

# PICCOLI GRANDI BRONZI

CAPOLAVORI GRECI, ETRUSCHI E ROMANI  
DELLE COLLEZIONI MEDICEO-LORENESI  
NEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI FIRENZE

*catalogo a cura di*  
Barbara Arbeid  
Mario Iozzo



EDIZIONI POLISTAMPA

# PICCOLI GRANDI BRONZI

CAPOLAVORI GRECI, ETRUSCHI E ROMANI  
DELLE COLLEZIONI MEDICEO-LORENESI  
NEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI FIRENZE

FIRENZE, MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE  
Salone del Nicchio  
20 marzo - 21 giugno 2015

## *In collaborazione con*

### *Comitato Scientifico*

Elena Calandra, Gabriella Capecchi,  
G. Carlotta Cianferoni, Elena Ghisellini, Mario  
Iozzo, Michael Koortbojian, Andrea Pessina,  
Vincenzo Saladino, Salvatore Settis

### *Ideazione della mostra*

Andrea Pessina, Mario Iozzo, G. Carlotta  
Cianferoni

### *Progetto di allestimento*

Luigi Cupellini

### *con la collaborazione di*

Carlo Pellegrini

### *Realizzazione dell'allestimento*

Galli Allestimenti  
Atlas e Livelux Light Designers  
Stampa in Stampa

### *con il contributo di*

Lucrezia Cuniglio

### *Segreteria*

Margherita Viola, Barbara Lunghi,  
Elisabetta Mari

### *Servizi educativi*

Luca Fedeli, Maria Angela Turchetti

### *Servizi al Museo*

Ursula Wierer

### *Catalogo a cura di*

Barbara Arbeid, Mario Iozzo

### *Saggi di*

Matteo Cadario  
Cristina Frulli  
Michael Koortbojian  
Fabrizio Paolucci  
Salvatore Settis

### *Schede di*

Barbara Arbeid (Cat. 10-11, 40, 48, 64-67, 76-77,  
93, 123, 131, 150-152)  
Graziella Becatti (Cat. 31-32, 119)  
Silvia Bolognesi (Cat. 15-18, 29)  
Michele Bueno (Cat. 70, 73, 159, 162-163, 168-171)  
Matteo Cadario (Cat. 141-142, 145-148)  
Lorenza Camin (Cat. 14, 19-22, 28)  
Gabriella Capecchi (Cat. 6-8, 161)  
G. Carlotta Cianferoni (Cat. 79-80, 83, 92, 113-  
115 [A. Romualdi], 120-122, 153, 156, 167)  
Irma Della Giovampaola (Cat. 41, 125-130, 154-155)  
Giandomenico De Tommaso (Cat. 87-88, 90-91)  
Sara Faralli (Cat. 50, 58-60, 62, 78, 106, 112, 138)  
Alessandro Filippi (Cat. 12, 33-36, 61, 139)  
Riccardo Gennaioli (Cat. 13, 37, 49, 71-72, 86,  
108-110, 132)  
Elena Ghisellini (Cat. 27, 47, 136, 143-144)  
Mario Iozzo (Cat. 1, 51, 53-54, 63, 68-69, 74-75,  
164-166)  
Marina Lo Blundo (Cat. 23-26, 117-118, 140, 160)  
Maria Rosaria Luberto (Cat. 56, 84)  
Martino Maioli (Cat. 133-135)  
Alessandro Muscillo (Cat. 5, 9, 39, 55, 57, 105)  
Fabrizio Paolucci (Cat. 94-104, 116)  
Vincenzo Saladino (Cat. 2, 89, 107, 124, 157-158)  
Marco Sofia (Cat. 3-4, 38, 85, 137)  
Benedetta Torrini (Cat. 81-82)  
Maria Angela Turchetti (Cat. 42-46)  
Paola Turi (Cat. 111)  
Arianna Vernillo (Cat. 30, 52)  
Dimitrios Zikos (Cat. 149)

### *Appendice tecnico-scientifica di Gianna*

Giachi, Pasquino Pallecchi, Andrea Cagnini,  
Simone Porcinai, Alfredo Aldrovandi,  
Alessandra Santagostino Barbone

### *Progetto grafico*

Polistampa

### *Crediti fotografici*

Fernando Guerrini  
Maria Brunori (Cat. 14)

Le immagini, salvo diversa indicazione, sono di  
proprietà della Soprintendenza per i Beni  
Archeologici della Toscana (riproduzione vietata)

### *Restauro*

Giuseppe Venturini per Cat. 6, 33, 41, 69, 70, 76,  
124, 131, 161-163; Nicola Salvioli per Cat. 116.

La mostra si svolge in contemporanea a  
*Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*  
Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo-21 giugno 2015

### *Ringraziamenti*

Si ringraziano i colleghi della Fondazione  
Palazzo Strozzi, in particolare James M.  
Bradburne, Antonella Loiero, Ludovica  
Sebregondi, Riccardo Lami, Giulia  
Sabattini, Lavinia Rinaldi, Linda Pacifici,  
Simona Pugliese e Manuela Bersotti, per il  
contributo alla realizzazione della mostra e  
per la costante e fattiva collaborazione.

Si ringrazia la Vera R. Campbell Foundation  
per avere reso possibile la pubblicazione  
*Small, Medium, Large. Perché le cose hanno  
dimensioni diverse*, di James M. Bradburne,  
pensata per accompagnare le mostre *Potere e  
pathos. Bronzi del mondo ellenistico e Piccoli  
Grandi Bronzi. Capolavori greci, etruschi e  
romani nelle collezioni mediceo-lorenesi*.

Per avere collaborato in vario modo e  
contribuito alla riuscita del progetto si  
ringraziano Stefano Anastasio, Tiziano  
Bandinelli, Debora Barbagli, Simone  
Bellucci, Francesco Caglioti, Fiorenzo  
Catalli, Miriana Ciacci, Andrew J. Clark,  
Olaf Dräger, Lucia Franchi, Simone Frulli,  
Riccardo Gennaioli, Marina Lo Blundo,  
Enrica Neri Lusanna, Adriano Maggiani,  
Tommaso Maiorelli, Sebastiano Soldi,  
Maria Sframeli, Donatella Venturi,  
Alessandra Vettori.

Un ringraziamento particolare a Marco Ciatti,  
Soprintendente dell'Opificio delle Pietre  
Dure, per le indagini tecniche sul cavallo  
Cat. 149.

### *In copertina*

"Incognita negra" – Testa bronzea di negretta,  
parte di una brocchetta prodotta nell'ambito  
di Alessandria d'Egitto tra il medio e il tardo  
Ellenismo (II sec. a.C.) e applicata nel  
Cinquecento a un corpo di marmo bianco e  
nero d'Aquitania, con piedi forse anch'essi  
moderni (Cat. 161).

### *Retro copertina*

Giove in maestà (cd. "Zeus tipo Firenze") – da  
un originale greco del 460-450 a.C. di Mirone  
o Fidia (Cat. 1)

© 2015 EDIZIONI POLISTAMPA  
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze  
Tel. 055 737871 (15 linee)  
info@polistampa.com  
www.leonardolibri.com

ISBN 978-88-596-1481-4

# Sommario

HA ANCORA SENSO PRODURRE MOSTRE? <i>Andrea Pessina</i>	7
INTRODUZIONE <i>Barbara Arheid e Mario Iozzo</i>	9
IL COLLEZIONISMO DI SCULTURE ANTICHE: GLI INIZI <i>Salvatore Settis</i>	13
QUALCHE RIFLESSIONE SUI PICCOLI BRONZI ALL'ANTICA DELLE COLLEZIONI DI LORENZO DE' MEDICI E IN MERITO ALLA <i>BREVITAS</i> <i>Cristina Frulli</i>	29
SOTTO IL SEGNO DI ERCOLE <i>Fabrizio Paolucci</i>	37
OPERA MINORA: MONUMENTA IN MINIATURA? <i>Michael Koortbojian</i>	43
LE STATUETTE IN BRONZO IN CONTESTO TRA CULTI, <i>ORNAMENTA</i> E PEZZI DA COLLEZIONE <i>Matteo Cadario</i>	53
<b>CATALOGO</b>	
I. IL FULMINE, LO SCETTRO E L'AQUILA	63
II. "AMOR... CH'È PALPITO DELL'UNIVERSO INTERO!"	73
III. L'ASTUTO GIOCO DELL'INGANNO	91
IV. UN DIO VENUTO DALL'ORIENTE	97
V. REGNARE SUI FLUTTI	113
VI. LA FATALE MAGIA DEI BOSCHI	117
VII. IL DONO LUMINOSO DELLA SAPIENZA	121
VIII. L'ERCOLE MEDICEO: IMMAGINE DEL SOVRANO, SIMBOLO DELLA CITTÀ	129
IX. IL SONNO E LA MORTE	147
X. NEL SEGNO DELLA SPERANZA	153
XI. IL DESTINO DI UOMINI E CITTÀ	157
XII. I SEGNI DELLA DIGNITÀ REGALE	169
XIII. I MILLE VOLTI DELL'UMANITÀ	177
<b>APPENDICE</b>	
IL SOVRANO ELLENISTICO A CAVALLO <i>Matteo Cadario</i>	193
IL CAVALLO IMPENNATO <i>Dimitrios Zikos</i>	195
IL CAVALLO CON GUALDRAPPA. RISULTATI DELLE INDAGINI DIAGNOSTICHE <i>Gianna Giachi, Pasquino Pallecchi, Andrea Cagnini, Simone Porcinai Alfredo Aldrovandi, Alessandra Santagostino Barbone</i>	199
BIBLIOGRAFIA GENERALE	209

# Introduzione

“**E**xegi monumentum aere perennius”: nelle parole di Orazio (*Odi*, III, 30, 1) il bronzo è, per eccellenza, termine di paragone della durata nel tempo, con il quale viene commisurata la possibilità dei versi del poeta di sopravvivere nel remoto futuro. Il bronzo resiste dunque al volgere dei secoli, come nessun altro materiale terreno: solo la gloria poetica può ambire a farsi più longeva. Eppure, il bronzo è anche estremamente, drammaticamente vulnerabile ed è destinato a soccombere a una inevitabile sorte di ciclica fusione e riutilizzo.

Se scorriamo le pagine delle fonti letterarie greche e latine, vi si affolla il ricordo di centinaia di migliaia di sculture in bronzo: quelle che l'empio Verre, governatore della Sicilia, strappò ai luoghi di culto per il decoro della propria abitazione, quelle che Pausania ammirò nel suo peregrinare per le città della Grecia, quelle che Plinio il Vecchio poteva ancora vedere adornare Roma e che Costantino fece trasportare nella sua nuova capitale, Costantinopoli. Di questo mondo sopravvivono solo rare e sparse testimonianze, relitti di una ricchezza artistica che possiamo solo immaginare e di cui possiamo solo provare nostalgia.

Il tema del collezionismo, e in particolare di quello antico, è oggi di estrema attualità, come dimostrano alcuni recenti contributi, l'ultimo dei quali è il volume *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World* (a cura di M. Wellington Gahtan e D. Pegazano, Leiden 2014), nel quale si riconoscono gli esordi del collezionismo classico nelle *stoai* e nei *thesouroi* dei grandi santuari greci e se ne mette in luce l'importanza nella corte di Alessandro Magno e dei suoi successori, così come il gusto antiquario fra i personaggi eminenti dell'antica Roma, da quelli della tarda Repubblica (quali Verre, Cicerone, Ortensio) a quelli dell'Impero, che impiegarono statue e frammenti, opere d'arte e lussuosi arredi per costruire l'ideologia della *magnificentia publica* o *privata*.

L'Athena Promachos di Fidia, che guidava con lo scintillare della sua lancia le navi verso i porti di Atene, le mille e più creazioni dell'infaticabile Lisippo, quasi tutte in bronzo, l'armonioso incurvarsi dell'Apollo Sauroktonos di Prassitele impressionarono a tal punto i contemporanei da lasciare un ricordo praticamente imperituro, la cui eco risuonò fin nell'Impero romano. Il trionfo di Lucio Emilio Paolo su Perseo di Macedonia trasformò per tre giorni le strade di Roma in un fiume in piena di sculture in bronzo strappate alla Grecia, nel 167 a.C.: una magnificenza mai vista prima. E cosa dire del Colosso di Rodi, immagine splendente di Helios, una delle meraviglie del mondo, un gigante alto più di trenta metri, che cadde dopo appena trent'anni dalla sua erezione a causa di un terremoto e giacque per secoli nel porto di Rodi, ormai quasi sem-

plice elemento del paesaggio, prima che i Saraceni, nel 653 d.C., ne trasportassero via il metallo sul dorso di quasi mille cammelli?

Conosciamo la maggior parte di queste sculture solo da repliche e varianti in marmo, attraverso le quali l'archeologia filologica dell'Ottocento si è esercitata a ricostruire l'aspetto degli originali: ma possiamo misurare realmente la distanza che intercorre fra l'archetipo e le sue rielaborazioni solo quando, per un caso eccezionale, viene alla luce qualcuno dei perduti capolavori in bronzo. Perché il bronzo, a differenza del marmo, è vivo, e da ciò deriva il suo fascino conturbante: il gioco di riflessi che la luce crea accarezzando le superfici fa guizzare i muscoli sotto la splendente pelle di metallo, il dischiudersi delle labbra sui denti d'argento sembra preludere alla parola, gli occhi di paste vitree, marmi e avorio sono evidentemente sul punto di battere fugacemente le ciglia. Gli antichi non sapevano sottrarsi a questo fascino e allo stesso modo noi, oggi, ne restiamo avvinti.

“Talos, l'uomo di bronzo, scagliando pietre da una solida roccia, impedì di gettare a terra le gomene, quando furono giunti al porto Ditteo. Era questi il solo rimasto dei semidei della razza di bronzo, che era nata dai frassini, e Zeus l'aveva dato ad Europa come guardiano dell'isola, che percorreva tre volte coi piedi di bronzo. Di bronzo infrangibile era tutto il suo corpo e le membra, ma sulla caviglia, al di sotto del tendine, aveva una vena di sangue, e la copriva una sottile membrana che era per lui vita e morte” (Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, 1638 ss.). Incredibile forza, palpito di vita e inattesa vulnerabilità: il mitico gigante Talos, implacabile guardiano dell'isola di Creta, sembra racchiudere in sé le caratteristiche contrastanti delle grandi sculture in bronzo.

La mostra *Piccoli Grandi Bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni mediceo-lorenesi* nasce dalla suggestione che i piccoli bronzi antichi, spesso repliche in miniatura di grandi sculture in bronzo, possano conservare ancora intatto, nelle loro ridotte dimensioni e nella sapiente accuratezza dei loro dettagli, il fascino dei capolavori ormai perduti, il pulsare della vita che le repliche in marmo, per quanto accurate, non riescono a conservare. L'iniziativa corre dunque parallela e costituisce un ideale *pendant*, quasi in un gioco di specchi e di ombre cinesi, all'esposizione *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, ospitata nello stesso periodo di tempo a Firenze, nel Palazzo Strozzi (e successivamente al J.P. Getty Museum a Los Angeles e alla National Gallery of Art di Washington), nella quale sono riunite per la prima volta più di cinquanta mirabili sculture in bronzo databili fra il IV e il I secolo a.C.

Per interessare questo immaginario dialogo con i grandi bronzi della mostra *Potere e pathos* e con i *nobilis opera*, quelle celebri



sculture oggi non più esistenti ma che un tempo adornavano santuari, templi e spazi pubblici in Grecia e di cui i Romani posero tante copie nelle loro sfarzose abitazioni e nei fori cittadini, sono stati selezionati più di centosettanta reperti fra bronzetti, cammei, monete, piccole sculture in avorio, terracotta e marmo, soprattutto romani ma anche ellenistici ed etruschi. Tutte opere provenienti dalle antiche collezioni dei Medici e dei Lorena, già ospitate nella Galleria degli Uffizi e confluite, all'indomani dell'Unità d'Italia, prima nel Museo Egizio-Etrusco, nel 1870 allestito nei locali del Cenacolo di Foligno, in via Faenza, e poi (tra il 1881 e il 1892) nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze, nel Palazzo della Crocetta. Si tratta di reperti che, per le complesse vicende museografiche successive all'alluvione del 1966, non hanno più potuto trovare una collocazione permanente nelle sale del museo, insufficienti rispetto al suo immenso patrimonio, ma sono in genere conservate nei depositi, e perciò poco note sia agli specialisti del settore che al più ampio pubblico.

Costante è dunque la relazione concettuale fra piccolo e grande: così l'importante moneta di Elis della nostra collezione numismatica, rarissimo esemplare di questo conio e unico per il suo stato di conservazione, rievoca lo Zeus criselefantino creato da Fidia

per il santuario di Olimpia; così la Venere Pudica concessa in prestito dalla Galleria degli Uffizi e il colossale busto in marmo di Ercole costituiscono il richiamo ideale per le centinaia di bronzetti che ripropongono i medesimi tipi iconografici in una caleidoscopica fantasia di varianti, contraddistinte da pose leggermente diverse, atteggiamenti declinati secondo un gusto personale, acconciature aggiornate alla moda del momento.

Scorrendo le schede del catalogo, il gioco di rimandi si arricchisce e si amplifica, e contemporaneamente le differenze dimensionali si annullano: i "piccoli" bronzi si fanno "grandi" in quanto, spesso, unici testimoni sopravvissuti dei *monumenta maiora* a cui si ispirarono gli artigiani che li crearono.

L'esposizione, così come il catalogo che la accompagna, si articola in tre distinte sezioni. Nella prima, dedicata al collezionismo, si affronta il tema della riscoperta, a partire dal Cinquecento, dei piccoli bronzi antichi e di come questi oggetti divennero un genere assai ricercato dagli amanti dell'arte antica. Assieme alle monete e alle gemme, le statuette in bronzo erano parte di quell'universo figurato racchiuso nelle *Wunderkammern*, le "stanze delle meraviglie" di principi e regnanti di tutta Europa: li ritroviamo ad adornare gli "stipi", ovvero i raffinati arredi in legni pregiati nei cui minuti scomparti e nei cui cassetti trovavano posto gli oggetti più preziosi delle collezioni; li ritroviamo allineati sui palchetti che correvano tutto intorno alle pareti della Tribuna degli Uffizi, insieme a piccole sculture in marmo e pietre dure. Il filo rosso si dipana dagli splendori medicei del Cinquecento attraverso le disquisizioni degli eruditi del Seicento e del Settecento, che si sforzarono di comprendere il mondo antico attraverso lo studio delle sue testimonianze, fino alla nascita, nel corso dell'Ottocento, dei musei di impostazione positivista, con il loro ordinamento rigorosamente tipologico.

Nel catalogo, il tema è affrontato nei tre saggi iniziali. Il contributo di Salvatore Settis illustra la nascita del collezionismo di oggetti antichi a partire almeno dal XII secolo (ma con una significativa esemplificazione di riutilizzi antecedenti), mentre in quello di Cristina Frulli si analizza il rapporto, nella Firenze del Rinascimento, fra i piccoli bronzi antichi e la produzione contemporanea ispirata all'antico. Infine, il saggio di Fabrizio Paolucci è focalizzato sulla ripresa in ambito fiorentino dell'iconografia e dei miti di Ercole in chiave politica fra il XII ed il XV secolo: un immaginario del potere che soppiantò di fatto persino la fortuna del santo protettore della città.

La seconda sezione della mostra è volta a fornire al visitatore alcune chiavi di lettura per ricontestualizzare i piccoli bronzi nel loro ambito di provenienza e comprendere le funzioni e il significato che essi rivestivano nel mondo antico: non di rado riproduzioni di opere celebri, ad esempio statue di culto di importanti santuari, i bronzetti avevano spesso una funzione culturale, trovando così posto sia nelle abitazioni private, dove erano per lo più parte dei *lavraria*, ovvero delle piccole edicole per i culti privati (quelli che le fonti letterarie definiscono *cubiculares dei* o *Lares cubiculi*), sia nei santuari, dove potevano costituire offerte alle divinità. Non è difficile immaginare le strade di accesso alle aree sacre fiancheggiate da botteghe di artigiani, in cui era possibile acquistare un'immagine del dio titolare del culto, immagine oggetto di venerazione e di affezione. In altri casi, i bronzetti contribuivano alla decorazione degli arredi domestici o di vasellame di lusso e di altri simboli di sta-

tus e di prestigio sociale, come ad esempio i grandi carri da parata adorni di soggetti dionisiaci diffusi fra il II e il IV secolo d.C. o i sontuosi letti con *fulcra* a rilievo. Anche in questo caso tuttavia, l'immagine non era mera decorazione, ma rimandava a un universo figurativo dai precisi significati simbolici.

Il catalogo affronta questo secondo tema attraverso il saggio di Michael Koortbojian, in cui la produzione dei piccoli bronzi viene trattata proprio in rapporto alla grande statuaria da cui essi traggono ispirazione, e quello di Matteo Cadario, che analizza e interpreta i contesti di rinvenimento più comuni per questa classe di materiali.

La terza sezione della mostra, infine, che corrisponde direttamente al cuore del catalogo (l'insieme delle schede dei reperti esposti), è ordinata secondo criteri iconografici e dispiega agli occhi del visitatore la ricchezza del mondo figurativo riflesso nella piccola bronzistica, dalle storie talvolta romantiche e talvolta crudeli degli dei e degli eroi, all'ostentazione di potere dei sovrani, ai mille volti della comune umanità. Non poteva d'altra parte essere diversamente: i bronzetti delle collezioni medicea e lorenese sono per la maggior parte privi di indicazioni di ritrovamento, provenendo da scavi di vecchia data e da rinvenimenti fortuiti durante i quali non furono documentate le condizioni in cui le piccole sculture furono scoperte. Il criterio iconografico si allenta solo per la presentazione di un nucleo di tre bronzetti, raffiguranti un Ercole bambino che strozza i serpenti, un Ercole *bibax* (ovverosia "gran bevitore") e una Concordia in trono, scoperti nel 1565 in località Pilistrello presso Vada (Rosignano Marittimo, Livorno), che costituiscono uno dei rari casi di un contesto in qualche modo conservatosi pur attraverso secoli di storia collezionistica (Kaufmann-Heinimann 1998, p. 297, GF 100): permane solo un margine di dubbio nel riconoscimento dell'Ercole (del tipo comunemente detto *dexiomenos*, ovvero che protende la destra quasi in segno di saluto, ma in realtà perché si è quasi sempre persa la grande coppa che reggeva nella mano), in una variante che nella collezione è presente in numerose repliche, per cui in letteratura sono state proposte due diverse identificazioni, l'una corroborata da una maggiore chiarezza dello stemma inventariale, l'altra sostenuta dall'analisi autoptica della patina (Cat. 113-116).

In appendice si è scelto di focalizzare l'attenzione su un gruppo equestre composto da un bronzo raffigurante un sovrano ellenistico e da un cavallo non antico, oggetto di un affascinante e acceso dibattito scientifico. Mentre l'antichità del cavaliere, in cui è forse da riconoscere Demetrio Poliorcete, appare assodata, la datazione e l'attribuzione del cavallo hanno sollevato una ridda di ipotesi che propongono, fra le altre, un'attribuzione a Benvenuto Cellini oppure la paternità dell'ideazione del modello a Leonardo da Vinci, se non addirittura l'interpretazione come sua opera giovanile, del periodo della collaborazione con il Verrocchio (facendo dunque del cavallino l'unica scultura esistente del genio vinciano). Questo, sulla base del confronto con il celebre Studio in blu per il monumento equestre a Francesco Sforza, un foglio del manoscritto n. 12358 conservato nella Royal Library del castello di Windsor e risalente agli anni 1486-1488, nella collezione privata di Elisabetta II d'Inghilterra. La necessità di verificare l'ipotesi più attraente, ovvero che il cavallo possa essere riconducibile al genio di Leonardo, proposta dallo scultore americano Mark Fondersmith (Dellepiane *et Alii* 2007) e da lui sostenuta con gran-



de convinzione, anche attraverso ripetute istanze, ha dato il via ad una serie di analisi condotte in collaborazione tra il Centro di Restauro della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, mirate a stabilire la composizione del metallo e la sua compatibilità con la proposta dell'artista americano. I risultati delle analisi archeometriche, uniti alla tradizionale analisi stilistica qui condotta da Dimitrios Zikos, sembrano orientare meglio l'attribuzione verso Giambologna o la sua cerchia e quindi verso un inquadramento stilistico e cronologico ben lontani da quello di Leonardo e dall'ultimo ventennio del XV secolo. Una *lectio faciliior* potrebbe piuttosto fare ipotizzare una realizzazione del cavallo nel XVI secolo o poco più tardi, da parte di un artista che si sia ispirato allo studio di Leonardo, traendone una generica derivazione per il particolare disegno della gualdrappa in groppa al destriero, che sembra essere il punto di

forza dell'ipotesi di Fondersmith, ma di cui, nel disegno di Leonardo, è solo accennato il profilo.

Le opere in mostra sembrano aver dunque vissuto molte vite: la loro ideazione e il loro primo utilizzo nel mondo antico, la loro riscoperta in un contesto profondamente mutato e la loro ormai secolare storia collezionistica, che confluisce oggi in quella museale espositiva. Vite che si sono stratificate sulla pelle dei bronzetti, alcuni dei quali già celebri nelle pagine degli eruditi dei secoli passati e successivamente dimenticati per il mutare del gusto e della fortuna critica, altri oggetto nel tempo di numerosi restauri, che ne hanno talvolta profondamente alterato l'immagine originaria, altri ancora frutto della fantasia creativa di artisti cinquecenteschi o seicenteschi a partire da frammenti antichi o solo e semplicemente dalla suggestione evocata dai bronzetti antichi.

Pubblicare, spesso per la prima volta e in un modo che obbliga a contenere lo spazio a disposizione, oggetti così carichi di storia non è cosa di poco conto e ne siamo pienamente consapevoli. La mostra vuole offrirsi come un nuovo inizio, come un'occasione per riportare alla vista del pubblico e al dibattito scientifico oggetti da tempo non più visibili, a cominciare dalla campagna fotografica appositamente realizzata per il catalogo e curata da Fernando Guerrini (Ufficio Fotografico della Soprintendenza). Non è stato possibile, ad esempio, procedere a un restauro sistematico di tutti i pezzi selezionati per l'esposizione e alle preliminari ana-

lisi di rito, così come all'esame degli strati di cere e dei trattamenti precedenti: ciò significa non aver potuto, in molti casi, comprendere a fondo la successione dei restauri affrontati nel tempo dai bronzetti e nascosti accuratamente sotto la patina del cosiddetto "nero lorenese", o non aver potuto dirimere alcuni dubbi riguardo all'antichità di alcuni degli oggetti o ad alcune parti, piccole o grandi, forse di restauro. Quando ciò è stato possibile, grazie alla disponibilità di Giuseppe Venturini, oggi fuori ruolo ma per decenni restauratore presso il Centro di Restauro della Soprintendenza per i Beni Archeologici, che si è prestato ad affrontare a titolo volontario la ripulitura di superficie di alcuni pezzi che necessitavano di un trattamento conservativo nell'immediato, o grazie al contributo liberale del Lions Club di Firenze, che ha patrocinato la ripulitura e il restauro dell'Ercole *bibax* (Cat. 116), ad opera di Nicola Salvioli, le sorprese sono state emozionanti. Al di sotto delle pesanti patinature sono emersi vividi occhi d'argento e areole mammarie di rame, dettagli finissimi altrimenti invisibili, soluzioni inaspettate al rebus degli antichi restauri.

Il nostro auspicio è che questa occasione possa trasformarsi presto in una campagna di conservazione, studio approfondito e successiva edizione integrale della straordinaria collezione dei piccoli grandi bronzi del Museo Archeologico Nazionale di Firenze.

*Barbara Arbeid*  
*Mario Iozzo*

sto di difficile interpretazione. La figurina è erede di un gusto per la rappresentazione dei fanciulli nella spontaneità dei loro atteggiamenti e nel realismo dell'anatomia dalle forme morbide, affermatosi nella scultura del primo ellenismo (fine IV - inizi III sec. a.C., si veda ad esempio Beaumont 2003, pp. 77-81), ma già visibile – almeno per quel che riguarda il secondo dei due aspetti – nella pittura vascolare attica del tardo V sec. a.C. (*ibid.*, p. 75). La dinamica impostazione della figura, animata dalla duplice ed opposta torsione del busto e del collo, trova convincenti termini di confronto con un tipo statuariale di satirello seduto noto da più repliche, le cui varianti di impostazione sono da ricondurre alla destinazione decorativa: particolarmente eloquenti al riguardo sono gli esemplari marmorei ritrovati presso la grotta di Tiberio a Sperlonga, originariamente destinati ad ornare una fontana (Sul tipo e su di un'ulteriore replica restituita dal relitto di Mahdia, si veda Andreae 1976), ed uno già nella collezione Ludovisi (Palma – De Lachenal – Micheli 1983, pp. 13-14, n. I, 10).

Quanto all'oggetto che il satirello poteva tenere fra le mani, un altro marmo di Sperlonga ed una replica ai Musei Capitolini (Helbig 1966, pp. 211-212, n. 1140) raffigurano un fanciullo seduto che, affine – al di là delle variazioni nello schema – all'opera in esame e agli altri confronti citati, alza le braccia a portare sul volto una maschera silenica: è lecito supporre dunque che anche il satirello fiorentino dovesse reggere un oggetto legato all'ambito dionisiaco. La fortuna del tipo documentata dalle repliche marmoree d'età giulio-claudia induce ad ipotizzare una datazione del bronzo al I sec. d.C.

Alessandro Muscillo



## 56. SATIRO AULETA (MARSIA?)

Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 2343 (già Galleria degli Uffizi, Inv. del 1825, Cl. III, n. 329; Inv. del 1784, Cl. V, II, n. 639; Lanzi, ms. 105, III, 63; Inv. del 1769, n. 3001; Inv. del 1753, n. 2662; Inv. del 1704, n. 2978).

Alt. cm 18.4.

Bronzo a fusione piena. Patina nera uniforme, asportata per brevi tratti all'altezza delle saldature al bicipite, al ginocchio destro e alla caviglia sinistra; radi affioramenti di cuprite concentrati sulla parte anteriore del busto e delle gambe.

Le braccia, le mani e lo strumento musicale sono frutto di un restauro precedente i primi dell'800 (Zannoni 1819, p. 95, nota I; Bianchi 1759, p. 160 descrive un "Fauno, che suona la Tibia doppia"), realizzato forse al momento stesso dell'ingresso nelle collezioni medicee come sembra potersi dedurre dalle indicazioni dell'Inventario del 1704 ("Fauno con zufoli nelle mani"). Fratturata in antico anche la pelle animale nel punto in cui doveva pendere libera dal gomito sinistro. Allo stato attuale si presenta fratturato e integrato a stagno in corrispondenza del bicipite destro, del ginocchio destro e della caviglia sinistra. La base di legno quadrata su cui è attualmente montato sostituisce quella circolare che compare nella pubblicazione dello Zannoni (Zannoni 1819, tav. 77).

BIBLIOGRAFIA: Bianchi 1759, pp. 160-161; Zannoni 1817-1824, II, pp. 95-101, tav. 77; Milani 1912, I, p. 169 e II, p. 29, tav. CXXXVII.2.

Satiro raffigurato mentre suona l'*aulos* e avanza, saltellando sulla punta dei piedi con la gamba sinistra avanzata rispetto alla destra. Ha volto largo e schiacciato con naso camuso, orecchie e coda canonicamente equine, capigliatura a lunghe ciocche irregolari interrotte al centro della fronte da ciuffi portati all'indietro. Le braccia sono distese e portate in avanti; busto e gambe sono proiettati in direzioni contrapposte in un movimento a spirale che prosegue nel sollevamento sulla punta dei piedi. I muscoli del corpo sono tesi e vigorosi, contratti all'altezza dei polpacci. Porta la *phorbeia* intorno alla bocca e una pelle ferina che ricade, attorcigliata, sull'avambraccio sinistro, da dove doveva pendere per un breve tratto. All'altezza del pettorale sinistro due cinghie oblique alludono forse alla custodia dell'*aulos*, attributo che la figura conserva nella versione di restauro.

Il bronzo, giustamente avvicinato da L.A. Milani al Satiro Danzante di Villa Borghese (Moreno – Viacava 2003, p. 259, n. 254), una copia del quale, relativa alla sola testa, è con-



servata anche a Firenze (Milani 1912, I, p. 314, n. 44 e II, p. 32, tav. CLIII.2), trova per l'impostazione del corpo, dei tratti del volto e della capigliatura ampie consonanze in opere del cd. "rococò" ellenistico quali il Satiro con Dioniso bambino da Myrina (Bieber 1981, p. 140, nn. 570). Nella piccola plastica in bronzo il tipo in questione è attestato da un esemplare di provenienza egiziana del II sec. a.C. (Ortiz 1996, n. 170), che nel volto e nella totale nudità sembra però più direttamente ispirato al Satiro di Villa Borghese rispetto all'esemplare di Firenze.

Decisamente stringenti i parallelismi individuabili con le iconografie dei satiri auleti presenti nelle scene di *thiasos* sui crateri neoattici; tra di essi si rimanda in particolare a quello che compare sull'esemplare firmato da Sosibio (Grassinger 1991, pp. 183-185, fig. 25, *Diablosbläser* D; p. 248, fig. 20) che condivide con il nostro satiro, oltre all'impostazione generale, il raro dettaglio della *phorbeia* (Belis 1986b). Dello stesso tenore le similitudini individuabili con uno dei personaggi raffigurati su una matrice per coppe da Pella che, nella lettura di P. Moreno, riproporrebbe la composizione del gruppo scultoreo attribuito a Prassitele cui doveva appartenere il Satiro Danzante di Mazara del Vallo (Moreno 2005, pp. 199-203).

L'iconografia del satiro auleta con corpo scomposto dalla frenesia del movimento e dall'enfasi riversata nella *performance* musicale è frequentemente impiegata in ambito romano per rappresentare Marsia all'atto della contesa con

Apollo (Rawson 1987, pp. 27-40; 116-131), secondo uno schema d'origine greca che risale a uno dei rilievi che decorano i lati di una base per statue o altare da Mantinea (Todisco 1993, p. 134). Questo specifico episodio del mito è inoltre attestato nella pittura pompeiana (Bragantini – Sanpaolo 2013, p. 268, n. 114; Rawson 1987, pp. 118-119, nn. 9-10), dove compare anche in versioni non narrative che riproducono prototipi statuari raffiguranti i protagonisti della vicenda (Moormann 1988, p. 207, n. 272; p. 203, n. 262/8). A Marsia impegnato a suonare l'*aulos* è stato inoltre riferito un torso da Verona (da ultimo Bolla 2011, pp. 56-57) che L. Beschi a sua volta ricollegava al tipo del Satiro Borghese (Beschi 1960, p. 530 e nota 7).

Già lo Zannoni ai primi dell'800 aveva proposto l'identificazione del bronzetto fiorentino con Marsia, come sembra peraltro indicare l'i-



nusuale presenza della *phorbeia* della quale, secondo alcune fonti, sarebbe stato l'inventore (Plut., *De Cohib. Ira*, 456; Belis 1986b, p. 207). Eloquentemente in questo senso la scena di un *emblemata* mosaicato dal relitto di Cap d'Agde con la rappresentazione della condanna di Marsia, collocato in basso a sinistra, in ginocchio e identificato da tre peculiari attributi posti in primo piano: la *phorbeia* insieme all'*aulos* e al berretto frigi (Blanc-Bijon – Coquinot 2012, pp. 3-5). Proprio la presenza della *phorbeia* potrebbe aver indirizzato e condizionato il restauro moderno dello strumento musicale perduto del satiro, integrato con la versione frigia dell'*aulos* (Petretto 1995, pp. 119-120) evidentemente allusiva all'etnia del personaggio raffigurato. Curiosamente la dotta soluzione porta in sé singolari difformità: il corno d'osso che, inserito all'estremità della canna sinistra, contraddistingue l'*elymos*, noto anche come *kerastes* proprio per questa caratteristica (Belis 1986a, p. 24), compare qui a destra ed è inoltre erroneamente incurvato verso il basso (da notare che nella foto pubblicata da L.A. Milani lo stesso presenta invece un inconsueto profilo sinuoso, frutto forse di una deformazione dovuta a un danneggiamento).

Al di là dell'errore, è forse suggestivamente possibile imputare la lettura integrativa e interpretativa adottata nel restauro alla eco del successo che la figura di Marsia aveva riscosso a Firenze, tra Quattro e Cinquecento, presso la corte medicea, come attestato da una ampia serie di testimonianze, tra le più singolari delle quali ricorre un discreto numero di piccoli bronzi conosciuti come "Gnudi della paura", tutti attribuibili a firme autorevoli e raffiguranti l'arrogante satirello mentre suona una non integrata doppia tibia, secondo uno schema iconografico ellenistico che rimonta alla citata base di Mantinea (Beschi 1984b, pp. 120-121; Massinelli 1991, pp. 31-39; Gáldy 2009, pp. 385-386). In conclusione, sulla base delle considerazioni stilistiche e dei confronti indicati con copie romane di originali ellenistici è possibile proporre per il satiro auleta una datazione a cavallo tra il I e il II sec. d.C.

Maria Rosaria Luberto

## 57. BUSTO DI SATIRO

Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 1712 (già Galleria degli Uffizi, Inv. del 1825, Cl. III, n. 327; Inv. del 1784 n. 644; Lanzi, ms. 105, III, 68; Inv. del 1769 n. 1288; Inv. del 1753 n. 1748; Inv. del 1704 n. 1959).

Alt. totale cm 14, 8; alt. testa cm 6.

Bronzo (testa e nebride); pasta vitrea (busto).

Si nota una ricomposizione sul bicipite sinistro.



Integrata con un ampio busto moderno con nebride realizzata a parte, la testa presenta una mescolanza di tratti ferini ed umani tipica della figura del satiro: il volto imberbe, dal naso largo e piatto e dagli zigomi prominenti, ha due piccole corna sulla sommità della fronte e due corti bargigli sotto la mandibola. Le orecchie aguzze spiccano contro la capigliatura scomposta fermata da una corona di foglie e corimbi, con un grosso ciuffo che si alza sulla fronte tra ciocche minori ricadenti. L'espressione, accesa dallo sguardo vivido e dalle labbra dischiuse a lasciar intravedere i denti, risulta simile ad una smorfia animalesca.

Intorno alla metà del XVIII secolo l'opera è raffigurata in un foglio dell'*Inventario figurato* della Galleria degli Uffizi coordinato da Benedetto Vincenzo De Greyss (GDSU, 4586D), in cui appare su di uno dei palchetti della Tribuna.

La capigliatura ed i connotati ferini riconducono il bronzetto al tipo del "Satiro ridente", elaborato tra la fine del II e la prima metà del I sec. a.C. (Galliazzo 1976, pp. 81-84), caratterizzato da un gusto decorativo e leggero e ricollegato dalla critica ad un ellenistico "rococò" (Klein 1921, pp. 53 ss.). Il gran numero di repliche note testimonia non soltanto il grande successo del tipo, ma anche la libertà con cui esso fu interpretato in antico, complice la valenza decorativa ed il versatile impiego in case e giardini (Gasparri *et Alii* 2009, p. 146 [S. Pafumi]): se le repliche riconducibili al tipo più diffuso - quello del satiro con *kroupezion* del gruppo dell'"invito alla danza" - datato al 150 a.C. circa - (De Luca 1975, pp. 73-77) presentano tendenzialmente un sorriso bonario o malizioso ed un'attenuazione dei tratti ferini, al-

## VII. Il dono luminoso della sapienza



### 84. BUSTO DI SOL

Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 129 (già Galleria degli Uffizi, Inv. del 1825, Cl. III, n. 102; Inv. del 1784, Cl. V, II, n. 426; Lanzi, ms. 105, I, 62; Inv. del 1769, n. 3118; Inv. del 1753, n. 2779; Inv. del 1704, n. 3127; Inv. del 1676, n. 170).

Altezza cm 5,9.

Bronzo a fusione piena. Patina verde uniforme. Pupille realizzate in altro materiale e inserite a parte.

Integro, lievissimamente scalfiti alcuni raggi della corona e la narice destra. Privo delle pupille.

BIBLIOGRAFIA: Zaccagnino 2010, tav. 8.

*Applique* bronzea raffigurante un personaggio maschile imberbe con corona a nove raggi sul capo. La testa è appena piegata a destra e lievemente inclinata verso il basso; il volto ovale si caratterizza per le profonde cavità orbitali e un accentuato infossamento tra mento e lab-

bra, carnose e dischiuse. Il naso, sottile e allungato, conferisce al bronzetto un profilo sostanzialmente piatto nella veduta laterale. La capigliatura è divisa in due parti dalla corona: grosse ciocche plastiche incorniciano il viso e scendono sulla nuca formando un motivo a tenaglia sulla fronte, tra il centro e la tempia sinistra; fitti tratti semilunati disposti a cerchi concentrici con andamento contrapposto coprono invece la calotta cranica. Sulla spalla sinistra compare un lembo della clamide; il busto è cavo sul retro.

Si tratta della personificazione di Sol rappresentato secondo i consueti canoni iconografici (Hijmans 1996, p. 127). Per stile e trattamento della capigliatura differisce in maniera sostanziale da altre raffigurazioni dello stesso soggetto (elenco in Letta 1988; altri esempi in Brunsmid 1913-1914, pp. 211-212, nn. 8-10, 158; Zaccagnino 2010, pp. 80, 104-105, dalle collezioni medicee) risalenti in massima parte al II-III sec. d.C. e riconducibili a prototipi ellenistici derivati dalla ritrattistica di Alessandro Magno (Trofimova 2012, pp. 103-113) o a gruppi scultorei noti indirettamente come la Quadriga dei Rodii con Sole di Lisippo (Moreno 1995, pp. 180-185). Per la struttura della frangia sulla fronte, la resa calligrafica e la disposizione delle ciocche sulla calotta cranica il bronzetto trova invece confronti perspicui con ritratti di Augusto e con le relative derivazioni di età giulio-claudia (Augusto: Boschung 1993, p. 134, n. 55 e p. 139, n. 65; Tiberio: Lahusen – Formigli 2001, pp. 115-117, nn. 60-61; Nerone: Boschung 2002, nn. 2.10 e 21.3).

La costruzione triangolare e il profilo non articolato del volto insieme alla netta separazione tra parte anteriore e posteriore della capigliatura paiono inoltre direttamente ispirati ai tratti dell'Atleta Vincitore di Lisippo (Moreno 1995, pp. 68-70). Riferibile a età giulio-claudia, l'esemplare costituisce una sorta di anticipazione delle serie di *appliques* con raffigurazione di Sol meglio documentate nelle epoche successive (Fleischer 1967, p. 106 n. 134; Leibundgut 1976, pp. 74-75, n. 69; Boucher 1983, p. 87, n. 62 *ter*).

Maria Rosaria Luberto

### 85. APOLLO

Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 2513 (già Galleria degli Uffizi, Inv. del 1825, Cl. III, n. 103; Inv. del 1784, Cl. V, II, n. 424; Lanzi, ms. 105, I, 61 A; Inv. del 1769, n. 3139; Inv. del 1753, n. 2800; Inv. del 1704, n. 2996; Inv. del 1635, n. 301; menzionato nell'Inv. della Tribuna del 1589).

Alt. cm 13,8 (senza base).

Bronzo a fusione piena.

Ben conservato, manca solo l'arco. Visibile restauro nella parte inferiore della gamba destra,

