

ISSN 0392-095X
E-ISSN 3035-3769

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5 / 2024, 16/2

pp. 489-520

From *Submissio* to *Concordia*. The ‘biography’ of a unique sculptural group from a Roman sarcophagus

Alessia Di Santi

Appendix: material analysis

Martina Borroni

Abstract This paper focuses on a still overlooked marble sculptural group from the collections of the National Archaeological Museum of Florence. The group is actually a fragment of a Roman sarcophagus (2nd century CE) depicting a military general with *Virtus* according to the iconography of the well-known *submissio* scene, even if it was restored in modern times with additions that transformed the original sarcophagus relief into a sculptural group with a different meaning, most probably a modern representation of conjugal *concordia*. Based on the results of the technical and formal-stylistic analysis of the sculpture and the study of its collecting history, the paper reconstructs the biography of this unique piece. The study also includes an appendix on the preliminary scientific research carried out on the marble of both the ancient fragment and the modern additions.

Keywords National Archaeological Museum of Florence; Uffizi Galleries; Roman sarcophagi

Alessia Di Santi, after graduating in Archaeology from the University of Pisa (2014), obtained a Ph.D. in Art History at the Scuola Normale Superiore. Since 2020 she has been a Research Fellow in Classical Archaeology at the Scuola Normale Superiore, where she studies the collection of Greek and Roman sculpture of the National Archaeological Museum of Florence. Her current research interests include classical sculpture, ancient numismatics and the collecting of antiquities, with a particular focus on Florentine collections.

Martina Borroni obtained a Degree in Chemical Sciences for Conservation and Restoration (LM54) from the Ca' Foscari University of Venice. Latest academic appointment: research grant as conservation scientist at the Scuola Normale Superiore di Pisa, NEST laboratory. She has experience in the valuation of works of art for the private market and specializes in imaging technologies applied to cultural heritage.



Peer review

Submitted 30.06.2024

Accepted 08.07.2024

Published 16.12.2024

Open Access

© Alessia Di Santi, Martina Borroni (CC BY-NC-SA 4.0)

alessia.disanti@sns.it, martina.borroni@sns.it

DOI: 10.2422/2464-9201.202402_03

ISSN 0392-095X
E-ISSN 3035-3769

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5 / 2024, 16/2

pp. 489-520

Da *Submissio* a *Concordia*. ‘Biografia’ di un singolare gruppo scultoreo da un sarcofago romano

Alessia Di Santi

Appendice: le analisi dei materiali

Martina Borroni

Riassunto Il contributo riguarda un gruppo scultoreo in marmo dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, ancora pressoché inedito. Il gruppo è, in realtà, un frammento di un sarcofago romano (II secolo d.C.), raffigurante un generale con *Virtus*, secondo l'iconografia della nota scena di *submissio*, anche se in epoca moderna è stato restaurato con integrazioni che hanno trasformato il rilievo originale del sarcofago in un gruppo scultoreo dal significato diverso, molto probabilmente una rappresentazione moderna della *concordia coniugale*. Grazie ai risultati dell'esame tecnico e formale-stilistico della scultura e allo studio della sua storia collezionistica, il contributo ricostruisce la biografia di questo pezzo unico. Lo studio fornisce anche un'appendice sulle indagini scientifiche preliminari effettuate sul marmo, sia del frammento antico che delle aggiunte moderne.

Parole chiave Museo Archeologico Nazionale di Firenze; Gallerie degli Uffizi; Sarcofagi romani

Alessia Di Santi si è laureata in *Archeologia* all'Università di Pisa (2014) e ha conseguito il Perfezionamento (Ph.D.) in *Storia dell'Arte* presso la Scuola Normale Superiore. Dal 2020 è assegnista di ricerca in *Archeologia Classica* alla Scuola Normale Superiore, dove si occupa dello studio della collezione di scultura greca e romana del Museo Archeologico Nazionale di Firenze. I suoi attuali interessi di ricerca riguardano la scultura classica, la numismatica antica e il collezionismo di antichità, con particolare attenzione alle collezioni fiorentine.

Martina Borroni si è laureata in *Scienze Chimiche per la Conservazione e il Restauro* (LM54) all'Università Ca' Foscari di Venezia. Ultima collaborazione accademica: assegno di ricerca come *conservation scientist* presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, laboratorio NEST. Ha esperienze in ambito di expertise d'arte per il mercato privato, è specializzata in tecnologie di *imaging* applicate ai beni culturali.



Revisione fra pari

Inviato 30.06.2024
Accettato 08.07.2024
Pubblicato 16.12.2024

Accesso aperto

© Alessia Di Santi, Martina Borroni (CC BY-NC-SA 4.0)
alessia.disanti@sns.it, martina.borroni@sns.it
DOI: 10.2422/2464-9201.202402_03

Da *Submissio* a *Concordia*. ‘Biografia’ di un singolare gruppo scultoreo da un sarcofago romano*

Alessia Di Santi

1. *Un «Imperatore romano aggruppato forse con sua moglie» per il «vagheggiato Museo della scoltura antica» di Luigi Adriano Milani*

Come noto, la maggior parte della Collezione di Scultura Greco-Romana del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (di seguito abbreviato MAF) venne raccolta da Luigi Adriano Milani, che fu Direttore del *Regio Museo Archeologico di Firenze* dal 1900 al 1914, dopo aver avuto un ruolo di primo piano nella formazione del museo fin dal 1881¹. L’energico studioso si impose nella scena culturale della Firenze dell’epoca con la sua ferma volontà di dotare il museo archeologico della città, che già ospitava le collezioni egizie ed etrusca, di una sezione di scultura greco-romana². Sua intenzione era raccogliere in questo

* Il contributo è il risultato di un lavoro di ricerca sviluppato nell’ambito del progetto *BIO-SCULT: Per una ‘bio-grafia’ delle sculture all’aperto: dalle collezioni fiorentine al Regio Museo di Luigi Adriano Milani, all’alluvione del 1966*, cofinanziato dalla Regione Toscana e condotto dal 2020 dalla Scuola Normale Superiore, sotto la direzione scientifica di Gianfranco Adornato, insieme al Museo Archeologico Nazionale di Firenze (MAF), diretto fino a maggio 2024 da Mario Iozzo, che si desidera ringraziare non solo per aver autorizzato questo studio e la sua pubblicazione, ma anche per aver promosso e incoraggiato le ricerche condotte in questi anni. Si rivolge inoltre un sentito ringraziamento a Barbara Arbeid (MAF) per il suo prezioso e costante sostegno durante le fasi di studio negli archivi del museo. Infine, si ringrazia il programma *European Commission - Erasmus+ - Project EELISA*, per il supporto alla divulgazione delle attività di ricerca condotte da *BIO-SCULT: We acknowledge support from the European Commission - Erasmus+ - Project EELISA, Grant Agreement n.101004081*. Alcuni risultati di questa ricerca sono stati presentati in forma preliminare in occasione della mostra *Le vite del marmo. Sculture del Museo Archeologico Nazionale di Firenze nella Villa Corsini a Castello*, a cura di Gianfranco Adornato con la collaborazione di Alessia Di Santi e Martina Borroni (Pisa, Scuola Normale Superiore, 18 ottobre-18 dicembre 2022).

¹ SARTI 2012.

² Per la storia del Museo Archeologico Nazionale di Firenze si rinvia a ROMUALDI 2000, con bibliografia precedente, e al più recente contributo di Mario Iozzo con ulteriore bibliografia (Iozzo 2019).

«vagheggiato Museo della scoltura antica» tutti i marmi greci e romani conservati nelle collezioni fiorentine, *in primis* agli Uffizi³. Tuttavia, questo progetto non poté essere portato a compimento, almeno secondo le aspettative dell'ambizioso Milani, che dovette provvedere a «racimolare da luoghi oscuri e nascosti» la maggior parte delle sculture, come egli stesso ricordava⁴.

I marmi raccolti, di svariate tipologie, furono esposti sotto le arcate del corridoio mediceo del Palazzo della Crocetta e lungo i viali del giardino antistante, creando uno spazio che intendeva rievocare i giardini romani e rinascimentali (Fig. 1)⁵. Di questo allestimento degli inizi del Novecento restano solo delle preziosissime fotografie d'epoca, che, insieme alle informazioni registrate nella guida del museo pubblicata da Milani nel 1912, ci consentono di ripercorrere virtualmente quel tanto desiderato «Museo della scoltura antica», che oggi non esiste più.

Nel contesto di questo *Giardino Archeologico*, tra i marmi collocati nell'*Arcata X*, dove Milani raggruppò «una serie di statuette di mezzane e piccole dimensioni rappresentanti quasi tutte divinità»⁶, un gruppo scultoreo, esposto sul ripiano più alto dell'arcata, ha da subito attirato l'attenzione di chi scrive, per via della sua singolare iconografia (Figg. 2-3)⁷. Esso mostra un personaggio maschile loricato stante che volge la testa alla sua destra, verso un soggetto femminile, in posizione lievemente arretrata, che appoggia la sua mano destra sul braccio destro dell'uomo, come se volesse trattenerlo. Nella sua guida al museo, Milani dedica al gruppo solo poche righe: «Imperatore romano in abito militare, aggruppato forse con sua moglie nelle sembianze di Diana cacciatrice. M. lunese. Rist. testa del guerriero e parte inferiore del gruppo»⁸.

Fino a poco tempo fa il gruppo scultoreo è stato conservato in uno dei depositi di Villa Corsini a Castello, dove esso fu trasferito, insieme alla maggior parte dei marmi della Collezione di Scultura Greco-Romana del MAF, negli anni Ottanta del secolo scorso, in seguito ai danneggiamenti arrecati agli ambienti del

³ MILANI 1912, pp. 90, 305.

⁴ *Ibid.*, p. 305.

⁵ *Ibid.*, p. 98: «Del resto come potrebbesi immaginare per i richiesti marmi un contorno più bello e poetico di quello che avrebbero nel giardino della Crocetta, fra il verde delle piante e l'olezzo dei fiori? Così li videro già gli antichi, così piacquero alla grande anima di Lorenzo il Magnifico».

⁶ *Ibid.*, p. 320.

⁷ MAF, inv. nn. 13821 e 91253.

⁸ MILANI 1912, p. 323, n. 136. Molto breve è anche la nota descrittiva che troviamo in un più recente registro inventoriale del Museo Archeologico di Firenze, dove del gruppo, al quale è assegnato il numero di inventario 91253, si scrive: «Gruppo marmoreo con guerriero e donna. Il primo ha la corazza su corta tunica e piccolo mantello che copre la spalla sinistra. Ha alti calzari. La donna, in corta tunica e calzari, tiene con la destra il braccio del guerriero. Alt. 0,905; alt. base 0,10».

Museo Archeologico dall'alluvione del 1966 (Fig. 4)⁹. È del tutto probabile che al momento dell'alluvione la scultura non si trovasse più nel *Giardino Archeologico* e che vi fosse stata rimossa da tempo, forse già in occasione del rinnovamento del museo promosso a partire dal 1925 da Antonio Minto, allora Direttore della *Soprintendenza alle antichità dell'Etruria*¹⁰, che, in vista della realizzazione del Nuovo Museo Topografico, stabilì la chiusura delle arcate e lo spostamento delle opere che vi erano state esposte da Milani, la maggior parte delle quali venne trasferita nei magazzini del Museo Archeologico¹¹.

2. Per uno studio storico-artistico del gruppo

In occasione del più recente lavoro di censimento dei materiali scultorei conservati nei depositi di Villa Corsini, grazie al fondamentale confronto con la documentazione fotografica relativa all'allestimento del museo durante la direzione di Milani, è stato possibile non solo individuare il gruppo scultoreo un tempo collocato nell'*Arcata X* del *Giardino Archeologico*, ma anche ritrovare la testa e il braccio sinistro della figura maschile, che risultavano distaccati da tempo. Grazie a una fotografia datata al 1983 (poco prima del trasferimento

⁹ Si segnala che da luglio 2024 l'opera è in prestito alle Gallerie degli Uffizi. Per un breve riepilogo delle vicende espositive che hanno riguardato i marmi oggi conservati a Villa Corsini, si rinvia a ROMUALDI 2004, pp. 8-17. Si ricorda che una prima catalogazione e un preliminare studio dei materiali di Villa Corsini si deve proprio ad Antonella Romualdi, prematuramente scomparsa, che, già Direttrice del MAF e del *Dipartimento di Antichità Classica* della Galleria degli Uffizi, è stata Direttrice di Villa Corsini dalla fine del 2005 fino al 2009. A lei dobbiamo un primo e – al momento – unico catalogo scientifico: ROMUALDI 2004, in cui si trova una prima schedatura di una selezione di statue, sia esposte negli ambienti musealizzati che conservate nei depositi della villa (volume recensito in GASPARRI 2004). Purtroppo, non è stato possibile realizzare l'originario progetto di far seguire questo lavoro da altri volumi dedicati alla collezione. Le altre tre pubblicazioni da ricordare sono il volumetto che Romualdi ha curato insieme a Vincenzo Vaccaro, offrendo una prima guida per la storia della villa e per una scelta, seppur molto limitata, di opere esposte (ROMUALDI, VACCARO 2001); un volume dedicato alla storia di Villa Corsini e alla sua collezione di opere – soprattutto epigrafi – provenienti dal *Ricetto delle Iscrizioni* degli Uffizi (ROMUALDI 2009); infine, un'agile guida di tutti i materiali esposti a Villa Corsini, realizzata insieme a Fabrizio Paolucci (PAOLUCCI, ROMUALDI 2010). Molte delle sculture conservate nei depositi della villa restano tuttora praticamente inedite; questo vale anche per il gruppo scultoreo oggetto di questo studio, che non è stato preso in esame nei lavori appena ricordati.

¹⁰ PATERA 2012.

¹¹ MINTO 1949, p. 6.

della scultura a Villa Corsini), risulta infatti evidente come già da allora la figura maschile fosse priva della testa e del braccio sinistro con la parte a esso sottostante (Fig. 5). Il gruppo è stato quindi ricomposto pressoché totalmente: rispetto ai tempi di Milani, è mancante solamente la porzione di marmo al di sotto della mano sinistra del loricato (Fig. 6). Si è così potuto procedere allo studio di tutte le sue parti.

Il gruppo scultoreo, di dimensioni inferiori al vero¹², è costituito da un personaggio maschile loricato, oggi acefalo, e da un soggetto femminile abbigliato con corta tunica. Il personaggio maschile, in posizione lievemente avanzata rispetto alla figura femminile, è rappresentato di scorcio, con il peso del corpo che grava sulla gamba sinistra tesa, mentre la gamba destra è leggermente flessa e discosta. Il braccio destro è lievemente piegato all'altezza del gomito e la mano è portata in avanti e appoggiata sul fianco; non è chiaro se essa tenesse o meno un oggetto, che non si è conservato. Il braccio sinistro, oggi distaccato, era disteso lungo il corpo; la mano si appoggia a un elemento di forma parallelepipedo al momento non identificato. Sopra una corta tunica, l'uomo indossa una corazza anatomica con lambrecchini (*pteryges*) frangianti. Sul corsetto è raffigurata una cinta (*cingulum*) annodata sul fianco destro. Inoltre, la corazza era decorata: a destra del nodo della cinta si conservano le tracce di almeno un essere alato scolpito a bassorilievo, probabilmente un grifone. Un lungo mantello militare (*paludamentum*), fissato con una spilla circolare sulla spalla destra, copre la spalla sinistra per poi ricadere lungo il dorso della figura, almeno fino all'altezza dei polpacci. Ai piedi si riconoscono i *mullei*: un modello di calzatura romana corrispondente a uno stivale con risvolto, utilizzato in occasioni solenni e autocelebrative, come potevano essere le parate, così chiamati per via della colorazione rossa che ne caratterizzava il tipico risvolto conformato a pelle felina¹³. Senza alcun dubbio, il tipo di abbigliamento identifica il soggetto come un generale dell'esercito romano. La testa, oggi distaccata ma originariamente rivolta con una forte torsione verso il personaggio femminile, presenta un'acconciatura a corte ciocche falcate, che ricorda le pettinature degli imperatori giulio-claudi, e tratti fisionomici caratterizzanti: oltre ai grandi occhi distanziati tra di loro, colpiscono la bocca, piccola e con labbro superiore molto ondulato, e le orecchie grandi (Figg. 7-8). Questi aspetti di carattere individuale consentono di considerare la testa come un ritratto, che, per via della presenza di evidenti rughe intorno alla bocca, può essere attribuito a un soggetto maschile maturo. Come suggeriscono sia la pettinatura che i tratti del volto, è plausibile che, per la realizzazione di questa testa, ci si sia ispirati ai ritratti dell'imperatore

¹² Altezza totale (senza testa maschile, distaccata), compresa la base: 88 cm; senza la base: 82 cm.

¹³ NARDON, RODINÒ 2019, pp. 100-1.

Tiberio¹⁴. Infine, sono degne di nota due sottili incisioni sulla nuca, con le quali lo scultore ha voluto rendere realisticamente le pieghe del collo del generale romano (Fig. 8).

La figura femminile, in posizione leggermente arretrata rispetto a quella maschile, è anch'essa rappresentata di scorcio ed è colta in un moto che si percepisce come rapido e improvviso, come suggeriscono la gamba destra avanzata, sulla quale grava il peso di tutta la figura protesa in avanti, e le pieghe scomposte della sua corta tunica, che aderiscono alle forme del corpo seguendone l'energico movimento. La donna è resa nell'atto di afferrare con la mano destra il braccio destro del soggetto maschile, che di conseguenza si volta vigorosamente verso la figura femminile, come se colto di sorpresa dal gesto della donna, che pare quasi volerlo fermare nel suo incedere. La gamba sinistra, non visibile a una visione frontale, è scolpita a bassorilievo sulla superficie di fondo: è rappresentata di profilo e rivolta a sinistra della figura (Fig. 15). La veste, una corta tunica smanicata, e le calzature, costituite da scarpe semplici, non identificano il soggetto con una specifica figura. Al contrario della testa maschile, quella femminile è priva di tratti fisionomici caratterizzanti: il volto, dalla forma di un ovale allungato, presenta una fronte triangolare, delimitata in basso da arcate sopracciliari fortemente arcuate, occhi grandi con spesse palpebre, naso di forma regolare, bocca piccola con labbra carnose lievemente dischiuse e, infine, mento arrotondato (Fig. 9). Anche l'acconciatura non mostra dettagli identificativi: i lunghi capelli ondulati sono divisi da una scriminatura centrale in due bande, trattenuti da un sottile nastro visibile dall'alto, e raccolti in un nodo sulla nuca, dal quale ricadono libere alcune ciocche (Fig. 10). Tuttavia, osservando con maggiore attenzione la superficie marmorea, nonostante il suo stato di conservazione, si nota che le palpebre inferiori sono molto gonfie: un elemento che indurrebbe ad attribuire anche il volto femminile a un soggetto di età avanzata.

La testa maschile e quella femminile presentano delle affinità tecnico-formali: benché caratterizzate da differenti stati di conservazione, entrambe mostrano una lavorazione dell'occhio con palpebre definite in maniera netta e solco lacrimale reso con un marcato foro di trapano; sono inoltre confrontabili per il modo in cui le arcate sopracciliari, di forma arcuata, si dipartono dalla radice del naso, oltre che per la forma del naso stesso. Tale coerenza trova riscontro nelle dimensioni delle due teste, che risultano essere caratterizzate da analoghe proporzioni¹⁵. Sembra quindi ragionevole ipotizzare che entrambe siano state

¹⁴ Per i ritratti di Tiberio si rinvia a HERTEL 2013, segnalando come la forma e la disposizione delle ciocche della frangia della testa maschile in esame possano trovare un confronto nei ritratti del tipo *Copenaghen 624*.

¹⁵ La testa maschile misura 12 cm dalla sommità al mento, mentre la testa femminile è alta 11 cm dalla sommità al mento.

realizzate contemporaneamente, da uno stesso scultore o da una specifica bottega.

Già in seguito a una semplice analisi autoptica, effettuata a occhio nudo, risulta evidente come la testa maschile, la testa femminile, la spalla sinistra del personaggio maschile, una porzione del braccio destro femminile (da metà dell'omero fino al polso) e la parte inferiore del gruppo, dall'altezza delle ginocchia fino a tutta la base, siano realizzate con un marmo bianco a grana fine; per la porzione centrale del gruppo, corrispondente ai torsi delle due figure, è stato invece impiegato un marmo bianco caratterizzato da una grana visibilmente più grossa¹⁶. Questo utilizzo di marmi differenti fa dunque intuire che le parti realizzate con il marmo a grana fine siano state scolpite successivamente alla realizzazione dei due tori, ai quali sarebbero state integrate.

Benché entrambe le teste siano state lavorate a tutto tondo, anche con una particolare attenzione nella resa dei dettagli delle parti posteriori, e la spalla sinistra maschile sembri suggerire una tridimensionalità della scultura, il retro dei tori non è lavorato e la sua superficie è piana: i corpi delle due figure sono quindi ciò che resta di un altorilievo (Fig. 21 a).

I tori riproducono uno schema ben noto in letteratura, ricorrente in una specifica tipologia di scena: la rappresentazione della sottomissione (*submissio*) dei vinti, attestata in una serie di sarcofagi che intendevano illustrare i momenti più importanti della vita di un generale romano, con lo scopo di esaltarne le virtù, tra le quali la disponibilità all'indulgenza (*clementia*) nei confronti degli sconfitti¹⁷. Tra gli esemplari di questa tipologia di sarcofago, celebre è quello oggi conservato a Mantova¹⁸, che riproduce una scena di *submissio* e *clementia* nella porzione destra della sua fronte (Fig. 11)¹⁹. Tale rappresentazione mostra una famiglia di barbari vinti che si prostra al generale romano vincitore, raffigurato con abiti militari sopra un piccolo podio (*suggestus*), sul quale, alle sue spalle, si erge anche una figura femminile elmata e con vessillo tra le mani, comunemente interpretata come la personificazione del valore militare, vale a dire *Virtus*, la quale – nel solo caso del sarcofago di Mantova – è a sua volta seguita da una Vittoria alata, oggi acefala. Scene analoghe si ritrovano anche sulle fronti

¹⁶ Per una più approfondita analisi dei marmi impiegati per il gruppo scultoreo, si rinvia all'*Appendice*, a cura di Martina Borroni, che desidero ringraziare per il lavoro che abbiamo condotto insieme su questo caso di studio.

¹⁷ Per uno studio su questa tipologia di sarcofagi si rinvia a REINBERG 2006.

¹⁸ Palazzo Ducale, inv. gen. 6727-6728. REINBERG 2006, p. 202, Kat. 33 (con bibliografia precedente).

¹⁹ Si ringrazia Stefano L'Occaso, Direttore di Palazzo Ducale, per aver autorizzato l'analisi autoptica del sarcofago.

dei sarcofagi oggi conservati a Firenze²⁰ e a Los Angeles²¹. A questi esemplari bisogna aggiungere il *sarcofago Taverna*, caratterizzato anch'esso da una simile rappresentazione di *submissio* e *clementia* sulla sua fronte, la quale però risulta purtroppo dispersa dal 1986 (Fig. 12)²².

Proprio la scena riprodotta sul *sarcofago Taverna* sembra essere il confronto più vicino per il gruppo del MAF: risulta infatti analoga la resa della figura femminile (*Virtus*), sia per la sua posizione più arretrata rispetto al personaggio maschile, sia per la resa della veste, caratterizzata in entrambi i casi da pieghe visibilmente movimentate per effetto di un moto repentino. Del braccio destro della *Virtus* del *sarcofago Taverna* si conserva solo la porzione superiore, che non consente di definire il gesto originariamente compiuto. Nonostante ciò, è interessante osservare che l'atteggiamento della figura femminile del gruppo del MAF sembra ricordare la Vittoria alata del sarcofago di Mantova, che analogamente appoggia la sua mano destra sul braccio destro del soggetto che la precede.

I sarcofagi ricordati sopra hanno misure che variano lievemente tra loro e anche da questo punto di vista il *sarcofago Taverna* sembra essere il confronto più vicino al gruppo del MAF²³. Se si misura l'altezza della parte originale della figura femminile di questo gruppo, si ottiene una dimensione superiore (49 cm) a quella della parte corrispondente sul sarcofago di Mantova (36 cm), la cui fronte è alta 86 cm. Pur non avendo la possibilità di verificare le misure delle figure del *sarcofago Taverna*, sappiamo che esso aveva una fronte più alta rispetto all'esemplare conservato a Palazzo Ducale, superando infatti di qualche centimetro un metro di altezza.

Alla luce di queste considerazioni iconografiche e tecnico-formali, si può concludere che la porzione centrale del gruppo del MAF, corrispondente ai due tori, in origine appartenesse a una fronte di un sarcofago con illustrati i momenti salienti della biografia di un condottiero romano e, più precisamente,

²⁰ Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 82. REINBERG 2006, pp. 194-5, Kat. 12 (con bibliografia precedente).

²¹ Los Angeles Country Museum of Art, 47.8.9. REINBERG 2006, pp. 200-1, Kat. 29 (con bibliografia precedente).

²² REINBERG 2006, pp. 196-7, Kat. 15 (con bibliografia precedente). Il sarcofago, conservato a Frascati presso Villa Parisi (già Taverna Borgese), nel 1986 subì il furto della sua fronte, che venne asportata probabilmente dopo essere stata tagliata in pezzi. Furono risparmiati i due rilievi laterali, che si trovano ancora presso la villa. Desidero ringraziare Francesca Parisi per le informazioni sul *sarcofago Taverna*, che molto gentilmente ha condiviso con me nel febbraio del 2022.

²³ Misure delle fronti dei sarcofagi di Mantova: 86 × 242 cm (misure verificate dall'autrice); Firenze: 94 × 243 (REINBERG 2006, pp. 194-5, Kat. 12); Los Angeles: 100 × 235 cm (REINBERG 2006, pp. 200-1, Kat. 29); *sarcofago Taverna*: 104 × 235 cm (misure fornite da Francesca Parisi).

che le parti delle figure che oggi si conservano rappresentassero, analogamente agli esemplari ricordati sopra, il generale e *Virtus* in una scena di *submissio* e *clementia*.

La produzione di questa specifica tipologia di rappresentazione, nella versione caratterizzata dal generale raffigurato in piedi seguito da *Virtus*, sembra essere tipica dell'età tardo-antonina: sulla base di valutazioni tecnico-stilistiche, i sarcofagi in cui è attestata una scena simile sono stati infatti datati al periodo che va dal 170 d.C. ca., che è la datazione proposta per il sarcofago di Mantova²⁴, fino al 190 d.C. ca., quando si ritiene che sarebbe stato realizzato il *sarcofago Taverna*²⁵. Il frammento con i due torси del MAF può essere certamente datato alla seconda metà del II secolo d.C., sulla base delle sue caratteristiche tecnico-stilistiche, tra le quali si segnalano i marcati solchi di trapano che definiscono gli *pteryges* della corazza del generale. Inoltre, accettando la cronologia proposta per gli altri esemplari di sarcofago della stessa tipologia, il frammento del MAF potrebbe essere datato più puntualmente al 180-90 d.C., considerando le sue affinità con il *sarcofago Taverna*.

A questo punto, resta da definire quando furono realizzate le integrazioni in marmo bianco a grana fine. Prima di approfondire la questione mediante l'analisi dei marmi, sembrano opportune alcune considerazioni di carattere tecnico-formale.

Per prima cosa, bisogna ricordare che normalmente le teste dei personaggi rappresentati ad altorilievo sui sarcofagi non sono lavorate a tutto tondo: queste infatti risultano sempre aderenti, anche solamente in parte, al piano di fondo della lastra marmorea. Al contrario, come osservato sopra, le teste del gruppo del MAF sono state perfettamente lavorate in tutte le loro parti: precedentemente si è già avuto modo di notare l'attenzione con la quale lo scultore ha realizzato il retro della testa maschile, arricchendola con il dettaglio realistico delle due pieghe sulla nuca. Anche la testa femminile è lavorata nella parte posteriore: la mancanza che si riscontra nella porzione sinistra del retro del capo non è dovuta a un suo eventuale originario posizionamento contro la parete di fondo di un rilievo, che certamente sarebbe stata più arretrata, a giudicare da quanto resta del sarcofago cui apparteneva il gruppo (Fig. 21 a). A ciò si aggiunga la cura con la quale anche in questo caso è stato scolpito il retro della testa, le cui ciocche sulla nuca si integrano perfettamente alla parte più antica della scultura (Fig. 10).

Un altro elemento che stride con la produzione antica a noi nota è l'adozione per la testa maschile di un modello di ritratto decisamente più antico rispetto

²⁴ REINNSBERG 2006, p. 202, Kat. 33.

²⁵ *Ibid.*, pp. 196-7, Kat. 15.

alla datazione del frammento con i torsi e, più in generale, alla cronologia della tipologia di sarcofago a cui esso apparteneva.

Queste due osservazioni farebbero già propendere per una realizzazione delle teste in epoca post-antica, in una fase di vita del gruppo che potrebbe essere, per il momento, genericamente definita moderna. Questa ipotesi sembrerebbe trovare un significativo elemento di supporto nel confronto con altre teste integrate modernamente in sculture della collezione del MAF oggi conservate a Villa Corsini, che mostrano indubbi affinità tecnico-formali nella resa degli elementi del volto con le teste del gruppo oggetto di questo studio (Fig. 13)²⁶. Quest'ultima considerazione potrebbe poi spingere a pensare che tutte queste teste siano state realizzate da una stessa bottega, che non si esclude possa essere stata fiorentina.

Quanto detto finora vale per l'integrazione delle due teste. Tuttavia, il fatto che anche per le altre parti integrate della scultura sia stato utilizzato un marmo bianco a grana fine, con caratteristiche simili a quelle riscontrate nelle teste (si veda *Appendice*), permette di supporre con ragionevolezza che tutte le integrazioni siano state realizzate nello stesso momento.

3. Alcune riflessioni per la 'bio-grafia' dell'opera

A conclusione dell'esame del gruppo scultoreo, è ora possibile ripercorrere la sua 'biografia', soffermandosi su alcune fasi di vita della scultura, che – nel corso di queste ultime considerazioni – saranno più puntualmente inquadrata alla luce dei dati relativi alle vicende collezionistiche che coinvolsero l'opera²⁷.

Prima di procedere con la ricostruzione delle fasi di vita più recenti, si ritiene però opportuno sottolineare ancora una volta che in origine il frammento di altorilievo apparteneva alla fronte di un sarcofago con scene di vita di un generale romano, di età tardo-antonina (180-90 d.C.): la scultura può quindi essere aggiunta al *corpus* di sarcofagi di questa tipologia a noi noti, andando ad arricchire le nostre conoscenze su questa specifica produzione.

Benché non si possa escludere che i torsi delle due figure del gruppo, che originariamente costituivano il fulcro della scena di *submissio* e *clementia*, siano stati ritrovati nello stato frammentario in cui oggi li vediamo, è più probabile che essi siano stati volontariamente asportati dalla fronte di un sarcofago, a giudicare dal retro delle figure che si mostra regolarmente segato. Questo

²⁶ Si veda in particolare la testa di una statuetta di Demetra (MAF, inv. n. 13798).

²⁷ Desidero ringraziare Stefano Bruni per i suoi preziosi suggerimenti sulle vicende riguardanti il collezionismo fiorentino.

frammento originario, in marmo bianco a grana medio-grossa, venne poi integrato con parti realizzate con un marmo bianco a grana fine. Grazie alle prime indagini tecnico-scientifiche svolte (si veda *Appendice*), sembra che tutte le integrazioni siano state realizzate utilizzando lo stesso tipo di marmo: un dato importante, che confermerebbe l'ipotesi che tutte le aggiunte siano state realizzate contemporaneamente, nel corso di un medesimo intervento di restauro dell'opera. Tale intervento è collocabile in una generica 'epoca moderna', sulla base di alcune considerazioni di carattere tecnico-formale che già si è avuto modo di illustrare; tuttavia, nuovi dati sulla provenienza collezionistica del gruppo possono ora aiutarci a definire meglio il momento in cui avvenne questo 'restauro'.

Come ricordato all'inizio del contributo, la scultura divenne parte della collezione dell'allora *Regio Museo Archeologico di Firenze* quando, negli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, Luigi Adriano Milani si prodigò nel dotare il museo di una collezione di marmi antichi. Come per quasi tutti gli altri pezzi che andarono a costituire quel «Museo della scoltura antica», Milani non ha lasciato alcuna indicazione in merito alla provenienza del gruppo scultoreo, che in un più recente inventario del MAF viene di fatti registrato come genericamente proveniente da «antiche collezioni»²⁸.

Come mostrato dalla fotografia che immortala la scultura nell'*Arcata X* del *Giardino Archeologico*, all'inizio del XX secolo il gruppo era già stato integrato con l'aggiunta delle teste e delle altre parti mancanti; dunque, con ogni probabilità questo intervento di 'restauro' dovette precedere l'acquisizione da parte di Milani della scultura.

Fortunatamente, la riproduzione del gruppo in una tavola del *Museum Florentinum* di Antonio Francesco Gori²⁹ consente di far luce sulle fasi della biografia della scultura precedenti al suo arrivo al *Regio Museo Archeologico* (Fig. 14). Qui l'opera è riprodotta già integrata nella forma nota dai tempi di Milani; le minime differenze che si riscontrano rispetto all'originale sono infatti dovute al disegnatore. Particolarmente interessante è la breve descrizione del soggetto raffigurato, genericamente indicato come «donna che trattiene imperatore»:

Una donna cinta da un diadema regale, alla stregua della vergine Diana, o di altra Ninfa di cui Diana è compagna, trattiene l'Imperatore pronto ad andare in battaglia, per quanto mi sembra, con blandizie e lusinghe. Questo gruppo, scolpito in marmo da un abile artefice, ha tre piedi, in più parti è stato riparato. Mi è oscuro quale imperatore o quale donna illustre sia ricordata dai monumenti della storia, né mi arrischio a dirlo, sebbene

²⁸ MAF, inv. n. 91253.

²⁹ GORI 1734, pp. 93-4 (*tabula XCIII*).

sia possibile avanzare molte congettture. Alcuni (non so con quali sforzi argomentativi) ritengono sia rappresentato Caio Cesare, denominato Caligola, con la sorella Drusilla; in realtà le loro effigi non corrispondono con quelle sulle monete; per cui ho pensato sia meglio tacere, piuttosto che tirare a indovinare a sproposito³⁰.

Degne di nota sono la precisazione sul fatto che il gruppo fosse stato «riparato in più parti (*multis in partibus reparatum*)» e la sua interpretazione piuttosto incerta, che sembra suggerire come la singolarità di questa scultura, rispetto agli altri marmi antichi conosciuti, fosse stata in qualche modo percepita fin dai tempi di Gori.

Benché l'autore sia in disaccordo sull'identificazione delle due figure con Caligola e Drusilla, è proprio grazie a questa proposta di attribuzione riportata da Gori che è stato possibile rintracciare il gruppo nei vecchi inventari degli Uffizi. La scultura è infatti registrata tra le opere presenti in Galleria a partire dall'inventario del 1704-14, dove viene descritto «Un gruppo di marmo antico, alto braccia 1 soldi 12, che rappresenta si crede Caligola e Drusilla, numero 817»³¹. Viene poi analogamente menzionata nell'inventario del 1753³² e in quello del 1769³³, che la ricorda tra le opere esposte nella *Stanza dell'Ermafrodito*, dove è annotata

³⁰ Traduzione di GORI 1734, pp. 93-4: *FEMINA DETINENS IMPERATOREM. Femina regio diademate cincta, more virginis Diana, vel alicuius Nymphae eiusdem Diana comitis, Imperatorem ad bellum, ut arbitror, euntem blandis vocibus, atque illecebris moratur. Hoc Symplegma, e marmore sculptum a docto artifice, tripedaneum est, multis in partibus reparatum. Quem vero Imperatorem, quamvis Feminam historiae monumentis claram referat, incompertum mihi est, nec dicere ausim, quamvis multae conjecture occurrant. Aliqui (quibus rationum momentis nescio) expressum putant Caium Caesarem, cognomento Caligulam cum sorore Drusilla: verum eorum effigies nummis non respondent; quare tacere potius, quam inepte ariolari fatius duxi.*

³¹ *Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Giovanni Francesco Bianchi custode della Galleria di S.A.R. prima la morte del di lui genitore dal 1704 al 1714* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 82).

³² *Inventario delle preziose antichità ed insigni memorie che si conservano nella magnifica imperiale Galleria di Sua Maestà Cesarea Compilato dal primo guardaroba per ordine di Bernardino Riccardi in data 1 dicembre 1753, data in cui fu conferito a Giuseppe Bianchi l'incarico di nuovo custode di Galleria al posto del defunto Francesco Bianchi suo zio* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 95). Il gruppo è descritto al numero di inventario 1475: «Un gruppo di marmo antico alto braccia 1 soldi 12, che rappresenta, si crede, Caligola e Drusilla. Inventario vecchio n. 817».

³³ *Inventario generale di tutte le preziose antichità et insigni memorie che si conservano nella galleria di S.A.R., martedì 14 febbraio 1769* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 98). Il gruppo è descritto al numero di inventario 2362: «Un gruppo di marmo antico alto braccia 1 soldi 12, che rappresenta, si crede, Caligola e Drusilla. Inventario suddetto n. 1475».

anche nel *Catalogo Dimostrativo* di Giuseppe Bianchi del 1768³⁴. Diversamente, non è riportata tra i marmi registrati negli inventari successivi, redatti nel 1784³⁵, nel 1825³⁶ e nel 1881³⁷; un fatto che fa presumere che a un certo punto, dopo il 1769, il gruppo fosse stato allontanato dalla Galleria, per essere spostato altrove, forse già nel luogo in cui più tardi venne ‘racimolato’ da Milani.

Dopo questo breve *excursus* sulle vicende collezionistiche che coinvolsero il gruppo, è possibile concludere che l'originario frammento di sarcofago fosse già integrato nella forma in cui giunse al *Regio Museo Archeologico* almeno dagli inizi del XVIII secolo. Questa ricostruzione è poi confermata da un prezioso documento riportato in uno studio di Piera Bocci Pacini e Paola Cassinelli Lazzeri: si tratta di un conto redatto il 16 gennaio 1708 dallo scultore Francesco Franchi di Carrara, in cui, tra i restauri da lui eseguiti, viene ricordato anche un piccolo intervento al gruppo: «al Gruppo di Caligola rifeci due pezzetti, rattaccai la testa della femmina, fortificai il piede con grappa, e ristuccai alcune commettiture»³⁸. La limitatezza di questo restauro consente in effetti di ipotizzare che le integrazioni fossero state realizzate precedentemente, nel Seicento o già alla fine del XVI secolo. Del resto, proprio da questo periodo era diventato piuttosto frequente il coinvolgimento di scultori fiorentini in lavori di integrazione delle ‘anticaglie’ che, provenienti in gran parte da Roma in uno stato frammentario, necessitavano di essere completate

³⁴ *Catalogo Dimostrativo della Reale Galleria Austro Medicea di Firenze come era nell'aprile de l'anno 1768* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 67). Alla carta 67 è registrata la presenza di «Calligola e Drusilla» nel *Gabinetto de l'Amafrodita*. La carta è riprodotta in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1986, p. 1182 (tav. CXXXIX). Si ricorda, inoltre, che Giuseppe Bianchi segnalò la presenza del gruppo scultoreo nella *Camera dell'Ermofrodita* già nel suo *Raggagli* del 1759: «Da ambedue le parti di questo Gabinetto poco alte da terra, vi si riguardano 15 piccole Statuette d'un braccio e mezzo in circa d'altezza, alcune delle quali sono moderne, ma tra le antiche vi si distingue un bel gruppo di due figure, rappresentanti Drusilla, che vuol rattenere il suo fratello Calligola, il quale con atto disprezzante le volta le spalle. La vestitura, l'atteggiamento, e il carattere, molto rendono stimabile questo gruppo» (BIANCHI 1759, pp. 222-3).

³⁵ *Giuseppe Pelli Bencivenni, Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 113).

³⁶ *Catalogo generale della R. Galleria di Firenze, volume IV, classe II: marmi, pietre e gessi* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 175).

³⁷ *R. Galleria degli Uffizi. Inventario delle sculture, 1881* (Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi, ms. 381).

³⁸ BOCCI PACINI, CASSINELLI LAZZERI 1988, pp. 68-9, n. 22 (ASF Guardaroba mediceo 1127, c. 785). Per il contesto in cui si inseriscono i restauri di Francesco Franchi, si veda anche BOCCI PACINI 1989, pp. 224-6.

per soddisfare quel nuovo gusto che, affermatosi proprio a partire dalla seconda metà del Cinquecento, al frammento preferiva l'opera integra³⁹.

Come si è già avuto modo di osservare, le parti integrate del gruppo furono scolpite con evidente perizia da maestranze esperte, che ben conoscevano le sculture antiche, come mostra la riproduzione della parte inferiore delle figure, molto simile al modello antico, e la cura con cui è stata realizzata la capigliatura della testa maschile, per la quale verosimilmente ci si ispirò ai ritratti di Tiberio. Tuttavia, le integrazioni non vennero realizzate con lo scopo di ripristinare l'antica forma; piuttosto, sembra che esse siano state aggiunte con l'intenzione di trasformare il frammento dell'antico rilievo in una scultura diversa dall'originale.

Innanzitutto, bisogna osservare come la resa a tutto tondo delle teste, la profondità della spalla maschile integrata e – si deve aggiungere – la forma della base sulla quale si ergono le due figure, che sembra un plinto ovale, conferiscono al gruppo un'evidente tendenza alla tridimensionalità che contribuisce a camuffare il suo reale stato frammentario, facendolo invece apparire come un'opera finita e a tutto tondo. Questa però non è l'unica modifica apportata alla scultura originaria: oltre a questa manipolazione materiale, si rilevano infatti anche importanti modifiche sul piano iconografico, che, secondo l'opinione di chi scrive, forniscono la chiave di lettura della nuova composizione.

Prima di tutto, la posizione della testa maschile differisce totalmente dall'atteggiamento riscontrato nelle rappresentazioni del generale romano nelle scene di *submissio* e *clementia* a noi note. A differenza di queste, che mostrano il generale con il capo rivolto in avanti mentre manifesta la sua *clementia* nei confronti dei vinti, nel gruppo del MAF la testa del loricato è caratterizzata da una forte torsione verso il personaggio femminile. Questo insolito gesto, che dà l'impressione di essere finalizzato alla ricerca di un contatto visivo con la donna, diventa il fulcro della nuova immagine, tanto da determinare le interpretazioni della scultura che vennero proposte prima da Gori e poi da Milani. A tal proposito, si ricordi come Gori, scarsamente convito di una precedente attribuzione delle figure a Caligola e Drusilla, preferì descrivere il gruppo come una rappresentazione di una donna «che trattiene l'Imperatore pronto ad andare in battaglia [...] con blandizie e lusinghe». Interessante notare come la successiva descrizione di Milani si spinga ad attribuire alla donna un possibile

³⁹ Per un inquadramento generale sul restauro di sculture antiche a Firenze, si rinvia a Rossi PINELLI 1986, pp. 214-6, segnalando che, per un approfondimento sulle tipologie di restauro riscontrate nelle sculture esposte nella Galleria degli Uffizi, resta fondamentale MANSUELLI 1958. Sui restauri delle antichità granducali si ricordano inoltre i più recenti lavori di Piera Bocci Pacini, Gabriella Capecchi e Vincenzo Saladino, rimandando al volume del 2008 per la bibliografia sul tema (CAPECCHI, MARZI, SALADINO 2008).

ruolo di moglie: «Imperatore romano in abito militare, aggruppato forse con sua moglie nelle sembianze di Diana cacciatrice». Dunque, l'originaria figura di *Virtus* risultava ormai irriconoscibile agli occhi di chi osservava e descriveva il gruppo, che, guidato, o piuttosto fuorviato, proprio dall'atteggiamento della testa maschile, interpretava il gesto compiuto dalla figura femminile, che appoggia la sua mano sul braccio maschile, come un atto finalizzato a trattenere l'uomo. Una gestualità, che nell'ottica 'moderna' dell'osservatore, distante dalla prospettiva antica, poteva essere più facilmente attribuita alla figura della moglie.

Che la trasformazione da *Virtus* a donna / moglie fosse voluta da chi integrò il gruppo, e probabilmente da chi commissionò questo intervento, sembra essere suggerito da un elemento che distingue la *Virtus* del gruppo del MAF dalle altre rappresentazioni di questa personificazione. Confrontando il personaggio femminile della scultura in esame con le *Virtus* che caratterizzano le scene sui sarcofagi sopra menzionati, si nota infatti che, a differenza di queste ultime, la donna del gruppo del MAF non ha alcun elemento che possa connotarla in senso militare. Non solo non è elmata e non porta un *vexillum*, ma non indossa neppure i *mullei*, che invece caratterizzano tutte le altre rappresentazioni di *Virtus*. A questo riguardo, si deve aggiungere un dettaglio affatto trascurabile: la parte originaria della gamba sinistra, resa a bassorilievo sulla superficie di fondo, conserva tracce di un *mulleus*, del quale si riconoscono i resti dei tipici risvolti, mentre nella parte integrata del piede sinistro lo stivale da parata è stato sostituito da una calzatura più semplice: si tratta di una scarpa che copre tutto il piede fino all'altezza della caviglia, come si può osservare meglio nel piede destro, scolpito a tutto tondo (Fig. 15). Quindi, l'originaria figura di *Virtus* sembra essere stata intenzionalmente spogliata dei suoi attributi, tipici della sfera militare, per conferirle un aspetto prettamente muliebre.

Alla luce di queste osservazioni, si può concludere che le aggiunte moderne abbiano non solo completato il frammento antico colmandone le mancanze, ma che gli abbiano anche assegnato un nuovo significato. Si potrebbe allora dire che il gruppo sia stato oggetto di una 'manipolazione' sia materiale che semantica, che avrebbe trasformato un frammento di un antico rilievo raffigurante una scena di *submissio* in un gruppo scultoreo raffigurante una moderna scena di concordia coniugale. Da ultimo, proprio in questa prospettiva potrebbe trovare una possibile spiegazione la scelta di connotare i volti con elementi veristici, quali le rughe del personaggio maschile e le occhiaie della donna, che certamente avrebbero messo in risalto la maturità della coppia, rafforzandone il legame.

Bibliografia

- BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1986: P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Per una storia visiva della Galleria Fiorentina: il Catalogo Dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, «ASNP», 16/4, 1986, pp. 1117-230.
- BIANCHI 1759: G. BIANCHI, *Raggagliu delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze, parte I*, Firenze 1759.
- BOCCI PACINI 1989: P. BOCCI PACINI, *La Galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, «RIA», 12, 1989, pp. 221-56.
- BOCCI PACINI, CASSINELLI LAZZERI 1988: P. BOCCI PACINI, P. CASSINELLI LAZZERI, *La serie degli imperatori romani nella Galleria degli Uffizi e gli esordi di Carlo Lasinio*, «BA», 50-51, 1988, pp. 19-70.
- CAPECCHI, MARZI, SALADINO 2008: G. CAPECCHI, M.G. MARZI, V. SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'Antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Firenze 2008.
- GASPARRI 2004: C. GASPARRI, *Marmi senza pace. A proposito di un recente catalogo di sculture del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, «Prospettiva», 115-16, 2004, pp. 96-104.
- GORI 1734: A.F. GORI, *Museum Florentinum III. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in thesauro mediceo*, Firenze 1734.
- HERTEL 2013: D. HERTEL, *Die Bildnisse des Tiberius*, Wiesbaden 2013.
- IOZZO 2019: M. IOZZO, *Il Museo Archeologico Nazionale di Firenze e il suo ruolo nel quadro degli studi etruscologici*, in *Etruschi. Viaggio nelle terre dei Rasna*, Catalogo della mostra a cura di L. Bentini et al., Milano 2019, pp. 453-59.
- MANSUELLI 1958: G. MANSUELLI, *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee. Note critiche e documentarie sul restauro di antichità nel secolo XVI*, in *Il mondo antico nel Rinascimento*, Atti del convegno di studi, Firenze 1958, pp. 179-86.
- MILANI 1912: L.A. MILANI, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1912.
- MINTO 1949: A. MINTO, *La collezione delle sculture classiche del Museo Archeologico di Firenze*, «Arte Mediterranea», 5, 1949, pp. 5-19.
- NARDON, RODINÒ 2019: A.M. NARDON, M. RODINÒ, *In planta pedis. Le calzature del mondo classico proposte per categorie*, in *Ai piedi degli dei. Le calzature antiche e la loro fortuna nella cultura del Novecento*, Catalogo della mostra a cura di L. Camin, C. Chiarelli, F. Paolucci, Livorno 2019, pp. 90-109.
- PAOLUCCI, ROMUALDI 2010: *L'Antiquarium di Villa Corsini a Castello. Guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di F. Paolucci, A. Romualdi, Firenze 2010.
- PATERA 2012: A. PATERA, s.v. *Antonio Minto*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 503-14.
- REINSBERG 2006: C. REINSBERG, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben III. Vita Romana*, Berlin 2006 (Die antiken Sarkophagreliefs 1, 3).
- ROMUALDI 2000: A. ROMUALDI, *Il Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, in *Gli Etruschi*, a cura di M. Torelli, Milano 2000, pp. 515-21.

- ROMUALDI, VACCARO 2001: A. ROMUALDI, V. VACCARO, *Villa Corsini a Castello e le collezioni del Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 2001.
- ROMUALDI 2004: *Museo Archeologico Nazionale di Firenze. I marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello. 1. Le statue*, a cura di A. Romualdi, Livorno 2004.
- ROMUALDI 2009: *Villa Corsini a Castello*, a cura di A. Romualdi, Firenze 2009.
- ROSSI PINELLI 1986: O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana III. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 181-250.
- SARTI 2012: S. SARTI, s.v. *Luigi Adriano Milani*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna 2012, pp. 484-94.

Appendice: le analisi dei materiali

Martina Borroni

Nel corso del progetto di ricerca *BIO-SCULT* è stato possibile condurre anche delle indagini specifiche sui marmi impiegati per la realizzazione del gruppo scultoreo oggetto di questo studio (MAF, inv. nn. 13821 e 91253)⁴⁰. Per completare la ricostruzione della ‘biografia’ dell’opera, si è ritenuto opportuno presentare in questa sede alcuni dei risultati ottenuti grazie all’utilizzo di tecniche non invasive. La scelta della strumentazione scientifica per queste analisi è stata indirizzata dal confronto con la ricerca storico-artistica: i quesiti principali hanno dunque riguardato la natura delle integrazioni e quella dei degradi, per comprendere le fasi di vita della scultura, i suoi rimaneggiamenti e gli ambienti di conservazione.

1. *Indagini di microscopia*

Grazie ad un microscopio ottico portatile⁴¹ sono stati indagati e messi a confronto i marmi impiegati per la parte originaria del gruppo scultoreo, corrispondente ai torsi delle due figure, e le integrazioni.

Le immagini ottenute con questo strumento hanno innanzitutto consentito di misurare la dimensione della grana delle zone indagate, rilevando che la grana della parte originaria ha un valore medio (*medium grain size - mgs*) di 0,8 mm (Fig. 16 a), definibile come ‘grana medio-grossa’, mentre quella del marmo utilizzato per le integrazioni è di 0,2 mm (Fig. 16 b), ed è dunque una ‘grana fine’.

Confrontando inoltre le caratteristiche del marmo usato per le integrazioni, è stato possibile riscontrare similitudini. La forma dei grani e l’intervallo di

⁴⁰ Le indagini sono state effettuate tramite la strumentazione del Laboratorio NEST (*National Enterprise for nanoScience and nanoTechnology*) della Scuola Normale Superiore. Si desidera ringraziare Fabio Beltram e Pasqualantonio Pingue (NEST) per il loro fondamentale supporto al progetto di ricerca *BIO-SCULT*.

⁴¹ Per questa indagine è stato utilizzato un microscopio ottico portatile *Dino-Lite AM7115MT-FUW*.

dimensione sono, infatti, gli stessi per tutte le parti integrate, sia quelle ancora collocate (testa femminile, braccio destro femminile, spalla sinistra maschile, basamento con tre gambe) sia quelle distaccate (testa maschile, braccio sinistro maschile). Le immagini acquisite con il microscopio sul gruppo scultoreo sono state confrontate con quelle di un campione di marmo di Carrara di riferimento⁴², rilevando che peculiarità, come dimensione e forma dei grani, sono comparabili (Fig. 17 a-b): un dato che consente di ipotizzare con ragionevolezza che le integrazioni vennero realizzate utilizzando un marmo dello stesso tipo⁴³.

Le indagini di microscopia hanno poi permesso di ottenere informazioni sullo stato di degrado dei marmi, consentendo di completare una mappatura dei degradi. Sono state individuate:

- a) Alterazione cromatica. Causata da meccanismi di tipo chimico o biologico. La superficie mostra un'alterazione dei parametri di colore (tinta, chiarezza, saturazione) (Fig. 18 a).
- b) Croste nere. Sono causate da un meccanismo di degrado di tipo chimico, la solfatazione. In atmosfere inquinate, anidride solforica e acqua formano acido solforico in grado di attaccare il carbonato di calcio, componente principale del marmo. Il carbonato di calcio si trasforma in solfato di calcio, ovvero gesso. Le croste nere si formano in zone a riparo dall'azione diretta della pioggia, dove il gesso, molto solubile, non viene dilavato dall'acqua. Essendo la superficie del prodotto di degrado porosa, ingloba facilmente particolato atmosferico che forma uno strato scuro e compatto (Fig. 18 b).
- c) Erosione. Causata da meccanismi di tipo fisico come la dilatazione termica dovuta al calore, il ciclo di gelo-disgelo dell'acqua e l'azione di forza del vento, oppure di tipo chimico come le reazioni causate da componenti acide in atmosfera. Riscontrata soprattutto nelle zone esposte ad azione diretta di sole, acqua e vento come teste e spalle (Fig. 18 c).
- d) Macchie. Sul marmo, al di sotto di perni metallici, sono presenti macchie color bruno derivanti dal trasporto, da parte dell'acqua, di prodotti di ossidazione del metallo (Fig. 18 d).

Tutti i degradi rilevati sulla superficie sono indicatori di una permanenza prolungata dell'oggetto in ambiente *outdoor*, come riscontrato dalla documentazione relativa alla storia conservativa dell'opera. In particolare si rileva

⁴² Campione di riferimento del Laboratorio NEST.

⁴³ Per un riscontro della tipologia di marmo bianco impiegato, sono necessarie analisi invasive con prelievo di materiale come analisi petrografiche su sezione sottile, analisi in diffrattometria (XRD), analisi isotopiche.

che tutta la superficie mostra segni di erosione e perdita di materia, soprattutto sulla parte frontale. Il retro si mostra più preservato ed anche questo coincide con la posizione della scultura posta all'interno di un'arcata, con il retro protetto dalla parete e il fronte esposto. Nei punti più erosi, quelli più esposti come testa e spalle, la superficie è delicata e sfarina al tocco. Questo comportamento suggerisce un degrado che è riuscito a penetrare fra i grani della pietra e rompere i legami più deboli procurando una disaggregazione del materiale. Causa principale è sicuramente l'acqua che ha colpito in maniera ripetuta l'oggetto, come mostrano anche le macchie di ossidazione sotto i perni metallici sul lato sinistro della figura maschile.

2. Indagini con ultrasuoni

L'indagine con ultrasuoni è una tecnica non invasiva ancora poco utilizzata nelle analisi sui beni culturali⁴⁴. Tale tecnica permette di andare oltre la superficie dell'oggetto indagato e, più nello specifico, di analizzare lo stato di aggregazione del marmo e le sue caratteristiche strutturali interne.

Grazie alla collaborazione con Patrizia Capizzi, è stato possibile svolgere questo tipo di analisi sul gruppo scultoreo in esame. Le aree indagate con gli ultrasuoni sono elencate di seguito:

Integrazioni:

- a) Testa della figura femminile
- b) Testa della figura maschile
- c) Spalla sinistra della figura maschile
- d) Braccio destro della figura femminile
- e) Gamba sinistra della figura maschile

Originale:

- a) Braccio destro della figura maschile + mano destra della figura femminile
- b) Spalla destra della figura femminile
- c) Sezione dei busti di entrambe le figure

I risultati ottenuti hanno permesso di rilevare una significativa differenza delle velocità degli ultrasuoni tra le parti dell'originale e le integrazioni (Fig. 19), che

⁴⁴ Si ringrazia vivamente per la sua fondamentale collaborazione Patrizia Capizzi (Università degli Studi di Palermo), che ha fornito la strumentazione (centralina multicanale TDAS Boviar) e un continuo supporto durante le analisi e la loro elaborazione.

hanno consentito di concludere che le parti integrate e le parti originali di piccole dimensioni si trovano in uno stato conservativo precario. La bassa velocità di trasmissione in queste aree (velocità media di 2266 metri al secondo) evidenzia che il marmo non possiede più le caratteristiche di resistenza e compattezza di un marmo appena estratto (velocità media di riferimento di 5000 metri al secondo), ma è diventato più fragile, meno coeso.

3. *Alcune osservazioni conclusive*

Le analisi sul gruppo scultoreo hanno permesso di fornire alcune informazioni che contribuiscono alla ricostruzione della sua ‘biografia’. Gli studi sullo stato di conservazione ci consentono di affermare che la scultura è stata esposta per diverso tempo in un ambiente esterno. Sicuramente il periodo più recente è quello passato nel giardino del *Regio Museo Archeologico di Firenze* a inizi Novecento. Qui il gruppo ha subito l’azione degli agenti atmosferici e dell’inquinamento dell’aria; la sinergia tra acqua, il ciclo delle temperature, il vento e composti presenti in atmosfera ha causato profonde modifiche nel marmo. Lo stato di conservazione è precario: l’opera è stata indebolita dalla permanenza all’aperto sia a livello superficiale, come mostrato dalle analisi microscopiche, sia strutturale, come mostrato dall’indagine a ultrasuoni.

La mappatura dei degradi e degli interventi di restauro evidenzia le estensioni delle aree con diverse caratteristiche e permette una lettura immediata dello stato di conservazione superficiale (Fig. 20). In verde sono evidenziate le integrazioni, studiate tramite la microscopia; il fatto che esse siano costituite dallo stesso marmo ci permette di ipotizzare che siano state realizzate nello stesso momento e dalla stessa mano o bottega, durante un unico intervento di restauro. Le fratture, evidenziate in rosso, e le mancanze, in azzurro, indicano che l’oggetto originale ha subito uno o più traumi di grossa entità in quanto le parti mancanti sono numerose e voluminose.

In particolare, è da osservare la parte posteriore della scultura, caratterizzata da una superficie liscia e piana (Fig. 21 a). Sul retro della spalla sinistra della figura maschile è visibile un segno nel marmo, un solco verticale e regolare, lasciato da uno strumento di lavorazione (Fig. 21 b). Probabilmente si tratta di una lama utilizzata con un abrasivo che ha pareggiato tutta la superficie fino al solco rimasto. Questa caratteristica supporta l’ipotesi di una rimozione volontaria della parte originaria del gruppo, vale a dire dei torse del loricato e della figura femminile, da un insieme più grande, quale doveva essere la fronte di un sarcofago.

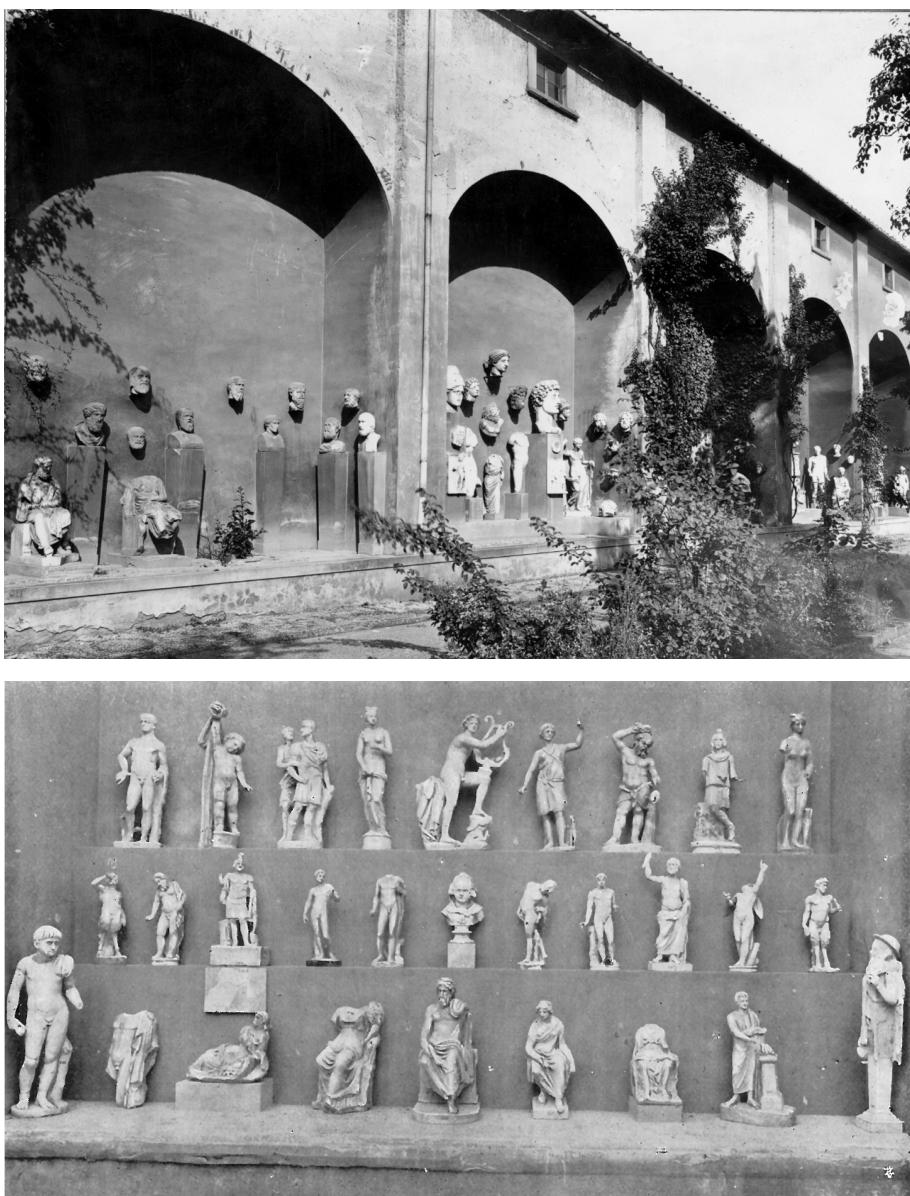


Fig. 1. Sculture nelle arcate del giardino del *Regio Museo Archeologico di Firenze*. So-
printendenza alle Antichità d'Etruria (Firenze) - Gabinetto fotografico, neg. n. 3062.
Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale
Musei della Toscana).

Fig. 2. L'Arcata X del *Regio Museo Archeologico di Firenze* (da MILANI 1912, Vol. II, Tav.
CLVII).



Fig. 3. Il gruppo scultoreo nell'Arcata X (dettaglio da MILANI 1912, Vol. II, Tav. CLVII).

Fig. 4. Il gruppo scultoreo nel 2022, a Villa Corsini a Castello (MAF, inv. n. 13821 e 91253). Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 5. Il gruppo scultoreo in una fotografia del 1983. Soprintendenza Archeologica della Toscana (Firenze) - Gabinetto fotografico, neg. n. 38784/6. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 6. Il gruppo scultoreo ricomposto con testa e braccio sinistro della figura maschile. Foto ed elaborazione di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Figg. 7-8. Testa maschile. Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Fig. 9. Testa femminile. Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 10. Testa e parte del torso femminile. Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).



Fig. 11. Sarcofago. Mantova, Palazzo Ducale, inv. gen. 6727-6728: fronte. Foto su concessione del Comune di Mantova.

Fig. 12. Fronte del *sarcofago Taverna*. Dispersa. Foto di G. Fittschen-Badura; arachne. dinst.org/entity/240346 (ultima consultazione settembre 2024).

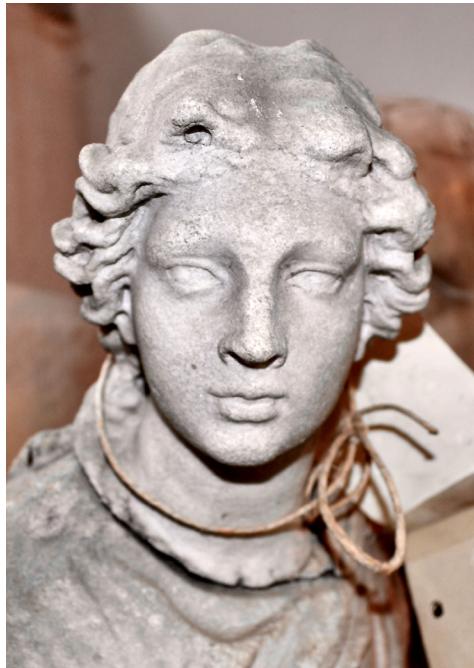


Fig. 13. Testa di una statuetta di Demeatra (MAF, inv. n. 13798). Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 14. *Tabula XCIII* del *Museum Florentinum* di Antonio Francesco Gori (1734).

Fig. 15. Dettaglio della parte inferiore del gruppo scultoreo (MAF, inv. n. 13821 e 91253). Foto di A. Di Santi. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

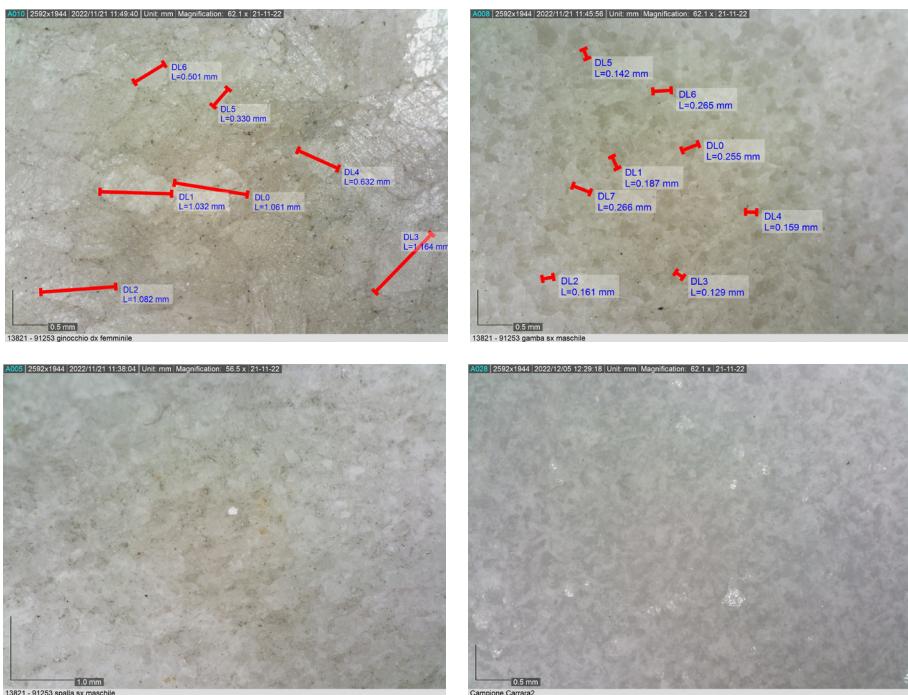
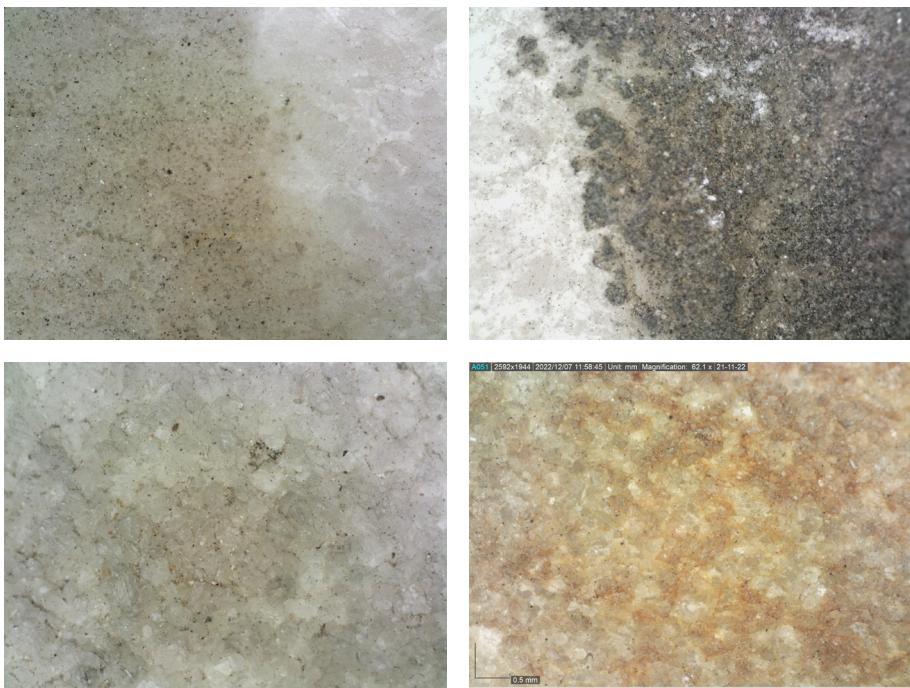


Fig. 16 a. Immagine al microscopio, 6ox. Marmo a grana medio-grossa relativo alla parte centrale del gruppo scultoreo. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 16 b. Immagine al microscopio, 6ox. Marmo a grana fine relativo a una delle integrazioni (gamba sinistra maschile). Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 17 a. Immagine al microscopio, 6ox. Spalla sinistra maschile. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 17 b. Immagine al microscopio, 6ox. Campione di laboratorio di marmo di Carrara (dal Laboratorio NEST). Foto di M. Borroni.



- Fig. 18 a. Immagine al microscopio, 6ox. Alterazione cromatica. Foto di M. Borroni.
Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).
- Fig. 18 b. Immagine al microscopio, 6ox. Crosta nera. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).
- Fig. 18 c. Immagine al microscopio, 6ox. Erosione. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).
- Fig. 18 d. Immagine al microscopio, 6ox. Macchia da ruggine. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

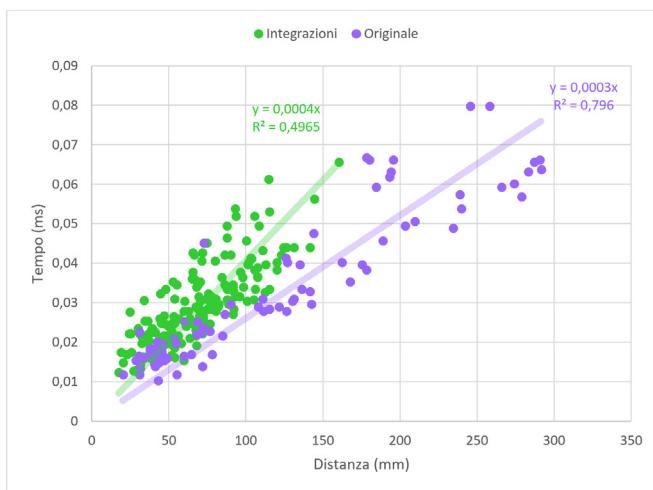


Fig. 19. Dispersione dei tempi di trasmissione degli ultrasuoni attraverso le integrazioni (serie verde) e l'originale (serie viola). Elaborazione di M. Borroni.

Fig. 20. Mappatura dei degradi e dei restauri con legenda. Elaborazione di M. Borroni.

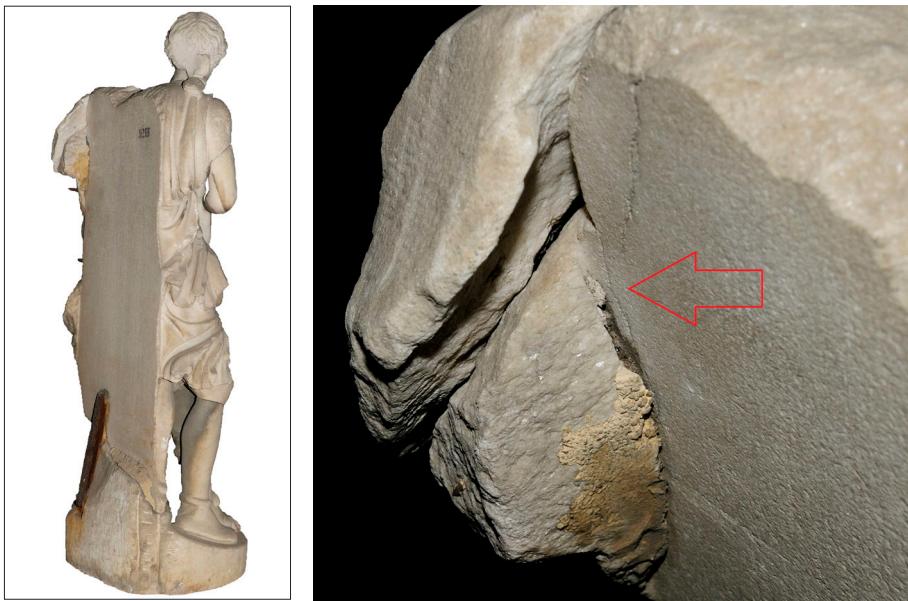


Fig. 21 a. Parte posteriore del gruppo scultoreo. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).

Fig. 21 b. Ingrandimento della parte posteriore della spalla sinistra della figura maschile. Foto di M. Borroni. Su concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione regionale Musei della Toscana).