

FORME E SCULTURE DALL'ANTICO NELLA PORCELLANA EUROPEA

“L'Antichità è un vasto paese separato dal nostro solo da un lungo intervallo di tempo”.

Questa frase del barone d'Hancarville, riportata da Jenkins nel suo saggio dedicato a William Hamilton¹, sembrerebbe spiegare la volontà del recupero delle opere antiche che caratterizzò tutto il XVIII secolo, in virtù di quella consapevolezza che vide l'accostamento all'antichità classica come fonte di beneficio e di ispirazione per l'artista moderno. Nelle arti decorative la ricerca del rigore e della purezza delle forme, che meglio di altre catalizzavano le esigenze razionali del secolo, diede vita a uno stile di accentuata linearità che nella tecnologia ceramica privilegiò una produzione vascolare con forme desunte dall'antico, più nette e funzionali rispetto alle fantasiose realizzazioni precedenti. Il prestigio che la scoperta della porcellana di Meissen suscitò in Europa non sempre si accompagnò a una positiva valutazione di questo materiale, e lo stesso Winckelmann, nella sua opera *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresda 1764) scritta per la maggior parte a Roma, si lamentava dell'uso improprio di un materiale così prezioso come la porcellana, utilizzata soprattutto per creazioni bamboleggianti, ben espresse dal tedesco “laecherliche Puppen” (ridicole bambole)².

Questo sentimento, già precedentemente condiviso da Francesco Algarotti (1712-1764), che nel 1739 aveva scritto, a proposito delle porcellane di Meissen, “che vantaggerebbero di molto [...] se prendessero a imitar le cose antiche”³, non doveva esser estraneo a Carlo Ginori, che nella sua Galleria dei Modelli creata a Doccia precorse il gusto neoclassico, ricopiando in porcellana le antiche statue delle collezioni romane e fiorentine.

Benché stimolato nella sua ambizione da una concorrenza con Augusto il Forte di Sassonia⁴, Ginori, con la sua manifattura fondata nel 1737 a Doccia nei pressi di Firenze, si misurò – avvalendosi della collaborazione dello scultore Gaspero Bruschi – con un compito assai più alto, cercando, con intento evidentemente didattico, di riprodurre in porcellana i capolavori degli antichi. In questo modo ottemperava a due finalità, affrancando questa preziosa materia dalla caratteristica di materiale adibito solamente ai trionfi delle tavole, e al contempo allargava la possibilità commerciale del prodotto ceramico, ponendolo in grado di competere con la statuaria in piccolo, in particolare con quella in bronzo, molto apprezzata dai viaggiatori del Grand Tour⁵.

Gli stretti legami di Carlo Ginori con i maggiori artefici del Barocco fiorentino, già ampiamente indagati in precedenza⁶, furono complementari all'interesse per l'antico dimostrato da questo imprenditore illuminato che, sopperendo alla mancanza della committenza della corte medicea, fece delle statue di Doccia l'orgoglio della scultura fiorentina della metà del Settecento: se infatti Cosimo III aveva inviato nel 1678 alla villa Medici a Roma artisti come Foggini e Soldani per formarsi sui capolavori antichi della collezione medicea, allo stesso modo Ginori inviò a Roma il suo modellatore a copiare le sculture delle raccolte romane, sostituendosi, negli anni bui della Reggenza lorenese (1737-1765), a una committenza granducale e anticipando con la sua scelta stilistica il gusto neoclassico.

L'interesse antiquario di Carlo Ginori era ampiamente noto: egli possedeva infatti una vasta collezione di impronte da cammei che furono poi impiegate in diversi lavori della manifattura. Giunge, a tal proposito, illuminante un passaggio di una lettera a lui indirizzata dal padre scolio Alberto Papiani, che ben riporta in poche righe quello che praticamente diventò il compito del patrizio fiorentino: “non paga Ella che un tanto tesoro restasse occulto appresso di sé e volendo comunicarlo ancora ai lontani, ha inventato V. E. la nuova arte di fare ne sottili lavori di porcellana riportare le bellissime impronte di que' Camei, perché così il mondo abbia unite alle finezze ed a' lavori dell'arte le cognizioni ancora della Istoria”⁷.

Utilizzate per la concezione di splendide tabacchiere e vasellame a doppia parete, le copie dei cammei furono solo una esigua parte delle riproduzioni dall'antico che costituirono il *leit motiv* della prima produzione di Doccia (1737-1756). La corrispondenza con Guido Bottari, fratello di monsignor Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), custode della Biblioteca Vaticana e responsabile – fra l'altro – di numerose pubblicazioni archeologiche⁸, è a tal proposito molto esauriente in quanto documenta con precisione le vicende che portarono Ginori a ottenere il permesso per il suo modellatore, Francesco Lici, di ricopiare le più significative sculture delle raccolte romane e in particolare di quella capitolina⁹.

Le prime riproduzioni avvennero fra il 1753 e il 1754, e non furono esenti da difficoltà: “credevo che oggi fosse quel giorno che io potesse dare a V. Ecc.za il grato avviso che il suo Formattore fosse a lavorare in Campidoglio ma non è così [...] Domenica scorsa, quando credevo che il Sig. Cardinal Valente ci desse o a voce o in iscritto la tanta promessa permissione disse che si stendesse un memoriale a nome di V. Ecc.za diretto al Papa con indicate il numero e la qualità delle statue da formarsi [...] Per la qualità delle statue me li intesi con il Signor Campiglia, ponendone sei solamente in nota”¹⁰.

Tra le sei statue (cfr. cat. 64) per le quali venne ottenuto il permesso il 22 settembre del 1753, figurava la statua dell'*Arpocrate capitolino*, oggi nelle raccolte di Lord Bristol in Inghilterra.

La totale familiarità di Carlo Ginori con le idee e interessi di antiquari, collezionisti ed eruditi con i quali condivideva la sua ambizione di voler creare nella sua Galleria dei Modelli un vero e proprio museo, lo portò ad avere contatti con diversi personaggi del tempo che, oltre ai fratelli Bottari, in qualche modo segnarono l'evolversi della conoscenza archeologica nell'Urbe: fra essi, Giovanni Domenico Campiglia, sovrintendente per i modelli alla Camera Apostolica e noto per aver fornito i disegni dell'opera *Museo Capitolino* di Giovanni Gaetano Bottari, del cui terzo volume Carlo Ginori ricevette una copia direttamente dal fratello, Guido¹¹. Inoltre, come già ricordato da González-Palacios, lo scultore Vincenzo Pacetti, fornì a Ginori alcuni modelli tratti dall'antico e Bartolomeo Cavaceppi, restauratore e scultore papale, nel 1756 gli inviò alcuni calchi: “Ho tardato a rispondere [...] con la speranza di poterle accusare la Polizza di Carico delle tre casse di gessi del signor Bartolomeo Cavaceppi”¹².

L'epistolario che negli anni fra il 1753 e il 1756 venne scambiato fra Ginori e Bottari e le lettere del capo dei modellatori Gaspero Bruschi, responsabile dell'esecuzione finale di tutte le statue in porcellana, sono basilari per comprendere l'*iter* iconografico e stilistico della produzione del primo periodo di Doccia. Non mancano ovviamente paralleli con le scelte di artisti come Soldani Benzi e Foggini: come è già stato evidenziato da Ginori Lisci e Lankheit, Carlo Ginori comprò dagli eredi di Giovan Battista Foggini, Massimiliano Soldani Benzi e di altri scultori fiorentini diversi modelli in cera e terracotta, oltre alle forme di alcuni bronzi. Tali acquisizioni contribuirono alla scelta di un repertorio iconografico che si riflette in una produzione in porcellana che per molti aspetti rispecchia e si confronta con quella in bronzo dei maggiori scultori del Barocco fiorentino¹³.

Molta della produzione di Doccia è copiata dai bronzi e la ragione ultima è che i passaggi fondamentali del processo esecutivo sono praticamente i medesimi: quando a Doccia iniziò la fabbricazione delle statue in porcellana, il momento migliore del Barocco fiorentino era già tramontato, e Ginori ebbe l'idea brillante di impiegare in fabbrica alcuni lavoratori già attivi per Soldani e Foggini, che sapevano come eseguire calchi e forme in quanto lo avevano già fatto presso i loro precedenti maestri¹⁴.

Risulta interessante notare che la scelta dei modelli portata avanti da Ginori insieme a Bottari a Roma e allo scultore Gaspero Bruschi a Doccia riflette più di una volta un programma iconografico comune a quello di un importante committente di Massimiliano Soldani Benzi, il principe Johann Adam Andreas I di Liechtenstein, per cui vennero eseguite da Soldani fra il 1698 e il 1702 le due statue in bronzo a grandi dimensioni del *Fauno* e della *Venere* della Tribuna, riproposti in porcellana da Carlo Ginori circa quarantacinque anni dopo: risale infatti al 1747 la notizia della loro prima esecuzione in porcellana¹⁵. Nel 1678, il granduca Cosimo III aveva fatto trasferire tre importanti statue dalla villa Medici: l'*Arrotino*, il *Fauno*, la *Venere* (cat. 63, 66, 67). Appena restaurate, queste opere vennero collocate nella Tribuna degli Uffizi e iniziò la serie delle loro

copie. Soldani Benzi fu il primo a effettuare copie in bronzo della *Venere* e del *Fauno* per il principe di Liechtenstein, e nel tempo Ginori ne acquistò – secondo Zikos – copie dagli eredi di Soldani.

Il modo in cui Ginori faceva ricopiare le statue antiche ricordava quello già utilizzato da Soldani: come ben riporta Zikos, lo scultore aveva notificato al suo agente Zamboni la necessità di comprare a Roma copie dei modelli classici: il commercio di calchi e forme era così frequente che lo stesso principe di Liechtenstein aveva comprato calchi di Bernini, Algardi e Duquesnoy eseguiti non a Roma bensì nella lontana Augusta¹⁶.

Oltre alle sovramenzionate statue, lo stesso Soldani Benzi già aveva eseguito alla fine del XVII secolo ben otto busti in bronzo per il principe Hans Adam Andreas di Liechtenstein, in realtà copia di teste di imperatori romani conservate tutte, all'infuori di una, alla Galleria degli Uffizi: riproponendo questo modello, Soldani ripresenta la pratica celebrativa del ritratto imperiale, tramandato ai posteri come emblema di forza e di virtù.

Lo stesso schema compositivo viene ripreso in una importante serie di busti in porcellana di Doccia, la cosiddetta serie dei dodici Cesari, menzionata nell'*Inventario dei Modelli* pubblicato da Lankheit e riportata anche nel prezzo della fabbrica del 1760 fra i prodotti più costosi della manifattura¹⁷. La produzione dei modelli per questi busti, che costituiscono copia di dodici esemplari antichi delle raccolte capitoline, viene riportata sia in una importante lettera di Bruschi del 7 settembre 1754 nonché menzionata più volte nella corrispondenza fra Carlo Ginori e Guido Bottari: “confermando a V. Ecc.za che questa mattina sono state imbarcate due casse dirette a V. Ecc.za [...] in una di dette casse, cioè nella più grande, sono teste di dodici Cesari avute dal Signor Campiglia, in quella minore sono i getti dei gruppi del Bernino [...]”¹⁸.

Queste teste di imperatori, per le quali rimandiamo alla disanima di Zikos, pur rientrando in un tipo di scultura celebrativa già in uso in epoca barocca – fra cui annoveriamo il programma encomiastico ravvisabile nella serie di busti in porcellana creati a Meissen da Kaendler ed Eberlein per il cardinal Albani¹⁹ –, anticipano una tipica produzione neoclassica, di cui l'esempio più importante furono le teste in biscuit copiate dai bronzi di Ercolano dagli scultori della Real Fabbrica di Napoli²⁰. L'innovazione e la sperimentazione, che grazie a Ginori e a Gaspero Bruschi avevano fatto della porcellana un nuovo mezzo per riprodurre le raccolte dell'antichità, sarebbero rimaste un fenomeno isolato all'interno della produzione ceramica della prima metà del Settecento.

Per un lungo periodo, l'uso della porcellana fu soprattutto riservato alla produzione di sculture galanti e pastorali o di ispirazione orientale, incarnando la quintessenza dell'estetica rococò: solo dopo la metà del secolo, quando la tecnica della porcellana diventò meno esosa e la richiesta delle copie più frequente, la produzione su larga scala di plastiche e vasellame ispirati all'antico prese piede nelle manifatture di tutta Europa e la scultura lentamente passò dalle morbide e contrastanti policromie degli smalti al freddo candore del biscuit, reminiscenze dei marmi classici.

Le scoperte di Ercolano e Pompei, con la conseguente pubblicazione, a partire dal 1757, degli otto volumi delle *Antichità di Ercolano esposte* a cura della Reale Accademia Ercolanense, diedero vita non solo al fenomeno di imitazione dei reperti di scavo ma rivoluzionarono praticamente la morfologia delle arti decorative europee.

La ceramica fu – fra le altre – quella a subire forse un influsso maggiore, non fosse che per l'assonanza con la materia dei vasi attici e apuli che costituivano le raccolte campane.

Fra queste, la collezione di vasi di Sir William Hamilton, ambasciatore della Corte Inglese a Napoli dal 1764 al 1799, fu forse quella che in maniera più radicale influenzò non solo la concezione artistica del vasellame ceramico bensì – con l'acquisizione della sua raccolta da parte del British Museum – rivoluzionò il concetto di museo, che da mero contenitore di “rarità naturali ed artificiali” diventò luogo atto a ospitare raccolte antiquarie potenzialmente istruttive per artisti e collezionisti²¹. Recenti studi hanno messo in luce l'importanza della personalità di Lord Hamilton e della sua influenza a Napoli sui responsabili della conduzione degli scavi in atto a Pompei, come testimoniano i suoi contatti con Tanucci, primo ministro del Regno di Napoli²². In veste di rappresentante del governo britannico, Hamilton aveva il compito di assistere i suoi concittadini per ottenere il permesso di visitare il museo di Portici dove erano conservati i reperti degli scavi di Ercolano e Pompei, ai quali si accedeva solamente con permesso reale.

In realtà la corte napoletana tentò di mantenere il più grande riserbo sulle scoperte archeologiche, e la mancata diffusione iniziale dell'opera *Le Antichità di Ercolano* suscitò diverse critiche da parte di Sir William, che non nascose il suo disappunto nelle conversazioni avute con Tanucci²³.

L'importanza delle raccolte fittili greche e apule, oltre a esser stata resa manifesta dalla pubblicazione dei primi due volumi della raccolta vascolare di Hamilton da parte di d'Hancarville, venne resa nota attraverso cambiamenti nella ritrattistica ufficiale, che nella seconda metà del Settecento vide spesso personaggi di rilievo presentati non solo accanto a capolavori della scultura classica, bensì a importanti vasi dipinti a figure rosse: fra questi, menzioniamo, oltre al noto ritratto del duca di Brunswick da parte di Pomepo Batoni, anche ritratti di Hamilton stesso²⁴.

Il particolare impatto che ebbe la cessione della prima raccolta al British Museum, resa ancor più nota dalla sua pubblicazione, ebbe una ripercussione enorme sull'estetica dell'epoca. Ad Hamilton va la responsabilità di aver individuato l'immenso valore di questi vasi non solo come fonte di ispirazione bensì come opera d'arte in quanto tale, per la genialità della loro concezione cromatica, la plasticità della loro forma e l'indiscutibile maestria ed eleganza delle loro pitture. La pubblicazione della sua collezione va vista anche come l'esplicitarsi del desiderio di rinnovare l'arte ceramica con i principi dell'arte fittile della Grecia antica e di offrire un modello di imitazione per le manifatture ceramiche contemporanee. Lo scopo venne raggiunto attraverso l'impresa di Josiah Wedgwood e Thomas Bentley, iniziata nel 1769, denominata "Etruria".

La produzione del primo tipo di pasta, definita "black basalt", è del 1769: il nome, commemorativo della roccia vulcanica vesuviana, risultò esser la miglior composizione per riprodurre le forme vascolari antiche e costituì il supporto ideale per la pittura a encausto. I soggetti derivano per la maggior parte dall'opera di d'Hancarville e, secondo le concezioni sue e di Hamilton, queste illustrazioni costituivano un arricchimento non solo per la forma della ceramica ma anche per la qualità del disegno. Alcuni anni dopo, con la messa a punto del cosiddetto "jasper ware", Wedgwood includerà nel suo catalogo bassorilievi, gemme e cammei, utilizzando come fonti iconografiche ulteriori pubblicazioni, fra cui rammentiamo l'*Antiquité Expliquée et représentée en figure* di Bernard de Montfaucon (1719) e la pubblicazione del Comte de Caylus, *Récueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1765-1767)²⁵. La nuova tecnica inventata da Wedgwood dava la possibilità di allargare il suo repertorio e a tal proposito risultò importantissimo il contatto con John Flaxman, che collaborò con Etruria dal 1774 al 1787, fornendo placche ornamentali, rilievi e medaglioni. Nel 1787 Flaxman andò a Roma per motivi di studio e continuò a fornire disegni e materiale alla manifattura di Josiah Wedgwood, in parte responsabile di questo viaggio²⁶, anche se da quell'anno venne a cessare la diretta collaborazione dell'artista con la fabbrica.

L'opera forse più nota, realizzata grazie alla nuova tecnica del "jasper ware", è la riproduzione del notissimo vaso Portland, uno degli oggetti più famosi passati attraverso le mani di Hamilton e già riprodotto nell'opera del Montfaucon. Trattasi di un vaso in vetro blu cobalto, databile al I secolo a.C., con una decorazione in vetro bianco opaco a rilievo rappresentante il mito di Peleo e Teti, passato dalla proprietà della famiglia Barberini alla duchessa di Portland proprio attraverso la mediazione dello stesso Hamilton, che lo aveva acquistato nel 1782 da James Byres. La notizia viene documentata dalla corrispondenza fra Byres e Sir Charles Townley (1737-1805), personaggio di rilievo nell'Inghilterra del collezionismo antiquario²⁷. Inoltre, Hamilton fu così fiero di aver portato questo capolavoro in Inghilterra, che fece addirittura pubblicare dal nipote Charles Greville nel 1786 una serie di cinque incisioni commemorative di questo evento a opera di Francesco Bartolozzi²⁸. Wedgwood riuscì a copiare il vaso poco dopo la vendita della collezione Portland nel giugno del medesimo anno: segnò una ricevuta per avere in prestito il vaso, di cui vennero eseguite diverse copie, prima a fondo nero e successivamente a fondo blu²⁹. L'innovazione della produzione di Wedgwood ebbe ripercussioni in tutta Europa, e se in Inghilterra influenzò non poco il repertorio della manifattura Coade di Lambeth, che ricopiò vasi, rilievi e statue antiche adatte all'uso sia interno sia esterno, nel resto d'Europa l'esibizione di pezzi antichi sulle tavole e sulle mensole dei camini divenne una esigenza innovativa che trasformò pian piano il repertorio delle manifatture di porcellana³⁰.

In Italia l'interesse per l'antico venne dominato in campo ceramico dalle manifatture della Real Fabbrica di Napoli e di Giovanni Volpato a Roma, per le quali rinviamo ai due specifici saggi in catalogo. La loro produzione non rimase però un fenomeno isolato ma fu solo, in alcuni casi, anticipatrice di uno stile che si sarebbe diffuso fra l'ultimo ventennio del Settecento e il primo quarto dell'Ottocento alle più importanti manifatture europee. Dopo la guerra dei Sette Anni (1756-1763) la supremazia di Meissen, i cui arcanisti furono responsabili non solo dell'introduzione della porcellana dura in Europa, ma anche di averne codificato lo stile, venne pian piano superata dai miglioramenti tecnici e stilistici di Sèvres.

Le innovazioni artistiche della manifattura francese, promulgatrice di un delicato stile Luigi XVI piuttosto che di una rigida imitazione dall'antico, si concentrarono nel secondo Settecento in copie in biscuit a opera di Etienne Louis Falconet, autore – fra l'altro – di riduzioni della *Venere de' Medici* nel 1766, di una *Venere Callipige* nel 1768 e di *Amore e Psiche* nell'anno successivo: la scelta del biscuit ben si adatta alla tematica mitologica, ma le composizioni, nella loro temperata e leggermente sdolcinata compostezza, preludono e non riflettono il rigore degli antichi³¹.

Nelle due figure della *Lettrice* e del *Filosofo*, eseguite nel 1780 da Simon Louis Boizot, capomodellatore a Sèvres dal 1773, la posizione dei personaggi assorti in studio e meditazione riflette le idee dell'Illuminismo, mentre la sovrapposizione delle figure su lucerne di modello greco-apulo – ripreso anche dai “black basalts” di Wedgwood – associa quella gentilezza di “Rococò Neoclassico”, come ben definì lo stile di Sèvres dell'ultimo Settecento González-Palacios, alle forme dall'antico³². Ciononostante le innovazioni tecniche di Sèvres e le teorie di Falconet, responsabile – fra l'altro – di aver stilato la voce *Sculpture* nel XIV volume dell'*Encyclopédie*³³, si ripercossero a Meissen, dove cambiamenti tecnici introdotti da artisti francesi si mescolarono ai fermenti culturali di Dresda, la cui corte non era stata estranea al collezionismo di opere antiche.

Malgrado le asserzioni negative di Winckelmann, va detto che Boettger aveva prodotto a Meissen copie di teste dall'antico ancor prima che Winckelmann vedesse la luce, ma questa produzione rimase – a differenza che a Doccia – un fenomeno isolato.

Viceversa notevole fu l'interesse dimostrato da Augusto il Forte verso le statue antiche: egli acquistò alcune sculture in marmo dalla collezione del duca di Brandeburgo, e successivamente, grazie a un dono di Federico Guglielmo I di Prussia (1713-1740), una serie di sculture già proprietà del canonico Giovan Battista Bellori (1613-1696)³⁴, anche se la parte più interessante della raccolta può esser considerato il nucleo di statue precedentemente in collezione Albani e Chigi. Gli acquisti erano stati accordati dall'architetto Raymond le Plat, direttore delle collezioni dell'Elettore, che arricchì anche le raccolte con bronzi, terracotte e calchi in gesso.

Lo stesso Kaendler, dal 1733 direttore del reparto di scultura di Meissen, non era stato estraneo all'interesse per l'antico, come testimonia un suo scritto del 1738, già riportato da Menzhausen: “Sarebbe auspicabile che per 30 o 40 talleri la manifattura acquistasse i piccoli gessi dell'Apollo, della Venere Greca, dell'Ercole, del Laocoonte con i suoi figli [...]”³⁵.

Tale suggerimento non trovò però grande seguito, e il repertorio di Meissen del primo Settecento è piuttosto noto per aver dato vita allo spirito rococò con la sua produzione scultorea. L'esecuzione dei primi biscuit risale al 1766, ma divenne repertorio commerciale solo dal 1784, anno in cui la raccolta dei modelli si arricchì di calchi da opere antiche dalla collezione del pittore Anton Raphael Mengs, che conteneva sia riproduzioni di statue classiche sia barocche, arrivate da Roma in novantasei casse e piazzate in una galleria specificatamente costruita a questo scopo³⁶.

La collezione di reperti archeologici e di calchi dall'antico dell'elettore di Sassonia fu abbastanza unica all'interno delle collezioni tedesche, preceduta per importanza solamente da quella dell'elettore palatino Carl Theodor, ammirata da Goethe stesso nella sua Antikensaal a Mannheim.

Le realizzazioni in porcellana delle manifatture d'oltralpe alla fine del secolo risultano un compendio di elaborazioni stilistiche, che grazie al perfezionamento della tecnica coloristica e alla rielaborazione delle pubblicazioni sull'antico, arrivano a risultati di grande originalità, innovazione nelle forme e varietà cromatica. In campo scultoreo, il rigido candore del biscuit obbligava alla perfezione delle forme e del modellato, e, non avendo più l'indulgenza del colore, costringeva il modellatore a dover competere con la scultura in marmo, in bronzo e in alabastro.

A Vienna, dove nel 1718 era sorta la seconda manifattura di porcellana europea, l'interesse per l'antico e il perfezionamento delle tecniche cromatiche diedero vita a una delle più raffinate produzioni dell'epoca neoclassica. La manifattura imperiale era, alla morte di Maria Teresa d'Asburgo (1780), gravemente in debito, oberata dall'eccedenza di centinaia di pezzi in stile rococò rimasti invenduti³⁷: occorre una direzione illuminata, in grado di affrancare la produzione da quelle caratteristiche obsolete che la rendevano non interessante e *démodée*. Konrad von Sörgenthal, direttore dal 1784 al 1805, con la sua capacità imprenditoriale e il coraggio di assoggettare la porcellana ai nuovi fermenti culturali, elevò la fabbrica viennese a un ruolo primario in Europa: "Il Direttore di una manifattura di porcellana deve possedere molte conoscenze [...] per non lasciarsi precedere nel gusto né dalla nazione a cui la manifattura appartiene né soprattutto da nessun altro". Queste parole di Sörgenthal, riportate da Claudia Lehner-Jobst³⁸, sono significative per comprendere l'etica professionale che fu alla base del successo della sua produzione: con l'assunzione dei più esperti artigiani, chimici e artisti disponibili e con l'introduzione di un capillare controllo della qualità, egli non lasciò nessun aspetto incontrollato e riuscì a dar vita a un periodo di rapida crescita artistica ed economica.

Le forme del nuovo stile neoclassico richiedevano decorazioni diverse, per ottenere le quali Sörgenthal fondò una nuova scuola di pittura. Inizialmente funsero da modello i prodotti di Sèvres in stile Luigi XVI, ma ben presto l'influsso della produzione di Wedgwood e le riproduzioni dei ritrovamenti archeologici di Pompei ed Ercolano si fusero in uno stile unico e particolarmente lussuoso, reso ancor più prezioso dalle introduzioni di nuove gamme cromatiche, quali il "Leithner Blau" nel 1792 e altri colori, quali il verde pisello, il lilla pallido, il giallino, il bronzo e il viola rossastro. Questi, associati spesso a una decorazione in oro a rilievo, venivano impiegati su serviti e tazzine considerati così preziosi da esser utilizzati solo come "Objets de Cabinet", dove la perfezione della pittura miniaturistica che ricopiava reperti archeologici o quadri famosi era intesa come prezioso veicolo di informazione culturale e al contempo virtuosismo artistico.

Responsabile delle innovazioni nelle forme del vasellame e della plastica fu lo scultore Anton Grassi, la cui formazione presso Franz Xaver Messerschmidt (1737-1783), scultore di corte sotto l'imperatrice Maria Teresa, era di per sé garanzia di qualità.

Membro dell'Accademia di Vienna dal 1790, Grassi fu particolarmente attratto dalla scultura antica, e importantissimo fu a questo proposito il suo viaggio in Italia del 1792, dove – fra l'altro – la famiglia imperiale aveva strette parentele³⁹. Grassi studiò sia gli scavi di Portici sia le raccolte dei principali musei romani: significativo è – a tal proposito – il taccuino di schizzi di statue e rilievi dal Museo Capitolino e Vaticano, ancor oggi conservato al Museum für Angewandte Kunst di Vienna fra le carte della manifattura. Non solo egli formò gessi da queste raccolte, bensì portò con sé raccolte di incisioni, quali *Vasi Candelabri e Cippi* (1778) di Giovan Battista Piranesi, da cui sembra derivare il centrotavola nelle raccolte di porcellana di Vienna a Palazzo Pitti (cat. 118). I suoi disegni furono basilari per lo stile della manifattura, che sotto l'influsso delle nuove raccolte archeologiche mutò forme e tematiche, in linea con quello spirito illuminista che vedeva nel rinnovamento e nel miglioramento delle tecniche la possibilità di riprodurre le raccolte di opere ispiratrici di alte qualità artistiche e morali, fra cui, ovviamente, figuravano i reperti antichi.

In quest'ordine di gusto, le tavole dell'opera di d'Hancarville sulla collezione di Sir William Hamilton e le illustrazioni di Piranesi e delle *Antichità di Ercolano* divennero patrimonio delle più importanti manifatture europee, dando origine a uno stile che alle rigide forme neoclassiche univa il repertorio caro ai viaggiatori del Grand Tour.

A Berlino l'orientamento verso l'Antico della Koenigliche Porzellan Manufaktur (KPM), sorta nel 1763 dopo la chiusura della manifattura Gotzkowsky, si manifestò soprattutto a partire dalla fine del XVIII secolo, mescolando a forme e decorazioni di evidente influsso francese derivazioni da cammei e forme antiche. Anche a Berlino come a Vienna, l'influsso delle scoperte archeologiche venne mediato attraverso gli artisti dell'Accademia, fra cui Johann Gottfried Schadow, che nel 1787, al suo ritorno dal periodo di formazione in Italia, entrò alla manifattura di porcellana come modellatore. Nell'ultimo decennio del Settecento vengono prodotte dalla manifattura di Berlino copie in biscuit della *Venere de' Medici* e del gruppo di *Amore e Psiche* capitolino, oltre a essere acquistate per la fabbrica alcune copie in gesso delle statue antiche. Uno dei ruoli principali

sull'influsso dell'antico nella porcellana di Berlino venne sostenuto da Friedrich Rehberg, professore all'Accademia, fermatosi a Roma per diversi anni e responsabile di aver inviato alla manifattura diversi reperti antichi, fra i quali una lampada in alabastro da cui venne tratta la forma del noto "Vase Nuptial" eseguito per il principe ereditario nel 1793. Insieme a disegni di vasi e forme diverse, Rehberg inviò da Roma anche disegni dall'opera di d'Hancarville, da cui venne tratto, come riporta Samuel Wittwer, il modello del vaso a cratere, utilizzato per un dono di Luisa di Prussia a Giuseppina Bonaparte nel 1804. Questo modello vascolare affiancò l'altra forma utilizzata a Berlino e da tutte le manifatture europee di porcellana, il noto "Vaso Medici", ripreso dal cratere in marmo greco oggi conservato a Firenze alla Galleria degli Uffizi⁴⁰.

Fra le innovazioni stilistiche tipiche della manifattura va menzionata l'imitazione cromatica delle pietre antiche, quali il marmo giallo, il porfido verde e rosso, fino ai preziosi lapislazzuli e alla malachite, copiate dalle raccolte di mineralogia dell'Accademia o dagli oggetti in pietra dura delle raccolte reali prussiane. Tale tecnica approdò alla realizzazione di vasellame dipinto a "micromosaico" metodo decorativo con il quale venivano rappresentati mosaici antichi, come quello noto di villa Adriana (cat. 129), soggetto iconografico particolarmente caro alla porcellana neoclassica⁴¹. Uno dei motivi decorativi che fu comune alle più importanti manifatture del primo Ottocento fu la pittura a cammei, utilizzati sovente a scopo commemorativo e spesso imitazione di medaglie e cammei antichi. Tale genere di decorazione si era soprattutto diffuso attraverso la realizzazione, fra 1810 e 1811 a Sèvres, del cosiddetto primo *Service Iconographique Grec*, decorato con teste di personaggi dell'antichità desunte dall'opera di Ennio Quirino Visconti e inviato il 13 luglio 1811 a Roma al cardinal Fesch, zio di Napoleone⁴².

La produzione di Sèvres del primo decennio del secolo fu indubbiamente permeata dalla collaborazione di Alexandre Brongniart, direttore della manifattura di Sèvres dal 1800 al 1847, con Dominique Vivant Denon, dal 1804 direttore del Louvre e responsabile di aver pubblicato nel 1802 l'opera *Voyage dans la Basse et Haute Egypte*, che dovette avere grande influenza sulle arti decorative francesi. I suoi suggerimenti a Brongniart e le selezioni di forme da lui definite "etrusche" ed "egizie" diedero luogo a un radicale mutamento nella produzione della manifattura francese, che ebbe a riflettersi sull'evoluzione stilistica delle manifatture parigine e di quelle europee in generale⁴³ (cat. 133; fig. 8). Il battesimo nel 1811 del re di Roma aveva causato domanda di una serie di doni in porcellana di Sèvres in cui spesso l'evento viene commemorato sotto forma di vasi con pittura a cammeo (cat. 132): tale genere decorativo, conseguenza dell'interesse per le gemme antiche proprio del momento, diede vita a una moda che ebbe forte ripercussione nella creazione dei serviti da tavola e vasi commemorativi delle maggiori manifatture europee, come accadde per l'appunto a Berlino e a Nymphenburg (cat. 127). Nella manifattura bavarese la presenza dal 1797 dello scultore e modellatore Johann Peter Melchior, cui si sarebbe aggiunta nel 1822 quella dell'architetto Friedrich von Gaertner, trasformò la concezione stilistica della porcellana di Nymphenburg da un rococò tardivo e obsoleto a un neoclassicismo all'altezza delle migliori produzioni europee. Entrambi, in momenti diversi, furono responsabili dell'introduzione di uno stile che si esplicò con la creazione di forme e modelli di derivazione archeologica che vennero a mescolarsi all'influsso della produzione francese. Nei primi tempi della direzione di Melchior fu prodotto vasellame con forme desunte dalle incisioni di Piranesi, in particolare dall'opera *Vasi Candelabri e Cippi* (cat. 124), ma fu soprattutto la successiva presenza di von Gaertner che, rientrato da Roma con numerosi schizzi e disegni, diede vita nella manifattura a un classicismo che rispecchiò quell'orientamento verso l'antico che fu di moda a Monaco negli anni fra il 1820 e il 1840. La sua creazione forse più nota per la manifattura di Nymphenburg fu un vaso creato come dono per il compleanno del re, il 22 maggio 1822: la forma utilizzata, definita "vaso n. 13" era quella dell'idria delle ceramiche elleniche. Tale interpretazione vascolare riscontrò un notevole successo e venne utilizzata soprattutto per opere celebrative quali il noto vaso (cat. 127) inviato nel 1823 a Berlino come dono per le nozze di Elisabetta di Baviera con il successore al trono di Prussia, Federico Guglielmo IV, ritratti in un doppio cammeo imitante l'onice situato al centro del vaso⁴⁴. L'impatto di questo modello fu talmente positivo da esser ripreso dalla manifattura berlinese a partire dal 1829, con la definizione di "Muenchener Vase".

È interessante notare come la parte più abbondante dell'opera di von Gaertner non riguardava però la preparazione di modelli per scopo celebrativo o commemorativo, bensì per oggetti di uso e destinazione quotidiana. Fra questi, lo scrigno per gioielli della regina Teresa di Baviera, derivato dagli antichi sarcofagi, è uno dei primi schizzi di von Gaertner e sembrerebbe – secondo Hantschmann – ripetuto più volte nel libro dei suoi disegni per la manifattura di Nymphenburg⁴⁵. La collaborazione di von Gaertner con la manifattura bavarese e l'uso dei disegni dell'architetto Karl Friedrich Schinkel nella Koenigliche Porzellan Manufaktur di Berlino rispecchiano in un Ottocento ormai avanzato, il permanere dell'interesse per l'antico: l'apertura a Berlino nel 1830 del "Neues Museum" di Schinkel e il conseguente confluire delle importantissime raccolte reali di antichità – fra cui annoveriamo diverse sculture già appartenute a Cavaceppi⁴⁶ – porteranno gradualmente, in Germania come in Francia, più che a una copia fedele, a un permanere di motivi anticheggianti che sempre più si configureranno come una reinterpretazione vera e propria. Nel corso dell'Ottocento, queste proposte dall'antico si mescoleranno a reminiscenze di altri stili del passato e confluiranno in quell'eclettismo che, svuotando tipologie e immagini del loro significato primario, le riproporrà alla metà del secolo in un contesto nuovo, in cui, in una contemporaneità di citazioni diverse, figure di stile pompeiano potranno trovarsi contaminate dalle morbide forme e colori dell'epoca rococò⁴⁷.

Andreina d'Agliano

Un particolare ringraziamento al marchese Lorenzo Ginori Lisci per aver autorizzato la consultazione dell'Archivio di famiglia e la pubblicazione dei documenti. Si ringraziano anche per la collaborazione: Alessandro Biancalana, Rainald Franz, Claudia Lehner-Jobst, Tamara Préaud, Katharina Hantschmann, Antoine d'Albis.

¹ d'Hancarville 1766-1767, III, p. 3. La frase è stata riportata da Jenkins 1996, p. 40 nel suo saggio *Contemporary Minds: Sir William Hamilton Affair with Antiquity*, a cui rimanderemo più volte in questo contesto per la ricerca dedicata ai rapporti fra il barone d'Hancarville e William Hamilton.

² Vedi Clarke 1988, n. 103, p. 14; Winckelmann 1764, I, cap. II, par. 29.

³ Vedi Barberini 2003, pp. 179-180. La citazione è ripresa da Algarotti 1792, VI. La lettera è datata 10 giugno 1739.

⁴ Federico Augusto I (1670-1733) di Sassonia, conosciuto come Augusto II di Polonia, detto il Forte, aveva iniziato nel Palazzo Giapponese di Dresda una galleria con sculture di animali in porcellana a grandezza naturale con la collaborazione degli scultori J.G. Kirchner (1706-?) e J.J. Kaendler (1706-1775). L'opera venne continuata dal figlio Federico Augusto III di Sassonia, detto Augusto III di Polonia (1696-1763). A tal proposito vedi Wittwer 2004.

⁵ Vedi a tal proposito Haskell, Penny 1984, pp. 100-118. Vedi anche Honour 1963 e, ovviamente, il saggio di Alvar González-Palacios qui in catalogo.

⁶ A questo proposito, vedi gli articoli di J. Winter, A. d'Agliano, O. Rucellai e D. Zikos nel catalogo della mostra *Baroque Luxury Porcelain...* 2005, con relativa bibliografia. Inoltre Lankheit 1982 e Winter 2003.

⁷ Firenze, Archivio Ginori Lisci (AGL), filza 138, folio 512.

⁸ La corrispondenza di Guido Bottari e Carlo Ginori documenta minuziosamente l'acquisto di diversi modelli e calchi da parte di Carlo Ginori ed è illuminante per meglio comprendere la produzione scultorea della manifattura. Nel corso della primavera ed estate 1754, numerose casse contenenti forme e gessi vennero inviate da Roma. A tal proposito vedi AGL, XX, nn. 74, 81, 85, 89.

⁹ Per Francesco Lici risulta interessante la lettera di Guido Bottari del 24.2.1753, in cui viene documentata la richiesta per formare gessi delle statue in Campidoglio: "Poco ci volse per farmi credere che non voleva dare la licenza che subito mandasse il Lici che appunto quel giorno aveva terminato di formare il terzo gruppo del signor Valle" (AGL, 1753, XX, folio 69). Lici fece rientro a Doccia alla fine di agosto del 1754, e successivamente sarà Bartolomeo Cavaceppi a fornire a Ginori i modelli per le sue porcellane.

¹⁰ Vedi AGL, 1753, XX, folio 82 del 22.9.1753.

¹¹ Per l'opera di Giovan Gaetano Bottari e Domenico Campiglia vedi Quieto 1984, III, nn. 5-6, pp. 3-36, 162-181. Vedi anche Rucellai 2005, p. 198. Una lettera del 23 marzo 1754 documenta l'invio di ben 18 casse a Livorno contenenti gessi di modelli dall'antico e non, a cui Bottari allegava un'incisione dell'*Antinoo* (vedi AGL, filza 137 I fasc II.182- 183):

"L'ordinario scorso diedi l'ordine di mandare a V. Ecc la polizza di carico di cinque statue ... il suo giovane ha cominciato a formare la sesta statua... Nota delle casse che si spediscono di Livorno sulla Tartana del Pron. Fontana e a cura di Francesco Lici sopacarico: cassa n. 1) Entrovi parte delle forme di Fauno di campidoglio e altri pezzi di forma; cassa n. 2) entrovi getto d'una statuina rappresentante un Camino comprato; cassa n. 3) entrovi forma d'Amore che dorme; cassa n. 4) entrovi forma di una statua che rappresenta Innocenzadi Campidoglio; cassa n. 5) -; cassa n. 6) entrovi forme di

una statua che rappresenta Pallade; cassa n. 7) Forme di una statua che rappresenta il Silenzio di Campidoglio, le forme di busto di un Fauno possibilmente del signor Cav. Albani; cassa n. 8) entrovi gli appositi busti comprati Alessandro Magno, Vergine Vestale, Faustina, Comodo, Messalina e inoltre un busto anonimo regalato da Bartolomeo Cavaceppi; cassa n. 9) entrovi forme statua del Paride; cassa n. 10) Getto di Marzio Pastore comprato; cassa n. 11) entrovi restanti forme di Fauno di Campidoglio; cassa n. 12) entrovi forma di busto di Druso; cassa n. 13) entrovi forma di busto di Settimio Severo; cassa n. 14) –; cassa n. 15) entrovi i getti degli otto apostoli comprati ultimamente; cassa n. 16) entrovi le forme di Silla, Tecnocrate Caligola e testa di schiavo; cassa n. 17) entrovi il getto della statua di Antinoo; cassa n. 18) Forma di Statua di Alessandro Magno, del Putto col Cigno ed Ercole Fanciullo”.

¹² Vedi AGL, 1756, XXIV, 111-112, 114. Cfr. A. González-Palacios 1988, p. 12, nota 3.

¹³ Vedi Ginori Lisci 1963, pp. 58-61; Lankheit 1982.

¹⁴ Vedi Zikos 2005b, pp. 157-178.

¹⁵ Vedi AGL, 1747, XIV, n. 85.

¹⁶ *Ibidem*. Sulle diverse copie della *Venere de' Medici*, fra cui quelle eseguite per Luigi XIV, vedi anche Haskell, Penny 1984, n. 89, pp. 485-491. Cfr. anche la scheda di A. d'Agliano in Winter 2003, pp. 40 sgg., con bibliografia relativa.

¹⁷ Vedi Lankheit 1980, pp. 273 sgg. Inoltre, Lankheit 1982, pp. 17- 38 e Darr, Barner, Bostrom 2003, vol. II, p. 96, nn. 170-171.

¹⁸ Vedi AGL, 1754, XXI, 45 del 20.71754.

¹⁹ Vedi d'Agliano, in Guarino, d'Agliano 2007, n. 175, pp. 184-185 e Cassidy Geiger 2007, pp. 206-255.

²⁰ Vedi a tal proposito, in questo catalogo le schede nn. 75-76, il contributo di Paola Giusti e il paragrafo dedicato a Tagliolini da Alvar González-Palacios nel suo saggio.

²¹ Sull'argomento vedi Jenkins 1996, pp. 40-64.

²² Vedi *ivi*, p. 43.

²³ Hamilton si lamenta di questo stato di cose in una sua lettera a Lord Palmerston del 19.8.1766. Vedi Jenkins 1996, pp. 42-43 e nota 20.

²⁴ Il ritratto di Karl Wilhelm Ferdinand, duca di Brunswick e Lunenburg, venne eseguito da Pompeo Batoni nel 1767 ed è conservato all'Herzog Anton-Ulrich Museum di Brunswick. Il ritratto di William Hamilton, rappresentato in piedi davanti alla sua scrivania e con il Vesuvio sullo sfondo, è di David Allan (1775). Il quadro è oggi alla National Portrait Gallery, Londra (NPG 589). L'altro ritratto di Sir Hamilton, da lui donato al British Museum nel 1782, è di Joshua Reynolds: in esso Hamilton è rappresentato seduto, con la nota Idria di Meidias ai suoi piedi e il primo volume dell'opera di d'Hancarville sulle ginocchia. L'opera è oggi alla National Portrait Gallery (NPG 680). Vedi Jenkins, Sloan 1996, scheda 51, p. 176 e Thompson 1970; inoltre Clark, Bowron 1985, pp. 308-309.

²⁵ Il “jasper ware” era un corpo ceramico simile al grès e poteva essere realizzato in colori diversi. Fra i più comuni, azzurro, verde, giallino. Vedi anche Young 1995.

²⁶ Vedi Barberini 2003, p. 187.

²⁷ Charles Townley (1737-1805), collezionista e antiquario, fu a Roma nel 1772-1773 durante il Grand Tour e assemblò una notevole collezione di marmi antichi, depositata dal 1778 in una casa da lui adibita a tale scopo. Venne ritratto nel 1783 da Johann Zoffany fra le antichità del suo studio (cfr. cat. 10).

²⁸ Vedi Jenkins, Sloan 1996, n. 64, pp. 190-191.

²⁹ Vedi *ivi* n. 63, pp. 187-189 e la scheda 113 di Hilary Young in catalogo.

³⁰ Vedi Haskell, Penny 1984, p. 115 e il saggio di González-Palacios 1988, pp. 11-37.

³¹ Vedi Barberini 2003, pp. 189-191 e Melegati, in d'Agliano, Melegati 2002, n. 197, p. 172.

³² Vedi Barberini 2003, p. 191; González-Palacios 1995, n. 89, p. 308; Dal Carlo 1999, pp. 150-151 e Brunet, Préaud 1978, p. 232, n. 322.

³³ Maurice-Etienne Falconet fu direttore del reparto di scultura della manifattura di Sèvres dal 1757 al 1766, anno in cui partì per la Russia, proprio su raccomandazione di Diderot, chiamato da Caterina di Russia per lavorare al monumento di Pietro il Grande.

³⁴ Vedi Clarke 1988, pp. 11-16 e Gehrig 1979, pp. 44-45.

³⁵ Vedi Menzhausen 1983, p. 69 e Clarke 1988.

³⁶ Vedi Clarke 1988, p. 15.

³⁷ Vedi Tabakoff 2002, pp. 37-43.

³⁸ Lehner Jobst 2007, pp. 26-53.

³⁹ Ferdinando III, granduca di Toscana (1769-1824), era figlio di Pietro Leopoldo di Asburgo Lorena, imperatore d'Austria dopo la morte di Giuseppe II nel 1790, e Maria Carolina (1752-1814), consorte di Ferdinando IV di Napoli, era figlia di Maria Teresa d'Austria.

⁴⁰ Vedi Wittwer 2007, 66-67.

⁴¹ Per queste e altre notizie sulla produzione di Berlino, vedi Wittwer 2007, pp. 55-95 e Baer 1979, pp. 251-252.

⁴² Vedi Préaud, in *Raffinesse und Eleganz...* 2007, pp. 158-161. Già conservatore dei Musei Capitolini, Visconti era emigrato in Francia nel 1799, dove divenne curatore delle antichità del Louvre. Nel 1808 pubblicò la sua opera *Iconographie Grecque*, utilizzata nella manifattura di Sèvres come fonte iconografica per la decorazione dell'omonimo servito.

⁴³ Vedi Préaud in *The Sèvres Porcelain Manufactory...* 1997, pp. 75-95 e l'articolo di Humbert 1994, pp. 202-205.

⁴⁴ Vedi Hantschmann 1996, pp. 18-20 e 1997, pp. 159-182.

⁴⁵ Vedi Hantschmann 1996, n. 188, p. 328.

⁴⁶ Vedi Theuerkauff 1979, pp. 43-44.

⁴⁷ Vedi Mundt, Fay-Hallé 1986, n. 197, p. 170.