

Imitazioni e repliche nelle armi dell'Ottocento. Gusto, artefici e significati nell'armeria del Museo Stibbert al tempo di Firenze capitale

Spesso ricercate per la loro capacità di completare gli ambienti in stile, le armi storicistiche diventano, nella Firenze del 1865, strumenti ai quali affidare l'espressione di valori politici e patriottici

Quando, nel 1859, Marco Guastalla propose di allestire nel Palazzo del Podestà una mostra di oggetti d'arte del Medioevo e del Rinascimento, da tenere in contemporanea all'*Esposizione Nazionale* di Firenze del 1861, era stato spinto dalla convinzione che la mostra, oltre a rappresentare un fondamentale complemento per i visitatori, avrebbe consentito agli industriali di «scorgere quali siano stati i principi e i fondamenti di quell'industria che è una delle sorgenti della ricchezza nazionale e in tal maniera gettare le prime basi di un Museo del Medio Evo e del Rinascimento delle arti»¹. Secondo Guastalla un museo del genere, del quale la mostra avrebbe dovuto rappresentare solo un primo saggio, se realizzato avrebbe permesso di riunire un'ampia selezione di oggetti utili all'illustrazione della storia e dei costumi di quelle epoche, la visione dei quali avrebbe svolto un'importante funzione di stimolo per artigiani ed industriali che, proprio a partire da quegli esempi, sarebbero stati spinti a rinnovare gusto e tecniche, migliorando così la produzione².

In questo progetto, dunque, si riconosce la stessa sensibilità che, durante tutto il periodo risorgimentale, aveva guardato al Medioevo e al Rinascimento e al complesso di valori libertari e di unità che essi rappresentavano come a una sorta di bacino di modelli capaci di fornire l'incitamento per affrontare il presente e costruire il

futuro della nazione. Era stato in quelle stagioni, infatti, che l'Italia aveva vissuto i suoi momenti di massimo splendore, incarnato al meglio proprio da Firenze, la quale, in una penisola non meno frammentata di quella ottocentesca, aveva rappresentato, al tempo dei Comuni, un perfetto modello di libertà ed indipendenza e, nell'età moderna, un esempio straordinario di continuità e stabilità di governo³. Rifarsi a quei periodi per rievocare la sua grandezza significava necessariamente recuperarne anche le forme artistiche, confluire in uno stile fortemente eclettico che, manifestatosi soprattutto in architettura e nelle arti applicate, conferiva a Firenze, che si apprestava a diventare la nuova capitale del Regno, anche in virtù della sua straordinaria eredità storica, un volto vicino a quello che aveva avuto nei momenti della sua massima gloria.

Quest'immagine della città, oltre a facilitare l'espressione di significati di carattere civico e patriottico, era molto cara alla cultura straniera, in modo particolare a quella anglosassone, alla quale Firenze era legata da uno stretto rapporto testimoniato, tra le altre cose, dalla presenza di una delle più numerose colonie di inglesi residenti in Italia. Inizialmente sporadica, la presenza britannica sulle rive dell'Arno si era fatta progressivamente più assidua e numerosa, fino a toccare il suo culmine tra il XVIII e il XIX secolo, quando Firenze era diventata una delle mete irrinunciabi-

li del *grand tour*⁴. Se nel Settecento il soggiorno degli inglesi aveva avuto scopi di carattere essenzialmente turistico o educativo, nell'Ottocento i viaggiatori di passaggio e gli ammiratori occasionali avevano lentamente lasciato spazio a un pubblico composto soprattutto da artisti, poeti, cultori della storia fiorentina e collezionisti di tutto ciò che evocava le stagioni del Medioevo e del Rinascimento: personaggi agli occhi dei quali la città, sotto l'influenza di una vasta letteratura che diffondeva all'estero un'immagine di Firenze inscindibilmente legata al suo passato storico, appariva in una luce fortemente idealizzata⁵. Periodici, romanzi, cronache di viaggio e *baedeker*, da tempo infatti andavano dipingendo il ritratto di un luogo rimasto immutato rispetto ai secoli precedenti, dove tutto evocava la memoria dei grandi nomi del passato e ogni passo veniva accompagnato dal ricordo di un'età della storia che continuava a vivere nel presente; un luogo mitizzato, dunque, descritto come una sorta di paradiso nel quale vita, arte e paesaggio si compenetravano con un'armonia e un equilibrio che la società inglese aveva ormai smarrito⁶. Affascinati dall'idea di una città che, come un grande laboratorio artistico-artigiano, sembrava dar corpo all'utopia preraffaellita, numerosi esponenti dell'*élite* culturale inglese arrivavano a Firenze attratti dalla possibilità di sottrarsi agli orrori dell'industria, decidendo in molti casi di rimanervi stabilmente⁷. Nelle loro dimore, spesso situate in una posizione collinare favorevole a un claustrale isolamento dalla contemporaneità, prendeva forma concreta un'immagine che, costruita attraverso l'attento accostamento, secondo un gusto spiccatamente scenografico, di opere d'arte antiche e pezzi d'ispirazione medievale o rinascimentale prodotti da botteghe locali, somigliava molto più alla Firenze letteraria che non a quella reale del XIX secolo⁸.

Tale ricerca di mimesi con un modello ideale, che – come dimostra efficacemente l'imponente opera di ricostruzione del Castello di Vincigliata, intrapresa da John Temple Leader – poteva esprimersi attraverso operazioni decisamente impegnative, non poteva non influenzare in qualche modo un collezionista eclettico come Frederick Stibbert. Rientrato a Firenze nel 1860, complice proprio la presenza degli inglesi, aveva trovato in città il concretizzarsi di tanti stimoli e idee che aveva respirato a lungo durante gli anni trascorsi in Gran Bretagna e, subito, aveva cominciato a dar vita a una raccolta con la quale, attraverso una campionatura di oggetti che fosse la più ampia possibile, intendeva illustrare la grandezza delle arti applicate nei secoli⁹. La collezione ave-

va trovato spazio nella dimora della madre, una grande casa di campagna sulle colline di Montughi, che, attraverso un'imponente intervento di ampliamento e restauro affidata a Cesare Fortini e Gaetano Bianchi, era stata trasformata in una sorta di castello neogotico (fig. 1). All'interno di quell'edificio, nel quale le funzioni domestiche convivevano con il museo che Stibbert vi aveva creato, antico e moderno s'incontravano e, grazie a una studiata disposizione degli oggetti della raccolta in ambienti scenografici, prendeva forma un Medioevo d'invenzione, estremamente dilatato ed onnicomprensivo, caratterizzato da un'intonazione fortemente eroica e cavalleresca che gli veniva conferita dalla presenza di una delle raccolte di armi antiche più importanti d'Europa¹⁰.

Un po' in virtù di una naturale inclinazione verso tutte le manifestazioni dell'operare artistico, un po' per la solidissima condizione economica della quale godeva, che gli consentiva di investire grosse somme nella costruzione della collezione, fin dall'inizio Stibbert aveva effettuato grossi acquisti di armi e armature, qualificandosi immediatamente come uno dei maggiori raccoglitori a livello europeo¹¹. Già pochi mesi dopo il suo ritorno a Firenze aveva iniziato a mettere a punto un sistema che, coinvolgendo sia alcuni dei principali antiquari attivi nel settore, sia una fitta rete di artigiani ed amici che battevano il territorio per lui, segnalandogli oggetti interessanti da acquistare, gli consentì spesso di accaparrarsi pezzi notevoli, alcuni dei quali, come un'armatura da cavallo attribuita a Pompeo della Cesa, spiccavano in modo particolare all'interno del contemporaneo collezionismo di armi, ormai impoverito da un mercato antiquario che, già da tempo, non era più in grado di offrire esemplari di particolare pregio¹².

Superata, infatti, la visione negativa che se ne era avuta nel XVIII secolo, nell'Ottocento si era assistito ad un progressivo riavvicinamento nei confronti delle armi, che, coinvolte nella rivalutazione delle arti applicate favorita da un clima culturale fortemente permeato dal *revival* antichizzante, avevano riacquisito la dignità di opera d'arte, entrando sempre più di frequente in molte delle maggiori raccolte antiquarie¹³. Accanto a collezionisti e conoscitori interessati, oltre che al valore estetico e artistico di quegli oggetti, alla loro funzione di testimonianza della capacità e della creatività umane, ad avvicinarsi alle armi, però, fu anche un pubblico diverso, attratto soprattutto dal fascino che queste emanavano e da ciò che rappresentavano all'interno di una cultura che, come quella dell'Ottocento, era il risultato

1. Villa Stibbert, 1880 ca., Firenze (foto: Archivio Stibbert).



di eventi che avevano completamente sconvolto la società europea¹⁴. Il loro ruolo di tradizionale attributo della classe guida della società, infatti, rendeva gli armamenti antichi particolarmente ricercati sia dall'aristocrazia, per la quale, al pari dei miti della letteratura cavalleresca, costituivano il segno tangibile di un mondo che non esisteva più, sia dalla nuova borghesia industriale e finanziaria, agli occhi della quale le armi diventavano uno straordinario strumento di riscatto e affermazione sociale¹⁵. L'inclinazione nostalgica caratteristica del secolo, inoltre, aveva fatto sì che anche alle armi venisse riconosciuta la capacità di avvicinare gli uomini di quel tempo all'immagine di Medioevo che si erano formata, nonché di trasmettere i valori: aspetti questi che le avevano rese una presenza ideale negli ambienti storicizzanti allora tanto diffusi.

Tutto ciò aveva generato una fortissima richiesta di armi, tale da non poter essere sempre soddisfatta con gli originali, portando, com'era accaduto in tanti altri settori, alla nascita di un'importante produzione di copie e pezzi in stile. Oggetti del genere, oltre a facilitare l'accesso a opere dalla straordinaria valenza simbolica, permettevano di colmare lacune alle quali, altrimenti, non sarebbe stato possibile rimediare, assicurando non solo completezza ed efficacia agli interni in stile, ma anche rendendo disponibili per i collezionisti esemplari rarissimi che, come le preziose armature da parata, erano impossibili da reperire sul mercato antiquario¹⁶.

Realizzate sia da piccoli artigiani, sia da laboratori più importanti, le copie e le armi di sapore antichizzante diventarono così una presenza abituale in molte collezioni, tra cui, naturalmente, quella di Stibbert non faceva eccezione¹⁷. Anzi, nonostante la presenza di pezzi di grandissimo pregio, un esame attento dei documenti d'archivio rivela come l'aspetto che, nei primi dieci anni, sembra caratterizzare maggiormente l'armeria di Montughi sia proprio la presenza di numerose repliche di famosi originali, oggetti che, spesso acquistati da alcuni dei nomi più importanti tra quelli impegnati in questo tipo di produzione, accrescevano notevolmente la suggestione degli interni di Villa Stibbert¹⁸.

L'elenco delle copie presenti nella raccolta sembra indicare, da parte del collezionista, una certa predilezione per la produzione da parata dell'*école du Louvre*: a Montughi, infatti, oltre a un piccolo nucleo di riproduzioni di scudi di scuola francese (fig. 2), si trova anche un'ottima replica galvanoplastica in rame argentato di un'armatura da giostra e da torneo appartenuta a Enrico II, che Stibbert aveva acquistato dalla Maison Lionnet Frères in occasione di una visita all'*Exposition Universale* di Parigi nel 1867 (fig. 3)¹⁹. L'originale nasceva da un'idea progettuale di Étienne Delaune ed era uno dei prodotti più straordinari di quella manifattura francese di armi da parata che, fortemente voluta da Francesco I e dal figlio, era nata solo nell'inoltrato XVI secolo, quando si era dato inizio a una produzione che, palesemente ispirata



2. Scudo a cartiglio, riproduzione dell'originale di Eliseus Libaerts del Nationalmuseum di Copenhagen, 1860-1870, galvanoplastica in acciaio, Firenze, Museo Stibbert.

3. Maison Lionnet Frères, armatura da giostra e da cavallo di Enrico II, riproduzione dell'originale del Louvre, 1867, galvanoplastica in rame argentato, Firenze, Museo Stibbert.



al raffinato linguaggio decorativo della scuola di *Fontainebleau*, era destinata quasi esclusivamente alla corte²⁰. La qualità della copia, rivelatrice degli altissimi livelli spesso raggiunti dagli artefici impegnati nelle riproduzioni dall'antico, in questo caso sfiora l'eccellenza. Il pezzo, infatti, riproduce con grande esattezza tutti i particolari dell'armatura di Enrico II: non solo le grandi scene istoriate sulle quali l'osservatore è istintivamente portato a rivolgere lo sguardo, ma anche le centinaia di dettagli della ricchissima decorazione accessoria, tanto da indurre a pensare che gli autori dei modelli avessero avuto modo di studiare da vicino l'originale, conservato al Louvre. Tale possibilità, probabilmente, doveva essere stata offerta anche agli artigiani che lavoravano per la Maison Granger, dalla quale Stibbert, che vi era venuto in contatto durante una visita all'*Esposizione Universale* di Londra del 1862, aveva comprato molto materiale d'imitazione²¹. Tra le altre cose, in quell'occasione aveva acquistato una replica dell'armatura da campo chiuso del Duca di Nemour, conservata nelle collezioni del Musée de l'Armée: un particolare tipo di armamento difensivo che, legato al gusto

4. Maison Granger, bracciale e manopola sinistra, replica dell'armatura da campo chiuso di Giuliano II de' Medici del Musée de l'Armée di Parigi, 1862, acciaio tirato al martello e inciso all'acquaforte, Firenze, Museo Stibbert.



dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, traduceva nel metallo i tagli e gli sbocchi di tessuto tipici delle vesti stragolate divenute di moda nella prima metà del Cinquecento²² (fig. 4). Tali caratteristiche, che trasformavano queste armature in strumenti capaci di rendere palese quel rapporto di reciproca influenza che da sempre lega le fogge vestimentarie civili a quelle militari, dovettero suscitare non poco l'interesse di Frederick Stibbert che, davanti all'impossibilità di acquistarne una autentica, si era rivolto al mercato delle copie, scegliendo un oggetto di grandissima qualità²³. L'osservazione delle bande incise all'acquaforte che ornano la superficie dell'armatura, infatti, rivela una grande attenzione alla realizzazione della decorazione che, curata nei minimi dettagli, riproduce particolari, come le venature delle foglie, non immediatamente visibili neppure nell'originale. Tutto questo, però, non vale per la granitura dei fondi che, eccessivamente regolare rispetto a quella che si può osservare negli esemplari cinquecenteschi, rivela la recentissima manifattura. Qualcosa di simile, ovvero un fortissimo grado di fedeltà ai manufatti antichi, che solo a un esame attento dei dettagli più minuti denuncia una produzione recente, torna in un'armatura in stile che Stibbert aveva acquistato dalla Maison Granger nella stessa occasione²⁴. Ancora una volta la qualità raggiunge vertici straordinari: la forma degli elementi che compongono l'armatura, così come la decorazione, giocata sull'impiego di liste incise all'acquaforte con motivi vegetali su fondo dorato, richiama in tutto gli armamenti lombardi della seconda metà del XVI secolo; tuttavia l'estrema lucidatura, tale da rendere le superfici riflettenti come specchi, così come i fondi delle bande, caratterizzati da una doratura uniforme che conferisce ai fogliami profili particolarmente netti e definiti, inseriscono nell'armatura degli elementi estranei ai modelli cinquecenteschi. Stibbert si era fatto fare su misura l'insieme, in modo da poterlo indossare, probabilmente, durante alcuni balli in maschera (fig. 5)²⁵. Espressioni tra le più curiose alle quali aveva dato vita il *revival* antichizzante, tornei e balli in costume, ben lungi dall'essere considerati solo come degli avvenimenti mondani, nell'Ottocento venivano vissuti come dei veri e propri eventi culturali. Manifestazioni del genere, organizzate per celebrare avvenimenti di particolare importanza, si basavano spesso sul ricordo di specifici eventi storici che, attentamente studiati, venivano rievocati con l'intento di creare un ideale rapporto di continuità con il presente. L'obiettivo, affidato all'impiego di costumi, armi e accessori ispirati a quelli usati nelle epoche alle quali si intendeva



5. Frederick Stibbert, *Autoritratto in armatura*, 1870 ca., fotografia acquerellata, Firenze, Museo Stibbert, archivio.

rifarsi, era consentire a chi vi partecipava di calarsi nei panni di un passato lontano e ideale, che è il medesimo che prendeva forma attraverso lo scenografico accostamento di arredi, suppellettili e opere d'arte di stili ed epoche diverse, tipico dell'allestimento storicistico che, tanto diffuso nel XIX secolo, a Villa Stibbert trova una delle sue espressioni più significative nel Salone della Cavalcata.

Interamente basata sulla citazione di esempi illustri, a partire dall'architettura del grande ambiente longitudinale che, coperto da alte volte a crociera, si ispira alle forme della Loggia dei Lanzi, la sala, per la quale Stibbert aveva pensato ad ordinate file di figure a cavallo affiancate da armati disposti nello stesso modo, deve gran parte della sua efficacia alla completezza dell'allestimento, assicurata, oltre che dalla ricchezza della collezione, dall'uso di molto materiale d'imitazione²⁶. Presente con soluzioni che, dall'intervento d'integrazione volto a restituire a un'armatura l'integrità perduta, si spingevano fino all'inserimento di pezzi in stile, l'impiego di elementi di ispirazione antichizzante in questo ambiente dava



6. Luigi Corsini, bardatura del cavallo della «Massimiliana», particolare della groppiera, 1865, cuoio, acciaio sbalzato, inciso e dorato, Firenze, Museo Stibbert.



7. Luigi Corsini, bardatura del cavallo della «Massimiliana», particolare della decorazione dei fianchi, 1865, acciaio sbalzato, Firenze, Museo Stibbert.

vita a creazioni che, oltre ad essere perfettamente rivelatrici del gusto del committente, permettono di gettare uno sguardo sull'opera di alcuni degli artefici dall'antico che, nella Firenze dell'epoca, erano attivi in quel particolare settore, nonché sui modelli ai quali questi si rifacevano. Un esempio interessante viene fornito dalla bardatura del cavallo della *Massimiliana*, un'opera che Luigi Corsini, erede di un'importante famiglia di bronzisti e fonditori fiorentini, aveva realizzato per Stibbert nel 1865²⁷. Egli, che certo aveva in mente le versioni più ricche e decorate di una tipologia di oggetti che, pur avendo una funzione eminentemente pratica, nel Cinquecento fu sfruttata anche in occasioni di carattere cerimoniale, aveva pensato ad una groppiera ornata da una grande aquila bicipite coronata, all'interno della quale aveva inserito uno scudo con le armi partite di Austria e di Borgogna (fig. 6), proponendo così una composizione che sembra suggerita dai fiancali della barda che Lorenz Helmschmied il Giovane aveva realizzato per l'imperatore Federico III nel 1477²⁸. A completamento della decorazione, inoltre, aveva posto al centro dei fianchi della bardatura due ma-

scheroni fogliacei che, come le placchette metalliche sulle strisce di cuoio che avvolgono i fianchi del cavallo, si rifanno a un repertorio palesemente neomanierista (fig. 7). Corsini, dunque, aveva unito nello stesso oggetto riferimenti a epoche e stili completamente diversi, dando vita ad un *pastiche* che, ulteriormente accentuato dalla scelta di abbinare la bardatura a un'armatura dell'inizio del XVI secolo, caratterizzata da superfici decorate da profonde scanalature, è filologicamente lontanissimo dalla realtà storica, ma perfettamente aderente all'idea di quel passato eroico e cavalleresco che Stibbert intendeva evocare. Affidata a soluzioni molto simili, la stessa immagine torna nella *Seconda Cannellata*, l'insieme che, in Cavalcata, è posto esattamente alle spalle della *Massimiliana*²⁹. In questo caso, infatti, a un'armatura tedesca dei primi del Cinquecento, ornata da un motivo a fitte pieghe scanalate, il collezionista aveva voluto abbinare una pettieria da cavallo che, fortemente caratterizzata dalla presenza, nella parte centrale, di un grande mazzo di foglie sbalzate (fig. 8), sembra citare certe idee di Filippo Orsoni, artista molto attivo alla corte dei Gonzaga e forse il più

grande progettista di armi della Lombardia del XVI secolo³⁰. Di lui ci sono rimasti tre album, per un totale di quasi seicento fogli contenenti disegni di strumenti per la guerra impregiati da ricchi motivi antichizzanti o di gusto manierista³¹. Tra le pagine del volume più corposo si trova il progetto di un corsaletto all'antica per il quale aveva pensato a uno spillaccio decorato con un fascio di foglie di acanto affiancato da riccioli che, pur se capovolto, ricorda da vicino la pettieria del Salone della Cavalcata, un pezzo che, molto probabilmente, è da attribuire alla mano di Gaetano Guidi³². Egli, autore di alcune delle più interessanti tra le armi in stile presenti nella collezione Stibbert, rivela in tutte le sue opere una straordinaria abilità nella lavorazione del metallo, accompagnata da un altissimo livello di maturazione. Lo si nota, per esempio, in un brocchiere sbalzato con quattro episodi della storia romana che, forse basato su uno scudo della scuola di Lucio Piccinino conservato al Museo Nazionale del Bargello, gli aveva fornito la possibilità di esibirsi in un interessante esercizio di stile. All'ispirazione tratta dalle creazioni di quel maestro, aveva affiancato anche riferimenti alla produzione degli armaioli francesi, evocati, tra le altre cose, da alcune figure femminili che, adagate su cartigli in pose di chiara memoria michelangiolesca, sono una costante della scuola di *Fontainebleau* (figg. 9, 10)³³. Le qualità di Guidi, però, diventano ancora più evidenti se si prende in esame un coderone da cavallo decorato a fogliami, che aveva realizzato per Stibbert nel 1880, un pezzo che, composto da una serie di piccole lame incernierate, rivela una capacità non comune di fondere le esigenze decorative con il rispetto della forma dell'oggetto³⁴. Queste opere, che rappresentano solo una piccola parte dei suoi



8. Gaetano Guidi, pettieria del cavallo della «Seconda Cannellata», 1881, acciaio sbalzato, Firenze, Museo Stibbert.

lavori, dimostrano come Guidi avesse trovato la principale fonte alla quale rifarsi nella produzione da parata degli armaioli lombardi del XVI secolo, modelli nei confronti dei quali, come dimostrano efficacemente i resti di un'armatura antica che aveva decorato su commissione di Frederick Stibbert

9. Gaetano Guidi, brocchiere da parata, 1875-1876, particolare, ferro sbalzato, Firenze, Museo Stibbert.



tra il 1875 ed il 1876, si era posto quasi con un atteggiamento di sfida, misurandosi in una gara con l'antico che lo aveva portato a caricare ancora di più, esagerandole, le peculiarità di un linguaggio già stupefacente per ricchezza decorativa (figg. 10, 11)³⁵. Peculiarità di questo genere rivelano un artista notevole e certo delle proprie capacità, in possesso di una sicurezza che era frutto di un'esperienza nel campo delle arti applicate che, per quanto breve, all'epoca, si era svolta ad altissimi livelli. Guidi, infatti, che si era formato come scultore, nel giro di pochi anni aveva ricevuto diversi riconoscimenti per alcune delle sue armi in stile e,

10. Gaetano Guidi, sbalzo su resti di armatura antica, 1876, acciaio sbalzato; in basso, broccchiere da parata, 1875-1876, ferro sbalzato, Firenze, Museo Stibbert.



grazie alla sua collaborazione con la bottega orafa dei Marchesini, nel 1868 aveva partecipato alla realizzazione della sciabola che l'Esercito Italiano aveva offerto al principe Umberto di Savoia come dono di nozze, un oggetto che, in pieno spirito unitario, vide la partecipazione di alcuni dei più valenti artisti italiani³⁶.

Sebbene gravemente depauperata dai furti subiti nel secondo dopoguerra, la sciabola viene descritta da Angelo Angelucci nel *Catalogo dell'Armeria Reale* di Torino come un capolavoro assoluto di altissima gioielleria³⁷. Oltre che dallo straordinario fodero, impreziosito da sei placchette raffiguranti altrettante battaglie della storia sabauda, incise a partire da disegni di Amos Cassioli e incorniciate da una sontuosa decorazione ad ornati creata dai Castellani, la sciabola era arricchita da un impressionante fornimento in oro, argento, diamanti e rubini che era stato realizzato da Gaetano Guidi presso la bottega dei Marchesini, su disegno di Giovanni Duprè³⁸. Composto da una figura maschile vestita solo di un elmo che funge da impugnatura, e da un guardamano modellato nelle forme di un'aquila che regge uno stemma sabauda, il fornimento aveva dato modo a Guidi di mettere in luce qualità di cesellatore delle quali aveva già dato prova tre anni prima, quando, avvicinandosi per la prima volta a un tipo di lavorazione per lui del tutto inedito, si era misurato con la realizzazione di una spada d'onore. Questo giovane e allora quasi sconosciuto scultore, infatti, nel 1865 aveva vissuto un momento di improvvisa ed immensa celebrità quando, in una Firenze che era appena diventata capitale, aveva ottenuto la commissione di una spada celebrativa che il Consiglio Provinciale Fiorentino, promotore di un'*Esposizione Dantesca* pensata per aggiungere ulteriore solennità ai festeggiamenti del sesto centenario dalla nascita del poeta, intendeva donare, a nome di Dante, a Vittorio Emanuele II, nel quale si riconosceva il «gran Veltro profetizzato nella Divina Commedia»³⁹. Recentemente identificata con l'esemplare T33 esposto sul ballatoio della Rotonda di Pelagio Palagi nell'Armeria Reale di Torino, la spada, che è firmata in minuscoli caratteri gotici sul filo del forte della lama, rivela già un notevole talento da parte di Guidi, autore di un oggetto che, nonostante l'effetto forse un po' pacchiano nell'insieme, è di grande interesse⁴⁰. Tra le varie parti che compongono il fornimento, ispirato a modelli decisamente più tardi e complessi rispetto a quelli utilizzati ai tempi di Dante, sembra svilupparsi un programma iconografico che, attraverso una studiata disposizione degli elementi scultorei, rimanda al mondo ultraterreno descritto nella *Divina Commedia*. Sull'impugnatura, infatti, per la quale Guidi aveva pensato a una complessa scena



11. Giovan Paolo Negrolì, decorazione a sbalzo su un petto di armatura, 1545-1550, acciaio sbalzato, New York, Metropolitan Museum of Art.



12. Gaetano Guidi, *Spada dantesca, fornimento (recto)*, 1865, fusione in ferro, Torino, Armeria Reale (foto: O. Savarino).

narrativa a bassorilievo, si riconosce un diavolo raffigurato nell'atto di tormentare con un forcone le stesse anime dannate che, sul lato opposto, vengono schiacciate da San Michele Arcangelo, figura che, oltre a inserire un chiaro riferimento al *Paradiso*, stende un braccio verso l'alto, introducendo un movimento ascendente che, ripetuto dallo sguardo di Beatrice, ritratta al fianco di Dante nel gruppo scultoreo che funge da pomo, allude al viaggio verso l'Empireo svolto dal Poeta (fig. 12).

Il peso e le dimensioni più che ragguardevoli che caratterizzano la spada, rendendola praticamente impossibile da maneggiare, dimostrano chiaramente come essa sia stata pensata come un pezzo di scultura: un aspetto, questo, ulteriormente ribadito dalla profusione di figure ed elementi ornamentali che dal fornimento si estendono alla lama, alla quale è affidata la comunicazione dei messaggi ufficiali. Quest'ultima, infatti, priva di filo e letteralmente coperta di ornamenti vegetali di derivazione cinquecentesca, presenta su entrambe le facce un cartiglio contenente un'iscrizione: su un lato si trova la dedica a Vittorio Emanuele II⁴¹, sull'altro, invece, si leggono dei versi

tratti dalla *Divina Commedia*. La terzina scelta da Guidi è tratta dal VI canto del *Purgatorio*⁴², in particolare dall'apostrofe all'Italia, là dove Dante si rivolgeva all'Imperatore Alberto I d'Austria invitandolo, lui che non scese mai nella Penisola, a volgere gli occhi verso Roma e ad impegnarsi per riscattare l'Italia dallo stato di continua beligeranza e di completo abbandono nel quale si trovava (fig. 13). Riportate al 1865, naturalmente, quelle parole perdevano il tono di dura condanna per assumerne uno, decisamente più benevolo, di invito a Vittorio Emanuele II a non dimenticare Roma, senza la quale il progetto dell'Unità d'Italia non avrebbe potuto essere completato.

Oltre a dare a Guidi la possibilità di mettere in luce una straordinaria abilità nella lavorazione del metallo, tale da convincere Vittorio Emanuele II a commissionargli immediatamente una daga da caccia stilisticamente molto affine, la spada dantesca è probabilmente uno dei pezzi che meglio riescono a dimostrare come le armi storicistiche, al di là dell'aspetto curioso che possono assumere, avessero la capacità di soddisfare bisogni ed esigenze particolarmente sentiti dagli uomini



13. Gaetano Guidi, *Spada dantesca*, particolare della lama, 1865, fusione in ferro, Torino, Armeria Reale (foto: O. Savarino).

dell'Ottocento⁴³. Base straordinaria in grado di offrire agli artefici la possibilità di esibirsi in esercizi di stile anche arditi, queste diventavano non solo strumenti attraverso i quali artisti e committenti potevano esprimere la visione, non sempre filologicamente corretta, che si erano formati delle armi antiche, ma soprattutto potevano trasformarsi in mezzi ai quali affidare la comunicazione di significati e messaggi particolari, che nell'Italia della metà del XIX secolo, impegnata prima nelle guerre d'indipendenza e, più tardi, raggiunta l'unità politica e territoriale, a rafforzare il senso di appartenenza ad un stato nuovo, non potevano che essere di senso politico e patriottico. Ed ecco, quindi, che alla decorazione di armi che stilisticamente potevano essere più o meno fedeli alle caratteristiche degli originali, ma che ne mantenevano comunque l'intonazione, venivano applicati episodi tratti da opere letterarie o l'immagine di personaggi storici che, come Dante, ben riuscivano ad incarnare concetti, valori e aspettative che animavano l'Italia risorgimentale. Significati del genere, poi, venivano ulteriormente amplificati proprio dal fatto di

essere affidati alla mediazione delle armi, oggetti ai quali, tradizionalmente, sono legati simboli e valori propri del mondo delle virtù cavalleresche. È proprio questo ciò che accade con la spada dantesca, nella quale l'invito a Vittorio Emanuele II a non lasciare in sospeso l'opera di unificazione dell'Italia viene affidato allo strumento che, simbolicamente, sarebbe servito al raggiungimento di quel risultato.

Firenze, nella sua duplice funzione di capitale e di patria di Dante, da sempre culla di progetti e sogni unitari, facendo da sfondo alla nascita della spada non faceva che fortificare ancora di più i contenuti di quell'oggetto: un pezzo che, mentre dava voce a significati profondamente patriottici, ricorrendo a fogge e decorazioni ispirate alle forme del passato, contribuiva alla costruzione di un'immagine della città che era la più funzionale all'illustrazione del suo ruolo storico.

Eleonora Tozzi
Firenze

NOTE

1. M. Guastalla, *Progetto di una esposizione d'oggetti del Medioevo e del Rinascimento dell'arte da farsi nel Palazzo Pretorio contemporanea a quella dell'Industria Nazionale di Firenze del dottor Marco Guastalla*, Firenze, 1861, pp. 5-6.

2. Ivi, p. 24.

3. M. Vallerani, *Il comune come mito politico. Immagini e modelli tra Otto e Novecento*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino, 2004, pp. 189-190.

4. F. Baldry, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, 1997, pp. 21-22.

5. *Ibidem*.

6. C. Sisi, *Scenari dal pantheon fiorentino*, in M. Bossi, G. Gentilini (a cura di), *La Grande Storia dell'Artigianato. L'Ottocento*, Firenze, 2001, p. 19.

7. C. Paolini, *L'elaborazione dell'interno abitato: dall'idea pittorica e letteraria alle dimore reali*, in M. Bossi, L. Tonini (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze, 1989, p. 177.

8. *Ibidem*.

9. Erede di una facoltosa famiglia di militari, Frederick Stibbert era nato a Firenze nel 1838. Nel 1851, a soli tredici anni, si era trasferito in Inghilterra, dove la madre, rimasta vedova, lo aveva mandato perché completasse la propria istruzione nella terra d'origine del padre. S. Di Marco, *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, 2008, pp. 23-24, 107.

10. Ivi, pp. 115-120.

11. L.G. Boccia, *L'Archivio Stibbert: documenti sulle armi*, in L.G. Boccia, G. Cantelli, F. Maraini, *Il Museo Stibbert a Firenze*, Firenze, 1976, p. 193.

12. *Ibidem*; E. Carrara, «Bibeloter avec diplomatie». Co-

stantino Ressaan collezionista di armi e la sua donazione al Museo Nazionale del Bargello, tesi di dottorato in Storia dell'Arte Moderna, Università di Pisa, a.a. 2008/09, p. 29.

13. L.G. Boccia, *Le armi della Galleria Anna e Luigi Parmeggiani in Armi antiche delle raccolte civiche reggiane*, Reggio Emilia, 1984, p. 38.

14. M. Domenichelli, *Miti di una letteratura medievale. Il Nord*, in Castelnovo, Sergi, *Arti e storia nel Medioevo*, cit., p. 300.

15. *Ibidem*.

16. Vanto degli artefici del XVI secolo, armi del genere erano prerogativa esclusiva di un pubblico fatto di regnanti e nobili d'alto rango e, una volta non più utilizzate, entravano immediatamente a far parte delle armerie dinastiche, venendo di fatto immediatamente musealizzate. A parte casi rarissimi, dunque, queste non arrivavano mai sul mercato antiquario, costringendo, quindi, chi avesse voluto inserire nella propria raccolta una testimonianza di quella produzione, a rivolgersi a una copia o a un pezzo in stile.

17. D. Alcouffe, *Le arti decorative alle grandi Esposizioni Universali. 1851-1900*, Milano, 1988, pp. 13, 65, 97.

18. Boccia, *L'Archivio Stibbert*, cit., p. 194.

19. In questo piccolo gruppo a spiccare in modo particolare sono soprattutto le riproduzioni della targa a mandorla di Enrico II, conservata al Louvre, e la copia di uno scudo a cartiglio che, realizzato da Eliseus Libaerts, è conservato al Nationalmuseum di Copenhagen. Archivio Museo Stibbert (da questo momento AMS), *Inventari Magazzino*, nn. 1405M, 1406M, 1616M; AMS, *Patrimonio Stibbert* (da questo momento PS), *Giustificazioni Cassa 1867*, carta 209, 9 ottobre 1867; Boccia, *L'Archivio Stibbert*, cit., p. 194.

20. B. Thomas, *Les armures de parade des rois de France in Actes du colloques international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, 1975, p. 57.

21. Boccia, *L'Archivio Stibbert*, cit., p. 194; PS, *Giustificazioni Cassa 1860-68*, lettera 574, 3 gennaio 1863; AMS, *Inventari Magazzino*, n. 1610M.

22. G.F. Laking, *A record of European armors and arms through seven centuries*, London, 1921, p. 254.

23. Tra i tanti interessi di Frederick Stibbert c'era anche la storia del costume, materia nei confronti della quale egli nutriva una grandissima passione. Egli, infatti, a partire dal 1868 si impegnò nella composizione di una monumentale opera sui costumi, quell'*Abiti e fogge civili e militari dal I al XVIII secolo* al quale lavorò per tutta la vita, ma che sarebbe stata pubblicata solo nel 1914, otto anni dopo la sua morte. Di Marco, *Frederick Stibbert*, cit., p. 112.

24. Boccia, *L'Archivio Stibbert*, cit., p. 195; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1860-68*, lettera 574, 3 gennaio 1863; AMS, *Inventari Magazzino*, n. 1616M.

25. *Ibidem*.

26. L.G. Boccia, *La Cavalcata*, in Opera Museo Stibbert (a cura di), *La Cavalcata*, Firenze, 2004, p. 9; Di Marco, *Frederick Stibbert*, cit., p. 115.

27. A. Lensi, *Il Museo Stibbert*, vol. II, Firenze, 1918, p. 551, n. 3468; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1865*, c. 374, 31 gennaio 1865; E. Colle, *Storicismo* (scheda 117), in E. Colle, A. Griseri, R. Valeriani (a cura di), *Bronzi decorativi in Italia: bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano, 2001.

28. D. H. Breiding, *Horse armor in Medieval and Renaissance Europe: an overview*, in S. W. Pyhrr, D. J. Laroc-

ca, D.H. Breiding (a cura di), *The armored horse in Europe, 1480-1620*, New York, 2006, pp. 8-17.

29. Lensi, *Il Museo Stibbert*, vol. II, cit., p. 551; Boccia, *L'Archivio Stibbert*, cit., p. 192.

30. Lensi, *Il Museo Stibbert*, vol. II, cit., p. 562, n. 3493.

31. S.W. Pyhrr, J.A. Godoy, *Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, New York, 1998, p. 105.

32. Boccia, *L'Archivio Stibbert*, cit., p. 192; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1880-81*, c. 712, 25 gennaio 1881.

33. AMS, *Inventari Magazzino*, n. 1398M; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1875-77*, c. 127, 3 febbraio 1875; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1875-77*, c. 126, 18 febbraio 1876.

34. Lensi, *Il Museo Stibbert*, vol. II, cit., pp. 542-545, n. 2238; PS, *Giustificazioni Cassa 1880-81*, c. 244, 5 luglio 1880.

35. Lensi, *Il Museo Stibbert a Firenze*, vol. I, Firenze, 1917, pp. 374-475, n. 2228; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1876-77*, c. 762, 19 marzo 1876; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1876-77*, c. 761, 1 maggio 1876; AMS, PS, *Giustificazioni Cassa 1876-77*, c. 756, 7 aprile 1877.

36. Oltre ad aver ricevuto una medaglia d'argento all'Esposizione Provinciale d'Arte di Lucca del 1869, dove aveva presentato una daga da caccia commissionatagli da Vittorio Emanuele II, Gaetano Guidi, nel 1873, era stato scelto per rappresentare l'Italia all'Esposizione Universale di Vienna con una scimitarra simbolica e un elmo in bronzo. *L'Italia militare all'Esposizione Universale di Vienna*, in «L'Esposizione Universale del 1873 illustrata», Milano, 1874, pp. 129-130; G. Salvagnini, *Scheda per Gaetano Guidi, artista mediocre e sconosciuto*, in *Libero. Ricerche sulla scultura del primo Novecento*, Pescia, 1997, n. 9, pp. 5-6; L. Lenti, *Camillo Bertuzzi designer di gioielli, 1819-1914*, Firenze, 1998, p. 52.

37. A. Angelucci, *Catalogo dell'Armeria Reale*, Torino, 1890, pp. 531-532.

38. *Ibidem*; F. Cervini, *Le armi degli orafi. Percorsi ottocenteschi di storia del gusto nell'Armeria Reale di Torino*, in *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*, atti del convegno (Valenza, ottobre 2004), Venezia, 2005, pp. 123-124.

39. G. Salvagnini, *Scheda per Gaetano Guidi*, cit., p. 3; *Progetto per un'Esposizione Dantesca da eseguirsi in Firenze nella solennità nazionale del VI centenario della nascita dell'Alighieri in Consiglio Provinciale di Firenze*, atti del Comitato promotore dell'Esposizione Dantesca, Firenze, 1864, pp. 7-8.

40. Angelucci, *Catalogo dell'Armeria Reale*, cit., n. T33; E. Tozzi, *Esercizi di stile. Imitazioni integrazioni e repliche nell'armeria del Museo Stibbert*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2010/11, p. 103.

41. Dante al primo Re d'Italia.

42. «Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova sola, e dì e notte chiama: / 'Cesare mio, perché non m'accompagne?'».

43. La daga, che come la spada dantesca esiste ancora, corrisponde all'esemplare n. T61 dell'Armeria Reale di Torino, un oggetto che, conservato nei depositi, è entrato a far parte delle collezioni del Museo nel 1878. Angelucci, *Catalogo dell'Armeria Reale*, cit., n. T61.



Daniele Manacorda

Il gruppo delle Tre Grazie

nel passaggio tra Repubblica e Impero romano

Lo studio di una delle sculture più note
dell'antichità, alla luce del rapporto
fra arte, politica e società
