

RITA BALLERI

MODELLO DELLA MANIFATTURA GINORI DI DOCCIA

Settecento e gusto antiquario

«L'ERMA»







lermArte

12



Rita Balleri

Modelli della Manifattura Ginori di Doccia
Settecento e gusto antiquario

© Copyright 2014 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma (Italy)
www.lerma.it

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di
testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'editore
e delle autorità competenti

L'editore si impegna a corrispondere eventuali diritti di riproduzione
per foto e disegni di cui non sia stato possibile reperire le fonti

Referenze fotografiche

Fig. 63; cfr cat. 102; cfr cat. 142, II; cfr cat. 168, *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze*
Fig. 55; cfr cat. 67; cfr cat. 346, *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma*
Fig. 52 Monaco, *Bayerisches Nationalmuseum*.
cfr catt. 63-65 Londra, *National Trust Collections*.
cfr cat. 70; cfr cat. 137; cfr cat. 142, I Dresden, *Staatliche Kunstsammlungen*.
cfr cat. 136; cfr cat. 219 San Pietroburgo, *Museo dell'Ermitage*.
cfr cat. 216 Londra, *Trinity Fine Art*.
cat. 255 *Associazione Amici di Doccia/Arrigo Coppitz*.
catt. 257 (*foto Coppitz*), 340 (*foto Nannoni*) Sesto Fiorentino, *Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia*.
Fig. 74; Fig. 76; cfr cat. 257; cfr cat. 258 *The Bridgeman Art Library Ltd.*
cfr cat. 157, II Faenza, *Museo Internazionale delle Ceramiche*.
Figg. 19a-b 59, 60, 66, 70, *foto Alessio Balleri*.

Rita Balleri

Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario / Rita Balleri. - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2014. - 456 p. : ill. ; 28 cm. - (LermArte ; 12)

ISBN 978-88-913-0466-7 (brossura)
ISBN 978-88-913-0464-3 (pdf)

CDD 738
1. Ceramica

Il volume è stato pubblicato con il generoso contributo di
CERAMICA-STIFTUNG BASEL

Rita Balleri

MODELLI DELLA MANIFATTURA
GINORI DI DOCCIA
Settecento e gusto antiquario

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Percorsi di studio

Il timore di tralasciare il ricordo di qualcuno, in un lavoro di anni, è in me molto forte, ma ho la speranza che affiorino alla mia memoria le tappe significative che hanno portato al compimento di questo studio.

I ringraziamenti non seguono una gerarchia, tuttavia il primo lo rivolgo a coloro che da sempre hanno sostenuto e incoraggiato la mia vocazione verso lo studio dell'arte, che si è focalizzato sulla gloriosa storia della Manifattura di Doccia. In particolare, mi riferisco ai miei genitori e a mio fratello, senza i quali le pagine di questo libro non sarebbero mai state scritte.

Sono infinitamente grata al marchese Leonardo Lorenzo Ginori Lisci, che con estrema generosità mi ha ammessa alla consultazione delle carte conservate nell'archivio di famiglia fornendomi l'apporto di valenti collaboratori in grado di favorirmi nella ricerca della storia della manifattura. Vorrei a tal proposito ricordare Ivaldo Baglioni(†) e ringraziare Elena Mattioli.

Nel ripercorrere i primi passi da giovane studentessa, che mi hanno indirizzata verso la Manifattura di Doccia, il pensiero non può non correre verso i Fratelli Saibene che, premiando il mio primo contributo sulla manifattura, hanno alimentato in me il desiderio di continuare questi studi. Durante l'anno da borsista trascorso alla Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, tali studi si sono orientati verso il filone settecentesco dell'*antiquaria*, da cui è scaturito il progetto di dottorato, che ha dato origine a questo volume. Sono quindi molto grata a Mina Gregori e a Mara Visonà, che dagli anni universitari continuano ad essere per me un punto di riferimento e a Gabriella Capecchi, il cui supporto nell'approfondimento della conoscenza della statuaria antica si è rivelato fondamentale.

Un enorme e doveroso ringraziamento lo rivolgo alla Manifattura Richard Ginori, che mi ha messa nelle condizioni di poter svolgere le mie ricerche al suo interno, e in particolare nel reparto di modellazione a Marcello Bongini (responsabile), Francesca Coppini, Rossano Neri e Paolo Pappalardo, in quello del collaggio artistico a Piero Luchi (già responsabile, ora in pensione) e a Gabriele Terrafino e in quello di decorazione a Tersilio Fabri (già responsabile, ora in pensione).

Un altrettanto enorme ringraziamento è per Oliva Rucellai che, da conservatrice del Museo di Doccia, ha favorito con grande entusiasmo e generosità le ricerche da me condotte sulla collezione del museo.

Sono inoltre grata alle istituzioni e ai luoghi di studio, che mi hanno ammessa alla conoscenza della preziosa documentazione conservata presso di loro, tra questi il Kunsthistorisches Institut di Firenze.

Un sentito ringraziamento lo rivolgo a docenti, studiosi, amici, restauratori, *amateurs* e collezioni, che in varia misura e sulla scorta delle loro competenze, negli anni hanno contribuito all'accrescimento delle mie conoscenze in ambito ginoriano e non solo, che sono direttamente o indirettamente confluite in questo lavoro. In particolare ricordo: Associazione Amici di Doccia, Nada Bacic, Patrizia Bongiorno, Sandra Buti, Enrico Caviglia, Anna Chiostrini Mannini(†), Oriana Cicali, la contessa Lucrezia Corsini Miari Fulcis, Roberto Giovanelli, Giuliana Guidi De Juliis, Carlo Gasparri, Sebastian Kuhn, Antonia Lauricella, Elena Maggini Catarsi, Livia Frescobaldi Malenchini, Maria Pia Mannini, Nette Megens, Anna Moore Valeri, Walter Padovani, Francesca Parrini, Emanuele Piacenti, Maria Grazia Picozzi, Sara Pollastri, Gloria Rosati, Francesca Rossi, Vincenzo Saladino, la contessa Livia Sanminiatelli Branca e John Winter.

Sono, inoltre, grata a Monica Gherardelli, al cui gruppo di ricerca ho il piacere di appartenere insieme a Giulia Adembri, Lucia Ciofi, Sergio Di Tondo e Ivan Zappia. Esso si è costituito con l'intento di restituire la memoria delle sculture celate all'interno del patrimonio storico di forme in gesso 'a tasselli' della manifattura.

La mia più profonda gratitudine alla CERAMICA-STIFTUNG BASEL, che ha reso possibile la pubblicazione di questo volume.

Un unico grande rammarico: non aver avuto l'onore di conoscere di persona il marchese Leonardo Ginori Lisci, che ha tracciato la strada per gli studi sulla Manifattura di Doccia, i cui contributi continuano ad essere pietre miliari per la conoscenza della storia della manifattura.

Un'ultima considerazione: poiché ritengo, in generale, che un libro debba gettare le fondamenta per gli studi futuri, sarò grata ai lettori che vorranno accrescere le mie conoscenze sull'argomento.

Sommario

Presentazione	p.	VII
Premessa	»	IX
I. La raccolta dei modelli della Manifattura di Doccia	»	1
1. La formazione del nucleo settecentesco dei modelli	»	1
2. Caratteristiche del nucleo dei modelli conservato nell'attuale manifattura e nel Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia	»	7
3. Gusto classicistico nella scelta dei modelli della Manifattura di Doccia	»	31
II. L' <i>Inventario dei Modelli</i> , l' <i>Inventario delle Forme</i> della Manifattura di Doccia e altri inventari	»	55
III. La cultura antiquaria nella scelta dei modelli	»	75
1. Lo sviluppo dell'antiquaria e il collezionismo di antichità tra Firenze, Cortona, Roma e Napoli nel Settecento	»	75
2. L'influenza dei repertori a stampa e della glittica sulla scelta dei modelli a Doccia	»	95
3. Calchi in gesso: "Apostoli del buon gusto presso tutte le nazioni". Orientamenti del collezionismo di antichità e formazione di parte della raccolta di modelli della Manifattura di Doccia	»	114
IV. L'influenza dei fondamenti neoclassici e l'introduzione di scene galanti e di figure di pastorelli, gentiluomini e nobildonne nei modelli della Manifattura di Doccia nella seconda metà del Settecento: i modellatori Gaspero Bruschi, Giuseppe Bruschi e Gaetano Lici	»	143

Catalogo

Bassorilievi. Derivazioni dalle pitture di Ercolano attraverso i repertori a stampa	»	159
Bassorilievi. Derivazioni da repertori a stampa sulle antichità di Roma	»	173
Bassorilievi. Derivazioni dalle incisioni riproducenti le pitture della Tomba dei Nasoni	»	179

Bassorilievi. Derivazioni dalle decorazioni sul Vaso Borghese	»	189
Bassorilievi. Derivazioni dalle incisioni riproducenti le Nozze Aldobrandini	»	193
Bassorilievi. Derivazioni dalle gemme	»	197
Bassorilievi. Derivazioni dai rilievi in stucco delle Logge di Leone X in Vaticano	»	201
Bassorilievi. Derivazioni varie	»	205
Bassorilievi. Derivazione dalle lastre Campana	»	235
Bassorilievi. Derivazioni da esemplari in collezioni romane	»	241
Bassorilievi. Derivazione da rilievi nella collezione dei Musei Capitolini	»	247
Bassorilievi. Derivazione dai bassorilievi antichi	»	255
Calchi in gesso in scala al vero. Derivazioni dalle sculture della Galleria degli Uffizi	»	269
Calchi in gesso in scala al vero. Derivazioni dalle sculture dei Musei Capitolini	»	291
Calchi in gesso in scala al vero. Derivazioni da sculture in collezioni romane	»	307
Riduzioni dai marmi del Gruppo di Niobe e dei Niobidi conservati nella Galleria degli Uffizi	»	333
Calchi in cera. Riduzioni dalla statuaria antica	»	349
Riduzioni in terracotta dalla statuaria antica senza iscrizioni alla base	»	355
Derivazioni dalle ‘antichità’ di Napoli	»	369
Riduzioni in terracotta dalla statuaria antica per i <i>desserts</i> con iscrizioni alla base	»	371
Terrecotte tratte dalla statuaria antica ed eseguite dal modellatore Gaetano Lici	»	377
Riduzioni in terracotta di busti impiegati nei <i>desserts</i>	»	381
Riduzioni in gesso dalla statuaria antica	»	395
Riduzioni e rivisitazioni della statuaria antica	»	403
Serie di statuette in gesso con iscrizioni alla base	»	409
Riduzioni in gesso dalla statuaria antica caratterizzate dalla stessa base	»	427
Egittomania	»	433
Vasi d’ispirazione antiquaria	»	439
 Appendice	»	443
 Bibliografia	»	471
 Indice dei nomi	»	503
 Tavole	»	513

Presentazione

Il gusto antiquario del marchese Carlo Ginori e del figlio Lorenzo

Mina Gregori

Studiare la produzione della Manifattura di Doccia durante il Settecento significa indagare profondamente le radici della storia artistica e sociale della città di Firenze, nel periodo di passaggio dalla dinastia medicea alla Reggenza lorenese.

Le manifatture reali di porcellana di Meissen e di Claudio Innocentius Du Paquier, sorte nel primo ventennio del Settecento, rappresentarono per il marchese Carlo Ginori la fonte d'ispirazione per la sua pionieristica impresa sorta a Doccia nel 1737. Ma, da subito fu chiaro il suo intento di omaggiare la città che aveva dato i natali a grandi artisti.

Nella sua manifattura furono dunque tradotti in porcellana i bronzetti della grande tradizione scultorea fiorentina spaziando dal Cinquecento fino al periodo tardobarocco, ma anche le statue e i rilievi antichi in scala al vero. Carlo Ginori e il figlio Lorenzo si rivelarono attenti osservatori delle variazioni del gusto dettate dai *Grand Tourists* e dal loro interesse per l'*antiquaria*, che a Firenze era stata avviata precocemente mediante gli studi di Filippo Buonarroti e di Anton Francesco Gori, fondatore dell'Accademia della Colombaria.

Carlo Ginori si era circondato da sempre di eruditi locali, ma negli ultimi anni di vita aveva compreso l'importanza di rivolgere la sua attenzione verso Roma e, per il reperimento di calchi da impiegare come modelli nella sua manifattura, era entrato in contatto con agenti d'arte e artisti di fama, quali Bartolomeo Cavaceppi, Filippo Della Valle e Giovan Domenico Campiglia.

Il lavoro di Rita Balleri mette in luce questi episodi e li indaga mediante un ampio apparato documentario, in parte inedito, e con l'osservazione diretta dei modelli ancora conservati nel Museo di Doccia e nell'attuale stabilimento Richard Ginori. La studiosa ha dedicato una sezione alla spiegazione delle tecniche di esecuzione dei modelli, arrivando a porre una distinzione tra quelli prodotti nella manifattura e quelli acquistati dai Ginori nelle botteghe di scultori. Attraverso la ricerca delle loro fonti di derivazione ha potuto, inoltre, distinguere gli esemplari copiati da quelli rielaborati, in taluni casi dalla manifattura, per adattarli a particolari funzioni o a composizioni più ampie. Al contempo ha posto l'accento sulla memoria storica che la collezione di Doccia costituisce per gli studiosi sia di scultura rinascimentale e tardobarocca, sia di archeologia.

Questo volume si pone come la continuazione, alla luce dell'avanzamento degli studi, di un lavoro iniziato cinquant'anni fa dal marchese Leonardo Ginori Lisci e reso noto dalla sua fondamentale monografia sulla Manifattura di Doccia, che suscitò particolare interesse negli studiosi del Sei-Settecento fiorentino. A questa seguì la mostra da me curata a Palazzo Strozzi, dove per la prima volta i calchi in cera da opere di Massimiliano Soldani Benzi furono presentati al pubblico attribuendo loro un valore documentario, al pari dei suoi bronzetti. Le ricerche fino ad allora condotte in questo campo hanno portato al pionieristico lavoro di Klaus

Lankheit, a cui si deve il merito di aver indagato per primo i modelli della manifattura, rivelando un particolare interesse per quelli tratti da sculture tardobarocche.

Vista la varietà dei modelli di genere antiquario raccolti da Carlo Ginori e dal figlio nelle collezioni romane e fiorentine, la Balleri ha dedicato un'ampia schedatura ai calchi in gesso e alle sculture in terracotta tratte dall'antico, che le ha permesso di identificare alcuni esemplari dei quali non sono più noti gli archetipi.

L'auspicio è che questo lavoro, che ha peraltro come obiettivo il recupero delle fonti, diventi uno strumento per la conoscenza e l'approfondimento degli studi sull'*antiquaria* settecentesca, ma anche un mezzo per il recupero della conoscenza di marmi antichi, dei quali non è nota altra testimonianza, se non attraverso i calchi della raccolta di Doccia.

Premessa

« *L'Homme qui pense ne dédaigne aucun art: celui du mouleur a son rang dans la chaîne immense qui les tient tous unis; ce talent est à la sculpture ce que la gravure est à la peinture, avec la différence que le mouleur n'agit dans son opération que mécaniquement, & qu'au contraire le graveur a le mérite de l'art & de l'imitation. Le moulage a plus d'analogie avec l'imprimerie; l'un & l'autre art a l'avantage de multiplier les chefs-d'œuvre des grands hommes & des artistes célèbres* »
(Fiquet 1780, p. 571)

Alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, le indagini condotte dal marchese Leonardo Ginori Lisci nell'archivio di famiglia e sfociate nel suo pionieristico volume *Le porcellane di Doccia* (1963)¹ diedero avvio agli studi sulla Manifattura di Doccia, rivelando un particolare interesse per l'aspetto scultoreo. Tale interesse trova giustificazione negli studi che in quegli stessi anni stava compiendo Klaus Lankheit e che nel 1954 lo avevano condotto nell'archivio Ginori Lisci². Lo spoglio del carteggio del fondatore della manifattura, Carlo Ginori, rivelò allo studioso una relazione tra le porcellane prodotte nella prima metà del Settecento e i bronzetti tardobarocchi fiorentini. Un primo risultato della sua indagine lo portò alla pubblicazione nel 1962 del volume dal titolo *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*³.

In concomitanza con il trasferimento alla metà degli anni Cinquanta del Novecento della manifattura dall'antica sede a Doccia di Sesto Fiorentino a quella attuale, sempre in Sesto Fiorentino, i volumi del Ginori e del Lankheit hanno contribuito ad approfondire le conoscenze tra l'attività della manifattura e il suo rapporto con la cultura fiorentina. Nel 1951, quando Gino Campana fu nominato direttore dello stabilimento, la parte operativa della fabbrica si era già trasferita nella nuova sede, ma per il nucleo storico delle forme non sembrava prospettarsi un futuro. Tra il 1951 e il 1955 circa, il Campana si impegnò a spostarle nel *Voltone* (così denominato per le sue elevate dimensioni) dell'attuale sede con l'intento di esaminarle, probabilmente già riconoscendovi la memoria storica della produzione scultorea presso la Manifattura di Doccia.

Dall'inizio degli anni Sessanta fino al 1968 circa, egli promosse la campagna di colaggio della porcellana nelle antiche forme, per recuperare la conoscenza delle opere in esse racchiuse e verificarne lo stato di

¹ Ginori Lisci 1963.

² Come rivelato dallo stesso Lankheit, il suo primo incontro con il marchese Leonardo Ginori Lisci fu motivato dalle ricerche, che dal 1953 stava compiendo sull'attività dello scultore tedesco Balthasar Permoser. Le indicazioni apprese dalle *Vite di pittori* stilate da Francesco Maria Niccolò Gabburri (Gabburri 1730-1741 circa, vol. I, p. 438), lo spinsero a proseguire le sue indagini nell'archivio Ginori Lisci (Lankheit 1982, p. 30).

³ Lankheit 1962.

conservazione, anche in previsione di un loro impiego. Da questa operazione si costituì il nucleo di *biscuits*⁴ e di manufatti in porcellana che arricchirono la sezione settecentesca delle raccolte dell'attuale Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia (in seguito denominato Museo di Doccia), prossimo all'inaugurazione avvenuta nel 1965 nella nuova sede di fronte allo stabilimento, progettata dagli architetti Pier Niccolò Berardi e Fabio Rossi⁵. Mediante il riuso delle antiche forme si rese possibile colmare l'assenza di alcuni esemplari particolarmente rilevanti per la comprensione delle fonti iconografiche impiegate a Doccia come i *caramogi*, i *grotteschi* e le *caccine*.

I lavori per l'allestimento del nuovo museo si rivelarono fondamentali per promuovere la conoscenza della scultura presso la manifattura. Il comitato scientifico che vi prese parte era costituito da Gino Campana (direttore della Richard Ginori 1735), dal Ginori Lisci, da Elena Maggini Catarsi (nominata conservatrice del nuovo Museo di Doccia), dal Lankheit, da Giuseppe Liverani (allora direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza) e da Roberto Bondi. Probabilmente sulla scia degli studi condotti dal Ginori Lisci e dal Lankheit e sul recupero, mediante le antiche forme, della memoria delle plastiche prodotte a Doccia, fu conferito un particolare risalto all'attività scultorea e alla spiegazione della sua tecnica di lavorazione presso la manifattura.

L'attenzione rivolta alla conoscenza e allo studio delle sculture in porcellana del Settecento stimolò l'interesse di studiosi del Sei e Settecento fiorentino come Mina Gregori, che dedicò un articolo al Museo di Doccia - in occasione della sua inaugurazione avvenuta nel giugno del 1965⁶ -, dove riservò ampio spazio alle plastiche. Nello stesso anno, sempre la Gregori, inauguruò a Palazzo Strozzi la mostra dal titolo *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino* conferendo un particolare risalto al rapporto tra le sculture di Doccia e i bronzetti tardobarocchi fiorentini. Per la prima volta i modelli in cera, in terracotta e in piombo del Museo di Doccia, insieme alle plastiche in porcellana, furono affiancati a bronzetti di Giovan Battista Foggini e di Massimiliano Soldani Benzi in una sezione denominata *Sculture e porcellane*⁷. L'interesse per le sculture proseguì in un articolo del 1966 pubblicato da Campana su "Antichità Viva", dove descrisse la disamina da lui promossa sulle antiche forme e soprattutto i risultati ottenuti⁸.

A due anni dall'inaugurazione del nuovo museo, il Liverani realizzò il volume dal titolo *Il Museo delle porcellane di Doccia*, con l'intento di celebrarne la 'rinascita'⁹. Oltre a seguire un ordine cronologico, che mettesse in luce le variazioni del gusto attraverso la produzione della manifattura, lo studioso riservò una particolare attenzione alle sculture in porcellana soprattutto settecentesche e alla varietà dei modelli impiegati per la loro realizzazione, che pose in relazione con i documenti rintracciati dal Ginori Lisci.

L'intento di porre in rilievo la produzione dell'"oro bianco" (denominazione settecentesca della porcellana, che denota l'alto valore attribuito a questo materiale), fece scadere in secondo piano l'attività della maiolica, che a fasi alterne è stata presente nella manifattura fin dalle origini. Il titolo del volume del Liverani dedicato al nuovo museo è una chiara testimonianza di ciò. Questo atteggiamento ha indubbiamente contribuito ad un quasi totale disinteresse degli studi verso la produzione di maiolica, che ha caratterizzato in particolare la stagione delle ottocentesche Esposizioni Internazionali. Nell'allestimento del museo del 1965 lo spazio dedicato alle maioliche era minimo, mentre l'interesse rivolto alla produzione della porcellana aveva

⁴ Si tratta di un particolare tipo di lavorazione adottato da Campana in previsione di uno scopo solamente documentario dei *biscuits* prodotti nelle antiche forme. Probabilmente l'ingente mole di forme da colare e la necessità di mantenere un ritmo di lavoro abbastanza sostenuto, indussero il direttore a far realizzare statuette e gruppi scultorei senza porre attenzione alla rifinitura della superficie e ai difetti nell'assemblaggio delle parti. Tra i *biscuits* presero forma singole figure di ispirazione sia mitologica, che religiosa di varie epoche, gruppetti di gusto tardobarocco, vasi e bassorilievi derivati da prototipi antichi, ma anche rinascimentali e tardobarocchi. La varietà di soggetti emersa si spinse fino all'Ottocento, per culminare in parziali servizi da tavola e in raffinati esempi in stile Liberty.

⁵ Boccia 1965; Gregori 1965; *Richard Ginori* 1965, pp. 6-10.

⁶ Gregori 1965.

⁷ *70 pitture e sculture* 1965, pp. 67-71.

⁸ Campana 1966, pp. 29-40.

⁹ Liverani 1967.

contribuito ad accrescere l'importanza rivestita dalle plastiche. Nel Settecento la produzione di maiolica era di uso comune o era destinata a servizi da tavola con decoro all'*Olandese* (1742 circa). La troviamo anche impiegata nelle stufe e in rivestimenti per camini. Come vedremo, l'aspetto legato alla decorazione delle stufe è stato da me indagato nel corso di questo studio.

Tornando al valore attribuito, nel riallestimento del nuovo museo, alle sculture antiche, rinascimentali e tardobarocche e alla loro traduzione in porcellana, esso trova esplicazione nella prefazione di Bruno Molajoli (allora direttore generale delle Antichità e Belle Arti) al volume del Liverani: “L'avere attinto a modelli, a forme e getti ideati per tutt'altra materia da scultori del secolo precedente con un improvviso richiamo di gusto barocco; o l'aver fatto ricorso indifferentemente alla grande statuaria greco-romana e alla plastica rinascimentale, non diminuisce l'impronta innovatrice che Doccia trasse da siffatta esperienza, che doveva caratterizzare la sua produzione del primo periodo con un accento che non si vorrebbe dire locale o tradizionale se non nel senso di un peculiare orientamento del gusto”¹⁰.

Sembra che chi in quegli anni fosse entrato in contatto con le traduzioni in porcellana della statuaria – in particolare tardobarocca fiorentina – ne avesse subito il fascino, comprendendone il valore testimoniale. In particolare mi riferisco ai bronzetti ideati dal Foggini e dal Soldani Benzi, alcuni dei quali sono attualmente noti attraverso le porcellane di Doccia. Alla mostra fiorentina del 1965 seguì nel 1974 quella su *Gli ultimi Medici*, dove un ampio spazio fu dedicato alle porcellane di Doccia, con schede di catalogo curate dal Ginori Lisci e da Jennifer Montagu. A circa un decennio di distanza il Lankheit diede alle stampe il suo studio dal titolo *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia*¹¹. Il fortuito ritrovamento nell'archivio Ginori Lisci degli inventari settecenteschi sia dei modelli, sia delle forme spinse lo studioso ad approfondire le ricerche sulla loro acquisizione da parte della Manifattura di Doccia¹².

Da questo studio prende avvio l'indagine da me condotta sui modelli della Manifattura di Doccia. Il pionieristico volume del Lankheit ha il merito di aver reso noto il settecentesco *Inventario dei Modelli* e di aver indagato l'aspetto legato all'acquisizione, da parte del marchese Carlo Ginori, di calchi in cera e di forme provenienti dalle botteghe dei maggiori scultori della stagione tardobarocca fiorentina, rivelando un particolare interesse per le opere del Soldani Benzi e del Foggini. Anche se i risultati a cui è giunto il Lankheit necessiterebbero di un approfondimento, in considerazione dell'avanzamento degli studi, possiamo affermare che l'aspetto delle derivazioni delle plastiche di Doccia dai bronzetti, in particolare del periodo tardobarocco fiorentino, sia stato in parte indagato¹³.

La mostra su *Le statue del Marchese Ginori* (2003), che ha tratto ispirazione dagli studi iniziati dal Lankheit, ha proposto una selezione di porcellane derivate dai bronzetti degli scultori tardobarocchi, assieme alle riduzioni dalla statuaria antica. Come si deduce dal titolo, l'attenzione è rivolta all'attività della manifattura durante la direzione del fondatore. Anche le mostre che sono seguite *Baroque Luxury Porcelain. The Manufacturies of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, tenuta a Vienna nel 2005, e *Ricordi dell'Antico. Sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, aperta a Roma 2008, hanno contribuito a focalizzare l'attenzione sul rapporto tra la produzione plastica di Doccia e la bronzistica. Nella mostra *Baroque Luxury Porcelain* era dedicata una sezione alla relazione tra le porcellane eseguite sotto la direzione di Carlo Ginori e gli scultori-bronzisti tardobarocchi fiorentini. Poiché essa era stata allestita nel Museo Liechtenstein a Vienna è stato privilegiato l'aspetto della committenza del principe Johann Adam Andreas I al Soldani Benzi, che per lui intorno al 1695 aveva anche eseguito fusioni dalla statuaria antica. Nella mostra *Ricordi dell'Antico* l'attenzione era rivolta all'imitazione della statuaria antica, sia presso le botteghe di orafi e di scultori-bronzisti, sia nelle manifatture di porcellana italiane ed europee. A queste mostre è seguito il volume di Alessandro Biancalana dal titolo *Porcellane e maioliche a Doccia. La fabbrica del marchese Ginori. I primi cento anni* (2009). Si tratta di una raccolta di documenti editi e inediti dell'archivio

¹⁰ Liverani 1967, pp. 10-11.

¹¹ Lankheit 1982.

¹² Ivi, p. 24.

¹³ Cfr.: ivi.

Ginori Lisci, compresi quelli inerenti alla produzione della maiolica all'interno della Manifattura di Doccia.

Le tematiche trattate in queste mostre e nei contributi dei cataloghi non hanno interessato, nello specifico, il clima culturale fiorentino e i rapporti intrattenuti dagli eruditi locali con Roma, che suppongo possano aver animato le scelte antiquarie di Carlo Ginori. Gli studi si sono prevalentemente orientati sul manufatto in porcellana ricercandone, in alcuni casi, il prototipo di derivazione. L'indagine da me affrontata in questo volume prende avvio dalle ricerche condotte sui modelli, che si distinguono tra quelli acquistati dalla manifattura e quelli realizzati al suo interno. L'intento è di rintracciarne l'archetipo cercando di delineare il gusto, che ha favorito la loro scelta da parte di Carlo Ginori e del figlio Lorenzo.

Se volgiamo lo sguardo verso la produzione delle manifatture europee precedenti e coeve alla fondazione di Doccia, avvenuta nel 1737, appare evidente che nessuna di esse abbia realizzato plastiche di notevoli dimensioni e tanto meno tratte dalla statuaria antica. Tuttavia, tra gli esemplari più imponenti si può citare la serie degli animali realizzata nel 1731-1732 dal modellatore della Manifattura di Meissen, Johann Joachim Kaendler, per il Palazzo Giapponese di Augusto il Forte di Sassonia a Dresda, ma la loro dimensione in altezza, che non supera gli ottantacinque centimetri, non può paragonarsi alla *Venere de' Medici*, di oltre un metro, esposta al Museo di Doccia¹⁴.

Nel panorama delle manifatture di porcellana del primo trentennio del Settecento, emerge l'assenza di opere tratte dalla statuaria antica, avvertita da Francesco Algarotti che, animato da un forte sentimento per l'arte antica, non mancò nel 1739 di suggerire alla Manifattura di Meissen: “[...] Che bella cosa non sarebbe avere in porcellana bella e bianca qualche bel pezzo di basso rilievo, una serie di medaglioni d'imperadori, di filosofi, le più belle statue come la Venere il Fauno l'Antinoo il Laocoonte, modellate in picciolo. Pare che se ne vorrebbero ornare tutti i gabinetti e i desserti d'Inghilterra”¹⁵. La sensibilità dell'Algarotti nei confronti della statuaria antica è stata ben sintetizzata da Mina Gregori (2009) che lo ha definito: “[...] uno dei più precoci protagonisti della ripresa del classicismo e dell'interesse per l'antichità”¹⁶. Ma c'è da notare che mentre Meissen non si aprì a questo suggerimento, il Ginori intorno al 1747 diede inizio alla raccolta di calchi in gesso - e in taluni casi di forme - rivolgendo la sua attenzione prima alla Galleria degli Uffizi e successivamente (dal 1753 circa) alla statuaria nelle collezioni romane. La determinazione con la quale acquisì i calchi, destinati a divenire modelli per la Manifattura di Doccia, è rivelata dall'immediatezza con cui dispose che essi fossero tradotti in porcellana. Il capo modellatore Gaspero Bruschi in una lettera datata 15 gennaio 1748 (secondo il calendario fiorentino, per cui l'anno iniziava *ab Incarnatione*, quindi 1749) informò il Ginori che: “Io doppo aver terminato la Venere e il Fauno ho fatto un Gruppo di ercole e Iole [...]”¹⁷.

Se accettiamo l'ipotesi che il Bruschi citando la *Venere* e il *Fauno* si sia riferito ai marmi antichi della Tribuna degli Uffizi, si direbbe che nella manifattura la produzione del genere antiquario prenadesse avvio a poco più di un anno dall'acquisizione dei gessi. Dato, a parer mio, rilevante per la presa di coscienza del ruolo attribuito alla copia dell'antico (anche in scala) fin dai primi anni di attività della manifattura. La lavorazione della porcellana, verosimilmente destinata all'apparecchiatura della tavola o al vasellame, è stata fin dai primi anni di attività della manifattura in larga parte orientata verso l'imitazione del marmo, o meglio dell'avorio.

La mia attenzione si è, quindi, rivolta all'interesse dimostrato dalla manifattura per la produzione di statuaria antica che ha mantenuto per tutto il Settecento, pur variandolo nella scelta dei soggetti da rappresentare. Si tratta di un campo di ricerca ancora poco indagato e del tutto inesplorato nell'aspetto legato a questo genere di produzione promosso da Lorenzo, figlio di Carlo Ginori.

Ampliando il mio campo d'indagine sul collezionismo di statuaria antica durante il Settecento, è stato possibile tessere delle relazioni con la scelta dei modelli di gusto antiquario da parte della manifattura. A

¹⁴ Cfr.: Pietsch 2002; U. Pietsch, in *Fascination of fragility* 2010, pp. 26-27, catt. nn. 1-4; A. Ziffer, in *Triumph of the Blue swords* 2010, pp. 301-303, catt. nn. 310-316.

¹⁵ Algarotti 1792, p. 166.

¹⁶ Gregori 2009, p. 175.

¹⁷ AGL, XII, 5, f. XIV, lett. 85, Lettera di Gaspero Bruschi e di Jacopo Fanciullacci a Carlo Ginori, Doccia, 15 gennaio 1748: “Io doppo aver terminato la Venere e il Fauno [...]”, doc. cit. in Biancalana 2009, p. 50.

tal proposito si sono rivelate preziose fonti di conoscenza lo studio di Moritz Kiderlen sulla gipsoteca del pittore Anton Raphael Mengs¹⁸ e i cataloghi delle mostre sul *Grand Tour* a cominciare dal *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo* del 1997¹⁹ fino alla recente mostra dal titolo *Roma e l'Antico*²⁰. Entrando nello specifico del collezionismo di marmi antichi a Roma, l'attenzione rivolta alle scelte artistiche dei *Grand Tourists* si è dimostrata proficua per la comprensione del gusto per l'antico. Tale argomento è stato pionieristicamente trattato da Francis Haskell e da Nicolas Penny nel 1981²¹ e ripreso in numerosi contributi tra cui quello di Jonathan Scott del 2003²² e quello di Ilaria Bignamini e Clare Hornsby del 2010²³. Fondamentali si sono rivelati, ai fini delle ricerche da me condotte sul ruolo degli agenti d'arte e sul reperimento dei calchi in gesso dalla statuaria antica, gli studi di Carlo Gasparri e di Orietta Rossi Pinelli, che hanno sviluppato l'argomento sia indagando il ruolo delle botteghe di scultori-restauratori, con particolare interesse per quella di Bartolomeo Cavaceppi, sia approfondendo il rapporto tra le grandi collezioni romane di marmi antichi e i restauratori stessi.

In particolare, la figura del Cavaceppi ha rivestito un ruolo fondamentale per l'acquisizione dei calchi in gesso da parte di Carlo Ginori. La mostra dedicatagli nel 1994, curata da Maria Giulia Barberini e da Carlo Gasparri, dal titolo *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)* ha rivelato alcuni aspetti sul funzionamento della sua bottega e sulla sua attività²⁴, che hanno dato avvio a importanti contributi come quello su *L'eredità Cavaceppi e le sculture Torlonia*. Il Gasparri ha ricondotto allo scultore busti di Cesari conservati in collezione privata²⁴ e che si sono rivelati utili alla trattazione di esemplari della raccolta di Doccia.

Il ruolo del calco in gesso nel collezionismo dell'antichità è stato trattato dalla Rossi Pinelli in *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento* del 1984²⁵ e in *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi* del 1988²⁶. Soprattutto dagli anni Ottanta del Settecento, la Manifattura di Doccia ha rivolto una particolare attenzione alla produzione di riduzioni in porcellana dalla statuaria antica, e quindi si sono rivelati di interesse gli studi condotti sui bronzetti di genere antiquario come quelli realizzati nelle botteghe di Luigi Valadier, ma soprattutto in quelle di Giacomo e Giovanni Zoffoli e di Francesco e Luigi Righetti, citate da Haskell e da Penny e approfondite a più riprese da Alvar González-Palacios.

Nei suoi contributi Antonio Pinelli ha indagato il fenomeno del collezionismo antiquario impiegando il termine “souvenir”, per definire un orientamento dell'interesse artistico dei *Grand Tourists*²⁷. Termine che è stato ripreso da González-Palacios in un saggio del 2008 dal titolo *Souvenirs de Rome*²⁸.

Venendo nello specifico delle mie ricerche, vorrei precisare che nella Manifattura di Doccia con il termine ‘modello’ si intende un soggetto che viene impiegato per la realizzazione delle forme in gesso ‘a tasselli’ necessarie alla sua traduzione in porcellana. Esso è caratterizzato da ‘rotture’ volontarie – delle quali tratteremo nel paragrafo dedicato ai modelli – e può essere stato acquisito dalla manifattura oppure realizzato al suo interno. Lo stesso termine, però, viene utilizzato negli inventari dei modelli di Doccia, per descrivere sculture che servono come ‘modello’ da copiare. Se ne deduce che nella manifattura non esista una distinzione tra i ‘modelli’, dai quali si sono originate le forme, e gli ‘archetipi’, che sono stati impiegati come fonte d’ispirazione. Per portare un esempio, la *Venere de' Medici* in marmo della Tribuna degli Uffizi è da ritenersi il ‘modello’ dal quale sono state ricavate le forme impiegate a Doccia, per l’esecuzione dell’esemplare

¹⁸ Kiderlen 2006.

¹⁹ *Grand Tour* 1997.

²⁰ *Roma e l'Antico* 2010.

²¹ Haskell, Penny 1984.

²² Scott 2003.

²³ Bignamini, Hornsby 2010.

²⁴ Gasparri 1994b.

²⁵ Rossi Pinelli 1984.

²⁶ Rossi Pinelli 1988.

²⁷ Pinelli 2005; Pinelli 2010.

²⁸ González-Palacios 2008.

in porcellana di grandi dimensioni esposto al Museo di Doccia (inv. 17). Per le riduzioni di questo tipo iconografico, eseguite nella manifattura nel tardo Settecento, il marmo degli Uffizi è da ritenersi l’archetipo²⁹.

Il patrimonio di ‘modelli’ in cera, in gesso e in terracotta diviso tra l’attuale manifattura e il Museo di Doccia mi ha permesso, mediante una campagna fotografica e una schedatura sistematica, di riunire il migliaio di esemplari giunti fino a noi. Lo studio di un numero così elevato di modelli, che spaziano dal Settecento fino all’inizio del Novecento, si è dimostrato fondamentale per acquisire le conoscenze necessarie ad approfondire la fortuna dell’antico nella produzione settecentesca di Doccia. Particolarmente difficoltosa si è rivelata la distinzione tra le derivazioni dall’antico e quelle ‘all’antica’. L’indagine condotta sulle riduzioni in porcellana dei marmi antichi per la decorazione di *consoles*, camini e mensole, mi ha permesso di distinguere tra i modelli acquisiti nelle botteghe di scultori e quelli eseguiti all’interno della manifattura. Per portare alcuni esempi, riconducibile al periodo di Carlo Ginori, ho individuato un gruppo di terrecotte, da me ritenute tra le più antiche presenti nella raccolta e verosimilmente provenienti da una bottega di scultori (catt. 259-267, 270-271, 273). Risalente agli anni Ottanta del Settecento vi è una serie di calchi in gesso, che ho ipotizzato provenire dalla bottega dello scultore-restauratore Bartolomeo Cavaceppi (catt. 357-386). Tra questi sono individuabili alcune statuette che ritengo di invenzione dello scultore, come i due esemplari della cosiddetta *Venere in Roma*, la *Baccante* e la *Musa con tibia* (catt. 383, 381-382), così denominate per l’iscrizione che riportano alla base. Si tratta di soggetti all’antica’, che non trovano riscontri nei tipi iconografici di statuaria antica a noi noti.

Che siano tratti o ispirati dall’antico o dalla scultura dal Quattrocento al Settecento, la difficoltà nell’identificazione dei prototipi dei modelli della Manifattura di Doccia risiede nell’assemblaggio delle parti che costituiscono le figure. Può accadere che un modello dopo essere stato scomposto dai modellatori di Doccia, per l’esecuzione delle forme ‘a tassello’ - necessarie alla sua traduzione in porcellana -, venga rimontato in maniera casuale, ovvero le braccia orientate in maniera diversa e così anche le gambe e la testa. Ispirandosi a questo modello, per l’assemblaggio delle parti della figura in porcellana, avremmo come risultato un allontanamento dal prototipo di derivazione. Tale modifica, eseguita nella manifattura e in questo caso da ritenersi involontaria, comporta una notevole difficoltà da parte di chi studia i modelli e le loro traduzioni in porcellana. In altri casi, invece, assistiamo a modelli tratti da un prototipo antico o da sculture moderne, ma che presentano varianti elaborate nella manifattura allo scopo di inserirli in composizioni, come ad esempio, gruppetti per l’apparecchiatura delle tavole (cfr cat. 290).

Dallo studio svolto ho potuto constatare che la produzione di tema antiquario fu presente a Doccia per l’intero arco del Settecento, ma subì notevoli variazioni nella scelta dei soggetti e nelle loro dimensioni tra la direzione di Carlo Ginori da quella del figlio. Come abbiamo visto, sembra che mentre Carlo si è orientato verso le traduzioni in porcellana della statuaria antica o ‘all’antica’ di grandi dimensioni, in sintonia con il gusto del momento - che prevedeva la sua ubicazione in Gallerie -, la produzione di Lorenzo si è specializzata nel genere del *souvenir*, con una particolare attenzione anche all’esecuzione di bassorilievi ed elementi architettonici, probabilmente destinati alla decorazione di camini e di stufe e forse da incastonare nella decorazione parietale. I medaglioni in stucco con bassorilievi d’ispirazione antica - che dagli anni Settanta-Ottanta del Settecento troviamo inseriti come gemme o cammei in raffinati decori parietali di dimore italiane e inglesi²⁹ - raffiguranti soggetti mitologici, grottesche e elementi fitomorfi, sono presenti nella raccolta di gessi della manifattura e sono da ricondurre al periodo di Lorenzo Ginori. Rimane tuttavia difficile precisare la loro destinazione, ma è certo che sotto la direzione di Lorenzo fu incrementata la produzione di stufe (cfr. catt. 36-37, I; cfr. cat. 102)³⁰. Forse non è un caso che a Firenze nel 1774 venga registrata l’inaugurazione in Borgo Pinti della Real Fabbrica di stufe, maioliche e porcellane³¹.

Intorno alla fine degli anni Settanta del Settecento anche la Manifattura di Wedgwood si orientò verso la

²⁹ Si veda, ad esempio, Villa Borghese a Roma (Moreno, Viacava 2003) e le dimore inglesi progettate da Robert Adam (Harris 2001).

³⁰ Rapino 1998; Rapino 2003.

³¹ Borroni Salvadori 1979, p.1249.

decorazione di camini, tavoli e *secrétaire* costituite da placchette e da bassorilievi in *Jasperware*, come mostra il camino nella collezione di Peter Marino³² e il *secrétaire* esposto al Kunstgewerbemuseum di Berlino.

La catalogazione dei modelli tratti dalla statuaria antica, che è parte integrante del lavoro svolto, ha distinto tre tipologie principali: bassorilievi in gesso e in terracotta di varie dimensioni, calchi in gesso in scala al vero e riduzioni in gesso e in terracotta.

Come ho accennato, per le statue di grandi dimensioni Carlo Ginori si procurò calchi in gesso in scala al vero tratti dalle statue conservate nelle maggiori raccolte pubbliche e private, come la Galleria degli Uffizi di Firenze, i Musei Capitolini e la raccolta del cardinale Alessandro Albani di Roma. All'acquisizione di questa tipologia di modelli ho dedicato un capitolo, nel quale ho cercato di mettere in luce il rapporto tra il Ginori, il suo consulente Guido Bottari e gli agenti d'arte Bartolomeo Cavaceppi, Filippo Della Valle e Giovan Domenico Campiglia attivi a Roma. Lo scopo della mia indagine è di ricondurre le acquisizioni del marchese al fenomeno del collezionismo, che prese avvio dai *Grand Tourists*. Durante il Settecento nelle regge e nelle dimore, soprattutto inglesi, i calchi in gesso si affiancarono alle copie dalla statuaria antica in marmo e in bronzo e furono eseguiti nelle botteghe di scultori-restauratori, esperte nella tecnica della formatura. Confrontando la raccolta di Carlo Ginori – considerando anche le integrazioni eseguite dal figlio - con la gipsoteca di Mengs conservata a Dresda, costituitasi intorno al 1776, ne ho dedotto che quest'ultima si discosta di poco nella scelta degli esemplari operata dal Ginori. Ciò significa che Carlo Ginori si è comportato come un collezionista dell'epoca ed è per questo motivo che i suoi calchi in scala al vero sono da ritenersi una raccolta antiquaria e non vanno studiati solamente nell'ottica di modelli impiegati dalla manifattura. In effetti, le indagini condotte su di essi mi hanno portato alla conclusione che non tutti siano stati tradotti in porcellana.

Un settore a sé è costituito dai bassorilievi, il cui studio si è rivelato particolarmente interessante. Come vedremo, nell'*Inventario dei Modelli* questi non vengono descritti, a esclusione delle *Nozze Aldobrandini*, che hanno costituito il punto di partenza della mia indagine. La conclusione alla quale sono giunta è che solamente una minima parte dei bassorilievi sono calchi tratti dagli originali in marmo. Come ho spiegato nel capitolo dedicato alle fonti iconografiche, molti di essi riproducono scene e soggetti tratti dalle incisioni dei repertori a stampa e dalla glittica. Seguendo gli orientamenti del gusto antiquario diffuso tra la prima e la seconda metà del Settecento, ne ho dedotto che molti dei bassorilievi sono stati acquisiti al tempo di Lorenzo Ginori. Il documentato incremento nella produzione di stufe mi ha portato a ipotizzare che le lastre grandi possano essere state utilizzate come pannelli, mentre le versioni più piccole potrebbero essere state pensate come applicazioni per fronti di camini o per decorazioni parietali in alternanza agli stucchi. Sono ipotesi che si fondano sull'osservazione delle decorazioni nelle dimore inglesi, ad esempio, quelle arredate negli anni Settanta del Settecento da Robert Adam, dove compaiono alle pareti cammei in stucco e sui camini inserzioni di bassorilievi antichi o 'all'antica'³³.

Sempre ascrivibili al periodo di attività di Lorenzo Ginori sono le riduzioni dalla statuaria antica per la decorazione di camini e di *consoles*. Dall'osservazione diretta del conspicuo numero di modelli con questa caratteristica ne ho dedotto che alcuni sono stati acquisiti nella manifattura, mentre altri sono stati elaborati dai modellatori di Doccia. Tra questi si distingue la citata serie a cui appartiene la *Venere di Roma*, da ricondurre all'invenzione del Cavaceppi (catt. 357-386).

A conclusione del catalogo è stata rivolta una particolare attenzione ai modellatori - più volte citati nel volume - noti attraverso i documenti, dove però non sempre vengono indicate le opere di loro esecuzione. Mi riferisco a Gasparo e Giuseppe Bruschi e a Gaetano Lici, che hanno alternato copie dalla statuaria antica, sempre di ridotte dimensioni, a soggetti ispirati alla produzione di altre manifatture come quella di Capodimonte (poi Real Fabbrica Ferdinande), di Meissen, di Sèvres e di Vincennes. Per quanto riguarda le manifatture straniere sappiamo dai documenti che Giuseppe Bruschi nel 1763 si recò a Parma a copiare le statuette della collezione borbonica.

Viene da chiedersi come lo stile della manifattura e il gusto antiquario si siano evoluti nell'Ottocento. Ebbene, della prima metà del secolo non ci sono documentazioni, se non alcuni modelli in terracotta datati

³² Warren 2010, p. 12.

³³ Cfr.: Harris 2001.

ai primi anni e imitanti soggetti e scene già note nel Settecento. Sappiamo invece che dalla metà del secolo in avanti, la partecipazione della manifattura alle Esposizioni portò un rinnovamento nella produzione e, insieme al proliferare di manufatti in maiolica, furono introdotti soggetti di genere o di fantasia oppure temi macchiaioli, frutto per lo più dell'invenzione del direttore artistico Urbano Lucchesi, che fu attivo a Doccia dal 1876 fino al 1906³⁴. Solamente sullo scadere del secolo il Lucchesi firmava alcune composizioni, dove appare evidente il ritorno ad uno storicismo accademico espresso nelle riprese degli *Schiavi* di Giovan Battista Foggini (su invenzione di Pietro Tacca) trasformati in candelabri o reggi-cesta e nei gruppetti di Giuseppe Piamontini, mutati in centritavola o portafiori³⁵.

³⁴ Balleri 2009b.

³⁵ Balleri 2009b, p. 73, fig. 30; Rucellai 2012, p. 117, fig. 2.

I. La raccolta dei modelli della Manifattura di Doccia

1. La formazione del nucleo settecentesco dei modelli

Per gli approfondimenti sulle vicende che hanno portato al sorgere della Manifattura di Doccia, rimando al volume dal titolo *La porcellana di Doccia* scritto dal marchese Leonardo Ginori Lisci nel 1963, che è da ritenersi il primo importante studio – a cui ne sono seguiti altri, citati nella premessa a questo volume – sulla storia della manifattura e uno strumento fondamentale per la conoscenza dell’attività svolta a Doccia. Vorrei però soffermarmi sul rapporto tra la nascita della fabbrica e la situazione politica e culturale della Firenze dell’epoca.

Quando nel 1737 il marchese Carlo Ginori fondò la manifattura nella villa Le Corti vendutagli dal marchese Bartolomeo Buondelmonti¹, Firenze stava attraversando una fase delicata dovuta all’ormai imminente estinzione della dinastia medicea e alla presa di coscienza che i Lorena avrebbero assunto il governo del Granducato di Toscana².

Da subito fu chiaro l’atteggiamento di Francesco Stefano, futuro imperatore d’Austria. Del Granducato di Toscana mantenne il controllo solamente sulla città di Firenze e sul porto di Livorno, risorsa importante per le attività commerciali e sinonimo di potere³. Su sua decisione il governo del Granducato di Toscana fu affidato intorno al 1739 ai reggenti il principe Marc Craon e il conte Emmanuel de Richecourt⁴. Iniziò così un momento di stallo nelle attività culturali della città, che sotto l’impulso delle gloriose committenze medicee aveva dato i natali e accolto importanti artisti. Ancor prima della morte di Gian Gastone, era stata percepita una stanchezza nelle committenze, con conseguente dispersione dei pittori e scultori, che per le grandi imprese decorative si erano orientati verso la città pontificia.

La serie dei bronzetti a carattere religioso, realizzata tra il 1722 e il 1725 per gli appartamenti di Palazzo Pitti, costituisce l’ultima importante committenza dell’Elettrice Palatina e può essere interpretata come il testamento artistico della dinastia medicea al tramonto. All’impresa parteciparono, infatti, i principali scultori attivi a Firenze in quel momento: Giovanni Camillo Cateni, Agostino Cornacchini, Giovacchino Fortini, Giuseppe Antonio Montauti, Giuseppe Piamontini, Girolamo Ticciati, Massimiliano Soldani Benzi e Giovan Battista Foggini. In concomitanza con la committenza dell’Elettrice si assisté ad un orientamento verso la scultura in bronzo di piccole dimensioni, unitamente al bassorilievo e alle medaglie, sempre in bronzo. Tale orientamento fu accolto soprattutto dal Soldani e dal Foggini, che fin dall’inizio del Settecento avevano aperto le loro botteghe nella città, incrementando i rapporti anche con le committenze estere. In particolare, il Soldani lavorò per il principe von Liechtenstein e per il duca di Marlborough, che gli commissionarono copie dall’antico⁵. Fu verso questi scultori che il Ginori volse la sua attenzione nella fase di reperimento dei modelli da far tradurre in porcellana, con il preciso intento di inserirsi nella produzione di un genere da *Grand Tour*, del quale parleremo più diffusamente.

¹ Per approfondimenti sulla villa e il suo adeguamento a manifattura, si veda: Mazzanti 2012.

² Per approfondimenti sull’argomento si veda: Verga 1990; Contini 1999, pp. 207-284; Verga 2007, pp. 92-95.

³ Balleri 2006d, pp. 28-33.

⁴ Rucellai 2006, pp. 7-8 e 12; Verga 2007, pp. 92-95.

⁵ Cfr.: Connor 1998.

Per quanto riguarda la produzione scultorea, i modelli impiegati nella manifattura si diversificano per materiali e per soggetti – che analizzeremo più avanti –, ma anche per il loro impiego. Essi possono essere utilizzati sia per la realizzazione di forme in gesso, sia come ‘modelli’ di riferimento (i già menzionati ‘archetipi’) e sia per l’esecuzione di esemplari destinati sempre alla fattura di forme in gesso. Come sarà spiegato in seguito, la forma costituisce il *medium* principale per la realizzazione di una scultura in porcellana e i modelli che presentano rotture denominate ‘a taglio’ (ovvero volontarie) sono da ritenersi eseguiti nella manifattura stessa, mentre negli altri casi suppongo si sia in presenza di esemplari acquisiti dalla manifattura e provenienti forse da botteghe di scultori.

Dall’osservazione diretta dei modelli di Doccia, comparata con l’analisi degli inventari e dallo studio delle forme e delle porcellane prodotte nel Settecento, ne ho dedotto che l’attuale raccolta di modelli è incompleta rispetto a come doveva presentarsi alla fine del Settecento. Le cause sono presumibilmente da ricondurre all’usura del materiale di cui i modelli erano composti e, seppur in minima parte, alla suddivisione patrimoniale tra la famiglia Ginori Lisci e la Società Ceramica Richard Ginori, che è divenuta effettiva negli anni Cinquanta del Novecento, in occasione del trasferimento della fabbrica e del museo nell’attuale sede⁶.

Quindi nell’intento di ricostruire quanto più possibile la raccolta di modelli, dobbiamo esaminare le fotografie conservate nel Museo di Doccia databili intorno alla metà degli anni Venti del Novecento, per la presenza di manufatti in maiolica ideati dall’architetto milanese Gio Ponti come, ad esempio, l’orcio con la *Conversazione classica* e i piatti con le *Donne sulle nuvole*⁷. Le immagini documentano lo stato della collezione prima del suo trasferimento nell’attuale museo e mostrano l’allestimento della Galleria e di altre sale espositive, che dal 1864 erano state aperte al pubblico. Il confronto tra queste immagini e la disposizione settecentesca dei modelli nelle sale, desunta dallo spoglio dell’*Inventario dei Modelli* databile intorno al 1806⁸ (come vedremo, si tratta della datazione da me proposta), rivela una variazione della loro iniziale sistemazione, forse dovuta alle esigenze di esporre la produzione otto-novecentesca⁹.

L’*Inventario dei Modelli* viene introdotto da una breve spiegazione, che fornisce il numero delle sale della villa Buondelmonti adibite ad accogliere i modelli: “In un quartiere di sei stanze si conservano la raccolta dei modelli che sono di gesso, cere e terre cotte”. Proseguendo nella lettura possiamo constatare una suddivisione dei modelli sia cronologica, sia per materiali. Nella prima stanza vi sono calchi, prevalentemente in cera, tratti da opere di Massimiliano Soldani Benzi, di Giovan Battista Foggini, di Giuseppe Piamontini e di altri scultori tardobarocchi¹⁰, insieme a una sezione di calchi in gesso in scala al vero derivati dalla statuaria antica¹¹, per terminare con fregi ed elementi architettonici¹².

Nelle successive sale dalla seconda fino alla quinta la suddivisione dei modelli si fa più ordinata. Nella seconda stanza sono elencati una serie di busti depositati su un tavolo, busti che nelle fotografie dell’allestimento ottocentesco dell’antica sede del museo risultano disposti su peducci e distribuiti lungo le sale, mentre le statue in gesso sono state in gran parte riunite nel “Passaggio XIV” (fig. 1). La terza stanza è quasi interamente occupata da gruppi in cera d’invenzione foggianiana e soldanesca disposti su un tavolo, con l’eccezione di calchi in gesso tratti dai bassorilievi di Baccio Bandinelli (fig. 2), eseguiti fra il 1547 e il 1560, per il coro del Duomo di Firenze e terminati da Giovanni Bandini tra il 1560 e il 1572¹³.

⁶ Lankheit 1982, pp. 35, 97.

⁷ Manna 2000, pp. 56, 62, 106.

⁸ Cfr.: Lankheit 1982, *Inventario*.

⁹ Mazzanti 2012, pp. 136-137, 140-141.

¹⁰ Lankheit 1982, *Inventario*, pp. 99-104 (1:5)

¹¹ Ivi, pp. 105-108 (5:7)

¹² Ivi, p. 113 (11:12). La grafia (denominata *seconda grafia*) con la quale quest’ultima parte risulta annotata è da ritenersi introdotta sotto la direzione di Lorenzo Ginori, se non più tardi considerando che, come vedremo nel capitolo dedicato all’analisi degli inventari, questa grafia è da far risalire al 1800-1806.

¹³ AGL, XII, 5, f. XXIV, lett. 112, *Lettera di Guido Bottari a Carlo Ginori*, Roma, 17 aprile 1756 (v. Appendice, doc. 48). La collezione di Doccia possiede ottantasette delle ottantotto formelle di Baccio Bandinelli e aiuti, ma ne illustro due. Esse sono da ritenersi acquistate da Carlo Ginori presso Bartolomeo Cavaceppi, come confermerebbe la presenza di