

Thomas Howard, conte di Arundel, e la collezione di antichità di Orazio Rucellai

La collezione di antichità di Thomas Howard, secondo conte di Arundel (1585-1646), è stata oggetto di un recente articolo di Elizabeth Angelicoussis, che ha sottolineato da una parte l'eccezionalità della raccolta nel contesto inglese, dall'altra le difficoltà con le quali il ricchissimo conte di Arundel dovette scontrarsi per mettere insieme un cospicuo numero di statue antiche di dimensioni al naturale: sebbene, ad esempio, fosse disposto a pagare qualunque cifra pur di avere l'*Adone-Meleagro*, allora di proprietà dei Pighini (oggi ai Musei Vaticani), egli non riuscì mai ad ottenere né quella né un'altra statua che avesse il medesimo, straordinario prestigio¹. I collezionisti romani erano sempre restii a privarsi di quelle opere, ritenute uniche e insostituibili (molto più dei dipinti) e la licenza di esportazione spesso era difficile da ottenere²; anche fuori dall'Urbe non era facile entrare in possesso di antichità, come dimostra il fallimento delle trattative avviate nel 1641 a Napoli, da parte degli agenti del cardinale Giulio Mazarino, per acquistare i beni di un «chevalier, grand amateur de statues» appena morto³. Tanto più sorprende, quindi, che fino ad oggi non sia stata ancora individuata la provenienza di nessuna delle maggiori statue della collezione Arundel.

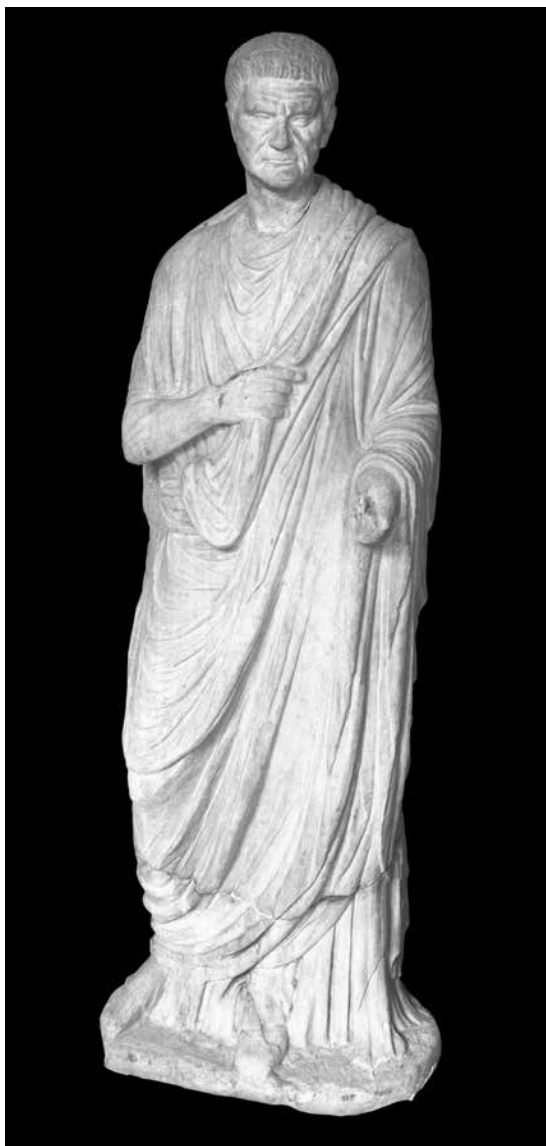
Il confronto fra la *Venere* e il *Caius Marius* di Thomas Howard (entrati a far parte delle raccolte dell'Ashmolean Museum di Oxford; figg. 1, 2) con

due xilografie delle *Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae* di Girolamo Franzini (Roma 1599; figg. 3, 4) ci permette ora di affermare che il conte riuscì ad acquistare quelle opere – entrate per breve tempo nel canone delle *Nobilis Opera* romane – dagli eredi di Orazio Rucellai. Quest'ultimo, alla fine del Cinquecento, emulando il cardinale Ferdinando de' Medici, aveva raccolto una piccola ma scelta collezione di antichità nel suo palazzo sul Corso (oggi palazzo Ruspoli).

Nella prima edizione del testo di Franzini, pubblicata a Roma nel 1589⁴, erano solo due le incisioni raffiguranti opere della collezione Rucellai. La prima, con la didascalia «EQUI. Ænei. STAT. I. PALL. RVCELAI», illustrava in realtà un'opera moderna, ovvero il cavallo bronzeo che Daniele da Volterra aveva fuso per il monumento a Enrico II di Francia; rimasto a Roma, il cavallo era passato nel 1586 nelle mani di Orazio che, avendone seguito la fusione, era riuscito ad ottenerlo in custodia (l'opera sarebbe stata poi inviata in Francia per servire ad un monumento in onore di Luigi XIII andato distrutto al tempo della Rivoluzione francese)⁵. La seconda incisione, con la didascalia «VENERIS. STA. IN. VIRIDARIO. RVCELLAI» (fig. 3), raffigurava la dea secondo il tipo che sarebbe stato consacrato dalla crescente celebrità della *Venere dei Medici* (Firenze, Galleria degli Uffizi; già a Roma, villa Medici)⁶. Nell'edizione del 1599, tra quelle due xilografie



1. *Venere*, Oxford, Ashmolean Museum.



2. *Caius Marius*, Oxford, Ashmolean Museum.

ne sarebbe stata inserita un'altra, con la didascalia «CONSVLIS· ST· IN· PALL· RVCELLAI» (fig. 4)⁷. Orazio Rucellai sarebbe morto nel 1605 e il suo palazzo sul Corso, prima di essere acquistato dal cardinale Luigi Caetani nel 1629, sarebbe stato affittato a una nutrita serie di ospiti illustri, tra cui il duca Mario I Sforza di Santa Fiora e i cardinali Gian Vincenzo Gonzaga e Maurizio di Savoia⁸. Da un inventario steso nel 1611 apprendiamo che nella galleria si trovavano «una statua grande di Venere», accanto ai busti moderni dei dodici Cesari (ancora *in situ*), e sulle scale un'altra statua di grandi dimensioni con un'iscrizione che

l'estensore del documento riportò come «Tito Mustidio»⁹. Altre statue erano nella Sala Grande e solo queste vennero restituite agli eredi Rucellai nel 1629, al momento della vendita del palazzo ai Caetani¹⁰: in quel lasso di tempo, la *Venere* e il cosiddetto *Tito Mustidio* erano usciti dall'edificio, probabilmente venduti.

Thomas Howard soggiornò a Roma nel 1613-1614¹¹ e fu in quel momento che dovette acquistare le due statue. I pezzi più celebri della collezione del conte di Arundel furono raffigurati, in secondo piano, nel suo ritratto eseguito da Daniel Mijtens a *pendant* con quello della consorte Alatheia



3. *Venere*, da Girolamo Franzini, *Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae*, Roma 1599.



4. *Console*, da Girolamo Franzini *Icones Statuarum Antiquarum Urbis Romae*, Roma 1599.

Talbot, a sua volta davanti alla galleria di pittura (1618 circa, Londra, National Portrait Gallery; fig. 5)¹². Prima del cosiddetto *Omero*, forse il pezzo più celebre tra le antichità del conte, si riconoscono sia la *Venere* sia il *Caius Marius*¹³: l'iscrizione alla base di quest'ultimo era stata malamente trascritta dall'estensore dell'inventario del 1611, ma la sovrapposibilità tra l'opera e l'incisione di Franzini non lascia dubbi sull'identificazione. Il *Caius Marius* sarebbe stato in seguito anche riprodotto (subito dopo l'*Omero*) nei *Sintagma e Paradigmata* di Jan de Bisschop, del 1668¹⁴. È probabile che in quell'antologia la *Venere* già Rucellai non venisse inclusa perché giudicata una copia della tanto più celebre *Venere dei Medici*. E nasce il sospetto che quella statua fosse stata effettivamente restaurata avendo come modello l'esemplare oggi agli Uffizi, già copiato nel corso del Rinascimento e passato nelle mani del cardinale Ferdinando de' Medici nel 1584, insieme a tutta la collezione Della Valle¹⁵. Il Rucellai, fiorentino, era un uomo legatissimo, politicamente e culturalmente, a Ferdinando e quando questi nell'ottobre del 1587, alla morte del fratello Francesco I, lasciò il cappello cardinalizio e si trasferì definitivamente a Firenze assumendo il titolo di granduca, Orazio

rappresentò a Roma gli interessi della nazione toscana. La scelta di Jacopo Zucchi per la decorazione ad affresco della galleria del palazzo romano, condotta tra il 1589 e il 1592, era evidentemente una sorta di omaggio al suo signore, al cui servizio il pittore fiorentino era stabilmente da anni (egli aveva lavorato a lungo all'interno della villa sul Pincio)¹⁶. Il modello stesso della galleria Rucellai era certamente la galleria che l'allora cardinale de' Medici aveva realizzato nella sua nuova residenza romana (dopo aver abitato a lungo il palazzo di Campo Marzio): sempre Zucchi, tra il 1586 e il 1587, aveva eseguito una serie di progetti grafici per la decorazione di quell'ambiente, un'impresa poi abbandonata dopo che Ferdinando aveva assunto il titolo di Granduca¹⁷. Il delfino accanto alla *Venere* già Rucellai è frutto di un intervento di restauro moderno che Adolf Michaelis riferiva all'epoca in cui la statua era di proprietà del conte di Arundel¹⁸. Poiché l'opera appariva così già al tempo di Franzini, se ne deduce che quell'intervento era stato compiuto per volere di Orazio Rucellai. La collocazione isolata, nell'ambiente certamente di maggiore prestigio del palazzo, dimostra che quella *Venere* era considerata il pezzo più pregiato della piccola collezione Rucellai e in-

direttamente attesta la fama che il suo prototipo, la *Venere dei Medici*, aveva già raggiunto alla fine del Cinquecento (nonostante si dovessero attendere i *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum* di François Perrier del 1638 per la sua prima riproduzione in incisione).

Sebbene né la *Venere* né il *Caius Marius* potessero essere considerate opere tanto celebri quanto i capolavori del cortile del Belvedere o di palazzo Farnese o della stessa villa Medici, è significativo

che si sia conservata la licenza di esportazione per le modeste statue moderne all'antica eseguite a Roma per Thomas Howard da Egidio Moretti (due figure di oratori e due di soldati; anch'esse oggi all'Ashmolean Museum di Oxford)¹⁹, ma non quella per l'esportazione dei due pezzi antichi acquistati dai Rucellai. È possibile che quelle statue uscissero da Roma e dall'Italia senza che fosse stata richiesta una regolare licenza²⁰: nel documento con cui si autorizzava l'esportazione del-

5. Daniel Mijtens, *Ritratto del conte di Arundel*, Londra, National Portrait Gallery.



le quattro sculture già citate, si specificava infatti: «purché tutte siano cose moderne»²¹.

Stefano Pierguidi
Roma

NOTE

1. E. Angelicoussis, *The collection of classical sculptures of the Earl of Arundel, 'Father of Vertu in England'*, in «Journal of the History of Collections», XVI, 2004, pp. 143-159, in particolare p. 148; John Evelyn riporta che il conte «would have purchas'd [l'Adone Pighini], if a great price would have been taken for it», cfr. E.S. De Beer, *The Diary of John Evelyn*, II, Oxford, 1955, p. 217. Cfr. anche nota 11.

2. È significativo, ad esempio, che quando Giovanni Battista Ludovisi, intorno al 1660-1670, si trovava in difficoltà economiche e a Roma correva voce che i pezzi più pregiati della sua collezione di antichità potessero essere venduti, furono poi soprattutto i dipinti ad essere alienati, non le statue: cfr. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven, 1981, pp. 28-29 e S. Loire, *Ecole italienne, XVIIe siècle, 1, Bologne (Musée du Louvre, Département des Peintures)*, pp. 189-194 e 199-202.

3. Patrick Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs: les collections et l'ameublement du Cardinal Mazarin (1602-1661); histoire et analyse*, Paris, 1999, p. 66.

4. Di questa edizione si conserva un esemplare alla Biblioteca Angelica di Roma, segnalato in E. Vaccaro, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo 16. nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, 1983, p. 189; questo è l'esemplare utilizzato per il sito *Monumenta Rariora* (<http://mora.sns.it>).

5. A. d'Amelio, *Le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli e Memmo nella galleria di Jacopo Zucchi*, in *Storia di una galleria romana: la genealogia degli dèi di Jacopo Zucchi e le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli, Memmo*, a cura di A. d'Amelio, Roma, 2011, pp. 17-18; sul cavallo bronzeo cfr. A. Boström, *Daniele da Volterra and the equestrian monument to Henry II of France*, in «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1995, pp. 809-820.

6. *Census of antique works of art and architecture known in the Renaissance* (<http://www.census.de>; ID 56501); L. Simonato, *Joachim von Sandrart e il digitulus della Venere de' Medici*, in *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa, 2011) a cura di

L. Di Cosmo e L. Fatticcioni, Roma, 2013, pp. 280-281 e 295, nota 15.

7. *Census* ID 158740.

8. D'Amelio, cit., p. 18.

9. M.G. Picozzi, *Le antichità*, in *Palazzo Ruspoli*, a cura di C. Pietrangeli, Roma, 1992, p. 235.

10. Picozzi, cit., p. 237.

11. D. Howarth, *Lord Arundel and his circle*, New Haven, 1985, pp. 43-49 (in particolare, pp. 47-48).

12. Angelicoussis, cit., p. 145. Il dipinto di Mijntens costituisce un precedente diretto per l'incisione di Pierre van Schuppen e Robert Nanteuil raffigurante *Mazarino nella Galerie haute del suo palazzo* (1659): cfr. Michel, cit., pp. 519 e 536, nota 86; 544 e 545, nota 36.

13. Angelicoussis, cit., pp. 146 e 156, nota 11; Simonato, cit., pp. 281 e 295, nota 15.

14. J. Gerrit van Gelder, I. Jost, *Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata: classical antiquities and Italian drawings for artistic instruction in seventeenth century Holland*, Doornspijk, 1985, I, pp. 158-159, cat. 74.

15. Sulla storia collezionistica e sulla fortuna della *Venere dei Medici* cfr. Haskell, Penny, cit., pp. 325-328, cat. 88; C. Gasparri, scheda in A. Cecchi, C. Gasparri, *Le collezioni del cardinale Ferdinando: i dipinti e le sculture (La Villa Médicis, IV)*, Roma, 2009, pp. 74-75, cat. 64; Simonato, cit., pp. 277-315.

16. Ph. Morel, *Palazzo Rucellai. Galleria*, in *Roma di Sisto V*, a cura di M.L. Madonna, Roma, 1993, pp. 297-298 (il saggio è stato ripubblicato, con pochi aggiornamenti, nel volume *Storia di una galleria romana*, cit., pp. 48-49).

17. Morel, cit., p. 298; M. Hochmann, scheda in *Villa Medici, il sogno di un cardinale: collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra (Roma, villa Medici), a cura di M. Hochmann, pp. 278-281, cat. 75.

18. A. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, p. 547, n. 25.

19. M. Vickers, *Lord Arundel's Roman Patronage: two 'lost' statues by Egidio Moretti rediscovered*, in «Apollo», CIX/211, 1979, pp. 224-225. Sui restauri condotti da Giovanni Battista Guelfi sui marmi Arundel cfr. C. Giometti, *Giovanni Battista Guelfi: new discoveries*, in «The Sculpture Journal», III, 1999, pp. 31-35.

20. Sul tema delle licenze di esportazione delle antichità cfr. F. Fischetti, *Giovanni Pietro Bellori commissario delle antichità, 1670-1694; documenti per una storia della conservazione del patrimonio artistico romano* («Bollettino d'arte», XCIII, 2008, 144, Allegato), Roma, 2009.

21. A. Bertolotti, *Esportazione di oggetti di belle arti da Roma per l'Inghilterra*, in «Archivio storico, artistico, archeologico e letterario della città e provincia di Roma», IV, 1880, p. 76.