo bozzetto in bronzo (inv. 359 Bronzi) ed è una rara testimonianza delle fasi preparatorie della monumentale statua voluta dal granduca Cosimo I de' Medici per la Loggia dei Lanzi¹⁸; potrebbe essere proprio questo il modello in cera che Cellini presentò a Cosimo nel 1545, come riportato dall'artista nella sua "vita"¹⁹.

13 S. Casciu 2019, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 247-249; S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 262-263, cat. 52.

14 La notizia dell'acquisto da parte del marchese Ginori delle forme del Soldani è pubblicata da Ginori Lisci 1963, p. 58 e p. 303, n. 7. Per ulteriori informazioni si rimanda a D. Zikos, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 419-421, cat. 272, dove viene identificata la committenza Scarlatti per la coppia di vasi e, più di recente, a Balleri 2019a, pp. 130-131; R. Balleri, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 432-435, cat. 125 e pp. 512-513, cat. 174.

15 Lankheit 1982, p. 112.

16 *Ibidem*.

17 Inventario Cere del 1914. Sulla collezione medicea di cere e su quelle ora al Bargello: *Ritrattini in cera* 1981, pp. 14-15, 156.

18 *Ritrattini in cera* 1981, p. 169, cat. XVII; *Benvenuto Cellini* 1984, cat. 21; Angellotto, Kumar, Speranza, Vaccari 2007.

19 *La vita di Benvenuto Cellini* 1866, LIII, pp. 379-380. Nel 1826, la Galleria degli Uffizi nel 1826 acquistò i due bozzetti dall'antiquario Fedele Acciai che li aveva prelevati dalla famiglia Niccolini di Firenze: Campani 1884, pp. 124-125.

Del senese Pastorino de' Pastorini (1508-1592) si conserva il ritratto di Francesco I de' Medici (inv. 429 Cere)²⁰, eseguito fra 1576 e 1580 (fig. 5), con l'effigie ufficiale del sovrano che viene replicata su alcune medaglie²¹ e sul raro medaglione in porcellana medicea siglato "P" e datato 1585, un *unicum* in questa originale produzione di corte.²²

A un'invenzione di Giambologna si devono i sette piccoli rilievi in cera su lavagna con le imprese più significative della vita di Francesco I de' Medici, eseguiti con l'aiuto di Antonio Susini (inv. 422 Cere)²³. I modelli, registrati negli inventari medicei a partire dal 1704, sono serviti per le relative fusioni in oro su fondi in diaspro verde e ametista del Tesoro dei Granduchi²⁴, destinate in origine al Tempietto ottagonale collocato al centro della Tribuna degli Uffizi, ideato dal Buontalenti ed eseguito fra 1584 e 1587²⁵.

Oltre alle cere del Cigoli e di Mochi, va fatto un cenno a quelle singolari di Gaetano Zumbo (1656-1701), artista siracusano al servizio del granduca Cosimo III de' Medici dal 1691 al 1695, il quale realizzò alcune delle migliori figurazioni ceroplastiche sui vari stadi della morte e della decomposizione dei cadaveri umani²⁶. Fra i gruppi conservati al Bargello si ricorda il *Compianto sul Cristo morto* (inv. 415 Cere), documentato al museo dal 1878 come opera dello Zumbo, ma da ricondurre ad un suo allievo, che operò a Firenze tra il 1691 e la fine del secolo²⁷.

A conclusione di questa sintetica rassegna sulla collezione al Bargello conviene ricordare la serie dei ritrattini in cera con effigi di scultori, pittori, architetti, scienziati, letterati, diplomatici, collezionisti, aristocratici, attribuita a Giovanni Antonio Santarelli (1758-1826)²⁸, valente scultore, incisore e medaglista che, dopo essersi trasferito a Firenze nel 1797, dal 1808 fu docente dell'Accademia di Belle Arti.

Quasi tutte le cere sono conservate nel deposito del Museo, ma i lavori programmati di riallestimento delle diverse sale e della chiesa sconosciuta di San Procolo, legata dal 2019 al Museo Nazionale del Bargello, consentiranno in futuro di organizzare opportune rotazioni delle collezioni nell'esposizione permanente, nonché mostre tematiche dedicate a queste delicate e singolari opere, che includeranno anche le altre cere della donazione Ginori, particolarmente delicate, come racconta Francesca Rossi, a chiusura di questo contributo.

Note tecniche

Tutti i modelli in cera della Manifattura Ginori sono plasmati con la stessa tecnica e pertanto presentano le stesse caratteristiche di degrado più o meno avanzato. Sono modelli realizzati con cera pigmentata di tonalità rosso scuro,

aggiornata con resine naturali. Ogni modello è composto da più porzioni, realizzate separatamente per mezzo di forme cave a tasselli in gesso, nelle quali era immessa la cera fusa. Quest'ultima si raffreddava sulle pareti delle forme cave e quando veniva estratta, la cavità del modello veniva riempita da una esigua quantità di gesso a pronta presa. Tanto più era complesso ed articolato il modello, tanto più la lavorazione necessitava di forme a tasselli. Si individuano, inoltre, tracce di congiunzione dei tasselli, e sulla superficie del modellato si rileva la presenza di lievi creste di cera, lungo i profili delle figure rappresentate. Un sottile strato di vernice a gomma lacca veniva steso sulla superficie cerosa come finitura, probabilmente anche per ottimizzarne la conservazione.

Nel corso del tempo, la diversa coefficiente di elasticità dei due materiali – cera e gesso – ha inevitabilmente creato forti sollecitazioni fisiche alla materia cerosa che, a differenza del gesso, per sua natura non è sensibile alla presenza di umidità nell'aria, e quindi rimane rigida, mentre il gesso, essendo un materiale igroscopico, tende a rigonfiare.

Nei modelli donati al Bargello, come in tutti quelli noti realizzati nella manifattura, le sollecitazioni fisiche provocate dalla dilatazione del gesso hanno causato numerose fratture e distacchi della cera, con evidenti perdite materiche. La sollecitazione fisica tra gesso e cera tende a rendere il modellato dell'opera molto fragile e sulla superficie di tutti i modelli sono presenti numerose tracce di interventi di restauro progressivi. Le stuccature più antiche sono tutte realizzate con un amalgama di cera che rispetta il colore originale, ma nella *texture* della superficie risulta lievemente più ruvido al tatto. La particolare dedizione impiegata per la realizzazione di questi interventi di manutenzione è testimonianza di come gli operai della manifattura tenessero all'integrità dei modelli, ponendosi come obiettivo un monitoraggio costante.

I calchi originali infatti permettevano di riprodurre numerose volte la porzione di modellato mancante, facendola aderire nuovamente al modello originale, per mezzo della fusione dei margini della frattura. Per mascherare con più efficacia le integrazioni, sulla superficie di alcuni modelli si rileva una sottile stesura di patinatura scura color bitume che tende ad uniformare la cromia della superficie e nascondere gli interventi progressivi. Altri tipi di incollaggi, realizzati recentemente, sono stati eseguiti con colle viniliche che hanno permesso di non disperdere i frammenti erranti del modellato.

Purtroppo, ad oggi, si rileva che le fenditure si reiterano proprio negli stessi punti dove erano state risanate precedentemente, e numerosi sono i frammenti erranti soprattutto riscontrabili sulle porzioni di modellato più aggettante (fig. 6). Altro tipo di degrado rilevato, che accomuna

20 *Ritrattini in cera* 1981, p. 172, cat. XXII. La cera fu donata al Bargello nel 1925 da Giuseppe Geppi.

21 Vannel, Toderi 2003, I, catt. 1063, 1065.

22 Marini 2024, cat. 519.

23 *Ritrattini in cera* 1981, pp. 167-169, catt. X-XVI; B. Bertelli, in *Giambologna, gli dei, gli eroi* 2006, pp. 226-231, cat. 33 (catt. 34-35 per le matrici in bronzo e i rilievi in oro); Andreoni, Kumar, Speranza 2007.

24 B. Bertelli, in *Giambologna, gli dei, gli eroi* 2006, pp. 226-231, cat. 35.

25 Heikamp 1964, pp. 13-16. Nei depositi del Bargello si conservano anche le matrici in bronzo di queste figurazioni:

Toderi, Vannel 1996, catt. 104-109. Cfr: *Gaetano Giulio Zumbo* 1988.

26 Su altre cere dello Zumbo a Firenze: Corsini 1956; Conticelli 2014. Altre figurazioni più complesse dello Zumbo, sempre con inventario Bargello, dopo l'alluvione del 1966 furono depositate al Museo della Specola di Firenze, il più antico museo scientifico d'Europa istituito nel 1775.

28 *Ritrattini in cera* 1981, pp. 36-153, catt. 1-361.



Fig. 6 Tracce di vecchi interventi di stuccatura delle fenditure

i modelli restaurati, è il sottile deposito di sporco superficiale che tende ad opacizzare la superficie in cera modellata. In alcuni punti, soprattutto nei sottosquadri, si sono rilevate tracce di efflorescenze biancastre, riconducibili all'invecchiamento della materia cerosa che, con il tempo, polimerizza e i materiali organici di cui è costituita si modificano, provocando questo tipo di reazione che si traduce in un leggero pulviscolo biancastro facilmente rimovibile con un pennello a setole morbide (fig. 7).

Intervento di restauro

La tipologia di degrado sopra descritta accomunava i modelli restaurati, con maggiore presenza di frammenti erranti per i modelli di maggiori dimensioni, ad esempio il modello del *Vaso* (fig. 3), poiché l'ampiezza ne aumenta la difficoltà di movimentazione. L'intervento è stato codificato per tutti i manufatti, secondo le seguenti procedure: spolveratura superficiale, rimozione della polvere non coerente per mezzo di acqua deionizzata e tensioattivo *TWEEN 20* al 5%, successivo risciacquo con acqua deionizzata. Poiché le vecchie integrazioni materiche a chiusura delle fenditure risultavano eseguite male o distaccate dalla materia originale è stato necessario rimuoverle con l'azione meccanica del bisturi. Tale operazione è stata eseguita senza alcun pericolo di graffiare la superficie originale, poiché la cera utilizzata per l'integrazione, anche se applicata allo stato di fusione, non ha lasciato alcuna traccia. Successivamente si è proceduto al consolidamento e all'adesione dei frammenti erranti con resina



Fig. 7 Efflorescenze biancastre

EPO 155 bi-componente (CTS) ad alta elasticità, addizionata con silice micronizzata per conferire al prodotto una maggiore viscosità. Questo materiale è stato utilizzato anche come consolidante e nello stesso tempo riempitivo per i vuoti che si sono creati tra la cera e il supporto interno in gesso. La resina, al termine della sua catalizzazione si trasforma in un morbido cuscino fra cera e gesso che asseconderà i movimenti di rigonfiamento del gesso, attenuando tali movimenti sulla superficie esterna in cera.

Le stuccature delle fratture sono state eseguite con un amalgama stabile, composta da cera paraffina e cera microcristallina *Cosmoloid*, addizionata allo stato di fusione con pigmento rosso (rosso ossido e terra d'ombra bruciata). La cera è stata applicata come una sorta di stucco lungo le fessurazioni e le lacune materiche, per mezzo di un termocauterico a temperatura regolabile. Le stuccature sono state ritoccate in superficie con colori a vernice, al fine di ricucire la cromia originale con quella delle stuccature. In accordo con Marino Marini, le lacune materiche che avrebbero richiesto una ricostruzione arbitraria del modellato non sono state integrate. Le stuccature sono state trattate ulteriormente con un intervento cromaticamente affine sulla superficie con pigmenti a vernice, creando un ritocco pittorico a puntinato color bruno, al fine di creare da lontano una completa leggibilità dell'opera.

Anticipazioni sul restauro di un'opera in ceroplastica del Museo Ginori

LAURA SPERANZA

Fig. 1 *Compianto sul Cristo morto* (da M. Soldani Benzi), post 1744, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



In questa sede vorrei introdurre brevemente quello che sarà un prossimo intervento conservativo del settore di restauro dei materiali ceramici, plastici, vitrei e organici dell'Opificio delle Pietre Dure che ho l'onore di dirigere. Si tratta di un'opera in ceroplastica di dimensioni piuttosto importanti (70 x 59 x 46 cm) che versa in condizioni conservative critiche. Mi riferisco al *Compianto su Cristo morto* (o *Pietà*) eseguito nella Manifattura Ginori di Doccia dopo il 1744 (fig. 1). L'opera era stata realizzata utilizzando le forme in gesso eseguite da Massimiliano Soldani Benzi che erano pervenute a Doccia grazie all'acquisto di Carlo Ginori, avvenuto il 25 settembre 1744. Il marchese Ginori aveva acquistato queste forme da Ferdinando Soldani Benzi, figlio di Massimiliano di cui esiste una versione in bronzo che oggi si conserva all'Art Museum di Seattle e che si può identificare con la *Pietà* eseguita nel 1714 su commissione del duca Anton Maria Salviati¹.

La versione in cera presenta alcune varianti rispetto all'opera bronzea.

L'opera in ceroplastica è un gruppo piuttosto complesso composto da sei figure attorno a un sarcofago aperto. Centro della composizione è Gesù Cristo riverso per terra, abbandonato su un lenzuolo che lo isola da un piano roccioso. Verso di lui, sorreggendosi sull'orlo del sarcofago è la figura affranta di Maria che con la mano sinistra porge a una figura angelica inginocchiata la corona di spine tolta dalla testa del figlio. A sinistra della composizione troviamo un angelo con fattezze adolescenziali che è raccolto nel suo dolore inclinando la testa sul braccio destro alzato. Altre due figure angeliche, simili a bambini piccoli, sormontano il gruppo sostenendo il pesante pannello del sudario.

Dal punto di vista conservativo questa complicata composizione mostra un quadro fessurativo importante con molte fratture diffuse su tutta la superficie della cera

¹ Per approfondimenti si veda: Morazzoni 1935, pp. 44, 262, tav. XXXI; Suida, Fuller 1954, p. 82; Morazzoni, Levy 1960, vol. 1, pp. 72-74; vol. II, tav. 234; Lankheit 1982, p. 100 (2-3:3) e figg. 7-8; Frescobaldi Malenchini 2003, pp. 64-68, cat. 11; Zikos 2011; Balleri 2014a, pp. 10-13.



Fig. 2 M. Soldani Benzi, *Compianto sul Cristo morto o Pietà*, 1708 (esecuzione del modello) – ante 1740, cera, Firenze, Villa La Quiete – Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze

dalle quali si intravede la sottostante struttura di gesso. Questa caratteristica esecutiva, assieme al colore rosso scuro della cera, confermano che si tratta di un colaggio eseguito nella Manifattura di Doccia.

Vista la complessità della composizione e del modellato delle figure, quest'opera è stata realizzata utilizzando molti perni e sostegni metallici per ancorare fra loro i vari elementi, soprattutto per quelli più aggettanti. Possiamo quindi dire che questa tecnica esecutiva così elaborata ha influito sul grave degrado dell'opera.

Analizzando attentamente tutte le parti della composizione, oltre a trovare moltissime fessurazioni e fratture dello strato di cera, particolarmente gravi, si può anche rilevare che spesso alcune porzioni del modellato si sono deformate e che si sono distaccati ampi frammenti di cera dal supporto in gesso. Altre porzioni di cera si sono proprio distaccate ma non si sono perse grazie alla presenza degli elementi metallici interni di cui si è detto.

Le cause del degrado sono imputabili alla stessa tecnica di realizzazione che ha previsto l'inserimento interno del gesso a contatto con lo strato di cera. Il gesso, che ha una

struttura rigida e pertanto non deformabile, in compresenza con la cera ha creato sollevamenti, fratture e distacchi. Questi fenomeni sono divenuti importanti perché la cera in ambienti non climatizzati, con la presenza di sbalzi termici, è soggetta a movimenti e deformazioni che invece il gesso non possiede. La diversa natura dei due materiali non può coesistere da un punto di vista conservativo.

La superficie della cera presenta una grossolana e spessa patinatura di un tono di colore brunastro che è presente su tutta la collezione probabilmente per uniformare tutte le opere in cera.

Nel 2010 l'Opificio delle Pietre Dure ha restaurato una cera 'gemella' conservata presso la Villa La Quiete (fig. 2)² che però risulta realizzata in maniera diversa, infatti in questo caso l'anima in gesso non è presente e di conseguenza l'esteso degrado riscontrabile nell'opera del Museo Ginori non si era verificato. Inoltre il gruppo di Villa La Quiete sembra avere un diverso impasto della cera e non presenta quella patinatura di colore brunastro che caratterizza il gruppo Ginori.

Inizialmente si pensava di far eseguire l'intervento conservativo sul gruppo Ginori alle tre restauratrici del settore dei materiali ceramici, plastici, vitrei e organici dell'Opificio. Si è successivamente deciso di affidare tale lavoro come argomento di tesi per una delle allieve della scuola di Alta Formazione e Studio dell'Opificio, equiparata alla Laurea Magistrale che prevede, oltre a un testo scritto, il vero e proprio intervento conservativo.

A fianco della ricerca scientifica sui materiali costitutivi e sugli elementi del degrado, sono previste varie fasi di restauro. Dopo la messa in sicurezza e il consolidamento delle parti precarie si procederà alla pulitura della superficie per comprendere la natura della patinatura esterna. Seguirà il complesso recupero delle zone deformate mediante applicazione di calore localizzato e controllato al fine di favorire la riadesione delle porzioni distaccate di cera al supporto sottostante in gesso. Ci sarà poi il consolidamento delle fratture sia mediante ausilio di collanti che col termocauterio a cui seguiranno le integrazioni materiche delle lacune con un impasto di cera chimicamente stabile rispetto all'originale e opportunamente pigmentate per adattarsi cromaticamente all'originale. Sarà anche l'occasione per sperimentare metodi integrativi che siano riconoscibili rispetto alle parti originali, pur armonizzandosi con esse, a una visione a distanza.

2 Paolucci 1978; R. Roani Villani, in *Villa La Quiete* 1997, pp. 119-120, cat. 38; D. Zikos, in *La Fabbrica della Bellezza* 2017, p. 128, cat. 9; R. Balleri, in *Plasmato dal fuoco* 2019, p. 242, cat. 46; Giometti 2021.

Il restauro del calco in cera di *Apollo e Marsia*

MARIA GRAZIA CORDUA

Particolare della fig. 1

Tecnica d'esecuzione

Il gruppo di *Apollo e Marsia* fa parte della collezione di calchi in cera risalenti al XVIII secolo del Museo Ginori. Fu realizzato da Vincenzo Foggini nel 1748, da una composizione del padre (figg. 1-2). Ogni calco in cera della collezione del Museo Ginori nasce da forme in gesso a tasselli.

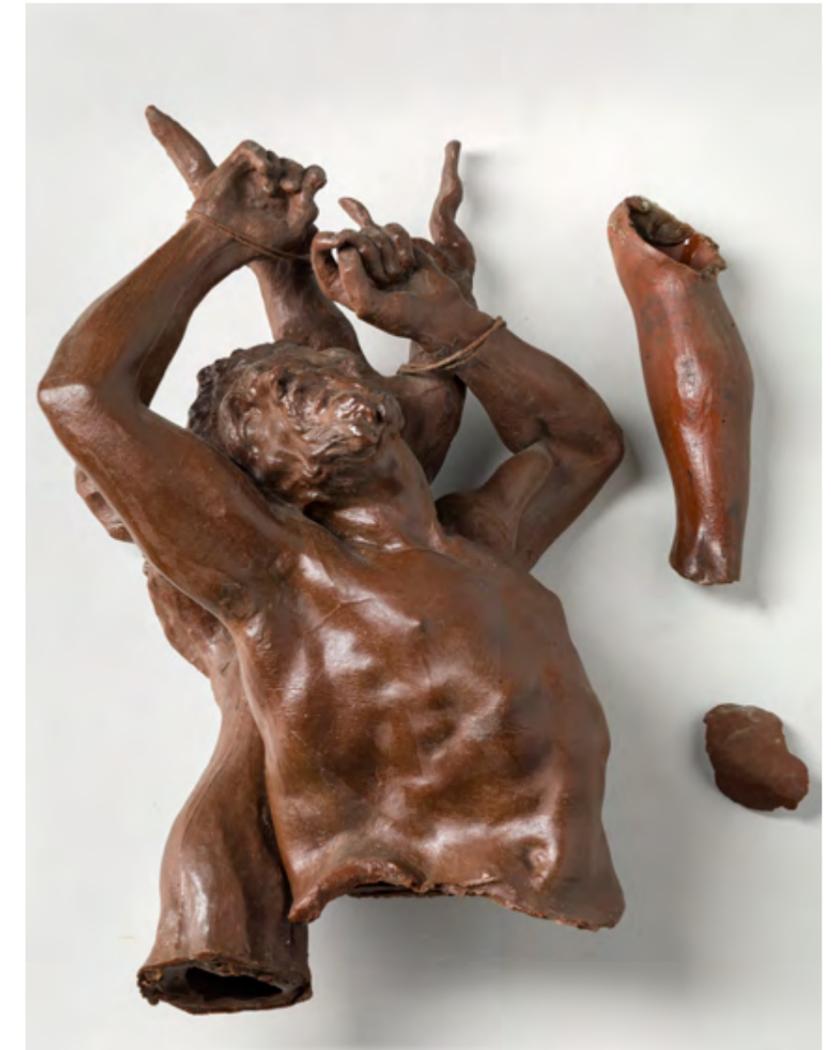
Per la realizzazione di un calco in cera come prima cosa veniva creato il soggetto in argilla, il quale era sezionato in più parti e per ciascuna si realizzava la relativa forma in gesso a tasselli. Sull'argilla venivano inserite delle lamelle metalliche in modo da delimitare delle piccole porzioni, ognuna delle quali veniva poi riempita con il gesso liquido e andava a formare il tassello, i vari tasselli erano contenuti da due valve in gesso, che si chiudevano tra loro come un guscio di noce, combaciando perfettamente grazie a delle chiamate che venivano create appositamente. Quando il gesso si era consolidato e ben asciugato, la forma veniva aperta e si procedeva ad estrarre il soggetto in argilla che generalmente con questa operazione andava distrutto. La forma ricomposta era riempita con la cera liquida, di colore rossastro, colore comune a tutti i modelli di questa collezione, una miscela costituita principalmente da cera d'api e colofonia, colorata con cinabro e minio. La cera rimaneva all'interno della forma pochi secondi, tanto da far solidificare un sottile spessore alle pareti del gesso ed eliminare quella in eccesso. Ogni calco in cera ha al suo interno un sottile strato in gesso e degli elementi metallici di sostegno, che venivano inseriti prima di estrarre la cera dalla forma. Generalmente nelle figure, la testa e gli arti erano lasciati vuoti, solitamente con un maggiore spessore della cera. Il gesso e l'armatura metallica erano inseriti nel corpo centrale della composizione e nella base. Le varie parti sezionate, liberate dalla forma a tasselli venivano poi assemblate tra loro e rifinite a mano.



Fig. 1 V. Foggini, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini), 1748, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, veduta frontale dopo il restauro



Fig. 2 V. Foggini, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini), 1748, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, veduta tercale dopo il restauro



Figg. 3-5 V. Foggini, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini), 1748, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, prima del restauro

Stato di conservazione

La particolare tecnica d'esecuzione e l'unione di materiali così in contrasto tra loro sono state le cause principali del degrado dei calchi in cera della collezione Ginori. La cera invecchiando cristallizza, diventa più rigida, perde l'elasticità, subisce un ritiro, tra la cera e il gesso si viene a creare un'intercapedine d'aria, il sottile strato in cera non aderendo più al supporto in gesso diventa più fragile e si rompe più facilmente. Il metallo all'interno del gesso si ossida e provoca rotture e distacchi. Le superfici di tutte le opere della collezione sono caratterizzate da un reticolo di cretature. A questi fattori si sono aggiunti vari danni accidentali, che hanno accentuato il loro degrado con rotture e perdite d'importanti parti di modellato. Il gruppo di *Apollo e Marsia* presentava delle criticità eccezionali: la figura di Marsia era completamente staccata dal resto della

composizione all'altezza della vita, come pure la parte superiore dell'albero e la gamba destra di Apollo (figg. 3-5). La cera aveva subito una grave deformazione a causa di una fonte di calore che aveva provocato il collasso della parte inferiore del corpo di Marsia, che si è piegata in avanti adagiandosi sulle zampe, la parte superiore e l'albero si erano piegati in avanti, con la conseguente rottura della figura in due parti. La fonte di calore alla quale l'opera è stata esposta doveva essere costante e lenta, non violenta; la cera, infatti, non si è sciolta e non ha subito la perdita del modellato superficiale. Nel modello di *Apollo e Marsia* la struttura interna in gesso è presente solo alla base e questo ha permesso alla cera di muoversi e deformarsi. Il calore ha inoltre provocato la deformazione del bicipite sinistro e dell'addome di Marsia.

Intervento di restauro

Il restauro di *Apollo e Marsia* si è svolto nel 2022, contemporaneamente al restauro di altri tre calchi in cera della collezione Ginori: *Leda con il cigno*, *Venere che spenna Amore* e *Venere Callipige*.

La prima fase dell'intervento è stata quella della pulitura. È stata utilizzata una soluzione di acqua deionizzata e un tensioattivo neutro, il Tween 20, che ha rimosso i depositi di sporco superficiale che avevano alterato la cromia originale, ingrigendo il colore rossastro e spegnendo la naturale lucentezza che emana la cera.

Per gli incollaggi è stata utilizzata una resina epossidica, la Epo 155, che presenta caratteristiche, oltre che adesive, di elevata elasticità nel tempo, necessarie per poter essere utilizzate su questa tipologia di opere. La gamba destra di Apollo presentava punti di attacco molto sottili e poco stabili. All'interno della caviglia è stato inserito un rinforzo per dare più consistenza e sostegno, caricando la resina con la silice micronizzata in modo da renderla più densa.

Per ricomporre l'opera e assemblare le parti di modellato staccate, prima era necessario correggere le varie deformazioni e capire come la cera avrebbe reagito esponendola nuovamente a una fonte di calore. Per correggere la deformazione dell'addome di Marsia è stata utilizzata una fonte di calore prodotta da un phon. Il calore è stato direzionato in modo controllato e graduale verso la deformazione, con le dita della mano è stato possibile agire dall'interno esercitando una leggera pressione verso l'esterno e riportare il modellato in posizione. La cera ha risposto molto bene e si è subito ammorbidita, ha riacquisito l'elasticità che perde completamente con l'invecchiamento.

Per correggere la deformazione del bicipite sinistro di Marsia, è stato praticato un taglio al braccio all'altezza dell'attacco con la spalla in corrispondenza di una vecchia stuccatura, questo ha permesso di poter operare dall'interno con le dita, esercitando una leggera pressione verso l'esterno come era stato fatto per l'addome e riportare alla sua forma originaria anche il bicipite deformato.

La parte più complessa da riportare in posizione è stata quella inferiore, dove la cera presenta uno spessore maggiore, questa era completamente piegata in avanti e verso il lato destro della composizione, collassata su sé stessa. Utilizzando la fonte di calore, agendo sia dall'interno che dall'esterno ed esercitando una leggera torsione verso l'alto e verso sinistra, la parte è stata riportata in posizione.

Correggendo le deformazioni, le due parti staccate hanno ritrovato la loro collocazione e stabilità originaria, perfettamente autoportante, non è stata quindi necessaria una struttura interna di sostegno, le parti sono state incollate tra loro con la resina epossidica. Durante le operazioni di recupero della deformazione è stato preferibile fermarsi circa un centimetro prima rispetto alla posizione originaria, per non andare a sollecitare la cera oltre il punto massimo, e non rischiare strappi e rotture. Rispetto ad altri modelli della collezione, il gruppo di *Apollo e Marsia* presentava il riempimento interno in gesso solo alla base, questo ha portato alla deformazione causata dalla fonte di calore, fino a far staccare la parte superiore da quella inferiore, ma ha permesso anche di poter ripristinare la forma e posizione originaria.

Nel restauro della cera, vengono utilizzati strumenti reperibili nel campo dell'odontoiatria, come il termocauterio, una piccola spatola calda a temperatura regolabile con punte intercambiabili di varia forma e grandezza, che permette di lavorare in modo preciso e puntuale, evitando di toccare la cera originale. Questo strumento viene impiegato per tutte le operazioni di rifinitura, chiusura delle linee di frattura, piccole ricostruzioni.

Per colmare le crettature, chiudere le linee di frattura, ricostruire le piccole parti mancanti, è stato realizzato un nuovo impasto con una miscela di paraffina e cera microcristallina, al quale sono stati aggiunti i pigmenti in polvere allo stato di fusione, per raggiungere il colore della cera originale. Il nuovo impasto è più morbido ed elastico rispetto all'originale a base di cera d'api, che col tempo tende a perdere elasticità e quindi diventa più fragile, le diverse consistenze tra la vecchia e la nuova cera, evitano che i due materiali si imparentino, permettendo una eventuale reversibilità¹.

¹ Si veda anche Cordua 2022b, pp. 34-41.



Un nuovo protocollo di analisi tecniche per i modelli in cera del Museo Ginori

GIULIA BASILISSI*,
FRANCESCA BRIANI**,
AZZURRA MACHERELLI**

Particolare della fig. 3

Come noto la collezione di modelli in cera del Museo Ginori risulta essere di notevole interesse non solo per il suo valore storico, ma anche per il numero di opere di cui è costituita. Con importanti finanziamenti pubblici e privati dal 2020 la Fondazione Museo Archivio Richard Ginori della Manifattura di Doccia, in collaborazione con la Direzione regionale Musei nazionali Toscana, ha potuto realizzare numerosi restauri di questi manufatti e si è pertanto delineata la necessità di approfondire lo studio su di essi. L'intervento in oggetto ha quindi lo scopo di illustrare le ricerche attualmente in corso su alcuni dei modelli in cera della collezione del Museo Ginori. Sono infatti stati compiuti i primi passi nella definizione di un protocollo di studio articolato in due fasi: una di schedatura dell'opera con note storico-artistiche e osservazioni sulla tecnica di realizzazione e una seconda che prevede una campagna diagnostica per la caratterizzazione dei materiali costitutivi. È stato quindi determinato un protocollo multidisciplinare allo scopo di implementare non solo la conoscenza di ogni singolo manufatto ma di fornire utili strumenti di supporto per l'attribuzione delle opere e della collezione nel suo complesso.

Breve descrizione della collezione

Di seguito verranno riportati brevi cenni storici in merito alla costituzione della collezione utili al solo fine di illustrare con maggior chiarezza le ragioni di questa ricerca.

Il marchese Carlo Andrea Ginori fondò la sua fabbrica a Doccia (Sesto Fiorentino) nel 1737 e acquistò anche modelli in terracotta, gesso, cera e forme in gesso per dotare la manifattura di un repertorio figurativo da trasporre in porcellana, che come è noto risulta essere la principale attività della fabbrica. La collezione dei modelli era inizialmente esposta presso l'antico Museo Ginori a Doccia, di cui conserviamo alcune significative foto storiche, per essere spostata negli anni Sessanta presso l'attuale sede novecentesca.

* Funzionaria restauratrice
Direzione regionale Musei
nazionali Toscana

** ADARTE snc diagnostica per
l'arte, www.adartesnc.it

I soggetti selezionati da Carlo Ginori, e poi dal figlio Lorenzo, sono in parte tratti in scala ridotta dall'antico, come ad esempio piccole copie in gesso dell'*Arianna dormiente* dei Musei Vaticani, e in parte derivati dalla scultura tardo barocca fiorentina. Alcune composizioni provengono direttamente dalle botteghe di artisti come Massimiliano Soldani Benzi (1656-740), Giuseppe Piamontini (1663-1744) e Giovan Battista Foggini (1652-1725) attraverso percorsi diversi e talvolta direttamente dai figli che ereditano con le botteghe le opere in cera o le forme in gesso dalle quali queste sono tratte. Carlo Ginori acquistò infatti anche alcune forme in gesso dagli eredi dello scultore Massimiliano Soldani Benzi e da Anton Filippo Maria Weber¹. Vincenzo Foggini, figlio di Giovan Battista, venne incaricato direttamente da Carlo Ginori di eseguire alcuni "getti" (positivi in cera) a partire dalle forme in gesso conservate nella bottega del padre. I documenti testimoniano inoltre che al 1750 il Ginori acquistò da Giovan Battista Piamontini alcuni modelli d'invenzione del padre Giuseppe².

I modelli della collezione, come precedentemente indicato, sono quindi costituiti da diversi materiali quali gesso e terracotta, ma in questo studio l'approfondimento sarà condotto sui modelli in cera; quest'ultimi sono 132 di cui 43 bassorilievi e 89 sculture a tutto tondo. Questa ricerca infatti si pone come obiettivo quello di fornire un supporto diagnostico e tecnico allo studio storico-artistico in merito alla provenienza dei vari modelli in cera.

Tecnica di realizzazione dei modelli in cera

La tecnica di esecuzione dei modelli in cera è nota nei suoi tratti principali e piuttosto omogenea per quanto riguarda la collezione del Museo Ginori. La prima fase prevedeva la modellazione, da parte dell'artista, della composizione, eseguita solitamente in argilla; questa veniva sezionata in più parti, al fine di ricavare da ciascuna una forma in gesso "a tasselli". Il gruppo di forme ottenuto era successivamente trattato con materiali distaccanti e riempito con cera allo stato liquido, che veniva lasciata raffreddare per alcuni secondi, al fine di farla aderire e solidificare riscalando la superficie interna della forma. In questa fase di "sciacquo" della cera si potevano formare alcune piccole bolle d'aria, che comportano la presenza di minute cavità sulla superficie dell'opera. Il materiale in eccesso, ancora allo stato liquido, veniva poi eliminato così da ottenere gusci in cera vuoti al loro interno. Tale processo aveva come risultato la trasposizione in cera della composizione di partenza eseguita in argilla. Per conferire maggiore stabilità all'interno della cera solidificatasi, prima della sua estrazione dalle forme, veniva inoltre inserito del gesso o

alcuni sostegni metallici. Generalmente nelle figure, la testa e gli arti erano lasciati vuoti ma con un maggiore spessore di cera. Le varie parti sezionate, liberate dalla forma "a tasselli" erano assemblate tra loro e rifinite superficialmente con strumenti vari e spatole calde. Come vedremo molte delle cere della collezione presentano superficialmente alcune stesure di colore, di toni, spessori e localizzazioni differenziate³.

Ragioni dello studio. L'idea del protocollo e le opere selezionate

Lo studio in oggetto nasce dalla volontà di tracciare similitudini e differenze tra i vari modelli in cera della collezione Ginori, nel tentativo di fornire informazioni utili alla comprensione della loro provenienza. Di molte opere infatti non abbiamo specifiche informazioni, conosciamo ad esempio quando sono entrate a far parte della collezione Ginori, ma non siamo certi che siano della mano dell'artista che li ha ideati, come nel caso dei "getti" in cera eseguiti da Vincenzo Foggini impiegando probabilmente le forme in gesso del padre. Pur comprendendo la complessità del progetto è stato deciso, in collaborazione con il Museo Ginori, di mettere a punto un sistema di schedatura dei modelli in cera (vedi Appendice). In riferimento all'opera presa in esame, la scheda prevede alcune note storico-artistiche, che includono il riferimento all'autore (certo o presunto), all'archetipo e all'invenzione, individuando infine la presenza di trasposizioni della composizione in altri materiali. Sono utili allo studio anche riferimenti dimensionali così da poter confrontare in maniera diretta il modello con le altre trasposizioni nel tentativo di stabilire il rapporto presente tra loro (archetipo, copia, ecc.). Importante anche l'inserimento nella scheda di riferimenti a foto storiche che forniscono informazioni utili per quanto riguarda la storia conservativa delle opere. Si è inoltre deciso di segnalare nella schedatura la presenza o meno di forme in gesso correlate al modello; presso la Manifattura Ginori si conservano infatti diverse migliaia di forme in gesso perlopiù impiegate per la realizzazione dei calchi in cera in gran parte conservati nel Museo Ginori⁴ e che rappresentano un incredibile patrimonio ancora tutto da studiare. Nella scheda vi sono poi note relative alla tecnica di realizzazione e infine i risultati della campagna diagnostica che vedremo dettagliatamente in seguito. Da questa breve descrizione è possibile comprendere che nella scheda ideata per questo progetto si è cercato di inserire quante più informazioni possibili sull'opera sperando che, in futuro, tutto il materiale raccolto possa confluire in un database funzionale alla consultazione e alla comparazione dei dati raccolti.

1 Zikos 2011, p. 21.
2 Balleri 2016, p. 164.

3 Per ulteriori dettagli in merito alla tecnica di realizzazione e al restauro dei modelli in cera si rimanda al testo di Cordua 2020, p. 149.
4 Balleri, Di Tondo, Adembri, Gherardelli 2014, p. 145



Fig. 1 G.B. Vannetti (attr.), *Leda con il cigno* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1744, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 2 V. Foggini, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini, con varianti), 1748, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

I compilatori della scheda possono essere professionisti di varia formazione ma, vista la natura stessa di questo contenitore, sarebbe opportuno impostare il lavoro in maniera il più possibile multidisciplinare. Si è cercato di elaborare un sistema schematico e semplice accessibile a tutti, sebbene sarebbe auspicabile eseguire la schedatura con professionisti di diversa competenza specifica (storici dell'arte, diagnostici e restauratori).

Per questo progetto pilota sono state selezionate tre opere: il gruppo raffigurante *Leda con il cigno* di Giovan Battista Vannetti (fig. 1), tratto dalle forme in gesso di Massimiliano Soldani Benzi, come attestato nei documenti *Conti e Ricevute* conservati nell'archivio Ginori Lisci di Firenze⁵; i gruppi di *Apollo e Marsia* del 1748 (fig. 2)⁶ e di *Perseo con la testa di Medusa* del 1749 (fig. 3)⁷, entrambi eseguiti da Vincenzo Foggini su modello del padre Giovan

Battista, come reso noto dai documenti. Queste cere sono state oggetto di recenti restauri, il che ha facilitato la raccolta dei dati. Nello specifico, quello che ha destato maggior interesse è stato eseguito sul gruppo di *Apollo e Marsia*, opera che a causa di un riscaldamento si presentava quasi completamente collassata su sé stessa⁸.

Le stesure superficiali: note e indagini

Lo studio tecnologico dei modelli si sviluppa a partire da un'osservazione accurata delle superfici. Oltre ad una fonte di illuminazione costante l'operazione è stata coadiuvata dall'uso di una sorgente luminosa spot con radiazione visibile e ultravioletta e dall'uso di un microscopio digitale per visionare con maggiore dettaglio le superfici. Osservando la collezione possiamo vedere che i modelli presentano una diversa colorazione dell'impasto ceroso:

5 R. Balleri, in *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022, p. 42.

6 R. Balleri, in *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022, p. 28.

7 Balleri 2020, p. 78.

8 Cordua 2022, pp. 23-27.



Fig. 3 V. Foggini, *Perseo con la testa di Medusa* (da G.B. Foggini, con varianti), 1749, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

alcuni sono di colore rosso, altri bruno, in rari casi la cera non è pigmentata. Molte delle opere rivelano anche una patinatura superficiale di colore bruno simile al bronzo, ipotizziamo con la specifica volontà di assimilare i modelli in cera a bronzetti, materiale in cui molte delle opere sono state pensate e trasposte. Risultava quindi utile cercare di conferire un valore univoco al colore, per quanto possibile, andando così a raggruppare i modelli con caratteristiche cromatiche simili. Uno degli obiettivi del progetto era quello di individuare dei sistemi di studio semplici e facilmente replicabili da qualsiasi compilatore; per questa ragione si è deciso di escludere l'uso di un colorimetro, pur essendo questo il sistema più oggettivo di analisi del colore. Si è pertanto scelto di utilizzare due sistemi di classificazione del colore (spazi colore) riconosciuti a livello internazionale che presentano una certa facilità di utilizzo

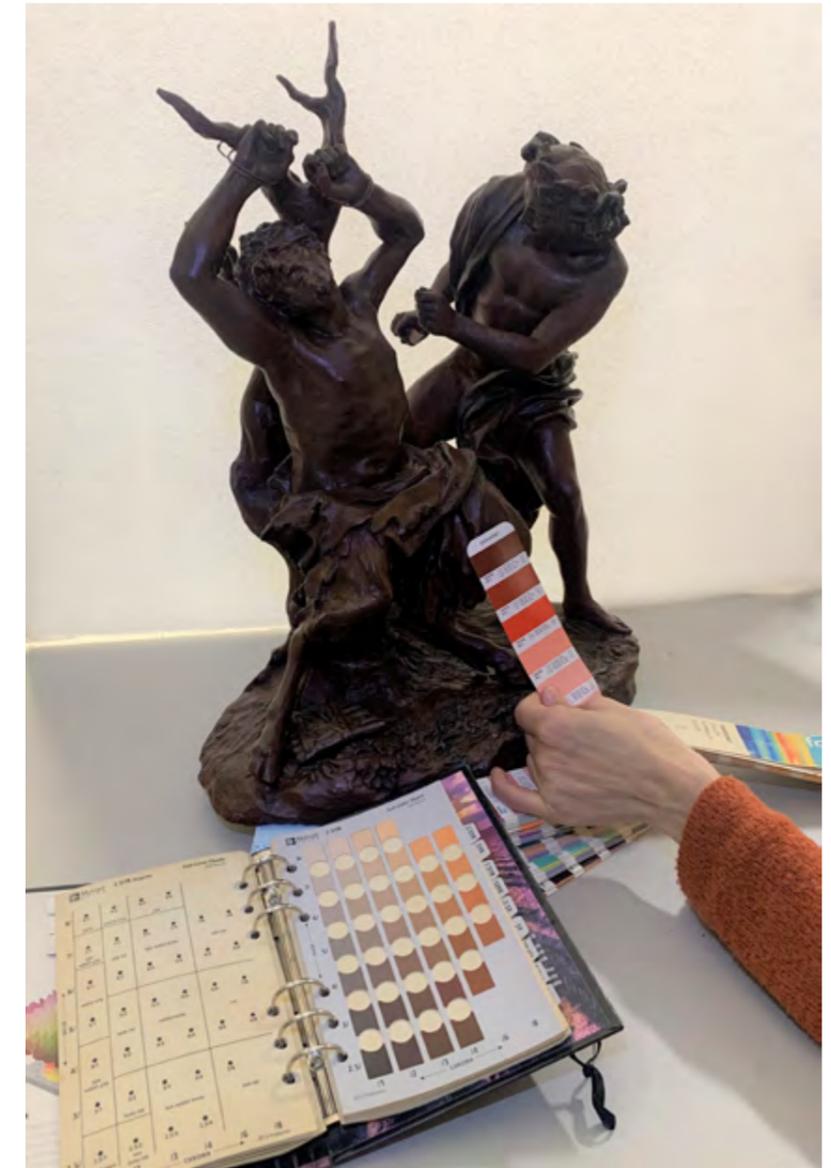


Fig. 4 Fase di identificazione dei codici colore con sistema *Pantone* e *Munsell* del gruppo in cera raffigurante *Apollo e Marsia* (vedi fig. 2)

e che costituiscono un linguaggio universale: *Pantone matching system* e il sistema *Munsell*. Sono quindi state individuate delle aree in cui la patinatura superficiale risultava ben conservata e si è quindi individuato un codice colore mediante comparazione con standard *Pantone* e *Munsell* in forma di schede cartacee, valori poi riportati nella scheda (fig. 4).

Nella campagna di ricerca e studio messa in campo si è deciso di utilizzare il più possibile metodologie non invasive, pertanto è stata applicata una tecnica diagnostica per immagini⁹ largamente impiegata nei beni culturali, ma non in maniera diffusa per questa tipologia di manufatti. Si tratta della fotografia in luce ultravioletta, tecnica

⁹ *Imaging* eseguito da Ottaviano Caruso.

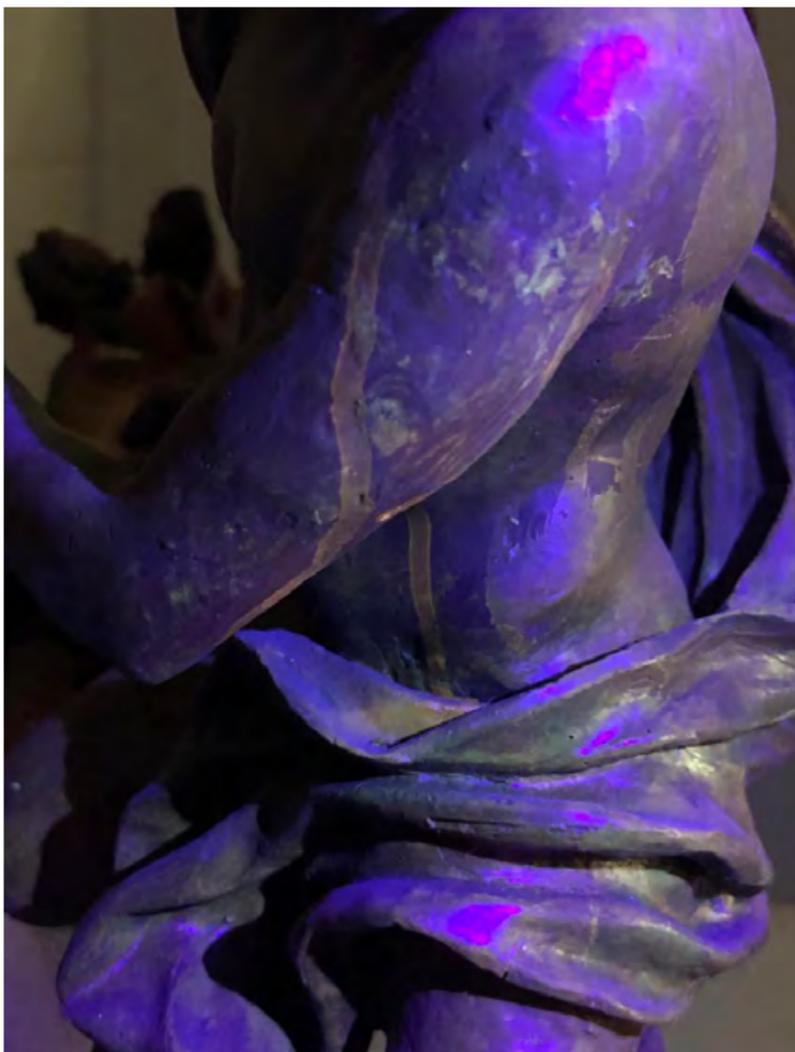


Fig. 5 V. Foggini, *Apollo e Marsia* (vedi fig. 2): studio delle superfici del gruppo in cera mediante radiazione ultravioletta

che ha permesso di individuare nei modelli la presenza di stesure superficiali, di interventi di restauro pregressi e l'esistenza di componenti specifiche all'interno della cera (fig. 5). L'utilizzo preliminare di questa tecnica è stato quindi di grande utilità per l'individuazione di aree su cui approfondire la ricerca. Auspichiamo pertanto che possa trovare in futuro un'applicazione in maniera diffusa anche per questa classe di materiali.

L'impasto ceroso

La medesima caratterizzazione del colore sopra riportata è stata effettuata per l'impasto ceroso. In alcuni manufatti, come ad esempio il *David con la testa di Golia* (1749 circa) da Giovan Battista Foggini si è osservata, al di sotto della patinatura superficiale, la presenza di una cera di colore giallo per la figura di David, la testa e il braccio



Fig. 6 *David con la testa di Golia* (da G.B. Foggini), metà del XVIII secolo, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

sinistro di Golia e l'elmo, mentre una cera di colore rosso per il resto della composizione (fig. 6)¹⁰.

La schedatura dell'opera (vedi Appendice) prevede inoltre l'individuazione di alcuni dettagli superficiali correlati alla tecnica di realizzazione come le "bave", dovute all'uso di forme a tasselli, la porosità derivata dalla presenza di bolle d'aria nella fase di colaggio della cera o trattamenti superficiali di finitura, per l'eliminazione delle irregolarità appena descritte. Questi dati sono utili perché indicativi di una modalità operativa messa in atto da chi ha realizzato i modelli, diventando quindi un *marker* di una specifica produzione. In merito alla comprensione dei materiali costitutivi dei modelli in cera si inserisce l'apporto della diagnostica per i beni culturali. Le uniche informazioni che abbiamo in merito alla composizione della mistura cerosa sono alcune note di pagamento emesse da Vincenzo Foggini, che forniscono

¹⁰ Si veda anche Basilissi 2020, pp. 120-124; *Amici di Doccia-Quaderni*, XIII, 2020, tav. Xa, p. 37.

indicazioni sui materiali impiegati per la realizzazione di alcuni dei suoi "getti":

"n. 1 cera / n. 5 di pece greca / terra rossa / per unto, fuoco, e altro [...]" e ancora viene indicato "p. 8 di cera / p. 2 di pece greca / olio cotto e carbone / terra rossa"¹¹.

Risulta quindi evidente che la mistura non sia costituita da sola cera d'api, bensì dalla miscelazione di questa con resine, pigmenti e altri materiali. Ciò è riportato anche da Filippo Baldinucci che nel suo *Vocabolario* definisce: "Cera da modellare. Cera bianca o gialla con sego, tremantina, farina sottile, e cinabro; serve per far modelli di figure grandi e piccole"¹². Sono state individuate anche alcune pubblicazioni con indagini diagnostiche su impasti cerosi di collezioni anatomiche¹³, dei famosi teatrini di Gaetano Giulio Zumbo¹⁴ o bozzetti come quello del *Perseo* conservato presso il Museo Nazionale del Bargello¹⁵. Questi sono solo alcuni dei riferimenti che sono stati utili per impostare il progetto di ricerca.

La campagna diagnostica è stata pensata al fine di raccogliere un elevato numero di informazioni riguardo i materiali utilizzati nella produzione delle varie opere, in modo da ottenere una sorta di mappa dei materiali caratterizzante ogni autore. Tramite Fluorescenza a Raggi X (XRF)¹⁶ sono stati analizzati i materiali inorganici impiegati dagli autori per impartire la colorazione desiderata alle cere. Pirolisi accoppiata alla spettrometria di massa (Py-MS), Cromatografia liquida accoppiata alla spettrometria di massa ad alta risoluzione (HPLC-MS) e Gascromatografia accoppiata alla spettrometria di massa (GC-MS)¹⁷ sono invece le tecniche di indagine impiegate per il riconoscimento delle cere e dei materiali organici eventualmente aggiunti all'impasto.

Le indagini cromatografiche si sono focalizzate su due delle opere sopra indicate: *Leda con il cigno* di Giovan Battista Vannetti (fig. 1) e *l'Apollo e Marsia* di Vincenzo Foggini (fig. 2).

I cromatogrammi ottenuti tramite le analisi hanno mostrato la presenza di cera d'api e colofonia nei campioni di entrambe le opere analizzate. L'analisi elementare tramite XRF di vari punti sia dell'*Apollo e Marsia* che della *Leda con il cigno*, mostra che le cromie indagate sono dovute a composti inorganici miscelati alle cere per conferire loro colorazioni rosse e brune. Queste colorazioni appaiono abbastanza simili, anche se in *Apollo e Marsia* si nota bene una diversa tonalità di colore di Apollo rispetto al resto del gruppo; i risultati ottenuti sono molto interessanti: si è potuto ipotizzare che la figura di Apollo sia stata

probabilmente eseguita in una fase diversa, se non addirittura aggiunta o sostituita, avendo rilevato una composizione chimica elementare decisamente diversa da quella di Marsia e da quella dell'albero e del basamento. Per quanto riguarda la figura di Leda questa presenta degli elementi che non si ritrovano né nell'Apollo né nel resto del gruppo.

Questo dato permette di supporre che la parte inorganica dell'impasto venisse verosimilmente personalizzata dall'autore, e che quindi l'analisi di questo materiale possa consentire una distinzione tra gli artisti ed essere di aiuto in eventuali ricerche attributive.

Nella figura della Leda è presente un composto a base di piombo abbondante e di tipo differente dal gruppo dell'*Apollo e Marsia*, dove il piombo è molto meno presente; anche lo stronzio (Sr) appare solo in tracce nella Leda, mentre risulta abbondante nell'*Apollo e Marsia*. In quest'ultimo appare un'ulteriore differenza che vede le terre d'ombra (ossidi di manganese e ferro) distribuite in modo significativo sul basamento, sul corpo di Marsia e sul tronco a cui è legato, mentre sono presenti in minima traccia sulla figura di Apollo. Piccole quantità di un pigmento a base di rame sono rintracciabili ovunque, fatta esclusione per i punti acquisiti sul Marsia. I punti presi sulla capigliatura del putto della Leda non mostrano differenze attese tra le cromie più chiare e quelle più scure: la differenza si concentra sulla maggiore abbondanza di ferro nelle prime (maggiori concentrazioni di ocre, presumibilmente). La coda del cigno nel gruppo della Leda, vede una parte di rifacimento che mostra una miscela di composti inorganici diversa, con minori quantità di ferro e maggiori di calcio, rispetto alla parte originale.

Risulta quindi interessante osservare come vi siano dei *marker* utili alla "classificazione" delle cere, ma anche come lo studio diventi più complesso a causa di una differente composizione anche tra elementi dello stesso modello. In questa fase dello studio possiamo correlare queste differenze a momenti distinti nella fase di realizzazione o a integrazioni-restauri successivi.

Tabella riassuntiva della presenza degli elementi nelle varie figure

	Pb	Sr	Cu	Fe e Mn	Pb, Fe e Ca	Tracce di Ti, K e Zn
Leda ed il Cigno	X		X		X	X
Apollo		X	X		X	X
Marsia		X		X	X	X
Basamento		X	X	X	X	X

11 AGL, *Conti e ricevute appartenenti al senatore Carlo del senatore Lorenzo Ginori, 1738-1757*, 25 febbraio 1741 (1742), n. 67, documenti trascritti in Balleri 2020, p. 77; AGL, *Conti e ricevute appartenenti al senatore Carlo del senatore Lorenzo Ginori, 1741-1746*, 7 ottobre 1745.
12 Baldinucci 1681, p. 31.
13 Sánchez Ortiz, Micó 2012.
14 Dal Forno 2009; Cordua, Lanterna, Lombardi, Moradei, Scalini, Speranza 2009.
15 Scheda diagnostica del Laboratorio Scientifico dell'Opificio delle Pietre Dure S. 1254. Si ringrazia il Laboratorio per la disponibilità.
16 XRF eseguito da Luciano Marras di ARTEST di Luciano Marras.
17 Le indagini cromatografiche sono state eseguite dai Laboratori di Chimica Analitica del Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale dell'Università di Pisa, Gruppo SCIBEC, responsabile delle analisi Prof.ssa Francesca Modugno.

È stata eseguita una metodica di *post* elaborazione dei dati in grado di mettere in evidenza le possibili differenze ed affinità tra le composizioni dei vari punti analizzati. Sono stati utilizzati algoritmi di correlazione multivariata in grado di raggruppare o separare gli spettri secondo oggettive e minime comparazioni tra le caratteristiche spettrali, altrimenti queste spesso non sarebbero avvertibili tramite una semplice osservazione anche quantitativa degli spettri. Sono stati applicati algoritmi di separazione in componenti principali (PCA) ed è stato utilizzato il metodo dei grafi per rappresentare visivamente il grado di correlazione tra gli spettri raccolti.

Sono evidenti i raggruppamenti che classificano diverse tipologie di miscele inorganiche nelle cere, pertinenti a diverse loro parti; le indicazioni ottenute dal grafo possono indirizzare in modo conclusivo la coerenza di parti dell'opera o di opere diverse, contribuendo in modo significativo ad attribuzioni o individuazioni di rifacimenti (fig. 7).

Il riempimento in gesso

I modelli in cera della collezione presentano nella quasi totalità dei casi un riempimento gessoso. Si è pertanto deciso di andare ad indagare anche questo materiale costitutivo dei modelli, sperando di identificare alcuni *marker* funzionali alla classificazione, obiettivo di questo studio. In questo caso si è proceduto con il campionamento, eseguendo piccoli prelievi dalla parte sottostante dei modelli. Nel caso della *Leda con il cigno* di Giovan Battista Vannetti (fig. 1) non era possibile accedere al gesso sottostante per la presenza di una basetta in legno. Si è pertanto deciso di indagare il gesso del *Perseo con la testa di Medusa*.

Il *core* in materiale inorganico interno all' *Apollo e Marsia* (fig. 2) e il *Perseo con la testa di Medusa* (fig. 3), entrambe opere derivate da composizioni d'invenzione del Foggini, è risultato essere in gesso ($\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$), nella prima sono presenti anche tracce di anidrite (CaSO_4). L'analisi è stata eseguita tramite diffrattometria a raggi X (XRD)¹⁸.

In questo specifico caso la matrice gessosa risulta quindi comparabile a supporto del dato storico che riconduce la realizzazione delle due opere alla medesima bottega.

Considerazioni finali

Lo studio illustrato risulta essere un primo tentativo nella definizione di un protocollo che ci auguriamo possa interessare sempre più modelli in cera della collezione del Museo Ginori.

Siamo ben coscienti dei limiti, in particolare per quanto riguarda la non completa analiticità della definizione del colore, ma come illustrato precedentemente si è deciso di

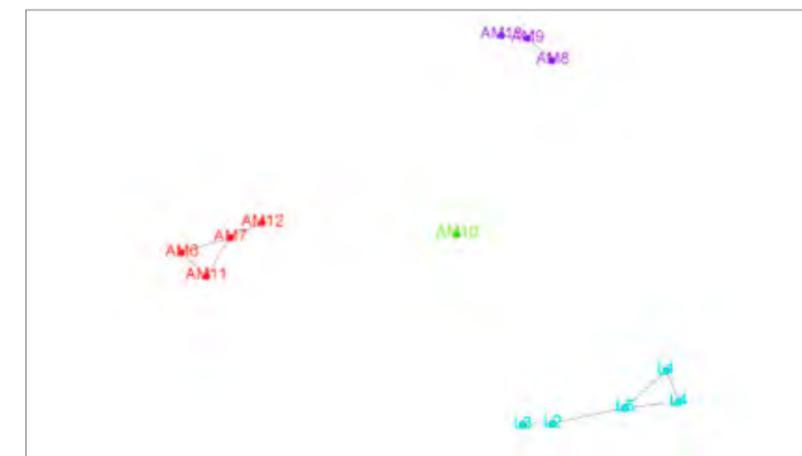


Fig. 7 V. Foggini, *Apollo e Marsia* (vedi fig. 2): in rosso *cluster* degli spettri acquisiti sulla figura di *Apollo*; in viola *cluster* degli spettri acquisiti sulla figura di *Marsia*; in verde *cluster* dello spettro preso dal basamento. *Leda con il cigno* (vedi fig. 1): in azzurro *cluster* degli spettri acquisiti sulle figure di *Leda* e del *cigno*

utilizzare un sistema di facile applicazione e funzionale ad una prima classificazione dei modelli.

I risultati delle analisi hanno messo in evidenza auspicate differenze nelle composizioni tra le opere di Vannetti e Foggini, in particolar modo per quanto riguarda i pigmenti inorganici aggiunti all'impasto ceroso. Sarebbe pertanto interessante proseguire l'indagine e mettere a confronto più opere, in particolare quelle attribuite al medesimo autore con quelle correlate ad altre botteghe, sia degli stessi che di altri autori.

Per quanto riguarda le tecniche che hanno fornito risultati simili tra le due opere, è opportuno ricordare che questa prima ricerca si è concentrata su due soli modelli della collezione, pochi per stabilire che si tratti di analisi non significative per questo lavoro. Si consiglia pertanto, nelle prossime fasi della ricerca, di applicare l'intero "pacchetto" di indagini previsto dal protocollo in modo da disporre di un numero di dati statisticamente più significativi.

In generale, i dati raccolti sembrano molto incoraggianti e vi è pertanto la volontà di continuare le ricerche su nuovi campioni, nella prospettiva di fornire un valido supporto scientifico agli storici dell'arte impegnati sia nello studio dei calchi in cera conservati nel Museo Ginori, sia in altri esemplari nelle raccolte pubbliche o private.

Sarebbe inoltre utile eseguire una campagna radiografica, utile ad individuare i diversi livelli di riempimento in gesso, anche questi indicativi di specifiche modalità esecutive e per identificare le strutture metalliche interne.

¹⁸ Indagini XRD eseguite dalla dott.ssa Elena Pecchioni presso il Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università degli Studi di Firenze.



DATI GENERALI DELL'OPERA				
Soggetto	Leda con il cigno			
Autore - attribuzione	Giovan Battista Vannetti			
	Documentazione: Conti e Ricevute conservate nell'archivio Ginori Lischi di Firenze indica la commissione della cera all'artista nel 1744.			
	DOCUMENTATO IN LANKHEIT 1982			x
Archetipo	AUTORE	COLLOCAZIONE	MATERIALE	DIMENSIONI
	Massimiliano Soldani Benzi	Fitzwilliam Museum di Cambridge	bronzo	H: 34,5 L: 31,5 P: 14,4
Invenzione	Invenzione coincide con archetipo			x
Trasposizioni in altro materiale	Biscuit (composizione con varianti) – XIX-XX secolo – Manifattura di Doccia https://drouot.com/l/15979623-gruppo-in-biscuit-manifattura- (14 ottobre 2022)			
Datazione	1744			
n° inventario e numero indicato sulla cera	N.INV	NUMERAZIONE STORICA		
	241	967		
Tecnica di esecuzione	Calco in cera da forma in gesso a tasselli con riempimento in gesso e patinatura superficiale.			
Dimensioni	H: 39 cm	L: 32 cm	P: 18 cm	
Cornice-basamento-supporto	L'opera è posta su base in legno dipinta e trattata con cera rossa			
Restauri	Restaurato 2008 e 2022			

Documentazione fotografica	Foto storiche (foto Sala delle Cere Museo di Doccia, foto Lankheit) Campagna fotografica 2022 (archivio Museo Ginori)
Riferimento ad altre schede (relazioni restauro, indagini diagnostiche, ecc)	Scheda restauro M.G. Cordua – 2022 e documentazione fotografica Schede diagnostiche
Forme in gesso di riferimento	/

OSSERVAZIONI SULLA CERA E SUPERFICIALI			
	COLORE	DESCRIZIONE	FOTO DI DETTAGLIO
IMPASTO CEROSO	MUNSELL 10R 3/4 Dusky red PANTONE 483 C	Colorazione omogenea tra gli elementi. Gamba sinistra di Cupido presenta un aspetto superficiale diverso (elemento distaccatosi e fatto riaderire nel restauro 2022)	
NOTE:			

	NON PRESENTE	COLORE	DESCRIZIONE	FOTO DETTAGLIO
PATINA-FINITURA SUPERFICIALE		MUNSELL 10YR2/1 Black PANTONE 4975 C	Localizzata, evidenzia le volumetrie del modellato	

	NON PRESENTI	LOCALIZZAZIONE	DESCRIZIONE	FOTO DETTAGLIO
AREE LUCIDE-VERNICIATURE	X	LOCALIZZATE X DIFFUSE		
NOTE:				

	"BAVE" DEI TASSELLI	CAVITÀ DOVUTE ALLA PRESENZA DI BOLLE D'ARIA	LEVIGATURA DELLA SUPERFICIE
ASPETTO SUPERFICIALE	SI unicamente sulla testa del cigno	SI Piccole irregolarità superficiali	SI sono state eliminate le irregolarità derivanti dal colaggio nelle forme
FOTO DETTAGLIO			
NOTE:			

STRUTTURA INTERNA				
	PRESENTE	NON PRESENTE	RIEMPIMENTO PARZIALE IN CERA	RINFORZO METALLICO VISIBILE FOTO DETTAGLIO
ANIMA IN GESSO	Non è possibile accedere alla parte inferiore ma si ipotizza un riempimento in gesso almeno parziale.		Gamba di Cupido parzialmente riempita in cera 	NO 
NOTE:				

CAMPAGNA DIAGNOSTICA				
	INDAGINI	LOCALIZZAZIONE-CAMPIONATURA	OSSERVAZIONI	
ESEGUITE	XRF	x		Risultati: impasto molto ricco di piombo (minio o biacca), ferro (ossidi di ferro) e calcio (carbonato di calcio). Non è presente manganese (terra d'ombra)
	FT-IR			
	XRD			
	MICRO FT-IR			
	SEM EDS-BSE			
	HPLC-MS e GC-MS	x		I cromatogrammi ottenuti hanno mostrato la presenza di cera d'api e colofonia
	RAMAN			
	U.V.	x		Sul busto e sulla testa della Leda è presente una fluorescenza rosata mentre sul resto è meno evidente. Riccioli dei capelli del putto presentano sfumature giallastre.
	RX			
	NOTE			
DA ESEGUIRE	XRF			
	FT-IR			
	MICRO FT-IR			
	SEM EDS-BSE			
	GC-MS/PIROLISI-MS			
	RAMAN			
	U.V.			
	RX	x		Utile per comprendere se è presente il riempimento in gesso
NOTE:				

NOTA STORICO CRITICA
Del gruppo raffigurante <i>Leda col Cigno</i> è nota la versione in bronzo eseguita da Massimiliano Soldani Benzi nel 1717 e conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Il calco in cera qui presentato è da ritenersi di particolare rilevanza, in quanto ricavato impiegando le forme originali provenienti dalla bottega del Soldani. Rappresenta quindi una testimonianza diretta dei modelli realizzati dallo scultore per la fusione in bronzo mediante la tecnica a "cera persa". Il confronto con il relativo bronzetto permette di individuare le inserzioni di elementi eseguite in fase di preparazione del calco per la fusione. Dallo spoglio delle filze di <i>Conti e Ricevute</i> conservate nell'archivio Ginori Lisci di Firenze si apprende che il nostro esemplare è stato eseguito nel 1744 dallo scultore Giovan Battista Vannetti, dal 1729 attivo nella bottega del Soldani.

BIBLIOGRAFIA	
Luogo, data	Schedatore



DIREZIONE REGIONALE MUSEI DELLA TOSCANA
Piazza de' Mozzi, 2
50125 FIRENZE
Tel. 055-5389100
PEC: mbac-drm-tos@mailcert.beniculturali.it PEO: drm-tos@beniculturali.it

Un perdurante riverbero: le effigi di Carlo e di Lorenzo Ginori, le vicende travagliate dei loro sepolcri e il legame con la scultura tardo barocca fiorentina di destinazione funeraria



SARA RAGNI

Fig. 1 G. Bruschi e Manifattura Ginori, *Busto-ritratto di Carlo Ginori*, 1757-1758, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

- 1 Afferiscono a questa tipologia almeno quattro busti, tutti in collezione privata, di cui quello passato all'asta Bardini nel 1902 (A. d'Agliano, in *Le statue del marchese Ginori* 2003, pp. 30-33, cat. 1; Winter 2005, p. 184, fig. 3), l'esemplare di proprietà Altomani&Sons (segnalato da R. Balleri, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, p. 228, cat. 45), quello illustrato da Roberta Roani (R. Roani, in *Arte e manifattura* 2006, p. 107, cat. 42; Ginori Lisci 2020, pp. 168-169, fig. 53) e l'effigie già collocata sul sepolcro di Carmignanello, della quale si parlerà più avanti.
- 2 Appartengono al secondo tipo il busto conservato al Museo Ginori di Sesto Fiorentino (inv. 4438: si rimanda a R. Balleri, in *Omaggio al Granduca* 2017, pp. 252-253, cat. 89) e un esemplare pressoché identico passato sul mercato (Maison Bibelot, asta n. 208, giugno 2021, lotto n. 445), gentilmente segnalatomi da Rita Balleri.
- 3 Si vedano l'approfondita scheda di R. Balleri, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 228-229, cat. 45, in cui è raccolta tutta la bibliografia, e da ultimo S. Ragni, in *Oro bianco* 2023, pp. 127-128, cat. 2.
- 4 AGL, IV, 3, filza XLVI, *Scritture ed istrumenti dal primo gennaio 1757 a tutto marzo 1758*, fasc. n. 2: al suo interno si conservano otto inserti composti da carte non numerate.

Soggetto privilegiato della produzione ritrattistica della Manifattura di Doccia, dalle origini fino allo scadere del Settecento, fu il fondatore stesso, il marchese Carlo Ginori (1702-1757), del quale rimane una serie di busti in porcellana costituita da un duplice tipo iconografico, in cui egli viene raffigurato nelle vesti di senatore¹ oppure con indosso una corazza decorata da ippocampi alati². Ciascuno degli esemplari noti presenta delle varianti dimensionali e differisce nella resa di alcuni particolari e nel modellato, e sembra derivare da due archetipi, identificabili rispettivamente nel busto in porcellana appartenente al Museo Ginori di Sesto Fiorentino per il tipo senatoriale (inv. 4973; figg. 1-2), attribuito a Gaspero Bruschi e databile al 1757-1758³, e nell'effigie in marmo del monumento funerario livornese di Carlo per la versione in armatura (fig. 3).

Il deposito labronico, il primo dei due sepolcri che furono a lui dedicati, venne eretto all'interno del Duomo di Livorno dopo la morte del Ginori, avvenuta l'11 aprile del 1757 nella medesima città di cui egli era stato nominato governatore undici anni prima: il rinvenimento nell'archivio privato della famiglia Ginori Lisci di un fascicolo contenente alcune dettagliate relazioni coeve, rimaste a oggi inedite, permette di scandire la cronaca degli avvenimenti che seguirono la scomparsa di Carlo⁴, sopraggiunta a causa di un colpo apoplettico dopo un'agonia durata ben quattro giorni. Il cadavere del defunto venne immediatamente sottoposto ad autopsia e fu imbalsamato su espressa richiesta della vedova Elisabetta Corsini e del figlio primogenito Lorenzo, i quali desideravano che le spoglie fossero ricondotte in seguito a Firenze per essere tumulate nella tomba di famiglia; le esequie vennero celebrate il 13 aprile all'interno del Duomo di Livorno, dove il cadavere di Carlo, vestito con la gran cappa dell'Ordine



Fig. 2 Fotografie contenute in un album miscelaneo conservato a Sesto Fiorentino, Archivio Museo Ginori, e raffiguranti da sinistra a destra: Manifattura di Doccia, *Busto-ritratto di Carlo Ginori*, 1760 circa, collezione privata; G. Bruschi e Manifattura Ginori, *Busto-ritratto di Carlo Ginori*, 1757-1758, Sesto Fiorentino, Museo Ginori; Manifattura di Doccia, *Busto-ritratto di Lorenzo Ginori*, 1792-1794, collezione privata

cavalleresco di Santo Stefano, fu fatto sfilare tra la moltitudine di popolo e dei dignitari accorsi, e infine venne deposto in una cassa di piombo che fu collocata nella medesima chiesa, al di sotto del pulpito, e ivi "murata per starvi in deposito, et a disposizione delli illustrissimi signori eredi del defunto signor governatore Ginori"⁵.

In occasione della solenne funzione religiosa furono dati alle stampe dei componimenti encomiastici a firma del canonico Gregorio Giuseppe Alessandri e dell'erudito Antonio Francesco Pellegrini, mentre di una terza orazione, redatta dal poeta Arcangelo Quarteroni, si serba una copia manoscritta⁶. Finora le uniche notizie sulla genesi del monumento funerario erano quelle desumibili dall'epigrafe alla base dell'edicola, in cui si attribuisce la volontà di erigere il monumento ai tre figli maschi di Carlo, i marchesi Lorenzo, Bartolomeo e Giuseppe. Il lungo epitaffio inciso nell'epigrafe tuttora presente risulta documentato anche nelle fotografie storiche che illustrano il monumento prima che questo venisse gravemente danneggiato durante i bombardamenti del 1944⁷.

Tra i documenti contabili ascrivibili ai tre fratelli Ginori mi è stato possibile rintracciare due pagamenti corrisposti per il busto marmoreo, il primo eseguito il 27 luglio 1759 in favore del fornitore di marmi Giuseppe Cerroti per l'acquisto del blocco grezzo di marmo statuario che sarebbe servito per "fare il ritratto di detto signor Marchese [Carlo] da collocarsi nel detto Mausoleo", ossia nel monumento funerario che a quella data risultava essere già stato posto



Fig. 3 G. Bruschi e ignoto lapicida, *Monumento funebre di Carlo Ginori nel Duomo di Livorno*, 1759-1760, fotografia antecedente ai bombardamenti del 1944, Firenze, Archivio Ginori Lisci, Fototeca

in opera all'interno della Cattedrale di Livorno⁸. Il secondo pagamento fu corrisposto alla Dogana di Firenze il 23 febbraio 1760 affinché il busto-ritratto di Carlo, oramai terminato, raggiungesse la sua destinazione labronica⁹. Se tale documentazione offre delle date inoppugnabili sia per la struttura architettonica del sepolcro sia per il busto, nessun riferimento se ne ricava sullo scultore, il quale molto probabilmente doveva appartenere all'*entourage* di artisti gravitanti nell'orbita della Manifattura, le cui retribuzioni venivano rendicontate genericamente in quanto dipendenti. Le attenzioni della critica si sono finora concentrate proprio sulla paternità del busto marmoreo, che è stata ricondotta a Gaspero Bruschi¹⁰, lo scultore nominato nel 1737 dallo stesso Carlo Ginori a presiedere nelle veci di capo modellatore la conduzione della Manifattura, ma un esame stilistico del monumento nel suo complesso rivela delle molteplici componenti che inducono a mio avviso a una contestualizzazione più approfondita dell'opera, che sembra qualificarsi come un emblematico esemplare epigonico nello svolgimento della scultura tardo barocca fiorentina di destinazione funeraria. Il suo assetto originario prevedeva un'edicola parietale in marmi policromi,

5 Ivi, le relazioni sul trattamento riservato al cadavere e sulle esequie constano di quattro inserti. Dai documenti non si evince se le spoglie furono mai riportate nella città natale, personalmente ritengo che siano rimaste nella Cattedrale di Livorno.

6 Ivi. Un altro esemplare a stampa del componimento di Alessandri viene segnalato alla Biblioteca Nazionale di Firenze da Casprini 2006, p. 50.

7 Fotografie storiche del monumento sono state riprodotte da Casprini 2006, p. 49, fig. 52; Freddolini 2007, p. 55. L'immagine che si pubblica in questa sede deriva da un positivo b/n conservato in AGL, Fototeca, privo di segnatura, ma recante sul verso un appunto autografo di Leonardo Ginori Lisci.

8 AGL, IX, 7, filza 218, *Ginori marchesi Lorenzo, Bartolomeo e Giuseppe, Entrata e uscita segnato G*, c. 81.

9 Ivi, c. 84.

10 Freddolini 2007, pp. 56-58; Balleri 2014, pp. 145-146; R. Balleri, in *Omaggio al Granduca* 2017, pp. 252-253, cat. 89.

coronata da un classicheggiante timpano curvilineo, e provvista di una nicchia ovale al cui interno era allogato il citato busto-ritratto in marmo, quest'ultimo posizionato a sormontare un sarcofago sulla cui cassa campeggiava il grande stemma marchionale affiancato da due aquile; in seguito ai danni bellici il deposito è stato ricomposto e nuovamente murato in posizione molto elevata nella navata destra, nella *facies* che si vede ancora oggi, comprensiva di quanto rimane del busto. L'elegante struttura architettonica richiama nella scelta degli elementi impiegati e nel loro montaggio a registri sovrapposti alcune delle tombe più rappresentative progettate e realizzate entro il quarto decennio del Settecento a Firenze da Girolamo Ticciati, il maestro presso il quale Bruschi si era formato e che era stato artefice e interprete della peculiare branca della statuaria nella quale soltanto Giovanni Battista Foggini aveva detenuto un ruolo egemone¹¹. Del vasto e vario *corpus* ticciatiano i monumenti funerari costituiscono infatti un capitolo di rilievo, e contemplan soluzioni quanto mai disparate che compongono un'articolata galleria tipologica, dal sarcofago del pittore Anton Domenico Gabbiani sormontato dall'effigie entro il medaglione (1726, in San Felice in Piazza)¹², alla targa epigrafica del botanico Pietro Antonio Micheli adornata dal busto a tutto tondo (1737-1739, in Santa Croce)¹³, all'edicola del giurista Giuseppe Averani (1738, nel Chiostro di Sant'Antonino in San Marco)¹⁴, fino alle molteplici varianti del monumento con figure statuarie che si riscontrano nei coevi depositi dell'architetto Alessandro Galilei (1737-1739, in Santa Croce)¹⁵ e del giurista Giacomo Conti (1738, in Santa Felicità)¹⁶. Queste ultime due tombe sono esemplificative dell'ampiezza del repertorio figurativo ed espressivo di Ticciati, il quale fu un artista dal multiforme talento e affiancò alla professione di scultore le attività di poeta, accademico e storiografo: provvisti alla base di lapidi marmoree sagomate recanti lunghi epitaffi, i sepolcri Galilei e Conti presentano il sarcofago sormontato dall'effigie in marmo del destinatario, l'edicola profilata con grandi volute laterali e la nicchia ovale, ossia quegli stessi elementi che si ritrovano, epurati e rivisitati all'insegna di un maggiore rigore formale, nel monumento livornese Ginori. L'ascendente ticciatiano sembra qualificare in maniera preponderante anche il busto funerario di Carlo, almeno da quanto si evince dalle immagini storiche, che ci restituiscono un ritratto in continuità con i busti scolpiti da Girolamo, ma che rispetto ad essi appare pervaso da un vitalismo ancora più accentuato, percepibile nel piglio volitivo del volto, una peculiarità che ritengo possa trovare dei termini di confronto, ad esempio, con il busto in

11 Per un inquadramento di queste tematiche mi permetto di rinviare a Ragni 2020, pp. 23-28.
 12 Ivi, pp. 196-198, n. IV.10.
 13 Ivi, pp. 58-60, n. I.13.
 14 Ivi, pp. 258-260, n. V.20.
 15 Ivi, pp. 297-299, n. VII.3.
 16 Ivi, pp. 303-306, n. VII.5.



Fig. 4 Manifattura Ginori, *Busto-ritratto di Carlo Ginori*, calco in gesso dal busto in marmo del monumento funebre livornese, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

porcellana del Museo Ginori (inv. 4973) all'unanimità attribuito a Bruschi. Emblematicamente il busto labronico di Carlo costituirebbe l'unica opera in marmo ascrivibile a Gaspero, che vantava degli esordi come ritrattista avendo realizzato una perduta effigie del granduca Gian Gastone de' Medici con la quale, nel 1737, aveva ottenuto il prestigioso ingresso all'Accademia delle Arti del Disegno¹⁷; le apprezzabili potenzialità dello scultore nell'ambito della ritrattistica di destinazione funeraria sono esemplificate da un calco in gesso tratto dal busto marmoreo livornese, conservato al Museo di Sesto Fiorentino (fig. 4)¹⁸, e dalla derivazione in porcellana sempre nelle raccolte museali (inv. 4438)¹⁹, che rispetto al prototipo risulta privo della grande croce stefaniana a rilievo sulla corazza, in quanto tagliato nella parte terminale del torso.

La memoria di Carlo Ginori venne omaggiata alla fine del Settecento con l'erezione di un secondo monumento funerario, che costituiva il *pendant* di quello del primogenito Lorenzo (1734-1791), erede maggioritario del cospicuo patrimonio familiare e successore designato nella conduzione della Manifattura. Lorenzo si era unito in matrimonio nel 1783 con la giovane nobildonna volterrana Francesca Lisci, dalla quale ebbe Leopoldo Carlo, nato nel 1788²⁰, e Benedetto, morto a pochi mesi alla fine di settembre del 1791²¹. Unitamente al figlioletto, il 24 settembre, venne a mancare lo stesso Lorenzo²², e la vedova intraprese un'iniziativa singolare: come si evince da un'inedita notizia d'archivio, il 19 ottobre 1791 la marchesa Francesca si recò alla Villa di Poggio a Caiano per ringraziare il granduca allora regnante, Ferdinando III d'Asburgo Lorena, di averle concesso la grazia di inumare le spoglie del marito e del piccolo Benedetto all'interno della cappella annessa alla Villa di Doccia²³, la residenza, già di proprietà della famiglia Buondelmonti, che era stata acquistata dal suocero Carlo nel 1737 per impiantarvi la sede della Manifattura. L'esistenza della cappella è attestata dalle piante del complesso databili tra il 1737 e il 1757²⁴, ma il sacello doveva allora essere adibito a una canonica funzione di ufficiatura. Francesca Lisci fu non soltanto la fautrice della nuova destinazione della cappella suburbana a sepolcreto – funzione che fino a quel momento era stata demandata al sacello fatto costruire da Carlo di Lionardo (1473-1527) agli inizi degli anni venti del Cinquecento nella basilica fiorentina di San Lorenzo, chiesa parrocchiale dei Ginori²⁵ – ma la marchesa vi fece erigere due depositi interamente realizzati in porcellana, e dedicati al suocero Carlo e al marito Lorenzo, le cui effigi, confrontabili con i due busti sempre in porcellana in collezione privata (figg. 5-6), ornavano i rispettivi sepolcri. Dallo spoglio delle carte d'archivio non

sono finora emersi documenti circostanziati su tale commissione, e nemmeno l'imprescindibile inquadramento storico e artistico dei due monumenti offerto dal più attento conoscitore e custode delle memorie e dell'archivio familiari, Leonardo Ginori Lisci, sembra essersi basato su riscontri documentari²⁶, ma piuttosto sulle fonti primarie che in questo genere di opere sono quasi esclusivamente costituite dalle iscrizioni e dalle epigrafi. Il lungo epitaffio che corredeva il deposito di Lorenzo (Appendice) conferma quanto viene riportato nel documento in merito al luogo della sepoltura: "ex privilegio Ferd[inandi] III principis compositus est in aede vici docciani."

La targa dedicatoria posta originariamente alla base del monumento di Carlo (Appendice) reca trascritta la data del 1794 come anno di erezione del deposito e vi compare il nome di Leopoldo Carlo, all'epoca fanciullo di appena sei anni, nelle vesti di committente insieme alla madre. L'esecuzione dei due monumenti credo vada ragionevolmente posta nel biennio 1792-1794, mentre prima di affrontare una disanima stilistica conviene ripercorrere le complesse vicende che hanno riguardato le traslazioni a cui essi sono stati sottoposti, fino allo smembramento occorso in tempi recenti. I depositi rimasero nella primitiva sede per circa un secolo; tra il 1897 e il 1898, in seguito alla dismissione dell'azienda e alla vendita della Villa di Doccia al nuovo proprietario Augusto Richard, il marchese Carlo Benedetto Ginori Lisci fece rimuovere dalla cappella i due monumenti insieme alle targhe dedicatorie, alle lastre terragne e financo alle salme dei congiunti che nel corso dell'Ottocento erano stati ivi inumati. Carlo Benedetto diede contestualmente una compiuta sistemazione alle memorie funebri all'interno di un altro sacello familiare, quello annesso alla Villa di Carmignanello²⁷, la residenza, già sede del convento suburbano appartenuto ai padri Domenicani fiorentini di Santa Maria Novella, che era stata acquistata dal nonno Leopoldo Carlo nel 1816²⁸. La vicenda della traslazione, delineata in un prezioso volumetto pubblicato nel 1950 da Leonardo Ginori Lisci col titolo di *Carmignanello*, può essere integrata da una serie di negativi fotografici costituita da sei lastre su vetro di medio formato eseguite dalla ditta Barsotti di Firenze²⁹, e che era stata commissionata proprio dal marchese Leonardo per l'apparato iconografico del volume, all'interno del quale tuttavia venne riprodotta soltanto la fotografia del monumento funebre di Carlo³⁰. La più ampia tra le riprese fotografiche attesta quale fosse l'allestimento della cappella di Carmignanello alla data del 1950 circa: i monumenti di Carlo e di Lorenzo si trovavano murati al centro di due delle pareti contigue, e quello di Lorenzo era

17 Lankheit 1962, p. 224, n. 8.

18 Segnalato da R. Balleri, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, p. 228, cat. 45.

19 Cfr. nota 2.

20 Per le notizie sui membri della famiglia si rimanda a Ginori Lisci 2020, pp. 202-207.

21 Un inedito attestato di morte è conservato in AGL, III, 4, filza LXIV, *Scritture ed instrumenti dall'anno 1788 all'anno 1791*, fasc. n. 26. Dal documento si apprende che Benedetto morì il 24 settembre 1791.

22 La fede di morte di Lorenzo è contenuta ivi, fasc. n. 27. Nella stessa filza si conservano l'inedita relazione redatta in seguito all'autopsia (fasc. n. 28), e il testamento (fasc. n. 25, segnalato in Ginori Lisci 2020, p. 207, nota 26).

23 AGL, VI, 8, filza 237, *Ginori marchese Leopoldo Carlo (tutela), Entrata e uscita e quaderno di cassa segnato A*, c. 140.

24 Mazzanti 2012, pp. 155, 159, figg. 3, 9.

25 La funzione primaria del sacello laurenziano era stata stabilita nel testamento di Carlo di Lionardo, che prevedeva la costruzione di una camera sepolcrale al di sotto del pavimento; fu sempre Carlo a commissionare nel 1522 il celebre *Sposalizio della Vergine* a Rosso Fiorentino: Franklin 1992; Ginori Lisci 2020, pp. 26-28.

26 Ginori Lisci 1950, pp. 14, 22; Ginori Lisci 1963, p. 97.

27 Tutta la documentazione sulla traslazione, sunteggiata in Ginori Lisci 1950, p. 14, è contenuta in AGL, II, 6, filza CXVI, *Documenti 1897-1914 (supplemento)*, fasc. n. 2.

28 Ginori Lisci 1950, p. 13.

29 AGL, Fototeca, privi di segnatura. I negativi misurano 18x24 cm.

30 Ginori Lisci 1950, tav. VII.



Fig. 5 Manifattura Ginori, *Busto-ritratto di Carlo Ginori*, 1760 circa, porcellana, collezione privata



Fig. 6 Manifattura Ginori, *Busto-ritratto di Lorenzo Ginori*, 1792-1794 circa, porcellana, collezione privata

messo in mezzo alle epigrafi di Carlo Benedetto († 1905) e della sua seconda moglie Anna Pfister († 1901), mentre alla sinistra del monumento di Carlo era collocata la targa in placche di porcellana recante l'epitaffio di Leopoldo Carlo († 1837). Un busto-ritratto di Carlo Benedetto, presumibilmente in marmo, era posto all'angolo tra le pareti e sul pavimento si trovavano delle lapidi terragne, che nel negativo si intravedono in scorcio. I nomi degli avi le cui spoglie erano tumulate all'interno erano stati elencati da Leonardo Ginori Lisci³¹, ma egli aveva avuto anche la premura di fissare in un foglio di appunti, corredandolo con un piccolo schizzo a matita raffigurante la pianta della cappella, la disposizione dei monumenti e delle lapidi³². Questo autografo e le fotografie costituiscono le preziose testimonianze iconografiche del sacello e dei monumenti

ancora integri, in quanto dopo la vendita della Villa di Carmignanello avvenuta negli anni Novanta del secolo scorso questi ultimi sono stati rimossi e preservati dagli eredi, ma disgiunti nei singoli elementi, i busti di Carlo e di Lorenzo separati dai tabelloni con gli epitaffi, e gli stemmi e le partiture decorative conservate a parte. Un terzo busto-ritratto in porcellana, che raffigurava Leopoldo Carlo ed era collocato in una nicchia nell'architrave della porta di accesso alla cappella³³, risulta a oggi non rintracciato, ma potrebbe essere messo in relazione con un esemplare in porcellana passato sul mercato antiquario³⁴, il quale sembra trasporre le fattezze del medesimo Leopoldo Carlo in maniera molto meno idealizzata rispetto all'effigie in marmo postuma scolpita nel 1851 da Emilio Santarelli³⁵. Un busto in porcellana raffigurante Leopoldo Carlo risulta

31 Ginori Lisci 1950, p. 22, nota 25.
32 AGL, II, 6, filza CXVI, *Documenti 1897-1914 (supplemento)*, fasc. n. 2, c. n.n.

33 Ginori Lisci 1950, p. 22, nota 26.

34 *L'appartamento fiorentino di un collezionista milanese 2021*, lotto n. 444, in cui l'effigiato risulta identificato come "nobile fiorentino nelle sembianze dell'imperatore Vitellio". Devo a Rita Balleri la conoscenza di questo esemplare.

35 Il busto di Santarelli, in collezione privata, è stato pubblicato da L. Frescobaldi Malenchini, in *Lusso ed eleganza 2013*, pp. 198-199, cat. 52.

inoltre documentato in una delle fotografie che illustrano gli allestimenti storici della Manifattura intorno al 1930³⁶, e ancora oggi nelle collezioni del Museo di Sesto Fiorentino si conserva una derivazione in gesso³⁷.

I monumenti funerari di Carlo e Lorenzo presentavano, ancora nella loro integrità, la caratteristica davvero unica e peculiare di essere interamente realizzati in porcellana, un materiale affine alla terracotta, invetriata o dipinta, che nell'ambito delle tombe fiorentine si trova impiegata soltanto in casi molto sporadici e sempre limitatamente ad alcune parti, come ad esempio nell'incorniciatura robbiana che orna il sepolcro quattrocentesco del vescovo Benozzo Federighi († 1450) in Santa Trinita³⁸, oppure nel busto fittile, dipinto a imitazione del marmo, che correda il deposito secentesco del cavaliere Lorenzo Palmieri († 1624) nella basilica della Santissima Annunziata³⁹.

Sul versante stilistico le due tombe Ginori offrivano una sofisticata rielaborazione di temi desunti ancora una volta dalla lunga portata della scultura funeraria tardo barocca, la presenza dell'effigie a tutto tondo, il tabellone con la lunga iscrizione e la nicchia ovale, coniugati con elementi decorativi inseriti in opere monumentali contemporanee, come il serto di quercia posto a incorniciare la nicchia che si ritrova nel deposito di Angelo Tavanti in Santa Croce, scolpito da Innocenzo Spinazzi nel 1783 insieme al medaglione con il ritratto del funzionario granducale⁴⁰, e ancora i nastri svolazzanti che erano collocati nella parte apicale dei depositi già a Carmignanello risultavano molto simili a quelli che reggono i trofei militari nell'Arco trionfale di Porta a San Gallo, apparato la cui costruzione era stata fortemente caldeggiata proprio da Carlo Ginori per celebrare l'ingresso a Firenze del novello sovrano Francesco Stefano di Lorena nel 1739⁴¹.

I due monumenti sono stati attribuiti da Leonardo Ginori Lisci a Giuseppe Ettl⁴², capo modellatore della Manifattura dal 1780 al 1804, ma tale assegnazione, come si è accennato, non trova conferme documentarie; essi erano ornati da una profusione di decorazioni, e se le teste di Medusa, che ancora sopravvivono alla base dei tabelloni, appaiono quale inedito inserto nell'arte funeraria fiorentina del Settecento inoltrato, le ben più usuali urne, poste in origine ai lati della nicchia e oggi perdute, risultano confrontabili con alcuni modelli di vasi contemporanei prodotti dalla Manifattura⁴³, ma gli elementi che maggiormente qualificavano i depositi sono i busti. L'effigie di Carlo ripropone il tipo senatoriale, messo a punto nel citato prototipo attribuito a Bruschi (inv. 4973), e presumibilmente costituisce il più tardo tra tutti gli esemplari finora conosciuti, dato che differisce nella conduzione del modellato dal busto

già Bardini e da quello odiernamente in collezione privata (figg. 2-5)⁴⁴: questi ultimi presentano invece delle palmari affinità nella resa delle parrucche e delle trine, e la loro datazione sembrerebbe non sconfinare oltre il settimo decennio del Settecento. Il busto di Lorenzo costituisce il *pendant* speculare dell'effigie del padre, dalla quale mutua l'impostazione compositiva, i particolari dell'abbigliamento e della fluente parrucca abbozzata, e financo il formato, terminante in un panneggio sagomato. Un secondo busto di Lorenzo (figg. 2-6), in tutto simile a quello già sul sepolcro, viene oggi conservato in collezione privata⁴⁵, ma la sua provenienza dalla primitiva sede della Manifattura è attestata da alcune fotografie che lo mostrano ancora intorno al 1930 tra le opere ivi esposte⁴⁶. Sebbene non sia finora riemerso alcun documento, ritengo sia lecito ipotizzare che anche questa seconda effigie 'gemella' possa essere ricondotta alla devozione dimostrata da Francesca Lisci nel celebrare, attraverso la memoria del marito, la prestigiosa casata che l'aveva accolta.

Ringraziamenti

Nel licenziare questo contributo desidero esprimere la mia profonda gratitudine a Rita Balleri, per tutti i consigli e i suggerimenti, e per aver portato alla mia attenzione le tombe Ginori; il mio più sentito ringraziamento va al marchese Lionardo Lorenzo Ginori Lisci e a Silvio Balloni, per aver tanto generosamente consentito le mie ricerche nell'archivio di famiglia.

36 La fotografia storica è stata pubblicata da Montanari 2017, p. 28, fig. 1.

37 Il gesso viene segnalato nella scheda di L. Frescobaldi Malenchini, in *Lusso ed eleganza* 2013, pp. 198-199, cat. 52.

38 Ciardi Duprè dal Poggetto 1987, pp. 216-218.

39 Ragni 2020, pp. 71-74, cat. II.3.

40 Roani 2006, pp. 76-77.

41 Roani Villani 1986.

42 Ginori Lisci 1963, p. 97.

43 I vasi sono schedati da Balleri 2014a, pp. 440-441, catt. 410-412.

44 Cfr. nota 1.

45 Liverani 1970, tav. I; Ginori Lisci 2020, pp. 190-191, fig. 59.

46 Riprodotte, tra gli altri, da Maggini Catarsi 1988, p. 29, fig. 28; Winter 2005, p. 186, fig. 5; Montanari 2017, pp. 28-29, fig. 1.

APPENDICE

Trascrizioni delle epigrafi a corredo dei monumenti funebri

Monumento funebre a Carlo Ginori nel Duomo di Livorno:

D O M
CAROLO MARCHIONI GINORIO PATRICIO FLORENTINO
EQVITI AETERNAEQ DOMVS A CONSILIIIS
LIBVRNENSI ORAE ET VRBI PRAEFECTO
PLVRIMISQ ALIIS HONORIBVS ORNATO
CVIVS VIRTVTVM ET MERITORVM
INTEGER TESTIS ETRVRIA
ET SACRVM CAESARIS IVDICIVM
EXIMIAE VERO IN LIBEROS CHARITATIS
DOLOR NOSTER
LAVRENTIVS BARTHOLOMEVS IOSEPH FRATRES
PATRI INCOMPARABILI ET BENE MERENTI FECER
VIX ANN LV MENS III DIEB III HOR XXIII
DEP IN PACE A D III EID APRIL AN M D CC LVII.

Monumento funebre di Lorenzo Ginori nella cappella di Carmignanello:

A Ω
LAVRENTIO CAROLI F GINORIO
DOMO FLORENTIA PATRICIA NOBILITATE MARCHIONI
CVBIC AVGG
QVEM FRANCISCVS I AVG PRAEFECTVM ANNONAE
JVSSIT
ET IN SENATVM LEGIT
PETR LEOPOLDVS M D IIII VIRVM COMMERCIIIS
REGVNDIS CONSTITVIT
CIVI BONO ALTORI INOPVM PATRONO ARTIVM
ELEGANTIORVM
VIX AN LVII MENS I D XX PROBVS MUNIFICVS CARVS
OMNIBVS
DECESSIT IX KAL OCTOBRES AN MDCCXCI ATQVE EX
PRIVILEGIO
FERD III PRINCIPIS COMPOSITVS EST IN AEDE VICI
DOCCIANI
CVJVS OFFICINAS A PATRE SVO CONDITAS
AD FICTILIA SAXONICI OPERIS IN ETRVRIA IMITANDA
CONCLAVIBVS OPIFICIBVS FAMA AVXERAT
FRANCISCA LISCIA CONIVGI OPTIMO ET BENEDICTO
FILIO TRIMESTRI BIDVO POST EXCESSVM EJVS
ABSVMPTO
BINIS FVNERIBVS INFELICISSIMA M P.

Monumento funebre di Carlo Ginori nella cappella di Carmignanello:

D O M
CAROLO GINORIO LAVRENTII F
EQVITI SENATORI FLORENTINO
RIPARBELLAE BIBBONAE CASALIS ET GWARDISTALLI
MARCH
VRBECHII COMITI
ET FRANCISCI II MAGNI HETR DVCIS A CONSILIIIS
LIBVRNENSI DITIONI PRAEFECTO
VIRO AD ARDVA PRAESERTIM NATO
QVOD ADVECTIS VNDIQ TERRIS LAPIDIBVS ET ARENIS
AD MVRRHINA VASA FIGENDA MAXIME OPPORTVNIS
OPIFICES ADCIVERIT EXERCITATOS
DIVTVRNA INSTITVERIT EXPERIMENTA
AC PONE HOC SACELLVM FIGVLINAM FABRICAM
EA TEMPESTATE VNICAM APVD ITALOS
AEDIFICAVERIT AN CIO IO CCXLI

LEOPOLDVS CAROLVS GINORIVS NEP VNA CVM MATRE
FRANC LISCIA
AVO ET SOCERO BENEFICENTISSIMO
GRATI ANIMI MONVMENTVM
AN CIO IO CCXCIV.



La Manifattura di Doccia e l'arte del *surtout* da tavola nel contesto della porcellana europea

ANDREINA D'AGLIANO

Particolare della fig. 5

Gli inizi, nel 1737, della manifattura di porcellana di Doccia al tramonto della dinastia medicea vennero a configurarsi come una vera e propria evoluzione artistica in cui confluirono fonti diverse: interesse scientifico, cultura manierista e tardo barocca ma soprattutto un'adesione a quel movimento rococò che nel Settecento fu alla base dello sviluppo delle arti decorative europee che nella porcellana e nell'architettura della tavola avrebbero visto il loro trionfo.

Per tutto il corso del XVIII secolo rimase in voga, seppur con alcune variazioni, il servito cosiddetto 'alla francese', che privilegiava un'apparecchiatura con le diverse portate sulla tavola e al centro il cosiddetto *surtout*. Si trattava in realtà di un'evoluzione dell'antica saliera, che nel XVII secolo venne a trasformarsi in centro tavola secondo le nuove esigenze dell'etichetta dei pranzi reali e nobiliari. Preziosissime e molto alte, le saliere spesso già campeggiavano al centro della mensa, talora anche con braccia che servivano da candelieri. Come evidenziato nell'incisione di F. Massialot (fig. 1), in *Le nouveau cuisinier royal et bourgeois* (prima edizione, Parigi 1691)² la saliera può essere considerata un punto di evoluzione per il *surtout* o centrotavola, contornato da zuppe, salsiere, piatti e recipienti da condimento, per il quale, nel corso del secolo, sarebbero state ideate nuove forme, mentre i diversi condimenti sarebbero stati collocati sulla mensa in recipienti separati dal *surtout* vero e proprio.

Disegni per i centrotavola vennero forniti da architetti, scultori e argentieri e, sicuramente, queste diverse abilità furono riunite dalle manifatture europee di porcellana che, dopo gli esordi gloriosi della Manifattura di Meissen, si adoperarono per convogliare in un unico denominatore lusso e praticità mediati dagli artisti che fornirono disegni, stampe, forme e modelli per nuove apparecchiature esuberantemente naturalistiche.

1 Per notizie sul *surtout* da tavola e l'evoluzione dell'apparecchiatura, si veda Ottomeyer 2002.

2 Massialot 1691. L'edizione venne aumentata nel 1712 a due volumi e in tre volumi fra il 1722 e il 1727. Si veda Bibliothèque Nationale de France, inv. FRBNF17878415.



Fig. 1 F. Massialot, *Le nouveau cuisinier royal et bourgeois...*, 2 voll., Paris, La Veuve Prudhomme, 1742, vol. I, p. 1 bis

Nelle manifatture italiane, quando il rococò già imperava a Meissen e raggiungeva l'apice con la produzione del noto *Servito dei Cigni* per il conte von Brühl (1737)³, la produzione di porcellana veniva esemplificata da forme e sculture ancora connesse a recenti tematiche barocche: negli archivi e nella biblioteca della Manifattura Ginori a Doccia è stata rinvenuta una raccolta di incisioni di Giovanni Giardini (1646-1721), argentiere attivo a Roma intorno al 1700, la cui opera *Disegni diversi*⁴ venne utilizzata a Doccia: in particolare, l'incisione n. 62 (fig. 2) della seconda parte della raccolta venne usata come fonte di ispirazione per il modello di un rinfrescatoio per bottiglie, la cui forma poderosa, ancora barocca, viene alleggerita dall'uso di cartigli entro i quali venivano dipinti o scolpiti a rilievo stemmi nobiliari, come nel caso dei rinfrescatoii decorati in stile Imari con stemma Marana-Isola ed eseguiti intorno al 1750 per la marchesa Laura Marana, una delle più importanti committenti di Carlo Ginori (fig. 3)⁵.

Nell'apparecchiatura alla francese i rinfrescatoii non venivano posti sulla tavola ma occupavano *consoles* o tavolini di servizio da cui i camerieri prelevavano il vino che veniva servito in bicchieri, anch'essi contenuti in rinfrescatoii durante tutta la durata del pranzo e durante il servizio del *dessert*.

Volendo esaminare l'importanza della scultura in porcellana di Doccia e la sua relazione con la decorazione dei *desserts*, occorre in primis definire come intorno al 1750 la produzione del Ginori, grazie alla sua cultura internazionale e la permanenza viennese⁶, fosse totalmente allineata a quelle delle maggiori produzioni europee, in



Fig. 2 G. Giardini (ideatore e disegnatore), M.G. Limpach, *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì argentiere del Palazzo Apostolico, e fonditore della Rev. Camera*, Roma, Licenza de Superiori, 1714, tav. 62

particolare di Meissen e di Vienna. Inoltre, durante la visita a Firenze del principe Elettore di Sassonia nel 1739, il marchese Ginori aveva ricevuto importanti doni di porcellana di Meissen, oltre ai complimenti alla sua manifattura da parte del principe⁷. Si può quindi facilmente supporre che egli sia in seguito stato a conoscenza della fontana commissionata a Dresda dal primo ministro Heinrich von Brühl⁸, rappresentante Nettuno su un carro marino, disegnata da Zacharias Longuelune ed eseguita da Lorenzo Mattielli fra il 1743 e il 1746. L'opera ebbe una immensa

3 Per il Conte Heinrich von Brühl, si veda Pietsch 2000, pp. 24-53.

4 Vedi Biancalana 2009, p. 149.

5 I serviti eseguiti per la marchesa Marana-Isola di Genova furono due: uno a stampino, definito "turchino" nella corrispondenza fra la nobildonna e il marchese Ginori, e un altro policromo, dipinto con "l'arme", vale a dire lo stemma della famiglia e fiori policromi. Su entrambi, vedi la disamina di O. Rucellai, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 136-137, n. 3 e pp. 264-271, n. 63a-j.

6 Si veda d'Agliano 2005.

7 Si veda Cassidy Geiger 2007.

8 Per la fontana da tavola del conte von Brühl, si veda Liefkes 2007.



Fig. 3 Manifattura Ginori, *Due rinfrescabottiglie con armi dei marchesi Marana-Isola a rilievo*, 1750, porcellana, collezione privata

importanza sulla cultura figurativa del momento al punto che figura sullo sfondo di un dipinto del Tiepolo, *L'impero di Flora* oggi al Fine Arts Museum di San Francisco⁹. La sua copia in porcellana, ordinata da von Brühl medesimo allo scultore Johann Joachim Kaendler (fig. 4), ebbe un forte impatto anche sulla produzione di Doccia e in particolare per il servito da tavola oggi a Ickworth¹⁰. Seppur i modelli per questo centrotavola siano soprattutto derivazioni da Massimiliano Soldani Benzi, risulta – a nostro avviso – evidente un legame iconografico con l'opera di Kaendler nei due modelli di rinfrescato per bicchieri (fig. 5), in cui una *tridacna gigas* è sostenuta da due cavalli; benché sia

9 *L'impero di Flora* al Fine Art Museum di San Francisco, inv. 61.44.19. Si veda anche Liefkes 2007, p. 86, nota 13.
10 Sul servito di Ickworth, si veda Winter 2008, pp. 12-39.

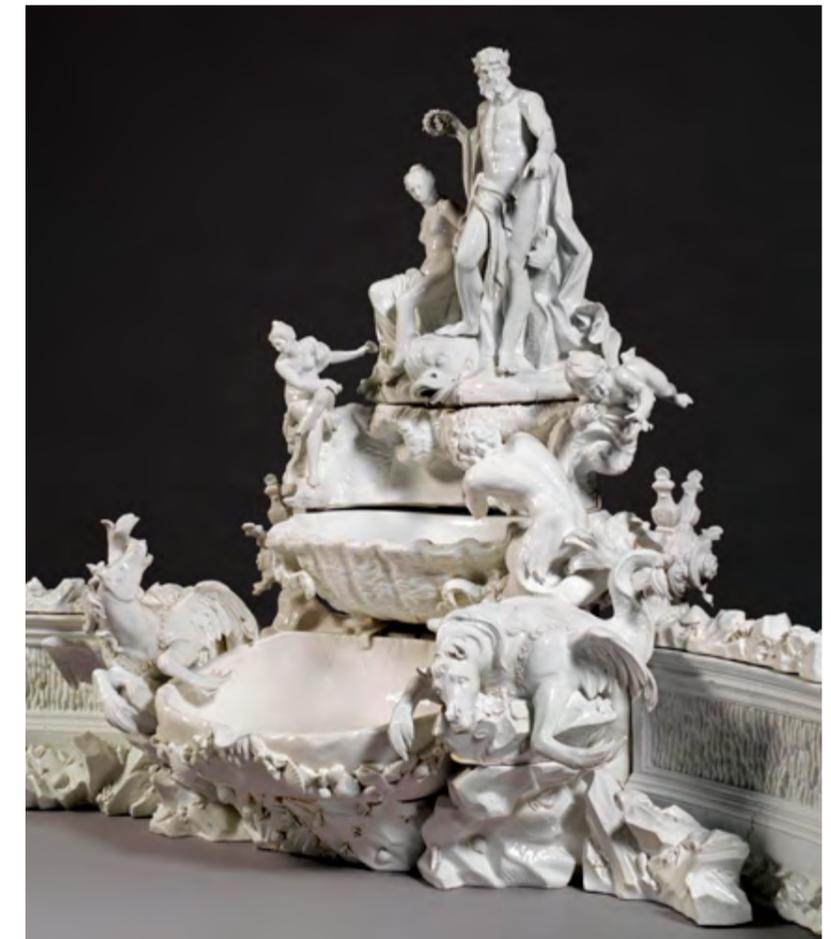


Fig. 4 J.J. Kändler e Manifattura di Meissen, *Fontana da tavola*, 1745-1746, porcellana, Londra, Victoria and Albert Museum, particolare

stata provata la derivazione foggiana del modello originario vero e proprio, non possiamo ignorare una similitudine figurativa fra la produzione della manifattura sassone e quella di Doccia nell'impiego del cavallo marino accanto a una conchiglia.

Inoltre, l'impostazione della nota "Centrotavola della Terra e del Mare" oggi conservata al Museo di Villa Cagnola a Gazzada, con l'intera scenografia marina dominata dalla figura di Nettuno, ha sicuramente risentito della realizzazione della fontana di Meissen per il conte von Brühl. Seppur le principali fonti iconografiche di Doccia si ritrovino nella scultura barocca fiorentina e romana, queste similitudini comparative ci permettono di vedere la cultura artistica docciana come parte di una *koinè* figurativa europea in cui, per la prima parte del Settecento, avrebbero dominato la corte di Dresda, e i suoi donativi diplomatici in porcellana di Meissen¹¹.

L'arredo della tavola in porcellana di Doccia rivela inoltre ascendenze culturali ben più complesse di quelle che risultano evidenti nei diversi *surtout* e rinfrescato che

11 Sui donativi diplomatici della corte sassone in Italia, si veda Cassidy Geiger 2007.



Fig. 5 G. Bruschi e Manifattura Ginori, *Rinfrescatoio per bicchieri*, 1755-1760 circa, porcellana, Collezione Francesca e Massimo Valsecchi

esemplificano l'interpretazione naturalistica dell'ambiente marino: fra questi vorremmo citare i due splendidi esemplari formati da conchiglie sovrapposte, dipinte nei colori rosso, azzurro, verde e giallo sopra un piede violetto decorato con conchiglie incrostate¹² di cui esiste al Museo di Doccia un esemplare in bianco (fig 6).

Seppur i due rinfrescatoio di Doccia siano esenti da quel movimento fortemente curvilineo che contraddistingue l'opera del rococò francese, risulterebbe in questo caso evidente l'influsso dell'*ornemaniste* parigino Juste Aurèle Meissonnier¹³ i cui studi della conchiglia e degli elementi acquatici avrebbero non solo influenzato la produzione dell'argenteria francese settecentesca ma anche della porcellana in pasta tenera eseguita a Chantilly per il principe di Condé nonché della porcellana di Meissen, come evidenziato dai candelieri del *Servizio dei Cigni*, realizzati da Friedrich Eberlein per il Conte von Brühl¹⁴.

È probabile che l'anello di congiunzione fra Meissonnier e il marchese Carlo Ginori sia da individuare nell'orefice



Fig. 6 Manifattura Ginori, *Rinfrescabottiglie*, 1750 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

e argenterie Luigi Siriès: come già messo in evidenza da González-Palacios, Siriès era rientrato definitivamente a Firenze nel 1732 da Parigi dove era stato attivo nella bottega di Thomas Germain, argenterie del re Luigi XV, collaborando con lui per alcuni pezzi del servizio da toilette di Marie Leccsynska¹⁵. Eletto membro dell'accademia delle arti del disegno di Firenze nel 1733, Siriès risultò in contatto epistolare con Carlo Ginori ed è ben possibile, considerando anche la curiosità e l'erudizione del marchese, che l'orafo abbia potuto dare qualche suggerimento al Ginori stesso. Innegabile è infatti una somiglianza fra le straordinarie zuppiere in argento disegnate da Meissonnier per il duca di Kingston nel 1735, eseguite fra 1738 e 1740 da Germain (fig. 7) e i due rinfrescatoio di Doccia qui presentati, e soprattutto fra la conchiglia che funge da piede e le parti che compongono il vaso vero e proprio¹⁶. Tale fonte verrà anche impiegata per altri due rinfrescatoio abbinati a figure della *Commedia*, oggi conservati al Museo Civico di Arte Antica di Torino¹⁷ che rivelano, nella cromia, una datazione leggermente successiva.

12 A. d'Agliano, in *Barocker Luxus Porzellan* 2005, p. 214, cat. 14.

13 Su Juste Aurèle Meissonnier, rimandiamo all'opera di Fuhring 1999.

14 Sul *Servito dei Cigni*, si veda Pietsch 2000, pp. 24-53.

15 Si veda González-Palacios 2006, pp. 28-35.

16 Si veda A. d'Agliano, in *Brittle Beauty* 2023, pp. 342-347, cat. 56.

17 Si veda d'Agliano 2007.



Fig. 7 J.A. Meissonnier (ideatore), G. Huquier (incisore), *Projet de sculpture en argent d'un grand surtout de table et les deux terrines qui ont été exécutées pour le Milord Duc de Kinston en 1735*, incisione, tav. 115, in *Oeuvre de Juste Aurele Meissonnier 1745*, Londra, Victoria and Albert Museum

La connessione fra Meissonnier, Germain e la porcellana di Doccia può quindi esser dovuta agli importanti incarichi ricoperti da Louis Siriès a Firenze e al suo diretto contatto con Carlo Ginori, che nel 1754 avrebbe – fra l'altro – ricevuto dall'orafo un paio delle sue preziose forbicine d'oro¹⁸.

Non stupisce infatti questa connessione fra il Ginori e l'ambiente dell'argenteria parigina, la cui qualità era altissima e per altro condivisa anche dalla corte parmense e napoletana, per la quale Germain avrebbe fornito i disegni per uno splendido rinfrescatoio per bottiglie in porcellana di Capodimonte¹⁹.

Ulteriori connessioni con l'arte francese sono ravvisabili in una saliera in collezione privata (fig. 8) probabilmente parte dello stesso centro tavola a cui appartiene anche la saliera con Venere che esce dalla Conchiglia del Museo Civico di Torino, databile intorno al 1750-1755²⁰. Oltre ai ben evidenti rimandi berniniani, ci piacerebbe sottolineare un probabile influsso francese, e in particolare un'incisione derivata da un disegno di François Boucher (fig. 9), incisa da François Aveline e pubblicata in *Le premier livre des Fontaines*.

Una menzione di questa fonte *Libro di Disegni legati alla Francese* potrebbe esser ravvisabile nell'elenco dei libri conservati all'archivio di Doccia²¹. A sostegno della datazione di questi gruppi, andrebbe citata anche una lettera di Jacopo Fanciullacci del 20 ottobre 1750 a cui potrebbe esser anche riferita la genesi del noto centro tavola oggi conservato a Ickworth²².

Prima di passare dalla decorazione dei *surtout* a quella dei *dessert* occorre sottolineare una differenza principale:



Fig. 8 G. Bruschi e Manifattura Ginori, *Saliere con delfino*, 1755 circa, porcellana, collezione privata

il *surtout* riuniva principalmente gli elementi necessari al servizio di tavola (oliere, saliere, *girandoles*, mostardiere, ecc.) mentre l'abitudine delle sculture in zucchero e dei cosiddetti trionfi, vere e proprie opere di scultura candida, erano prodotte da forme in legno, metallo o gesso per i *dessert* ideate da artisti che lavoravano già come scultori per la corte.

Fra i più importanti soggetti di presentazione dei *dessert*, solitamente legati a feste di corte e presentazioni teatrali, quelli della *Commedia dell'Arte* sono forse fra i più comuni e amati dalle manifatture di porcellana: basti pensare alla nota trasposizione in porcellana di Meissen di diciotto costumi della *Commedia* italiana commissionati dal Duca di Sachsen-Weissenfels, cugino di Augusto III di Polonia²³.

18 Si veda González-Palacios 2006.

19 Si veda P. Piscitello, in *Ritorno al Barocco* 2010, vol. 2, p. 188, cat. 480 e González-Palacios 1979, p. 83.

20 Si veda A. d'Agliano, in *Brittle Beauty* 2023, pp. 338-341, cat. 55.

21 Ivi, nota 9. L'opera è *Le premier Recueil de fontaines inventées et daté d'après le Mercure d'Avril* 1736, Paris 1736.

22 Winter 2008.

23 Sulla serie delle figure della *Commedia* eseguite per il Duca di Sachsen-Weissenfels, si vedano Chilton 2001 e Hantschmann 2024.



Fig. 9 F. Boucher (ideatore), G. Huquier (incisore), *Recueil de fontaines: Triton et naïade gravé par Gabriel Huquier, le père, d'après François Boucher, 1771*, Parigi, Musée du Louvre

A Vienna, dove il marchese Ginori soggiornò e con la cui amministrazione politica ebbe regolare corrispondenza, le figure della *Commedia* ebbero una rilevanza relativamente tarda, in quanto i primi anni della direzione di stato, dopo la chiusura della Manifattura Du Paquier (1744), subirono l'influsso dell'Accademia di Belle Arti e delle tematiche allegoriche e religiose, in particolare delle opere dello scultore Matthaus Donner²⁴. L'interesse che il Ginori provò per la produzione scultorea della manifattura viennese nel passaggio dalla direzione Du Paquier a quella imperiale fu molto probabilmente sostenuto da un'attenzione vivissima per la porcellana e per la decorazione della tavola del dessert, come documentato anche dalla sua corrispondenza vivissima con il Barone Pfuetschner a Vienna²⁵. Fu probabilmente lo scenografo del teatro di corte, Andrea

Altomonte, a fornire i disegni e gli schizzi alla fabbrica viennese, basati sulle incisioni di Martin Engelbrecht ma anche del disegnatore Daniele Bertoli, nativo di Udine e direttore delle gallerie di Vienna dal 1731²⁶. L'uso di basi quadrate e una certa rigidità e semplificazione di forme furono di particolare interesse per la Manifattura Ginori, che probabilmente fu anche affascinata dal carattere italianizzante e in fondo più popolare delle figure viennesi, riprese nel 1748-1749 dalle prime plastiche in porcellana della *Commedia dell'Arte* eseguite a Doccia (figg. 10-11)²⁷.

Denominati "personaggi istrioni" negli inventari della fabbrica, le figure della *Commedia* vengono menzionate nell'Inventario delle Forme nella Sesta Stanza in successione ai Caramogi e alle figure di Orientali. La pittura di alcuni esemplari è stata assegnata, secondo i documenti, al pittore Giuseppe Romei, a cui viene attribuita con certezza una figura di Pulcinella²⁸.

Con la morte del marchese Carlo Ginori nel 1757 e i primi anni della direzione del figlio Lorenzo, la fabbrica avrebbe continuato a produrre sculture e serviti ancora legati al barocco, mentre a partire dal 1763, quando Giuseppe Bruschi si recò a Parma "per studiare porcellane forestiere" la manifattura avrebbe avuto un breve periodo in cui l'impronta tedesca e francese sarebbe diventata predominante, sia per la produzione delle sculture da dessert che per i serviti da tavola²⁹.

Ampiamente studiati da Alessandro Biancalana e Rita Balleri furono le derivazioni dai gruppi di Vincennes-Sèvres acquistati da Louise-Elisabeth di Borbone, duchessa di Parma, figlia maggiore di Luigi XV a cambiare l'assetto della scultura decorativa di Doccia³⁰: fra questi, i due noti gruppi de *La Loterie* e de *La Lanterne Magique*, desunti da disegni originali di François Boucher e già eseguiti a Sèvres in biscuit da Étienne-Maurice Falconet vennero riprodotti per la fabbrica di Doccia da Giuseppe Bruschi, inviato alla corte di Parma con l'intento di allargare il numero di modelli per i dessert, come evidenziato dalla corrispondenza del marchese Ginori con la marchesa Anna Malaspina, già dama di compagnia dell'Infanta, in cui "chiede la grazia di far copiare i di lui bellissimi Gruppi"³¹.

Durante la sua permanenza parmense Giuseppe Bruschi venne anche in contatto con figure e gruppi in porcellana di Meissen, i cui originali, riprodotti per la Manifattura di Doccia, sono stati rinvenuti di recente nella Galleria Nazionale di Parma. Trattasi delle cosiddette 'Quattro parti del Mondo', di cui Asia ed Europa erano citate nel 1811 nella sala Grande del Palazzo mentre l'Asia e l'America, secondo gli inventari riportati per la prima volta da González-Palacios, si trovavano nella stanza dell'Udienza³². Secondo

24 Sladek 2010, pp. 38-39.

25 *Entremellé des toutes sortes de figures de porcelline [...] on prend ici des figures du Théâtre Italien ou des Differentes Nations*, documento citato in d'Agliano 2018, p. 58.

26 Si veda Sladek 2007, pp. 176-203.

27 Si veda d'Agliano 2018.

28 Si veda Biancalana 2009, p. 135.

29 Si veda d'Agliano 2010, pp. 128-139; d'Agliano 2023.

30 A tal proposito, si veda Biancalana 2010, pp. 100-117; Balleri 2021.

31 Biancalana 2010; Balleri 2021.

32 González-Palacios 1995, p. 337.



Fig. 10 Manifattura Ginori, *Gruppo della Commedia dell'Arte*, 1755-1760 circa, porcellana, Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 11 Manifattura di Vienna, *Gruppo della Commedia dell'Arte*, 1744-1749, porcellana, Londra, Victoria and Albert Museum

i documenti citati da Ginori Lisci e Biancalana, appuriamo che il Bruschi ebbe possibilità di lavorare nell'appartamento del Principe e veder i gruppi che in tale anno si trovavano nel Palazzo, come confermato dagli inventari di Canditeria del Palazzo Ducale di Parma del 1768. Il rifacimento della fabbrica di Doccia è a noi noto grazie a modelli tardo-ottocenteschi che confermano l'esistenza nella manifattura di copie dalla prima versione eseguita a Meissen da Friedrich Eberlein e Johann Joachim Kaendler fra il 1745 e il 1747, uguale a quella ordinata per la corte parmense.

Il commento di Giuseppe Bruschi sui gruppi e figure di Meissen era piuttosto negativo e scriveva al Ginori che non voleva perder tempo "in copiar cose meglio fatte nella sua manifattura" (di Doccia) preferendo dedicarsi alle copie dai modelli di Vincennes-Sèvres. La più parte dei biscuit vennero però riprodotti a Doccia in policromia, esautorando quindi i soggetti del loro significato principale conferito proprio dalla scultura lasciata bianca. Come già evidenziato da Wilhelm Scherf, Falconet a Sèvres riuscì a far scordare l'origine grafica dei modelli mutandoli in vere e proprie sculture³³, mentre Giuseppe Bruschi,

fornendo gruppi policromi per le tavole, era meno interessato all'opera plastica in sé quanto al suo significato decorativo: prendendo spunto dall'organizzazione dei vari *dessert*, realizzò per la fabbrica una sequela di soggetti e personaggi decorativi, sacrificandone il valore scultoreo per quello di oggetto di arredo³⁴. Sarà questa scelta a determinare una produzione plastica totalmente diversa da quella del primo periodo, in cui la Galleria dei Modelli organizzata sotto la volontà di Carlo Ginori con la collaborazione del capo dei modellatori Gaspero Bruschi aveva creato una vera e propria alternativa alla scultura in bronzo del tardo barocco fiorentino.

33 "Seul un sculpteur véritablement statuaire a pu concevoir de tels ambitieux modèles où la composition savante, l'agencement complexe des draperies, la force expressive des attitudes évoquent davantage le monument que l'objet de décoration", in Scherf 2001, pp. 31-37.

34 Si veda d'Agliano 2010.



Pitture antiche e rinascimentali nei modelli scultorei della Manifattura Ginori di Doccia

RITA BALLERI

Particolare della fig. 7

Durante il Settecento si assisté alla fortuna dei repertori a stampa con riproduzioni a incisione di pitture e sculture delle principali collezioni, prevalentemente di antichità, quali il *Museum Florentinum* (1731-1762), il *Museo Capitolino* (1741-1755) e *Le antichità d'Ercolano esposte* (1757-1792), che vennero a costituire sia una forma di propaganda del potere dei proprietari delle opere riprodotte, sia un fenomeno di collezionismo¹. Quest'ultimo trova riscontro, ad esempio, nelle lettere inviate dal cancelliere Guido Bottari a Anton Francesco Gori nel 1744: "Ora che so che ella raccoglie stampe di antichità qu.do ne avrò, le metterò da parte, e procurerò di mandargliele"² e a Carlo Ginori nel 1756: "Tempo fa V. Ecc.^{za} mandò al Sig.^r Card.^{le} una cassetta di stampe per arricchire la sua famosa raccolta e da l'Em.^{za} furono pigliate quelle che gli mancavano, e per le restanti [stampe] tenne carteggio di come disporne con V. Ecc.^{za} che mostrò desiderio barattarle con stampe, che potessero essere d'uso per le pitture che vanno facendo nella sua fabbrica delle porcellane"³.

Nella missiva viene posto l'accento sul particolare interesse del Ginori per le incisioni, rivelato anche dallo spoglio dei *Libri di Amministrazione* dove risulta aver pagato nel 1750 Giuseppe Allegrini "stampatore per sue fatiche a tirar diversi rami per servizio della fabbrica [...]"⁴ e nel 1752 Carlo Gregori "per l'incisione di tre rametti per servizio della fabbrica"⁵. Ancora nel 1754 sono annotati più pagamenti a Giuseppe Pazzi per "intagli" eseguiti "per detta fabbrica" e uno a "Ant.^o Ristori Libraio per Legatura e spesa di diversi Tomi di Stampe in rame, per servizio della fabbrica [...]"⁶.

Per quanto riguarda gli intagli eseguiti per la manifattura dal Gregori e dal Pazzi, possiamo ipotizzare un loro impiego nella decorazione "a riporto", stando a quanto indicato in una lettera inviata nel 1751 dal Ginori al ministro della

- 1 Pelli Bencivenni 1779, pp. 350-351; Borroni Salvadori 1982, pp. 26-28; Haskell, Penny 1984, pp. 3-11; Visonà 2001a, p. 175; Barbolani di Montauto 2006, p. 88, nota 32; Balleri 2005, pp. 98-99.
- 2 BMF, ms. B.VII.5, c. 390r, *Lettera di Guido Bottari ad Anton Francesco Gori*, Roma, 29 novembre 1744, doc. cit. in Balleri 2005, pp. 98-99.
- 3 AGL, XII, 5, filza 24, lett. 111, *Lettera di Guido Bottari a Carlo Ginori*, Roma, 27 marzo 1756, doc. cit. in Balleri 2014a, pp. 119, 307-308, 310, 453.
- 4 AGL, *Libri di Amministrazione*, n. 216: *Quaderno di cassa di Carlo Ginori segnato F 1749-1752*, c. 201r, 9 aprile 1750.
- 5 AGL, *Libri di Amministrazione*, n. 216: *Quaderno di cassa di Carlo Ginori segnato F 1749-1752*, c. 207, 5 luglio 1752.
- 6 AGL, *Libri di Amministrazione*, n. 216: *Quaderno di cassa di Carlo Ginori segnato F 1749-1752*, c. 210r, 19 febbraio 1754 e cc. 210v, 24 e 29 novembre, 16 dicembre 1754; *Libro contabile 1743-1754, Quaderno di cassa di Carlo Ginori segnato F 1749-1752*, c. 22, 22 novembre 1754 (documento trascritto in Balleri 2012, p. 44).



Fig. 1 *Rinoceronte*, prima metà del XVIII secolo, gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

fabbrica e capo decoratore, Jacopo Fanciullacci: "Fate fare ancora qualche prova a stampa del vostro colore blu da intagli fini dell'annesso rame in qualche coperchio di tabacchiera [...] ma dite a Micio, che stia bene attento a lavar bene sulla pelle tutto il colore, e avverta di ripulir bene prima il rame del colore con cui è stato tirato qui"⁷.

Il pagamento al Ristori chiarisce che le stampe sciolte erano rilegate in volumi, di cui nella biblioteca del Museo Ginori si mantiene testimonianza (si veda, ad esempio, inv. 414) insieme a repertori a stampa, che pure furono acquisiti a tale scopo. La presenza in questa biblioteca di un volume con tavole incise del terzo tomo del *Museum Florentinum*, di un altro volume con parti di due tomi del *Museo Capitolino* rilegate insieme e ancora delle edizioni complete, ad esempio, de *Les Metamorphoses d'Ovide* (1732), de *Le antichità d'Ercolano esposte*, della *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe* (1779) e dell'*Etruria Pittrice* (1791), con in taluni casi annotazioni sui fogli e gocciolature di cera o tracce di pigmenti, chiarisce il ruolo che queste incisioni ebbero come modelli presso la fabbrica⁸.

Tra la varietà di modelli della Manifattura Ginori vi sono tipologie difficilmente collocabili sia nella produzione della medesima, che nel gusto internazionale dell'epoca. Porto all'attenzione il calco in gesso del bassorilievo di un rinoceronte con le iscrizioni: "Rhinoceros veû a Paris en 1749", "[F o P]erretti inv." e il nome dell'esecutore, non leggibile (fig. 1). Questo genere d'iscrizione, impiegato nelle tavole a

incisione, lascia ipotizzare trattarsi dell'elaborazione scultorea di una rappresentazione su carta, anche se il riscontro finora compiuto riconduce il nostro calco a un rilievo in stucco dorato eseguito intorno al 1748 dal medico e naturalista Petrus Camper e attualmente conservato al Rijkmuseum van Natuurlijke Historie di Leiden⁹. Non si hanno testimonianze di traduzioni in porcellana di questo esemplare, che ipotizzo riconducibile all'acquisizione da parte di Carlo Ginori di sculture 'a uso' della fabbrica, compiuta a Roma tra il 1753 e il 1756 per il tramite di agenti d'arte, tra cui il citato Guido Bottari. Lo scambio epistolare tra quest'ultimo e il marchese introduce all'impiego delle incisioni riproducenti la statuaria del *Museo Capitolino* come campionario, per permettere la visione delle opere descritte nelle lettere, delle quali viene proposto l'acquisto del calco in gesso¹⁰.

L'impiego dell'incisione per documentare collezioni di opere d'arte nell'Urbe è noto fin dal Cinquecento con il repertorio a stampa dell'*Antiquarum Statuarum Urbis Romae* (1561) di Giovan Battista de Cavalieri, che inaugura la tipologia dell'album con illustrate le principali sculture antiche. La diffusione di questo genere di repertori per gli artisti, i *connaisseurs*, ma anche per gli eruditi antiquari e i collezionisti divenne uno strumento per studiare le sculture e pitture antiche e moderne. Si vedano, ad esempio, il dipinto di Anton von Maron che ritrae Johann Joachim Winckelmann intento a studiare l'*Antinoo Albani* attraverso un'incisione (Francoforte, Goethe Museum)¹¹ e quello di Joshua Reynolds raffigurante una riunione tra membri della Società di Dilettanti in conversazione intorno a un vaso posto a confronto con uno simile riprodotto in un repertorio a stampa (Londra, Society of Dilettanti).

Dunque, l'incisione come forma di collezionismo, come divulgatrice della conoscenza delle opere d'arte, ma anche come modello per le decorazioni murali e per le porcellane europee¹². L'aspetto che interessa questa trattazione è il ruolo da essa rivestito come *medium* nel passaggio dalla pittura alla scultura, indagato tramite lo studio dei modelli della Manifattura Ginori, di cui di seguito vengono presentati alcuni esempi. Per meglio comprendere questo ruolo occorre ripercorrere attraverso le fonti dell'epoca la percezione che si aveva dell'incisione come modello per le rappresentazioni scultoree.

Nel *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame* scritto nel 1686, Filippo Baldinucci considera l'incisione prossima alla pittura. Ciò appare evidente, ad esempio, dall'osservazione dei dipinti murali negli appartamenti a piano terra di Palazzo Corsini al Parione eseguiti da Stefano Fabbrini e dalla sua bottega tra il 1784 e il 1802, al fine di restaurare e integrare le decorazioni sei-settecentesche

7 Documento trascritto in Biancalana 2006, pp. 75-76 e in Biancalana 2009, pp. 148-149. Per approfondimenti sulla tecnica "a riporto" presso la Manifattura Ginori, si veda Mallet 2013.

8 Si veda anche l'inventario dei libri presenti nella manifattura dopo il 1796 trascritto in Biancalana 2009, pp. 186-187.

9 Rookmaaker 1973, pp. 50, 52 e fig. 9, <https://repository.naturalis.nl/pub/504252/BD1973043001002.pdf> (consultato il 18/12/2024).

10 Balleri 2012, pp. 44-45; Balleri 2014a, pp. 106-107.

11 <https://nat.museum-digital.de/singleimage?imagenr=321150> (consultato il 9/12/2024).

12 Per approfondimenti sull'argomento, si veda, ad esempio, *L'immagine riflessa* 1997; Balleri 2005; Balleri 2014a, pp. 95-114.

danneggiate dall'alluvione del 1740. A tale scopo è interessante osservare come la scelta si sia orientata verso la riproduzione di sculture nelle collezioni medicee delle Gallerie degli Uffizi, copiate dalle tavole presenti nel terzo volume del *Museum Florentinum* di Anton Francesco Gori¹³.

Quasi un secolo dopo, Antonio Cambiagi nelle *Notizie circa gli incisori* (1780) giunse a definire l'incisione un'arte a sé: "La quarta ammirabile sorgente che nata sia dal disegno, dopo la Pittura, Scultura e Architettura, si può chiamare con giustizia vera e significativa ragione la nobiliss:^{ma} arte dell'incisura in rame. Scienza che fin dal suo principio produsse tanto splendore, e gloria alle bell'arti, e che di fama grande fù il suo insigne inventore, e tanto credito diede come tuttora dà i Pittori insigni, a motivo che per mezzo delle stampe che ne sortiscono da sì gloriosa arte vien tutto il giorno fatto noto al mondo il loro profondo sapere, e con il mezzo delle stampe medesime le persone studenti, e dilette ne anno appreso, come tuttora apprendano grandi insegnamento per il loro avanzamento, e che arte tanto util al mondo non mai fu più vista, e idea veruna non ebbero gli antichi professori di Pittura, scultura, e architettura [...]"¹⁴. La pose, inoltre, in relazione alla scultura: "se per curiosità desiderate vedere in stampa qualche parte della vostra incisura, e volendo voi non andare dallo stampatore potrete fare così riempire il vostro intaglio con tinta nera ò rossa a olio di lino, e dopo ripulito il piano del rame come fanno gli stampat:^{ri} ci metterete sopra gesso da formare liquido sciolto in acqua, che assodato che sarà lo staccherete con facilità e osserverete d:^o vostro lavoro come se fosse stampato in foglio [...]"¹⁵.

La modulazione della profondità dei solchi tracciati sulla lastra determina l'effetto chiaroscurale della stampa. La visione dell'incisione come prossima alla rappresentazione di un pittoricismo scultoreo trova riscontro nella formazione, ad esempio, presso la bottega dello scultore Giovan Battista Foggini degli incisori Baldassarre Gabbuggiani, Cosimo Mogalli, Giovan Domenico Picchianti e di Ferdinando Ruggieri, più noto come architetto¹⁶. Nelle vite a loro dedicate, Francesco Maria Niccolò Gabburri indica ciascuno come "intagliatore in rame", riprendendo una definizione adottata sia dal Baldinucci nel citato trattato e ancora nel *Vocabolario*¹⁷, sia da Giovanni Gori Gandellini nelle *Notizie storiche degli intagliatori* del 1771. Tale definizione trova riscontro nella tecnica utilizzata per incidere una lastra metallica, peraltro da ritenersi prossima a quella della scultura in pietre dure e cammei stando al titolo *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, cammei e gioie dal secolo XV fino al XVIII* scelto nel 1753 da Andrea Pietro Giulianelli per la traduzione, con integrazioni, del

Traité des pierres gravées di Pierre-Jean Mariette del 1750.

Non sorprende, dunque, che nel Settecento l'incisione venga associata alla scultura. Nel 1694 il Foggini con la nomina di "Architetto di corte e direttore della Real Galleria e Cappella" ottenne anche la direzione delle Botteghe granducali, tra cui quella dove venivano realizzate le incisioni. Egli stesso e lo scultore Agostino Cornacchini eseguirono composizioni da incidere su rame, mentre l'abate Pietro Antonio Pazzi, definito da Orazio Marrini "intagliatore in rame", si formò nella bottega dello scultore Giuseppe Piamontini per apprendere l'arte del disegno¹⁸.

Un ulteriore esempio della relazione tra pittura e scultura si ha nella decorazione parietale a "monocromato" o a "grisaille", secondo quanto spiegato da Giorgio Vasari nell'*Introduzione alle Arti della Pittura* nelle *Vite* del 1568: "forma di pittura, che tragga più al disegno che al colorito [...] nelle faciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contraffatte e paiano di marmo o di pietra con quelle storie intagliate"¹⁹. La visione di un dipinto come trasposizione bidimensionale di un bassorilievo si concretizza intorno alla metà del Settecento con l'estetica classicistica, come osservato da Lucilla de Lachenal che facendo riferimento alle *Nozze Aldobrandini* ha citato *A Treatise on ancient Painting* (1740) di George Turnbull²⁰. Portando ad esempio alcuni pittori del Cinque-Seicento attivi perlopiù in Svizzera, in Olanda, in Germania, nelle Fiandre e in Francia, oltreché in Italia, il Turnbull ha affrontato la relazione tra dipinto e bassorilievo giungendo alla conclusione che: "*But a Superiority in Taste of fine and beautiful Nature is unanimously given to the Italians, who studied the Antiques, after they became able to make a proper Use of Statues and Bas-reliefs in Painting*". Prosegue commentando alcune pitture e riguardo alle *Nozze Aldobrandini* giunge alla conclusione che: "*This piece appears to me to be a copy from a Bas-relief; and there are several ancient Bas-reliefs representing the Ceremonies of Marriage at Rome [...] as I have already said, most of the ancient Paintings that have been, or are now published, at be only Copies in Painting from Statues or Bas-reliefs, but most excellent ones*"²¹. La percezione espressa dal Turnbull trova riscontro nella decorazione delle dimore settecentesche, ad esempio, la *Dining Room* a Syon House (Brentford, Middlesex) ristrutturata da Robert Adam nel 1761, dove intorno al 1763 le *Nozze Aldobrandini* sono state rappresentate a *grisaille* dal romano Andrea Casali²².

Da ritenersi di poco successive sono le versioni a rilievo tratte da questa pittura e appartenenti alla raccolta di modelli della Manifattura Ginori. Si tratta di calchi in gesso, di cui quello rettangolare è suddiviso in tre formelle (fig. 2a-c),

13 Balleri 2005, pp. 126-128; Balleri 2018, p. 197.

14 Cambiagi 1780, p. 61.

15 Cambiagi 1780, p. 116.

16 Gabburri 1719-1741 circa, *ad vocem*.

17 Baldinucci 1681, p. 77:

"Intagliatore [...] perché quello che intaglia figure di rilievo, o di tutto rilievo, o di basso rilievo, dicesi Scultore [...]. Intagliatore dicesi ancora con termine proprio quel Professore che intaglia nel rame qualunque lavoro, eziandio di figure e ritratti, ad effetto di stampare [...]. Anche Intagliatore si dice quel Professore che intaglia in legno disegni per istampargli".

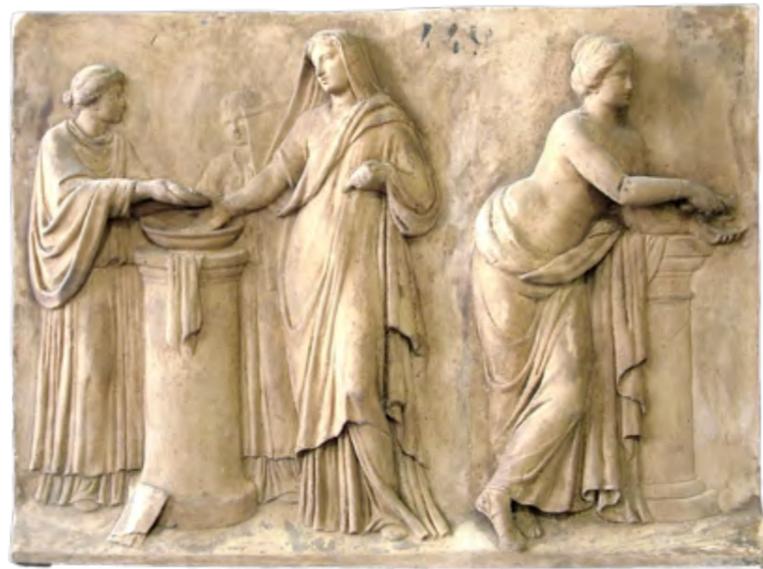
18 Marrini 1764-1766, vol. II, parte II, 1766, p. 49; Borroni Salvadori 1982, pp. 11, 17; Balleri 2005, p. 97.

19 Vasari 1568, vol. I, cap. XXV, p. 54. Si veda anche Grassi, Pepe 2003, pp. 327, 476-477.

20 L. de Lachenal, in *L'Idée del Bello* 2000, pp. 637-638, cat. 1.

21 Turnbull 1740, p. 173, nota 28.

22 Fusconi 1994, pp. 131-132; Aymonino 2010, p. 210. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/nozze-aldobrandine.html> (consultato il 26/12/2024).



Figg. 2a-c *Nozze di Peleo e Teti* (dalle *Nozze Aldobrandini*, con varianti), ultimo quarto del XVIII secolo, gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 3 *Sposa e figura femminile* (dalle *Nozze Aldobrandini*, con varianti), ultimo quarto del XVIII secolo, gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

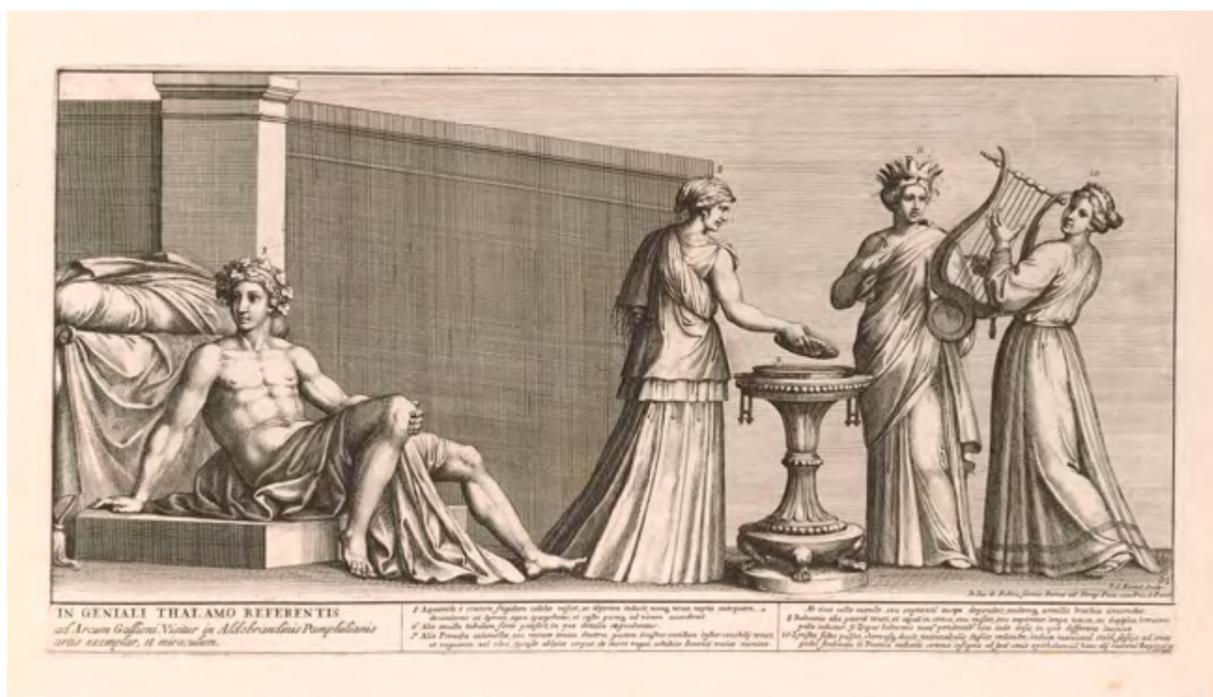
mentre l'altro riproduce il particolare della sposa con una figura seminuda sul talamo nuziale (fig. 3). Solamente il primo viene citato nell'*Inventario dei Modelli* (1791-1806 circa), peraltro con una descrizione puntuale, a ulteriore conferma della fortuna settecentesca di questa pittura: "N. 137 Tre bassorilievi quadri antichi rappresentanti le Nozze Aldobrandini"²³. Per la numerazione "N. 36" in grafia settecentesca apposta in vernice nera sotto la scena, l'altro trova riscontro nel medesimo *Inventario* alla voce: "Sotto questo N° 36 [...] E più vi sono compresi N. 44 bassorilievi di diverse grandezze rappresentanti di diverse istorie, quali vennero furono portati da Roma"²⁴. Se ne deduce che entrambe le versioni delle *Nozze* siano state acquisite dalla manifattura probabilmente presso botteghe romane, che eseguivano riproduzioni dall'antico destinate al mercato del *Grand Tour*. La loro osservazione rivela alcune varianti, tra cui le più significative sono nell'orientamento della mano destra della figura seminuda e nella rappresentazione dell'avambraccio e mano sinistra della sposa poggiati sui cuscini del talamo e non da questi coperti, come appare sia nell'archetipo, che nelle principali rappresentazioni settecentesche²⁵.

Tali varianti portano a interrogarsi su una comune fonte d'ispirazione, ma le numerose differenze emerse dal confronto tra la composizione sui due calchi induce a riflettere sulla loro probabile esecuzione in botteghe diverse. Se si esclude la variante della mano scoperta, quello rappresentante l'intera scena (figg. 2a-c) rivela alcuni

²³ Lankheit 1982, p. 142, 43:137.

²⁴ Lankheit 1982, p. 147, 52:36. Si veda anche Balleri 2014a, pp. 193-196, catt. 47-50.

²⁵ Per le rappresentazioni del dipinto, si veda Fusconi 1994.



Figg. 4 a-b P.S. Bartoli (disegnatore e incisore), *Nozze Aldobrandini*, in G.P. Bellori, *Admiranda Romanorum antiquitatum...*, Roma 1693, tavv. 60-61

elementi riscontrabili nell'incisione delle *Nozze* nell'*Admiranda Romanorum antiquitatum* del 1693²⁶, modificati rispetto all'archetipo (figg. 4a-b). Nel gruppo alla destra del thalamo si ravvisano nella forma della cetra²⁷ e nella torsione della mano della figura che versa essenze in un bruciaprofumi, mentre nella figura sulla sinistra sono evidenti nella posa della mano che regge l'ampolla. La fortuna settecentesca di questo repertorio come fonte d'ispirazione per la decorazione di gusto antiquario di dimore²⁸ è ampiamente documentabile nelle decorazioni degli ambienti progettati da Robert Adam, come quelli della citata Syon House²⁹. Nello specifico le *Nozze Aldobrandini* si trovano inserite sul fronte di un camino destinato sia al salone della Queen's House, che a una sala del Saint James Palace³⁰.

Nell'*Inventario delle Forme* della Manifattura Ginori i nostri bassorilievi vengono annotati in un secondo momento, come suggerito dalla diversa grafia rispetto a quella riscontrata nella stesura principale del documento: "In una stanza dell'andito a tramontana prossima al vivaio vi sono le seguenti forme di gesso consistenti in statue grandi, gruppi, busto, e bassorilievi [...] N. 86 Tre bassorilievi rappresentanti le nozze Aldobrandini con l'olio cotto p.i 5 / N. 87 Le nozze Aldobrandini senz'olio cotto p.i 6"³¹. Nella voce viene specificato per uno di questi esemplari (figg. 2a-c) il trattamento della superficie con olio cotto, la cui funzione di distaccante ne conferma l'impiego a Doccia per ricavare le forme in gesso necessarie alla traduzione in porcellana. Un simile caso si ha nelle voci seguenti, che portano a riflettere sulla medesima provenienza nella manifattura di questi rilievi: "N. 88 N. 22 Medaglie di più grandezze dell'Ercolano p.i 22 / N. 89 L'istesse medaglie senz'olio cotto p.i 20"³².

La forma tonda di uno dei calchi che riproduce la scena centrale della composizione (fig. 3) la troviamo in alcune decorazioni di soffitti, anch'esse progettate da Adam, quali la sala del Nostell Priory (1770-1772), l'anti stanza al primo piano della Derby House (1774) e la sala da pranzo del Saltram (1780 circa)³³. Il gusto antiquario nelle dimore inglesi, animato dal fenomeno del *Grand Tour*, viene rivelato nelle decorazioni ideate da Adam, dove è visibile una varietà di rilievi tratti da cicli pittorici antichi, che peraltro trovano corrispondenza con i modelli della Manifattura Ginori. Nella *Gallery-Library* della citata Syon House, lunette a bassorilievo scolpite da Joseph Wilton raffigurano scene note attraverso le incisioni del repertorio *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii*³⁴, che ritroviamo anche nella decorazione pittorica del palazzo Del Drago a Castel Gandolfo, commissionata dai cardinali Camillo Massimo e

26 Bellori 1693, pp. 50-51.
 27 Per la forma della cetra, si veda Fusconi 1994, pp. 123-124.
 28 Fusconi 1994, pp. 123, 126.
 29 Aymonino 2019, pp. 104-105.
 30 Adam, Adam 1778, vol. 1, parte 5, tav. IV.
 31 AGL, I, 2, filza 37, *Inventario delle Forme* (1791-1806 circa), p. 42.
 32 AGL, I, 2, filza 37, *Inventario delle Forme* (1791-1806 circa), pp. 42-43.
 33 Harris 2001, pp. 205, 239, 284, figg. 301, 356, 421.
 34 Harris 2001, p. 81, fig. 120; Aymonino 2010, pp. 210-211 e fig. 4.

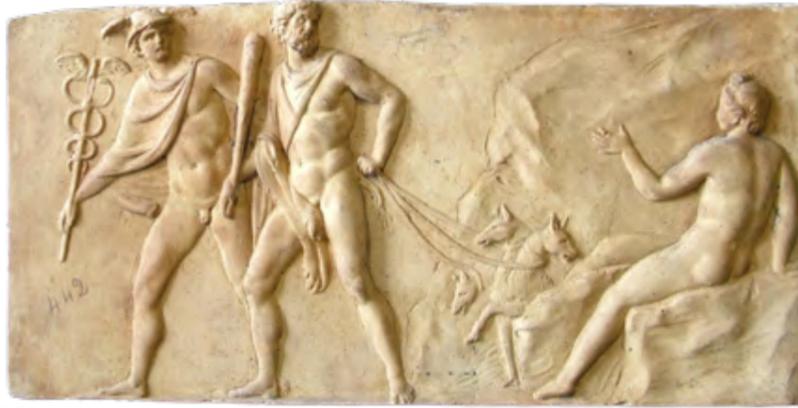


Fig. 5 *Mercurio con Ercole che trascina Cerbero fuori dall'Ade* (da G.P. Bellori, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni...*, Roma 1680, tav. 16, con varianti), ultimo quarto del XVIII secolo, gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

Alessandro Albani³⁵. Quest'ultimo scelse di riprodurre alcune tavole di questo repertorio in altre sue dimore, come quella a monocromo raffigurante *Ercole che riconduce Alceste da Admeto* eseguita da Niccolò La Piccola nella Galleria della villa sulla Salaria, oppure quella identificabile dubitativamente in *Antigone e Creonte* nel Casino di Castel Gandolfo³⁶.

La grafica lineare con un limitato impiego del chiaroscuro, che contraddistingue le riproduzioni a incisione di pitture e sculture antiche nei settecenteschi repertori a stampa, può aver favorito la trasposizione di pitture in bassorilievi. Rispetto all'*Admiranda*, la fortuna de *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii* deriva dall'importanza attribuita al sepolcro dove sono state rinvenute, erroneamente ritenuto del poeta Ovidio Nasone³⁷. Tra i modelli di Doccia sono presenti sia calchi in gesso, che terracotte. Quest'ultime sono verosimilmente state eseguite nella fabbrica e in particolare quelle di notevoli dimensioni (circa 52x41 cm) erano destinate alla decorazione di stufe, come confermato sia dalla conoscenza di alcuni di questi esemplari³⁸, sia dalle voci nella *Galleria dei modelli* della manifattura databile alla fine dell'Ottocento³⁹.

Di maggior rilevanza per la nostra disquisizione sono i calchi in gesso con la superficie impermeabilizzata mediante olio cotto, che per questa caratteristica e per le dimensioni simili a quelle delle citate *Nozze Aldobrandini* (fig. 2) portano a ipotizzare essere pervenuti in fabbrica sempre per il tramite di agenti d'arte attivi a Roma. Come detto, l'olio cotto ha la funzione di distaccante e pertanto suggerisce l'impiego di questi esemplari nella realizzazione di forme in gesso necessarie alla loro traduzione in porcellana. Contribuiscono a confermare l'esecuzione di questi calchi al di fuori della manifattura i segni dei tasselli visibili sulla superficie, che ne rivelano la realizzazione mediante



Fig. 6 P.S. Bartoli (disegnatore e incisore), *Mercurio con Ercole che trascina Cerbero fuori dall'Ade*, in G.P. Bellori, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*, Roma 1680, tav. 16

forme in gesso. Alcuni sono caratterizzati da un taglio nella parte superiore, con conseguente perdita del modellato, che lascia ipotizzare una volontà di ridimensionarli per adattarli a una specifica funzione (fig. 5). Contrariamente a quanto rilevato per le citate *Nozze Aldobrandini*, la variante più evidente rispetto alle incisioni di derivazione dei nostri calchi è nella scena qui presentata, dove il solo Ercole appare in versione pudica (figg. 5-6).

Sotto forma di numerosi rilievi in gesso e in terracotta di varie dimensioni, nella raccolta di modelli Ginori si trovano anche testimonianze di scene e figure derivate dal repertorio a stampa de *Le antichità di Ercolano esposte*, che non tratteremo in quanto già oggetto di studio al quale si rinvia per approfondimenti⁴⁰.

Vorrei invece portare all'attenzione un ciclo di pitture moderne la cui fortuna è in parte dovuta alla documentazione attraverso i repertori a stampa. Si tratta delle *Logge di Leone X* in Vaticano dipinte da Raffaello con la bottega e terminate nel 1519. Protagoniste della nostra analisi sono le *Storie dell'Antico Testamento* riprodotte nella centina degli archi che sorreggono la volta. Tra il 1607 e il 1649 sono state illustrate in cinque edizioni a cui hanno partecipato disegnatori e incisori diversi⁴¹. La fortuna di queste pitture si deve all'identificazione di Raffaello come continuatore dell'arte antica, binomio spiegato da Orfeo Boselli tra il 1650 e il 1657 nel capitolo *Modo di fare istorie e bassi rilievi secondo l'Antico* delle sue *Osservazioni sulla scultura antica*: "Ho detto le osservazioni di compor le istorie e la pratica di effettuarle, non di mio capriccio, ma con l'autorità

35 Delfini 1985, pp. 77-116; Gentile Ortona 1993, p. 106; Messineo 2000, p. 17.

36 Gentile Ortona 1993, p. 106; Messineo 2000, pp. 17-18.

37 Messineo 2000, p. 14.

38 Balleri 2014a, pp. 179-188.

39 AMG, *Galleria dei modelli* fine XIX secolo: "Bassorilievo in terracotta per stufe". Si veda anche per il caso specifico, Balleri 2014a, pp. 179-188.

40 Balleri 2014a, pp. 159-172.

41 Mussini 1979, p. 33.



Fig. 7 *Diluvio Universale* (da G. Piomontini, su invenzione di Raffaello per le *Logge vaticane*), datato sul retro "17 Aprile 1896", gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori
 Fig. 8 *Incontro di Abramo con Melchisedec* (da G. Piomontini, su invenzione di Raffaello per le *Logge vaticane*), 1896, gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 9 a-b Manifattura Ginori, *Diluvio Universale* (da G. Piomontini, con varianti), 1760-1770 circa (integrazioni, 2021), porcellana, collezione privata

dell'antico e di Raffaello di Urbino, quali hanno tenuto tenzone e terranno sempre il primo luogo⁴². Spetta al citato George Turnbull un chiarimento sulla trasposizione delle pitture di Raffaello in scultura: *"Those who studied the ancient Statues, Carvings, and Bas-reliefs, Raphael in particular, were for some Time such strict servile Imitators of them, that their Painting was very dry, cold, and stiff, or, in one Word, Statue-like; that is, liker Drawings after Statues and Bas-reliefs than Pictures [...]"*⁴³.

In effetti, delle *Storie dell'Antico Testamento* sono noti alcuni bassorilievi tra cui: una terracotta raffigurante la *Creazione di Eva* di difficile attribuzione, ma stilisticamente riconducibile all'ambito fiorentino del Settecento⁴⁴; due placche rettangolari in bronzo rappresentanti *Il ritrovamento di Mosè e Salomone e la Regina di Saba* riferibili allo scultore Giuseppe Piamontini, anche se la fusione è stata attribuita a Massimiliano Soldani per l'iscrizione apposta su entrambe: "MAX. SOLDANUS.F.1710" (Londra, Victoria and Albert Museum)⁴⁵.

A questi si aggiungono i calchi in gesso appartenenti alla raccolta di modelli della Manifattura Ginori da porre in relazione con la serie di rilievi in stucco dorato presentati da Mara Visonà nel suo contributo in questo volume, a cui si rinvia per approfondimenti sull'invenzione da parte del Piamontini avvenuta intorno al 1681-1686. Nell'*Inventario dei Modelli* della manifattura (1791-1806 circa) i nostri esemplari sono identificabili alla voce: "N. 110 Un bassorilievo tondo esprime un Re che dona una cesta di roba a un capitano con dei vasi al di fuori *di cera con forma* cavato dal Vaticano dalle pitture del celebre Raffaello; seguito da altri sette rappresentanti diverse storie del Testamento Vecchio. E tutti questi sono del Piamontini, con sue forme". Seguono nell'*Inventario* voci discontinue con la descrizione delle altre scene: "N. 113 Un bassorilievo tondo rappresentante un sacrificio del Testamento vecchio. Uno in atto di scannar la vittima e un altro di pigliarla, sacrificio di Noè quando esca dall'arca *di cera con forme*"; "N. 127 Due bassorilievi tondi, un Iddio quando crea gli animali, il secondo Adamo ed Eva che fila con i bambini Caino e Abele *di cera con sue forme*"; "N. 130 Due bassorilievi tondi, il primo rappresentante il Diluvio [...]. *Di cera con sue forme*"; "N. 134 tre bassorilievi che sono. Uno Iddio che crea Eva e la consegna ad Adamo [...]. Il terzo un pastore che guida il gregge al fonte con altre figure *di cera con sue forme*"⁴⁶. Vista la corretta indicazione dell'autore, possiamo porre questi esemplari in relazione alla voce "otto medaglioni" presente in un elenco di calchi in cera venduti a Carlo Ginori intorno agli anni cinquanta del Settecento dal figlio dello scultore, Giovan Battista⁴⁷. L'attuale versione in gesso è stata

eseguita alla fine dell'Ottocento per preservare la memoria di questi modelli, com'è avvenuto per altri modelli in precario stato di conservazione a causa della fragilità della cera⁴⁸. Lo conferma sia l'iscrizione apposta sul retro di tre di questi calchi: "17 Aprile 1896", sia la relativa descrizione nella *Galleria dei modelli* della manifattura databile alla fine dell'Ottocento, dove l'indicazione del materiale "in cera" è stata corretta con "in gesso"⁴⁹.

È stato possibile ricostituire la serie degli otto medaglioni mediante la descrizione nell'*Inventario* settecentesco e l'integrazione degli stucchi dorati (figg. 1-6, p. 68) con i due calchi in gesso raffiguranti *Il Diluvio Universale* e *Incontro di Abramo con Melchisedec* (figg. 7-8)⁵⁰. Di questi calchi è nota la sola traduzione in porcellana de *Il Diluvio Universale* eseguita intorno al 1760-1770. La forma ovaleggiante ha indotto ad ampliare la superficie della scena con conseguente distanziamento delle figure in primo piano e variazione della disposizione di quelle sullo sfondo (figg. 9a-b)⁵¹.

La placca è stata modellata insieme ad una cornice *rocaille* con decori fogliacei e una *cartouche* con putti e attributi delle arti dipinti a monocromo porpora. L'osservazione delle fasi di restauro⁵² permette di ricondurre la tecnica di esecuzione a quella adottata nella manifattura per la realizzazione del "bassorilievo istoriato", si veda, ad esempio, il rinfrescabottiglie del Museo di Palazzo Madama a Torino⁵³. Il nostro rilievo è stato suddiviso e applicato in segmenti sul supporto in porcellana costituito dalla detta cornice che circonda una specchiatura non decorata. Ciò consentiva sia di variare il motivo a rilievo impiegando lo stesso modello, sia di adattarlo alle dimensioni della superficie da decorare. Il distacco parziale e sotto forma di frammenti della nostra scena dal supporto confermano questa ipotesi, in quanto rivelano la scarsa adesione del rilievo al supporto stesso. Dopo la cottura è rimasta un'intercapedine, che ne ha causato il parziale distacco. Certamente tale tecnica permetteva di spostare le figure all'interno dello spazio e di variarne la composizione originale, come abbiamo osservato in questa placca. L'iscrizione apposta sul retro rivela la conoscenza della scena e ci riconduce ad una serie di bassorilievi che presentano un'analogia caratteristica. Questi raffigurano le *Ore del Giorno e della Notte* tratte da rilievi d'invenzione dello scultore Giovanni Casini e sono stati eseguiti a Doccia intorno al 1770-1780, datazione prossima a quella proposta per la nostra placca⁵⁴.

42 Boselli, Torresi 1994, pp. 147-148.

43 Turnbull 1740, p. 155.

44 <https://bidkit.ams3.digitaloceanspaces.com/158/imgBig/31/168.1.jpg> (consultato il 15/12/2024).

45 <https://collections.vam.ac.uk/item/O89547/the-finding-of-moses-relief-piamontini-giuseppe/>; <https://collections.vam.ac.uk/item/O89556/solomon-and-the-queen-of-relief-piamontini-giuseppe/> (consultati il 15/12/2024).

46 Lankheit 1982, pp. 138-141 (38:105; 39:110, 113; 41:127, 130; 42:134).

47 Ginori Lisci 1963, pp. 229-230, n. 8.

48 Balleri 2014a, p. 99, nota 158.

49 AMG, *Galleria dei modelli* fine XIX secolo, nn. 338-340.

50 Nonostante i citati documenti della Manifattura Ginori indichino otto rilievi, Dimitrios Zikos ha reso noto un documento nel quale vengono citate "12 medaglie" di Giuseppe Piamontini in terracotta raffiguranti *Storie dell'Antico Testamento* conservate in una collezione bolognese (Zikos 2005, p. 38, nota 94).

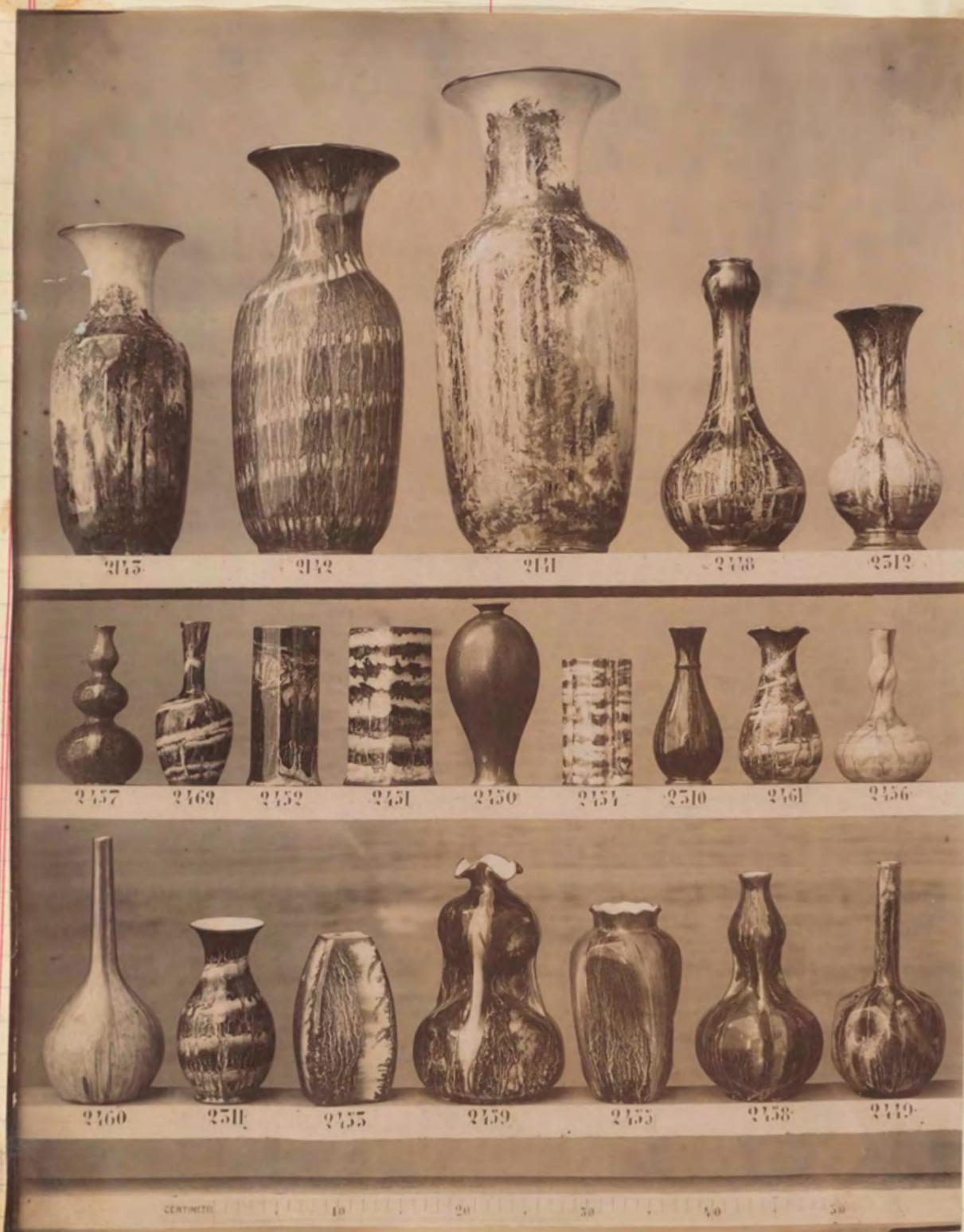
51 Manners 2021.

52 Si vedano le immagini delle fasi di restauro in Thomas-Wild 2021.

53 R. Balleri, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 344-345, cat. 95. Si veda anche R. Balleri, in *Oro bianco* 2023, pp. 133-134, cat. 8.

54 Per approfondimenti su questi bassorilievi, si veda Balleri 2014b, pp. 161-168. Si vedano anche pp. 146-149 con illustrati quattro ovali iscritti in una cornice analoga a quella del nostro esemplare.

La Richard-Ginori al tempo del Liberty: la ricerca di nuovi linguaggi



STEFANIA CRETELLA

Fig. 1 Campionario di vasi con decorazione a lava dorata, 1898 circa, fotografia, Sesto Fiorentino, Archivio Museo Ginori (in temporaneo deposito presso ASFi)

Negli anni immediatamente successivi all'acquisizione da parte della Società Richard, lo stabilimento di Doccia non subì trasformazioni rilevanti e continuò a produrre il suo consolidato repertorio dall'evidente impronta eclettica e storicista, fortemente influenzato dalla tradizione italiana e dalle suggestioni arabo-moresche¹, e le maioliche artistiche "di fantasia" frutto della creatività di Urbano Lucchesi², ideatore di sculture e oggetti di uso quotidiano con ornamenti modellati a foggia di putti, bambini, animali, figure mitologiche e creature immaginarie.

La prima occasione ufficiale per presentare il repertorio del nuovo marchio avvenne due anni dopo il passaggio di proprietà, con l'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, manifestazione che consentì di accelerare il delicato momento di passaggio che portò anche in Italia a una diffusione del Modernismo internazionale. È bene comunque ricordare che l'avvento del nuovo gusto non sancì la morte dello Storicismo, che non venne mai del tutto abbandonato, continuando ad essere mantenuto all'interno dei cataloghi delle manifatture e delle industrie italiane, compresa la Richard-Ginori, ancora per molti anni, rispondendo alle richieste di un pubblico vasto ed eterogeneo.

Questa dicotomia tra tradizione e innovazione può essere efficacemente compresa analizzando l'articolo dedicato alle manifatture ceramiche toscane presenti alla mostra di Torino, pubblicato in uno dei fascicoli della rivista "L'Esposizione Nazionale del 1898"³. Il numero si apriva con il confronto visivo tra due maioliche della Società Ceramica Richard-Ginori e tre vasi dell'Arte della Ceramica di Galileo Chini. Se le proposte della giovane fornace fondata dall'artista fiorentino mostravano la volontà di introdurre uno stile nuovo, fresco e vivace, grazie a linee essenziali e a decorazioni pittoriche ispirate a temi tratti dal mondo naturale e dall'immaginario femminile riletto alla luce della tendenza

- 1 Per una panoramica del repertorio eclettico proposto dalla Manifattura Ginori nel corso della seconda metà dell'Ottocento si può fare riferimento a Cretella 2014, mentre per approfondimenti sul repertorio neorinascimentale si cita Balleri, Rucellai 2011.
- 2 Per un approfondimento sull'attività dello scultore si rimanda a Balleri 2009, pp. 44-83.
- 3 Matini 1898.



Fig. 2 Società Ceramica Richard-Ginori, *Vaso a doppio rigonfiamento con decoro verde a lava dorata*, 1898 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

simbolista e delle reminiscenze botticelliane, i due vasi gemelli della Ginori, con il medesimo corpo sferico dotato di anse a serpe (mod. 479), dipinti il primo a grottesche, il secondo con medaglione istoriato, erano invece esempi perfetti della linea neorinascimentale, confermata anche dalle altre immagini a corredo dell'articolo, che mostravano un vaso dalle forme cinquecentesche con decorazioni a raffaellesca (mod. 488) e un candelabro con telamone di michelangiolesca memoria (mod. 617). Nel suo articolo, Ugo Matini

mise in evidenza la ricchezza e la varietà del campionario raccolto dalla storica manifattura al centro dell'Ottagono del padiglione espositivo, comprendente "oltre alle porcellane d'uso comune, servizi da tavola, da caffè, da camera, da toeletta, agli oggetti fabbricati con la pirofila, pasta di porcellana resistente al fuoco, a certi isolatori importantissimi per applicazioni elettriche", anche "alcune splendide porcellane artistiche, stile Capodimonte, finissime; le maioliche artistiche od imitazione delle maioliche italiane del XVI e XVII secolo, quelle alla maniera di Luca della Robbia". L'elenco fin qui riportato dal cronista non rivelava nessun elemento innovativo, ma rispecchiava sia la linea industriale, sia la produzione artistica dallo spirito elegante e rassicurante che il pubblico della Manifattura Ginori conosceva ormai perfettamente. La vera novità era invece rappresentata da "molti vasi da fiori di porcellana di svariate forme bizzarre decorate in modo affatto nuovo, che chiamano a lava dorata e che formano un nuovo interessantissimo tipo di ceramica moderna (fig. 1)⁴. All'interno della raccolta del Museo Ginori è oggi possibile individuare tre pezzi che possono essere messi in relazione con la descrizione fornita da Matini: si tratta di vasi dalle forme di ispirazione orientale, accomunati da una decorazione pittorica a imitazione delle pietre dure e dalla presenza di colature dorate, stese a pennello, che ricordano proprio la lava citata nell'articolo (fig. 2). Questi esemplari rappresentarono le prime tracce di una ricerca sperimentale volta a un rinnovamento delle forme e delle decorazioni che trovarono piena affermazione quattro anni dopo, in concomitanza con la successiva Esposizione Internazionale delle Arti Decorative Moderne di Torino⁵.

Nel 1903, Vittorio Pica diede alle stampe un poderoso volume riccamente illustrato, contenente una lucida analisi critica dello stato di evoluzione delle arti decorative internazionali, redatto sulla base di ciò che le diverse nazioni avevano esposto l'anno precedente lungo le sponde del Po. Nell'ultimo capitolo, Pica si soffermò sulla sezione italiana e tra i primi artisti citati comparve Galileo Chini, il quale ebbe il merito di aver fatto progredire costantemente la propria manifattura, di aver svolto con l'Arte della Ceramica una "influenza benefica" e di essere stato un "esempio di fortunata attività novatrice". In particolare, secondo il critico, "senza di questo esempio è più che probabile che l'antica fabbrica Richard-Ginori non si sarebbe data pensiero di fare anch'essa qualche tentativo moderno, sia con la sala da pranzo del Buffa, il cui pregevole progetto, prescelto in seguito a concorso, ha avuto un'esecuzione alquanto manchevole, sia con un servizio da tavola dalla graziosa ornamentazione di fiori e di frutta, sia con una stanza da bagno

4 Ivi, p. 262.

5 Per una ricostruzione dell'evento torinese e della sua importanza sullo sviluppo e sulla diffusione del Modernismo internazionale, resta ancora imprescindibile il volume *Torino 1902 1994*.

a mattonelle bianche e verdi di elegante e delicata semplicità che, ideata dall'ingegnere Giulio Richard, è stata eseguita sotto la immediata sua direzione"⁶.

Sebbene il giudizio espresso da Pica nei confronti della Manifattura Richard-Ginori non risulti del tutto positivo⁷, è indubbio che la partecipazione all'esposizione torinese del 1902 segnò un momento fondamentale nella storia dell'azienda e fu la conferma di un significativo cambio di rotta all'interno della filiale di Doccia. Se, come suggerito da Pica, il confronto con la giovane "rivale" aveva giocato un ruolo nell'incentivare il desiderio di un rinnovamento del campionario, o quanto meno di un suo ampliamento verso nuovi linguaggi, la strada scelta non era stata quella di un'imitazione dei modelli chiniani, ma si era optato per una ricerca di forme differenti che potessero distinguersi all'interno del panorama italiano. Resta dunque da capire in che modo il personale interno alla manifattura, e in particolare allo stabilimento Ginori, operò nel periodo compreso tra il 1898 e il 1902 per trovare nuove fonti di ispirazione e per mettere a punto quel repertorio di vasi, oggetti d'uso e sculture d'arredo esposto a Torino. Per rispondere a questo interrogativo ci vengono in aiuto due preziosi documenti dell'Archivio Storico della Manifattura delle porcellane di Doccia Richard-Ginori, oggi depositato presso l'Archivio di Stato di Firenze⁸.

Il primo materiale è un taccuino con copertina nera, composto da numerose pagine a quadretti inizialmente compilate con inchiostro nero, poi completato da altra mano a matita. Sulla prima pagina è riportato il luogo di compilazione e la data (Doccia, 2 luglio 1900), a cui fanno seguito due righe che fungono da titolo: "Appunti p. il Sig. Ing. Buschetti; da servire di guida nel suo prossimo viaggio in Francia". Il quadernetto, secondo una tradizione interna alla ditta compilato da Luigi Tazzini⁹, era quindi pensato come un programma di lavoro da consegnare all'ingegnere Claudio Buschetti, collaboratore dell'azienda e futuro Direttore generale della Società Richard-Ginori¹⁰, da utilizzare come strumento per agevolarlo durante la sua spedizione esplorativa d'Oltralpe, approfittando dell'opportunità per visitare non soltanto luoghi utili per intessere importanti rapporti commerciali, ma anche per visitare *L'Exposition de Paris 1900*, esaminando accuratamente tutti i prodotti ceramici presenti e prendendo nota di ciò che sarebbe potuto risultare di interesse. Gli elementi su cui si sarebbe dovuto puntare l'attenzione non riguardavano gli aspetti artistici, ma Buschetti era tenuto a studiare a fondo tutti i macchinari che potessero avere qualche tipo di rilevanza tecnica o di applicazione nell'industria ceramica e soprattutto nella produzione di oggetti

refrattari e in porcellana. Altrettanta importanza veniva data al ruolo diplomatico che l'ingegnere avrebbe dovuto svolgere durante la visita all'esposizione universale, tentando di contattare qualche membro della giuria della sezione ceramica per fornire maggiori notizie sui prodotti esposti dalla Richard-Ginori e illustrare loro l'importanza dei diversi stabilimenti che componevano la Società.

Facevano poi seguito una decina di pagine riportanti un lungo elenco di luoghi, officine e manifatture da visitare, i nomi dei professionisti a cui rivolgersi e le informazioni specifiche da raccogliere. Si trattava prevalentemente di reperire dati tecnici, relativi alla scoperta di nuovi giacimenti di terre refrattarie¹¹ e di nuovi fornitori di vernici per porcellane, alla ricerca di metodi per il perfezionamento degli impianti industriali e di notizie per lo sviluppo di forni in grado di ridurre la temperatura di cottura. Anche l'interesse per la più importante azienda francese, la Manifattura di Sèvres, si dimostrò prettamente orientata verso problemi produttivi, suggerendo a Buschetti di prendere contatti con Georges Vogt, chimico e direttore dei lavori tecnici e scientifici, per cercare di ottenere informazioni sui giacimenti di terre refrattarie recentemente aperti in Francia, senza quindi fare alcun riferimento a questioni di natura artistica e stilistica.

Terminata la parte dedicata alle istruzioni di viaggio, le pagine successive contengono appunti sparsi e disordinati, trascritti da Buschetti nel corso del suo viaggio. Si tratta perlopiù di nomi, indirizzi e numeri, talvolta di difficile interpretazione, che si alternano a schizzi e disegni che riproducono in modo approssimativo parti di macchine industriali, componenti tecnologiche, sagome e decori di vasi e oggetti ceramici che l'ingegnere ebbe modo di vedere in Francia.

Questi dati furono la base per la stesura della relazione finale indirizzata alla Manifattura Ginori, intitolata *Parigi. L'esposizione* e composta da sei fogli scritti a mano su entrambe le facciate, completata da diciannove disegni, molti dei quali rielaborati a partire dai modelli già tratteggiati nel taccuino. Questo secondo documento, conservato nel faldone insieme al taccuino, è per noi oggi di estrema rilevanza in quanto consente di mettere a fuoco ciò che effettivamente colpì l'attenzione di Buschetti, il quale, nonostante le premesse e le richieste, non si limitò a riportare informazioni puramente tecniche, ma associò a queste numerose esemplificazioni scritte e grafiche di opere che divennero poi di ispirazione per i successivi sviluppi artistici all'interno dello stabilimento di Doccia.

La relazione inizia proponendo un focus sulla Manifattura di Sèvres, ritenuta dall'autore, ma anche dalla giuria e dal pubblico, come la "fabbrica che sulle altre emerge, per la tecnica

6 Pica 1903, pp. 353, 361.

7 Vale la pena ricordare che non tutti i pareri furono negativi. Ugo Ojetti, ad esempio, si espresse a favore della sala da bagno ideata da Giulio Richard, definendola "deliziosamente chiara e fresca", un "vero santuario dell'acqua", Ojetti 1902.

8 Entrambi i documenti sono conservati nella busta 8, fascicolo 52.

9 La paternità al direttore artistico della Ginori è attribuita anche nell'inventario del fondo, redatto nel 2007 a cura di Elisabetta Bettio. Si ritiene più plausibile che Tazzini abbia compilato la parte iniziale, mentre i successivi appunti a matita siano di Buschetti.

10 Claudio Buschetti (Firenze 1873-1954) venne nominato Cavaliere del Lavoro con R. Decreto del 30 novembre 1913. <https://panel.cavalieridellavoro.it/images/cavalieri/materiali/6140a7be81856.pdf> (consultato il 23/12/2024).

11 Venne ribadita più volte l'urgenza di individuare nuovi giacimenti poiché si riteneva che le cave che un tempo fornivano le migliori terre refrattarie fossero ormai in via di esaurimento "inquantoché ultimamente hanno tardato moltissimo a farci la consegna delle terre commesse loro".

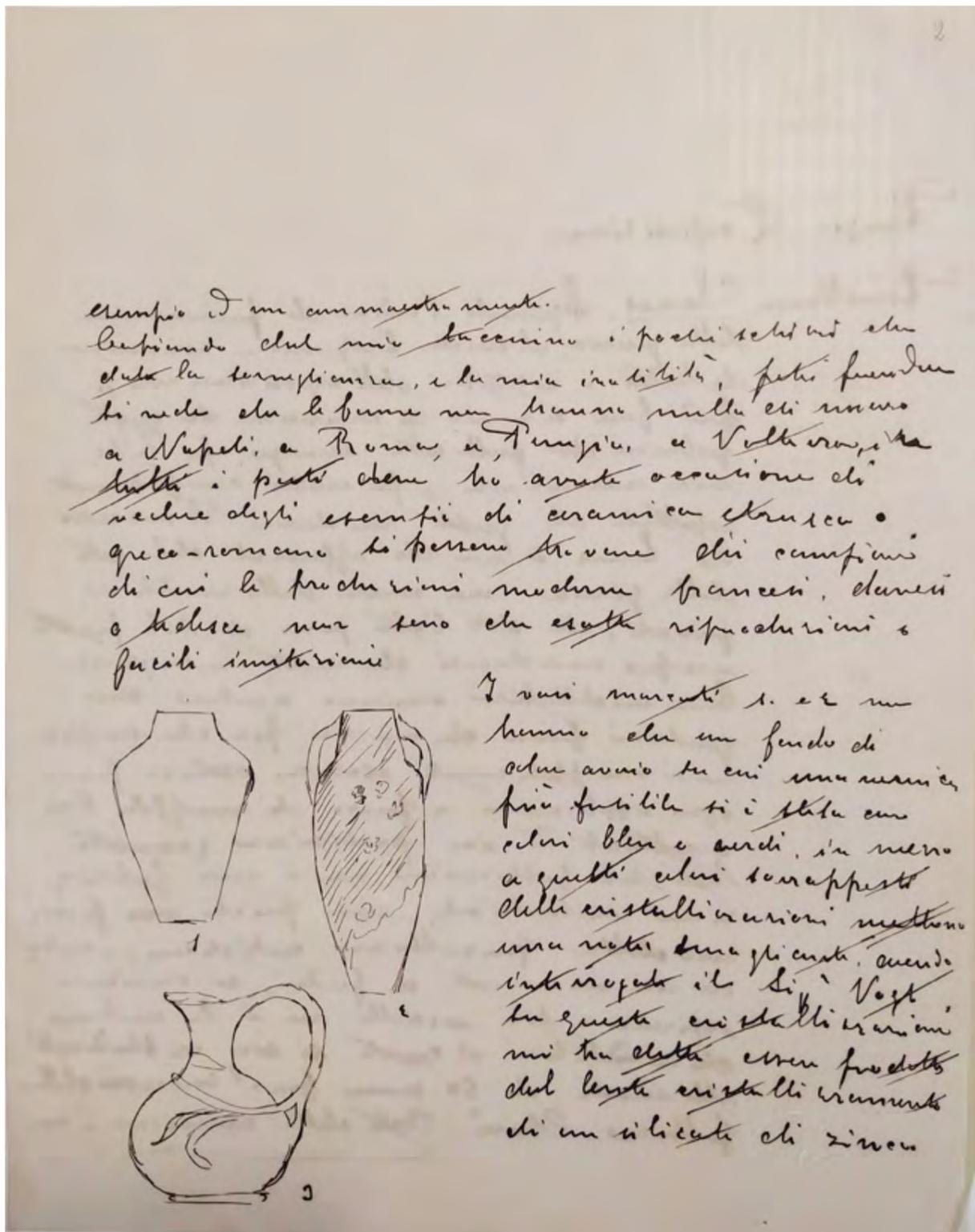


Fig. 3 Pagina della relazione Parigi. L'esposizione, scritta da Claudio Buschetti nel 1900, AMG, b. 8, f. 52

ammirevole e per essersi completamente adattata al gusto moderno¹², riconoscendo dunque la necessità di sviluppare parallelamente ricerche in ambito industriale e formale.

Buschetti sottolineò la preferenza della manifattura per forme semplici, l'esclusione di ogni applicazione a fuoco di muffola e l'uso limitato dell'oro, pur ricorrendo a una lavorazione artigianale e non di tipo industriale; trattandosi del medesimo modello produttivo adottato anche dall'azienda toscana, Buschetti suggerì di prendere come esempio la strada intrapresa dall'azienda francese, consapevole "che in Italia il gusto si sia cristallizzato alla moda di 50 anni fa"¹³ e che il successo della fabbrica di Galileo Chini sia la prova della necessità di un radicale cambiamento (parole che sembrano confermare l'intuizione avuta qualche anno dopo da Vittorio Pica).

Dal punto di vista delle forme, Buschetti non riteneva necessario guardare ai modelli di Sèvres, poiché le linee essenziali e asciutte viste a Parigi potevano essere desunte dalla tradizione classica, imitando e rielaborando campioni etruschi, greci e romani. Più originale e complessa risultava invece la riflessione condotta in merito a una specifica tecnica di decorazione pittorica applicata da Sèvres che creava una particolare colorazione lattiginosa della superficie, quasi marmorea e con cristallizzazioni sui toni del blu e del verde, apprezzabile nel *Vaso de Chevilly*, disegnato da Alexandre Sandier ed esposto a Parigi¹⁴. La difficoltà nel riprodurre industrialmente questi effetti, i lunghi tempi richiesti nella fase di raffreddamento e gli alti rischi di rottura rendevano improponibile replicare questa tecnica anche a Doccia, ma è possibile immaginare che sia da questi confronti che si iniziò a sviluppare l'idea di introdurre su larga scala una produzione di vasi, oggetti e sculture rivestite in smalto bianco, sfruttando le potenzialità estetiche essenziali del monocromo e, allo stesso tempo, limitando i tempi e i costi di esecuzione.

Di effetto opposto risultava invece il terzo vaso illustrato nella relazione, caratterizzato da un fondo scuro e opaco, in contrasto con la superficie lucida del ramo privo di foglie che si avvitava sinuosamente intorno al collo e si inarcava per creare il manico (fig. 3). Il disegno tracciato a corredo della descrizione mostra strette analogie con il *Vase Gourde de Bruyeres*, prodotto dalla Manifattura di Sèvres su progetto di Leon Kann a partire dal 1899¹⁵. Sebbene Buschetti ritenesse possibile ricreare facilmente l'effetto lucido-opaco anche nello stabilimento di Doccia utilizzando il grés, dall'esempio di Kann sembra che la manifattura avesse dedotto non tanto l'effetto cromatico, quanto l'idea di trasformare il dettaglio plastico evinto dal mondo animale e vegetale in elemento funzionale,

12 AMG, b. 8, f. 52, Parigi. L'esposizione, f. 1/f.

13 Ibidem.

14 Un esemplare è conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 2005.79), www.metmuseum.org/art/collection/search/231170 (consultato il 20/10/2023).

15 Alcuni modelli sono conservati al Musée National de Céramique di Sèvres (inv. MNC 25 522) e al Musée National Adrien-Dubouché di Limoges (inv. 7704); Midant 1998, p. 38.



Fig. 4 Società Ceramica Richard-Ginori, *Vaso con anse serpentiformi* (mod. 112), 1902 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

aggiornando e alleggerendo un *modus operandi* che aveva già avuto ampia diffusione in epoca rinascimentale e conseguente ripresa in fase storicista per adattarlo ai nuovi dettami del gusto modernista, ricorrendo a linee più essenziali e sinuose (fig. 4).

Il terzo suggerimento che la Manifattura Ginori colse dal confronto con Sèvres fu la ripresa di una tecnica settecentesca, quella dell'ingobbio, che consentiva di ottenere delicati effetti a rilievo grazie alla sovrapposizione di sottili strati di argilla liquida. Partendo dall'analisi di un vaso a sei facce, decorato simmetricamente con penne di pavone su fondo chiaro, Buschetti fornì preziose informazioni di confronto tra la tecnica applicata in Francia e quella tentata nei laboratori di Doccia: "decorazioni analoghe sono state



Fig. 5 Società Ceramica Richard-Ginori, *Vaso con pavoni in rilievo*, porcellana, 1902 circa, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

tentate pure da noi ma quelle di Sèvres hanno una particolarità che alle nostre manca: ciò dipende che le nostre decorazioni sono fatte con colori gran fuoco su cotto, invece, i vasi con queste decorazioni vengono eseguiti a Sèvres con engobe su pasta, ossia con pasta su pasta sul crudo e la vernice vi è applicata con un polverizzatore, essendomi assicurato che quando un pezzo raggiunge una certa importanza è sempre pericoloso malgrado qualsiasi cura di biscottarla; sono quindi da riprendersi e da condursi a fine gli studi d'invetriatura con polverizzatori, studi tante volte incominciati e mai finiti"¹⁶. Non sappiamo se e come questi esperimenti siano stati condotti, ma nel repertorio liberty della Manifattura Ginori sono individuabili alcuni esemplari che mostrano delicate decorazioni a rilievo che

16 AMG, b. 8, f. 52, Parigi. *L'esposizione*, f. 2/f-r.

interpretano in modo industriale il tema del *pâte-sur-pâte*, restituito attraverso una più semplice ed economica tecnica a stampo, come la coppia di vasi dipinti con ortensie su un fondo dorato a onde in rilievo¹⁷, il servizio da fumo con figure femminili¹⁸ o lo straordinario vaso con due pavoni modellati plasticamente e aggrappati su un ramo di pino, le cui code ricadono ricoprendo tutto il corpo del contenitore (fig. 5)¹⁹. L'impatto visivo di quest'ultimo modello fu tale da divenire il punto focale all'interno del gruppo di porcellane disegnate nel bozzetto pubblicitario della Società Ceramica Richard-Ginori, realizzato indicativamente nel primo decennio del Novecento²⁰.

Le considerazioni finali derivate dal paragone con Sèvres indussero l'autore a suggerire alla direzione artistica di mantenere nel repertorio i modelli a lava dorata e gli altri progetti disegnati da Rosales, ma al contempo ad esortare il comparto artistico a non lasciar trascorrere altro tempo prezioso, suggerendo di portare avanti studi sui colori a gran fuoco da adottare su prodotti artistici e d'uso corrente, come servizi da caffè, da camera e per forniture d'alberghi.

Lo spazio dedicato alle manifatture del Nord Europa fu tanto breve, quanto ricco di spunti di riflessioni e di conseguenze sul successivo repertorio della Ginori. Nel complesso, la Regia Fabbrica di Porcellana di Copenaghen venne considerata inferiore rispetto a Sèvres dal punto di vista tecnico a causa della limitata selezione cromatica a gran fuoco, sebbene risultasse maggiormente raffinata grazie alle sue delicate sfumature di blu, grigio, verde e oro-rosa. I soggetti prediletti dalla manifattura erano tratti dal mondo animale ed erano applicati prevalentemente per la realizzazione di opere da esposizione che non potevano essere prese a modello dall'azienda toscana, ma da queste si poteva dedurre l'idea di applicare elementi zoomorfi a piccoli oggetti d'uso modellati plasticamente, prodotti a costi contenuti e decorati a gran fuoco. Il suggerimento non dovette passare inosservato, se si considerano il calamaio con lucertola²¹ esposto a Torino nel 1902 o la serie di sculture decorative a forma di coleotteri, farfalle, cavallette, cicale e api conservate nel Museo Ginori.

Sulla falsariga delle porcellane danesi, si trovavano anche esemplari interessanti proposti dalla nuova Società anonima Rörstrand di Stoccolma, che Buschetti presentò ai colleghi di Doccia attraverso due disegni raffiguranti un vaso piriforme con applicazione di delfini adagiati sulla spalla e un secondo vaso dalla linea slanciata sottolineata da elementi floreali, con le corolle poste in corrispondenza dell'imboccatura e gli steli che scendevano lungo il corpo sottostante con andamento ritmico, ondulato e simmetrico (fig. 6). Il catalogo modernista della Manifattura Rörstrand

- 17 Vaso con fiori azzurri e foglie verdi su fondo oro a rilievo ondulado, porcellana, h 23 x diam. 12 cm, inv. 2453; Vaso con fiori rosa e foglie verdi su fondo oro a rilievo ondulado, porcellana, h 23 x diam. 12 cm, inv. 2782.
- 18 Contenitori e portafiammiferi con figure femminili e fiori in rilievo su fondo verde: porcellana policroma, h 18 x diam. 10 cm, inv. 7457; h 13 x diam. 11 cm, inv. 7458; h 11,5 x diam. 9 cm, inv. 7459; h 5 x diam. 15 cm, inv. 7460.
- 19 Il Museo Ginori conserva una variante del vaso con pavoni posizionati su un ramo fiorito (Vaso piccolo con pavoni in rilievo, mod. 4430, porcellana, h 19,5 x 11 cm, inv. 7424).
- 20 Sesto Fiorentino, Museo Ginori, inv. 2504. *Richard-Ginori 1737-1937* 2007, p. 80.
- 21 Calamaio con rettili in rilievo, porcellana, h 11 x 19 cm, inv. 6875.

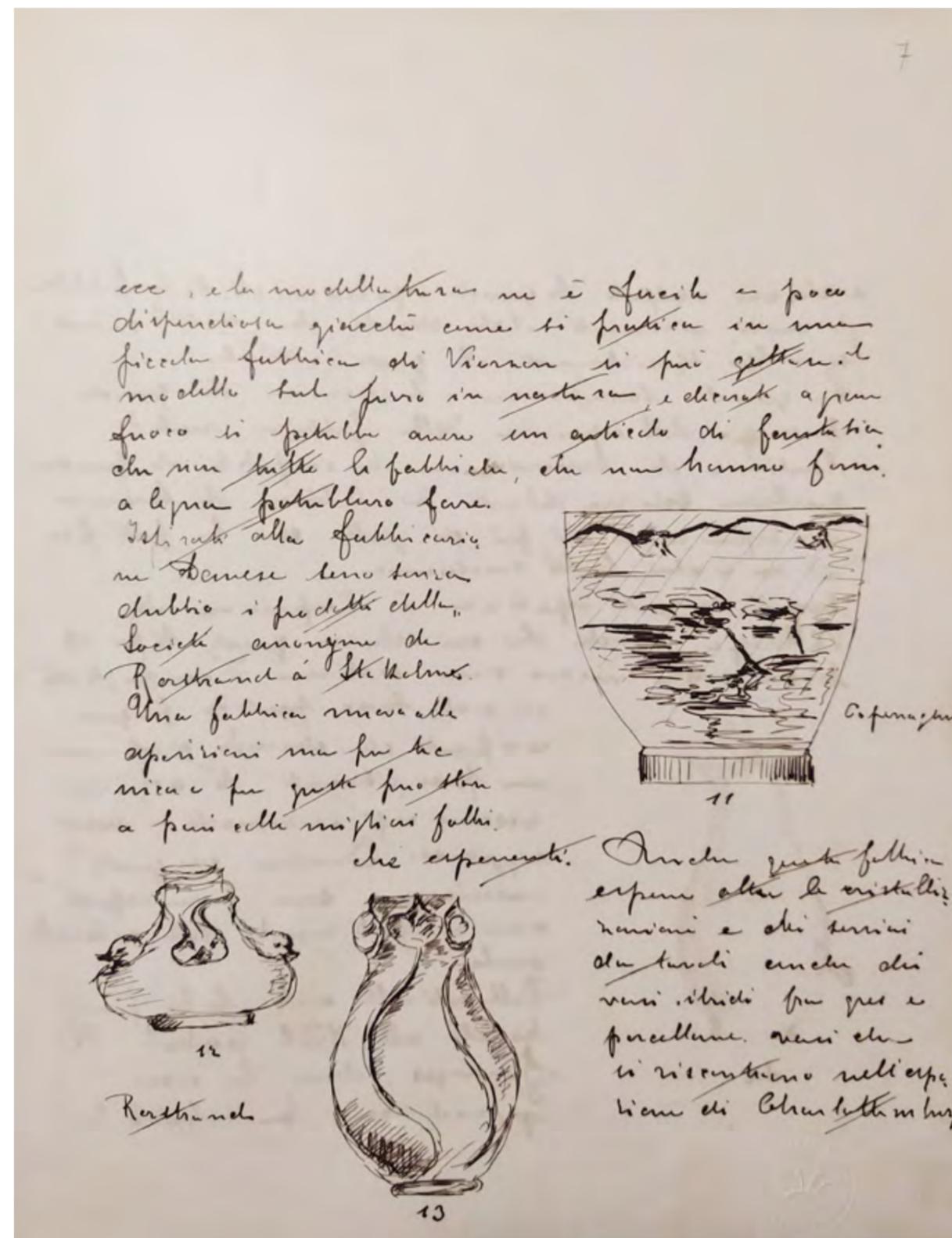


Fig. 6 Pagina della relazione *Parigi. L'esposizione*, scritta da Claudio Buschetti nel 1900, AMG, b. 8, f. 52

proponeva infiniti esemplari di vasi con motivi floreali sempre variati – ciclamini, tulipani, fiori di cardo e di loto, ninfee, anemoni, narcisi – realizzati in leggero sbalzo e dipinti con smalti tenui sui toni del blu, del rosa e del verde. Come già accaduto per altri modelli visti a Parigi, anche queste suggestioni vennero assorbite dal comparto artistico di Doccia, rielaborate e modificate, pulite dal dato cromatico, per dare vita a nuovi prodotti entrati nel repertorio della manifattura. Tra questi si possono citare il vaso a sezione quadrata con iris posti a evidenziarne i quattro lati²² e le due varianti con iris in rilievo (fig. 7)²³.

Le ultime pagine della relazione vennero riservate ai servizi da tavola esposti dalle manifatture tedesche, austriache, russe e francesi. Pur riconoscendo una generale tendenza al buon gusto, Buschetti ammise l'assenza di vere e proprie novità, con una preferenza per tonalità delicate e una scarsa presenza dell'oro brunito, fatta eccezione per i pomi metallici. Tra le decorazioni più originali identificò due servizi simili proposti dalle ditte francesi Haviland e Pillivuyt, caratterizzati da motivi sotto vernice con gigli bianchi e giunchiglie su fondo blu sfumato, e due servizi di Haviland con decorazioni blu a gran fuoco sottosmalto eseguiti a stampa. Il consiglio dato da Buschetti fu quello di non creare sovrapposizioni dannose, ma di distribuire i motivi ornamentali sulla falda creando un cerchio completo. Anche in questo caso, i modelli proposti a Torino due anni dopo assecondarono queste indicazioni e i piatti in porcellana bianca presentarono decorazioni ripartite lungo la tesa, costituite da bordure formate da motivi floreali ispirati ai modelli art nouveau e disposti secondo eleganti schemi lineari²⁴. Due piatti vennero riprodotti da Alfred W. Fred nel suo articolo pubblicato sulla rivista inglese "The Studio", accompagnati da un breve elogio che sottolineava la semplicità, il gusto, i colori ricchi e le vernici delicate che rendevano molto piacevoli i servizi da tavola esposti a Torino dalla fabbrica Ginori²⁵, dimostrando quanto gli sforzi compiuti avessero effettivamente permesso alla manifattura di ottenere i meriti riconosciuti anche al di fuori dei confini italiani.

In linea generale, dunque, le attente riflessioni maturate durante la visita parigina di Buschetti divennero uno strumento fondamentale per consentire l'aggiornamento del campionario della manifattura, che seppe cogliere dal confronto con le grandi e piccole imprese internazionali i giusti spunti per adeguarsi al recente stile moderno e ottenere, come auspicato nel volume pubblicato dalla manifattura per celebrare i trent'anni dalla sua fondazione, "il conforto di poter essere annoverati fra i precursori"²⁶.

22 Vaso quadrangolare con iris in rilievo lungo gli spigoli e quattro piedi, porcellana, h 22 x diam. 9,5 cm, inv. 7476.

23 Vaso con iris in rilievo, porcellana, h 32 x diam. 19 cm, inv. 6874; Vasetto con bocca a forma di giaggiuoli e piccoli fiori a rilievo e due anse, mod. 4843, porcellana, h 18 cm, inv. 7436.

24 Un interessante nucleo di piatti e progetti per servizi da tavola proposti all'Esposizione sono pubblicati in *Torino 1902-1904*, pp. 472-474.

25 Fred 1903, p. 279.

26 *Primo trentennio della società ceramica Richard-Ginori 1904*, p. 90.



Fig. 7 Società Ceramica Richard-Ginori, Vaso con iris in rilievo, porcellana, 1902 circa, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

L'antico nei disegni di Gio Ponti per la Richard-Ginori: dall'“Ara Grimani” alla Sala degli Animali del Museo Pio Clementino

OLIVA RUCELLAI

Fig. 1 G. Ponti e I. Griselli per Società Ceramica Richard-Ginori, *Levriero che si lecca una zampa*, 1928 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Nel corso del convegno il tema della circolazione dei modelli scultorei è stato per lo più trattato in riferimento a composizioni, dall'antico, o di artisti tardo barocchi o di altre manifatture, che in generale sono tradotti piuttosto fedelmente, anche se con adattamenti dovuti a motivi tecnici o alla differente destinazione, cioè a un impiego diverso da quello del modello originario. A volte ne sono state ridotte le dimensioni, altre volte ne è stata estrapolata una parte per essere usata da sola o in combinazione con elementi di altra provenienza, oppure da una raffigurazione dipinta si è ricavato un rilievo, ma l'intervento non ha comportato di norma un nuovo disegno, c'è sempre una qualche forma di 'calco' sul modello, perché il suo utilizzo nasce dall'esigenza di disporre di un'invenzione di qualità risparmiando tempo e risorse.

Il caso di Gio Ponti ci porta in una prospettiva diversa, quella di un'artista per il quale le opere d'arte antica sono un vasto giacimento da cui attingere idee e spunti compositivi, che egli non si accontenta di adattare, ma che ridisegna *ex novo*, passando sempre dalla pagina bianca. Ponti li reinventa, talvolta dichiarando apertamente la sua fonte, talaltra dissimulandola. Il richiamo al patrimonio culturale italiano, dall'antichità ai contemporanei, caratterizza in modo particolare il suo lavoro per la Richard-Ginori dal 1922 al 1930 circa, e non si manifesterà più in modo così sistematico nella sua successiva carriera¹. È una cifra distintiva dei suoi anni di esordio, non esclusiva della Richard-Ginori, ma riscontrabile anche in altri campi della sua attività di progettista, dall'architettura agli arredi².

A partire dal lavoro di Maria Teresa Giovannini, a cui si deve il primo studio organico e puntuale sulle fonti iconografiche e sulla cronologia delle forme e dei decori di Ponti per la Richard-Ginori³, il tema continua a offrire spunti di approfondimento.

- 1 Nel 1950, quando viene richiamato alla Richard-Ginori per una consulenza (vedi Rucellai 2024), adotterà nuovamente spunti dall'antico per alcune proposte di decori, ma si tratta di casi molto più limitati.
- 2 Si veda ad esempio il tavolo in alluminio presentato alla Triennale del 1930, le cui gambe si ispirano a un letto da parata in bronzo visto al Museo delle Terme oggi Museo Nazionale Romano (vedi Falconi 2004, pp. 32 e 57).
- 3 Vedi Giovannini 2019 e le schede in *Gio Ponti. La collezione* 2019.



Fig. 2 G. Ponti e C. Lorenzetti per Società Ceramica Richard-Ginori, *Virgilio e le muse Clio e Melpomene*, 1926, terraglia, Monza, Musei Civici

Scopo di questo contributo è riflettere sul rapporto di Ponti con l'antico, alla luce anche di studi recenti sugli etruschi e l'arte italiana del Novecento⁴. Privilegiando le plastiche (ma non solo), vedremo esempi di suoi disegni derivanti dall'antico non emersi in precedenza, sia per ampliare la nostra consapevolezza delle varie modalità con cui usava le sue fonti, sia per capire se c'è una prevalenza di quelle etrusche e quindi come si collegano le sue scelte al contesto culturale di quegli anni e al rapporto con Ugo Ojetti. Il giornalista e critico d'arte – estimatore di Ponti della prima ora – nel dicembre del 1925 commissiona alla Richard-Ginori le due ciste personalizzate oggi conservate al Museo Poldi Pezzoli di Milano⁵, ma nel 1932 arriverà al punto di accusare l'amico architetto di "paura dell'antico"⁶.

Mentre Ojetti allora usava il termine 'antico' in senso lato, noi limiteremo l'indagine convenzionalmente a opere d'arte prodotte nell'area di influenza greco-romana nei secoli precedenti il Medioevo. Come è stato più volte sottolineato l'arco cronologico delle fonti a cui Ponti ricorre è più ampio, ma riteniamo interessante focalizzare l'attenzione sull'antichità, l'amore per la quale dà addirittura il titolo a uno dei



Fig. 3 G. Ponti e C. Lorenzetti per Società Ceramica Richard-Ginori, *Georgicae Eneides Buccolicae*, 1926, terraglia, ubicazione ignota (stampa coeva, AMG)

suoi decori⁷. Non è un caso che in famiglie decorative come *La passeggiata archeologica* e *La conversazione classica* Ponti metta in scena il fenomeno stesso del *Grand Tour*. Evocando ironicamente l'attrazione esercitata nei secoli da reperti archeologici e rovine presenti sul nostro territorio, egli individua un carattere percepito come distintivo dell'identità nazionale, soprattutto all'estero, e di conseguenza potenzialmente efficace per imporsi anche al di fuori dei confini italiani.

Un esempio di aderenza quasi letterale alla composizione della fonte antica, seppur modernizzata nello stile, è offerto da uno dei due tondi in terraglia dedicati a Virgilio esposti nella sala Richard-Ginori alla Biennale monzese del 1927 (figg. 2-3). Qui lo scultore Carlo Lorenzetti⁸ traduce il mosaico antico ritraente il poeta latino⁹ in un medaglione a rilievo con iscrizioni e figure dai volumi arrotondati. Non abbiamo documentazione in proposito, ma vista la distanza dallo stile abituale di Lorenzetti, è probabile che lo scultore abbia lavorato su disegni forniti da Ponti. La sua realizzazione, insieme al *pendant* con le personificazioni dei tre poemi virgiliani¹⁰, è da collegare all'inaugurazione del

4 Corgnati 2018, pp. 114-115; Avalli 2020 e 2024, Pratesi 2023 e in ultimo *Etruschi del Novecento* 2024, e Mannini 2024, pp. 71-76.

5 O. Rucellai, in *Oro bianco* 2023, pp. 111-115, cat. 32.

6 Ojetti 1932.

7 Sul decoro intitolato *L'amore per l'antichità*, si veda *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 164-167, catt. 73-77.

8 Su Carlo Lorenzetti si veda Franco 2005.

9 Rinvenuto ad Hadrumetum (Susa, Tunisia) nel 1896 è conservato nel Museo del Bardo di Tunisi: http://www.bardomuseum.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=78%3AVirgile&catid=43%3AAlatine-romaine-&Itemid=74&lang=en (consultato il 15/12/2024).

10 L'ubicazione del tondo acquisito dalla Provincia di Milano è oggi sconosciuta, ma l'opera è documentata da immagini della sala della Biennale e da fotografie nell'Archivio del Museo Ginori.



Fig. 4 G. Ponti per Società Ceramica Richard-Ginori, Urna *La conversazione classica*, 1925, porcellana. Sesto Fiorentino, Museo Ginori (dettaglio del coperchio con colomba su palma)



Fig. 5 (G. Ponti?) e F. Melotti per Società Ceramica Richard-Ginori, *Babuino con le bocce*, 1930 circa, porcellana grigia e oro, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

monumento al poeta, prevista a Mantova per l'ottobre 1926 e poi rinviata all'aprile del 1927. Assecondando la retorica di regime, che tendeva ad amplificare la celebrazione delle glorie nazionali e piegarla ai propri scopi, a fine mostra i due tondi furono acquisiti rispettivamente dal Comune di Monza e dalla Provincia di Milano¹¹.

Un'operazione di adattamento più sofisticata, ma – per quanto riguarda le singole figure – ancora più fedele alla fonte iconografica, è rilevabile nel bolo *Ostiense*, dove la preziosa fascia decorativa dipinta in blu e oro¹² riprende i pavimenti musivi con i trionfi di Anftrite e di Nettuno delle antiche terme di Ostia (140 d.C.). L'affollata decorazione viene scomposta da Ponti, probabilmente partendo da fotografie e avvalendosi dell'aiuto di Elena Diana, la disegnatrice da poco assunta a Doccia che si specializzerà in seguito nella tecnica dell'oro agatato¹³. I soggetti scelti sono riprodotti quasi tali e quali. In questo caso, come per i decori *Herculanea*, derivanti da incisioni delle *Antichità di Ercolano*¹⁴, l'intervento del

direttore artistico consiste soprattutto nell'impaginazione, nella scelta cromatica e in piccole varianti, semplificazioni e aggiunte. La fonte viene citata esplicitamente nel titolo che viene dato al decoro e che, come in altri casi, identifica un luogo preciso del nostro patrimonio culturale¹⁵.

Non dichiarata e fino ad ora ignorata è invece la stretta relazione fra Ponti e la Sala degli Animali del Museo Pio Clementino in Vaticano. Era già noto che l'architetto visitasse monumenti e collezioni di arte antica, come Villa Giulia a Roma, il Museo Gregoriano Etrusco in Vaticano e il Museo Archeologico a Firenze, disegnando e prendendo appunti in parte ancora conservati¹⁶. Alle sue mete certe si aggiunge ora anche la Sala degli Animali, allestita nel Settecento e spesso ricordata da illustri viaggiatori¹⁷. Sia le riprese puntuali che i riferimenti più liberi confermano che Ponti vi abbia attinto ripetutamente a distanza di anni, a cominciare dal 1924, quando, nel disegnare la presa del coperchio della sua urna¹⁸ (fig. 4), cita la curiosa *Colomba sul tronco di*

11 Marangoni 1927, p. 64. Il 21 aprile 1927 il monumento fu inaugurato alla presenza di Mussolini e la rivista *Emporium* dedicò al poeta un numero speciale (vedi Cristofori 1927 sul monumento e D'Ancona 1927, sull'iconografia del poeta). Nell'ottobre del 1927 venne pubblicato l'opuscolo *Virgilio e Dante nell'Italia fascista* (Franchi 1927), che esaltando il poeta latino esorta a imbracciare "vanga e spada" e a "riallacciare i vincoli di continuità ideale" con la "rude dominatrice gente laziale".
12 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 140-141, cat. 50; Pellegrino 2024, p. 56.
13 In una lettera del 31 luglio 1924 scrive infatti: "restituisco il disegno della signorina Diana per i boli con i mostri marini" (AMG, Carteggio Ponti).
14 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 122-129, catt. 26-39.

15 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 120-128, catt. 23-39, pp. 138-139, cat. 49. Questo vale anche per le forme *Bargello* e per il decoro *Belcaro* che non sono derivanti da reperti archeologici antichi.
16 Falconi 2004, pp. 25-32; Mannini 2024, pp. 72-75 e *Etruschi del Novecento* 2024, p. 213, cat. 18.
17 González-Palacios 2013, pp. 17-43.
18 *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 133, 214-217, catt. 42, 129-131.



Fig. 6 Fotografia Alinari raffigurante un particolare dell'Ara Grimani, pubblicata in "Dedalo", anno VI, vol. III, p. 697.



Fig. 7 G. Ponti per Società Ceramica Richard-Ginori, Piattella, *Gli amanti*, 1924, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

- 19 González-Palacios 2013, p. 253, cat. 114 e <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.380.0.0>.
- 20 González-Palacios 2013, p. 283, cat. 429 e <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.429.0.0>.
- 21 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, p. 317, cat. 217 e Rucellai 2018.
- 22 González-Palacios 2013, p. 217, cat. 55 e <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.467.0.0>, *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 514-515, cat. 463-464. La derivazione dal marmo vaticano rende assai verosimile che in questo caso Melotti abbia lavorato su disegno o indicazione di Ponti, il che spiegherebbe l'assenza del babbuino in Celant 1994.
- 23 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, pp. 504-507, catt. 450, 455, 457.

palma che vi è tuttora esposta (inv. MV. 380.0.0)¹⁹. Tra 1926 e 1927 il *Cane levriero in corsa* (inv. MV.429.0.0)²⁰ gli suggerisce la posa del *Cane che morde il serpente*, modellato da Griselli per il centro tavola del Ministero degli Esteri²¹. Ponti lo arricchisce con il motivo del serpente tra le fauci, che peraltro ricorre a sua volta in diversi gruppi esposti nella sala (invv. MV. 350.0.0, 409.0.0, 413.0.0, 417.0.0). Dal marmo raffigurante *La scimmia con noce di cocco* (inv. MV. 467.0.0) deriva invece *Il babbuino con le bocce*, modellato da Fausto Melotti nel 1930 (fig. 5)²². Sebbene non sempre l'aderenza all'opera antica sia così stretta come nei casi appena citati, la ricorrenza del tema del levriero nel repertorio del binomio Ponti/Griselli (fig. 1)²³, trova piena corrispondenza nella sala vaticana, dove numerosi sono i cani da caccia, e in particolare i levrieri (invv. MV. 427.0.0, 430.0.0-433.0.0). Altri soggetti presenti nello 'zoo di

- 24 González-Palacios 2013, p. 270, cat. 141 e p. 292, cat. 171, <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.426.0.0> e <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.442.0.0> (consultati il 30/10/2024).
- 25 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, p. 318, cat. 218 e p. 506, cat. 452.
- 26 Vedi *Gio Ponti. La collezione* 2019, p. 506, cat. 451.
- 27 D. Bonanome, in *Palazzo Massimo* 2013, pp. 88-89, cat. 42.

pietra' vaticano sono il cerbiatto, il capriolo (MV. 372.0.0, MV. 441.0.0) e il daino che corre (MV. 426.0.0, MV. 442.0.0)²⁴ che pure presentano affinità con alcune ceramiche d'arte di Ponti/Griselli²⁵, anche se in questi casi la fonte appare maggiormente variata.

La *Lupa romana* in porcellana²⁶, sempre modellata da Griselli su disegno di Ponti, combina elementi della celebre Lupa in bronzo dei Musei Capitolini con un'altra fonte: la posizione dei gemelli e il volgersi della lupa verso di loro appaiono basati su un rilievo della cosiddetta 'ara di Ostia',²⁷ mentre dalla Lupa capitolina è ripresa la stilizzazione del corpo e soprattutto della testa, che nel marmo era mutila. Il modello è reinterpretato con libertà, sia per semplificarne l'esecuzione riducendo al minimo i sottosquadri, sia per attenuarne la rigidità, ma il riferimento all'icona della romanità rimane evidente.



Fig. 8 *Kylix attica raffigurante Tritolemo sul carro di Cerere conservata al Museo Etrusco Gregoriano di Città del Vaticano, fotografia, Firenze, Archivi Alinari-Archivio Anderson*

Precisa, ma certo riconoscibile a una cerchia più ristretta di intenditori, è la citazione del rilievo dell'*Ara Grimani*, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Venezia. (fig. 6) L'abbraccio tra il satiro e la ninfa, epurato dai dettagli animaleschi e sintetizzato nei contorni, campeggia al centro di piatti in terraglia di S. Cristoforo fin dal 1922²⁸ ed è riadattato anche per piccole formelle quadrate²⁹. A Doccia Ponti varia e traspone la stessa scena in un registro più prezioso, ma quasi comico, fissando in blu e oro l'attimo in cui la donna alza le braccia e un libro le sfugge di mano, dettaglio assente nel prototipo antico (fig. 7).

Riconosciamo un simile processo di reinvenzione in chiave parodistica anche nel decoro *La Perfida Cammilla*. In questo caso si tratta di una *kylix* attica, conservata al Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano, rinvenuta a Vulci nel 1837 (si veda fig. 8). Il personaggio raffigurato all'interno del vaso antico è Tritolemo, che, secondo il mito narrato da Ovidio, riceve dalla madre Cerere il carro trainato da draghi (o serpenti alati). Ponti lo trasforma in Camilla, l'eroina dell'Eneide, che munisce di parasole e chiama 'perfida', parafrasando il dantesco 'vergine' (fig. 9)³⁰.

Ponti coglie spunti anche da dettagli secondari, come le mani in rilievo all'attaccatura delle anse di alcuni bronzi pompeiani (fig. 10) che, in una lettera senza data, egli propone di aggiungere a modelli di maioliche già esistenti e visibili all'Esposizione monzese del 1923 (modd. 976, 979, 819, fig. 11): gli schizzi sono evidentemente un passaggio



Fig. 9 G. Ponti per Società Ceramica Richard-Ginori, Piattella *La perfida Cammilla*, 1924, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori (dettaglio)

intermedio del processo che avrà come esito finale il vaso ad *askos* con manico centrale e festoni a foglie cuoriformi, realizzato sia in maiolica che in porcellana³¹.

Altri riferimenti non sono così puntualmente riconducibili a un'unica opera, ma piuttosto a tipologie o a soggetti diffusi nell'arte antica come il putto su delfino o l'ippocampo del centro tavola per il Ministero degli Esteri³², che ricordano le figurazioni dei mosaici delle terme di Ostia già citati, della tomba dei Nasoni a Roma, ma potrebbero anche essere il risultato della contaminazione di più modelli, come abbiamo visto nel caso della *Lupa romana*. *L'Italia turrita*, appartenente allo stesso trionfo per le ambasciate³³, è molto vicina al tipo della *Tyche di Antiochia*, la dea della Fortuna, di cui Ponti potrebbe aver visto un esemplare in bronzo di età romana al Museo Archeologico di Firenze³⁴ e la versione in marmo del Museo Pio Clementino³⁵. L'allegoria della *Navigazione*, modellata da Griselli e presentata a Monza nel 1930³⁶, sembra riferirsi sia al marmo del Louvre già in collezione Albani³⁷ che all'allegoria rinascimentale della fortuna con la vela³⁸.

La figura sul coperchio della cista in porcellana ideata da Gio Ponti, ricorda nella posa un genio alato dolente (fig. 12)³⁹, ma le sue grandi ali, con penne stilizzate che quasi affondano nel terreno, riecheggiano quelle della statua pilastro di Minerva Vittoria, rinvenuta ad Ostia intorno al 1910 (fig. 13)⁴⁰. L'imponente reperto divenne immagine simbolo del sito archeologico di Ostia antica legandosi

31 Per il disegno Gio Ponti. *Ceramiche* 1983, p. 186; per il vaso Gio Ponti. *La collezione* 2019, pp. 262-263, cat. 174; *Etruschi del Novecento* 2024, pp. 387-389.

32 Vedi Gio Ponti. *La collezione* 2019, pp. 312-329, catt. 219-220.

33 Vedi Gio Ponti. *La collezione* 2019, pp. 312-329, cat. 216.

34 Inv. 2341, vedi M. Maioli in *Piccoli grandi bronzi* 2015, pp. 162-163, catt. 133-134.

35 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tyche_of_Antioch,_Inv._2672_\(Vatican_Museums\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tyche_of_Antioch,_Inv._2672_(Vatican_Museums)) (consultato il 7/10/2024)

36 Rucellai 2020, pp. 247-248, fig. 20. La figura è illustrata anche in *Ceramiche moderne* [1930], p. 6.

37 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010276253>, (consultato il 7/10/2024) ringrazio Rita Balleri per la segnalazione.

38 https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2975. Il tema viene tra l'altro ripreso nel 1928-1930 anche da

Libero Andreotti, vedi <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900156814A-6> (consultati il 7/10/2024).

39 Vedi Rucellai 2017, p. 36, figg. 1-2.

40 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800366162> (consultato il 7/10/2024).

28 Manna 2000, pp. 184-187, catt. 63-64.

29 Vedi *Mirabile industria* 2020, p. 145, cat. 54.

30 Dante, *Inferno*, I, v. 107.



Fig. 10 Fornello circolare in bronzo proveniente da Pompei conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, fotografia, Firenze, Archivi Alinari

anche al tema della celebrazione della Vittoria nel primo dopoguerra e al clamore per la nuova linea ferroviaria Roma-Lido, inaugurata nel 1924. L'opera venne riprodotta persino su manifesti pubblicitari⁴¹ e la sua iconografia ispirò monumenti eretti in quegli anni in Lazio⁴². Il soggetto della stessa statua potrebbe aver suggerito anche l'idea di disegnare una *Minerva Victrix* sul coperchio della cista in miniatura che Ponti inserisce fra gli arredi raffigurati nel decoro *La conversazione classica* (fig. 14)⁴³.

Come è noto, la cista in bronzo è una suppellettile tipica dell'arte etrusca ed è la più conosciuta tra le molteplici forme di vasi etruschi rivisitate da Ponti. È la tipologia che lo ha più colpito e ispirato⁴⁴, non solo nel suo insieme, ma anche per alcuni dei gruppi scultorei che ne ornano i coperchi⁴⁵.

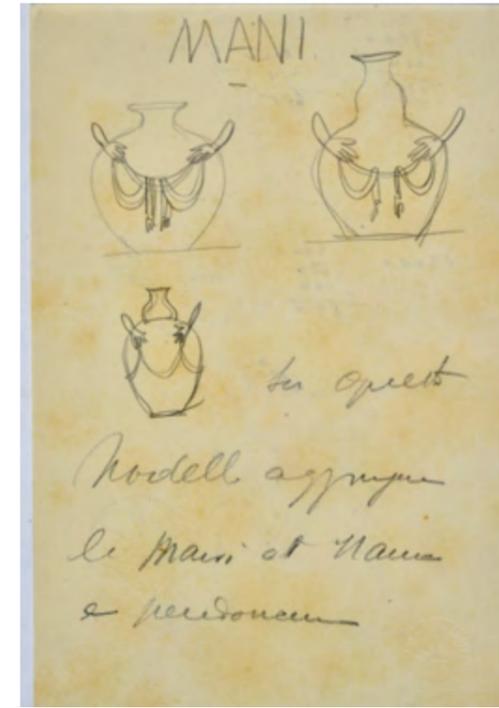


Fig. 11 G. Ponti per Richard-Ginori, foglio con schizzi per manici, s.d., matita su carta, AMG



Fig. 12 G. Ponti per Richard-Ginori, Cista *La conversazione classica*, 1925, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Fig. 13 Statua pilastro raffigurante *Minerva Victrix*, replica del marmo del II-III secolo d. C. oggi al Museo Ostiense



Fig. 14 Disegno per il decoro *La conversazione classica*, ideato da Gio Ponti per Richard-Ginori, AMG

- 41 Luigi Martinati, *Lido di Roma 11 giugno 1939. I circuiti dell'Impero*, Raccolta Salce, Treviso, inv. 4752 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500675358>; manifesto *Ferrovia elettrica Roma-Ostia mare*, ubicazione sconosciuta, <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/90463/manifesto-ferrovia-elettrica> (consultati il 29/10/2024).
- 42 Uno si trova a Ceccano (FR) (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200993201-0>) e uno a Orte (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1209845614>) (consultati il 29/10/2024).
- 43 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900626266> (consultato il 29/10/2024).
- 44 Vedi M.T. Giovannini, in *Memorie dell'Antico* 2009, pp. 224, 232, catt. 80, 84 e scheda di S. Gatti a p. 226, cat. 81; Mannini 2024 e *Etruschi del Novecento* 2024, pp. 366-375, 387-389.
- 45 Falconi 2004, pp. 25, 35; Mannini 2024, pp. 72-74.



Fig. 15 G. Ponti per Società Ceramica Richard-Ginori, Vaso *Funérailles de Thais*, 1925, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

Il decoro *Funérailles de Thais* (fig. 15)⁴⁶, ad esempio, è una parodia della scena dei guerrieri che trasportano il soldato defunto, spesso applicata alle ciste come manico (fig. 16). Peleo e Atalanta, affiancati sul coperchio di due ciste del Museo di Villa Giulia a Roma, sono il probabile spunto per la coppia di danzatori di *Omaggio agli snob* (fig. 17) e per la sua variante sul grande vaso in bianco e oro⁴⁷. È significativo dell'approccio spregiudicato di Ponti che la sua versione di cista in porcellana, disegnata per la Richard-Ginori, non abbia sul coperchio un manico derivante dagli esemplari etruschi, che pure egli reinterpreta per altre applicazioni. L'architetto ha preferito caratterizzare il suo modello utilizzando per il coperchio una figura singola coordinata alle figure alate ai piedi della cista, nella quale, come abbiamo visto, si fondono elementi sempre di ispirazione antica, ma di origine diversa.

46 Vedi *Gio Ponti. La collezione 2019*, pp. 230-231, catt. 144-147.

47 Vedi *Gio Ponti. La collezione 2019*, pp. 254-257, catt. 168-169, 171 a confronto con le ciste del Museo di Villa Giulia inv. 51198 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200753678> e inv. 51199 <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200753679> (consultati il 20/10/2024).



Fig. 16 Cista prenestina in bronzo con manico raffigurante il trasporto di un defunto, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Roma, fotografia databile al 1927 circa, Firenze, Archivi Alinari-Archivio Anderson

Gli studi che hanno indagato l'influenza dell'arte etrusca negli anni venti del '900 in riferimento a Ponti ricordano inoltre il *Bacco giovane*, modellato da Italo Griselli⁴⁸, e l'eco della fisionomia delle statue rinvenute a Veio nel 1916, ravvisabile nei busti ad erma⁴⁹ e anche in altre figure pontiane, come *l'Ospitalità* o la serie *Le mie donne*.

Gli esempi visti finora confermano la disinvoltura e la varietà dei modi di Ponti di utilizzare l'antico, dal fedele rimando esplicito al travestimento giocoso. Il rigore filologico non rientra fra gli obiettivi di Ponti, che anzi si diverte a contaminare spunti eterogenei.

Le sue motivazioni sono espresse chiaramente nella relazione tecnica sullo stato dell'arte ceramica che, su suggerimento dell'amico Ogetti, scrive all'indomani dell'Esposizione di arti decorative di Parigi del 1925:

48 M.T. Giovannini, in *Memorie dell'Antico* 2009, p.234, cat. 86; Corgnati 2018, p. 115; Mannini 2024, p. 73.

49 Mannini 2024, p. 73 e *Gio Ponti. La collezione 2019*, pp. 218-219, catt. 132-133.



Fig. 17 G. Ponti per Società Ceramica Richard-Ginori, Bomboniera *Omaggio agli Snob*, 1925, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

“Le nostre industrie devono pareggiare la qualità delle straniere, e rappresentare con una decorazione di puri e accorti riferimenti stilistici i motivi nostrani che possano renderla riconoscibile, desiderata, rappresentativa”⁵⁰.

L’italianità è il requisito per competere con i prodotti degli altri paesi e si persegue attingendo alla cultura figurativa nazionale. Ma “i motivi nostrani” sono da intendere in un senso largo, che abbraccia tutto il nostro patrimonio artistico, dall’antichità al XVIII secolo e oltre; come abbiamo visto tra le tante scoperte archeologiche passate e coeve a cui Ponti si ispira (Ercolano, Veio, Ostia etc), non emerge una specifica predilezione per una civiltà o l’altra:

“Chi ci onora non ci chiederà mai dei Copenaghen contraffatti o della Secessione infedele, ma chiede e chiederà sempre anche alla nostra ceramica moderna i segni di quell’acuta e intelligente decorazione che dagli Etruschi a Pompei, dal Rinascimento al Barocco condusse alle più alte fortune la nostra arte”⁵¹.

In queste dichiarazioni si avverte la forte consonanza con l’opinione di Ogetti⁵², il quale promuove la conoscenza di tutta l’arte antica e contemporanea nel corso della sua intera carriera e, nell’ambito delle arti applicate, esalta l’italianità e la maestria tecnica come fattori chiave per permettere ai prodotti nazionali di imporsi sul mercato⁵³. In seguito la visione di Ponti divergerà sempre più dalla linea conservatrice del critico che, d’altra parte, come ha notato Marta Nezzo, riguardo al concetto di modernità nelle arti decorative non aveva un’idea chiara e coerente⁵⁴. Ogetti negli anni Trenta insisterà nel predicare l’uso di tecniche e materiali tradizionali di alta qualità, contro la meccanizzazione, criticando la direzione delle Triennali milanesi che spingeva verso una produzione manifatturiera e industriale più estesa.

Se negli anni della Richard-Ginori le fonti iconografiche antiche sono la materia determinata e riconoscibile su cui l’architetto lavora e a cui infonde nuova vita con piglio scanzonato e a tratti irriverente, col tempo matura, in architettura e nelle arti applicate, un rapporto con l’antico sempre meno basato su derivazioni e riferimenti precisi e più teso alla conoscenza e al ‘nutrimento interiore’, che contribuisca sì, ma indirettamente, a generare progetti adatti ai mezzi espressivi e tecnici della contemporaneità.

50 Ponti [1928], p. 88.

51 Ponti [1928], p. 89.

52 Nella rivista “Dedalo” l’arte etrusca è presente, ma non privilegiata rispetto all’arte greca, ellenistica o romana, tuttavia sull’interesse di Ogetti per gli etruschi si veda anche Avalli 2020, pp. 67-68.

53 Su Ogetti e le arti decorative si veda Nezzo 2016, pp. 113-145.

54 Nezzo 2016, p. 122. Ogetti grande sostenitore del Ponti delle prime Biennali monzesi, inizia a criticare apertamente l’architetto dal 1932, prima sul “Corriere della Sera” e poi nel 1933 su “Pegaso”, vedi Ogetti 1932, Ogetti 1933; sui rapporti tra i due si vedano anche Pratesi 2016, pp. 41, 51-68; Greco 2022.

Arti in dialogo. Echi tardo barocchi nelle sculture del Museo Ginori

Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi,
13 dicembre 2022-17 febbraio 2023

Mostra organizzata dal Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze e dal Museo Ginori
in collaborazione con Direzione regionale Musei nazionali Toscana,
Opificio delle Pietre Dure, Musei del Bargello,
Associazione Amici di Doccia

A cura di
Andrea Di Lorenzo, Rita Balleri (Museo Ginori)
Cristiano Giometti (Università degli Studi di Firenze)

Restauri
Shirin Afra, Giulia Basilissi, Maria Grazia Cordua, Chiara Fornari,
Chiara Gabbriellini, Francesca Rossi

Grafica
Ufficio Comunicazione e Public Engagement Università
degli Studi di Firenze

Comunicazione
Consuelo de Gara (Museo Ginori)

Ufficio Stampa
Studio Maddalena Torricelli per il Museo Ginori
Università degli Studi di Firenze per il Dipartimento SAGAS

Trasporti e allestimento
Arteria

Illuminazione
Livelux di Alessandro Martini

Assicurazioni
Italiana Assicurazioni Divisione REM





Un costante dialogo tra le arti nei modelli della Manifattura Ginori

CRISTIANO GIOMETTI,
RITA BALLERI

Fig. 1 Veduta dell'allestimento
della mostra nella *Sala della
Giovinezza al bivio*, Firenze,
Palazzo Marucelli Fenzi

Nelle sale monumentali del piano terreno di Palazzo Marucelli Fenzi, dipinte dal bellunese Sebastiano Ricci e arricchite dagli stucchi di Giovanni Baratta (figg. 11-12), è stata allestita la mostra *Arti in dialogo. Echi tardo barocchi nelle sculture del Museo Ginori*, per la cura di Cristiano Giometti per il Dipartimento SAGAS, e di Andrea Di Lorenzo e Rita Balleri per il Museo Ginori.

La tradizione della decorazione a stucco, sviluppatasi a Firenze durante il periodo di Cosimo III de' Medici, trova pieno sviluppo in queste sale grazie a Giovanni Baratta che, insieme a Sebastiano Ricci, seppe conferire a queste stanze un'aura internazionale, creando una stretta e inedita relazione e quasi una simbiosi tra scultura e pittura. A Firenze dove giunse nel 1705, proveniente da Roma, Sebastiano Ricci ritrovò lo spirito del barocco d'impronta romana nelle pitture murali realizzate da Pietro da Cortona nelle sale di Palazzo Pitti (1642-1644), incorniciate peraltro da stucchi d'invenzione di quest'ultimo, che furono una fonte d'ispirazione per la decorazione delle sale di Palazzo Marucelli Fenzi. Fu tuttavia il napoletano Luca Giordano, con la decorazione della Galleria di Palazzo Medici Riccardi (1685), a proiettare le arti verso la stagione tardo barocca, mentre il costante confronto e dialogo fra le arti stesse fu favorito dalla presenza a Firenze delle Gallerie dei Lavori medicee, in cui i modelli pittorici e scultorei illustri venivano declinati in splendidi oggetti di arte decorativa.

L'eredità della rivoluzione nelle arti operata presso le officine granducali sotto l'impulso dei Medici, di cui dà testimonianza l'ultima esponente, l'Elettrice Palatina Anna Maria Luisa con la sua committenza per gli appartamenti di Palazzo Pitti¹, fu accolta e proseguita dal marchese Carlo Ginori grazie alla manifattura di porcellane fondata nel 1737 alle porte di Firenze. È stata proprio la lunga persistenza della tradizione fiorentina del bronzetto, la cui

¹ Per approfondimenti sull'argomento, si veda Casciu 2006, pp. 43-44; Casciu 2019, p. 249.



Figg. 2-4 S. Ricci, G. Baratta, *Sala dell'Età dell'oro o di Marte*, 1705-1706, decorazione murale, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi, particolare

realizzazione mediante la fusione a cera persa necessitava di forme in gesso a tasselli, ad aver favorito la scelta di tradurre in porcellana le composizioni tardo barocche fiorentine. Si trattò indubbiamente di una scelta audace, sia per l'interesse internazionale dell'epoca, orientato piuttosto verso le rappresentazioni di gusto antiquario influenzate dai viaggiatori del Grand Tour, sia per il suo dichiarato omaggio alla famiglia Medici, proprio mentre sul trono granducale di Toscana si insediava il primo membro della nuova dinastia, Francesco Stefano di Lorena.

La mostra ha inteso far rivivere questo particolare momento creando un dialogo tra la teatralità delle pitture del Ricci, resa ancor più dinamica e drammatica dagli stucchi del Baratta, e le sculture d'impronta tardo barocca della Manifattura Ginori. In un'alternanza tra la purezza delle traduzioni in porcellana e il fascino dei modelli in terracotta e in cera, si è cercato di evocare lo spirito del primo Settecento, con un richiamo anche alle esposizioni che si tenevano nel chiostro della Santissima Annunziata e a cui sovente gli artisti prendevano parte.

Nella prima sala, detta 'dell'Età dell'Oro' o 'di Marte', la concitata teatralità e il *pathos* sono protagonisti, con gli irrequieti putti dipinti da Sebastiano Ricci nella balza dorata (fig. 2) che si raccordano, in una continuità narrativa, con gli stucchi di Giovanni Baratta raffiguranti tritoni che si divincolano, in gemiti di rabbia, per la caduta di Marte (figg. 3-4).

In questo ambiente sono state ordinate quattro vetrine (figg. 5-6), di cui la prima era caratterizzata dalla presenza della figura di *Endimione* (tav. 2), tratta da una composizione di Agostino Cornacchini, allievo di Giovan Battista Foggini, particolarmente apprezzata da Francesco Maria Niccolò Gabburri, che acquistò una fusione in bronzo di questo soggetto. A quest'opera faceva da contraltare il compassato classicismo di Massimiliano Soldani Benzi, rappresentato nella traduzione in porcellana del gruppo di *Venere e Adone* (tav. 1). Al centro, il gruppo di *Putti con aquilotto* (tav. 3), stilisticamente riconducibile all'invenzione di Giuseppe Piamontini, si poneva come passaggio e mediazione fra il concitato dinamismo del suo maestro Foggini e lo stile pacato del Soldani, trovando un'armonica continuità con i citati putti sul soffitto (fig. 2).

La prima sala dunque si apriva con questa vetrina, in cui alcuni rappresentanti della seconda generazione del tardo barocco fiorentino erano documentati attraverso le traduzioni in porcellana delle loro opere, che attestano come la Manifattura Ginori abbia voluto dare continuità a questa tradizione medicea nel corso del Settecento, durante la prima fase del granducato lorenesse.



Figg. 5-6 Veduta dell'allestimento della mostra nella Sala dell'Età dell'Oro o di Marte, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi

Proseguendo, la seconda vetrina presentava due gruppi in terracotta provenienti da botteghe tardo barocche fiorentine e non documentati fra gli acquisti compiuti da Carlo Ginori, ma riscontrabili nell'*Inventario dei Modelli* della Manifattura di Doccia (1791-1806 circa). Si trattava del *Giove con l'aquila* (tav. 4) e del *Ganimede con l'aquila* (tav. 5) di cui sono note le fusioni in bronzo². La particolarità di questi esemplari è nel modellato rapido ma raffinato, su cui sono visibili i segni degli strumenti affondati nell'argilla ancora fresca, insieme alle impronte dei polpastrelli degli scultori che li hanno eseguiti. I dati stilistici e la qualità di queste opere lasciano ipotizzare che la prima sia derivata da una composizione d'invenzione di Giuseppe Piamontini, mentre l'altra è ipoteticamente riconducibile al suo allievo Antonio Montauti con l'intervento della bottega.

Nella terza vetrina si poteva ammirare un bassorilievo in terracotta con il *Trionfo di Bacco e Arianna* (tav. 6), per il quale negli anni è stata proposta un'attribuzione a Carlo Marcellini³ e a Giovan Battista Foggini⁴, che ha avviato riflessioni verso nuove ipotesi sull'identificazione dell'autore. Dall'opera emerge il gusto barocco d'impronta romana, con citazioni dalle composizioni di Pietro da Cortona, ad esempio nella rappresentazione del tempio che sulla destra fa da sfondo alla composizione. La mostra ha offerto l'occasione per approfondire meglio la genesi di questa enigmatica scultura, della quale è noto un calco in gesso con varianti (fig. 3, saggio Monaci in questo volume) che lascia presupporre la circolazione di un archetipo comune a entrambe le composizioni.

La quarta vetrina è concepita come omaggio all'erede ideale del rinnovamento della scultura fiorentina introdotto dal Giambologna: si tratta di Giovan Battista Foggini, uno dei principali esponenti del tardo barocco fiorentino, che nel 1694 ricevette la nomina di "architetto di corte e direttore della Real Galleria e Cappella". In linea con il tema della concitazione rappresentato in questa sala, sono stati esposti due esemplari tratti da una composizione di sua invenzione, seppur eseguiti per la Manifattura Ginori dal figlio Vincenzo: il bassorilievo raffigurante *Apollo e Coronide* (tav. 7) e il gruppo con *Apollo e Marsia* (tav. 8), che testimoniano la presenza presso la Manifattura Ginori a Doccia di scultori bronzisti attivi nelle botteghe cittadine. I modelli conservati nel Museo Ginori costituiscono in diversi casi delle testimonianze uniche delle composizioni degli scultori tardo barocchi fiorentini, come il bassorilievo succitato del quale non sono note fusioni in bronzo. Inoltre, l'*Apollo e Marsia* (tav. 8) in cera è stato al centro di un recente intervento di restauro che ha restituito al

- 2 J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 94-95, catt. 56-57; S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 194-197, catt. 25-26; Warren 2024, pp. 219-221, cat. 81.
- 3 Bellesi 2018.
- 4 D. Zikos, in *Renaissance & Baroque Bronzes* 2014, p. 63, fig. 16 e n. 45T.



Fig. 7 Veduta dell'allestimento della mostra nella Sala della Giovinezza al bivio, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi

pubblico godimento il gruppo scultoreo⁵. L'opera era stata infatti fortemente danneggiata a causa dell'esposizione a una fonte di calore.

La seconda sala (figg. 1, 7) si apriva con un omaggio a Giovanni Baratta: tre calchi in cera da composizioni d'invenzione dello scultore carrarese raffiguranti *Euridice* (tav. 11) e le *Allegorie della Ricchezza e della Prudenza* (tavv. 9-10) trovavano consonanza stilistica con le figure femminili modellate in stucco lungo il soffitto della sala dedicata alla *Giovinezza al bivio* (figg. 8-9). Di queste composizioni sono note versioni in marmo in scala al vero: la figura di *Euridice*, inizialmente destinata al duca di Malbrough, fu acquistata dal re di Danimarca e si trova tuttora presso i Giardini Reali a Copenaghen⁶, mentre le *Allegorie della Ricchezza e della Prudenza*, ideate dallo scultore per la decorazione di Palazzo Giugni a Firenze, sono oggi al Los Angeles County Museum of Art⁷.

Questi calchi in cera sollevano un'ipotesi ancora da verificare riguardante l'attività di Baratta che lo vorrebbe autore anche di bronzetti, ai quali questi modelli potrebbero essere legati. Non si hanno notizie su come le forme in gesso da cui furono tratti questi modelli in cera siano pervenute alla manifattura, ma è certo il successo riscosso dalle *Allegorie della Ricchezza e della Prudenza* (tavv. 9-10), testimoniato dalle numerose traduzioni in porcellana eseguite dalla Ginori fin dal Settecento, seppure con varianti negli attributi⁸.

Il tono nella decorazione murale di questo ambiente appare vivace e giocoso, con la presenza di figure bacchiche (fig. 10), e vedeva nella seconda vetrina una eco nel modello autografo in terracotta raffigurante *Bacchino ebbro* (tav. 12) eseguito da Massimiliano Soldani Benzi intorno al 1695, del quale non è nota la versione in bronzo.

Come nella sala precedente, l'ultima vetrina presentava un rimando diretto alla Manifattura Ginori: questa volta veniva rappresentata la fortuna di composizioni di artisti tardo barocchi fiorentini attraverso la loro rivisitazione nell'apparecchiatura della tavola da *dessert*. I due gruppi in terracotta (tavv. 14, 16) eseguiti dai modellatori di Doccia e datati sotto la base 1768 e 1767 sono da ritenersi una trasposizione in tre dimensioni di parti del bassorilievo raffigurante *La Primavera*, appartenente alla serie delle *Stagioni* eseguita da Massimiliano Soldani Benzi per l'Elettore Palatino Giovanni Carlo Guglielmo I, marito di Anna Maria Luisa de' Medici⁹. Questa serie è documentata nella raccolta del Museo Ginori attraverso calchi in cera,

5 Si veda M.G. Cordua, in *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022, pp. 34-41.
 6 Freddolini 2013, pp. 72-73 e cat. 30
 7 Visonà 1994, pp. 323-327; Freddolini 2010; Freddolini 2013, pp. 163-164.
 8 Winter 2010, pp. 57-60.
 9 Per approfondimenti sull'argomento, si veda K. Lankheit, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 120, cat. 81.



Figg. 8-9 S. Ricci, G. Baratta, *Sala della Gioinezza al bivio*, 1705-1706, decorazione murale, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi, particolare



Fig. 10 S. Ricci, G. Baratta, *Sala della Gioinezza al bivio*, 1705-1706, decorazione murale, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi, particolare

di cui era esposto quello citato, eseguito da Anton Filippo Maria Weber intorno al 1744 per la manifattura (tav. 13).

Il gruppetto in porcellana con le *Menadi che inghirlandano l'erma di Pan* (tav. 15), databile nella seconda metà dell'Ottocento, era una ulteriore conferma della continuità della trasposizione di modelli tardo barocchi presso la Manifattura Ginori.

In seno alla mostra, il 10 febbraio si è svolta una giornata di studi articolata in due sessioni. La mattina è stata dedicata a un confronto di fronte alle opere tra storici dell'arte e restauratori, che ha stimolato quesiti e osservazioni portate all'attenzione dei partecipanti durante le *Conversazioni sulla mostra* tenute nel pomeriggio e inaugurate dai saluti della Rettrice Alessandra Petrucci e del Direttore del Dipartimento Sagas Paolo Liverani, con la moderazione di Cristiano Giometti.

Queste sono state introdotte da interventi volti a contestualizzare le sculture esposte con l'attività delle botteghe di scultori tardo barocchi fiorentini. Francesco Freddolini ha focalizzato l'attenzione su *Giovanni Baratta: dialoghi tra scultura e pittura* richiamandosi ai suoi recenti studi, che gli hanno permesso di identificare il Baratta come autore degli stucchi nelle due sale dipinte da Sebastiano Ricci e anche di precisare come data di esecuzione il 1705. Mara Visonà ha presentato una relazione dal titolo *Marmi, stucchi e bronzi. Pluralità di materiali nelle botteghe del tardo barocco a Firenze*. Tra i vari argomenti toccati, la studiosa ha citato l'*Endimione* del Cornacchini nella versione in bronzo acquistata dal Gabburri, riconducendone la fusione a Jacopo Filippini, a seguito del rinvenimento di una nota

di pagamento del 1717 indirizzatagli dallo scultore stesso.

Sono seguiti interventi incentrati sulle opere da parte sia di Giulia Basilissi e Maria Grazia Cordua con una *Relazione sulle tecniche di esecuzione e sui restauri di alcuni modelli in terracotta e in cera esposti in mostra*, sia di Rita Balleri su *La fortuna delle botteghe di scultori tardo barocchi nella Manifattura Ginori: alcune novità emerse in mostra*, argomento che ha approfondito in un contributo in questo volume.

È seguita la discussione a cui hanno partecipato Kira d'Albuquerque e Lucia Monaci Moran con osservazioni sul bassorilievo raffigurante il *Trionfo di Bacco e Arianna* (tav. 6), per il quale la prima ha proposto un'attribuzione a Filippo Della Valle, mentre l'altra ha indagato la scena da un punto di vista compositivo. Le conclusioni a cui è giunta sono esposte nel saggio a seguire, nel quale ha anche analizzato il bassorilievo in cera con *Apollo e Coronide* (tav. 7).

Kira d'Albuquerque si è, inoltre, espressa sui tritoni in stucco del Baratta (fig. 3) suggerendo un avvicinamento al disegno del Ricci in collezione privata, in cui in alto a sinistra è rappresentato un analogo soggetto.

I lavori sono stati chiusi dal presidente del Museo Ginori, Tomaso Montanari, che ha argomentato il dialogo tra le arti ponendo l'accento su alcuni passaggi fondamentali della narrazione storico-artistica del Sei-Settecento, rapportandoli alle tematiche emerse in mostra e sollevate nell'arco della giornata, delle quali rimane memoria attraverso le registrazioni degli interventi.



Fig. 11 S. Ricci, G. Baratta, *Sala dell'età dell'Oro o di Marte*, 1705-1706, decorazione murale, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi



Opere in mostra

Fig. 12 S. Ricci, G. Baratta, *Sala della Giovinetza al bivio*, 1705-1706, decorazione murale, Firenze, Palazzo Marucelli Fenzi



Tav. 1a-b Manifattura Ginori, *Venere e Adone* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1750 circa, porcellana su base in legno di pero ebanizzato, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Tav. 2a-b Manifattura Ginori, *Endimione* (da A. Cornacchini, con varianti), 1750 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 3a-b Manifattura Ginori, *Putti con aquilotto* (da G. Piamontini, con varianti), 1750 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 4a-b *Giove con l'aquila* (da G. Piamontini, con varianti), 1745-1755 circa, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 5a-b A. Montauti e bottega (attr.), *Ganimede con l'aquila*, 1710 circa, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 6 C. Marcellini (attr. 2018), G.B. Foggini (attr. 2014), *Trionfo di Bacco e Arianna*, inizi del XVIII secolo, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Tav. 7 V. Foggini (attr.), *Apollo e Coronide* (da G.B. Foggini, con varianti), 1749 circa, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

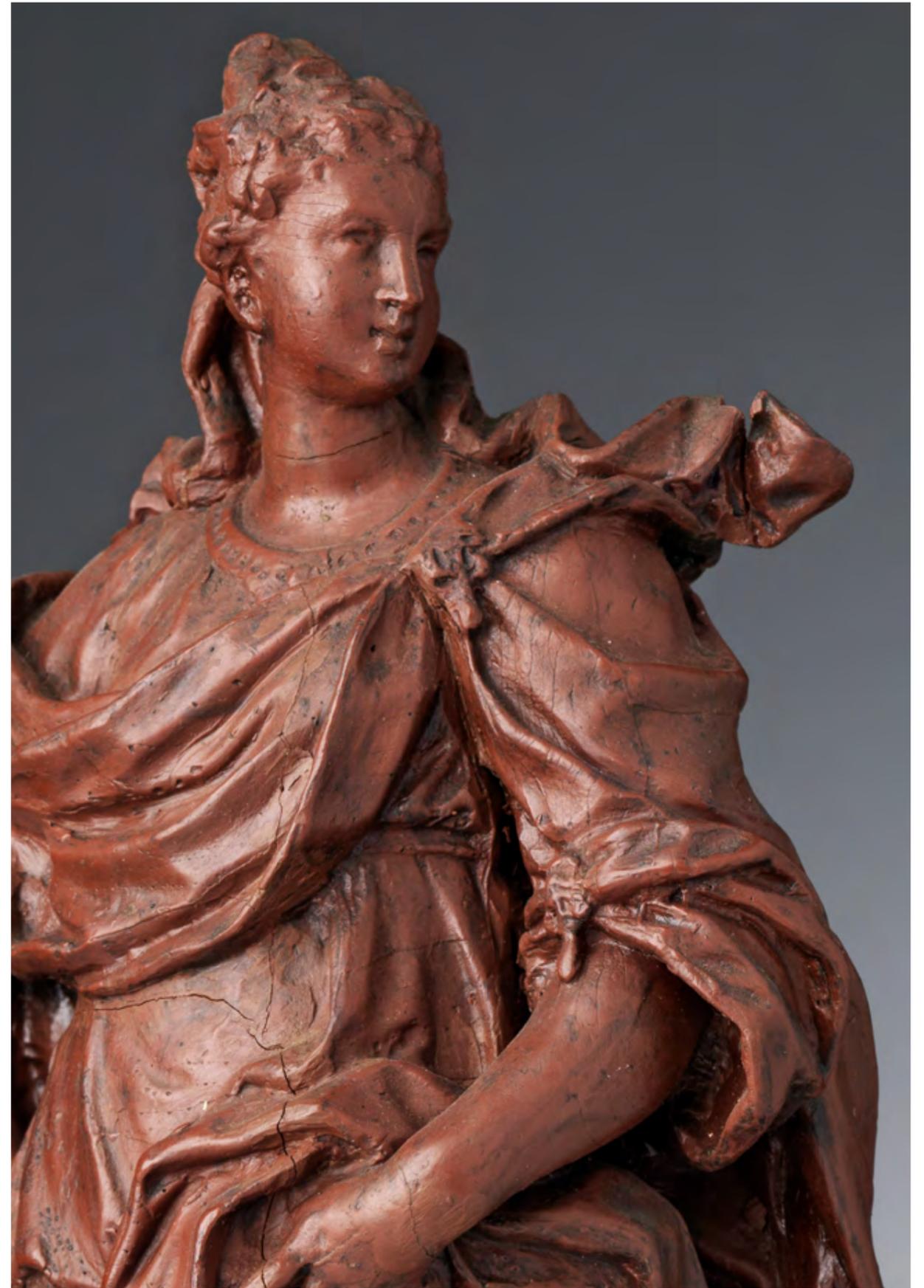


Tav. 8a-b V. Foggini, *Apollo e Marsia* (da G.B. Foggini, con varianti), 1748, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 9a-b *Allegoria della Ricchezza* (da G. Baratta, con varianti), 1744-1748 circa, cera e gesso, Firenze, Museo Nazionale del Bargello





Tav. 10a-b *Allegoria della Prudenza* (da G. Baratta, con varianti), 1744-1748 circa, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Tav. 11a-b *Euridice* (da G. Baratta, con varianti), 1744-1748 circa, cera, gesso e legno, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 12a-b M. Soldani Benzi, *Bacchino ebbro*, 1695 circa, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Tav. 13 A.F.M. Weber, *Allegoria della Primavera* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1744 circa, cera e gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori



Tav. 14a-b Manifattura Ginori, *Menadi con erma di Pan* (rielaborazione dal rilievo con l'*Allegoria della Primavera* di M. Soldani Benzi), datato sotto la base "1786", terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 15a-b Manifattura Ginori, *Menadi con erma di Pan* (rielaborazione dal rilievo con *l'Allegoria della Primavera* di M. Soldani Benzi), 1850 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Tav. 16a-b Manifattura Ginori, *Putti cantori* (rielaborazione dal rilievo con l'*Allegoria della Primavera* di M. Soldani Benzi), datato sotto la base "1787 / Gennaio", terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori





Riflessioni su due opere del Museo Ginori esposte in mostra

LUCIA MONACI MORAN

Particolare della tav. 7

Nella mostra organizzata dal Museo Ginori in Palazzo Marucelli Fenzi a Firenze (*Arti in dialogo. Echi tardo barocchi nelle sculture del Museo Ginori*, 16 dicembre 2022-17 febbraio 2023) furono esposte due opere che sono in relazione con Giovan Battista Foggini, lo scultore e architetto fiorentino che ricoprì importanti cariche alla corte di Cosimo III de' Medici¹: un bassorilievo in cera con *Apollo e Coronide* (tav. 7)² ed un altro in terracotta con un *Trionfo di Bacco e Arianna* (tav. 6)³.

La cera è conservata a Doccia fin dai tempi di Carlo Ginori, che per la manifattura fondata nel 1737 volle acquisire anche dagli eredi di Giovan Battista Foggini, di Massimiliano Soldani Benzi e di Giovan Battista Piamontini, le forme e in taluni casi anche i modelli utilizzati prevalentemente dai loro padri per le fusioni dei bronzi. Per quanto riguarda il nostro artista, sono noti i pagamenti al figlio Vincenzo negli anni dal 1741 al 1753 per aver fornito forme e cere⁴. Vincenzo aveva seguito le orme paterne; era stato nominato "scultore di corte" e pertanto aveva l'uso della casa e bottega in Borgo Pinti dove avevano abitato e lavorato il Giambologna, Pietro e Ferdinando Tacca e il padre, Giovan Battista, con la sua numerosa famiglia⁵.

Nella cera è rappresentato un giovane seminudo, con una cinta attraverso il torace che fa intuire la presenza di una faretra, e un arco nella mano sinistra dal quale sembra scoccare una freccia – che tuttavia non è raffigurata – verso una giovane donna appoggiata su arbusti e con le braccia alzate in atto di disperazione. Nell'*Inventario dei modelli* tardo settecentesco della Manifattura di Doccia il rilievo è stato identificato da Klaus Lankheit con l'opera elencata al n. 128, descritta come "Un bassorilievo Cefalo che uccide Procri sua moglie, *di cera*, con sua forma", senza che sia menzionato l'autore⁶. Il soggetto indicato non sembra esatto, poiché nel mito Cefalo uccide la moglie

- 1 Per una recente biografia di Giovan Battista Foggini si veda Monaci Moran 2019, pp. 550-555.
- 2 Sesto Fiorentino, Museo Ginori, inv. 219. Il bassorilievo, in cera rosso-marrone scuro, misura 25 x 39 cm.
- 3 Sesto Fiorentino, Museo Ginori, inv. 7914. Il bassorilievo in terracotta misura 58 x 85 cm. Si veda Ginori Lisci 1963, p. 58; Balleri 2014a, p. 59 e p. 456, nn. 55 e 56 (per i pagamenti nel 1745 e 1746). Per le notizie sull'attività di Vincenzo Foggini si veda Roani 2001 e la biografia in Benassai 2019, pp. 556-557.
- 4 Per le notizie sull'abitazione ai tempi del Giambologna si veda Zikos 2002; poi Ferretti 2006 e la scheda del Palazzo Bellini delle Stelle (denominazione attuale della Casa in Borgo Pinti) di Claudio Paolini nel *Repertorio delle Architetture civili di Firenze* (https://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=&ubicazione=Borgo+pinti&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=giambologna¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=87, consultato il 13/11/2024). Per la bottega si veda Fabbri 2019, pp. 108-110.
- 6 Lankheit 1982, p. 140 (41:128).



Fig. 1 G.B. Foggini, *Apollo e Coronide*, 1675-1676, disegno, New York, Metropolitan Museum

scagliando un giavellotto, ma si tratta sempre della rappresentazione di una cruenta punizione dell'infedeltà dell'amata, cioè la leggenda di Apollo e Coronide.

Il bassorilievo mi fu segnalato come di Giovan Battista Foggini dal Lankheit ai tempi delle ricerche per la mia tesi di laurea sui disegni del Foggini; ne accettai l'attribuzione anche sulla base dei confronti con due disegni che già conoscevo e come tale venne esposto nella mostra organizzata agli Uffizi nel 1977⁷, nonostante che Jennifer Montagu nel 1974 l'avesse definito "molto fogginesco"⁸.

La stessa composizione è delineata, con varianti, su un disegno del Foggini, conservato a Roma nel Fondo Corsini dell'Istituto Centrale per la Grafica⁹; pervenuto in collezione probabilmente già sistemato in uno dei tre volumi di disegni "lasciati dal Foggini" (cioè da uno dei due diretti discendenti dello scultore che a Roma ebbero contatti con i Corsini)¹⁰ e pertanto di provenienza fiorentina se non addirittura dal fondo di disegni rimasti nella bottega del Foggini. Il foglio è riconducibile all'attività giovanile dell'artista quando frequentava a Roma l'Accademia Granducale istituita nel 1673 da Cosimo III de' Medici nel Palazzo di Piazza Madama¹¹. È tracciato a penna e inchiostro su un'esile traccia a matita nera, con l'aggiunta di acquerellature marroncine nelle figure dei due protagonisti, secondo un procedimento abbastanza usuale nei disegni dello scultore. Il *ductus*, rapido ed essenziale, è tipico di un primo studio eseguito probabilmente per fissare l'impostazione della scena, che sembra ripresa dalla stampa con

il mito di Apollo e Coronide incisa da Antonio Tempesta per la serie delle *Metamorfosi di Ovidio*¹², edite nel 1606, interpretata tuttavia in un linguaggio cortonesco. Il giovane Foggini poteva aver visto la stampa nello "studio" di Ercole Ferrata¹³, l'artista romano che insegnava la scultura ai due giovani fiorentini: Carlo Marcellini (che già dal 1671 ne frequentava la bottega)¹⁴ e il nostro Giovan Battista.

La posizione del braccio destro del dio, nell'atto di scoccare una freccia – che tuttavia non è raffigurata neanche in questo e nel disegno seguente –, è ripresa dall'Apollo affrescato da Polidoro da Caravaggio nella *Strage dei Niobidi*, una delle scene della facciata di Palazzo Milesi in via della Maschera d'Oro, oggi purtroppo quasi illeggibili¹⁵. I chiaroscuri di Polidoro, realizzati prima del Sacco di Roma del 1527 e concepiti come bassorilievi antichi, erano ritenuti tra le più alte testimonianze della scuola di Raffaello e repertori tra i più ricchi di interpretazioni dall'antico. Erano studiati e copiati anche dai giovani fiorentini (scultori e pittori) dell'Accademia Granducale, che si esercitavano inoltre nel disegno dai monumenti e dalla statuaria antica, dal modello (nel periodo invernale), dalle opere dei Carracci, di Pietro da Cortona e di altri, sotto la guida di Ciro Ferri, il pittore romano – da tempo in contatto con la corte medicea – che era stato scelto da Cosimo III per dirigere la scuola.

Il mito di Apollo e Coronide, con varianti, si ritrova in un altro autografo del Foggini conservato al Metropolitan Museum di New York, dove è pervenuto nel 1961 proveniente dalla collezione di Elisha Whittelsey (fig. 1)¹⁶. Si tratta di un bel disegno finito – come fosse un modello da presentare al committente – condotto con gli stessi mezzi tecnici del precedente, ma con una maggiore presenza di acquerellature marroncine che mettono in risalto le zone chiare dei corpi esposti alla luce. È da notare l'impostazione sicura delle due figure nello spazio, dal primo piano allo sfondo. La donna ricorda le figure femminili del Cortona, tanto da giustificare la prima attribuzione del foglio a Ciro Ferri, come attesta la scritta, poi cancellata da un tratto a penna, accanto al nome di "Gio Batta Foggini", sempre in grafia antica. Il giovane è coronato di alloro e accanto a lui, in terra, è una lira (lo strumento musicale prediletto da Apollo) mentre in alto è raffigurato il corvo che aveva rivelato l'infedeltà della donna: particolari che identificano la scena con il mito di Apollo e Coronide. Ad ogni modo tale soggetto è indicato già nella prima citazione bibliografica nota del foglio, nel catalogo dei disegni delle collezioni di New York redatto da Felice Stampfle e da Jacob Bean nel 1967 e forse si trovava in qualche elenco della collezione Whittelsey.

7 Monaci 1977, p. 119, *Appendice* n. 3.

8 La cera è citata in J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 60, cat. 22.

9 Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini n. 128780 (proprietà dell'Accademia Nazionale dei Lincei). Penna, acquerello marroncino, matita nera, carta bianca ingiallita; mm 208 x 304 (misure massime). Traspone dal verso – per l'acidità dell'inchiostro – la scritta "Caro Fratello / gli mando l'ultimo tondo e' sarei venuto / da me ma non è potuto stantè che / entro di guardia e in grazia mandate / mi otto lire aciò possa comprare un pocho di / grano e se posso daro di volta Acio pigli le / misure dei quadri / e caramente la saluto", a penna in grafia probabilmente di Stefano Foggini, fratello di Giovan Battista, per le analogie con alcune sue lettere conservate nella Biblioteca-Archivio del Seminario Arcivescovile Maggiore di Firenze, *Epistolario di G.B. Foggini*, C11 5, ad esempio lettere nn. 90 e 178; C11 6, lettera n. 59. Per le immagini a colori del recto e del verso del foglio si veda <https://www.calcografica.it/disegni/inventario.php?id=D-FC128798> (consultato il 13/09/2024).

Il disegno è stato citato in J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 60, cat. 22; poi commentato e illustrato da Monaci 1976, p. 27; Monaci 1977, pp. 31-32, cat. 9; d'Alburquerque 2008, p. 85, cat. 26.

10 Per la provenienza dei tre volumi di disegni, per un totale di duecentosettantacinque esemplari, si veda Monaci 1974, pp. 64-65, nota 23.

11 Per le notizie sull'Accademia Granducale rimando a Lankheit 1962, pp. 29-37; Visonà 2001a; d'Alburquerque 2013.

12 Bartsch 1818, p. 151, cat. 653; *The Illustrated Bartsch* 36 formerly volume 17 (part 3), 1983, p. 17, 653 (151). *Apollo killing Coronis*.

13 Nell'Inventario della bottega del Ferrata, redatto l'11 luglio 1686 e pubblicato da Golzio 1935, a p. 66 sono elencati vari volumi di stampe e "div.e altre stampe di div.e sorte".

14 Per Carlo Marcellini si veda la monografia di Mara Visonà del 1990.

15 Per le derivazioni e copie tratte dagli affreschi della facciata si veda Monaci 1976, pp. 24-27.

16 Metropolitan Museum of Art, n. 61.174; Penna, acquerellature marroncine su una traccia a matita nera, carta bianca leggermente ingiallita; 266 x 436 mm. Vicino al margine inferiore le scritte "Ciro Ferri", cancellata da un tratto a penna, e "Gio. Batta. Foggini", sempre a penna e in grafia seicentesca.

Per la bibliografia si veda Bean, Stampfle 1967, p. 84, cat. 136 (citato nella scheda); Bean 1979, p. 140, cat. 180; J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 60, cat. 22; Monaci 1977, pp. 31-32, cat. 9 (citato nella scheda); d'Alburquerque 2008, pp. 84-85, cat. 25.



Fig. 2 V. Foggini, *Liberazione di Andromeda* (da G.B. Foggini?), calco in cera, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

In mostra il bassorilievo in cera è stato riferito a Vincenzo Foggini che comunque era stato l'autore del calco. A distanza di anni, ad un'analisi più approfondita, ho notato qualche incertezza nel rappresentare le gambe di Apollo e che le forme dei due personaggi sono molto plastiche su uno sfondo quasi piatto; lo stesso si rileva in un'altra cera del Museo Ginori con la *Liberazione di Andromeda* (fig. 2), che il Lankheit nel 1982 ritenne di Giovan Battista nonostante nell'*Inventario dei modelli* l'autore fosse indicato soltanto come "Del Foggini"¹⁷. A questo punto mi viene il dubbio che le due cere siano state realizzate da Vincenzo e non da Giovan Battista. Del resto Vincenzo, dopo aver appreso i primi rudimenti del disegno presso il pittore Tommaso Redi, continuò la propria formazione come scultore nella bottega di casa, dove – per i suoi primi lavori – poteva essersi ispirato alle composizioni grafiche del padre; forse non a caso nella cera la figura di Apollo presenta la stessa posizione come è nel disegno di New York.

La terracotta con il *Trionfo di Bacco e Arianna* (tav. 6) invece ha avuto una storia più complessa, che descrivo sommariamente. Pervenuto nella Manifattura di Doccia, il bassorilievo deve essere caduto accidentalmente e quindi ridotto in frammenti. Alcuni pezzi furono ricomposti in due scene separate: un *Sileno ebbro* e un *Trionfo di Bacco e Arianna*, che vennero rese note nel 2007 da Rita Balleri in un articolo dedicato a tre opere del Soldani nella collezione del marchese Clemente Vitelli di Firenze; si trattava di due Urne e di un Bacchanale di puttini¹⁸. La studiosa ha potuto individuare nella raccolta di Doccia le tre terrecotte che nel 1752 erano state vendute a Carlo Ginori

dall'omonimo nipote del Vitelli. Le due urne potevano essere addirittura i modelli di due vasi in bronzo nominati più volte nella corrispondenza epistolare con il principe del Liechtenstein, probabilmente donati o venduti dal Soldani al Vitelli (che lo aveva presentato al principe) una volta che le due fusioni non erano state realizzate. Si apprende inoltre che negli anni precedenti la manifattura si era arricchita di molte opere del Soldani, vendute dal figlio Ferdinando a Carlo Ginori dopo la morte dello scultore, avvenuta nel 1740; tra queste la Balleri avanza l'ipotesi che potessero essere compresi i due frammenti con il *Sileno ebbro* e il *Trionfo di Bacco e Arianna*, che in realtà trovano confronti con le parti ornamentali delle due urne e con altre opere del Soldani conservate a Doccia. Ad ogni modo la proposta attributiva al Soldani non ha avuto un seguito anche se, per lo stato in cui versavano allora i due gruppi, poteva avere una sua logica.

Successivamente tutti i frammenti furono riasssemblati insieme in un'unica composizione dal restauratore Gilberto Lazzeri dietro suggerimento di Dimitrios Zikos. Una foto è stata da lui inserita nel 2014 in un saggio dedicato agli *Inventari* della collezione dei bronzi e delle terrecotte di Giovan Battista Borri¹⁹, un fiorentino – sarto di professione – che fu in grado di formare un'interessante collezione di dipinti, bronzi e terrecotte, in parte presentati dal figlio Giuseppe all'Esposizione nel 1767 presso l'Accademia del Disegno di Firenze²⁰. I due inventari, fino ad allora inediti, erano stati allegati in una petizione al Granduca Pietro Leopoldo, nel luglio del 1770, da parte di Giuseppe e Ferdinando Borri, figli di Giovan Battista, nella speranza di poterglieli vendere. Nel pubblicare i due elenchi, lo Zikos ha aggiunto le sigle "Br" [Bronzi] e "T" [Terrecotte] accanto ai numeri di inventario e ha integrato le descrizioni, proponendo poi le sculture che ritenne di aver identificato. A proposito della terracotta n. 45T, trascrive: "Vno Detto [bassorilievo] del Suddetto [Foggini], il Trionfo di Bacco, Alto b.a 1 [h 58,36 cm]", mettendolo in relazione con un bassorilievo elencato nell'*Inventario dei modelli* di Doccia, pubblicato dal Lankheit nel 1982, che trascrive come "Un bassorilievo rappresentante un Trionfo di Bacco. Del Foggini, di terracotta"²¹.

Ad ogni modo non credo che stilisticamente il riferimento del rilievo di Doccia a Giovan Battista Foggini sia appropriato, oltre al fatto che le parole "Vno Detto [bassorilievo]" a parer mio dovrebbero essere "Vno Detto [gruppo]" (termine presente al n. 43T, seguito da "Due Detti" al n. 44T).

Nel 2018 Sandro Bellesi ha reso noto un bassorilievo in gesso dipinto di un colore simile alla terracotta (fig. 3)

17 "N° 131 Un piccolo bassorilievo rappresentante Perseo che libera Andromeda dal mostro marino, di cera. Del Foggini, con forme" in Lankheit 1982, p. 141 (42:131).
18 Balleri 2007.

19 Zikos 2014.
20 Borroni Salvadori 1974, p. 140.
21 Zikos 2014, p. 63, n. 45T.



Fig. 3 *Trionfo di Bacco e Arianna*, inizi XVIII secolo, calco in gesso dipinto, collezione privata



Fig. 4 G.B. Foggini, *Trionfo di Bacco*, 1675-1676, disegno, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

– apparso sul mercato antiquario anglosassone, ora di ubicazione ignota – con la stessa composizione del bassorilievo di Doccia e di misure pressoché analoghe, ma completo di una cornice realizzata in un unico colaggio (come gentilmente mi specifica Rita Balleri) e dipinta di colore scuro²². È stata l'occasione per il Bellesi di riesaminare la terracotta di Doccia, che ritiene di Carlo Marcellini (come il calco in gesso), lo scultore fiorentino che – come già detto – aveva frequentato l'Accademia Granducale a Roma, dopo aver trascorso due anni di apprendistato presso il Ferrata. I personaggi, gli animali, la vite con i grappoli d'uva a sinistra e il tempio rotondo a destra sono gli stessi nelle due composizioni ma presentano particolari e una fattura differenti, probabilmente entrambi derivati da un prototipo a noi ignoto.

Ad ogni modo i frammenti del bassorilievo sono stati poi affidati a Francesca Rossi che ha proceduto ad un accurato restauro descritto in uno dei *Quaderni degli Amici di Doccia* nel 2020. Una volta ricomposto e consolidato, il rilievo è stato sistemato su una base di plexiglas²³.

Dubito che l'autore della terracotta di Doccia possa essere il Marcellini e penso sia uno scultore che aveva frequentato la bottega di Giovan Battista Foggini, come si può arguire dal gruppo con il *Sileno ebbro* che si ritrova identico in due disegni: un *Trionfo di Bacco* di Giovan Battista Foggini conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e un altro *Trionfo di Bacco*, già esposto alla Stanza del Borgo di Milano nel 1998.

Nel primo foglio (fig. 4)²⁴, il corteo procede da sinistra a destra, come nel *Trionfo di Bacco e Arianna* che Annibale Carracci affrescò nel soffitto della Galleria Farnese. Bacco è seduto sul carro trainato da un centauro, in mezzo a baccanti (la donna con i cembali ricorda nelle membra maschiline l'Arianna della Galleria Farnese), fauni e putti, preceduto da un Sileno ebbro sorretto da due uomini sull'asinello, ripreso dallo stesso affresco del Carracci. Vicino al margine destro è un giovane su un elefante, mentre nello sfondo è accennato un tempio classico dal frontone triangolare. Il tutto è stato realizzato a matita nera, rifinito a penna e acquerello marroncino, poi rialzato con colpi di biacca, mentre le numerose macchioline sparse fanno intuire la permanenza del foglio in un ambiente umido, prima che fosse acquistato dal Santarelli. Ritenuto di Ludovico Carracci, poi della sua scuola, il disegno fu identificato come del Foggini da Walter Vitzthum e da Jennifer Montagu (c.o). Nel 1977 il foglio fu esposto nella mostra dedicata ai disegni del Foggini tra le opere giovanili eseguite nel periodo di studio a Roma.

Una foto dell'altro disegno mi fu mostrata dalla signora Silvana Bareggi di Milano in una delle sue visite di studio al

22 Bellesi 2018.

23 Rossi 2020.

24 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 3802 S. Disegno a penna, acquerello marroncino, biacca, matita nera, carta bianca ingiallita, controfondato: 343 x 491 mm. Il disegno fu descritto nel catalogo della raccolta Santarelli 1870, p. 267, n. 14; poi pubblicato in Monaci 1976, p. 31; Monaci 1977, p. 35, cat. 14; d'Alburquerque 2008, p. 86, cat. 27.



Fig. 5 A. Cornacchini, *Trionfo di Bacco* (da G.B. Foggini?), primo decennio del XVIII secolo, disegno, ubicazione ignota

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Lo ritenni di Giovan Battista Foggini e pensai fosse una variante dell'altro esemplare con lo stesso soggetto che avevamo in collezione. Il foglio era apparso da Christie's a New York e fu acquistato dalla Signora Bareggi che lo espose nella sua galleria nel 1998²⁵; la sua ubicazione attuale è ignota (fig. 5).

Anche in questo esemplare il corteo procede da sinistra a destra, ma rispetto al precedente, la composizione risulta meno concentrata e come allentata sul foglio, anche se quasi tutti i personaggi sono gli stessi (il Bacco sul cocchio, il Centauro, il gruppo di Sileno e il giovane sull'elefante) mentre la figura femminile è stata identificata dalla Signora Bareggi con Arianna e il tempio nello sfondo ha un impianto circolare, come nel bassorilievo in terracotta del Museo Ginori. I mezzi tecnici adoperati sono gli stessi, ma le linee a penna e inchiostro sono più definite e precise nel delineare i contorni dei personaggi, con una particolare attenzione nel descrivere le corone di pampini che ornano le teste di alcuni personaggi e il cestino di grappoli d'uva sorretto dal giovane in primo piano; inoltre si notano delle incertezze nella rappresentazione di alcune figure, come se l'autore non avesse avuto ancora una grande esperienza nello studio dal modello. Nel tempo mi sono convinta che sia di un altro artista, che comunque doveva essere stato a lungo in contatto con il maestro, quale Agostino Cornacchini²⁶, come ha ipotizzato Mara Visonà nel 2008²⁷. Nato a Pescia nel 1686 e trasferitosi con la famiglia a Firenze, il Cornacchini iniziò a frequentare la bottega del Foggini all'età di undici anni – quindi nel 1697 – come si apprende dalla biografia scritta nel 1738 da Francesco Maria Niccolò Gabburri²⁸, che alla morte del padre lo sostenne negli

studi, divenendo poi il suo protettore e mecenate. Molti sono i lavori eseguiti a Firenze, ma mi limito a quelli utili per confermare l'attribuzione del nostro foglio, che è l'unico disegno giovanile fino ad ora noto. Mi riferisco al suo primo bassorilievo in marmo, il *Martirio di San Matteo*, per la chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze (collocato nella navata, tra la prima e la seconda cappella a sinistra entrando), che Mara Visonà gli ha attribuito nel 1996²⁹, e alla decorazione in stucco di alcune sale del palazzo del Gabburri in via Ghibellina, andata poi distrutta, ma di cui restano dei disegni preparatori che presentano lo stesso tratto continuo come nel disegno ex Stanza del Borgo. Inoltre è da ricordare la partecipazione all'allestimento della commedia *Il vero onore* andata in scena per la visita di Federico Augusto di Polonia e Sassonia (nel 1712, su invenzione del Gabburri), di cui sono pervenuti alcuni disegni, ad esempio quello della *Fama*. Come è noto, nello stesso anno il Gabburri lo condusse con sé a Roma dove lo presentò allo zio, il cardinale Carlo Agostino Fabbroni, che lo fece conoscere nell'ambiente romano. A Roma il Cornacchini ricevette numerose ed importanti commissioni, fino a quando morì nel 1754. Molti suoi disegni e alcune opere di scultura figurano nella vasta collezione del Gabburri³⁰, andati poi quasi tutti dispersi, ma alcuni sono stati identificati grazie alle scritte presenti sui fogli.

Ad ogni modo nel 2015 Kira d'Albuquerque³¹ avanza l'ipotesi – pur con le dovute cautele – che il disegno con il *Trionfo di Bacco* possa essere attribuito a Filippo della Valle (nipote ed allievo del Foggini, stabilitosi poi a Roma) identificandolo con un "Baccanale con quantità di figure, fatto di lapis nero, terminato a perfezione; per traverso soldi 19, alto 12. Di mano del Valle fiorentino, scultore, nipote del Foggini scultore, fatto apposta per questo studio." descritto nell'Inventario del 1722 della collezione del Gabburri, forse preparatorio per un "Baccanale di Terra Cotta con putti, capre e maschere, del pred.o Filippo della Valle, di sua invenzione" sempre di proprietà del Gabburri, ma a rigor di logica non torna né la tecnica del disegno né alcuni dei soggetti raffigurati.

25 Si veda Bareggi 1998, n. 16. Il disegno è eseguito a penna, acquerello grigio, biacca, tracce di matita nera; misura 329 x 500 mm. La provenienza dalla vendita all'asta Christie's di New York del 30 gennaio 1997, lotto 59, si apprende da d'Albuquerque 2008, p. 87, cat. 28.

26 Per le notizie sul Cornacchini si veda Lankheit 1962, pp. 188-189; J. Montagu 1974, pp. 40-42, catt. 1-5; Cannon-Brookes 1976, p. 119, fig. 1 e tav. I e la recente biografia in Benassai 2019, pp. 538-540.

27 Visonà 2008b, I, p. 77; a p. 88, nota 53, la studiosa scrive "(consenziente Lucia Monaci, che ringrazio)" e propone di riesaminare l'attribuzione di alcuni disegni con allegorie di *Virtù*, conservati nel Fondo Corsini dell'Istituto Centrale della Grafica a Roma, esposti come del Foggini nella mostra organizzata agli Uffizi nel dicembre 1977 (Monaci 1977, pp. 53-54, nn. 27-30). Per il disegno con la *Fama*, portato a confronto dalla Visonà, si veda Cannon-Brookes 1976, p. 119, fig. 1 e tav. I.

28 Si consulti la trascrizione della biografia in Lankheit 1962, p. 225, doc. 13.

29 Si veda Visonà 1996, p. 347. Nella scheda della statua di Sant'Elia, scolpita dal Cornacchini per la basilica di San Pietro in Vaticano, la Visonà riconsidera la vita e le opere dello scultore fino al 1725, quando per il Giubileo venne collocato nel portico di San Pietro il suo *Carlo Magno*, di fronte al celebre *Costantino* del Bernini. Il bassorilievo era già stato riferito da Ezio Chini (1984, p. 221) ad uno scultore attivo "nell'immediata cerchia fogginiana".

30 d'Albuquerque 2015, pp. 116-124. La studiosa si limita alla descrizione delle opere di artisti toscani, cercando di identificarle.

31 d'Albuquerque 2015, p. 123.



Modelli giambologneschi e tardo barocchi nella Manifattura Ginori: tecniche di esecuzione e proposte attributive

RITA BALLERI

Particolare della tav. 5

La mostra *Arti in dialogo. Echi tardo barocchi nelle sculture del Museo Ginori* e il pomeriggio di studi *Conversazioni sulla mostra Arti in dialogo*, che ne è seguito, hanno permesso di approfondire aspetti legati ai modelli scultorei acquisiti dal marchese Carlo Ginori 'a uso' della fabbrica. Il concetto di modello presso la Manifattura di Doccia è assai complesso, poiché non tutti sono stati tradotti in porcellana. A tal proposito vorrei portare all'attenzione alcune considerazioni emerse dall'osservazione di tre esemplari esposti in mostra.

L'intervento di restauro, condotto da Giulia Basilissi sui gruppi in terracotta (tavv. 4-5, 14, 16), ha consentito un'indagine più approfondita su alcune tecniche di lavorazione e nel *Giove* da Giuseppe Piamontini (tav. 4a-b) ha permesso il recupero sulla nuvola frontale dell'iscrizione "7", celata da una vernice applicata in epoca successiva. Probabilmente è da identificare con il primo numero d'inventario attribuito alla scultura quando è entrata nella raccolta della Manifattura di Doccia, che stando alla voce dell'*Inventario dei Modelli* (1791-1806 circa) doveva essere "N. 71 Due Giovi, uno in piedi che abbraccia l'aquila e l'altro sedente sopra la medesima. Tutti e due, *di terra cotta*, colle forme"¹. Nella descrizione di questa voce ritengo che il Giove in piedi sia da identificare con il *Ganimede* (tav. 5a-b) esposto in mostra come derivazione dall'invenzione di Antonio Montauti, allievo di Giuseppe Piamontini. L'attribuzione della composizione al Montauti, qui condivisa, è stata ribadita e ulteriormente motivata da Mara Visonà² nel suo intervento alle *Conversazioni intorno alla mostra*, in linea con il pensiero più volte espresso da Jennifer Montagu³ e Sandro Bellesi⁴.

Tuttavia, nel 2015 Dimitrios Zikos ne ha ricondotta

- 1 Lankheit 1982, p. 110 (8:71).
- 2 Visonà 2008a, p. 83, nota 21.
- 3 Montagu 1974, p. 20; Montagu 1996, p. 3.
- 4 Bellesi 2012.



Fig. 1 *Giove con l'aquila* (da G. Piamontini, con varianti), 1745-1755 circa, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, particolare della base della tav. 4 vista da sotto

l'invenzione al Piamontini⁵, proponendo un'identificazione della nostra composizione con il "Giovane con un Aquila", che insieme alla "Venere con Giove in figura di cigno" risultano così descritti nell'inventario di Giovanni Gerini del 1733, dove vengono indicati come opere del Piamontini⁶. Partendo dal presupposto che il gruppo con Venere sia da ritenersi la rappresentazione di *Leda con il cigno*, lo studioso ha inoltre avanzato la proposta di riconoscere i due bronzetti Gerini in quelli conservati al Minneapolis Institute of Art⁷.

Tornando ai nostri esemplari (tavv. 4-5), trovarli descritti nella stessa voce d'inventario lascia supporre una loro relazione che porta a ipotizzarne una comune provenienza. In effetti, appaiono simili sia stilisticamente, trattandosi del maestro e dell'allievo, sia per la colorazione della terracotta, oltreché per le dimensioni. Tuttavia, rivelano caratteristiche di lavorazione assai diverse. Si può ipotizzare per il *Giove* una derivazione da forme in gesso, suggerita sia dalla composizione quasi del tutto cava (fig. 1), che dalla presenza di segni dei tasselli sulla superficie (tav. 4a-b), anche se sono

riscontrabili notevoli interventi sull'argilla fresca, riconoscibili sia dai segni lasciati dalle mirette, sia dal passaggio della spugna umida per levigare la superficie e ancora dalle impronte dei polpastrelli impresse sulla stessa. Il *Ganimede* (tav. 5), invece, presenta una modellazione 'diretta', confermata anche dai tagli in diagonale eseguiti sulla terracotta probabilmente nella manifattura, al fine di sezionarla per ricavare le forme in gesso necessarie alla traduzione in porcellana (tav. 5a-b). Si tratta di una procedura individuabile in altri modelli 'a uso' della fabbrica, mentre più rari sono i calchi in terracotta, non sezionati, impiegati a Doccia come modelli. Gli studi finora condotti sull'argomento hanno permesso di apprendere che se giungevano in manifattura le sole forme in gesso, queste potevano essere "gettate" in cera per ricavare la scultura da impiegare come modello⁸.

Dunque, il nostro *Giove* suggerisce ulteriori riflessioni riguardo la sua esecuzione, avvenuta verosimilmente per il tramite di forme in gesso a tasselli ricavate su un gruppo in bronzo, noto nelle fusioni conservate all'Ashmolean Museum di Oxford⁹ e al Philadelphia Museum of Art¹⁰. Seppur variate in alcuni particolari, tra cui i più evidenti sono la sagomatura della base e la resa delle nuvole sulla destra della composizione, rivelano la stessa tecnica di rifinitura della superficie. Di interesse alla nostra trattazione è la cesellatura delle nuvole riscontrabile anche sul nostro esemplare in terracotta (figg. 2-3). La presenza della medesima *texture* potrebbe suggerirne la realizzazione sulla terracotta per fornire l'indicazione delle parti da trattare nel bronzetto. Però, i segni lasciati dai rapidi tocchi di miretta, che in alcune parti la interrompono (fig. 2), inducono a ipotizzare una derivazione del nostro esemplare da forme ricavate sul bronzetto, che hanno mantenuto nel gesso l'impronta della cesellatura trasferitasi sull'argilla fresca pressata al loro interno.

Consapevole, come già osservato, che i due bronzetti presentino varianti e che per stabilire un rapporto tra questi e la terracotta occorra avere misurazioni di più parti della composizione (ad esempio, la lunghezza delle teste, la distanza tra gli occhi, oltre alla lunghezza del naso, del dorso e del braccio teso di Giove), al momento ho potuto indagare la sola altezza. In considerazione del minor ritiro della terracotta (4% circa) in riferimento a quello del bronzo (6-8% circa), la seppur lieve diminuzione delle dimensioni del nostro esemplare (h 41 cm), rispetto alle citate fusioni (Ashmolean Museum, h 44,5 cm; Philadelphia Museum of Art, h 47 cm), consente di rafforzare l'ipotesi di una sua derivazione da forme ricavate da un bronzetto.

Per le varianti individuabili nella base, nella massa delle nuvole sulla destra della composizione e nell'inclinazione della figura di Giove, pur non trovando pieno riscontro con nessuno

5 Zikos 2015 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 24/11/2024).

6 Ingendaay 2013, vol. II, p. 231, cit. in Zikos 2015 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 24/11/2024).

7 Nelle schede online del sito del museo sono presentati come opere del Montauti (<https://collections.artsmia.org/art/2561/ganymede-and-the-eagle-antonio-montauti>, consultato il 24/11/2024).

8 Per approfondimenti sull'argomento, si veda Ginori Lisci 1963, pp. 58-61; Lankheit 1982; Zikos 2011; Balleri 2020; *Collezionismo 'a uso della fabbrica'* 2022.

9 <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-747188> (consultato il 29/11/2024).

10 <https://philamuseum.org/collection/object/104494> (consultato il 29/11/2024).



Fig. 2 G. Piamontini, *Giove con l'aquila*, 1685-1700 circa, bronzo, Philadelphia, Museum of Art, particolare delle nuvole

dei bronzetti presi in esame, la terracotta si avvicina maggiormente a quello di Oxford. Escludendo rielaborazioni della composizione nella fase di rifinitura dell'argilla fresca, possiamo ritenere che l'esemplare del Museo Ginori sia derivato da un altro bronzetto, forse da identificare con quello esposto nel 1767 alla Santissima Annunziata dal marchese Lorenzo Ginori, insieme ad altri due gruppi: "Lunetta X [...] Un gruppo in bronzo, esprime Giove sopra un'Aquila, dell'Illustr. E Clar. Sig. Sen. Ginori Ciamb. ecc."; "Lunetta X [...] Una Giunone di Bronzo dell'Illustriss. e Clariss. Sig. Senato Ginori Ciamberlano ec."; "Lunetta XII [...] Un gruppo in Bronzo, rappresentante Bacco, e Arianna, dell'Illustriss. e Clariss. Sig. Senator Ginori Ciamberlano ec."¹¹. Interessante è osservare che queste sculture furono presentate da uno dei tre figli di Carlo Ginori, che nel 1757 ereditarono la direzione della Manifattura di Doccia, poiché nella raccolta del Museo Ginori è conservata anche una terracotta raffigurante *Bacco e Arianna*, anch'essa tratta da un modello di Giuseppe Piamontini (fig. 4). Tra le versioni in bronzo note, quella al Paul Getty Museum di Los Angeles si avvicina maggiormente al nostro gruppo, sia per la presenza del manico sulla coppa nella mano di Bacco, sia per la fascia non decorata che attraversa il petto di Arianna¹².

Il recente restauro condotto da Gabriella Tonini e Louis D. Pierelli ha permesso di indagare ulteriormente alcuni



Fig. 3 *Giove con l'aquila* (da G. Piamontini, con varianti), 1745-1755 circa, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, particolare delle nuvole di tav. 4

aspetti relativi alla lavorazione, che hanno trovato affinità con il nostro *Giove* (tav. 4), a cominciare dall'esecuzione mediante forme in gesso, confermata dalla presenza sulla superficie di segni lasciati dai tasselli. Le varianti, ad esempio, nelle pieghe del panneggio sulle gambe di Arianna, così come nell'ondulazione della ciocca di capelli che ricadono sulla sua spalla e ancora nell'assenza del bracciale al polso destro, sono difficili da ascrivere al modellatore che ha rifinito la terracotta. È invece a lui riconducibile l'assemblaggio errato della gamba sinistra di Arianna.

Nel Settecento, la presenza nella collezione del marchese Ginori di questi gruppi in bronzo, che troviamo nella Manifattura di Doccia sotto forma di calchi in terracotta, lascia ipotizzare una relazione già riscontrata per le serie di *Caccine* e *Caramogi*, le cui versioni rispettivamente in bronzo

11 *Il trionfo delle bell'arti* 1767, pp. XIV, 21, 23, 24. Si veda anche J. Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 94-95, catt. 56-57.

12 <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RKV> (consultato il 29/11/2024).



Fig. 4 *Bacco e Arianna* (da G. Piamontini, con varianti), 1745-1755 circa, terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

e in argento sono documentate nello *Sbozzo dell'inventario della Galleria* di Palazzo Ginori del 1757 e nello stesso anno risultano già prodotte in fabbrica¹³. Dunque, dai gruppi di *Giove e Bacco e Arianna* della collezione Ginori possono essere derivate le forme in gesso per la traduzione in porcellana, mentre le *Caccine* sono state modellate in terracotta in maggiori dimensioni verosimilmente a causa della riduzione del 12-14% a cui è sottoposta la porcellana durante la cottura a 1400°C¹⁴. Del resto è documentato nel 1752 l'invio di Francesco Lici dalla Manifattura di Doccia a Roma, per formare anche bronzetti in questo caso della collezione di Neri Corsini¹⁵.

Tra le porcellane esposte in mostra, *Venere e Adone* (tav. 1) è identificabile con la voce dell'*Inventario dei Modelli* della manifattura (1791-1806 circa): "[Sesta stanza. Secondo palchetto] N. 10 Un gruppo rappresentante Venere e Adone. Del Soldani. Con sue forme"¹⁶, come confermato dall'analisi stilistica della composizione, dove emergono caratteri riconducibili a Massimiliano Soldani Benzi. In particolare, seppur quasi del tutto steso sul piano roccioso, lo stesso modello di *Adone* (fig. 6) è stato impiegato dallo scultore per il gruppo in bronzo di analogo soggetto, oggi al The J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 5). La corretta indicazione del nome dell'autore della composizione nel suddetto inventario è da ricondurre alla vendita delle relative forme da parte del figlio dello scultore, Ferdinando, citate in un documento del 1744: "Un gruppo di Adone e Venere"¹⁷.

Nella fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz è stato possibile rintracciare l'immagine che testimonia l'esistenza del bronzetto in collezione privata. È archiviata presso il Courtauld Institute tra la miscellanea degli scultori italiani anonimi del Seicento¹⁸. Il confronto con la traduzione in porcellana presenta alcune varianti, tra cui le più significative sono: l'orientamento del braccio destro di Venere, l'assenza della testa del cinghiale in primo piano – dove peraltro l'avvallamento sulla base suggerisce essere stato predisposto per accoglierla – e l'inserimento dell'amorino piangente. La presenza di quest'ultimo appare pertinente nel contesto narrativo (si veda il citato gruppo di Los Angeles, fig. 5) e stilisticamente è riconducibile al Soldani, anche se nella composizione provoca uno sbilanciamento visivo, in quanto è seduto nella parte finale del masso roccioso. Possiamo ipotizzare che nel modello dello scultore fosse appoggiato alla gamba sinistra di Venere, dove nel nostro esemplare è stata collocata la testa del cinghiale (tav. 1b). In effetti, la citata versione in bronzo presenta in questo punto una mancanza di modellato, da interpretare come un invito per inserire l'amorino.

Nel faldone del Courtauld Institute di seguito è catalogata l'immagine di un altro bronzetto, indicato anch'esso in

13 R. Balleri, in *Oro bianco* 2023, pp. 129-130, cat. 5.

14 Per approfondimenti su questo argomento, si veda R. Balleri, in *Oro bianco* 2023, pp. 129-130, cat. 5.

15 Balleri 2014a, pp. 120-122.

16 Lankheit 1982, p. 152 (73:10).

17 Ginori Lisci 1963, p. 229, n. 7.

18 <https://photocollections.courtauld.ac.uk/sec-menu/search/detail/4c29a7cd-cada-4c6b-aa16-169946a9feb4/media/4235a5fb-a940-3842-135d-b636562f3819> (consultato il 29/11/2024).



Fig. 5 M. Soldani Benzi, *Venere e Adone*, 1715-1716 circa, bronzo, Los Angeles, Paul Getty Museum

collezione privata, che suggerisce un *pendant* con il nostro. La scena è stata identificata come "*Jupiter Wooing a Female Figure, possibly Antiope*". L'impianto compositivo e l'armonica rappresentazione delle figure richiamano lo stile del Soldani ma, stando a quanto visibile dalla fotografia, la fusione appare stanca e poco curata nel dettaglio, si veda, ad esempio, la resa del piumaggio delle ali o l'assenza di definizione delle dita delle mani, così come delle ciocche dei capelli¹⁹.

Le ricerche sul tema della migrazione verso la Manifattura Ginori di modelli scultorei da botteghe prevalentemente fiorentine e la fortuna da questi acquisita nel tempo, porta a riflettere su alcuni gruppi raffiguranti le *Fatiche di Ercole*, di cui due sono stati restaurati nel 2024 mediante un contributo raccolto nel 2019 dall'Associazione Amici di Doccia. Entrambi i gruppi, rappresentanti l'uccisione del leone di Nemea, prima delle dieci fatiche del semi-dio, offrono interessanti spunti di riflessione sulle acquisizioni di sculture da parte della manifattura. L'uno, con una superficie patinata, è derivato da un modello d'invenzione dello scultore lombardo Stefano

19 <https://photocollections.courtauld.ac.uk/sec-menu/search/detail/eabb8c24-65b4-4cc2-ba81-82fe623539ab/media/f744f4a6-4771-022b-e750-c527bf67a2d6> (consultato il 29/11/2024).



Fig. 6 Manifattura Ginori, *Venere e Adone* (da M. Soldani Benzi, con varianti), 1750 circa, porcellana, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, particolare tav. 1

Maderno (fig. 2, p. 289, in questo volume), mentre per l'altro verrà di seguito trattata la questione sull'attribuzione dell'invenzione, finora riferita a Pietro Tacca (fig. 1, p. 288, in questo volume). Il gruppo dal Maderno non è rintracciabile nell'*Inventario dei Modelli* della manifattura databile all'incirca tra il 1791 e il 1806. La presenza di pigmentazioni sulla superficie, a imitazione della terracotta sulle figure e dell'ebano sulla base, lo collocano nell'ambito del collezionismo da *Grand Tour* e lo riconducono a Roma, dove lo scultore è stato prevalentemente attivo. La presenza di tagli in diagonale suggerisce essere stati eseguiti a Doccia per sezionare la composizione, al fine di impiegarla nella fabbricazione di forme in gesso necessarie per la traduzione in porcellana. Ciò rafforza l'ipotesi che questo esemplare sia pervenuto in manifattura privo delle forme e che ivi sia stato realizzato in porcellana, come testimoniato dal gruppo databile al 1770-1790 nel Musée national Adrien Dubouché a Limoges²⁰. La particolare patinatura della superficie ha mosso il Museo Ginori a eseguire indagini diagnostiche, i cui risultati sono stati presentati in questo volume da Francesca Briani (pp. 290-291).

L'altra composizione (fig. 1, p. 288, in questo volume) risulta citata nell'*Inventario dei Modelli*: "Terzo Palchetto. N. 65 Quattro forze d'Ercole, la prima con porco sulla spalla. La seconda, che sganascia il leone, la terza con il cane Cerbero. La quarta con il cervio, senza forme"²¹, dove viene specificata l'assenza di forme, ma non il materiale. Nella raccolta

20 R. Balleri, in "Amici di Doccia-Quaderni", X, 2017, pp. 74-76, cat. 41.

21 Lankheit 1982, p. 109 (7:65).

di modelli della manifattura sono tuttora conservati gli altri esemplari indicati nella voce, anch'essi sotto forma di calchi in gesso, che insieme all'*Ercole e il leone* sono riconducibili ad una serie ideata da uno stesso scultore.

A questi è stato di recente avvicinato da Dimitrios Zikos un altro calco in gesso raffigurante *Ercole con il globo* (h 84 cm)²², pure documentato nel citato *Inventario dei Modelli*, ma sotto la voce: "Urne, Gruppi, e Statue posate sul banco. Quarta stanza [...] N. 40 Atlante, che porta il globo sulle spalle. Di Gio. Bologna *di gesso con forme*²³". Si tratta della scultura d'invenzione di Pietro Tacca, di cui sono note sia fusioni in bronzo eseguite dal figlio Ferdinando, che una traduzione in porcellana Ginori databile intorno al 1754, conservata al Museo di Palazzo Madama a Torino²⁴. Per la variante della zampa che ricade sopra il nodo della leontè, suggerita dall'impronta visibile sul nostro calco in gesso, ne avrei individuato l'archetipo nella versione documentata dal bronzo nella collezione Robert H. Smith a Arlington in Virginia²⁵. Nell'esemplare della collezione dei principi del Liechtenstein, invece, le due zampe si inseriscono sotto al nodo²⁶. Tuttavia entrambe le soluzioni risultano essere state adottate dallo scultore, come rivelato dai bronzetti dorati raffiguranti *l'Ercole e il Centauro* e *l'Ercole e il toro*, la cui invenzione va ricondotta al Giambologna, anche se il modello per la realizzazione è riferibile a Pietro Tacca, mentre la fusione datata intorno al 1640-1650 è ritenuta del figlio Ferdinando (Londra, Wallace Collection)²⁷.

Sempre lo Zikos ha attribuito all'invenzione del Tacca anche le altre quattro *Fatiche di Ercole* identificandole nella committenza del 1612 di Cosimo II de' Medici, destinata in dono a Enrico Federico Stuart principe del Galles (1594-1612), alla cui realizzazione presero parte oltre al Tacca, Orazio Mochi e Andrea di Michelangelo Ferrucci²⁸.

L'osservazione dei cinque esemplari mi induce a tornare su alcune riflessioni di carattere stilistico, che avevo già espresso²⁹. Mi riferisco, in particolare, al dubbio sul ricondurre all'invenzione del Tacca anche le quattro *Fatiche di Ercole* e di ascrivere *l'Ercole con il globo* alla stessa serie. Quest'ultimo, oltre ad essere citato nell'*Inventario dei Modelli* in una voce distante da quella che descrive gli altri calchi, viene in essa indicato come *Atlante* ideato dal Giambologna. Ciò induce a pensare che questo non sia pervenuto a Doccia insieme agli altri esemplari e che possa avere avuto una diversa provenienza. In effetti, si distingue da questi nella capigliatura e nella barba, oltreché per un modellato a ciocche lunghe e distese e ancora per l'assenza della fascia che gli cinge la testa e per la muscolatura più ponderata e meno accentuata, che trova riscontro con i citati gruppi in bronzo di *Ercole e il Centauro* e di *Ercole e il toro*.

Nella postura, invece, osserviamo una composizione tratta

dalla statuaria antica che segue un ritmo chiastico nella modulazione del busto, delle anche e delle gambe, mentre negli altri quattro esemplari si riscontra un'impostazione delle gambe divaricate con le braccia variate nelle pose, che armonizzano la torsione del busto e l'inclinazione della testa. Siamo in presenza di figure dinamiche che con una prorompente tensione muscolare trasmettono la potenza e quindi la fatica dell'atto che stanno compiendo. La fonte d'ispirazione antica è individuabile in rappresentazioni scultoree, quali i gemelli Anfione e Zeto nel gruppo del *Supplizio di Dirce* (cd. *Toro Farnese*) al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Un simile movimento delle figure è rintracciabile nelle composizioni del Giambologna, ad esempio, nei bronzetti raffiguranti *Marte, Ercole con la mazza* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) ed *Ercole e il cinghiale d'Erimanto* (un notevole esemplare è conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum) e ancora nel modello in cera riprodotto *Ercole e l'Idra di Lerna* (Firenze, Museo di Palazzo Vecchio)³⁰. Nei bassorilievi si riscontra il medesimo orientamento delle figure nello spazio, come visibile, ad esempio, in quello posto sul basamento del *Ratto della Sabina* nella Loggia dei Lanzi a Firenze.

Dunque, il calco dell'*Ercole con il globo* del Tacca e quelli delle altre quattro *Fatiche* hanno in comune la fonte d'ispirazione tratta dalle sculture sia antiche che del Giambologna, ma la matrice nordica che contraddistingue questi ultimi, in particolare nell'accentuata muscolatura dei corpi e nella postura degli stessi, porta ad avvicinarli all'invenzione dell'olandese Adriaen de Vries. Questi fu allievo e collaboratore del Giambologna in alcune composizioni³¹, tra cui il citato rilievo in bronzo sul basamento del *Ratto della Sabina* (1582)³². Nonostante sia ancora discusso il suo intervento in quest'opera, le due figure centrali dei romani rivelano stringenti affinità stilistiche con i nostri calchi e con i rilievi rappresentanti *La fucina di Vulcano* (firmato e datato 1611) al Bayerisches National Museum di Monaco di Baviera e *Bacco scopre Arianna a Nasso* (1610-1612 circa) al Rijksmuseum di Amsterdam³³. Si riscontrano vicinanze anche con alcuni disegni eseguiti dallo scultore intorno al primo ventennio del Seicento, quali *Ercole, Nesso e Deianira* (1605 circa, Vienna, Albertina), *Ercole stante* (1615, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen), *Ercole con i pomi* (1615 circa, Praga, Národní Galerie v Praze) ed *Ercole seduto* (1620-1626 circa, Chicago, The Art Institute of Chicago), dove, in quest'ultimo, l'andamento sinuoso della colonna vertebrale che solca la schiena della figura ricorda, ad esempio, quella del nostro calco di *Ercole e il leone*³⁴.

Proseguendo l'analisi stilistica, assai significativa per il confronto è la monumentale statua in bronzo dell'*Ercole e il drago* per la fontana nel Drottningholm Palace a Stoccolma, eseguita dal de Vries tra il 1590 e il 1593³⁵.

22 Zikos 2017, pp. 59-60; D. Zikos, in *Oro bianco* 2023, pp. 149-150, cat. 25.

23 Lankheit 1982, p. 130 (30:40).

24 C. Maritano, in *Oro Bianco* 2023, pp. 148-149, cat. 24; <https://www.palazzomadamatorino.it/it/archivio-catalogo/atlanteregge-il-mondo/> (consultati il 28/11/2024).

25 Per approfondimenti sul bronzetto, si veda: Sotheby's, Londra, 12 aprile 1990, lotto 39 (<https://iconographic.warburgsas.ac.uk/object-wpc-wid-avjx>, consultato il 28/11/2024); Radcliffe 1994, pp. 98-103; A. Radcliffe, in Radcliffe, Penny 2004, pp. 254-259; Balleri 2006, p. 344. Per approfondimenti sulla relazione tra questa versione dell'*Ercole* e il calco Ginori, si veda Balleri 2014a, pp. 39, 41.

26 <https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/hercules-supporting-the-heavens> (consultato il 28/11/2024).

27 Warren 2016, pp. 532-549.

28 Zikos 2017, pp. 59-60; D. Zikos, in *Oro bianco* 2023, pp. 149-150, cat. 25.

29 Balleri 2014a, p. 41.

30 Per approfondimenti su questo argomento, si veda D. Zikos 2006, p. 175.

31 Baldinucci 1681-1728, ed. 1846, vol. II, p. 580; Ważbiński 1983.

32 Scholten 1998, pp. 15-16; Wengraf 2014, pp. 22-23.

33 Per approfondimenti sui due rilievi, si veda F. Scholten, T. Dacosta Kaufmann, in *Adriaen de Vries 1556-1626* 1998, pp. 184-189, catt. 26-27.

34 F. Scholten, T. Dacosta Kaufmann, in *Adriaen de Vries 1556-1626* 1998, pp. 256-261, 264-265, catt. 49-51, 53.

35 Per approfondimenti su quest'opera, si veda Scholten 1998, p. 25.



Fig. 7 A. de Vries (attr.), *Ercole e il leone di Nemea*, anni ottanta del XVI secolo, bronzo, Pamplona, Fundación Miguel Echauri



Fig. 8 A. de Vries (attr.), *Ercole e il cinghiale d'Erimanto*, anni ottanta del XVI secolo, bronzo, Pamplona, Fundación Miguel Echauri



Fig. 9 *Ercole e il Leone di Nemea* (da A. de Vries, attr.), metà del XVIII secolo, gesso, collezione privata

Oltre a ripetere la postura dei nostri esemplari, presenta analogie nel modellato dei volti e nella capigliatura, compresa la fascia che cinge la testa, peraltro visibile nei bronzetti del Giambologna raffiguranti Ercole. Questa termina con un fiocco all'altezza della nuca, riconducibile all'invenzione di de Vries e probabilmente presente anche nei nostri calchi, in quanto sull'*Ercole e il leone* si intravede un'impronta che ne indica il punto di fissaggio. Interessante si rivela l'osservazione di altri particolari, come la testa del leone sulla spalla del calco di *Ercole e Cerbero* (h 78 cm) che trova affinità, sia con quella sull'armatura del busto in bronzo



Fig. 10 *Ercole e Cerbero* (da A. de Vries, attr.), metà del XVIII secolo, gesso, collezione privata

raffigurante l'*Imperatore Rodolfo II* (1609) al Victoria and Albert Museum di Londra³⁶, sia con le teste di drago della citata fontana, oltretutto con le teste del drago e del leone in lotta al centro del rilievo con la *Battaglia Turca in Ungheria* (Vienna, Kunsthistorisches Museum). I musi del cane, invece, sono avvicinati alla testa caprina sulla mazza del soldato seduto alla base del fonte battesimale (1618-1620) nella chiesa di San Martino a Stadthagen³⁷.

Le ricerche per meglio definire l'ideatore delle composizioni dei nostri calchi hanno portato all'individuazione di bronzi dell'*Ercole e il leone* e dell'*Ercole e il cinghiale*

³⁶ <https://collections.vam.ac.uk/item/O70347/the-emperor-rudolph-ii-bust-vries-adriaen-de/> (consultato il 28/11/2024).

³⁷ Per il fonte battesimale, si veda Scholten 1998, pp. 27-28, 32.



Fig. 11 *Ercole e la cerva di Cerinea* (da A. de Vries, attr.), metà del XVIII secolo, gesso, collezione privata

d'Erimanto presso la Fundación Miguel Echauri a Pamplona. Al momento non è stato possibile visionarli e acquisire informazioni sulla provenienza, tuttavia, nonostante la scarsa definizione delle immagini reperibili sui canali online della fondazione (figg. 7-8)³⁸, si intravede una patinatura bruna con diffuse e importanti tracce di ossidazione, che lasciano intuire una loro prolungata esposizione all'aperto. Rispetto ad altri esemplari con analoghi soggetti, apparsi negli anni alle aste e ritenuti ottocenteschi, questi nel modellato dei volti e della chioma, ma anche dei musi degli animali, danno

38 https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEgZiWOhTmB7oVYNRE-5sUzHPDTBvqk2Y3JEUeJ-c-DL9JWbYR1aHZ-D_AD3Q-QMFuYhWxLoPGREW85ikIB3Sj-57v63M2kaEhVTjx7CPp9xmFp-1mUZcg7OvUK3hX12rcApobc0C0-dTZRbHkTis/s1600/2.jpg; <https://susiripa.blogspot.com/2017/11/fundacion-miguel-echauri-el-pintor-y-su.html> (consultati il 29/11/2024).

la percezione di una precoce realizzazione, che porta ad avanzare l'ipotesi di una datazione intorno agli anni ottanta del Cinquecento. Peraltro, sempre sui canali online della fondazione, viene proposta per *Ercole e il leone* un'attribuzione a Adriaen de Vries³⁹.

L'osservazione di entrambi i bronzi chiarisce, inoltre, la questione sulla nudità esibita nelle relative versioni in gesso sia Ginori, che presenti in una collezione privata fiorentina, di cui tratteremo in seguito (figg. 9-11)⁴⁰. Poiché i calchi dell'*Ercole e la cerva di Cerinea* (h 79 cm) e dell'*Ercole e Cerbero* (h 78 cm) appaiono coperti, possiamo ipotizzare che fin dall'origine anche gli altri fossero previsti in una versione pudica. La scelta di aggiungere prima della fusione nell'*Ercole e il leone* il panneggio e nell'*Ercole e il cinghiale* la leonté, che ne attraversa il busto, è da ricondurre alla complessità nell'eseguire queste parti con l'impiego di un'unica forma, a causa dei profondi sottosquadra che ne sarebbero derivati. La conferma giunge dall'osservazione dei calchi Ginori in corrispondenza dell'attacco di queste parti, in quanto si percepisce dal modellato piatto un invito per favorirne l'assemblaggio al resto della composizione.

La fortuna di questi due esemplari, come detto, è documentata da recenti vendite all'asta, dove sono state prevalentemente presentate versioni in bronzo non coperte, a cui si aggiunge l'*Ercole e il cinghiale*, delle medesime dimensioni del calco (h 74 cm), attualmente nel catalogo di produzione della Fonderia Marinelli⁴¹.

Sempre ascrivibile alla fortuna della composizione con l'*Ercole e il leone*, porto all'attenzione una versione nelle collezioni del Salar Jung Museum a Hyderabad in India nella cui scheda conservativa viene descritta in marmo nero ed eseguita da uno scultore tedesco dell'Ottocento (figg. 12a-b)⁴². Anche in questo caso è mantenuta la dimensione del relativo calco in gesso (h 74 cm), mentre appare con una base sagomata e in una versione pudica, coperta da una foglia di fico coeva alla realizzazione. Vista la meticolosità con la quale sono stati riprodotti i particolari della composizione, questa variante lascia ipotizzare la non conoscenza da parte dell'artista dell'originale in bronzo, che come abbiamo visto doveva essere coperto con un panneggio. Tale considerazione trova riscontro anche nelle fusioni ottocentesche, ad eccezione di una versione fedele al bronzo spagnolo, comparsa sul mercato nel 2023 come opera del Giambologna con un'altezza compatibile con quella del relativo calco in gesso Ginori (h 77,50 cm)⁴³.

Queste *Fatiche* dovettero suscitare interesse anche durante il Settecento, in quanto oltre agli esemplari Ginori mi è stata segnalata da Mara Visonà una serie, sempre sotto forma di calchi in gesso, composta da *Ercole e il leone*, *Ercole e*

39 https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEiq-ItLayGimep_o1Aof-MixeCQ_PSiAlS4V_JTUHVTXg-VQ6P16slbpM68GriuyjYkyFXT-L0a2MMGcS6k_cHI3MXxAV-VFLOLhwt60-2AgCA9oB47r5L-MxM0f-EgkZvyPY1yXl4zHQmv-vw0rp/s1600/foto+pag+6.jpg (consultato il 29/11/2024).

40 Sono molto grata a Mara Visonà per aver portato alla mia attenzione questi calchi e per avermi permesso di pubblicarne le fotografie scattate da Marcello Bertoni (Firenze), in occasione delle campagne da lei svolte per l'approfondimento degli studi sulla scultura.

41 <https://www.galleriabazzanti.it/prodotto/ercole-con-cinghiale/> (consultato il 29/11/2024).

42 La denominazione del materiale fornita dal museo è generica e le immagini non ne consentono il riconoscimento, che sarebbe utile per cercare di definire l'area di provenienza di questa scultura. Tuttavia, Vanni Moggi Cecchi, curatore della Collezione Lito-Mineralogica del Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze, che ringrazio, intravede un colore verde scuro e un aspetto lattiginoso, che porta a pensare ad una serpentinite.

43 Clars Auctions, Oakland (California), 18 settembre 2023, lotto 9198 (<https://www.invaluable.com/auction-lot/sculpture-after-giambologna-9198-c-7ad42f89ba>, consultato il 29/11/2024).



Fig. 12a *Ercole e il Leone di Nemea* (da A. de Vries, attr., con varianti), XIX secolo?, serpentinite?, Hyderabad-India, Salar Jung Museum

Cerbero e Ercole e la cerva. In quest'ultimo si può osservare il diverso orientamento della testa di sinistra del cane, rivolta verso l'alto, mentre in quello Ginori è china, contrariamente all'iconografia dove Cerbero viene rappresentato a latrare con le tre teste sollevate, che si divincolano per liberarsi dalle catene. L'osservazione dell'anatomia del collo nella testa china conferma la corretta postura assunta dalla medesima nel calco in collezione privata, poiché mostra la colonna vertebrale in tensione, anziché ricurva. Inoltre, sempre nel calco Ginori, la presenza di stuccature con perdita di parte del modellato, lascia intuire un distacco della testa all'altezza del collo. Del resto, anche nella testa centrale si notano



Fig. 12b *Ercole e il Leone di Nemea* (da A. de Vries, attr., con varianti), XIX secolo?, serpentinite?, Hyderabad-India, Salar Jung Museum

stuccature che rivelano una frattura poco sotto il collare.

Questi interventi, avvenuti probabilmente in fabbrica, non sorprendono poiché lo stato di conservazione dei calchi Ginori non era ottimale, e in particolare l'*Ercole e la cerva* e l'*Ercole e Cerbero* nelle relative voci della *Galleria dei modelli* (fine XIX secolo) vengono indicati "in cattivo stato". In questo inventario della Manifattura di Doccia i quattro calchi sono suddivisi in singole voci distanti fra loro, che denotano la perdita della memoria relativamente alla loro appartenenza a una serie⁴⁴.

44 AMG, *Galleria dei modelli*, fine XIX secolo: "322 / Gruppo di gesso / Ercole che sganascia un Leone / senza forme [...] 414 / Gruppo di gesso / Rapp.te Ercole e il cervio / in cattivo stato / senza forme [...] 419 / Gruppo di gesso / Rapp.te Ercole col cane Cerbero / in cattivo stato / senza forme [...] 1547 / Statuetta di gesso / Ercole col porco sulle spalle (?)".



Ercole e il leone di Nemea. Restauro di due modelli in gesso dalle collezioni del Museo Ginori

GIULIA BASILISSI,
FRANCESCA BRIANI,
GABRIELLA TONINI
E LOUIS PIERELLI

Particolare della fig. 1

Gli interventi di restauro che hanno interessato la collezione dei modelli del Museo Ginori rappresentano un'importante sfida metodologica. L'equilibrio tra gli aspetti conservativi, l'istanza estetica e quella documentaria risulta di non immediato raggiungimento e possibile unicamente attraverso i proficui confronti tra i componenti del gruppo di lavoro costituito da restauratori, storici dell'arte e quando possibile diagnostici.

Anche l'intervento qui presentato sui due gessi con una delle *Fatiche di Ercole*, l'uccisione del leone di Nemea, poneva interessanti quesiti metodologici. Il primo (fig. 1), per la cui questione attributiva si rinvia al precedente saggio di Rita Balleri, in questo volume (pp. 274-285), è un gesso non patinato mentre il secondo, tratto da un modello di Stefano Maderno (fig. 2), presenta una finitura policroma. In entrambi i casi si è deciso durante il restauro di lasciare visibili le tracce dell'uso di questi modelli come "strumenti di fabbrica", impiegati cioè al fine di acquisire forme per la realizzazione di manufatti in porcellana.

Questa scelta in merito alla natura degli interventi di restauro, presa di concerto tra il Museo Ginori e la Direzione regionale Musei nazionali Toscana che si occupa della tutela della collezione, è ormai messa in atto da vari anni e su tutti i numerosi restauri dei modelli della collezione del Museo Ginori. Particolarmente complesso, proprio per le ragioni sopra elencate, è risultato l'intervento di restauro compiuto sull'opera di Stefano Maderno da Louis Pierelli e Gabriella Tonini (NIKE Restauro). In questo caso oltre alle frequenti tracce di materiale organico presenti sui modelli e correlate all'uso di distaccanti per la formatura, erano visibili stesure policrome: una di colore rosso sulle figure e una nera sulla base. Vi sono inoltre alcune stuccature di colore grigiastro eseguite in corrispondenza dei tagli, molto probabilmente operati in manifattura, per facilitare

Le pagine 287-289 sono di Giulia Basilissi, segue l'intervento di Francesca Briani (pp. 290-291) e chiude quello di Gabriella Tonini e Louis Pierelli (pp. 292-293)



Fig. 1 *Ercole e il leone di Nemea*, metà del XVIII secolo, calco in gesso, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

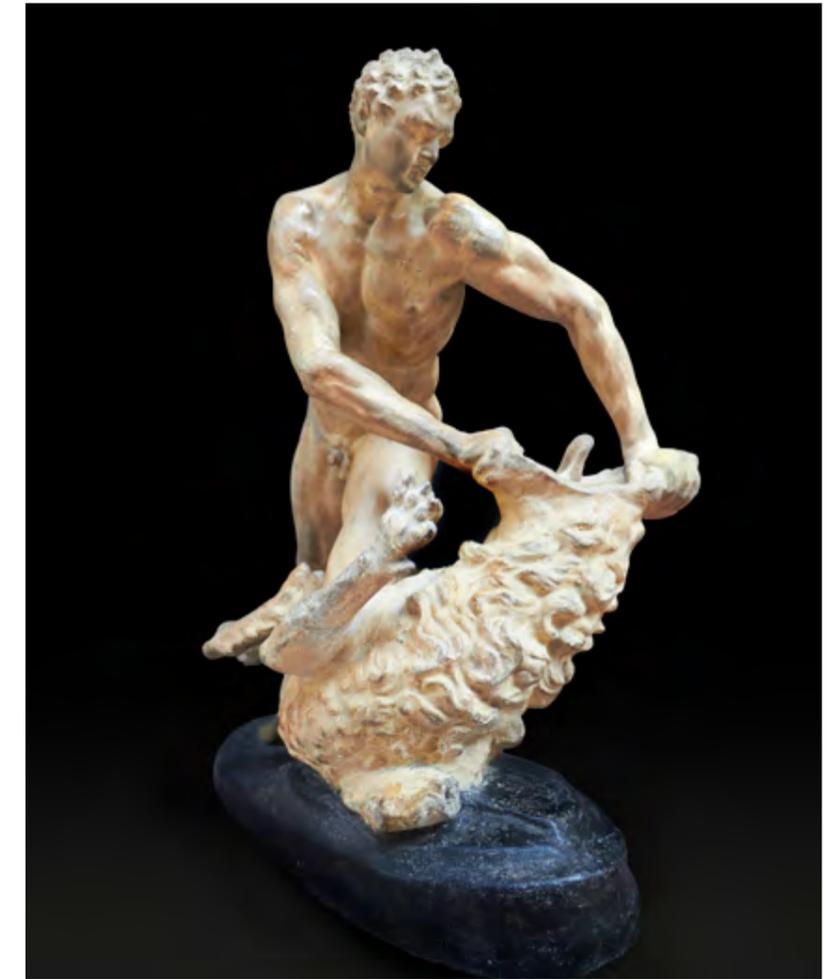
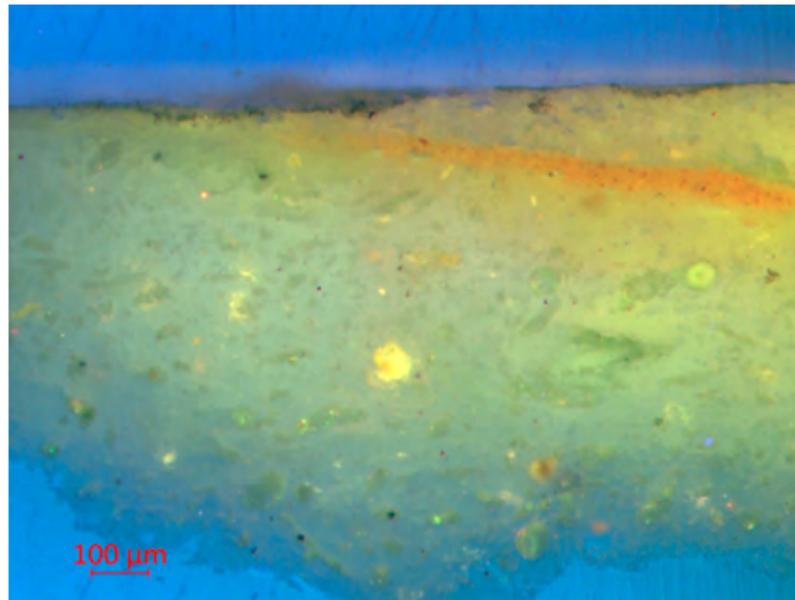


Fig. 2 *Ercole e il leone di Nemea* (da S. Maderno), seconda metà del XVIII secolo, calco in gesso dipinto a imitazione della terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori

la realizzazione dei calchi e risolvere problemi legati ai sottosquadri. Per guidare nel modo più opportuno l'intervento di pulitura sono state svolte indagini diagnostiche su di un campione a cura di Francesca Briani e Azzurra Macherelli (Adarte snc). Le analisi eseguite hanno individuato la presenza sia di un materiale organico, probabilmente il distaccante, sia una stesura volontaria a base di terra rossa, applicata per simulare la superficie di una terracotta.

Questi interventi rappresentano un importante recupero, non solo per i modelli in sé, ma anche per la testimonianza storica da questi veicolata. Il restauro dei modelli appartenenti alla collezione del Museo Ginori risulta essere quindi una straordinaria occasione di riscoperta e valorizzazione di opere di grande rilievo, tuttavia poco conosciute.



Figg. 3-4 Immagini della sezione stratigrafica al microscopio ottico in luce visibile e in luce ultravioletta

***Ercole e il leone di Nemea* da Stefano Maderno**

L'indagine stratigrafica

Il restauro della scultura in gesso raffigurante *Ercole e il leone di Nemea*, attribuita a Stefano Maderno e conservata nella collezione del Museo Ginori, ha costituito l'occasione per indagare la composizione materica dell'opera. Le indagini scientifiche eseguite avevano il fine di mettere in luce la stratigrafia, rivelando quindi il succedersi degli strati presenti, e di riconoscere e caratterizzare i materiali inorganici presenti, quali pigmenti, eventuali preparazioni e supporto.

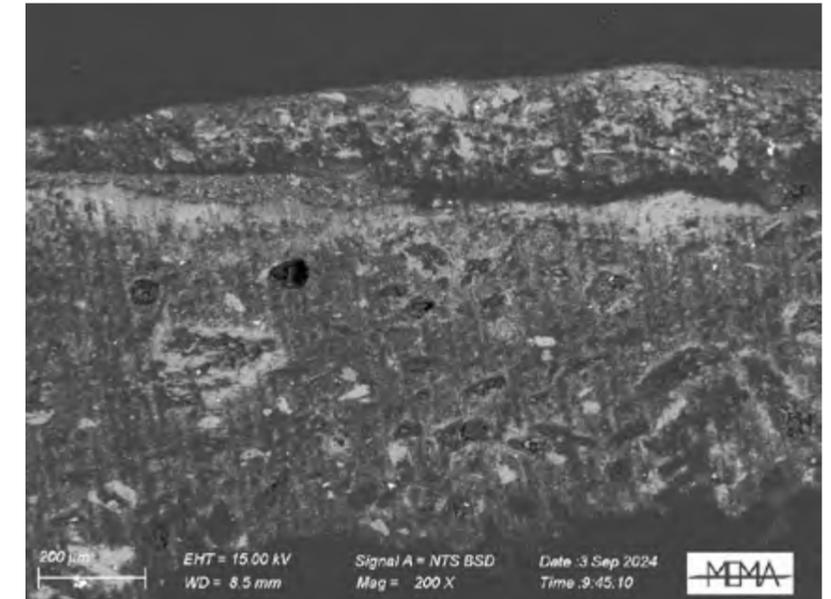


Fig. 5 Micrografia SEM della sezione stratigrafica

Per condurre l'analisi stratigrafica è stato necessario il prelievo di un microcampione, di dimensione millimetrica. Questo è stato eseguito, in accordo con i restauratori, in una zona poco visibile, in corrispondenza di una frattura sulla zampa del leone, ma che fosse comunque rappresentativa dell'opera stessa.

Il frammento è stato inglobato in resina epossidica in modo da realizzare una sezione stratigrafica da osservare al microscopio ottico in luce visibile e ultravioletta (figg. 3, 4). Successivamente, la stessa sezione è stata analizzata al microscopio elettronico a scansione (SEM-EDX, vedi fig. 5).

Le analisi eseguite sul campione hanno confermato quanto ipotizzato dai restauratori circa l'utilizzo dell'opera come modello per la produzione di calchi. L'originale risulta essenzialmente costituito da gesso, dipinto in superficie con una stesura a base di terra rossa, forse ad imitazione di una terracotta. Sopra le tracce di pittura originale si osservano residui del materiale utilizzato come distaccante. Gli strati più superficiali sono invece costituiti da gesso (quello inferiore) e da una miscela di gesso e terra (quello pigmentato superficiale). Si osservano differenze composizionali negli strati gessosi: in particolare, si rilevano tracce di calcite e dolomite esclusivamente nello strato "originale", mentre quello "superiore" risulta costituito unicamente da gesso.



Fig. 6 *Ercole e il leone di Nemea* (da S. Maderno), seconda metà del XVIII secolo, calco in gesso dipinto a imitazione della terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, particolare prima del restauro

Il restauro

Il modello si presentava frammentato e polveroso, tanto che le superfici erano quasi interamente ricoperte da un deposito spesso e grigiastro che rendeva indistinguibili le stratificazioni sottostanti (fig. 6). Oltre a questo erano particolarmente evidenti fratture e mancanze che coinvolgevano in particolare una parte della base all'altezza del piede destro di Ercole (fig. 7), anch'esso fratturato: le parti staccate sono state riadesse e una piccola mancanza della base è stata reintegrata.

L'intervento che ha richiesto grande attenzione e cautela è stata la pulitura dove si è proceduto per gradi, tenendo sempre conto della storia del modello e della sua funzione di uso all'interno della manifattura. Proprio per questo, dopo una iniziale spolveratura a secco, sono state fatte delle piccole prove, sempre a secco con delle gomme morbide, evidenziando la particolarità delle cromie e delle stratificazioni presenti sull'opera, che testimoniavano il suo utilizzo all'interno della bottega per l'esecuzione



Figg. 7-8 *Ercole e il leone di Nemea* (da S. Maderno), seconda metà del XVIII secolo, calco in gesso dipinto a imitazione della terracotta, Sesto Fiorentino, Museo Ginori, intero e particolare

di calchi (con conseguente sezionamento dei volumi maggiormente sporgenti: vedi ad esempio la stuccatura all'altezza dell'anca destra, le zampe e la coda del leone, il braccio destro) e la successiva patinatura (fig. 8).

Sono state eseguite quindi delle indagini stratigrafiche che hanno chiarito e qualificato meglio la natura delle stratificazioni presenti, fornendo nuove e preziose informazioni di supporto all'intervento di pulitura, che ha mantenuto la naturale distribuzione degli strati ritrovati sulle superfici in quanto testimoni dell'uso del modello nell'ambiente della bottega/manifattura.

Bibliografia

ABBREVIAZIONI

AGL: Achivio Ginori Lisci, Firenze

AMG: Archivio Museo Ginori, Sesto Fiorentino in temporaneo deposito presso Archivio di Stato di Firenze

ASFi: Archivio di Stato di Firenze

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

FONTI MANOSCRITTE

Cambiagi 1780

A. Cambiagi, *Notizie circa gli incisori*, 1780, BNCF, fondo Landau Finaly, 218

Gabburri 1719-1741

F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, 4 voll., 1730-1741 circa, BNCF, E.B.9.5

Libro contabile 1737-1746

AGL, VIII, 7, filza CCX, *Ginori Senatore Carlo spese quotidiane Lettera G*, 1737-1746

Libro contabile 1746-1749

AGL, IX, 7, filza CCXIII, *Ginori Senatore Carlo spese quotidiane Lettera F*, 1746-1749

Libro contabile 1749-1754

AGL, IX, 7, filza CCXVI, *Carlo Quaderno di Cassa Lettera S*, 1749-1754

Quaderno di cassa 1746-1749

AGL, IX, 7, filza CCXIII, *Ginori Senatore Carlo spese quotidiane Lettera F*, 1746-1749

Libri di amministrazione 1749-1754

AGL, IX, 7, filza 216, *Carlo Quaderno di Cassa Lettera S*, 1749-1754

Quaderno di cassa 1749-1754

AGL, IX, 7, *Ginori Senator Carlo Entrate e Uscite Lettara F*, 1749-1754

Galleria dei modelli fine XIX secolo

AMG, arm. 3, *Galleria dei modelli. Catalogo generale*, fine XIX secolo

Inventario delle Forme 1791-1806 circa

AGL, I, 2, filza XXXVII, *Inventario delle Forme*, 1791-1806 circa

Inventario dei Modelli 1791-1806 circa

AGL, I, 2, filza XXXVII, *Inventario dei Modelli* 1791-1806, trascritto in Lankheit 1982, *Inventario*

AGL, IV, 3, filza XLVI, *Scritture ed istrumenti dal primo gennaio 1757 a tutto marzo 1758*

AGL, IX, 7, filza 218, *Ginori marchesi Lorenzo, Bartolomeo e Giuseppe, Entrata e uscita segnato G*

AGL, VI, 8, filza 237, *Ginori marchese Leopoldo Carlo (tutela), Entrata e uscita e quaderno di cassa segnato A*

AGL, II, 6, filza CXVI, *Documenti 1897-1914 (supplemento)*

AGL, XII, 4, filza XV, *Ginori Sen. Carlo. Lettere diverse dirette al medesimo, 1749- 1750*

AGL, VI, 2, *Conti e ricevute appartenenti al senatore Carlo del senatore Lorenzo Ginori, 1738-1757*

AGL, VI, 2, *Conti e ricevute appartenenti al senatore Carlo del senatore Lorenzo Ginori, 1741-1746*

ASFi, *Magistrato degli Ufficiali dei Pupilli del Principato 2690, n. 127*

Bodleian Library, Oxford, Zamboni Papers, vol. XII

SITOGRAFIA

https://panel.cavalieridellavoro.it/images/cavalieri/materiali/6140a7be81856.pdf (consultato il 23/12/2024)

www.metmuseum.org/art/collection/search/231170 (consultato il 20/10/2023)

https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_Santa_Teresa_(Mezquita-catedral_de_C%C3%B3rdoba) (consultata il 6/03/2024)

http://www.bardomuseum.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=78%3Avirgile&catid=43%3Alatine-romaine-&Itemid=74&lang=en (consultato il 15/12/2024)

https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.380.0.0

https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.429.0.0

https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.467.0.0

https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.426.0.0

https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.442.0.0 (consultato il 6/10/2024)

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tyche_of_Antioch,_Inv._2672_(Vatican_Museums) (consultato il 7/10/2024)

https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010276253 (consultato il 7/10/2024)

https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2975 (consultato il 7/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900156814A-6 (consultato il 7/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800366162 (consultato il 7/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500675358 (consultato il 29/10/2024)

https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/90463/manifesto-ferrovia-elettrica (consultato il 29/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200993201-0 (consultato il 29/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1209845614 (consultato il 29/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900626266 (consultato il 29/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200753678 (consultato il 20/10/2024)

https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200753679 (consultato il 20/10/2024)

https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00033569 (consultato il 26/11/2024)

https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/en/collection/00033565 (consultato il 26/11/2024)

https://collections.vam.ac.uk/item/O314131/hercules-and-iole-statuettes-foggini-giovanni-battista/ (consultato il 26/11/2024)

https://collections.vam.ac.uk/item/O89428/the-flaying-of-marsyas-group-foggini-giovanni-battista/ (consultato il 26/11/24)

https://www.clevelandart.org/art/2023.2 (consultato il 26/11/24)

http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.810260 (consultato il 26/11/24)

http://dbe.rah.es/biografias/33026/pedro-de-salazar-y-arciniega (consultato l'8/04/2024).

https://repository.naturalis.nl/pub/504252/BD1973043001002.pdf (consultato il 18/12/2024)

https://nat.museum-digital.de/singleimage?imagenr=321150 (consultato il 9/12/2024)

https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/sala-delle-nozze-aldobrandine/nozze-aldobrandine.html (consultato il 26/12/2024)

https://collections.vam.ac.uk/item/O89547/the-finding-of-moses-relief-piamontini-giuseppe/ (consultato il 15/12/2024)

https://collections.vam.ac.uk/item/O89556/solomon-and-the-queen-of-relief-piamontini-giuseppe/ (consultato il 15/12/2024)

https://collections.artsmia.org/art/2561/ganymede-and-the-eagleantonio-montauti (consultato il 24/11/2024)

https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-747188 (consultato il 29/11/2024)

https://philamuseum.org/collection/object/104494 (consultato il 29/11/2024)

https://www.getty.edu/art/collection/object/103RKV (consultato il 29/11/2024)

https://photocollections.courtauld.ac.uk/sec-menu/search/detail/4c29a7cd-cada-4c6b-aa16-169946a9feb4/media/4235a5fb-a940-3842-135d-b636562f3819 (consultato il 29/11/2024)

https://photocollections.courtauld.ac.uk/sec-menu/search/detail/eabb8c24-65b4-4cc2-ba81-82fe-623539ab/media/f744f4a6-4771-022be750-c527bf67a2d6 (consultato il 29/11/2024)

https://www.palazzomadamatorino.it/it/archivio-catalogo/atlante-regge-il-mondo/ (consultato il 28/11/2024)

https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-avjx (consultato il 28/11/2024)

https://www.liechtensteincollections.at/en/collections-online/hercules-supporting-the-heavens (consultato il 28/11/2024)

https://collections.vam.ac.uk/item/O70347/the-emperorrudolph-i-i-bust-vries-adriaen-de/ (consultato il 28/11/2024)

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsE-gZIW0hTmB7oVYNRE5sUzHPDtbv-qk2Y3JEUeJ-cDL9JWbYR1aHZ-D_AD-3QQMFuYhWxLoPGREW85ikiB3Sj-57v63M2kaEhVTjx7CPp9xmFp1mUZc-g70vUK3hX12rcApobcOC0dTZRbHkTis/s1600/2.jpg (consultato il 29/11/2024)

https://susiripa.blogspot.com/2017/11/

fundacion-miguel-echauri-el-pintor-y-su.html (consultato il 29/11/2024)

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEiq-ItLAyGimep_o1Aof-MixeCQ_PSiAlS4V_JTUHVTXgV-Q6P16slbpM68GriuyjYkyFXTL0a2MM-GcS6k_cHI3MXxAVVFLOLhwt60-2A-gCA9oB47r5LMxMOf-EgkZvyPY1yXl-4zHQMvww0rp/s1600/foto+pag+6.jpg (consultato il 29/11/2024)

https://www.galleriabazzanti.it/prodotto/ercole-con-cinghiale/ (consultato il 29/11/2024)

https://www.invaluable.com/auction-lot/sculpture-after-giambologna-9198-c-7ad42f89ba (consultato il 29/11/2024)

TESTI A STAMPA

300 years 2018

300 years of the Vienna Porcelain Manufactory, catalogo della mostra (Vienna), a cura di C. Thun-Hohenstein, R. Franz, Stuttgart 2018

Acidini Luchinat 1978

C. Acidini Luchinat, *Due episodi della conquista cosimiana di Siena*, in “Paragone”, 345, 1978, pp. 3-26

Adam, Adam 1778

R. Adam, J. Adam, *The works in architecture of Robert and James Adam, Esquires / Les ouvrages d'architecture de Robert et Jaques Adam, Ecuyers*, London 1778

Adriaen de Vries 1556-1626 1998

Adriaen de Vries 1556-1626. Imperial sculptor, catalogo della mostra (Amsterdam, Stoccolma), a cura di F. Scholten, Zwolle 1998

Album Carlo Ginori 2006

Album Carlo Ginori. Documenti e itinerari di un gentiluomo del secolo dei Lumi, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino), a cura di R. Balleri, L. Casprini, S. Pollastri, O. Rucellai, Firenze 2006

Alcolea 1951

S. Alcolea, *Córdoba*, Barcelona 1951

Alessandro Albani 1993

Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993

Algardì 1999

Algardì. L'altra faccia del Barocco, catalogo della mostra, a cura di J. Montagu, Roma 1999

Ancienne collection du baron Hottinguer 2003

Ancienne collection du baron Hottinguer provenant de son hôtel particulier de la rue de la Baume, catalogo di vendita, Christie’s, Parigi, 2-3 dicembre 2003

Andreoni, Kumar, Speranza 2007

A. Andreoni, F. Kumar, L. Speranza, *I rilievi in cera di Giambologna raffiguranti gli Atti di Francesco I de' Medici: restauro e studio della tecnica esecutiva, confronto con le matrici bronzee e i rilievi in lamina d'oro*, in “OPD Restauro”, 19, 2007, pp. 286-302

Angellotto, Kumar, Speranza, Vaccari 2007

D. Angellotto, F. Kumar, L. Speranza, M.G. Vaccari, *Verso il Perseo: il modello in cera di Benvenuto Cellini al Museo del Bargello*, in “OPD Restauro”, 19, 2007, pp. 67-84

Apoll schindet Marsyas 1995

Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe, catalogo della mostra, a cura di R. Baumstark, P. Volk, München 1995

Arredi ceramiche sculture 2019

Arredi ceramiche sculture e oggetti d'arte, catalogo di vendita, Wannenes Art Auctions, Genova, 14 maggio 2019

Arredi della Villa medicea di Lappeggi 2002

Arredi della Villa medicea di Lappeggi, catalogo di vendita, Pandolfini Casa d’aste, Firenze, 3 giugno 2002

Art in Rome 2000

Art in Rome in the Eighteenth century, catalogo della mostra, a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Philadelphia 2000

Arte e Manifattura 2006

Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all’Impero (1732-1815), catalogo della mostra (Firenze), a cura di A. Giusti, Livorno 2006

Arti decorative in Sicilia 2014

Arti decorative in Sicilia. Dizionario Biografico, a cura di M.C. Di Natale, 2 voll., Palermo 2014

Avalli 2020

A. Avalli, *La questione etrusca nell’Italia fascista*, tesi di dottorato, Université de Picardie Jules Verne e Università degli studi di Genova, 2020

Avalli 2024

A. Avalli, *Il mito della prima Italia. L'uso politico degli Etruschi tra fascismo e dopoguerra*, Roma 2024

Avery 2005

C. Avery, *Soldani’s mythological bronzes and his British clientele*, in “The sculpture journal”, XIX, 2005, pp. 8-29

Aymonino 2010

A. Aymonino, *Syon House e la fortuna delle fonti antiquarie nella decorazione inglese del Settecento*, in *Roma e l’Antico* 2010, pp. 207-212

Bacchi 2020

A. Bacchi, *Monnot: il modello per il monumento a Innocenzo XI Odescalchi*, in “Bollettino d’Arte”, 7, 2020, 47/48, pp. 267-276

Bacchi, Pierguidi 2008

A. Bacchi, S. Pierguidi, *Bernini e gli allievi*, Firenze 2008

Baldinucci [1725-1730 circa] ed. 1975
F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del Codice Palatino* 565, [1735 circa], a cura di A. Matteoli, Roma 1975

Baldinucci 1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura e architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno con la notizia de’ nomi e qualità delle Gioie, metalli, Pietre Dure, Pietre tenere, Sassi, Legnami, Colori, Strumenti e ogn’altra materia, che servir possa, tanto alla costruzione di edifici e loro ornato, quanto alla stessa Pittura e Scultura*, Firenze, Per Santi Franchi al segno della Passione, 1681

Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-1847

F. Baldinucci, *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell’arti di pittura, scultura, e architettura lasciata*

la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all’ antica loro perfezione /opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decennali, Firenze 1681-1728, edizione critica a cura di Fernando Ranalli, 5 voll., Firenze, per V. Batelli e Compagni, 1845-1847

Balleri 2005

R. Balleri, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma: il Museum Florentinum*, in “Proporzioni”, VI, 2005, pp. 97-141

Balleri 2006

R. Balleri, *L’invenzione giambolognesca nelle porcellane settecentesche di Doccia*, in *Giambologna gli dei, gli eroi* 2006, pp. 343-347

Balleri 2007

R. Balleri, *I Soldani del marchese Clemente Vitelli*, in “Paragone”, 74, 2007, pp. 62-73

Balleri 2009

R. Balleri, *Urbano Lucchesi (1844-1906): direttore artistico della Manifattura di Doccia dal 1876 al 1906*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, III, 2009, pp. 44-83

Balleri 2011

R. Balleri, *Le plastiche della Manifattura di Doccia dal Settecento all’Ottocento: copia, rielaborazione, invenzione e interpretazione / Sculpture at the Doccia Manufactory from the eighteenth to nineteenth centuries: copying, revisting, investing and interpreting*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, IV, 2010 (2011), pp. 40-99

Balleri 2012

R. Balleri, *Una memoria ritrovata. Ipotesi identificativa di sculture antiche della collezione Verospi fra i modelli della Manifattura di Doccia*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, V, 2011 (2012), pp. 34-55

Balleri 2014a

R. Balleri, *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014

Balleri 2014b

R. Balleri, *Bronze into Porcelain. The enduring legacy of Giovanni Casini’s bas-reliefs in the Manifattura Ginori di Doccia*, in *The Hours of Night and Day* 2014, pp. 130-170

Balleri 2016

R. Balleri, *Copying, reworking and invention of the sculpture models at the Ginori Doccia factory in the 18th and 19th centuries*, atti del Symposium Céramiques sans frontières (Londra, Wallace Collection, 19-20 giugno 2015), in “The French Porcelain Society Journal”, VI, 2016, pp. 164-183

Balleri 2018

R. Balleri, *La raccolta settecentesca di modelli dall’antico della Manifattura Ginori di Doccia*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi* 2018, pp. 193-207

Balleri 2019a

R. Balleri, *Dal bronzo alla porcellana. Scultura tardo-barocca e gusto*

antiquario nella Manifattura Ginori di Doccia durante la direzione del marchese Carlo Ginori (1737-1757), in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 119-131

Balleri 2019b

R. Balleri, *Disegni di Massimiliano Soldani Benzi. Una memoria recuperata*, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 436-497

Balleri 2020

R. Balleri, *Modelli settecenteschi della Manifattura Ginori di Doccia. Indagini su alcuni esemplari restaurati / Eighteenth Century Models of the Ginori Factory at Doccia. Research on some of the Examples that have been Restored* in “Amici di Doccia-Quaderni”, XIII, Firenze 2020, pp. 74-113

Balleri 2021

R. Balleri, *La manifattura Ginori di Doccia, i Borbone e il gusto delle corti durante il Settecento*, in *Le porcellane dei Duchi di Parma* 2021, pp. 53-61

Balleri 2023

R. Balleri, *Carlo Ginori e la porcellana. La scultura alla Manifattura di Doccia tra tardo Barocco fiorentino e gusto antiquario*, in *Oro Bianco* 2023, pp. 29-35

Balleri, Di Tondo, Adembri, Gherardelli 2014

R. Balleri, S. Di Tondo, G. Adembri, M. Gherardelli, *3D Laser scanning of historic molds for documenting the Richard-Ginori factory collection*, in “Journal of the American Institute for Conservation”, 53, 2014, 3, pp. 145-158

Balleri, Rucellai 2011

R. Balleri, O. Rucellai, *Maioliche Ginori nella seconda metà dell’Ottocento: vicende storiche e collaborazioni artistiche*, in *Il Risorgimento della maiolica italiana* 2011, pp. 77-118

Barberini 2000

M.G. Barberini, *Giovan Pietro Bellori e la scultura contemporanea*, in *L’Idea del Bello* 2000, pp. 121-129

Barbolani di Montauto 2006

N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gabburri “gentiluomo intendente al pari d’ogni altro e diletitante di queste bell’arti”*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento* 2006, pp. 83-94

Bareggi 1998

S. Bareggi, *Il bel segno: disegni dal XVI al XIX secolo*, Milano 1998

Bargellini 1972

P. Bargellini, *I Buonuomini di San Martino*, Firenze 1972

Barocker Luxus Porzellan 2005

Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, catalogo della mostra (Vienna), a cura di J. Kräftner, München 2005

Basilissi 2020

G. Basilissi, *Le tracce ritrovate: studio delle superfici per la definizione delle tecniche di realizzazione di alcuni modelli in cera, terracotta e gesso conservati nel Museo Richard-Ginori*

della Manifattura di Doccia, in “Amici di Doccia-Quaderni”, XIII, 2020, pp. 114-134

Basilissi 2022

G. Basilissi, *Note sulle tecniche di realizzazione e sul restauro di alcuni modelli in cera della Manifattura Ginori*, in *Collezionismo ‘a uso della fabbrica’* 2022, pp. 17-22

Bastogi 2007

N. Bastogi, *Cosimo III negli anni del Granducato (1670-1723)*. Il. 1. *Protezione delle Arti, interessi naturalistici, devozione e sacra regalità del potere nel mecenatismo del sovrano*, in *Fasto di Corte* 2007, pp. 53-76

Bean 1979

J. Bean, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979

Bean, Stampfle 1967

J. Bean, F. Stampfle, *Drawings from New York Collections*, catalogo della mostra, 3 voll., New York, 1965-1971, *The seventeenth century in Italy*, vol. II, New York 1967

Bellesi 2003

La scultura tardo-barocca fiorentina e i modelli per la manifattura di Doccia: precisazioni e nuove considerazioni, in *Le Statue del Marchese Ginori* 2003, pp. 9-18

Bellesi 2008

S. Bellesi, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008

Bellesi 2012

S. Bellesi, Montauti, Antonio, in *DBI*, vol. 76, 2012, pp. 1-5

Bellesi 2018

S. Bellesi, *Una nuova proposta attribuita per una terracotta conservata nelle raccolte del Museo di Doccia*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, XI, 2018, pp. 24-31

Bellesi, Visonà 2008

S. Bellesi, M. Visonà, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Firenze 2008

Bellori 1672, ed. 1976

G.P. Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, per il success. al Mascardi, 1672, edizione a cura di E. Borea, Milano 1976

Bellori 1680

G.P. Bellori, *Le pitture antiche del sepolcro de’ Nasoni nella via Flaminia, disegnate e intagliate da Pietro Santi Bartoli, descritte da Gio. Pietro Bellori*, Roma, Gio: Battista Bussotti, 1680

Bellori 1693

G.P. Bellori, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata. Ex marmoreis exemplaribus quae Romae adhuc extant in Capitolio aedibus hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam a Petro Sancti Bartolo delineata incisa in quibus plurima ac praeclarissima ad Romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ob oculos ponuntur notis*

Io. Petri Bellorii illustrata, Romae, De Rubeis, 1693

Benassai 2019

S. Benassai, *Agostino Cornacchini*, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 538-540

Benvenuto Cellini 1984

Benvenuto Cellini: opere non esposte e documenti notarili, catalogo della mostra (Firenze), a cura di D. Trento, Firenze 1984

Bernini 2017

Bernini, catalogo della mostra (Roma), a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano 2017, pp. 235-247

Berti 1967

L. Berti, Il principe dello Studiolo. *Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967

Biancalana 2005a

A. Biancalana, *La storia della Manifattura Ginori 1737-1791. Il periodo di Carlo Ginori e quello di suo figlio Lorenzo*, in *Quando la manifattura diventa arte* 2005, pp. 9-30

Biancalana 2005b

A. Biancalana, *The Origins of the Doccia Manufactory. The Personality of its Founder Carlo Ginori and the Difficult Early Years (1737-1742)*, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 69-75

Biancalana 2006

A. Biancalana, *Terre, “massi, vernici” e colori della Manifattura Ginori dalla sua nascita agli albori del XIX secolo*, in “Faenza”, 92, 2006, pp. 48-92

Biancalana 2009

A. Biancalana, *Porcellane e maioliche a Doccia. La fabbrica dei marchesi Ginori. I primi cento anni*, Firenze 2009

Biancalana 2010

A. Biancalana, *Il viaggio di Giuseppe Bruschi a Parma. I prototipi delle porcellane di origine francese a Doccia*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, IV, 2010, pp. 100-117

Biancalana 2011

A. Biancalana, *La scultura della Fabbrica dei marchesi Ginori a Doccia. Le fonti culturali e artistiche e le figure più rappresentative nel XVIII secolo: Gaspero Bruschi a Parma. I prototipi delle porcellane di origine francese a Doccia*, in “Palazzo Madama. Studi e notizie”, 2, 2011, 1, pp. 15-39

Biancalana 2023

A. Biancalana, *Porcellane Ginori a Doccia / Ginori Porcelain in Doccia. La stanza delle meraviglie in casa Colli / The Porcelain Cabinet of casa Colli*, Milano 2023

Bigongiari 1978

P. Bigongiari, *Livio Mehus dalla macchia al tocco e la coeva scultura tardobarocca fiorentina*, in “Paradigma”, 2, 1978, pp. 145-169

Boccia 1965

L.G. Boccia, *Il Museo Richard Ginori a Sesto Fiorentino*, in “Antichità viva”, 4, 1965, 2, pp. 9-17

Boccia 2003

G. Boccia, *La sede vacante pontificia e*

le sue medaglie: conclavi e partecipanti dal 1549 al 1978, Roma 2003

Bocci Pacini 1989

P. Bocci Pacini, *La Galleria delle statue nel granducato di Cosimo III*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte”, 3, 12, 1989, pp. 221-255

Borea 1961

E. Borea, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in “Arte antica e moderna”, 13-16, 1961, pp. 211-223

Borea 2000

E. Borea, *Bellori e la documentazione figurativa fra l’antico, il moderno e il contemporaneo*, in *L’Idea del Bello* 2000, pp. 141-151

Borghini 1584

R. Borghini, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de’ piu illustri pittori, e scultori, a delle piu famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a dette arti s’insegnano*, Firenze, Marescotti, 1584

Boris 2016a

F. Boris, *Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospì. Essere un gentiluomo. “Le memorie della vita scritte nel 1720”*, Bologna 2016

Boris 2016b

F. Boris, *Ranuzzi Angelo*, in *DBI*, vol. 86, 2016, pp. 460-462

Borroni Salvadori 1974

F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d’arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 18, 1974, 1, pp. 1-166

Borroni Salvadori 1982

F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in “Nouvelles de la Republique des Lettres”, I, 1982, pp. 7-69

Borsellino 2017

F. Borsellino, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato Italiano dipinti e sculture*, 2 voll., Roma 2017

Boselli 1650-1657, ed. 1978

O. Boselli, *Osservazioni della scoltura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, a cura di P.D. Weil, Firenze 1978

Boselli, Torresi 1994

O. Boselli, *Osservazioni sulla scultura antica. i manoscritti di Firenze e di Ferrara*, a cura di A.P. Torresi, Ferrara 1994

Boudon-Machuel 2005

M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597-1643*, Paris 2005

Bradburne, Lucoli, Sebregondi 2011

J.M. Bradburne, L. Lucoli, L. Sebregondi, *Voci nascoste. Alla scoperta dei Buonomini di San Martino*, Firenze 2011

Brillos en bronze 2010

Brillos en bronze. Colecciones de reyes, catalogo della mostra, a cura di R. Coppel, M.J. Herrero Sanz, Madrid 2010

Brittle Beauty 2023

Brittle Beauty. Reflections on 18th century European Porcelain, a cura di A. d’Agliano, C. Lehner-Jobst, E. Manners, J. Munger, R. Savill, S. Schwartz, London 2023

Brunetti 2023

V. Brunetti, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, 5, 2023, 15/2, pp. 445-478

Byam Shaw 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by old Masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976

Campani 1884

A. Campani, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell’antico palazzo del Potestà in Firenze*, Firenze, Bencini, 1884

Campbell 1977

M. Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977

Cannon-Brookes 1976

P. Cannon-Brookes, *The paintings and drawings of Agostino Cornacchini*, in *Kust des Barock* 1976, pp. 118-125

Cantina 2013-2014

D. Cantina, *Cosimo III de’ Medici e l’antico. L’allestimento della Galleria delle Statue agli Uffizi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013-2014, relatrice M. Visonà

Cappelle barocche 1990

Cappelle barocche a Firenze, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (MI) 1990

Carbonell y Trillo-Figueroa 1926

A. Carbonell y Trillo-Figueroa, *Guía artística de Córdoba*, Madrid 1926

Cardella 1793

L. Cardella, *Memorie storiche de’ cardinali della Santa Romana Chiesa. Tomo Settimo*, Roma 1793

Carrara 2023

E. Carrara, *Biografi d’artisti a Firenze: modelli e precedenti per le Vite de’ Pittori Antichi di Carlo Roberto Dati*, Pisa-Roma 2023

Casciu 2006

S. Casciu, *“Principessa di gran saviezza”. Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*, in *La principessa saggia* 2006, pp. 30-57

Casciu 2019

S. Casciu, *I bronzi dell’Eletrrice Palatina. Nota introduttiva*, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 247-249

Casprini 2006

L. Casprini, *La fortuna di Carlo Ginori tra XVIII e XIX secolo*, in *Album Carlo Ginori* 2006, pp. 47-52

Cassidy Geiger 2007

M. Cassidy Geiger, *Princes and Porcelain on the grand Tour of Italy*, in *Fragile Diplomacy* 2007

Cefariello Grosso 1988

G. Cefariello Grosso, *La manifattura di*

Doccia, in *La manifattura Richard-Ginori* 1988, pp. 41-164

Celant 1994

G. Celant con la collaborazione di I. Giannelli, A. Soldaini, *Melotti. Catalogo generale I Sculture 1929-1972*, Milano 1994

Centri e periferie del barocco 1992

Centri e periferie del barocco, I, Il barocco romano e l’Europa, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1992

Ceramica Déco 2017

Ceramica Déco Il gusto di un’epoca / Déco Ceramics The Style of an Era, catalogo della mostra a cura di C. Casali, Cinisello Balsamo (MI) 2017

Ceramiche moderne [1930]

Ceramiche moderne d’arte Richard-Ginori, Milano [1930]

Ceschi Lavagetto 1992

P. Ceschi Lavagetto, *Da un’occasione effimera i monumenti equestri ai Farnese di F. M.*, in *Centri e periferie del barocco* 1992, pp. 769-799

Charles 1967

R. Charles, *Porcellane europee del Settecento*, Firenze 1967

Chilton 2001

M. Chilton, *Die Serie für den Herzog von Sachsen-Weißenfels*, in *Commedia dell’arte. Fest der Komödianten. Keramische Kostbarkeiten aus den Museen der Welt*, a cura di R. Jansen, Stuttgart 2001, pp. 25-30

Chilton, Lehner-Jobst 2009

M. Chilton, C. Lehner-Jobst, *Fired by Passion: Vienna Baroque Porcelain of Claudius Innocentius du Paquier*, 3 voll., Stuttgart 2009

Chini 1984

E. Chini, *La chiesa e il convento dei santi Michele e Gaetano a Firenze*, Firenze 1984

Ciardi Duprè dal Poggetto 1987

M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *La scultura*, in *La chiesa di Santa Trinita* 1987, pp. 207-252

Cipriani, Valeriani 1988

A. Cipriani, E. Valeriani, *I concorsi per i giovani in Accademia nel secolo XVII*, in *I disegni di figura* 1988, vol. I, *Concorsi e accademie del secolo XVIII*, pp. 1-197

Ciuccetti 2002

L. Ciuccetti, *Lo spedale di Santa Maria Nuova e la sua evoluzione attraverso settecento anni di storia*, in *Il patrimonio artistico dell’Ospedale Santa Maria Nuova* 2002, pp. 12-45

Cochrane 1961

E.W. Cochrane, *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies 1690-1800*, Chicago 1961

Collezione G&R Etro 2023

Collezione G&R Etro. Le terrecotte, a cura di A. Bacchi, Roma 2023

Collezionismo ‘a uso della fabbrica’ 2022
Collezionismo ‘a uso della fabbrica’. Il restauro di otto sculture in cera dalle raccolte settecentesche del Museo Ginori, Signa 2022

Condorelli 1994

A. Condorelli, *Fanelli, Virgilio*, in *DBI*, vol. 44, 1994

Conticelli 2014

V. Conticelli, *La Peste di Conversano e la Corruzione dei corpi: note sulle cere di Zumbo agli Uffizi nel Settecento*, in “Valori tattili”, III-IV, 2014, pp. 52-63

Cordua 2020

M.G. Cordua, *Il restauro di ventotto modelli in cera della Manifattura di Doccia / The Restoration of Twenteight Wax Models from the Ginori Factory*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, XIII, 2020, pp. 148-164

Cordua 2022a

M.G. Cordua, *Il restauro dei gruppi scultorei*, in *Collezionismo ‘a uso della fabbrica’* 2022, pp. 23-27

Cordua 2022b

M.G. Cordua, *Restauro del gruppo di Apollo e Marsia*, in *Collezionismo ‘a uso della fabbrica’* 2022, pp. 34-41

Cordua, Lanterna, Lombardi, Moradei, Scalini, Speranza 2009

M.G. Cordua, G. Lanterna, L. Lombardi, R. Moradei, M. Scalini, L. Speranza, *Mirabili orrori. Cere inedite di Gaetano Zumbo dopo il restauro*, in “OPD Restauro”, 21, 2009, pp. 71-87

Corgnati 2018

M. Corgnati, *L’ombra lunga degli etruschi: echi e suggestioni nell’arte del Novecento*, Monza 2018

Corsini 1956

A. Corsini, *Come rimasero in Firenze le magnifiche cere dello Zumbo*, in “Rivista di storia delle scienze mediche e naturali”, 47, 1956, 2, pp. 333-344

Cretella 2014

S. Cretella, *La Manifattura Ginori alle grandi mostre industriali: il caso dell’Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884*, in “Ricche miner”, 1, 2014, pp. 111-123

Cristofori 1927

G. Cristofori, *Il monumento di Virgilio a Mantova*, in “Emporium”, LXV, 1927, 388, pp. 263-268

d’Agliano 2005

A. d’Agliano, *Die Gründung der Manufaktur Doccia. Ihre Umsetzung der Wiener Palette, Ornamente und graphischen Vorlagen*, in *Barocker Luxus Porzellan* 2005, pp 76-94

d’Agliano 2007

A. d’Agliano, *Alcune porcellane di Doccia del Museo Civico di Torino*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, I, Firenze 2007, pp. 12-21

d’Agliano 2010

A. d’Agliano, *Influssi tedeschi, viennesi e napoletani sui modelli della manifattura di Doccia*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, IV, 2010, pp. 128-139

d’Agliano 2018

A. d’Agliano, *Influssi orientali ed esotismo nella Manifattura Ginori a Doccia fra il 1737 e il 1765*, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 423-459

d’Agliano 2023

A. d’Agliano, *Porcellane nei serviti delle corti italiane del Settecento*, in *Sovrani a Tavola 2023*, pp. 156-165

d’Alburquerque 2008

K. d’Alburquerque, *Les dessins de Giovanni Battista Foggini (1652-1725)*, mémoire de master (sous la direction d’A. Mérot et V. Gerard Powell), 2 voll., Paris, Université Paris-Sorbonne,

d’Alburquerque 2011

K. d’Alburquerque, *The Partial Reconstruction of two Sketchbooks by Giovanni Battista Foggini*, in “Master Drawings”, 49, 2011, 1, pp. 67-94

d’Alburquerque 2013

K. d’Alburquerque, *De l’académie de Cosme III à Rome à l’Accademia del Disegno à Florence: le dessin dans la formation des sculpteurs florentins à l’époque des derniers Médicis*, in “Artitalia”, 19, 2013, pp. 92-99

d’Alburqueque 2015

K. d’Alburquerque, *Sculture e scultori tardo-barocchi fiorentini: disegni della collezione Gabburri e di altre collezioni settecentesche*, in “Proporzioni”, 11-12, 2010-2011 (2015), pp. 116-155

d’Alburquerque 2023

K. d’Alburquerque, *Être sculpteur à Florence au temps des derniers Médicis*, Paris, 2023

D’Ancona 1927

P. D’Ancona, *Virgilio e le arti rappresentative*, in “Emporium”, LXV, n. 388 (aprile 1927), pp. 245-262

Dal Forno 2009

F. Dal Forno, *La ceroplastica anatomica e il suo restauro. Un nuovo uso della TAC, una possibile attribuzione a G.G. Zumbo*, Firenze 2009

Darr 2014-2015

A.P. Darr, *Doccia Porcelain Sculpture Collection in the Detroit Institute of Arts*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, VIII, 2014-2015, pp. 32-84

Darr, Barnet, Boström 2002

A.P. Darr, P. Barnet, A. Boström, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts*, 2 voll., London 2002

DBI 1960-2020

Dizionario Biografico degli Italiani, a cura dell’Istituto della Enciclopedia Italiana, 100 voll., Roma 1960-2020

de San Bernardo 1689

F.J. de San Bernardo, *Vida y milagros de Santa Rosalia virgen*, Barcelona 1689

Delfini 1985

G. Delfini, *Il Palazzo alle “Quattro Fontane”*, in “Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia”, 1985, pp. 77-116

Dempsey 2013

C. Dempsey, *Poussin, Duquesnoy, and Greek Style*, in *Le componenti del classicismo seicentesco* 2013, pp. 159-167

Desideri Costa 1942

L. Desideri Costa, *La Chiesa di S. Martino del Vescovo, l’Oratorio dei Buonomini e gli affreschi sulle Opere di Misericordia*

in Firenze presso le case degli Alighieri, Firenze 1942

Dialogo artistico 2018

Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica, a cura di M. Pigozzi, Bologna 2018

Die öffentliche Tafel 2002

Die öffentliche Tafel: Tafelzeremoniell in Europa 1300 - 1900, catalogo della mostra, a cura di H. Ottomeyer, M. Völker, Berlin 2002

Ducos 2013

B. Ducos, *Les corps les uns contre les autres. Rubens et la question de l’anatomie: Michel-Ange, De Vries, Petel, in L’Europe de Rubens*, catalogo mostra (Lens), a cura di B. Ducos, Paris 2013, pp. 215-283

Duomo di Livorno 2007

Duomo di Livorno. Arte e devozione, a cura di M.T. Lazzarini, F. Paliaga, Pisa 2007

Enrico Guidoni 2022

Enrico Guidoni architetto storico e umanista. L’attualità del suo pensiero, atti del convegno in onore di Enrico Guidoni, (Roma, 13-14 dicembre 2017), in “Storia dell’urbanistica”, Speciale n. 2, 2022

Enríquez García 2019

M. Enríquez García, *El cabildo catedral cordobés en el pontificado del cardenal Salazar. Cuestiones de método y primeras aportaciones*, in “Hispania sacra”, 71, 2019, pp. 249-257

Etruschi del Novecento 2024

Etruschi del Novecento, catalogo della mostra (Rovereto), a cura di G. Paolucci, L. Mannini, A. Mazzanti, A. Tiddia, Milano 2024

Europäische Barockplastik am

Niederrhein 1971

Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit, catalogo della mostra, a cura di C. Theuerkauff, Düsseldorf 1971

European Sculpture and Works of Art 1990

European Sculpture and Works of Art, catalogo di vendita Sotheby’s, Londra, 12 aprile 1990

Falconet à Sèvres 2001

Falconet à Sèvres où l’art de plaire 1757-1766, catalogo della mostra (Sèvres), a cura di M.N. Pinot de Villechenon, Paris 2001

Falconi 2004

L. Falconi, *Gio Ponti. Interni oggetti disegni 1920-1976*, Milano 2004

Fasano Guarini 1984

E. Fasano Guarini, *Cosimo III de’ Medici*, in *DBI*, vol. 30, 1984, pp. 54-61

Fascination of Fragility 2010

Fascination of Fragility: Masterpieces of European Porcelain, catalogo della mostra (Berlino), a cura di U. Pietsch, T. Witting, Leipzig 2010

Fasto di Corte 2007

Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, vol. III: *L’età di Cosimo III de’ Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2007

Favero 2008

M. Favero, *Francesco Mochi. Una carriera di scultore*, Trento 2008

Ferrari, Papaldo 1999

O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999

Ferretti 2006

E. Ferretti, *La casa-studio di Giambologna* in Borgo Pinti, in *Giambologna gli dei, gli eroi* 2006, pp. 315-320

Feste, Kostüme 2010

Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias,catalogo della mostra, a cura di J. Kräftner, Wien 2010

Fragile Diplomacy 2007

Fragile Diplomacy. Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710-1763, catalogo della mostra, a cura di M. Cassidy Geiger, New York 2007

Fragili Tesori dei Principi 2018

Fragili Tesori dei Principi. Le vie della porcellana tra Vienna e Firenze, catalogo della mostra (Firenze), a cura di R. Balleri, A. d’Agliano, C. Lehner-Jobst, Livorno 2018

Francesco Mochi 1981

Francesco Mochi 1580–1654: in occasione delle mostre per il quarto centenario della nascita, catalogo della mostra (Montevarchi, Piacenza, Roma), a cura di M. De Luca Savelli, Firenze 1981

Franchi 1927

G. Franchi, *Virgilio e Dante nell’Italia fascista*, Mantova 1927

Franco 2005

F. Franco, *Lorenzetti, Carlo*, in *DBI*, vol. 65, 2005, pp. 799-801

Franklin 1992

D. Franklin, *Rosso Fiorentino’s Betrothal of the Virgin: Patronage and Interpretation*, in “Journal of the Warburg and Courtald Institutes”, 55, 1992, pp. 180-199

Fred 1903

A.W. Fred, *The International Exhibition of Decorative Art at Turin, the Italian section*, in “The Studio”, 118, 1903

Freddolini 2007

F. Freddolini, *I monumenti dei Governatori e la Cappella del Santissimo Sacramento. La scultura nel Settecento*, in *Duomo di Livorno* 2007, pp. 53-60

Freddolini 2010

F. Freddolini, *The Giugni Statues: Giovanni Baratta’s Works for Niccolò Maria Giugni*, in *Giovanni Baratta* 2010, pp. 22-37

Freddolini 2013

F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra Toscana e le corti d’Europa*, Roma 2013

Fuhring 1999

H.P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococò 1695-1750*, Torino 1999

Fumagalli 2018

E. Fumagalli, *Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo*

Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso, in “Storia della critica d’arte”, 2018, pp. 137-157

Fusconi 1994

G. Fusconi, *La fortuna delle “Nozze Aldobrandini”. Dall’Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1994

Gaetano Giulio Zumbo 1988

Gaetano Giulio Zumbo, catalogo della mostra (Siracusa), a cura di P. Giansiracusa, Milano 1988

García Zapata 2018

I.J. García Zapata, *Argentieri italiani in Spagna: Virgilio Fanelli, Alessandro Algardi, Lorenzo Vaccaro e Carlo Zaradatti*, in *Dialogo artistico* 2018, pp. 139-141

Gazzola 2013

E. Gazzola, *I monumenti farnesiani di Francesco Mochi. Storia e letteratura*, Piacenza 2013

Gegossen für die Ewigkeit 2023

Gegossen für die Ewigkeit. Die Bronzen der Fürsten von Liechtenstein, catalogo della mostra, a cura di J. Kräftner, Wien 2023

Gentile Ortona 1993

E. Gentile Ortona, *Un ciclo di affreschi da pitture imperiali romane nell’antica proprietà del Cardinale Albani a Castelgandolfo*, in *Alessandro Albani* 1993, pp. 103-113

Giambologna, gli dei, gli eroi 2006
Giambologna, gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura, catalogo della mostra (Londra), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2006

Giovanni Baratta 2010

Giovanni Baratta: the statues from Palazzo Giugni rediscovered, testi di F. Freddolini, C. Milano, J. Winter, catalogo della mostra, London 2010

Ginori Lisci 1950

L. Ginori Lisci, *Carmignanello. Una costruzione ignorata di Matteo Nigetti*, Firenze 1950

Ginori Lisci 1963

L. Ginori Lisci, *La porcellana di Doccia*, Firenze 1963

Ginori Lisci 2020

L. Ginori Lisci, *Un palazzo fiorentino attraverso i secoli*, a cura di S. Balloni, Firenze 2020

Gio Ponti Ceramiche 2024

Gio Ponti Ceramiche/Ceramics 1922-1967, catalogo della mostra (Faenza), a cura di C. Casali, S. Cretella, Milano 2024

Gio Ponti. Ceramiche 1983

Gio Ponti. Ceramiche 1923-1930. Le opere del Museo Ginori di Doccia, Milano 1983

Gio Ponti. La collezione 2019

Gio Ponti. La collezione del Museo Richard-Ginori della manifattura di Doccia, a cura di L. Frescobaldi, M.T. Giovannini, O. Rucellai, Falciano 2019

Giometti 2017

C. Giometti, *Sculture in legno d’età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione*, in *Scultura in legno policromo d’età barocca* 2017, pp. 519-531

Giometti 2021

C. Giometti, *Le sculture “assai magnifiche” di Massimiliano Soldani Benzi e Giuseppe Antonio Torricelli di ritorno a Villa La Quiete*, in *Nuovi percorsi a Villa La Quiete* 2021, pp. 21-29

Giovannini 2021

M.T. Giovannini, *Il Centro da Tavola per le Reali Ambasciate d’Italia all’Estero*, in *L’arte non è né pura né applicata* 2021, pp. 131-150

Gli ultimi Medici 1974

Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743, catalogo della mostra (Detroit, Firenze), a cura di F. Chiarini, S.F. Rossen, Firenze 1974

Golzio 1935

V. Golzio, *Lo “Studio” di Ercole Ferrata*, II, XII, in "Archivi d’Italia e Rassegna internazionale degli Archivi", 2, 1935, 2, pp. 64-74

González-Palacios 1979

A. González-Palacios, *Il Laboratorio delle Pietre Dure dal 1737 al 1805*, in *Le arti figurative a Napoli* 1979, pp. 75-154

González-Palacios 1995

A. González-Palacios, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arredi francesi*, Milano 1995

González-Palacios 2006

A. González-Palacios, *La Manifattura Ginori di Pietre Dure 1745-1760*, in *Arte e Manifattura di Corte* 2006, pp. 28-35

González-Palacios 2013

A. González-Palacios, *Il serraglio di pietra. La Sala degli Animali in Vaticano*, Città del Vaticano 2013

Gool 1750-1751

J. van Gool, *De Nieuwe Schouburg der nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen: Waer in de Levens- en Kunstbedryven der tans levende en reets overleedene Schilders, die van Houbraken, noch eenig ander Schryver, zyn aengeteekend, verhaelt Worden*, 2 voll., Gravenhage 1750-1751

Gori Pasta 2001

O. Gori Pasta, *Ginori, Carlo*, in *DBI*, vol. 55, 2001, pp. 32-35

Grand Tour 2021

Grand Tour: sogno d’Italia da Venezia a Pompei, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, con S. Grandesso, F. Leone, Milano 2021

Grassi, Pepe 2003

L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario d’arte. Termini, movimenti e stili dall’antichità ad oggi*, Torino 2002

Greco 2022

A. Greco, *Ponti e Ogetti. Vicende architettoniche degli anni trenta nella storia di un’amicizia*, in *Enrico Guidoni* 2022, pp. 345-354

Gregori 1965a

M. Gregori, *Cultura e genio di Carlo*

Ginori, in “Antichità Viva”, 4, 1965, 2, pp. 18-36

Gregori 1965b

70 pitture e sculture del ‘600 e ‘700 fiorentino, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Firenze 1965

Gregori 1978

M. Gregori, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, in “Paradigma”, 2, 1978, pp. 177-216

Gregori 2009

M. Gregori, *La porcellana Ginori nei miei ricordi*, in “Amici di Doccia-Quaderni”, III, 2009, pp. 10-11

Guía artística de Sevilla y su provincia 1981

Guía artística de Sevilla y su provincia, a cura di A.J. Morales, M.J. Sanz, J.M. Serrera, E. Valdivieso, Sevilla 1981

Hantschmann 2024

K. Hantschmann, *Commedia dell’arte*, in *Magnificence of Rococo* 2024, pp. 195-205

Harris 2001

E. Harris, *The Genius of Robert Adam. His Interiors*, Singapore 2001

Haskell, Penny 1981

F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classic Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1981

Haskell, Penny 1984

F. Haskell, N. Penny, *L’antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984

Heikamp 1964

D. Heikamp, *La Tribuna degli uffizi come era nel Cinquecento*, in “Antichità Viva”, 3, 1964, pp. 11-30

I disegni di figura 1988

I disegni di figura nell’Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, vol. I *Concorsi e accademie del secolo XVII*, vol. II, *Concorsi e Accademie del secolo XVIII*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 2 voll., Roma 1988

I Medici e l’Europa 1532-1609 1980

I Medici e l’Europa 1532-1609. La corte il mare i mercanti, catalogo della mostra, a cura di C. Ciano, R. Manno Tolu, M.A. Morelli Timpanaro, Firenze 1980

Il cannocchiale e il pennello 2009

Il cannocchiale e il pennello: nuova scienza e nuova arte nell’età di Galileo, catalogo della mostra (Pisa), a cura di L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, Firenze 2009

Il conoscitore d’arte 1989

Il conoscitore d’arte. Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri, a cura di A. Bacchi, Milano 1989

Il fasto e la ragione 2009

Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze, catalogo della mostra, a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze 2009

Il patrimonio artistico dell’Ospedale

Santa Maria Nuova 2002

Il patrimonio artistico dell’Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze: episodi di committenza, a cura di C. De Benedictis, Firenze 2002

Il Risorgimento della maiolica italiana 2011

Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli, catalogo della mostra, a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Firenze 2011

Il trionfo delle bell’arti 1767

Il trionfo delle bell’arti: renduto gloriosissimo sotto gli auspici delle LL. AA. RR. Pietro Leopoldo... in occasione, che gli accademici del disegno in dimostrazione di profondo rispetto verso i loro sovrani, fanno la solenne mostra delle opere antiche di più eccellenti artefici nella propria cappella, e nel chiostro secondo de’ Pp. della SS. Nonziata in Firenze l’anno 1767, Firenze, Stamperia di Gio. Batista Stecchi, e Anton Giuseppe Pagani, 1767

Ingendaay 2013

M. Ingendaay, “*I migliori pennelli*”, *I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825*, parte II, Milano 2013

Italian drawings from the Robert Landolt collection 2020

Italian drawings from the Robert Landolt Collection, catalogo di vendita, Christie’s,Londra, 8 dicembre 2020

Italian Renaissance and Baroque Bronzes 2022

Italian Renaissance and Baroque Bronzes in The Metropolitan Museum of Art, a cura di D. Allen, L. Borsch, J.D. Draper, J. Fraiman, R.E. Stone, New York 2022

Karsch 1719

G.J. Karsch, *Ausführliche und Gründliche Specification Derer Vortrefflichen und Unschätzbahren Gemälden, welche in der Galerie der Churfürstl: Residentz zu Düsseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd*, Düsseldorf 1719

Kugel 2008

Les Bronzes du Prince de Liechtenstein. Chefs-d’oeuvre de la Renaissance et du Baroque, catalogo della mostra, a cura di A. Kugel, Paris 2008

Kunst des Barock in der Toskana 1976
Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici, München 1976

L’appartamento fiorentino di un collezionista milanese 2021

L’appartamento fiorentino di un collezionista milanese: importanti Vetri, Oggetti d’Arte e Arte contemporanea, catalogo d’asta a tempo n. 208, Maison Bibelot (Firenze, 4-14 giugno 2021), Firenze 2021

L’arte non è né pura né applicata 2021
L’arte non è né pura né applicata. Scritti offerti a Dora Liscia Bemporad, a cura di G. Lambroni, L. Casprini, Firenze 2021

L’Idea del Bello 2000

L’Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000

L’immagine riflessa 1997

L’immagine riflessa dalla stampa alla porcellana, catalogo della mostra (Firenze), a cura di M. Mosco, E. Revai, Livorno 1997

L’Italia alla Esposizione [1928]

L’Italia alla Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne: Parigi, 1925 s.l., s.d. [1928]

La Collezione Cagnola 1999

La Collezione Cagnola. II. Arazzi - Sculture - Mobili - Ceramiche, Busto Arsizio (VA) 1999

La fabbrica della bellezza 2017

La fabbrica della bellezza. La Manifattura Ginori e il suo popolo di statue, catalogo della mostra, a cura di T. Montanari, D. Zikos, Firenze 2017

La manifattura Richard-Ginori 1988

La manifattura Richard-Ginori di Doccia, a cura di R. Monti, Milano 1988

La principessa saggia 2006

La principessa saggia. L’eredità di Anna Maria Luisa de’ Medici Elettrice Palatina, catalogo della mostra (Firenze), a cura di S. Casciu, Livorno 2006

La vita di Benvenuto Cellini 1866

La vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo restituita esattamente alla lezione originale con osservazioni filologiche e brevi note dichiarative ad uso dei non toscani per cura di B. Bianchi, Firenze, Successori le Monnier, 1866

Lane 1954

A. Lane, *Italian Porcelain*, London 1954

Lankheit 1962

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die kunst am hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962

Lankheit 1974

K. Lankheit, *Firenze sotto gli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 19-24

Lankheit 1976

K. Lankheit, *Il tardo barocco fiorentino. Problemi e prospettive*, in *Kunst des Barock* 1976, pp. 9-13

Lankheit 1982

K. Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik*, München 1982

Lanzi 1815-1817

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, IV edizione Pisa, 6 voll., presso Niccolò Capurro, 1815-1817

Lauri 2019

D. Lauri, *La Morte di San Giuseppe e gli altri rilievi in bronzo di Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee: precisazioni documentarie*, in “Studi di Memofonte”, 23, 2019, pp. 230-254

Le arti figurative a Napoli 1979

Le arti figurative a Napoli nel Settecento: documenti e ricerche, a cura di A. Salvatore, N. Spinosa, Napoli 1979

Le componenti del Classicismo secentesco 2013

Le componenti del Classicismo

secentesco. Lo statuto della scultura antica, atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011), a cura di L. Di Cosmo, L. Fatticcioni, Roma 2013

Le porcellane dei Duchi di Parma 2021 *Le porcellane dei Duchi di Parma. Capolavori delle grandi manifatture del '700 europeo*, catalogo della mostra, a cura di A. Balestrazzi, G. Godi, Parma 2021

Le Statue del Marchese Ginori 2003 *Le Statue del Marchese Ginori. Sculture in porcellana bianca di Doccia*, catalogo della mostra a cura di J. Winter, Firenze 2003

Lehner-Jobst 2005 C. Lehner–Jobst, *“In Rossau not far from the Liechtenstein Palace... stands the porcelain manufactory”*. *The History and Results of a Productive Neighbourhood*, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 15–29

Lehner-Jobst 2018 C. Lehner–Jobst, *Vienna Imperiale, “l’air natal”*. *Tradizioni, scienza e cultura nell’ambito della porcellana*, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 27–41

Libero Andreotti 2023 *Libero Andreotti e il rapporto con l’antico nella scultura italiana del primo trentennio del Novecento*, atti del convegno (Pescia, 10 dicembre 2022), a cura di Claudia Massi, Pisa 2023

Liefkes 2007 R. Liefkes, *The triumph of Amphitrite: The Resurrection of Count Brühl’s Lost Table Fountain at the Victoria and Albert Museum, London*, in *Fragile Diplomacy* 2007, pp. 70–87

Lingo 2002 E. Lingo, *“The Greek Manner” and a Christian Canon. François Duquesnoy’s Saint Susanne*, in “The Art Bulletin”, 1, 2002, pp. 65–93

Lingo 2007 E. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, New Haven and London 2007

Liverani 1970 G. Liverani, *La Manifattura di Doccia nel 1760 secondo una relazione inedita di J. de St. Laurent*, Firenze 1970

Loffredo 2022 F. Loffredo, *Soldani’s “Lamentation” in Córdoba*, in “The Burlington Magazine”, 164, 2022, pp. 1118–1122

Lusso ed eleganza 2013 *Lusso ed eleganza. La porcellana francese a Palazzo Pitti e la manifattura Ginori 1800-1830*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di A. d’Agliano, Firenze–Livorno 2013

Maddux Parsons 1970 M. Maddux Parsons, *The Victory of Alexander over Darius: possible Ciro Ferri Relief*, in “The Minneapolis of Arts Bulletin”, 59, 1970, pp. 52–53

Maggini Catarsi 1988 E. Maggini Catarsi, *Il Museo di Doccia*, in *La Manifattura Richard–Ginori di Doccia*, a cura di R. Monti, Milano–Roma 1988, pp. 27–38

Magnificence of Rococo 2024 *Magnificence of Rococo. Kaendler’s Meissen Porcelain Figures*, a cura di A. Reyes, C. Bodinek, München 2024

Mallet 2013 J.V.C. Mallet, *Il decoro a riporto in Italia e Inghilterra*, in “Amici di Doccia–Quaderni”, V, 2012 (2013), pp. 10–43

Manna 2000 L. Manna, *Gio Ponti. Le maioliche*, Milano 2000

Manners 2021 E. Manners, *The plaque of the Flood*, in “Amici di Doccia–Quaderni”, XIV, 2021, pp. 100–101

Mannini 2024 L. Mannini, *Etruscherie del Novecento. Materiali, forme e decori tra arti applicate e moda in Etruschi del Novecento* 2024, pp. 66–85

Marangoni 1927 G. Marangoni, *La 3. Mostra internazionale delle arti decorative nella villa Reale di Monza, 1927: notizie, rilievi, risultati*, Bergamo 1927

Marini 2024 M. Marini, *Maioliche e ceramiche del Museo Nazionale del Bargello*, Torino 2024

Marino 1621, ed. 2019 G.B. Marino, *La Sampogna del Cavaliere Marino, Divisa in Idilli Favolosi, e Pastorali*, Venezia, appresso i Giunti, 1621, edizione a cura di M. Oronzio, Pescara 2019

Marrini 1764–1766 O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano: in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino, esistente appresso l’abate Antonio Pazzi*, 2 voll., Firenze, Stamperia Moückiana, 1765–1766

Martin 2013 F. Martin, *Bellori sulla scultura del suo tempo. Argomentazione e terminologie al servizio della normalità*, in *Le componenti del Classicismo secentesco* 2013, pp. 169–189

Martin 2019 F. Martin, *Camillo Rusconi. Ein Bildhauer del Spätbarock in Rom*, Berlin 2019

Massialot 1691 F. Massialot, *Le cuisinier royal et bourgeois, qui apprend à ordonner toute sorte de Repas, & la meilleure manière des Ragoûts les plus à la mode & les plus exquis*, Paris, Charles de Sercy, 1691

Massialot 1725 F. Massialot, *Le cuisinier royal et bourgeois ; qui apprend à ordonner toute sorte de repas en gras et en maigre de la meilleure manière des Ragoûts les plus délicats et les plus à la mode*, Paris, Claude Prudhomme, 1725

Matini 1898 U. Matini, *Le ceramiche artistiche toscane. Ginori, Cantagalli, Salvini e Arte della Ceramica*, in “L’Esposizione Nazionale del 1898”, 34, 1898, pp. 261–264

Matteoli 1980 A. Matteoli, *Ludovico Ciardi–Cigoli pittore e architetto. Fonti biografiche, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici*, Pisa 1980

Mazzanti 2012 B. Mazzanti, *Carlo Ginori e Villa “Le Corti”: la fabbrica di porcellane di Doccia nella sua prima sede*, in “Annali di Storia di Firenze”, 7, 2012, pp. 123–163

Mazzanti 2022 B. Mazzanti, *I Ginori, la Manifattura e Sesto Fiorentino: una storia per immagini*, Sesto Fiorentino 2022

Mc Phee 2017 S. Mc Phee, *VII. Il Ritratto “parlante”*, in *Bernini* 2017, pp. 235–247

Meissen 2010 *Meissen: barockes Porzellan*, catalogo della mostra (Colonia), a cura di P. Brattig, Stuttgart 2010

Melegati 2005 L. Melegati, *Doccia, Vezzi, Du Paquier: from reciprocal influences to problems of attribution*, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 127–135

Memorie dell’Antico 2009 *Memorie dell’Antico nell’arte del Novecento*, catalogo della mostra, a cura di O. Casazza, R. Gennaioli, Firenze 2009

Mersmann 2016 J. Mersmann, *Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*, Berlin 2016

Messineo 2000 G. Messineo, *La tomba dei Nasonii*, Roma 2000

Midant 1998 J.P. Midant, *Sèvres La Manufacture au XXème siècle*, Paris 1998

Migeon 1911 P. Migeon, *La collection Bucquet–Bournet de Verron*, in “Les Arts”, 117, 1911, pp. 7–22

Minor 1997 V.H. Minor, *Passive tranquility: the sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia 1997

Minto 1953 A. Minto, *Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito–antiquari nel Seicento*, Firenze 1953

Mirabile industria 2020 *Mirabile industria. La Società Ceramica Richard–Ginori dal 1896 al 1972*, catalogo della mostra (Mondovi), a cura di O. Rucellai, A. d’Agliano, C. Fissore, Pistoia 2020

Monaci 1976 L. Monaci, *Alcuni disegni giovanili di Giovan Battista Foggini*, in *Kust des Barock* 1976, pp. 24–32

Monaci 1977 L. Monaci, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652–1725)*, catalogo della mostra, Firenze 1977

Monaci Moran 2019 L. Monaci Moran, *Giovan Battista Foggini*, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 550–555

Montagu 1974a J. Montagu, *Massimiliano Soldani’s “Venus plucking the wings of Cupid”*, in “Bulletin / The National Gallery of Canada”, 24, 1974, pp. 22–34

Montagu 1974b J. Montagu, *Some small sculptures by Giuseppe Piamontini*, in “Antichità Viva”, 13, 1974, 3, pp. 3–21

Montagu 1976 J. Montagu, *The bronze groups made for the Electress Palatine*, in *Kunst des Barock in der Toskana* 1976, pp. 126–136

Montagu 1985 J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven and London 1985

Montagu 1996 J. Montagu, *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*, New Haven 1996

Montagu 2022 J. Montagu, *A set of Apostles statuettes: the work of Giovanni Battista Maini?*, in *Studi sul Settecento Romano. Aspetti dell’arte del disegno: autori e collezionisti*, 38, 2022, II, pp. 43–68

Montanari 2017 T. Montanari, *Carlo Ginori e il suo popolo di statue: un’“opera italiana”*, in *La fabbrica della bellezza* 2017, pp. 28–43

Montanari 2020 T. Montanari, *Capolavori fuori centro. I Cavalli di Piacenza di Francesco Mochi*, Milano 2020

Morazzoni 1935 G. Morazzoni, *Le porcellane italiane*, Milano 1935

Morazzoni, Levy 1960 G. Morazzoni, S. Levy, *Le porcellane italiane*, 2 voll., Milano 1960

Morgagni e l’iconografia 1982 *Morgagni e l’iconografia anatomica tra ‘600 e ‘800*, catalogo della mostra (Forlì), a cura di L. Prati, Faenza 1982

Mostra dei tesori 1960 *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1960

Mostra di disegni di Alessandro Allori 1970 *Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535–1607)*, catalogo della mostra, a cura di S. Lecchini Giovannoni, Firenze 1970

Mottola Molfino 1976–1977 A. Mottola Molfino, *L’arte della porcellana in Italia*, 2 voll., Busto Arsizio (VA) 1976–1977

Motture 2019 P. Motture, *The culture of bronze. Making and meaning in Italian Renaissance sculpture*, London 2019

Mussini 1979 M. Mussini, *La Bibbia di Raffaello. Scienza e ‘scrittura’ nella stampa di riproduzione dei secoli XVI e XVII*, Brescia 1979

Nardinocchi, Sebregondi 2007 E. Nardinocchi, L. Sebregondi, *Il Tesoro di San Lorenzo*, Firenze 2007

Negri Arnoldi 1974 F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l’immagine del Cristo vivente*, in “Storia dell’Arte”, 20, 1974, pp. 57–80

Nezzo 2016 M. Nezzo, *Ugo Ogetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d’arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016

Nieto Cumplido 2007 M. Nieto Cumplido, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba 2007

Nistri 1984 S. Nistri, *Porcellane di Doccia nella Chiesa di Colonnata*, Sesto Fiorentino (FI) 1984

Nota de’ quadri 1724 *Nota de’ quadri e opere di scultura che sono esposte per la Festa di S. Luca degli Accademici del Disegno nella loro cappella posta nel Chiostro del monastero de’ Pp. della SS. Nonziata di Firenze l’anno 1724*, Firenze, per Piero Martini Stamp. Arc., 1724

Nota de’ quadri 1729 *Nota de’ quadri e opere di scultura esposti per la festa di S. Luca dagli Accademici del Disegno nella loro cappella e nel chiostro secondo del Convento de’ Pp. della SS. Nonziata di Firenze l’anno 1729*, Firenze, appresso Gio: Gaetano Tarini, e Santi Franchi, 1729

Nuovi percorsi a Villa La Quiete 2021 *Nuovi percorsi a Villa La Quiete: le sale dell’Elettrice Palatina riallestite*, a cura di C. Giometti, D. Pegazzano, Livorno 2021

Ogetti 1902 U. Ogetti, *L’Arte nuova a Torino*, in “Corriere della Sera”, 4–5 agosto 1902, pp. 1–2

Ogetti 1932 U. Ogetti, *La paura dell’antico*, in “Corriere della Sera”, 31 gennaio 1932, p. 3

Ogetti 1933 U. Ogetti, *Lettera a Giovanni Ponti sul lusso necessario*, in “Pegaso”, V, I, gennaio 1933, pp. 97–99

Olmedo Sánchez 2001 Y.V. Olmedo Sánchez, *Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba*, in “Cuadernos de arte de la Universidad de Granada”, 32, 2001, pp. 271–288

Omaggio al Granduca 2017 *Omaggio al Granduca. Memorie dei piatti d’argento per la festa di San Giovanni*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di R. Balleri, M. Sframeli, Livorno 2017

Oro bianco 2023 *Oro bianco. Tre secoli di porcellane Ginori*, catalogo della mostra, a cura di R. Balleri, F. Manoli, O. Rucellai, Milano 2023

Orofino 2021 C. Orofino, *Discorso intorno alla amorosa amicizia nella scultura di Giuseppe Piamontini*, in “L’Artista”, 3, 2021, 3, pp. 66–83

Ottomeyer 2002 H. Ottomeyer, *Service à la française und service à la russe*, in *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremonieell in Europa 1300 – 1900*, catalogo della mostra (Berlino), a cura di H. Ottomeyer, M. Völker, Wolfratshausen 2002, pp. 94–101

Pacini 1990 P. Pacini, *Cappella di Santa Maria Maddalena De’ Pazzi nella chiesa omonima*, in *Cappelle barocche* 1990, pp. 165–198

Palazzo Massimo 2013 *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, a cura di C. Gasparri, R. Paris, Milano 2013

Palomero Páramo 1991 J.M. Palomero Páramo, *La platería en la Catedral de Sevilla*, in *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1991, pp. 602–604

Paolucci 1978 A. Paolucci, *Contributi per la scultura fiorentina del Settecento*, in “Paragone”, 339, 1978, pp. 67–71

Parisi, in corso di pubblicazione C. Parisi, *Filippo della Valle: scultore (1698–1768)*, Milano 2024, in corso di pubblicazione

Pascoli 1730, ed. 1992 L. Pascoli, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730, edizione critica a cura di A. Marabottini, Perugia 1992

Pellegrino 2024 A. Pellegrino, *Ostia*, Monte Compatri (Roma) 2024

Pelli Bencivenni 1779 G. Pelli Bencivenni, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, 2 voll., Firenze, Gaetano Cambiagi stamperie granducali, 1779

Petrucci 1984 F. Petrucci, *Cospi, Ferdinando*, in *DBI*, vol. 30, 1984, pp. 81–82

Pica 1903 V. Pica, *L’arte decorativa all’Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903

Piccoli grandi bronzi 2015 *Piccoli grandi bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani nelle collezioni medicoe–lorenesi del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra, a cura di B. Arbeid, M. Iozzo, Firenze 2015

Pietro da Cortona e il disegno 1997 *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra (Roma), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano 1997

Pietsch 2000 *Das Schwanenservice. Ein Hauptwerk der barocken Meissener Porzellankunst*, in *Schwanenservice* 2000, pp. 24–53

Plasmato dal fuoco 2019 *Plasmato dal fuoco. La scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, Livorno 2019

Ponti [1928] G. Ponti, *Le ceramiche in L’Italia alla Esposizione* [1928], pp. 67–90

Ponti 1932

G. Ponti, *Quale sarà la nostra casa, domani?*, in "Domus", 49, 1932, p. 2

Porcellane italiane 2001

Porcellane italiane della Collezione del Museo di Doccia. L'antica Manifattura Richard-Ginori a Sesto Fiorentino, catalogo della mostra, a cura di M.M. Simari, M. Iseki, Tokyo 2001

Pratesi 2016

M. Pratesi, *Gio Ponti: vita e percorso artistico di un protagonista del XX secolo*, Pisa 2016

Pratesi 2023

M. Pratesi, *Un'affinità etrusca (e non solo) per Spartaco Libero Andreotti*, in *Libero Andreotti* 2023

Primo trentennio della società ceramica Richard-Ginori 1904

Primo trentennio della società ceramica Richard-Ginori: commemorazione, 23 febbraio 1873-1903, Milano 1904

Pygmalions Werkstatt 2001

Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus, catalogo della mostra (Monaco di Baviera), a cura di H. Friedel, Köln 2001

Quando la manifattura diventa arte 2005

Quando la manifattura diventa arte. Le porcellane e le maioliche di Doccia, atti del convegno (Lucca, 7 maggio 2003), a cura di A. Biancalana, Pisa 2005

Raccolta di lettere sulla pittura, 1822-1825

Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, a cura di G. Bottari, S. Ticozzi, 8 voll., Milano, Per Giovanni Silvestri, 1822 - 1825

Radcliffe, Penny 2004

A. Radcliffe, N. Penny, *Art of the Renaissance bronze 1500 – 1650. The Robert H. Smith collection*, London 2004

Raffo 1983

P. Raffo, *Lo sviluppo della porcellana europea*, in *Storia della porcellana*, a cura di P. Atterbury, Novara 1983, pp. 79-125

Ragni 2020

S. Ragni, *I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato. Dagli ultimi anni del regno di Ferdinando I fino alla fine della dinastia medicea (1600-1743)*, Firenze 2020

Ramírez de Arellano 1982

R. Ramírez de Arellano, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, Madrid 1982

Ramírez de Arellano 2017

T. Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba*, 4 voll., Córdoba 2017

Ramírez y de las Casas Deza 1837

L.M. Ramírez y de las Casas Deza, *Indicador cordobés: o sea resumen de las noticias necesarias a los viajeros y curiosos para tomar conocimiento de la historia, antigüedades, producciones naturales e industriales, y objetos de las bellas artes que se*

conservan en la Ciudad de Cordoba, especialmente de su Iglesia Catedral, Córdoba 1837

Ramírez y de las Casas Deza 1856

L.M. Ramírez y de las Casas Deza, *Indicador cordobés, o sea manual histórico-topográfico de la ciudad de Córdoba*, Córdoba 1856

Recent Acquisitions 1986

Recent Acquisitions: A Selection 1985–1986, New York 1986

Renaissance & Baroque Bronzes 2014
Renaissance & Baroque Bronzes from the Hill Collection, catalogo della mostra (New York), a cura di P. Wengraf, London 2014

Repertorio della scultura fiorentina 1993

Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento, a cura di G. Pratesi con la consulenza scientifica di U. Schlegel, S. Bellesi, Torino 1993

Richard-Ginori 1737-1937 2007

Richard-Ginori 1737-1937. Ceramics from the Manifattura di Doccia Museum / Ceramiche dal Museo della Manifattura di Doccia, catalogo della mostra (Washington-New York), a cura di O. Rucellai, Roma 2007

Ritorno al Barocco 2010

Ritorno al Barocco da Caravaggio a Vanvitelli, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa, 2 voll., Napoli 2010

Ritrattini in cera 1981

Ritrattini in cera d'epoca neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze, catalogo della mostra, a cura di M. Casarosa Guadagni, Firenze 1981

Rivas Carmona 2006

J. Rivas Carmona, *La platería de la Catedral de Córdoba y su significación histórica*, in "Estudios de platería: San Eloy", 2006, p. 650

Roani 2001

Scultura fiorentina del Settecento: aggiunte a Vincenzo Foggini, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato. Rivista di Storia – Lettere – Scienze ed Arti", LXXX, n. 68, Dicembre 2001

Roani 2006

R. Roani, *La scultura a Firenze in età lorenese*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento* 2006, pp. 63-82

Roani Villani 1986

R. Roani Villani, *La decorazione plastica dell'arco di Porta San Gallo a Firenze*, in "Paragone", 437, 1986, pp. 53-67

Rodríguez Martín 1987

J.M. Rodríguez Martín, *Nuevos datos sobre el escultor Virgilio Fanelli, en el Archivo de Protocolos de Toledo*, in "Anales toledanos", 24, 1987, pp. 167-170

Roettgen 2010

S. Roettgen, *La cultura dell'antico nella Firenze del Settecento. Una proposta di lettura*, in "Studi di Storia dell'Arte", 20, 2009 (2010), pp. 181-204

Roma e l'Antico 2010

Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700,

catalogo della mostra (Roma), a cura di C. Brook, V. Curzi, Ginevra-Milano 2010

Rookmaaker 1973

L.C. Rookmaaker, *Captive rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810*, in "Bijdragen tot de Dierkunde", 43, 1972 (1973), 1, pp. 39-63

Rossi 2020

F. Rossi, *Il Trionfo di Bacco e Arianna e il suo restauro / The Restoration of the Triumph of Bacchus and Ariadne*, in "Amici di Doccia-Quaderni", XIII, 2020, pp. 173-179

Rucellai 2003

O. Rucellai, *Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia*, Firenze 2003 (ristampa 2008)

Rucellai 2017

O. Rucellai, *La Richard-Ginori e le ceramiche d'arte da Gio Ponti a Giovanni Gariboldi* in *Ceramica Déco* 2017, pp. 34-39

Rucellai 2018

O. Rucellai, *Il Centro da tavola per il Ministero degli Esteri su disegno di Gio Ponti. Varianti e precisazioni*, in "Amici di Doccia-Quaderni", XI, 2018, pp. 71-93

Rucellai 2020

O. Rucellai, *An Art Director’s Approach: Gio Ponti and Ceramic Sculpture for the Richard-Ginori Factory*, in "The French Porcelain Society Journal", VIII, 2020, pp. 236-254

Rucellai 2024

O. Rucellai, *Richard-Ginori 1950*, in *Gio Ponti Ceramiche* 2024, pp. 54-69

Rudolph 1995

S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L’ascesa al Tempio delle Virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995

Salazar Sarsfield 1921

L. Salazar Sarsfield, *Il Cardinale Pietro Salazar Arcivescovo di Cordova*, in "Rivista del Collegio Araldico (Rivista Araldica)", 19, 1921, pp. 170-173, 220-226

Salcedo Hierro 2000

M. Salcedo Hierro, *La Mezquita, Catedral de Córdoba: templo universal, cumbre del arte, vivero de historia y leyendas*, Córdoba 2000

Salmon 1731-1766

T. Salmon, *Stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, 27 voll., Venezia, nella Stamperia di Giambatista Albrizzi, 1731-1766

San Lorenzo 1993

San Lorenzo 393-1993. L'architettura. Le vicende della fabbrica, catalogo della mostra, a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993

San Pietro 1996

San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Bergamo 1996

Sánchez Ortiz, Micó 2012

A. Sánchez Ortiz, S. Micó, *Preventive conservation strategies for wax bodies in scientific university collections*, in "Conservation Science in Cultural Heritage: Historical Technical Journal", 12, 2012, pp. 215-245

Sancho 2010

J.L. Sancho, *Carlos IV y los pequeños bronces: la compra de la colección del conde de Paroy*, in *Brillos en bronce* 2010, pp. 53-71

Santos Márquez 2012

A.J. Santos Márquez, *Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía*, in "Ensayos. Historia y teoría del arte", 22, 2012, pp. 106-107

Sarazin 2016

A.J. Sarazin, *Hyacinthe Rigaud: 1659-1743*, 2 voll., Dijon 2016

Scherf 2001

W. Scherf, *Les sculptures religieuses de Falconet*, in *Falconet à Sèvres* 2001, pp. 31-37

Scholten 1998

F. Scholten, *Adriaen de Vries 1556-1626. Imperial Sculptor*, in *Adriaen de Vries 1556-1626* 1998, pp. 13-45

Schwanenservice 2000

Schwanenservice. Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl, catalogo della mostra, a cura di U. Pietsch, C.Valter, Leipzig 2000, pp. 24-53

Scultura in legno policromo d'età barocca 2017

Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani, atti del convegno internazionale (Genova, 3-5 dicembre 2015), a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova 2017

Serrano Estrella 2017

Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco, Granada-Jaén 2017

Simari 2001

M.M. Simari, *Breve storia della Manifattura di Doccia*, in *Porcellane italiane* 2001, pp. 39-46

Sladek 2007

Spektakel und theater. Klassische Themen der Porzellanfiguren, in Sturm-Bednarczyk, Sladek 2007, pp. 170-203

Sladek 2010

E. Sladek, *Mythologische und Allegorische Figuren Serien*, in *Feste, Kostüme* 2010, pp. 38-39

Sovrani a tavola 2023

Sovrani a tavola. Pranzi imbanditi nelle corti italiane, catalogo della mostra (Torino), a cura di A. Merlotti, S. Ghisotti, C. Gorìa, Cinisello Balsamo (MI) 2023

Spartì 2013

D.L. Spartì, *I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"*, in *Le componenti del Classicismo secentesco* 2013, pp. 210-239

Spinelli 2021

R. Spinelli, *Due terrecotte inedite di Giovan Battista Foggini*, in "Paragone", 72, 857, 2021, 158, pp. 50-63

Spiriti 2000

A. Spiriti, *Ercole Ferrata tra Milano e*

Roma. Novità e considerazioni, in "Storia dell'Arte", 100, 2000, pp. 102-116

Stanze segrete 2005

Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre, catalogo della mostra, a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005

Stazzi 1967

F. Stazzi, *Porcellane della casa eccellentissima Vezzi (1720 – 1727)*, Milano 1967

Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento 2001

Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento, a cura di M. Gregori, Firenze 2001

Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento 2006

Storia delle arti in Toscana. Il Settecento, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi, Firenze 2006

Sturm-Bednarczyk 2005

E. Sturm-Bednarczyk, *The Early Viennese Porcelain of Claudius Innocentius du Paquier*, in "Artibus et Historiae", 26, 2005, 52, pp. 165-187

Sturm-Bednarczyk, Sladek 2007

Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, a cura di E. Sturm-Bednarczyk, E. Sladek, Wien 2007

Suida, Fuller 1954

W.E. Suida, R.E. Fuller, *European Paintings and Sculpture from the Samuel H. Kress Collection*, Seattle 1954

Taylor 1950

R.C. Taylor, *Francisco Hurtado and His School*, in "The Art Bulletin", 32, 1950, pp. 25-61

The Ford Collection 1998

The Ford Collection, in "Walpole Society", 2 voll., 60, 1998

The Hours of Night and Day 2014

The Hours of Night and Day. A Rediscovered Cycle of Bronze Reliefs by Giovanni Casini and Pietro Cipriani, catalogo della mostra a cura di E.D. Schmidt, Minneapolis 2014

The Illustrated Bartsch 1983-1984

The Illustrated Bartsch, Antonio Tempesta, Italian Masters of the Sixteenth Century, voll. 35-37 (172-174), New York 1983-1984

The twilight of the Medici 1974

The twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence 1670-1743, a cura di S.F. Rossen, Firenze 1974

Thomas-Wild 2021

E. Thomas-Wild, *The plaque of the Flood / The restoration*, in "Amici di Doccia-Quaderni", XIV, 2021, pp. 102-104

Tietze-Conrat 1917

E. Tietze-Conrat, *Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege", I-IV, 1917, pp. 16-108

Titi 1674-1763, ed. 1987

F. Titi, *Studio di pittura, Scoltura, et*

Architettura, nelle chiese di Roma (1674-1763), a cura di B. Contardi, S. Romano, 2 voll., Firenze 1987

Toderi, Vannel 1996

G. Toderi, F. Vannel Toderi, *Placchette secoli XV-XVIII nel Museo nazionale del Bargello*, Firenze 1996

Torino 1902 1994

Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo, catalogo della mostra (Torino), a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994

Triumph of the blue swords 2010

Triumph of the blue swords: Meissen porcelain for aristocracy and bourgeoisie 1710-1815, catalogo della mostra (Dresda), a cura di U. Pietsch, C. Banz, Leipzig 2010

Turnbull 1740

G. Turnbull, *A Treatise on ancient Painting*, London 1740

Vannel, Toderi 2003

F. Vannel, G. Toderi, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, I. *Secoli XV-XVI*, Firenze 2003

Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997

G. Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, 11 voll., Firenze 1966-1997

Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Appresso i Giunti, 1568

Verga 2018

M. Verga, *Carlo Ginori: un patrizio fiorentino tra i Medici e i Lorena*, in *Fragili Tesori dei Principi* 2018, pp. 17-25

Vigilante 1987

M. Vigilante, *Dati, Carlo Roberto*, in *DBI*, vol. 33, 1987, pp. 24-28

Villa La Quiete 1997

Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del conservatorio delle Montalve, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1997

Visonà 1974-1975

M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma. Un episodio del mecenatismo mediceo*, tesi di laurea, relatrice prof. ssa Mina Gregori, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1974-1975, 4 voll.

Visonà 1976

La Via Crucis del Convento di San Pietro d'Alcántara presso la Villa l'Amrogiana a Montelupo Fiorentino, in *Kust des Barock* 1976, pp. 57-69

Visonà 1990

M. Visonà, *Carlo Marcellini Accademico "Spiantato" nella scultura fiorentina tardo-barocca*, Ospedaletto (Pi) 1990

Visonà 1996

M. Visonà, *L'ideazione e gli inizi*, in *San Pietro* 1996, pp. 315-325

Visonà 2001a

M. Visonà, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento* 2001, pp. 165-180

Visonà 2001b

M. Visonà, *Scultura in porcellana*, in *Porcellane italiane della collezione del Museo di Doccia* 2001, pp. 190-192

Visonà 2008a

M. Visonà, *L'esordio e la prima attività*, in Bellesi, Visonà 2008, vol. I, pp. 65-84

Visonà 2008b

M. Visonà, *Le commissioni Feroni, altre decorazioni a Bellavista e il ritratto del barone von Hochkirchen a Colonia*, in Bellesi, Visonà 2008, vol. I, pp. 85-112

Von allen Seiten schön 1995

Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock; Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, catalogo della mostra (Berlino), a cura di V. Krahn, W. von Bode, Heidelberg 1995

Warren 2010

J. Warren, *Beauty and Power. Renaissance and Baroque Bronzes from the Peter Marino Collection*, catalogo della mostra (San Marino, CA), London 2010

Warren 2016

J. Warren, *The Wallace Collection. Catalogue of Italian sculpture*, 2 voll., London 2016

Warren 2024

J. Warren, *The beauty of bronze*, Malta 2024

Waźbiński 1983

Z. Waźbiński, *Adriano de Vries e la sua scuola di scultura in Praga*, in "Artibus et historiae", 4, 1983, pp. 41-67

Waźbiński 1987

Z. Waźbiński, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze 1987

Weihrauch 1956

H.R. Weihrauch, *Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen: Mit einem Anhang: Die Bronzefigurenwerke des Residenzmuseums*, München 1956

Weil-Garris Brandt 1999

K. Weil-Garris Brandt, *Leonardo e la scultura. XXXVIII lettura vinciana. 18 aprile 1998*, Firenze 1999

Wengraf 2014

P. Wengraf, *Adriaen de Vries. A reconsideration of his early works, and of the influence of the Leoni*, in *Renaissance & Baroque Bronzes* 2014, pp. 15-35

Whinney 1988

M. Whinney, *Sculpture in Britain 1530-1830*, London 1988

Winckelmann, Firenze e gli Etruschi 2018

Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il "Padre dell'archeologia" in Toscana, atti del convegno internazionale (Firenze, 26-27 gennaio 2017), Pisa 2018

Winter 2005

J. Winter, *Porcelain sculpture at Doccia*, in *Baroque Luxury Porcelain* 2005, pp. 179-189

Winter 2008

J. Winter, *Doccia Porcelain at Ickworth*, in "Amici di Doccia-Quaderni", II, 2008, pp. 12-39

Winter 2010

J. Winter, *The Giugni Statues in Doccia Porcelain*, in *Giovanni Baratta* 2010, pp. 56-60

Zeremonien, Feste, Kostüme 2007

Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, catalogo della mostra, a cura di E. Sturm-Bednarczyk, E. Sladek, Wien 2007

Zikos 2002

D. Zikos, *Giambologna's land, house, and workshops in Florence*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 46, 2002 (2004), pp. 357-408

Zikos 2005

D. Zikos, *Giuseppe Piamontini. Il Sacrificio di Isacco di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, Milano 2005

Zikos 2006

D. Zikos, *Ercole e le dodici fatiche*, in *Giambologna gli dei, gli eroi* 2006, p. 175

Zikos 2011

D. Zikos, *Sulla natura delle "forme" acquistate e commissionate da Carlo Ginori / On the nature of the moulds purchased and commissioned by Carlo Ginori*, in "Amici di Doccia-Quaderni", IV, 2010 (2011), pp. 18-39

Zikos 2014

D. Zikos, *A Kleinplastik collection in Regency Florence: Giovan Battista Borri's bronzes and terracottas*, in *Renaissance & Baroque Bronzes* 2014, pp. 37-67

Zikos 2015

D. Zikos, *Piamontini, Giuseppe*, in *DBI*, vol. 83, 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-piamontini_ (Dizionario-Biografico)/

Zikos 2017

D. Zikos, "Il decoro della nostra Italia in ragione di scultura. L'importanza dei "modelli" della fabbrica Ginori per lo studio della "Kleinplastik" fiorentina", in *La fabbrica della bellezza* 2017, pp. 45-67

CREDITI FOTOGRAFICI

© Musei Civici Monza: p. 198
© Bayerisches Nationalmuseum, München: p. 47
© Dannis G. Jarvis: p. 207
© LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna: p. 25
© Musée des Arts Décoratifs, Parigi: p. 77
© Musée du Louvre, Parigi: p. 162
© Philadelphia Museum of Art: Purchased with the W. P. Wilstach Fund, W1968-1-1: p. 270
© Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Jörg P. Anders: p. 21
© Victoria and Albert Museum, London: pp. 48, 51, 56, 157, 160, 164-165
Archivi Alinari, Firenze, per gentile concessione Fondazione Alinari per la Fotografia: pp. 204, 206, 209
Archivio Ginori Lisci, Firenze: p. 141
Cattedrale, Cappella di Santa Teresa d'Avila, Cordova: pp. 84, 86, 94
Cattedrale, Siviglia: p. 93
Cattedrale, Toledo: p. 92
Cleveland Museum, Cleveland: p. 49
Collezione Francesca e Massimo Valsecchi, pp. 152, 158
Collezione G.&R. Etro, Milano: p. 75
Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase with funds from Founders Junior Council and the Visiting Committee for European Sculpture and Decorative Arts, 1990.246: p. 26
Errol Manners: p. 179
Fotografo Arrigo Coppitz: pp. 39 (fig. 10), 28, 34, 43 (fig. 18), 242-243
Fotografo Marcello Bertoni: pp. 280-282
Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze: p. 262 (fig. 4)
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles: p. 82
Maggie Nimkin, courtesy of Peter Marino, New York: p. 50
Metropolitan Museum of Art, New York: pp. 46, 89, 258
Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, su concessione del Ministero della Cultura: pp. 76, 96, 98, 100-103,
Musei Vaticani, Città del Vaticano: p. 204
Museo Archeologico Nazionale, Napoli: p. 206
Museo Ginori, Sesto Fiorentino / fotografo Arrigo Coppitz e Leo Bastregghi: pp. 60, 87, 114-116, 125, 228-229, 240-241, 249-255, 275
Museo Ginori, Sesto Fiorentino / fotografo Arrigo Coppitz: pp. 108, 138, 286, 288
Museo Ginori, Sesto Fiorentino / fotografo Giuseppe Cabras: pp. 214, 218, 220
Museo Ginori, Sesto Fiorentino / fotografo Leo Bastregghi: pp. 112, 125, 159, 184, 190, 195, 230-237, 266, 272
Museo Ginori, Sesto Fiorentino / Associazione Amici di Doccia / fotografo Arrigo Coppitz: pp. 13, 20, 24, 28, 34, 37, 39 (fig. 11), 120, 126, 129, 196, 200-201, 205, 207 (fig. 12), 238, 244-248.

Museo Ginori, Sesto Fiorentino: pp. 16, 35, 79-80, 124, 140, 143, 166, 168, 172-173, 176, 178 182, 188, 191, 193, 199, 207 (figg. 11, 14), 239, 256, 268, 271, 289, 292-293
Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia, Roma: p. 209
Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Torino. Su concessione della Fondazione Torino Musei (foto: Studio Fotografico Gonella 2011): p. 22
Patrimonio Nacional, Real Sitio de El Pardo, Madrid: p. 88
Paul Getty Museum, Los Angeles: p. 274
Rijksmuseum, Amsterdam: p. 57
Salar Jung Museum, Hyderabad-India. Courtesy Salar Jung Museum: pp. 284-285
Tesoro di San Lorenzo, Firenze: p. 32
The Art Institute of Chicago, Chicago: p. 40
Università degli Studi di Firenze, Dipartimento SAGAS, Palazzo Marucelli Fenzi / foto Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, fotografo: Paolo Bacherini, pp. 216 (figg. 2-4), 222 (figg. 8-9); fotografo: Cristian Ceccanti, pp. 223, 225-226
Villa La Quiete - Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze / foto Arrigo Coppitz: p. 110