

SOUVENIRS DE ROME

To Hugh Honour, who invented all this

I

Temo che i due maggiori esegeti dell'arte nell'epoca che qui ci riguarda, il tardo Settecento, non condividerebbero se non saltuariamente l'argomento di questo mio scritto. Statuine, marmetti, porcellane, biscuit, bronzetti e piccoli mosaici che incantano il lato infantile di ogni uomo civile e destano la nostalgia per un passato da molti indovinato e a pochissimi noto, non sono cose per persone serie*. Per il fondatore della storia dell'arte la bella materia della porcellana non è stata mai nobilitata da alcun lavoro che rechi l'impronta del genio: non ha altro merito che quello di espandere il gusto per il futile. Saremmo dunque frivoli e superficiali per Winckelmann? Che ne pensava l'altro dioscuoro teutonico che ha in gran parte formato, almeno così mi auguro, la nostra sensibilità? "L'arte del mosaico, che agli antichi offriva i pavimenti, ai cristiani inarcava il cielo delle loro chiese, ora si è avvilita fino alle tabacchiere e ai braccialetti". E poi, con la forza con cui Ciclope scagliava un macigno sui mortali, il grande uomo dettava un epitaffio per tutti: "i nostri tempi sono peggiori di quel che non si pensi".

Inutile contraddire chi ha più dottrina di noi. Potrei, è vero, citare molte altre frasi in difesa degli *objets d'art* (non esiste un termine italiano che abbia la stessa appropriatezza) ma temo che esse siano dettate da spiriti, paradossalmente, o più pedanti o più banali. Dirò una cosa sola: quel che si cerca negli oggetti a cui accenniamo non è tanto la loro realtà fisica quanto l'evocazione di un ideale poetico che è in noi senza che, mi ripeto, ne siamo del tutto coscienti. Che cosa vedremo nelle immagini che ho qui scelto? Un repertorio di forme che crediamo raffigurino quell'Olimpo dal quale pensiamo di nascere e a cui sogniamo di tornare. Nella stessa epoca lo stesso fenomeno si riscontra in un'altra immagine, quella del Sacro Cuore di Gesù ideata da Pompeo Batoni nel 1765 e diventata subito atemporale, l'astrazione inspiegabile dell'amore cristiano. Così se l'ideale cristiano dell'*ancien régime* si incarna nel dipinto diventato quasi anonimo, nella Chiesa del Gesù a Roma, quello della bellezza era rinato quasi nello stesso anno nell'Apollo del Belvedere. Sentiamo Winckelmann nella *Storia dell'arte nell'antichità* del 1764: "la statua di Apollo rappresenta il più alto ideale artistico fra tutte le opere dell'antichità...l'artista ha creato questa opera assolutamente secondo l'ideale, servendosi della materia solo per quel tanto che gli era necessario". Che cosa lega queste alate parole alle incantevoli opericciole di cui ci occupiamo? Un'idea, un pensiero religioso o estetico, la differenza è meno profonda di quanto appaia. Quante volte abbiamo visto l'immagine del Sacro Cuore ripetuta in molteplici tecniche? O per parlare di un'altra epoca, quella del Mercurio del Giambologna? O quella, per finire, dell'Apollo del Belvedere? Li guardiamo ancora per quello che veramente sono, dei capolavori o sono diventati luoghi comuni di cui abbiamo perso la chiave? Forse, attraverso queste riproduzioni, torneremo ad intendere un'intera epoca – vanno molto al di là del *souvenir d'Italie*.

L'inevitabile Pacetti

Un libro, inedito da quando venne scritto fra il 1773 e il 1803, è di assai buona compagnia per addentrarci nel mondo di ricchi turisti, nobili bisognosi, artigiani eccellenti, prelati corrotti e

* Questo scritto non include una bibliografia comprensiva limitandosi ad indicare alcune pubblicazioni che ci appaiono utili in questo contesto senza intenzione alcuna di completezza

mecenati sospettosi. Parlo del Giornale di Vincenzo Pacetti¹, scultore notevole, intrigante di prim'ordine (come lo sono oggi i baroni universitari dei quali è un perfetto predecessore), temibile uomo d'affari e abilissimo restauratore e *connoisseur*. Non ci fu marmo di scavo importante che in qualche modo non passasse fra le sue mani –e qui parlo di capolavori come il Fauno Barberini o la Pallade di Velletri- senza che egli mai rinunciasse al piccolo beneficio che poteva trarre da due testine dozzinali. Le centinaia di pagine dei suoi diari colme di fatti, fattacci e fatterelli diventano un gioco ambiguo dove tutti sono tutto e l'opposto di tutto e le *dramatis personae* di quell'effimero teatro che era la vita nell'Urbe di Pio VI sembrano sempre in procinto di confondersi non nella commedia parigina di Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard* ma in una satira romana, *Il gioco della compravendita e del guadagno*. Ecco quel che scriveva su di lui l'amico Giuseppe Barberi, a mo' di didascalia di una sua caricatura "Questo è il birbissimo Sig Pacetti scultore il quale doppio che dall'essere un povero omo gli diedi tanti lavori che furono bastanti di farsi 17 lochi di Monti mi disse di faccia che non avevo fatto niente per lui. Segnato il 24 agosto 1777, lo affermo per birbo".

Tatham, Hope

Un personaggio che ha un ruolo importante nella nostra piccola cronistoria, soprattutto nelle sue diramazioni inglesi, è un giovane architetto, Charles Heathcote Tatham, che fu a Roma per qualche tempo poco prima della fine del secolo. Conobbe Pacetti il quale lo menziona più volte nel suo Giornale. Il 10 febbraio 1795 Pacetti gli dà il disegno di un candelabro di sua proprietà per venderlo in Inghilterra: lo definisce "architetto di abilità". Il 3 agosto successivo Tetam (così lo chiama) riceve altri disegni di vari marmi antichi in cerca di clienti e forse le vendite vanno bene se un anno dopo, il 1 maggio del 1796, Pacetti lo propone come accademico di merito a San Luca, un *do ut des* tipico della vita intellettuale di allora e di oggi. Tatham pubblicherà un paio di volumi coi disegni, peraltro non particolarmente originali, *Etchings representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture*, da lui eseguiti a Roma fra il 1794 e il 1796 che ebbero non poco peso nella storia dell'arredamento dell'epoca Regency attraverso lo stesso reggente. Aveva già scritto una serie di lettere al suo protettore, l'architetto del Principe, Henry Holland, che costituiscono forse una delle più dirette informazioni sugli artefici romani di cui ci occuperemo oggi².

Tatham acquistò alcuni bronzi per Londra fra i quali menziona le riduzioni dei leoni di Termini e delle leonesse di basanite sulla scalinata del Campidoglio: è probabile che i bronzi siano di Francesco Righetti nelle cui liste del 1794 compaiono ambedue. C'è comunque un'altra possibilità: fra i disegni di Giuseppe Boschi (cognato di Pacetti, di cui poi diremo) inviati da Tatham a Holland si trova la puntuale trascrizione di una delle leonesse del Campidoglio, coi relativi prezzi. Questi modelli interessano ad un altro inglese di merito, forse un uomo più acuto di Tatham e certamente più ricco ed influente. Mi riferisco a Thomas Hope, collezionista e disegnatore di arredi e di interni, membro di una famiglia di banchieri olandesi e mecenate di qualche generosità e infine cliente di Vincenzo Pacetti che lo menziona più volte nel suo Giornale³. Nel suo *Household Furniture and Interior Decoration* del 1807 Hope dichiara come per i mobili delle sue case, da lui ideati e fatti eseguire in Inghilterra, si sentì costretto a procurarsi con grande impegno *models and casts* dall'Italia –modelli, è chiaro, ma *casts* può significare figure, getti, di bronzo? di gesso? Fatto è che

¹ I diari di Pacetti sono conservati nel lungo manoscritto 321 della Biblioteca Alessandrina di Roma. Esistono varie aggiunte che sono in realtà poco più di un elenco di esborsi e incassi con qualche commento, anch'esse inedite, in Museo Centrale del Risorgimento, Roma, b.654,5. Per i disegni di Pacetti si veda E Debenedetti in *Studi sul Settecento romano*, 13, con la bibliografia anteriore.

Gli articoli innovatori su questo argomento sono ambedue di Hugh Honour: "Vincenzo Pacetti" in *The Connoisseur*, novembre 1960, pp.174-181; idem "The Rome of Vincenzo Pacetti" in *Apollo*, 1963, 21, pp.368-376.

Ringrazio Maria Giulia Barberini e Lucia Pirzio Biroli per il loro aiuto

² Le lettere di Tatham, nel Print Room del Victoria and Albert Museum, D 1479/1551 – 1898, sono più volte citate da Hugh Honour in "Bronze Statuettes" in *The Connoisseur* novembre 1961, pp.199 sgg.; idem, "After the Antique" in *Apollo*, 1963, pp 194-200. Altra bibliografia è riportata da chi scrive in "Ristudiando i Righetti" in *Il Gusto dei Principi*, Milano, 1993.

Più recentemente si veda almeno J. Morley, *Regency Design*, Londra, 1993, pp.373 e passim dove Tatham viene chiamato l'*amanuensis* di Holland non senza giustizia ma non senza perfidia

³ Pacetti ricorda il 12 e il 14 dicembre 1794 le visite di Thomas Hope e i suoi fratelli; il gennaio 1796 vende a Thomas per 800 scudi un Bacco di cui subito gli fornisce una dichiarazione (oggi si chiamerebbe expertise) di Ennio Quirino Visconti costatagli non pochi danari. Hope sarebbe stato un migliore cliente se la dogana pontificia non gli avesse bloccato da anni l'esportazione di altri marmi antichi. Su Thomas Hope si veda D. Watkin, *Thomas Hope and the Neoclassical Idea*, Londra, 1968 e il capitoletto nel volume di J Morley citato alla nota precedente, pp.381 sgg. In *Household Furniture* si vedono, in alcune tavole (10, 46, 48) riduzioni di statue antiche romane (come ad esempio il Marco Aurelio che potrebbero essere state eseguite dai nostri bronzisti romani

su due mobili ancora conservati di Thomas Hope compaiono vistose raffigurazioni bronzee con un vaso canopo, un idolo egiziano e le leonesse del Campidoglio accanto ad altre quisquiglie nilotiche. chi sono questi bronzi? I tre modelli principali appaiono nella lista di Righetti (le leonesse, lo si è visto, anche nel disegno di Boschi) ma Tatham scriveva a Holland, non a Hope col quale non intratteneva buoni rapporti. Inoltre Hope menziona ancora di essersi servito di un bronzista e di un mobiliere, Decaix e Bogaert. Si limita a dire i loro cognomi e basta⁴. Sta di fatto che a Londra, prima della fine del secolo esistevano bronzi dei fonditori romani Boschi e Righetti. Ad ogni modo è possibile che alcune leonesse di questo modello siano inglesi; altre sono indubbiamente francesi come quelle sul parafuoco del bronzista parigino Galle consegnato nel 1805, per il Gran Trianon⁵.

Modelli

Bisogna ammettere che allora i modelli tratti da prototipi antichi non avevano alcuna proprietà intellettuale e venivano scambiati o venduti fra i vari artigiani dell'epoca. Vincenzo Pacetti fornirà modelli per Giacomo Zoffoli e per Francesco Righetti e altri se ne faranno lungo gli anni nel suo studio. Il 7 febbraio 1795, ad esempio, Pacetti va a vedere una copia della Zingarella di Villa Borghese sulla quale riscontra "molti errori". Poco dopo, il 1 maggio, fa "cuocere il modello di Peppe della Zingarella": se nel primo caso ci resta ignoto il nome del copista è probabile che nel secondo si riferisca ad uno dei suoi figli, Giuseppe (a meno che voglia indicare il proprio cognato Giuseppe Boschi ma di solito lo chiama il 'signor Boschi')⁶.

Un altro modello che ebbe particolare fortuna è il Bacco e Arianna di Marbury Hall. Più che di marmo antico si deve parlare di un'opera ricomposta di cui ignoriamo la provenienza.

Nel 1771 James Smith Barry, un amico di Charles Townley, si recò a Roma per la prima volta, per ritornarvi in più occasioni fino al 1776 e poi di nuovo fra il 1779 e il 1780⁷. A Roma comprò diverse sculture provenienti da Villa Mattei e da Villa d'Este a Tivoli, ed altre ancora che erano state dissepolti proprio in quegli anni. Allora cadde fra le mani di alcuni negozianti non particolarmente onesti e fece non pochi acquisti soprattutto attraverso i buoni (si fa per dire) uffici di Thomas Jenkins e forse di Padre Thorpe. Non gli era dunque toccato sempre il migliore, Gavin Hamilton, pittore, archeologo e negoziante, che gli vendette direttamente alcuni capolavori, come un colossale Antinoo da lui trovato ad Ostia.

Non sappiamo con esattezza né quando né da chi Barry acquistò il gruppo di Bacco e Arianna. Una terracotta proveniente dallo studio di Bartolomeo Cavaceppi (morto nel 1799) risulta documentata nell'inventario eseguito da Vincenzo Pacetti nel 1802. La terracotta, oggi a Palazzo Venezia, è stata considerata una derivazione dal gruppo di Barry ma non è detto che sia esattamente così e qui vorrei avanzare l'ipotesi che possa essere il modello per il rifacimento di quel marmo. Ad ogni modo l'immagine ebbe un successo immediato quanto prolungato e l'idea dei due giovani abbracciati teneramente non manca d'incanto. Credo che una delle prime menzioni di questo gruppo risalga al Giornale del Pacetti dove egli ricorda come nell'aprile 1774 "il signor Vaccari mi ha ordinato due bustini alti 20 oncie di creta e son la copia dell'Arianna e Bacco" (qui si parla probabilmente di Gaetano Vaccari, un argentiere che in quegli anni abitava al Corso). Il soggetto era assai raro e il Clarac menziona soltanto due gruppi con Bacco e Arianna, il primo è quello di Barry, detto di Marbury Hall, e il secondo, che forse allora non era noto, apparteneva a Pacetti⁸.

⁴ M Jourdain, *Regency Furniture*, Londra, 1965 dà qualche informazione su Frederick Bogaert, nato nei Paesi Bassi, che lavora non solo per Thomas Hope ma anche per il Principe Reggente; Alexis Decaix o De Caiz era francese: risulta attivo come bronzista a Londra almeno fra il 1809 e il 1811. E' assai probabile che questo Decaix sia l'Alexander Decaix che risulta menzionato nel *Dictionary of English Furniture Makers*, a cura di G. Beard e C. Gilbert, Londra, 1986, p. 238, attivo a Londra fra il 1791 e il 1819 per il Principe di Galles anche come restauratore di mobili, vasi e ornamenti. Nel 1801 viene descritto come bronzista e doratore (*bronze and ormolu manufacturer*) ma in questo dizionario non si menziona la sua attività per Thomas Hope.

⁵ D. Ledoux-Lebard, *Le Grand Trianon*, Parigi, 1975, p.63; nello stesso Trianon si conservano due alari con due leonesse ancora più vicine a quelle dei bronzisti romani. In un'asta Sotheby's, New York, 8 maggio 1989, n 2 apparvero due leonesse del Campidoglio che potrebbero essere inglesi

⁶ Recentemente è comparso un esemplare in bronzo patinato del busto della Zingarella (Christie's, Londra 5 luglio, 2007, n.226) che a giudicare dalla fotografia sembra di ottima qualità: poggia su una colonna di rosso antico. Non reca firma alcuna

⁷ J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800 compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven e Londra, 1997, p. 56; A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, pp. 500-515

⁸ F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, Parigi, 1836-37, IV, tavv. 690, 694, nn.1624, 1634.

Chi aveva riaccomodato il gruppo antico (in realtà, l'abbiamo detto, un frammento di meno di un metro che in origine –ma questo è frutto di moderne ricerche- era un Priapo ed una Menade)? Cavaceppi o Pacetti? Ripetiamo ancora che non sappiamo quando il marmo lasciò Roma e comunque Marbury Hall venne ereditato da Barry solo nel 1787.

Forse la più elegante trascrizione dell'originale (se di originale si può parlare poiché è unanimemente certo che le due teste, e altri elementi, sono settecentesche) si deve ad uno scultore toscano, Francesco Carradori che, allievo di Agostino Penna, vinse un premio all'Accademia di San Luca a Roma nel 1772. Non poté non conoscere allora Pacetti, intimo di Penna e presente ovunque. Pacetti menziona più volte Carradori nel suo Giornale, e lo farà ancora verso la fine del secolo. Nel 1776 il giovane toscano eseguì una replica con varianti squisite per il Granduca, da allora a Palazzo Pitti⁹. Comunque la memoria del Bacco e Arianna continua a lungo ed esistono diverse copie fra le quali dovremo almeno i menzionare la eccellente versione in bronzo di Giuseppe Boschi, oggi a Minneapolis e quella meno felice dei Righetti a Caserta.

Carradori poco tempo dopo, mentre attendeva ad alcuni delicati medaglioni per la Galleria e il Salone di Villa Borghese, approntò un pendant per il delicato marmo di Palazzo Pitti. Si tratta di una replica della scultura, allora celebre e oggi scomparsa, presso il Conte Fede a Roma, assai simile all'Amore e Psiche del Campidoglio ma con varianti iconografiche che indicano il suo soggetto come l'amore incestuoso fra Cauno e Biblis¹⁰. A Roma stessa le repliche continuano ed è Vincenzo Pacetti in persona a rammentare il 22 ottobre 1792 che "Mr Haud è venuto per dirmi che faccia pure la copia da Arianna e Bacco per quel signore olandese per zecchini 45, benché sia poco bisognerà farla per la scarsezza dei lavori che vi è presentemente". E il lavoro lo fa, finché lo stesso Mr Haud (che in seguito chiama Haed) gli ordinerà un pendant con Amore e Psiche. Pacetti finisce per vendere a Mr Morris il Bacco e Arianna per scudi 96, 75 d'accordo con Haud e comunque porta a compimento nel novembre del 1793 il secondo gruppo con Amore e Psiche che partirà per l'Inghilterra acquistato ancora da Morris. E fin qui Pacetti, secondo il suo Giornale.

Comunque, fra i permessi di esportazione di gruppi del Bacco e Arianna, spesso accompagnati da Amore e Psiche, emergono non pochi esempi che iniziano il 18 dicembre 1776 proprio con quello di Francesco Carradori ("un gruppo piccolo di marmo figurato un Bacco ed un Arianna stimato scudi 150") che è quello di Palazzo Pitti. Nel 1781, il 12 giugno, Monsignor Gioem (?), invia dei gruppi con gli stessi soggetti e il 20 giugno ne parte per il Principe di Belvedere ancora un altro. Il 3 ottobre G.A. Del Prato chiede la licenza per un gruppo di palmi tre di Arianna e Bacco. Nel 1786 Carlo Ambrogio Riggi esporta "2 piccole teste di Arianna e di Bacco, copie": Riggi compare ogni tanto nel Giornale di Pacetti e di Pacetti saranno probabilmente le teste di cui si parla (si ricorderà che nel '74 lo scultore aveva fatto due piccole teste di questo soggetto per Vaccari). Giuseppe Del Prato compare almeno in due altre occasioni nel 1788 per ancora altre due teste dello stesso soggetto e altri due gruppi sempre di Amore e Psiche e Arianna e Bacco¹¹. Di queste riduzioni ne ho viste in giro per il mondo e rammento vivamente la fotografia di un caminetto che mi fu inviata anni fa con un'improporzionabile attribuzione ad Antonio Canova, nel quale trionfavano graziosamente proprio il Bacco e Arianna e l'Amore e Psiche. Mi domando se quel camino sia identico ad uno che si trova ad Ickworth, dimora inglese del famoso Conte di Bristol: è opera di Carlo Albacini¹² (fig.6)

Desserts

Le riduzioni di questo tipo di sculture che sono, diciamo pure, per metà o per più di metà opere di fantasia, esprimono l'ossessione ornamentale-pedagogica del tardo Settecento: la Rivoluzione non è ancora in atto e prima del *Brutus* di David e della presa della Bastiglia (ambedue nel 1789) siamo ancora in un mondo in cui spesso si onora di più la squisitezza artigianale che la prorompentezza delle idee. Ambedue possono coesistere anzi, debbono coesistere. E comunque non

⁹ R. Roani Villani, G. Capecchi, "Per Francesco Carradori copista e restauratore" in *Paragone*, XLI, 19-20, 1990, pp.129-189. R. Roani in *Palazzo Pitti. La Reggia Rivelata*, cat della mostra a cura di D. Heikamp e A. Fara, Firenze, 2003, cat. 112, p. 561; G. Capecchi, O. Paletti, *Da Roma a Firenze, Le Vasche Romane di Boboli e cinquant'anni di vicende toscane*, Firenze, 2003, p. 13

¹⁰ Roani, Capecchi, cit a nota precedente

¹¹ G. Bertolotti "Esportazione di oggetti di Belle Arti da Roma nel secolo XVIII" in *Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma*, 1878, V, fasc 5 e 6, pp. 272, 292, 293, 294, 297.

¹² H. Honour, "La decorazione scultorea nel Quirinale napoleonico" in M. Natoli, M.A. Scarpati, *Il Palazzo del Quirinale*, 1989, p. 178

è da pensare che dal falpalà e dalla crinolina si passi al berretto frigio o alla picca insanguinata in una sola notte. Il gusto per il mondo classico transita felicemente (anzi, mestamente) da un'idea all'altra, prima come essenza di eleganza formale poi come *summa* etica.

Una delle manifestazioni paradigmatiche di questi pensieri, sia del primo sia del secondo, sono i dessert (a Roma perlopiù si scrive *deser*) che centravano le tavole ufficiali, eseguiti nei più vari materiali; i prototipi risalivano spesso a quelli della plastica classica, sistemati assieme a monumenti architettonici ridotti a misura conviviale ed eseguiti con marmi colorati rari, con bronzi patinati o dorati e ancora con materiali più costosi come l'ambra, l'argento, gli smalti. In altri casi si adopererà la porcellana e la sua versione più amata all'epoca, il biscuit, e in alcuni casi oggetti di scavo ovviamente restaurati e abbelliti per l'occasione.

Non farò qui un elenco dei dessert approntati a Roma in quegli anni. I più famosi sono quelli di Luigi Valadier, seguito dai suoi allievi o piuttosto seguaci, come Luigi Righetti, o da altri scalpellini e restauratori come Carlo Albacini. In certe occasioni è quasi impossibile dire chi sia autore di questi monumenti domestici che implicavano la cooperazione di vari artigiani. Facciamo un esempio: l'11 giugno 1802, la moglie dell'architetto Barberi va a trovare Pacetti e gli offre un dessert che vuole vendere e che Pacetti trattiene per farne fare la "descrizione" (leggi expertise). Pochi giorni dopo, il 18 giugno, Giuseppe Valadier offre 200 piastre e tiene l'opera a metà con Pacetti al quale Barberi era debitore. Pacetti fa sapere a Valadier che i Barberi avevano un altro dessert in vendita, più piccolo, per sole quattro persone. Il 2 agosto il primo dessert di Barberi è già nella bottega di Valadier. Pacetti scrive di essere andato a vederlo "sono in società e fa buona figura, si è destinato il prezzo di zecchini 200 senza il piano marmoreo". Rapporti complicati. Chi aveva fatto materialmente il lavoro? Ovviamente non Barberi che avrà ideato l'insieme. Con Pacetti si conoscevano dal '73 e avevano fatto non pochi traffici insieme. A lui lo scultore doveva le commissioni importanti per Palazzo Altieri e altre operazioni proficue; e Pacetti aveva fatto "per gratitudine il ritratto della moglie del Signor Barberi" oggi non identificato. C'è da chiedersi infine se un dessert di Barberi menzionato nel Giornale nell'ottobre del 1798 sia quello che poi dividono con Valadier.

Esistono alcuni disegni di Barberi per opere di questo tipo: uno a New York (fig 7) deve essere molto affine a questi dessert benché si tratti di un progetto per una "scrivania", fornita addirittura di un Atlante poggiato sulla palla dell'universo con un orologio. Ma il plateau ornato di ghirlande e medaglioni e scandito da statuette con le Stagioni corrisponde al tipo di scena utilizzata per questi lavori. Il foglio è accompagnato da lunghe descrizioni, che non staremo qui a ricopiare per tema di annoiarci tutti¹³.

Carlo Albacini

Si diceva prima di Carlo Albacini che fu uomo in vista nel mondo artistico romano dell'epoca. Fornitore prima di Caterina di Russia e poi per lunghi anni al servizio, sempre restando nella sua bottega a Roma, della corte di Napoli. Per i Borbone ebbe un compito straordinario, quello di restaurare i grandi marmi farnesiani e dunque alcune opere celeberrime come la Flora, l'Ercole e il Toro che iniziano a emigrare verso il regno dopo aver transitato per lo studio di Albacini a partire dal 1787. Un lavoro prestigioso e assai redditizio che destò l'invidia quando non l'ira dei colleghi. Ecco Pacetti il 31 luglio 1799: "Albacini mi domanda una fede della stima dei suoi restauri alle sculture del Re di Napoli ascendente a scudi 15.000". La cifra era colossale. Ma prima di dire di altre fatiche del nostro restauratore citiamo ancora Pacetti molti anni dopo, il 29 dicembre 1813: "sono andato al funerale di Carlo Albacini, nostro accademico di San Luca...quest'omo è stato di una savia condotta e molto favorito dai suoi protettori, per cui dal niente si era molto ingrandito nonostante la tenue abilità nella sua professione di scultore. La sua età è di anni 79". Il veleno non manca, fino alla tomba, anche se Pacetti non era né meno famoso né meno ricco. Albacini si occupò con successo anche di oggetti ornamentali per i quali fornì molte rifiniture nei marmi più

¹³ C.G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Roma*, Roma, 1958, tav. 28, 29, 30: questi tre disegni erano allora attribuiti a Giuseppe Valadier. Molti disegni di Barberi sono nel Cooper Hewitt Museum di New York: *Architectural and ornamental Drawings of the 16th to the early 19th Century in the Collection of The University of Michigan Museum of Art*, a cura di R. P. Wunder, Ann Arbor, 1965, nn 73-98; R. P. Wunder, *Extravagant Drawings of the Eighteenth Century from the Collection of The Cooper Union Museum*, New York, 1965, n. 60

lussuosi allora in commercio. Voglio accennare ad un vero e proprio capolavoro, il dessert della Regina di Napoli, Maria Carolina d'Austria, portato a termine nel 1805 e raffigurante i templi di Paestum. Chi voglia sapere di più su questo oggetto eccezionale non ha che da andare al Kunsthistorisches Museum di Vienna dove riapparso diversi anni fa dopo essere stato incassato per lunghi decenni. A quanto pare era stato spedito a Vienna in occasione dell'esilio a Palermo dei Borbone. Le sue vicende sono oggi note. Non tutto si deve ad Albacini (a Roma spesso si scriveva Albaccini, a Napoli, Albagini) ed è quasi certo che i bei bronzi che lo completano siano di Giuseppe Valadier. Qui si impone un fatto curioso che getta qualche luce sui problemi dei modelli a cui si è accennato in questo scritto. In un raro opuscolo Domenico Venuti, archeologo, uomo di lettere e direttore della Real Fabbrica della Porcellana di Napoli specifica che i modelli dei curiosi elefanti coi ritratti dei reali di Napoli che dividono questo magnifico monumento, spettano a Filippo Albacini, figlio di Carlo, scultore di qualche successo ricordato in un paio di occasioni dal Guattani nelle Memorie Enciclopediche. E' così? Forse, e ciò risolverebbe il problema di un altro elefante quasi identico, del Museo del Prado, che reca la firma del bronzista romano Zoffoli (Giovanni, ovviamente, lo zio Giacomo era morto nel 1785 ma i giorni di Giovanni finirono proprio nel 1805 quando si compiva il dessert di Albacini).

Carlo Albacini comunque deve aver fatto altri lavori di lusso nella sua bottega ed è probabile che sia stato lui ad aver realizzato le casse degli orologi in pietre rare eseguite, questo è certo, a Roma in occasione del matrimonio del Principe Ereditario di Napoli nel 1797, con magnifici biscuit di Filippo Tagliolini (fig 8). Così come è possibile che la riduzione del tempio di Iside di Capodimonte, parte centrale di un dessert disperso o mai finito, e un orologio in rosso antico che Ferdinando IV aveva a San Leucio spettino a lui¹⁴.

La tentazione è forte ma dovremmo smettere di elencare dessert; comunque ne ricordiamo uno di Cardelli citato dal Guattani senza dimenticare che Lorenzo Cardelli aveva lavorato con Luigi Valadier per Palazzo Borghese nel 1772, e anche per proprio conto approntando dei caminetti di grande lusso come quelli per la Villa Borghese sul Pincio. Era stato anche in società con Vincenzo Pacetti nel 1790, fabbricarono allora un altro dessert. Anche Antonio Grandjacquet, autore di due vasi magnifici ancora a Villa Borghese, risalenti al 1783-1785, uno dei quali in una pietra dura quanto bella e rara¹⁵, fa esportare un dessert composto di vari marmi e bronzi moderni del valore di scudi 120 il 12 settembre 1789 come aveva fatto due anni prima, nel 1787, l'architetto Carlo Antonini¹⁶. E' chiaro che i metalli del dessert di Grandjacquet non erano di sua mano non essendo egli bronzista così come non lo era Antonini.

Camini

Se si passa poi a parlare dei camini di marmo – a volte con rifiniture in pietre colorate, bronzo dorato e altre squisitezze- la nostra strada risulterebbe erta e soprattutto lunga. Era una specialità del luogo, ciò che non manca di ironia in una città dove, a quanto pare, si moriva di freddo, sia per la scarsità di camini veri e propri sia per il fatto che spesso erano solo decorativi. A quanto pare il famoso Lord Bristol (the Earl-Bishop, come veniva chiamato dai suoi conterranei) ne fece fare diversi e assai costosi. Pacetti ne parla più volte: il 20 febbraio 1800 gli vende un camino detto delle maschere, al quale ha aggiunto con le proprie mani, "la cimasa, le basi e il telaro per renderlo esitabile". Parliamo di uno degli oggetti, a quanto egli stesso scrive, che faceva parte dell'eredità di uno scultore inglese suo amico morto poco prima, nel 1798, John Deare. Agli inizi del 1801 è questione di altri camini, e il 7 febbraio Pacetti va a vedere il lavoro che sta conducendo tale Felice Restaldi. Il 22 maggio controlla l'ultimo camino in mano a Restaldi, "anzi vi ho fatto qualche

¹⁴ Per Carlo Albacini si vedano i tre articoli di A De Franciscis sui restauri delle statue farnesiani in *Sammnium*, 1946, 19, pp.97-109; in *Archivio Storico delle Province Napoletane*, 1944-1946, pp. 169-199; qualche punto e virgola ho aggiunto anch'io in A. Gonzalez-Palacios, "Il trasporto delle Statue Farnesiane" in *Antologia di Belle Arti*, 1978, 6, pp.168-173. Il dessert di Paestum è in Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, op. cit. a nota 2, pp.324-331, nello stesso volume è illustrato a colori uno degli elefanti, tav LV e i due disegni sia dei Templi di Paestum sia del Tempio di Iside, tav LIII. Gli orologi del Principe ereditario sono nel catalogo *Civiltà del '700 a Napoli*, Napoli, Museo di Capodimonte, 1981, n. 393. L'orologio in rosso antico e altre pietre è nello stesso catalogo, n. 464.

¹⁵ I Faldi, *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma, 1954, pp.54-56; Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, op. cit., a nota 2, passim.

¹⁶ Bertolotti op. cit. a nota 11, pp.296, 300

ritocco". Questo lavoro è forse il camino detto delle medaglie, probabilmente venduto a Bristol; per queste opere (l'intreccio si complica) Pacetti si era fatto fare delle perizie da Franzoni e da Cardelli¹⁷.

La quantità di camini esportati da Roma per tutta Europa (e basti ricordare gli esemplari fabbricati da Piranesi con frammenti antichi) è infinita. Un architetto di talento, ad esempio, il tedesco Friedrich W. von Erdmannsdorff, esporta nel 1771 cinque bellissimi camini con rifiniture in porfido e altri marmi che si trovano ancora nel Castello di Wörlitz (nella stessa occasione invia molte opere d'arte come i bronzi di Zoffoli di cui poi si dirà); altri nove ne esporta una ventina di anni dopo, nel 1790, per la Prussia¹⁸. A Roma stessa si conserva una notevole antologia di camini dei primissimi anni dell'Ottocento nel Palazzo del Quirinale, quasi tutti opera di Carlo Albacini¹⁹.

Conosco diversi disegni per questo tipo di lavori. Uno, per citare un solo esempio, è a New York (fig 9): la scala è in piedi inglesi ed è assai vicino al gusto grafico di Luigi Righetti; le rifiniture dovevano essere quasi certamente in bronzo dorato e mosaico, ed era destinato ovviamente al mercato inglese. In una delle lettere di Tatham da Roma del 7 giugno 1795 si menziona un caminetto in mosaico destinato ad una stanza di ridotte dimensioni, o gabinetto, e qui si aggiunge una notizia interessante. Il disegno architettonico del camino si doveva ad un inglese e il lavoro in mosaico era così minuto da risultare più interessante se visto da vicino. Evidentemente si trattava di un'opera progettata da un inglese, destinata agli inglesi, ma con mosaici e bronzi romani. Un altro camino citato da Tatham si ornava di festoni e maschere ed era stato eseguito dallo scultore John Deare che abbiamo menzionato prima.

Il camino di Badminton

Uno dei più bei camini romani ancora esistenti si trova a Badminton House, Glos²⁰ (fig 10). Risulta documentato da un disegno d'epoca, che si conserva nella stessa dimora, nel quale è scritto fra l'altro che l'opera venne acquistata a Roma nel 1773 per £160 da Elizabeth Berkeley, quarta Duchessa di Beaufort. A Badminton si custodisce anche una lettera del *connoisseur*, cicerone e *homme de goût* James Byres che si occupò della Duchessa, durante il suo soggiorno a Roma nel 1773. Byres le scrive il 28 luglio di quell'anno: *I have made a drawing of a Chimney piece of white marble ornamented with Cariatides, porphyry and gilt bronze. The idea of the Cariatides is taken from an antient statue which Your Grace may remember in the great room at the Capitol representing a Vestal virgin holding a vase...The porphyry pilasters and frieze are panneled with a gilt brass moulding: the ornament of the frieze are the sacrificing instruments and head of the victim bound with a garland. This Chimney piece executed by the best hands will come to about one hundred & sixty eight pounds*. La descrizione corrisponde esattamente sia al disegno sia al camino. In quel momento Byres aveva chiesto a "Mr Mengs", cioè ad Anton Raphael Mengs, di portare alla Duchessa, allora a Firenze, il suo progetto originale e altri sei con varianti che aveva appositamente preparato. Due anni dopo, il 25 aprile 1775, Byres annuncia di aver fatto spedire cinque scatoloni a Badminton con un ritratto di una delle figlie della Duchessa, Lady Betty, eseguito "by Sig Maron". Le altre scatole contenevano i vari pezzi del camino dovutamente numerati e con le indicazioni opportune per essere murato²¹.

Il camino è fiancheggiato da due vestali in marmo statuario riprese, con qualche modifica, dalla famosa statua dei Musei Capitolini, e ha sul fregio una placca rettangolare con le Ore tratte dal rilievo antico che si trovava allora nella Villa Borghese (la placca non è menzionata nella lettera di Byres ma si vede chiaramente nel suo disegno). I fondi dei montanti e dell'architrave sono impiallacciati in porfido: le rifiniture in bronzo dorato in alto sono foggiate a mo' di bucrani

¹⁷ R. Gunnis, *Dictionary of British Sculptors*, Londra, 1968, dove si offre un breve resoconto dell'attività di John Deare il quale morì a 39 anni a Roma. Fra i suoi clienti si contava infatti Lord Bristol per il quale aveva scolpito dei camini. Fu molto apprezzato da Canova. Una Venere Marina in Parham Park (Sussex) è considerata il suo capolavoro.

¹⁸ Bartolotti, op. cit., a nota 11, V, pp.269, 300. Nel catalogo della mostra *Weltbild Wörlitz* a cura di F. A. Bechtoldt e T. Weiss, Wörlitz, 1996, p. 304 si vede il progetto dell'architetto per il Gabinetto della Principessa, e a p. 315 il camino romano della sala da pranzo.

¹⁹ H. Honour op. cit. a nota 12, pp.167-179 e passim

²⁰ D. Stillman, "Chimney pieces for the English Market", in *The Art Bulletin*, 1975, pp. 87-88

²¹ Le lettere di Byres si trovano nei Badminton Muniments, FmK 1/3/10. Sono grato al Duca di Beaufort per avermi consentito di consultare gli archivi di famiglia.

inghirlandati e separati da borchie, i pilastri sono occupati da magnifiche raffigurazioni di piante, dal bulbo alle corolle.

Da altre fonti sappiamo che la Duchessa di Beaufort fu a Roma nel 1773 e il 28 giugno era andata a vedere con Byres un camino da un fornitore non menzionato²². Chi può essere l'autore del camino di Badminton? A mio modo di vedere è plausibile che esso sia opera congiunta di Carlo Albacini e di Luigi Valadier: non è forse un caso che in quello stesso 1773 i due autori avessero eseguito un camino per Thomas Mansel Talbot, paragonabile al nostro. Talbot fu a Roma nello stesso momento in cui vi era la Duchessa che non mancò di incontrare e alla quale, a quanto sussurravano i pettegoli, era particolarmente affezionato. Fu in quel momento che acquistò il lavoro di Albacini e Valadier insieme ad altre preziosità²³. Pochi anni prima Luigi Valadier aveva compiuto le decorazioni in metallo dorato per il Gabinetto di Palazzo Chigi dove ci sono motivi floreali simili a quelli sul camino di Badminton; bucrani e ghirlande sono invece una decorazione ricorrente fin dall'antichità, comunque nel 1780 Valadier la utilizza su dei piedistalli per Villa Borghese.

Non potremmo continuare a lungo a parlare di camini ma diciamo almeno che nel dicembre 1796 la nostra guida romana, Pacetti, vende un camino di Alessandro Focardi, un marmista noto anche per i suoi lavori decorativi, soprattutto dessert. Bisognerebbe anche citare Francesco Antonio Franzoni che fece uno dei più costosi camini di Roma, quello da lui donato a Pio VI (di cui esistono i resti, rintracciati da Rosella Carloni)²⁴ e lavorò con Pacetti in uno degli ambienti più belli di Roma, Palazzo Altieri. Di Franzoni ho scritto qualcosa anch'io illustrando le ricostruzioni, per non dire invenzioni, di alcuni troni di marmo, nonché della famosa biga in Vaticano. E' utile aggiungere che la manifattura di Sèvres tradusse in biscuit le fantasie di Franzoni. I francesi, d'altra parte, avevano già portato di forza al Louvre, dove sono rimasti, quei troni in buona parte fasulli²⁵. I rapporti fra Franzoni (e fratelli) e Pacetti furono così stretti da riempire oggi molte pagine di un articolo della sua abile esegeta²⁶.

Restauro

Il restauro delle statue antiche, se si può definire con questo termine un'opera di completamento, sovrapposizione o rifacimento che sconfina qualche volta col falso, è una delle principali attività di scultori, scalpellini e ogni tipo di artigiano, a metà strada tra l'arte e il commercio. Non dovremmo mai dimenticare che l'aspetto di un'opera di scavo non viene considerato oggi come lo era allora; agli uomini del pieno Ottocento e della nostra epoca ciò che interessa è la verginità di un lavoro antico, che esso si presenti così come è stato disseppellito. Per l'uomo dell'epoca neoclassica (e anche per quelli del Rinascimento e del Barocco) ciò che interessa è un'idea, l'immagine di un concetto artistico: è l'anima, non il suo involucro materiale, a destare i sentimenti. Pochi erano i frammenti classici allora amati come tali, addirittura riveriti — e il pensiero va subito al Torso del Belvedere. Ho già ricordato altrove come quando Pio VI ricevette Gustavo III si dispiacque di non potergli mostrare gli ultimi reperti archeologici da lui acquistati che, non essendo restaurati, avrebbero offeso il senso estetico del re.

La pratica del restauro era allora quello che era, talvolta così disinvoltata da apparirci oggi cinica. Ci resta il sapore dell'inganno, dell'abuso di fiducia. Tutti si mettono d'accordo a detrimento, si direbbe, dei collezionisti. Il 26 novembre 1797 Pacetti scrive nel suo Giornale come "si lavorano due gambe nello studio di Cavaceppi per me": restava difficile non essere della stessa opinione di due fra i migliori conoscitori del momento. Ma Pacetti interviene e restaura tutto quello che può: il 30 novembre 1785 va a ripulire "l'aquila antica che sta nel portico di Santi Apostoli"; il 1 gennaio 1796 procede a mettere in ordine le fontane di piazza Navona "in cambio di acqua di Trevi per la

²² Ingamells, Ford, op.cit, a nota 7, pp. 66-67

²³ Si veda ancora l'eccellente articolo su Penrice di John Cornforth, in *Country Life*, settembre 25, 1975, p.757. Ingamells, Ford, op.cit a nota 7, pp 923-924 dove si riporta l'opinione di Mr and Mrs Patrick Home che Talbot era "privo di giudizio, bizzarro, ricco, mancante di maniera e devoto alla Duchessa di Beaufort (*Duchess of Beaufort fond*)

²⁴ R. Carloni, "Francesco Antonio Franzoni: il camino Braschi", 43-47, 1993, pp. 67-70, con la bibliografia anteriore dell'autrice sull'argomento.

²⁵ A. Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milano, 1984, pp. 243-259. P. ArizzoliClementel, "Les surtouts impériaux en porcelaine de Sèvres" in *Keramik-Freunde der Schweiz*, Maggio 1976, 88, fig 6a, tav 18.

²⁶ R. Carloni, "Francesco A. Franzoni nel giornale di Vincenzo Pacetti" in *Labyrinthos*, XI-XII, 21/24, 1992-93, pp.361-392

mia casa". Molti anni dopo, nel giugno 1812 – e le cose erano molto cambiate - a Pacetti viene chiesto quanto potrà costare “il restauro da farsi alla fontana del Moro a piazza Navona” dove i tritoni si ritenevano opera di Michelangelo. Pacetti era comunque esperto in questo tipo di lavori e aveva, l'ho già reso noto, riaccomodato la base e la posizione dell'Apollo e Dafne del Bernini a Villa Borghese.

Uno dei migliori e più controversi acquisti fatti dalla nostra guida è stato quello del Fauno Barberini. Egli lo incamera nel 1799, in epoche estremamente difficili, non solo dal punto di vista politico ma anche finanziario. Il 3 gennaio di quell'anno Pacetti ricorda: “ieri levai dal suo luogo il Fauno dalla Galleria Barberini e trasportato fino alla porta della (mia) Galleria. Gran Bella statua”. Il 6 giugno aggiunge “sto lavorando il modello di coscia e gamba del Fauno”. Il 24 agosto 1800 attacca la “coscia e gamba di marmo al Fauno sedente...lavoro fatto con grande impegno e che molto incontra”. Pochi giorni prima la statua era stata patinata, a sua richiesta, da Giacomo Majni. Conosce il Cavalier Venuti (il direttore della Porcellana di Napoli) da Madama Angelica: si fanno molti complimenti ma con poca simpatia. Non saranno d'accordo mai: Pacetti voleva vendere a molto, Venuti voleva comprare a poco. Il Fauno gli dà una notorietà europea ma gli crea molti imbarazzi: dopo anni di battibecchi sarà costretto a ridarlo ai Barberini; i pretesti erano stati infiniti primo fra i quali, da ambedue le parti, l'amor patrio, ciò che non aveva vietato a Pacetti di cercare di venderlo ovunque e ciò che non vieterà anni dopo ai principi di cederlo alla Baviera per una cifra molto cospicua. Comunque Pacetti non certo ci rimise del denaro e fece preparare molti gessi di quel capolavoro per molti istituti italiani e stranieri, mai a poco prezzo. Quella dei gessi era operazione molto frequente. Anni prima, il 26 agosto del 1785, ammette di aver portato in segreto nel proprio studio un gesso dell'Ermafrodito Borghese da casa Colonna che il Principe aveva invece ordinato di distruggere: è chiaro che quel gesso venne riaccomodato, certamente venduto e forse utilizzato per modelli di fusione²⁷.

I rapporti con conoscitori e gli uomini di studio non erano meno ambigui a cominciare dal più dotato di tutti, l'abate Ennio Quirino Visconti, il maggior archeologo dopo la scomparsa di Winckelmann. Il 10 maggio 1784 Pacetti scrive : “mi ha parlato della statua colossale e ci fa lo svogliato, dopo che alla nuova che l'avevo io acquistato si mise talmente a strepitare che andava saltando per tutta la camera ed ora finge tutto ciò”. Poteva accadere anche l'opposto: l'8 settembre successivo Pacetti fa vedere lo stesso marmo, un Esculapio, ad Albacini “e gli piacque e lodò la testa, il petto, la nobiltà della mosca ed altro e la detta testa l'avea presa per antica”. Nulla aveva capito, nulla è cambiato.

Il Giornale di Pacetti è anche d'interesse per i rapidi schizzi sui protagonisti dell'epoca. Ecco Canova ai primi del 1800, quando ormai iniziava ad essere considerato il primo artista dell'epoca, e non solo a Roma. Pacetti fiuta subito il vento e capisce dove è bene andare, non sarà mai in grado di competere col divo e nemmeno remotamente di uguagliarlo. Canova l'accoglierà con gentilezza ma nello scritto si sente un suo certo distacco: “ A di 6 gennaio. Ieri ho fatto fare Accademico il Signor Antonio Canova, scultore, a pieni voti”. Il giorno dopo Pacetti lo va a salutare e gli comunica la sua nomina: “era un uomo molto docile”. Il Giornale serve anche come cronologia dei decessi. Il 7 maggio 1793 muore Taddeo Kuntz; l'8 dicembre del '99 Giuseppe Cades “di anni 50 non compiuti...nato pittore...un gran talento”; il giorno dopo muore Bartolomeo Cavaceppi, suo vecchio amico e forse complice; il 20 luglio 1803 Domenico Corvi. Il 25 marzo 1800, invece, erano finiti i giorni di Marcantonio Borghese “gran mecenate di Roma e mio”. L'altro benefattore di Pacetti, assai più bizzarro e forse meno munifico del Principe, è Milord Bristol che rende l'anima l'8 luglio 1803 in una locanda ad Albano: “era un amatore delle belle arti, che pochi l'assomigliano; un poco capriccioso ma di cuore grande, tutte le sue entrate, che non erano picciole, l'impiegava a vantaggio delle arti”. A quest'ora iniziava il definitivo tramonto dell'*ancien régime*.

II

²⁷ I documenti sui primi restauri del Fauno Barberini, eseguiti da Lorenzo Ottone e Giuseppe Giorgetti per il Cardinale Francesco Barberini, sono in J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture*, New Haven e Londra, 1989, p.227; si veda anche F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven e Londra, 1981, pp. 202-205; O. Rossi Pinelli, “Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza” in *Ricerche di storia dell'arte*, Roma, 1981, pp. 41- 56

Luigi Valadier. Suo figlio Giuseppe

Di Luigi Valadier ho già detto non poco in un catalogo al Louvre, in un altro a Villa Medici e in una successiva pubblicazione riassuntiva del 2004²⁸. Abbrevierò qui quel che serve al lettore del presente scritto, tralasciando la sua attività come orafo. Andrà prima di tutto tenuto a mente che Luigi Valadier è il solo vero artista fra quelli qui esaminati. Se i bronzi e bronzetti di Righetti, di Boschi e di Zoffoli, hanno sempre un che di industriale seppure, in qualche occasione, raggiungano vette più elevate, raramente questi artigiani possono dirsi veri e propri creatori. I soli fra loro a saper modellare sono Boschi e Tagliolini; Boschi resta anche un disegnatore spiritoso. Luigi Valadier fa di più avendo sempre il dono dell'invenzione e talvolta quello della fantasia. Suo figlio Giuseppe è quello che è, il figlio di Luigi. I suoi lavori architettonici sono corretti ma algidi e le poche cose significative che fa nel campo delle arti decorative, come i tavoli in bronzo della Biblioteca Vaticana, sono frutto di molti incontri e molti interventi di altri uomini del livello di Pacetti e Unterperger, un livello cioè che a noi pare meno significativo di quello di Luigi Valadier.

Poco prima della metà del secolo il padre di Luigi, l'orafo Andrea, francese, risulta attivo col figlio ad alcune delle griglie per la Patriarcale di Lisbona commissionate a Roma da Joao V. Al 1748 data la muta di candelieri e croce in bronzo dorato, su probabile disegno di Ferdinando Fuga, per la chiesa di Sant'Apollinare a Roma, dove tuttora si trova. Lo stesso architetto è responsabile, per il Giubileo del 1750, della sistemazione del baldacchino in Santa Maria Maggiore dove il nome del solo Luigi Valadier compare in merito all'esecuzione degli stemmi sui piedistalli e delle basi delle colonne, sempre in bronzo dorato. Nello stesso anno Luigi ottiene il secondo premio nella terza classe del Concorso Clementino con un disegno e prospetto di Santa Maria della Pace ed esegue una cornice in bronzo dorato per il ritratto musivo della zarina Elisabetta, opera di Alessandro Cocchi, oggi all'Ermitage. Nel 1754 Luigi risulterebbe a Parigi per perfezionarsi. Due anni dopo sposa Caterina, figlia dello scultore Filippo Della Valle. Nel 1759 muore Andrea Valadier e la bottega passa ai figli Luigi e Giovanni. Sin da quel momento inizia la sua decennale attività per i principi Borghese che conta numerosissimi argenti ma anche non poche opere in bronzo: fra le prime le rifiniture dell'altare della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, di patronato dei Borghese, su disegno dell'architetto Antonio Asprucci. Dagli anni Sessanta il nome di Luigi è frequentemente citato nel Diario Ordinario del Chracas dove si ricordano alcuni lavori che testimoniano la sua fama. Nel 1762 nasce il figlio Giuseppe e si separa dal fratello Giovanni lasciando a lui la bottega paterna a San Luigi dei Francesi per trasferirsi nell'edificio di via del Babuino che resterà della famiglia fino a Ottocento inoltrato. Divenne membro della Congregazione dei Virtuosi dal 1765, anno a cui risale la più antica menzione a noi nota nei conti della famiglia Chigi. A svariate fatture per argenti domestici e sacri si aggiungono, fra il 1766 e il 1767, quelle degli abbellimenti in bronzo e rame dorato per l'appartamento al secondo piano di Palazzo Chigi risistemato in occasione delle nozze di Don Sigismondo: queste comprendevano, insieme ad alari, guarnizioni per porte, camini e mobili e altro ancora, le incorniciature di sei specchiere nel Gabinetto, oggi noto come Salone d'oro, concepite come tralci di fiori dalla ispirata vivezza.

Nel 1768 Valadier completa una parte degli ornati per l'altar maggiore della cattedrale di Monreale comprendente bassorilievi in argento accompagnati da putti, cherubini e angeli in bronzo patinato o dorato. L'anno successivo Valadier inviava sei statue di santi da porsi sopra il gradino dell'altare, alte più di un metro, in argento e bronzo dorato. Contemporanee a questi ultimi lavori sono tre grandi fusioni di statue classiche commissionate dal Duca di Northumberland e tuttora a Syon House. Il Galata morente, il Sileno Borghese col bacco fanciullo e l'Antinoo del Belvedere sono firmate ma non datate comunque la loro esecuzione è documentabile fra il 1765 e il 1769. Un anno dopo, nel 1770 viene ultimato l'altare della cappella dedicata a San Camillo de Lellis in Santa Maria Maddalena a Roma composto come un'urna all'antica fiancheggiata da due angeli e nel quale si contrappongono l'argento, il bronzo e il rame dorato.

²⁸ A. Gonzalez-Palacios, *Valadier au Louvre ou l'Antiquité Exaltée*, Parigi, Museo del Louvre, 1994; idem, *L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, cat della mostra, Roma, Accademia di Francia a Villa Medici, 1997; idem, *Arredi e ornamenti...*, op. cit., a nota 25, pp. 315-426; idem, "Valadier Father and Son . Some Further Notes and Discoveries", in *Furniture History*, XLIII, 2007, pp.69-84

Per Thomas Mansel Talbot, uno dei grandi turisti inglesi del momento, vende sei cigli in bronzo dorato per piani in marmo e l'anno dopo le rifiniture per un camino la cui parte litica è opera di Carlo Albacini (oggi a Penrice Castle) e di cui ho detto sopra. Per il Battistero Lateranense fonde poi una figura di San Giovanni Battista prendendo a modello una antica scultura lignea che vi si conservava allora.

Il 1773 vede una non indifferente mole di lavoro per il Principe Borghese che stava rammodernando la Galleria terrena del palazzo di Campo Marzio. Per quegli ambienti Valadier esegue una testa in bronzo patinato da porre su un'erma di alabastro (fig 11); le rifiniture per due tavolini con piani in porfido a dodici lati comprendenti teste delle stagioni e festoni in bronzo dorato; due candelabri da porre sui detti tavolini, con figure dall'antico in bronzo dorato e sostegni in porfido (oggi nel Metropolitan Museum di New York). Per un ambiente vicino gli viene commissionato di rifare interamente un tavolo bronzeo sorretto da telamoni e cariatidi che era stato ideato nel secolo precedente da Alessandro Algardi: Valadier cambiò la posizione degli arti dei sostegni, rifece le traverse, le cornici e i panneggi aggiungendo una parziale doratura. In questo periodo Valadier diventa anche restauratore e ripristina bronzi rinascimentali ai quali rifà "la patina antica", come attesta nei propri conti che includono lavori di ogni tipo fra cui diverse rifiniture bronzee per tavolini in marmi colorati o in mosaico antico. Nel 1773 Valadier aveva anche inviato a Parigi due riduzioni bronzee di una certa mole dell'Apollo del Belvedere e della Venere Callipigia, destinate a Madame du Barry (oggi al Louvre).

Nel 1775 compone il fregio in bronzo dorato con putti e maschere di Medusa per un camino di Lorenzo Cardelli e inizia una lunga serie di pagamenti per la corte pontificia riguardante opere di oreficeria. Nello stesso anno esegue due lampade in bronzo dorato e argento per Wardour Castle, (commissionategli l'anno precedente ma compiute solo nel 1777) dimora di Lord Arundell.

Il 20 giugno 1778 il Diario Ordinario si sofferma a lungo su un dessert che Valadier aveva esposto nel suo studio, un insieme di oggetti e riduzioni di architetture antiche in marmi colorati, pietre dure e metalli dorati che comprendevano l'oro, l'argento e il bronzo; un lungo sostegno reggeva una parte centrale concepita come un circo antico fornito persino di bighe. L'eccezionalità di questo ornamento provocò l'interesse di Pio VI che volle gli fosse portato al Quirinale; il centrotavola fu poi acquistato dal Balì di Breteuil e alla morte di questi, a Parigi, da Carlos IV (che fece eseguire qualche modifica e molte aggiunte nel Laboratorio delle pietre dure del Buen Retiro: quel che è stato identificato è custodito nel Palacio Real e nel Museo Arqueologico di Madrid).

I suoi contatti con la corte papale diventano sempre più stretti. Nel 1779 appronta un servizio da scrittoio in bronzo dorato e rosso antico per il Papa ed inizia a montare la leggendaria raccolta dei cammei vaticani, non ancora portata a termine alla sua morte, quando gli subentrerà nelle stesse mansioni il figlio Giuseppe. Pio VI visita l'officina del maestro (definita dal Chracas "lo studio, fonderia del virtuoso Argentiere Sig Luigi Valadier") nell'ottobre di quel 1779 e vi osserva "un nobile modello della rinomata colonna Traiana, alto 14 palmi, formato di marmo con fondo di lapislazzuli, bassorilievi in oro": si trattava della riduzione del famoso monumento, oggi custodita nella Schatzkammer di Monaco. Contemporaneamente il papa ammirava quattro statue di bronzo destinate a Parigi (il Marte Ludovisi, l'Antinoo del Campidoglio, l'Apollo del Belvedere e l'Amazzone Mattei per il conte d'Orsay, oggi al Louvre e a Versailles) e gli ornati in bronzo per una vasca di porfido a Villa Borghese consistenti in quattro coccodrilli presi da un modello antico (distrutti nell'Ottocento). Poco dopo il pontefice lo insignì del titolo di Soprintendente ai restauri di bronzi antichi e legature dei cammei nei Musei Sacro e Profano. Il 20 maggio 1779 si chiede il permesso di esportazione per "due busti di metallo di Mr Luigi a Piazza di Spagna"²⁹. È curioso notare come a Luigi Valadier si dava il nome di Monsieur come se fosse uno straniero: il suo studio, è risaputo, era nei pressi di piazza di Spagna.

Non andranno dimenticati i molti disegni originali di Luigi Valadier che si distinguono per la freschezza della fantasia e la perizia del tratto. Ma accanto a questi fogli si conservano centinaia di progetti divisi fra la Pinacoteca di Faenza e, fino a qualche anno fa, l'Artemis Group di Londra (questi ultimi dispersi oggi in molte collezioni). Non si dimenticherà però che questa eccezionale

²⁹ Bartolotti, op.cit. a nota 11, V, fasc 6, p.291

opera grafica spetta non soltanto al maestro ma a molti collaboratori o consulenti casuali che si succedono per un paio di generazioni.

Le innumerevoli commissioni attorno al 1780 contano, per limitarsi al campo dei bronzi, le rifiniture a dodici mezze colonne per Villa Borghese che servivano da basi per busti, composte come festoni retti da bucrani. Nel giugno dell'80 l'Arciduca Ferdinando, Governatore della Lombardia, commissionò a Valadier un dessert lungo nove palmi e l'anno seguente il papa ammirava nello studio in via del Babuino due degli armadi destinati a contenere avori e cammei nel Museo Profano. In quello stesso anno Valadier firma un mortaio in bronzo (Museo di Roma) mentre l'anno successivo completa e espone un paliotto per il Duomo di Siena con bassorilievi in argento e rifiniture in bronzo. In bronzo erano anche i busti dei Bibliotecari Apostolici commissionatigli dal Cardinal Zelada, allora titolare di quella carica; correva il 1783 e nello stesso momento Valadier lavorava al dessert per il nipote del papa, il Duca Braschi, completato l'anno successivo. Di quel fastoso insieme, portato via dai francesi una quindici di anni dopo, restano il basamento, alcuni degli elementi che lo componevano e non pochi documenti: questi consentono di ricordare come uno dei vasi che lo adornavano fosse firmato da Lorenzo Cardelli e almeno un bronzo recasse il nome di Francesco Righetti, ciò che denota la libertà associativa degli artefici romani. Il dessert ubbidiva ad un felice amalgama di forme barocche (persino rococò) e neoclassiche. In questi ultimi anni mi è stato possibile identificare alcuni degli elementi di quel paradisiaco insieme ai quali viene ora ad aggiungersi un'erma di Bacco, in rosso antico, conservata nel Metropolitan Museum di New York (fig.12). Ovviamente non si tratta di un'opera di mano di Luigi Valadier ma di uno degli scalpellini che collaborarono con lui. Quando l'immenso dessert del nipote di Pio VI giunse a Parigi nel 1801 fu stilato un lungo inventario del contenuto delle casse. Al numero 133 compare: *6 fois. 6 hermès de faune et Bacchus indien antiques, dont 2 en rouge antique, 2 en marbre couleur de chair, et deux en jaune antique. Le tout élevé sur socles de marbres appareillés. Ces 6 hermès ont été fracturés dans le transport et sont arrivés dans le plus mauvais ordre.*

Di questi elementi se ne conservano ancora quattro, in giallo antico di diverse gradazioni, dal carnicino al rosato, nel Louvre, e misurano tutti all'incirca trentun centimetri di altezza (fig.13). Mancano quindi due all'appello uno dei quali, ne sono convinto, è quello del Metropolitan, di cm 31,4 di altezza, con la base di un marmo ben appaiato al rosso, il fior di pesco: come gli altri ha gli occhi incastonati in marmo bianco e marmo nero e una espressività che cerca di evocare una certa enfasi ellenistica³⁰.

Riprendiamo il nostro itinerario: le cronache dell'epoca ricordano le visite di Gustavo III e del Papa, assai interessato alla fusione della campana per San Pietro che poneva infiniti problemi. Fra gli ultimi lavori, accanto ad alcune rifiniture in rame dorato per due comò di Villa Borghese, c'è la menzione di un ulteriore dessert spedito al Marchese di Lorical e il completamento dei quattro armadi del Museo Profano. Per Villa Borghese sono approntate le rifiniture di un camino per la Galleriola e due orologi: uno con una cassa architettonica in marmi colorati con figure in bronzo dorato, un altro con una figura del Tempo tratta da un modello michelangiolesco. Infine, nel 1785, il Cardinale Giuseppe Doria Pamphilj riceveva in dono per la sua elevazione alla porpora quattro vasi in alabastro con applicazioni e bracci amovibili in bronzo dorato, che il Diario Ordinario ricorda essere di Valadier.

Un dono per Pio VI

Aggiungiamo ancora, ed è scoperta d'oggi, che il 17 giugno 1785 il Cardinal Riminaldi fa vedere a Vincenzo Pacetti i regali che sta per donare a Pio VI: un quadro del Cavalier d'Arpino con Adamo ed Eva³¹, i Dodici Cesari in bronzo, una scrivania in porcellana di Sassonia e una scrivania in pietre

³⁰ Sono grato a James David Draper del Metropolitan Museum che ha avuto l'amabilità di passarmi gli appunti del nostro comune amico James Parker, compianto curatore del Museo. Ai tempi di Parker non era ancora noto il dessert Braschi ma egli comunque aveva individuato l'ambito culturale a cui apparteneva questa opericciola mettendola in rapporto coi camini di Piranesi, specialmente con quello di Burghley House. Si tratta di un dono, del 1917, di J. Pierpont Morgan. Alcuni oggetti del dessert Braschi scomparsi al loro arrivo in Francia non erano affatto, io credo, in così cattivo stato come nell'inventario si sostiene. Per le altre quattro erme compagne della nostra si veda Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti...*, op cit, a nota 25, p. 413.

³¹ H. Roettgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Roma, 2002, p.504 cita diversi dipinti dell'autore con Adamo ed Eva, nessuno dei quali è rintracciabile. Il candidato più plausibile ci sembra un dipinto su rame di palmi due appartenuto nel Seicento a Francesco Del Monte.

dure legata in argento e metallo. I Dodici Cesari potrebbero essere quelli menzionati nelle liste di Francesco Righetti di cui a suo tempo parleremo. Per “scrivania” si intendeva allora non un mobile ma un servizio da scrittoio. Viene qui subito alla mente il magnifico servito in pietre rare, bronzo dorato e argento, sorretto da aquile e con bei cammei e le armi di Pio VI, che avevo già attribuito ai Valadier, piuttosto al figlio che al padre per il suo aspetto marcatamente neoclassico³² (fig.14). Ma a pensarci bene potrebbe ben essere una delle ultime opere del padre. Giovanni Maria Riminaldi aveva buoni motivi per essere grato a Pio VI che poco tempo prima, l'11 aprile, gli aveva imposto la berretta e concesso il titolo di Santa Maria del Popolo: Riminaldi era anche un uomo di gusto, proprietario di quella incantevole litoteca con un campionario di marmi antichi che si trova nel Museo di Schifanoia a Ferrara, con un'iscrizione del 1763. Fu lui anche a sovvenzionare la tomba di Anton Raphael Mengs eseguita da Vincenzo Pacetti nella chiesa dei Santi Michele e Magno. Lo scultore, a proposito dei pagamenti che doveva ricevere dal Cardinale, assai difficolto, se ne esce in una delle sue: “coi preti meno si puole averci che fare su l'interesse è assai meglio”. Pacetti ebbe anche qualche rapporto con Luigi Valadier e a quanto pare il 30 dicembre 1784 lo scultore si aspettava che il fonditore avesse dato ordine a Cardelli di comprare una statuetta antica da lui. Ma le cose non dovettero andare così. Il 15 settembre 1785 Pacetti scrisse nel suo Giornale: “che caso terribile Mr Luigi Valadier si è buttato a fiume”. A questo punto ogni trattativa mercantile era chiusa.

Fra Luigi e Giuseppe

Se, come credo, la “scrivania” di Londra è incontestabilmente opera del padre, non sono pochi i bronzi e le suppellettili in cui resta pressoché impossibile dire se spettino a Luigi o a Giuseppe. Del resto in un' emporio come il loro c'era un fondo di modelli e di forme per cui sarebbe inutile proporre sempre un autore: non è questo il *quid* della questione.

A quel gruppo di oggetti di ottima qualità appartengono le riduzioni della Cleopatra e di uno dei Prigioni del Tacca, così come un gruppo di candelieri e di contenitori in porfido con lo stemma di Pio VI per i quali è impossibile, e forse inutile, tracciare una linea di confine³³. Ad essi si unisce oggi una pendola (fig.15) in bronzo dorato e marmo statuario (cm 27 x 16,3 x 8) su cui è raffigurata una Musa, Polimnia, ripresa da una scultura per metà antica e per metà opera di Agostino Penna, destinata nel 1780 alla Stanza del Gladiatore in Villa Borghese³⁴. La Musa si appoggia al quadrante dell'orologio coronato da un vaso in agata con anse lanceolate. Opposta alla figura di Polimnia è un Cupido col cuore in mano; tutto è retto da un basamento a mò' di altare con ghirlande e teste di ariete, assai simile a quelli che si vedono sulla Cleopatra e il Prigione, su un disegno del Museo Napoleonico e su una pendola già sul mercato d'arte a Parigi. Fra i disegni noti della bottega di Valadier due fanno qui il caso nostro: un progetto per pendola in uno spirito diverso, più rococò, ma con una simile costruzione e equilibrio architettonico (fig. 16), e un pensiero per un vasetto con anse pressoché identiche a quelle dell'elemento analogo sulla nostra pendola (fig. 17).

Forse il lavoro più importante di Giuseppe Valadier nel campo che ci occupa sono i due ampollati ma indubbiamente solenni tavoli per la Biblioteca Vaticana (fig. 18), con due immensi piani in granito bianco e nero tagliato da un blocco trovato in uno dei muri del Pantheon ai tempi di Benedetto XIV. Le figure di Ercole sono modellate da Pacetti e fuse nella bottega dei Valadier, come ricorda Hugh Honour, nel suo articolo su Pacetti del 1960 già citato. I tavoli vengono menzionati nelle *Memorie Enciclopediche* e furono esposti da chi scrive nella mostra *The Age of Neoclassicism* del 1972³⁵. Riprendono, con l' arida fantasia tipica di Giuseppe, lo schema ideato da

³² P. Hugues *The Wallace Collection. Catalogue of Furniture*, Londra, 1996, III, pp. 1439-1445. Si conserva ancora l'astuccio originale in cuoio impresso con l'arme del papa.

³³ Gonzalez-Palacios, “Valadier Father and Son” op. cit. a nota 28

³⁴ Gonzalez-Palacios, *Arredi e ornamenti...*, op. cit. a nota 25, fig. 11 a p.266

³⁵ *The Age of Neoclassicism*, catalogo della mostra, Londra, The Art Council of Great Britain, 1972, cat. 1683, pp. 792-793 (W. Rieder con la bibliografia anteriore) Recentemente C. Felicetti ha avanzato l'ipotesi che nel disegno di queste opere sia intervenuto il pittore Cristoforo Unterperger, ciò che è possibile poiché nel suo Giornale il 9 settembre 1789 Pacetti scriveva come “il signor Cristofano e il Signor Valadier sono venuti a vedere i modelli che sto facendo delli Ercoli p il Tavolino del Moseo”. La Felicetti non prende in esame né l'articolo di Honour né il catalogo di Londra testè menzionato; preferisce ritenere come bozzetto grafico per l'opera un modesto

Luigi molti anni prima, nel 1773, per il Tavolo Borghese dell'Algardi del quale ripetono alla lettera l'unica cosa poco soddisfacente, le traverse coronate da pigne. Gli Ercoli che reggono quei monumenti non sono altro che una mutazione dei famosi Sileni di Villa Albani (oggi al Louvre) resi celebri da un'incisione di Piranesi dei *Vasi Candelabri e Cippi...*(1778) e ripetuti *ad nauseam* in ogni materiale e in ogni dimensione possibili.

Giacomo e Giovanni Zoffoli

Non molto è stato scoperto sugli Zoffoli, Giacomo e Giovanni, da quando Hugh Honour fornì loro credenziali nel regno della storia dell'arte in un brillante comunicato del 1961. Fece presto, come tutti coloro che hanno le idee chiare. Giacomo dovrebbe essere nato verso il 1731, Giovanni verso il 1745. Erano ovviamente parenti ma non sappiamo in quale grado: zio e nipote, fratelli? Le iniziali con le quali siglano i loro bronzi sono le stesse. Il 6 marzo 1785 Giacomo morì; Giovanni gli sopravvisse fino all'11 ottobre 1805. Giacomo era maestro argentiere: ci sono noti alcuni suoi fatti in questo campo a partire dal 1758 e sappiamo che ebbe la relativa patente il 28 maggio 1775. Forse la sua opera più curata fu una delle prime, e una delle poche documentate. Parlo della riduzione del monumento equestre di Marco Aurelio, donato da Clemente XIII all'Elettore di Sassonia nel 1763 e ancora nella Grünen Gewölbe di Dresda³⁶.

Gli Zoffoli non erano in grado di preparare i modelli per i loro bronzi: nel maggio del 1773 Vincenzo Pacetti rammenta di aver fatto per Giacomo "una copia della Flora di Farnese in creta della grandezza di un palmo e mezzo", pagatagli "quattro zecchini", con i quali "mi feci un abito di tela che allora costumava". Nel giugno dell'anno successivo è ancora Pacetti a fornire a Zoffoli, sempre per quattro zecchini, una copia in creta dell'Ermafrodito (della Flora esistono diversi esemplari, dell'Ermafrodito per ora uno solo è noto, nel Museo Nazionale di Stoccolma).³⁷

Pacetti menzionerà ancora Zoffoli: va da lui per vedere il busto del Papa, "quale non mi piace". Si trattava di un ritratto di Pio VI destinato ad Ancona, non modellato da Pacetti bensì dal suo non amato maestro Tommaso Righi³⁸. Il 17 aprile 1781 Franzoni (suo collega di mestiere e di affari) ordina a Vincenzo Pacetti una riduzione in cera della statua del primo Papa a San Pietro e ciò sembra abbastanza bizzarro poiché Franzoni non era un bronzista. Pacetti invia il fratello Camillo ad eseguire questo lavoro per il quale risultano necessarie dodici giornate. Ora, stranamente, il 18 aprile Pacetti appunta di dare ad eseguire "in metallo la statuetta di San Pietro" a Zoffoli. Sarà andata proprio così? Nelle liste di Zoffoli non risulta menzione di alcun San Pietro. Molti anni fa, mi accadde di vedere una riduzione di quella celebre figura, seduta su un trono di marmo, di fattura settecentesca: non era comunque firmata. Ad ogni modo il modello esiste ma in biscuit della manifattura di Volpato. Si basava sulla stessa terracotta?³⁹.

Giovanni Zoffoli continua da solo l'attività di Giacomo e nel 1787 lo studio risulta di nuovo attivo nello stesso edificio ma su un altro piano di via degli Avignonesi (vicino Strada Tomati, oggi via Sistina). E' Giovanni lo Zoffoli di cui parla Tatham in una delle lettere oggi nel Victoria and Albert Museum, fra le quali si include il catalogo dei bronzi di Zoffoli. Questo foglio a stampa non è datato, si intitola *Serie di Figure fatte, e da farsi in bronzo dell'altezza di un palmo e mezzo bono romano...studio di Scultura di Bronzi di Giovanni Zoffoli romano. L'abitazione sopra il vermicellaro alli Avinionesi*.

Sono molti i bronzi oggi noti con la sigla degli Zoffoli (solo quello a Dresda, che io sappia, specifica il nome di Giacomo). Alcuni furono pubblicati da Honour, altri sono stati studiati in seguito da

"ricordo" di Giuseppe Valadier di molti anni più tardi: *Cristoforo Unterperger*, catalogo della mostra a cura di C. Felicetti, Roma, 1998-1999, pp. 64-68

³⁶ H. Honour, "Bronze Statuettes" in *The Connoisseur*, November 1961, pp. 198-205. Bulgari, op. cit., a nota 13, ad vocem.

³⁷ Per i bronzi degli Zoffoli vedi le liste compilate da H. Honour, le aggiunte di Nicholas Penny (*Catalogue of European Sculpture in The Ashmolean Museum*, Oxford, 1992, vol I, pp.162-167) di Charles Avery ("Bronze Statuettes in Woburn Abbey" in *Apollo*, February, 1984, pp.97-8) di Anthony Radcliffe (in *The Treasure Houses of Britain* catalogo della mostra a Washington, 1985, catt. 283-288). Molti sono i bronzi in grandi dimore inglesi come Woburn Abbey, Blenheim, Saltram e Syon House.

³⁸ A. Busiri Vici, "Un divertente monumento en plein air a Papa Braschi" in *L'Urbe*, 1971, pp.1-6; la questione è ripresa da A. Negro, "Per Tommaso Righi" in *Studi sul Settecento Romano. Sculture romane del Settecento II*, 2002, p. 110- n. 90. A mio modo di vedere resta ancora non del tutto chiaro l'operato di Luigi Calamanti in questa occasione, anche lui fonditore.

³⁹ Si trova nel Museo di Bassano del Grappa, esposto nella mostra *I trionfi di Volpato*, a cura di H. Honour, a Bassano del Grappa, Milano, 2003, p.98

Nicholas Penny; altri ancora sono stati ritrovati nel Castello degli Anhalt-Dessau a Wörlitz: questi ultimi furono acquistati a Roma nel 1766 dall'architetto di quella straordinaria dimora, il Barone von Erdmannsdorff⁴⁰. Una bellissima Cleopatra addormentata, tratta dall'originale vaticano, oggi riconosciuta come Arianna, è entrata nel 1975 nelle raccolte di Berlino ⁴¹ mentre un curioso elefante (fig. 19) di notevoli dimensioni, nel Museo del Prado, faceva parte nel 1834 delle raccolte di Ferdinando VII ⁴². E' lo stesso modello che si ritrova nel dessert coi templi di Paestum appartenuto alla Regina di Napoli, di cui abbiamo già parlato.

Molti altri bronzi degli Zoffoli sono comparsi in non poche aste negli ultimi anni e in alcune mostre: piano piano essi i dimostrano non inferiori a quelli di Boschi, di Valadier, di Francesco Righetti, anzi talvolta sono superiori a quelli di quest' ultimo ⁴³. Andrà infine detto che in un famoso quadro di Johann Zoffany del 1769 raffigurante Sir Lawrence Dundas col nipote si vedono disposti su un caminetto nella residenza di quel ricco collezionista ad Arlington Street, a Londra, sette bronzetti di Giacomo Zoffoli ovviamente acquistati nei primi tempi dell'attività del nostro bronzista: alcuni di essi sono stati ritrovati e sistemati a Aske Hall, appartenente al Marchese di Zetland, discendente di Sir Lawrence⁴⁴.

Nel vecchio, eccellente volume di Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten* del 1967, compare una tigre scuoiata, vibrante lezione anatomica che era stata creduta, ciò che risultava allora verosimile, lavoro rinascimentale (fig 20). L'autore lo ritiene con ragione opera neoclassica di Zoffoli (nel Catalogo di questi viene citata una "notomia di tigre"). Sono certo che altre riduzioni di lavori barocchi e rinascimentali eseguiti a Roma da fonditori neoclassici possono apparire come opere più antiche. I bronzi degli Zoffoli sono in qualche occasione di particolare finezza, soprattutto per quel che riguarda la cesellatura –non a caso Giacomo era argentiere.

Giuseppe Boschi

Il 19 settembre 1784 Vincenzo Pacetti scrive nel suo Giornale di essersi recato assieme ad alcuni colleghi a giudicare i concorrenti ad un premio dell'Accademia di San Luca. "Siamo stati sei; fra i premiati sono stati due giovani dello studio: primo premio della scultura Giuseppe Boschi e il quinto della pittura Antonio Corsi". Boschi, allora poco più che ventenne essendo nato verso il 1760, era un plasticatore romano non privo di talento, allievo del Pacetti. Il soggetto del concorso era "Abramo in adorazione dei Tre Angeli che gli comparvero in abito di viaggiatore". La terracotta del Boschi, illustrata nel 1933 da Vincenzo Golzio⁴⁵, si trova ancora nell'Accademia stessa: è opera di elegante fattura, modellata in un grazioso spirito barocchetto, col vecchio patriarca inginocchiato dinanzi ai giovani trionfanti, mentre una figura in stacciato, sul retro, sembra confondersi col lungo manto di Abramo (fig 21).

Tre anni più tardi, il 23 giugno 1787, Pacetti scrive ancora nel suo diario di aver terminato "la statua di Marte giovane con la figurina di bronzo fatta da Boschi della Vittoria". Dunque Boschi era diventato, ancor prima dei trent'anni, uno specialista nella fusione dei bronzi pur essendo, come avevamo già visto, in grado di modellare assai bene da qualche anno. Queste sue diverse capacità spiegano le ragioni di quanto Tatham scriverà su di lui nel 1795: "*he is himself the Artist, and not a principal which enables him to afford them (i prezzi) as specified, that is much cheaper*". Così

⁴⁰ I Pfeifer, "Giacomo Zoffoli. Kleinbronzen aus Schloss Wörlitz" in *Weltkunst*, 15 dicembre 1996, pp 3232-3234

⁴¹ U. Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17 und 18 Jahrhunderts*, Berlino, 1978, pp.174-176

⁴² R. Coppel Aréizaga, *Museo del Prado, Catalogo de la Escultura de época moderna*, Madrid, 1998, cat.56. L'autrice sembra mettere in dubbio la doratura e la firma ("G. ZOFFOLI. F."): la doratura potrebbe lasciare qualche perplessità mentre a mio avviso la firma è del tutto convincente. L'elefante è alto cm 41; lo zoccolo non è pertinente.

⁴³ Non è questo il luogo per fornire una lista completa dei bronzi degli Zoffoli ad ogni modo in alcune vendite recenti si trovano diversi suoi bronzi: Sothebys, Londra, 5 giugno 2006, n 86 (due vasi dall'antico, firmati); Sothebys, New York, 5 giugno 1997, n 185 (Flora Farnese, firmata) ; Sothebys/Milano 2 dicembre 1998, n 411 (l'Arrotino, firmato) n 412 (due vasi, firmati); Sothebys, Parigi, 23 marzo 2006, n 48 (Flora Farnese), n. 49 (Antinoo del Campidoglio, qui riprodotto a fig 21) ambedue firmati.

⁴⁴ Il quadro, illustrato molte volte, si vede ad esempio in M. Webster, *Johan Zoffany*, catalogo della mostra, Londra, National Portrait Gallery, 1976, cat 56, pp. 49-51. Sulla ricostruzione della serie ad Aske Hall si veda G. Worsley, "Recovering Sir Lawrence's Bronzes", in *Country Life*, June 9 1988, p.270

⁴⁵ V. Golzio, *Le terrecotte della R. Accademia di San Luca*, Roma, 1933, p.27, tav XI. Golzio scrive contrariamente a quanto specifica Pacetti, testimone dell'epoca, che il concorso vinto dal Boschi risale al 1783. Altre informazioni si trovano in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, Roma, 2000, cat. III. 24, (M.G. Barberini)

era: avendo a questo punto un piccolo stabilimento, apprezzato da personaggi di primo calibro, come Canova e Angelica Kauffmann, Boschi costava assai meno di Francesco Righetti⁴⁶ e di Giuseppe Valadier essendo in grado di provvedere il modello e di fare per proprio conto la fusione. Bisogna notare, come indica Tatham, che Boschi era un vero e proprio artista quale era stato Luigi Valadier: Boschi sapeva disegnare e gli incantevoli pensieri per tutta quella parafernalia chic che piaceva agli inglesi –candelieri, orologi, riduzioni di sculture famose- venivano tratteggiati a passo di danza in piccoli fogli con tocchi d'acquarello che ammorbidiscono la natura dei metalli quasi fossero rivestiti di stoffe di seta (figg 22-26). Dunque, la carriera di Giuseppe Boschi si va chiarendo e le informazioni che abbiamo su di lui, erratiche e occasionali, consentono ora un'immagine più completa ma non ancora definitiva. Cerchiamo di tratteggiarla di nuovo.

Vincenzo Pacetti continuerà a proteggere Boschi, prestandogli dei soldi (1785, 1786, 1788) facendogli sposare la propria sorella e trovandogli qualche lavoretto nel grandioso cantiere di Villa Borghese dove nel 1788, ad esempio, Boschi dipinge una statua di Narciso per una fontana⁴⁷.

Nella lettera del Tatham del 1795 già citata si includeva uno schizzo di Boschi che corrispondeva ad un orologio in bronzo da lui eseguito a Roma per Lady Spencer, con Minerva e due altre figure abbigliate all'antica. L'orologio è stato identificato (fig 27) qualche anno fa da Sir Nicholas Goodison e si trova dove era giusto che si trovasse, nella dimora degli Spencer ad Althorp, reca la firma di Boschi e la data del 1797: è possibile che più che di firma si debba qui parlare di una iscrizione eseguita all'arrivo in Inghilterra dell'elegante artefatto (alto 35 cm)⁴⁸. Comunque è possibile che il 1797 sia la data di esecuzione visto che l'inevitabile Pacetti ha a che fare in qualche modo con questo orologio proprio in quell'anno. Il 24 agosto 1797, infatti, Pacetti scrive nel suo Giornale di aver pagato venti scudi "a Boschi mio cognato in conto dell'orologio". D'altra parte questo continuo mercanteggiare trova eco nello stesso diario pochi mesi prima, il 2 giugno: "ho pagato scudi 50 al Sor Boschi per una figura di metallo comprata dal medesimo per rivenderla".

Nel 1792, all'ascesa al dogato di Michelangelo Cambiaso a Genova, Boschi prepara insieme a Francesco Righetti alcuni bronzi per un dessert tratti dall'antico (ignoriamo il destino e i soggetti di quei lavori)⁴⁹. Alla fine del secolo è evidente che il suo nome è ormai ben affermato se tocca a lui firmare come "perito metallaro" i bronzi appartenuti a Bartolomeo Cavaceppi, nel dicembre 1799

50

Le *Memorie Enciclopediche Romane*, celebre pubblicazione del Guattani già menzionata, parlano spesso di lui: nel primo numero, del 1806, si descrive attentamente il dessert grandioso, disegnato da un artista catalano all'epoca a Roma, Damiano Campeny, che venne esposto trionfalmente nel Palazzo di Spagna. Quel complicato circo in miniatura, non privo di astruse rappresentazioni, venne eseguito dal nostro Boschi per quanto riguarda i metalli e dai fratelli Alessandro e Camillo Focardi per i marmi. Accanto alle figure ideate da Campeny e modellate da un altro catalano, Antonio Solá, ci sono ulteriori bronzi che potrebbero essere stati modellati da Boschi essendo direttamente derivati da prototipi antichi, e qui parlo delle riduzioni delle leonesse del Campidoglio o dei vasi con anse avvolgenti come quello di Santa Cecilia in Trastevere⁵¹.

Qualche anno più tardi, nel 1809, le *Memorie Enciclopediche* menzionano con grande lode la fusione di una replica del Mercurio di Giambologna e di un'Ebe tratta dal modello di Antonio Canova "ambedue in grandezza dal vero e ambedue patinate color verde"; l'Ebe (alt cm 160) con rifiniture dorate (già da me stesso altrove illustrata)⁵² (fig 28). Nello stesso scritto si citano ancora altre due grandi figure ordinate dal Commendator Demidoff al Boschi: oggi non ci è nota la loro ubicazione. E sempre nelle *Memorie* di quel 1809 il Guattani si dilunga su un "tempio monoptero

⁴⁶ Nella sua lettera Tatham scrive, ma si tratta evidentemente di un lapsus, Antonio anziché Francesco Righetti. Le lettere di Tatham citate infinite volte da quando vennero rese note da Hugh Honour molti anni fa, si trovano nel Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings.

⁴⁷ A. Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, cit. a nota 2, p.285

⁴⁸ N. Goodison, "Minerva and pupils" in *Furniture History*, XXIX, 1993, pp. 143-146

⁴⁹ R. Valeriani in E. Colle, A. Griseri, R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia*, Milano, 2001, p.228; L. Pessa Montagni, *Giacomo Boselli*, Genova, 1994, p.78

⁵⁰ C. Gasparri, O. Ghiandoni, *Lo Studio Cavaceppi e le Collezioni Torlonia. Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, III serie, anno XVI, 1993, Roma, 1994, p.229

⁵¹ Il dessert, oggi nella Galleria Nazionale di Parma, è stato oggetto di una mostra tenutasi in quella sede nel 2000, con catalogo non sempre impeccabile a cura di Pilar Vélaz (mi riferisco ai nn. 17-20 e 57).

⁵² Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, cit. a nota 2, p.318, fig. 548

ad uso di dessert” ideato dall’Abate Angelo Uggeri, architetto milanese assai erudito e assai noto a Roma (fig 29). Esso venne acquistato da una dama milanese, Teresa Crivelli nata Olgiati, e passava per uno dei più originali centrotavola dell’epoca, composto da dodici colonne in breccia corallina che reggevano un fregio con ippogrifi dorati e una cupola con tegole in bronzo patinato. Dodici statuette dorate con le ore del giorno si vedevano alla base facendo coro ad una raffigurazione sempre dorata di Apollo-Sole. Tutti i metalli erano opera di Giuseppe Boschi, gli ornati in scagliola di Vincenzo Angeloni, i marmi di Focardi ⁵³.

Pacetti continua ad occuparsi del cognato e il 10 novembre 1805 ricorda di averlo fatto ammettere a pieni voti nella Congregazione di San Giuseppe al Pantheon. Cinque anni dopo, il 22 maggio 1810, si interessa ancora di tre figurine di bronzo lavorate da Boschi su cui esiste un contenzioso.

Aggiungiamo ancora altro sulla sua produzione. Ho già pubblicato altrove due candelabri in rosso antico e bronzo dorato rintracciati a Palazzo Pitti ⁵⁴. La ragione per questa attribuzione incontestabile risiede in un disegno di pugno del Boschi e la sua traduzione in un più corretto gergo architettonico di mano di Tatham, ambedue conservati nello stesso fondo di Londra: è dunque probabile che altri esemplari di questo bel modello siano partiti per il Principe Reggente e prima o poi si troveranno in Inghilterra. Comunque altri quattro candelabri, di simili materiali e dimensioni (alt cm 51,5) sono nel Museo di Capodimonte dove li identificai molti anni fa. Vennero poi illustrati con un’erronea assegnazione a Pietro Merz ⁵⁵.

Non insisto ora su altre attribuzioni da me stesso fatte a Boschi (due bronzi tratti dal Canova, l’Elena di Palazzo Albrizi e il Paride oggi all’Ermitage; e due dall’antico, un Achille e un Ajace⁵⁶): sono probabili ma non certe. Non essendo questo il luogo per avanzare ulteriori ipotesi preferisco illustrare una magnifica riduzione del Laocoonte che vidi anni fa da Patricia Wengraf a Londra (figg 30-31): alta 41,6 cm, firmata “Giuseppe. Boschi. Fece. in Roma. 1807” (ora si trova al Los Angeles County Museum of Art). Di un’eccellente qualità, con una patina verdastra simile, se la memoria non mi inganna, a quella dell’Ebe tratta dal modello di Canova. Poco prima Boschi era stato denunciato per tener bottega d’argenterie senza patente insieme al parmigiano Andrea Pagani. Il negozio era ubicato “in via Gregoriana incontro al giardino” dove, informava il Guattani, si trovava anche il suo studio. Comunque il 27 luglio 1806 il nostro uomo venne ammesso alla prova per maestro argenterie ma non sappiamo null’altro sulla sua attività in quest’altro campo ⁵⁷.

Vorrei infine insistere sul fatto che fra i fonditori romani della sua epoca Giuseppe Boschi era l’unico in grado di modellare con grande perizia. La sua produzione che via via comincia ad essere nota comprende curiose bizzarrie come un gruppo con una civetta, assai diverso dalle sue figure classiche⁵⁸. Da Canova eseguì altre riduzioni, come un ritratto di Caterina II, probabilmente tratto da un originale del cognato Vincenzo Pacetti. R. Valeriani ha pubblicato altri documenti di licenze di esportazioni da Roma: da questi risulta che nel 1804 un tale Settimio Romanelli chiedeva permessi per un Marco Aurelio, un Mercurio da Giambologna, un busto di Bruto, uno di Scipione l’Africano, una piccola Vittoria, tutti coi loro piedistalli di marmi. Il postulante si firma “Settimio Romanelli Strada Gregoriana n 40 Sig. Boschi”. Nel 1811 Boschi esponeva in Campidoglio un busto di un faunetto. ⁵⁹Andrà in fine detto, per meglio capire le relazioni famigliari, come Vincenzo Pacetti non fosse solo cognato di Boschi ma anche del primo pittore della corte di Torino, Lorenzo Pecheux. Si occupò sempre di questi suoi parenti, che si occuparono ovviamente di lui, e infatti Pacetti il 16 marzo 1817 segue un concorso di disegno, “il primo nominato è Luigi Boschi, mio nipote”.

Francesco e Luigi Righetti

⁵³ Il nome di battesimo dell’Angeloni lo troviamo nel catalogo degli artisti stabiliti a Roma forniti dalle *Memorie Enciclopediche Romane*, tomo IV; i Focardi erano due fratelli, Alessandro e Camillo, non possiamo dire di quale dei due si tratti ma forse ambedue presero parte a questo lavoro come nel dessert ideato dal Campenry oggi a Parma.

⁵⁴ Alvar Gonzalez-Palacios, *Il Tempio del Gusto*, Milano, 1984, p.141, fig 283.

⁵⁵ *Civiltà dell’Ottocento*, Napoli, Museo di Capodimonte 1997, p.209, cat. 6.115

⁵⁶ Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, op. cit. a nota 2, figg. 552-554

⁵⁷ Bulgari, op. cit. a nota 13, *ad vocem*.

⁵⁸ V. Kraham, “Eine ‘Schalkhaftigkeit’ von Christian Daniel Rauch” in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für. Kunswissenschaft*, Berlino, 42, fasc 2 1998, pp.82-92

⁵⁹ Valeriani, op. cit. a nota 49, pp. 194, 201

Non vorrei ripetere me stesso oltre l'opportuno e dunque cercherò prima di fare un riassunto di quanto già scritto su Francesco e Luigi Righetti ⁶⁰ seguito da altre considerazioni.

Francesco Righetti nacque a Roma l'11 giugno 1749, da una famiglia di origine riminese. Nel 1780 risiedeva in via della Purificazione, quando ebbe il figlio e futuro associato Luigi. Nel 1783 ottenne la patente di argentiere ma la sua attività come fonditore risaliva a qualche anno prima.

Nel 1781 gli vengono commissionate alcune copie di statue dall'antico, a grandezza naturale, in piombo, che dovevano essere dipinte in bianco per simulare il marmo: erano destinate alla dimora olandese del banchiere Henry Hope e l'anno successivo due di esse fecero l'oggetto dell'attenzione di Pio VI. Ne parla il Diario Ordinario del 19 ottobre 1782 che riferisce della visita del Pontefice allo studio "del Sig. Francesco Righetti Guardia del Corpo della Santità Sua, scultore, e Fonditore di metalli". Le due statue per l'Olanda erano la Santa Susanna dal Duquesnoy e il Bacco di Firenze (quello antico, non quello di Sansovino talvolta copiato) ma Pio VI ammirò in quell'occasione anche "una copiosa collezione di Statuine copiate dall'Antico delle cose più celebri nelle Gallerie e di Roma, e di Firenze".

L'anno precedente Vincenzo Pacetti aveva ricordato nel proprio diario di aver inviato il fratello Camillo "in prestito al metallaro Righetti" per nove giorni: ciò pone il problema di chi fosse il modellatore per le fusioni di Righetti, considerato anche che nel 1785 Pacetti per due volte (30 aprile, 18 giugno) ricorderà di nuovo la presenza di Camillo nello studio del bronzista.

Nel 1786 è registrata una sua importante commissione per la Russia, un Parnaso in cui l'Apollo e le Muse derivavano dalle famose statue vaticane; le figure in bronzo erano sistemate su un monte in marmo statuaria con rifiniture metalliche di altri colori e una base in verde antico. Nel 1789 partono per l'estero alcuni lavori importanti fatti insieme al marmista Francesco Franzoni: le opere includevano, fra l'altro, una riduzione della fontana di Villa Albani ed erme con teste e piedi di metallo.

Gran parte della produzione di Francesco Righetti risulta firmata e spesso datata. Fra le opere da me illustrate a suo tempo figurano il Fanciullo con un uccello in mano, da un prototipo Borghese, a cui si dava per compagna nella stessa raccolta una bambina con un nido (datati 1786); le teste dei Dioscuri della Fontana del Quirinale, del 1788, stessa data apposta sulla riduzione del cosiddetto gruppo di Lucio Papirio e Praetextato. Al 1789 sono datati i leoni della fontana del Mosé alle Terme con belle iscrizioni egizie (fig 32) e un busto di Augusto su una panoplia. Al 1790 risalgono l'Aiace di Firenze, il Peto e Arria della raccolta Ludovisi, e il Cupido e Psiche (fig. 33) dal marmo presso il Conte Fede (di cui oggi si ignora l'ubicazione) non troppo dissimile da quello dei Musei Capitolini. In realtà il Conte Fede non possedeva un Cupido e Psiche ma un Cauno e Biblis, come si è scritto sopra.

E' possibile ritrovare questi modelli e molti altri ancora, nel catalogo a stampa delle sue opere che Francesco Righetti fece stampare in francese nel 1794, indirizzato *Aux Amateurs de l'Antiquité et des Beaux Arts*. Le indicazioni specificano che i busti erano alti un palmo e cinque oncie (circa 29 cm) misura che corrisponde esattamente ad una testa di Giunone su una base dorata già da noi illustrata e datata 1791; stesso anno è apposto su una Venere con Cupido che nella lista si specifica discendere da un marmo Rondanini. In quel 1791 Righetti aveva eseguito alcuni bronzi su modelli dello scultore ligure Francesco Maria Ravaschio raffiguranti la Giustizia, la Pace, l'Abbondanza e la Carità, per l'ascesa al dogato di Michelangelo Cambiaso; nella stessa occasione, insieme a Giuseppe Boschi, fuse altri lavori sempre su modelli del Ravaschio da idee del Cervetto: Alcide al bivio e l'Immortalità vincitrice del Tempo. A uno di questi insiemi si allaccia un suo bronzetto firmato e datato 1791, in una collezione privata (h. cm 26 senza la base marmorea; fig 34).

Nel 1792 Righetti chiede licenza di spedire due busti in bronzo, uno rappresentante il diplomatico spagnolo, José Nicolás de Azara e l'altro Anton Raphael Mengs. Mengs era deceduto nel 1779 e, a quanto pare, aveva soprinteso prima della sua morte al proprio ritratto eseguito da Christopher

⁶⁰ A. Gonzalez-Palacios, "I mani del Piranesi: i Righetti, Boschi, Boschetti, Raffaelli" in *Il Tempio del Gusto*, op. cit a nota 54, pp. 139-148 (apparso nel 1976 sulla rivista *Paragone*); A. Gonzalez-Palacios, "Ristudiando i Righetti" in *Antologia di Belle Arti*, 39-42, 1991-1992, pp. 17-46; A. Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, op. cit. a nota 2, pp. 303-317. Tutta la bibliografia anteriore si trova in questi studi ma vorrei almeno citare gli articoli di Romolo Righetti "Fonditori in bronzo romani" in *L'Urbe*, 1940, n. V, pp. 1- 19; n. 11, pp. 2 -8

Hewetson sistemato da Azara nel Pantheon (oggi nella Protomoteca Capitolina). Ma si trattava di un lavoro del 1782 mentre il busto di Mengs, da me già illustrato, è firmato da Righetti e datato 1792 non è identico al marmo dello scultore irlandese. Nella Bibliothèquè Mazarine, a Parigi, si trovano due busti di Azara e Mengs, quest'ultimo datato 1779, in bronzo, opera di Righetti stesso (fig 35).

Del 1792 sono due candelieri con la figura della Canefora capitolina, bracci a volute dorati. Nel 1795 è datato un profilo argenteo di Pio V entro una cornice in bronzo parzialmente dorato con il profilo di Pio VI: forse una commissione del Pontefice stesso. Ancora nel 1795 Tatham menziona in maniera assai lusinghiera il nome di Righetti nelle lettere, già citate, ad Henry Holland. In uno di quei fogli Tatham descrive due candelabri eseguiti in bronzo e marmo da Righetti per Lord Bristol: lo schizzo che di essi traccia dimostra che dovettero essere molto simili ad altri due candelabri, tutt'ora esistenti, firmati e datati 1797 nel Palazzo del Quirinale (fig 36). Sempre al 1797 risale una riduzione del Meleagro dei Musei Vaticani, mentre all'anno antecedente, 1796, sono datate due figure di prigionieri barbari da prototipi una volta nella collezione Farnese a Roma e oggi a Napoli. Verso quegli anni si inizia a far strada la figura del figlio Luigi che nel 1800 firma un foglio da me illustrato con un progetto di candeliere dedicato a Diana e alla caccia. Con l'inizio del nuovo secolo, nonostante un periodo di difficoltà (testimoniato in un diario inedito dello stesso Righetti, citato dal loro discendente ma mai visto da me personalmente) il lavoro riprese e il *Diario di Roma* dà annuncio che nella bottega di via della Purificazione erano esposti due candelieri in bronzo dorato. Pochi giorni dopo il nuovo pontefice, Pio VII, visitava lo studio ammirando i candelieri, una colonna rostrata alta otto palmi, con due tripodi, e una riduzione della fontana di piazza Navona. Il Papa, intendendo fare un dono alla Basilica di San Giorgio a Venezia dove era stato eletto, non solo acquistò i candelieri ma commissionò un intero finimento di accompagnamento che risulta a Venezia dal 1803. Nel 1802 Righetti firma e data un Ganimede con l'aquila che va a completare la serie di sculture in piombo eseguita molti anni prima per Hope.

Nel luglio 1805 Francesco e Luigi Righetti ottengono la patente di Fonditori Camerali. La loro produzione è rammentata l'anno successivo, 1806, dal Guattani nelle *Memorie Enciclopediche* descrivendo lavori di grande mole in cui era largamente fatto uso di marmi colorati (lavoro per cui ho ipotizzato l'intervento del lapicida Francesco Franzoni). Guattani menziona una fontana di Piazza Navona, una tazza di Villa Albani con il Mercurio del Giambologna sovrapposto, Apollo con le Muse e i busti dei Dodici Cesari. Le riduzioni dell'Apollo e delle Muse formano (con altre due figure dei consoli sedenti di Villa Negroni) i quattro gruppi oggi nel Museo di Capodimonte (in parte datati 1803) (fig.37). Righetti, come tutti i bronzisti e tutte le manifatture di porcellana utilizzava più volte gli stessi modelli: l'Apollo con le Muse erano già state adoperate nel Parnaso inviato in Russia nel 1786.

Al 1803 risalgono ancora due obelischi marmorei approntati in occasione delle nozze di Camillo Borghese con Paolina Bonaparte con applicazioni in bronzo dorato raffiguranti gli sposi. Nel 1804 Luigi ottenne la patente di argentiere e nel 1805 nacque suo figlio Francesco, che diverrà scultore. I contatti fra i Righetti e Antonio Canova appaiono delineati sin dall'occasione del getto in bronzo del Napoleone, nudo e vincente, eseguito in marmo dallo scultore: la fusione venne ordinata da Eugenio de Beauharnais e Canova stesso scelse i Righetti che firmarono un contratto nel 1808. Le vicende di quella grande figura in metallo sono note nelle lunghe vicissitudini che portarono i Righetti vicini al fallimento. Vincenzo Pacetti si recò dai Righetti il 25 ottobre 1810 "per vedere la statua di N Bonaparte fatta in bronzo, quale è venuta bene, alta palmi 17...va collocata in Milano" –cosa che in realtà non avvenne fino al 1859. Da allora è nel cortile del Palazzo di Brera. I Righetti ne fecero diverse riduzioni delle quali una è al Louvre, una a Capodimonte e altre ancora in varie collezioni private.

Proseguiva intanto la produzione consueta dei Righetti e tra il 1809 e il 1811 sono datate tre riduzioni del Castore e Polluce, del Laocoonte e del Bacco e Arianna, nella Reggia di Caserta. Ancora per la corte di Napoli è una grande tazza (1811) che combina le figure dei cosiddetti Facchini di Villa Albani a protomi di toro (Museo di Capodimonte: recentemente è stata scoperta in un deposito la riduzione del Mercurio di Giambologna che coronava questo insieme come dimostra anche un disegno di Luigi Righetti del 1817, del Museo di Roma).

Al 1812 risale un importante gruppo in bronzo, porfido e granito del Museo di San Martino a Napoli, firmato e datato (non proveniente dalle collezioni borboniche ma acquistato nel 1873). Tale opera è una riduzione della biga di Franzoni (fig 38) composta con frammenti antichi nel 1787 circa per la sala omonima nel Museo Vaticano. Questo soggetto compare già in una richiesta di esportazione formulata dal Righetti nel 1793 per Genova⁶¹

Intanto Antonio Canova aveva iniziato a modellare dal 1807 un monumento raffigurante Napoleone a cavallo per Napoli che, dopo qualche incertezza, aveva deciso di realizzare in bronzo. Scelse ben presto Righetti come esecutore di quest'opera colossale e dal 1811 iniziarono le trattative: due anni dopo Righetti pensava addirittura di far aprire a Napoli una scuola di intaglio di marmi diretta dal notevole marmista e suo vecchio collega in traffici Francesco Antonio Franzoni. Due anni dopo, nel gennaio 1815, è lo stesso Francesco Righetti a pianificare l'apertura di una scuola "di Scoltura in bronzo" a Napoli nella quale stavano per far ritorno i Borbone. Caduto di lì a poco Murat, il cavallo che doveva reggere Napoleone sarà destinato ad un'immagine di Carlo III. Se Francesco da allora in poi risulta stabilmente a Napoli, il figlio Luigi ancora nel 1815 è documentato a Roma, con un negozio presso la Fonderia di San Pietro e un'abitazione a Borgo Nuovo; in quell'anno si sa che compì una riduzione dei Dioscuri del Quirinale in bronzo e marmi colorati. Il Guattani descrive allora un altro oggetto, una trascrizione di un tripode di scavo che Righetti eseguì in bronzo dorato dotandolo di un piano in mosaico con un'immagine del sole (si trova oggi nel Museo di Capodimonte). Anche qui si tratta di un'opera di cui Francesco Righetti aveva il modello da molti anni: nella lista del 1794 veniva menzionato infatti: *le fameux trépied de Naples à Portici soutenu de trois chimères sur lesquelles posent trois sphinx ailées*. Nel 1816 Luigi Righetti rinunciava alla patente di argentiere e si trasferiva a Napoli per assistere il padre nella fusione del cavallo del monumento a Carlo III.

Le lunghe vicende di quell'impresa che venne portata a termine poco prima della morte di Francesco, nel 1819, sono state riassunte da me stesso sulla base di un taccuino vergato dal nipote del fonditore e di alcune lettere del Canova. Dopo la morte del Righetti Canova prosegue nel modellare la figura del sovrano e intraprende quella di un secondo monumento equestre, a Ferdinando I. Lo scultore giungerà a modellare solo il cavallo e nel 1827 Luigi porterà a compimento anche questo secondo insieme.

La fonderia dei Righetti a Napoli resta attiva fino al 1842.

Francesco Righetti e il figlio Luigi sembrano aver prodotto molti più bronzi di tutti i loro colleghi e negli ultimi anni le opere da loro firmate apparse sul mercato internazionale sono numerose. Non potremo indicarle tutte: basti qui segnalarne alcune. Una riduzione del Laocoonte già presso il mercante Didier Chereau, a Parigi, recava la scritta FRANC. RIGHETTI ET ALOX. FIL. ROMA. FUNDE. CAM. FEC. Altre due riduzioni degli schiavi barbari Farnese apparvero presso Christie's (Londra, 5 luglio 2007, n. 50) con la firma di padre e figlio (che compare più o meno simile dopo il 1805) e la data 1811.

Ma forse non tutte le opere di Righetti sono firmate, o almeno così possiamo pensare, poiché il ritratto di Mengs della Bibliothèque Mazarine, pur recando il nome dell'effigiato e la data della sua morte, 1779, non include a quanto appare la firma di Righetti. La riduzione delle Tre Grazie Borghese che si trova a Capodimonte non presenta alcuna scritta il che, ad essere prudenti, inviterebbe ad ulteriore riflessione. Tantopiù che nel Museo del Prado si trova un gruppo simile, benché di maggiori dimensioni, anch'esso non firmato⁶². Comunque il modello compare nella lista di Righetti del 1794 (*Les Trois Graces de la Villa Borghese*) ma non possiamo nasconderci che di questo soggetto potrebbero esistere riduzioni in bronzo, degli stessi anni, fatte da altri artisti: così ha fatto Zoffoli, ma non conosciamo alcun esemplare delle sue Grazie.

⁶¹ Il gruppo di San Martino venne esposto in *Civiltà dell'Ottocento a Napoli*, Napoli, Museo di Capodimonte 1997, cat 6. 116 p. 208 con una scheda ed un'attribuzione inappropriata nella quale mi si attribuiscono opinioni mai espresse. In seguito in un pamphlet di un negoziante parigino, intitolato *Un chef-d'œuvre retrouvé de Francesco Righetti. Le char d'Apollon 1793*, Parigi, 2004, si presenta quello che altro non è che la prima versione del bronzo di Napoli con un commento in cui le citazioni vengono fatte con scarsa professionalità attribuendosi la scoperta di documenti antichi già pubblicati nella scheda di R. Valeriani in *Maestà di Roma*, cat. della mostra, Roma, 2003, p.157. Si noteranno alcune differenze fra la versione più antica, del 1793, che ha un sostegno relativamente più semplice. Per la Sala della Biga si veda il mio testo su Franzoni in Gonzalez-Palacios, op cit a nota 25, pp 243-259

⁶² R. Coppel Aréizaga, *Museo del Prado. Catalogo de la Escultura de época moderna*, Madrid, 1998 cat 51, p. 148

Andrà anche notato che non sempre la qualità dei Righetti è altissima : alcuni lavori, probabilmente di epoca tarda e dunque realizzati dal solo figlio Luigi, come quelli appartenenti al Museo di Roma, non sono fra i migliori. I rapporti coi loro colleghi e coetanei, del resto, non sono chiari. Abbiamo, lo si è visto, solo due riferimenti ai modelli dati a Righetti da Vincenzo Pacetti ma sfogliando il Giornale di quest'ultimo il bronzista compare in altre occasioni: il 3 luglio 1787 il Pacetti annota come "viene Franzoni con Righetti"; il 5 aprile 1788 è lui che va "da Righetti p la testa del Bacco" (si tratta di un aiuto tecnico o di un oggetto che devono comprare insieme?). Il 13 gennaio 1789 Pacetti manda "a cuocere due bassorilievi da Righetti" e il giorno 24 "paga la cottura al "Sor Diotallevi presso Righetti". Franzoni, lo abbiamo visto, è un suo amico e un suo socio ciò che forse non gli impedì di lavorare con altri marmisti.

Un altro piccolo quesito. Nelle liste del 1794 compaiono i Dodici Cesari su trofei in bronzo con rifiniture in marmi colorati e bronzo dorato, che costavano trentadue zecchini l'uno ma subito dopo si proponevano altri Dodici Cesari a dodici zecchini l'uno. Penso che si tratti di modelli pressoché uguali ma con abbellimenti diversi. Ho già pubblicato ambedue questi modelli e qui ne riproduco altri facenti parte di questi due gruppi (figg 39-40). Quello poggiante sulla panoplia è datato 1789 (come il pendant, Augusto, già da me illustrato).

Nella lista del 1794 è menzionato un gruppo moderno, l'Apollo e Dafne di Bernini di Villa Borghese, e un'altra opera che, benché non sia specificato, è anch'essa del Bernini: *le David lançant la pierre avec la fronde à Villa Borghese*. Non risulta ancora nota alcuna riduzione di quest'ultimo lavoro, ma in tempi recenti è apparso un bronzo dell'Apollo e Dafne (Christie's Londra 5 luglio 2007, n. 186, h cm 41, firmato F Righetti Roma 1791, fig. 41). Per la storia del gusto è interessante constatare come attorno al 1790 i due capolavori del Bernini fossero tenuti in grande considerazione mentre, una ventina di anni più tardi, quando i francesi decidono di acquistare le sculture di Villa Borghese portano al Louvre decine di pezzi antichi non sempre di primissimo ordine ma non mostrano inclinazione alcuna per l'arte barocca. E così l'Apollo e Dafne e il David restarono a Roma non per generosità ma per disinteresse.

Ho pubblicato anche la riduzione firmata del Mosé di Michelangelo di San Pietro in Vincoli che però non compare nelle liste. Anni fa vidi una trascrizione della cosiddetta Fontana delle Tartarughe a piazza Mattei a Roma, alta all'incirca come il treppiedi con le chimere di Napoli (ca. 75 cm). Le liste di Righetti si soffermano su questo aspetto della sua produzione, ovviamente più costoso. Esso includeva rifiniture per dessert e per mobili, orologi e altri oggetti con ornamenti in bronzo nel gusto antico, dorati in differenti gradazioni. Si parlava non solo del tripode di Napoli e della fontana testé menzionata ma anche di quelle del Bernini a piazza Navona, di quella Barberini (evidentemente del Tritone), di quella con gli Atlanti, o 'facchini', di Villa Albani: tutte erano composte di pietre tenere e dure, guarnite di statuette, bassorilievi e metalli dorati, e si menziona infine il famoso gruppo coi Dioscuri e l'obelisco del Quirinale. Righetti offriva anche piedistalli di diversi tipi di marmi e abbellimenti in bronzo dorato e una serie di cui non conosco esemplare alcuno: "differenti copie di animali della famosa collezione del Museo Vaticano" che includevano cavalli, leoni, pantere, tori, vacche, cervi, daini, capre di circa un palmo l'una, al costo di tredici zecchini. Evidentemente qui si parla di bronzi tratti dagli oggetti composti con frammenti antichi dal Franzoni nella Sala degli Animali. Non si dimentichi infatti che Righetti definiva se stesso *sculpteur & fondeur en bronze*.

Un buon esempio, infine, di due busti, coi piedistalli di cui si è or ora parlato, si trova in una raccolta privata di una famiglia legata a quella di Pio VII. I busti (figg 42-43) ambedue firmati da Righetti a Roma nel 1793, raffigurano il Giove e probabilmente la Giunone del Museo Pio Clementino (Visconti, I, tavv 1, 2). Sono di notevolissima qualità (alti 24 e 23 cm rispettivamente), poggiano su zoccoli dorati (alti cm 6) posti su piedistalli in marmo statuario rifinito in basso con motivi fogliacei, perlinature dorate e un'applicazione con ippogrifi disposti attorno ad una lira. Essi corrispondono esattamente alla serie dei *Bustes avec leur base doree , en tout, hauts d'un palme, cinq onces* (nel nostro caso busto e zoccolo arrivano ad una trentina di centimetri ma la colonnetta su cui poggiano porta il tutto a cm 45).

I biscuit di Volpato

L'attività della manifattura di biscuit di Giovanni Volpato si va via precisando, per quanto ciò che concerne gli eventuali modellatori sia rimasto nell'ombra: purtroppo finora non è stato possibile dimostrare a chi sia toccato quel compito. Io stesso ho pensato a Vincenzo Pacetti ma devo ribadire che si tratta di una possibilità e non di un dato di fatto. Una cosa è invece sicura. Pacetti conobbe molto bene Giovanni Volpato col quale fece infiniti affari, raramente di grande momento, tutti impostati a guadagni sicuri ma spesso modesti. Il nome di Volpato è uno di quelli che compare più spesso nel Giornale dello scultore, forse secondo solo a quello del Franzoni.

In tempi recenti si sono comunque trovati alcuni fatti, confluiti perlopiù nel catalogo *I trionfi di Volpato* del 2003. Io stesso avevo avanzato l'ipotesi che una terracotta, con Europa rapita dal Toro, fosse il modello originale del biscuit di Volpato (uno a Minneapolis, un altro nei Musei Capitolini; la terracotta è alta 29 cm, l'esemplare a Minneapolis cm 26,25) e che la si potesse attribuire a Vincenzo Pacetti. Lì mi sono fermato, non ho mai pensato e non penso ora che tale idea sia altro che una proposta. Nella stessa occasione ho reso noto due teste in biscuit di bella qualità, una dell'Apollo del Belvere, l'altra da una testa d'Angelo di Algardi (ambedue alte circa 40 cm) che certamente non appartengono alla produzione della Real Fabbrica della Porcellana di Napoli; non hanno il marchio di Volpato ma sono assai vicini al fare della manifattura romana. Per il dessert oggi a Palazzo Pallavicini certe carte dimostrano che venne eseguito nel 1791: già sapevamo che proveniva dai Chigi e che una delle figure principali era tratta dal Bacco di Sansovino a Firenze, ma non è il solo esempio in cui prototipi dell'antichità classica si sono mescolati nel tardo Settecento ad altri rinascimentali. Si è anche trovato un dessert acquistato dal museo di Bassano del Grappa con un carro di Bacco e Arianna, di cui ora sappiamo che fu acquistato dall'Ambasciatore di Venezia presso la Santa Sede, Donà, nel 1788. Forse la più bella riduzione dell'emporio romano è invece quella del Nilo Vaticano, oggi a New York. Molte altre utili ipotesi si sono anche avanzate, fra le quali resta difficile accettare come modelli della bottega una serie di statuette eseguite in un materiale di mediocre qualità e inoltre in cattivo stato di conservazione⁶³.

Il 14 gennaio 1790 Pacetti va col suo amico Franzoni a San Pietro per parlare al papa; dopo avergli baciato il piede si intrattiene col pontefice per discorrere sul museo e si complimenta per l'acquisto dei consoli sedenti da Villa Negroni che "facevano molto onore alla sua gloria". Il papa risponde che era forse grande gloria ma pagata molto danaro. Quelle figure vennero copiate in bronzo dal Righetti (vedi il gruppo che le include, del Museo di Capodimonte, 1803) e in biscuit da Volpato (fig. 44). In tempi recenti è stata identificata una statuetta in terracotta raffigurante uno di questi uomini illustri che potrebbe essere un modello originale. Sembra più plausibile che sia servito per il biscuit poiché misura 27 cm di altezza e il biscuit, come è giusto che sia, 25,5, mentre i bronzi raggiungono fra i 28 e i 29 cm⁶⁴.

Per il Carro di Bacco e Arianna oggi a Bassano si è proposta una derivazione dagli affreschi di Annibale Carracci alla Galleria Farnese. A dire il vero questa discendenza è più apparente che reale. La posizione dei corpi è diversa, i protagonisti siedono su due cocchi anziché su uno, non si guardano, anzi si voltano la faccia. Si è anche menzionata la copia dell'affresco di Palazzo Farnese, con varianti, di Antonio Zucchi a Newby Hall che è certamente più affine ma nel biscuit la composizione ha molti cambiamenti. Dirò innanzitutto che essa va certamente ricollegata, per quel che riguarda le teste dei protagonisti (fig 45), al gruppo di Bacco Arianna di Marbury Hall di cui si è già parlato all'inizio di questo scritto. Non è forse una coincidenza che Vincenzo Pacetti abbia fatto nel 1774 due riduzioni delle teste di quel gruppo, il solo di quel soggetto a Roma come ho già prima scritto. C'è un ulteriore fatto da tener presente: il 24 ottobre 1795 Pio VI si reca nel suo

⁶³ Si veda *I Trionfi di Volpato*, op. cit. a nota 39; Gonzalez-Palacios, *Il Gusto dei Principi*, op. cit. a nota 2, pp.321-323. D. Di Castro, "Il Principe Chigi, Visconti e Volpato...", in *Gazzetta Antiquaria*, 5, 28, 1996, pp. 42-51; J.D. Draper, "The River Nile, A Giovanni Volpato Masterwork" in *Metropolitan Museum Journal*, 37, 2002, pp. 277-281.

⁶⁴ La terracotta è stata studiata da G. Santuccio, "Si torna a Parlare di Giovanni Volpato" in *Ceramica Antica*, XV, 2, febbraio 2005, pp 50-55. La Santuccio attribuisce timidamente questa terracotta a Vincenzo Pacetti: è possibile ma non certo.

Il 5 luglio 2007 apparvero presso Christie's di Londra, n 52, due bronzi di questo modello firmati da Francesco Righetti con le misure date *supra*.

solito pellegrinaggio autunnale fra le botteghe artigianali dell'Urbe, in quella di Annibale Malatesta accanto alla chiesa dei Greci dove ammira un "biscui" col fiume Nilo ed una "biga con Bacco e Arianna in metallo dorato dello studio del Signor Giovanni Volpato"⁶⁵. La notizia si presta a qualche ambiguità. Annibale Malatesta era un piccolo scultore che lavorò un po' ovunque a Roma (per esempio a Villa Borghese), intrinseco di Vincenzo Pacetti e di Volpato. Il 14 e il 20 ottobre del 1788 Pacetti rammenta di aver consegnato una statua antica da restaurare al "Sig Annibale Malatesta quale la tiene nello studio del Sig. Gio Volpato". Nel 1800 Malatesta trafficava con Pacetti e prima, era stato coinvolto in commerci con lo scultore John Deare. Malatesta era dunque restauratore e scultore, non un bronzista: esponeva nella sua bottega, non particolarmente famosa, cose d'altri, un biscuit di Volpato e un bronzo dorato che è stato recentemente identificato da Roberto Valeriani⁶⁶ (fig 46). A mio avviso questo lavoro è di uno dei fonditori romani di quel momento: il modello delle teste è, mi pare plausibile, di Vincenzo Pacetti e il candidato più probabile per l'esecuzione potrebbe essere Giuseppe Boschi. Forse.

Di grande interesse è l'immissione in questo ambito di influssi e ricerche, di alcuni plasticatori romani che gravitarono attorno a John Flaxmann: questi risiedette alcuni anni a Roma e fu fornitore di Lord Bristol e della manifattura di Josiah Wedgwood, per vie dirette e traverse. Fra questi artisti vanno citati Angelo Dalmazzoni, Camillo Pacetti, fratello di Vincenzo, il pittore Giuseppe Cades, Michelangelo Mangiarotti, Angelino Fratoddi, Domenico Manzolini e Giuseppe Angelini⁶⁷.

Una delle opere più avvincenti della manifattura Volpato è il ritratto di Pio VI del Museo Civico di Torino. L'idea, ed è opera di uno scultore notevole, richiama i monumenti ai grandi uomini messi in atto da grandi scultori a Parigi e poi tradotti in biscuit nella manifattura di Sèvres a partire dagli anni Settanta e Ottanta⁶⁸. Esaminiamo il ritratto di Pio VI: il Papa è appoggiato ad un'erma delle collezioni vaticane raffigurante Pericle, l'iscrizione in latino sullo zoccolo diventa un *exemplum virtutis* di un uomo interessato alla *res publica* e alla gloria delle belle arti. Ci potrebbero essere due possibili autori per questo modello (ma, mi ripeto, si tratta di una vaga ipotesi). Il primo è Giuseppe Angelini che nel 1780 scolpì la statua di Giovanni Battista Piranesi nella chiesa del Priorato dove l'immaginario di Roma antica viene rappresentato come un cittadino togato accanto ad un'erma di Giano. Angelini passò qualche anno in Inghilterra e fu a contatto con modelli diversi da quanto usava allora nell'Urbe, prima di Canova vale a dire. Una possibilità altrettanto valida è quella di Giuseppe Ceracchi, anch'egli romano, anch'egli in contatto con l'Inghilterra (e ancora con la Francia, con l'Austria e con un senso civico non comune nella città del Papa). Sia Angelini sia Ceracchi conoscevano bene gli artisti romani nell'ambito di Volpato e di Pacetti. Ceracchi fu addirittura ritrattista di Pio VI: un busto da lui firmato e datato 1790 si conserva a Palazzo Bianco, a Genova e si basa, a quanto pare, su uno leggermente più antico, del 1788⁶⁹.

Non dimentichiamo, comunque, che la statuetta di Pio VI, di dimensioni inusitate (più di mezzo metro) non reca, contrariamente all'uso, il marchio della manifattura e non risulta in modo alcuno documentata così come non lo sono le due teste da me fatte conoscere una quindicina di anni fa.

Filippo Tagliolini e la Porcellana di Napoli

Filippo Tagliolini nacque a Fogliano di Cascia, in Umbria, nel 1745 ma la famiglia ben presto si trasferì a Roma. Nel 1766 è segnalato come apprendista nella bottega dello scultore Pietro Pacilli e frequenta l'Accademia del Nudo in Campidoglio. Sempre nel '66 conquistò il primo premio nella classe di scultura in una delle gare artistiche promosse dall'amministrazione papale con un bassorilievo in terracotta (fig 47) raffigurante "il Re Faraone assiso sul trono riceve Giacobbe condotto da Giuseppe suo figlio". Vincenzo Golzio che scoprì quel lavoro a suo tempo scrive: "le

⁶⁵ G. Santuccio, "Sfogliando il Chracas", parte quinta, in *Faenza*, 1996, p.270.

⁶⁶ Phoenix Art Museum, alto 38 cm ca, esposto in *Neo-Classicism. Style and Motif*, a cura di H. Hawley, The Cleveland Museum of Art, 1964, cat. 141 con un'attribuzione a Thomire

⁶⁷ Cfr. gli scritti di Chiara Teolato e Maria Giulia Barberini nel catalogo *I Trionfi di Volpato* cit a nota 39. Si veda anche R. R. Reilly, G. Savage, *The Dictionary of Wedgwood*, Woodbridge, 1980, ad vocem; E. Meteyard, *The Life of Josiah Wedgwood*, Londra, 1866, II, pp. 588-595

⁶⁸ E. Bourgeois, G. Lechevallier-Chevignard, *Le Biscuit Sèvres*, (s.l., s.d.), tavv.42, 43

⁶⁹ A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'età moderna dal Quattrocento a oggi*, Roma, 1942, pp 324-326. *Giuseppe Ceracchi. Scultore giacobino 1751-1801*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo dei Conservatori, 1989, catt.8, 24

figure sono in atteggiamento composto, modellate con finezza piuttosto che con vigore, rifinite in tutti i loro particolari come eleganti oggetti di ornamento”⁷⁰ Così come la terracotta di Giuseppe Boschi che qui vicino abbiamo illustrata, questa prova del Tagliolini, forse meno netta, partecipa a quel gusto elegante ma incerto del barocchetto romano, tentato ma timido verso il neoclassicismo nascenturo.

Una serie di carte legali del 1773 consente di documentare il trasferimento di Tagliolini a Venezia sin dal 1767: qui lavora a lungo con Sante Boselli nella manifattura di porcellana dei Cozzi. A Venezia, inoltre, Tagliolini abitò col pittore Giambattista Mengardi che fu uno dei maestri di Antonio Canova. Ma Canova in quegli anni non era ancora Canova. E' comunque probabile che Tagliolini l'abbia allora incontrato e forse frequentato come dimostreranno molti anni dopo alcuni suoi lavori. Dopo un soggiorno a Vienna, alla Imperiale Fabbrica della Porcellana, che purtroppo non è ancora possibile precisare con esattezza, il nostro uomo parte per Napoli nel 1780. In quella che diventa la sua vera capitale è già documentato nel giugno: vi era stato inviato su richiesta di Ferdinando IV per svolgere opera di assistenza nella Real Fabbrica della Porcellana fondata dal Re da più di un decennio. Pochi mesi dopo Tagliolini è nominato capo modellatore della manifattura allora diretta da Domenico Venuti, archeologo, cortigiano, letterato, intrinseco dei più begli spiriti di tutta Europa. Quanto il Tagliolini fa a Napoli nel quarto di secolo della sua attività (la Real Fabbrica chiuse i battenti nel 1807: due anni dopo lo scultore morì) risulta inconfondibile eccezion fatta per qualche affinità formale con i biscuit della manifattura di Volpato a Roma.

Napoli aveva allora non solo il privilegio di essere custode dei tesori dissepolti ad Ercolano e Pompei ma divenne anche sede delle celeberrime statue della raccolta Farnese che Pio VI consentì a Ferdinando IV di trasportare da Roma. Il Tagliolini, seguendo certamente idee del Venuti, si dette quindi a trascrivere in modo sistematico non solo alcuni di questi modelli ma anche altri originali particolarmente amati. Copiare l'antico non era una novità: quel che è diverso nella Real Fabbrica è il programma imposto all'intera produzione.

La stessa scienza archeologica è del resto palese nei volumetti che il Cavalier Venuti fece pubblicare in occasione dell'invio al Re di Spagna, al Re d'Inghilterra e alla Duchessa di Parma, di tre magnifici servizi in porcellana. Ognuno di essi era accompagnato da un centrotavola, una sorta di monumento domestico con un tema preciso. Questo insieme non era sempre una trascrizione fedele dall'antico, poteva valersi di figure d'invenzione ed arricchirsi di varianti. Tagliolini non seguì in questo genere di lavoro nessun preciso prototipo classico, ma trasse da alcuni di essi vaga ispirazione, ubbidendo ad un atteggiamento mentale non dissimile da quello di altri artisti suoi contemporanei: una sorta di meditazione lirica su temi dell'antichità in cui l'erudizione non ostacola il fluire della fantasia. In queste sue opere egli si dimostra in sintonia con talune inclinazioni di quel che si suol definire stile Luigi XVI, un aspetto del neoclassicismo più libero di quanto lo sia, ad esempio, lo stile Impero. In molti suoi lavori non troveremo dunque alcuna citazione, contrariamente a quanto accade con Volpato; eppure il ricordo struggente del mondo classico è in esse presente.

Dei tre dessert inviati a Madrid, a Londra e a Parma non restano molte tracce ma ci sono noti sia gli elementi di un quarto monumento, col trionfo di Alessandro (figg 48-49), sia il gruppo centrale di un servizio destinato a Ferdinando IV con la Caduta dei Giganti (figg 50-51). In quel che resta della prima di queste due opere alcune figure sono di pura invenzione, altre sono citazioni letterali di una tela famosa di Charles Le Brun, e di una statua celebre delle raccolte vaticane⁷¹. Tutto questo complesso mosaico di rimandi sta forse ad indicare una qualche timidezza, una mancanza di fantasia? Forse: ma si può anche pensare ad un devoto ossequio al passato, un desiderio di correttezza filologica. La stessa meticolosità si trova anche in David il quale ricalca nei suoi dipinti statue e suppellettili antiche con la fedeltà di un amanuense. Anche Canova cambia e non cambia nel Ritratto di Madame Mère (a Chatsworth) l'Agrippina antica a tutti nota. Non sempre l'erudizione è nemica dell'arte.

⁷⁰ Golzio, op. cit. a nota 45, p.20; *Aequa potestas*, a cura di A. Cipriani, Roma, Accademia di San Luca, 2000, pp.102-103 (M.G. Barberini). Nel concorso del 1766 Tagliolini viene detto romano: l'Umbria comunque era territorio della Chiesa

⁷¹ A. Gonzalez-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli*, con documenti di A. Montemaggiore e R. Valeriani, Torino, 1988, catt.41 e 42.

Nella Caduta dei Giganti (che sopravvive intatta a Capodimonte, 1787) vediamo comparire un altro aspetto del nostro scultore. Questo lavoro deve essere considerato uno dei capisaldi della scultura italiana del Settecento. La sua lingua è ancora barocca e resta legata ad esempi prestigiosi del secolo anteriore: al Rubens apocalittico della Caduta dei dannati e della Caduta degli angeli ribelli di Monaco, all'enfasi alessandrina di un certo Bernini, alla compassata forza dell'Algardi. Filippo Tagliolini può ancor più facilmente aver conosciuto una celebre composizione di Guido Reni, resa nota in una magnifica incisione di Bartolomeo Coriolano del 1641.

I biscuit della Real Fabbrica di Napoli non sono se non raramente contraddistinti da marchi e le opere del Tagliolini non sono mai firmate e molti documenti della fabbrica furono distrutti nel 1943. Attraverso quelli che restano (comunque non pochi) e una disamina spassionata del materiale a disposizione è stato possibile fare una collazione prudente fra opere vive e opere scritte e si è venuto così a formare un corpus che dipende direttamente dal nostro artista. Stabilire poi se ogni singolo oggetto sia opera delle sue mani sarebbe fatica oziosa: altri vari comprimari gli ruotavano attorno –ma si tratta di entità minuscole che difficilmente potranno assumere connotati stilistici convincenti. Le molte sigle che compaiono su prodotti ceramici europei di vario tipo sono essenzialmente utili all'amministrazione e alla gestione stessa della manifattura. Firmare un'opera d'arte non rientra nelle abitudini di una fabbrica di porcellana del Settecento il cui lavoro è corale e spetta al capo impostarne il carattere, il gusto.

Vent'anni fa, nel mio scritto del 1988 su Filippo Tagliolini, includevo (cat 43 di quel volume) un gruppo con la Real Famiglia di Napoli che datavo all'incirca al 1782 e proponevo che fosse simile a quello inviato da Ferdinando IV al padre Carlo III, impossibile da identificare. L'opera da me resa nota anche nel catalogo *Civiltà del '700 a Napoli*, apparteneva al Duca di Castro ma non proveniva dagli antichi fondi dei Borbone. Qualche anno fa, nel 2003, presso José A. Cámara de Juan a Madrid, apparve quel che cercavo: la versione completa del gruppo (fig 52) la quale presenta qualche cambiamento fra i vari Infanti reali e l'aggiunta sul retro di un piccolo monumento equestre a Carlo III ciò che spiegava lo strano gestire di Ferdinando IV e di Maria Carolina (la Regina soprattutto indica la statua del Re)⁷². Di questa statuetta del Re Cattolico esiste un'altra versione, con alcune varianti, pubblicata da Giuseppe Morazzoni più di settanta anni fa⁷³: la base, che ha al centro un bassorilievo pressoché identico nei due esemplari, è fiancheggiata in quello di Madrid dagli Atlanti una volta a Villa Albani e oggi al Louvre, resi famosi in una stampa del Piranesi che li definiva "facchini". L'esemplare illustrato da Morazzoni ha invece sostegni con leoni monopodi alati e una testa di Medusa (fig 53).

Fra i documenti persi della Real Fabbrica della Porcellana di Napoli, uno riassunto a suo tempo da Camillo Minieri Riccio⁷⁴ e risalente al 1783 ricorda come il capo modellatore Filippo Tagliolini aveva lavorato il gruppo rappresentante la Real Famiglia "che il Re Ferdinando IV a nome della Regina mandò poi al padre a Madrid". Tagliolini aveva pregato di accompagnare questo lavoro in Spagna. Esso rappresenta il lato più cortigiano del nostro scultore che qui sembra ben memore di quanto vide nella Manifattura Imperiale di Vienna. Io stesso ho già notato altrove le vicinanze e discordanze di Tagliolini col capo modellatore austriaco, Anton Grassi, che spiegano forse qualche incertezza sull'autografia di alcuni ritratti di Maria Teresa e di Giuseppe II oggi conservati a Firenze. Del resto a Vienna non mancano contatti complessi con l'antichità⁷⁵.

⁷² Il gruppo misura cm 72 x 55 x 40. Si noterà, a fugare ogni dubbio sulla provenienza dai Borbone di Spagna del gruppo riprodotto, che esso poggia sul basamento originale in legno intagliato e dorato coi fiordaligi araldici dei Borbone. L'esemplare presso il Duca di Castro misurava cm 47 di altezza ed era stato acquistato in un'asta pubblica.

⁷³ G. Morazzoni, *Le porcellane italiane*, Milano, 1935, tavv. XLIX: l'ubicazione data è quella del Museo di San Martino a Napoli dove non ho però mai visto questo oggetto di cui non si segnalano le dimensioni.

⁷⁴ C. Minieri Riccio, *Gli artefici ed i miniatori della Real Fabbrica della Porcellana di Napoli*, Napoli, 1878, p.46.

⁷⁵ Per i rapporti fra Vienna e Napoli, Anton Grassi e Tagliolini, si veda quanto scritto nella mio volumetto su Tagliolini e il catalogo S.K. Tabakoff, *Le porcellane di Vienna a Palazzo Pitti*, Firenze, 2002, dove sono illustrati, come opere di Tagliolini i due ritratti di Maria Teresa e Giuseppe II (pp.22-23) attribuzione che non condivido. Si veda anche a p.94 del volume una riduzione dell'Amore e Psiche del Campidoglio che è quanto di più vicino e di più lontano alle riduzioni bronzee dei fonditori romani e persino a quelle marmoree del fiorentino Francesco Carradori.

Per una lettura più accurata dei personaggi nel gruppo di Madrid, per il rapporto col dipinto della famiglia reale di Angelica Kaufmann, a Capodimonte, e quelli con la terracotta siglata F T già presso A. Montemaggiori e in seguito nella collezione Giancarlo Alisio di Napoli, si veda ancora il mio studio su Tagliolini.

Finiamo ricordando come nella produzione di Tagliolini e della Real Fabbrica si conoscano alcune figure di Fiumi tra cui la più nota è quella del Nilo nel Museo di San Martino (un'altra versione, policroma, è a Capodimonte). Questo Nilo è preso alla lettera da una scultura in marmo bigio morato delle raccolte vaticane (non quella, dunque tradotta nella manifattura di Volpato bensì quella illustrata da Visconti, nel *Museo Pio Clementino*, III, XLVII). Un altro Fiume ancora si conserva nel Museo Artistico Industriale di Napoli (altra versione nell'Ashmolean Museum di Oxford). Nell'atto di vendita della Real Fabbrica nel 1807 si elencano "quattro fiumi denotanti le quattro parti del mondo". Illustro qui⁷⁶ un modello di cui non conosco altre versioni: la raffigurazione fluviale, al solito un vecchio nudo e barbuto, è accompagnata da un ippogrifo (fig 54). Non sembra derivare da un prototipo antico ed è di ottima qualità⁷⁷. Potrebbe anche indicare le sue simpatie verso alcuni scultori dell'epoca, come Augustin Pajou: il Plutone⁷⁸ (fig 55) di questi, 1760, non manca di rapporti con la statuette di Tagliolini ed aiuta a situare il modellatore a buon titolo nel contesto di una cultura non racchiusa nelle sole Accademie di Roma e di Napoli.

Alvar Gonzalez-Palacios

⁷⁶ Sotheby's, Milano, 2 dicembre 1998, cat 394 alt cm 31

⁷⁷ Per i Fiumi vedi Gonzalez-Palacios, *Lo scultore Filippo Tagliolini*, op. cit. a nota 71, cat. 59; l'esemplare all'Ashmolean è in N. Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum*, Oxford 1992, I, cat. 98

⁷⁸ Del Plutone del Louvre esistevano altre versioni, una delle quali, in stucco, era nel 1761 a Parma: J. D. Draper, G. Scherf, *Pajou sculpteur du Roy*, cat della mostra, Parigi, Museo del Louvre, Parigi, 1997, cat. 28; Pajou trascorse quasi cinque anni a Roma fra il 1752 e il 1756 con altri scultori al cui gusto appare tutt'altro che estraneo.