

lunga e meticolosa opera di schedatura e sintesi operata in prima linea dallo stesso Fittschen, autore della parte predominante del testo, coadiuvato dal co-editore e da una squadra di esperti di scultura antica, storia del collezionismo, antiquaria e fortuna dell'antico (Daniel Graepler, Joachim Raeder, Friederike Sinn e Christiane Vorster). Il lavoro, intrapreso negli anni Settanta dello scorso secolo in vista dell'esposizione al pubblico delle sculture Wallmoden nei locali dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Göttingen, promossa sempre da Fittschen, aveva già prodotto una breve ma pregevole guida ai materiali e alla loro storia (*Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne [Göttingen 1979]*), che ora si arricchisce di una schedatura completa, di una riflessione più approfondita sui pezzi, sui documenti e sulla storia collezionistica, oltre che di un apparato iconografico di rara abbondanza e qualità.

La prima sezione del testo offre un'agile introduzione a Johann Ludwig von Wallmoden (1736–1811), singolare figura di collezionista, militare e politico, alla sua collezione e alla relativa documentazione antiquaria. La seconda parte – ben più corposa – è occupata dal catalogo. Il corredo d'immagini che completa il volume è talmente ricco (ben 130 tavole, cui si aggiungono le immagini nel testo e alcune tavole supplementari) da costituire, a buon diritto, una vera e propria sezione dell'opera, non meno rilevante e preziosa dei testi.

Il significato della collezione e il suo ruolo nel quadro del mercato d'arte e degli studi antiquari nel diciottesimo secolo divengono pienamente comprensibili alla luce della biografia di Johann Ludwig von Wallmoden, tratteggiata nelle prime pagine del volume (pp. 15–17). Probabile figlio illegittimo del re Giorgio II di Gran Bretagna, Wallmoden lasciò ben presto la città natale, Hannover, per trascorrere buona parte della fanciullezza e dell'adolescenza a Londra, dov'era ospitato insieme alla madre a St. James Palace. In quegli anni il giovane imparò a conoscere i palazzi, i parchi e le collezioni dell'aristocrazia d'Oltremania, che potrebbero aver acceso in lui un precoce interesse per l'antichità classica (come parrebbe suggerire il suo più antico ritratto, riprodotto alla tavola 2b, che raffigura accanto al fanciullo una statuetta di Minerva, mentre sullo sfondo si staglia un colonnato corinzio sormontato da trabeazione).

Dopo gli studi universitari a Göttingen e un periodo nell'esercito durante la Guerra dei Sette Anni (1756–1763), da cui si congedò con il grado di Generale, Wallmoden intraprese un lungo viaggio in Italia, quel Grand Tour che, all'epoca, costituiva un capitolo essenziale nella formazione dei giovani delle classi più agiate (1764–1766). La sventurata distruzione dell'archivio Wallmoden

Klaus Fittschen e Johannes Bergemann (editori), **Katalog der Skulpturen der Sammlung Wallmoden**. Casa editrice Biering und Brinkmann, Monaco di Baviera 2015. 188 pagine con 45 figure, 130 tavole prevalentemente a colori, 14 tavole supplementari in bianco e nero.

Il volume che qui si recensisce, edito da Klaus Fittschen e Johannes Bergemann, è frutto di una

durante la Seconda Guerra mondiale ha comportato la perdita dei taccuini di viaggio ed è pertanto impossibile, oggi, ricostruire l'esatto itinerario del viaggio lungo la Penisola, le cui uniche tappe sicure risultano Firenze, Roma e Napoli. Sappiamo, tuttavia, che durante il soggiorno romano Wallmoden si dedicò con impegno allo studio delle antichità appartenenti alle più rinomate collezioni della capitale pontificia – ci è giunta notizia di una sua descrizione delle sculture nella Villa Ludovisi e nella collezione Borghese. Il solido rapporto di stima che lo legava a Winckelmann contribuisce all'immagine di Wallmoden attivamente partecipe alla vita intellettuale romana. Se la visita alle collezioni di Roma e la familiarità con studiosi illustri alimentarono l'entusiasmo di Wallmoden per l'arte antica, fu tuttavia il cospicuo patrimonio di cui entrò in possesso alla morte della madre ad incoraggiarne le ambizioni di collezionista. È proprio in questo periodo, negli ultimi mesi della permanenza a Roma, che Wallmoden, nuovo erede di una sostanziosa fortuna, acquisì la maggior parte delle sculture destinate alla sua raccolta. Negli anni successivi, trascorsi presso la corte di Vienna in qualità di ambasciatore britannico, Wallmoden si dedicò all'allestimento di un giardino e di un palazzo nel complesso di Herrenhausen ad Hannover, destinato ad ospitare anche la collezione d'arte. Questo ambizioso programma fu ridimensionato dal tracollo finanziario seguito all'improvvisa acquisizione della Contea di Gimborn-Neustadt, nel 1781. Rientrato da Vienna verso la fine del secolo, Wallmoden si unì nuovamente ai ranghi dell'esercito, fino a quando, nel 1803, Hannover non fu occupata dalle truppe francesi.

La collezione Wallmoden, la cui consistenza è documentata da due registri del 1767 e del 1781, includeva statue, dipinti, disegni, libri, vasi antichi, gemme, oltre ad un nutrito nucleo di calchi in gesso da statue antiche e moderne, destinati ad una vagheggiata, ma mai realizzata, Accademia d'Arte ad Hannover (nel 1781 Wallmoden donò otto calchi di pezzi della sua collezione all'Università di Göttingen, vd. p. 17 nota 28). Le lacune causate dalla perdita dell'archivio Wallmoden non impediscono a Klaus Fittschen di ricostruire, in maniera piuttosto dettagliata, gli episodi salienti nella storia della raccolta (pp. 19–23).

La maggior parte delle opere acquistate da Wallmoden sembra provenire da antiche collezioni romane – Barberini, Salviati, Spada, Colonna, Giustiniani – e più raramente da nuovi scavi condotti poco dopo la metà del diciottesimo secolo (ad esempio, il gruppo di Perseo e Andromeda e la cosiddetta Giocatrice di Dadi, rispettivamente cat. nn. 1 e 13). Non è chiaro quale ruolo abbia svolto Winckelmann nell'indirizzare gli acquisti di Wallmoden, che deve essersi affidato principal-

mente agli intermediari più in vista di quegli anni, gli inglesi Thomas Jenkins e Gavin Hamilton, ma anche a scultori e restauratori come Bartolomeo Cavaceppi. Buona parte delle sculture antiche appartenute a Wallmoden erano del resto state sottoposte a restauri, non di rado assai estesi. Tra gli autori delle integrazioni sono documentati lo stesso Cavaceppi, Giuseppe Angelini e Pietro Pacilli. Le licenze di esportazione rilasciate dalle autorità pontificie contribuiscono a far luce tanto sulle scelte di Wallmoden, quanto su pratiche consolidate nel mercato d'arte settecentesco. L'impossibilità di reperire le licenze relative a diversi pezzi della collezione, così come l'assenza, nella collezione stessa, di opere menzionate nei permessi (com'è il caso di un certo numero di urne cinerarie e are sepolcrali), restituisce l'immagine di una raccolta in continuo mutamento – con pezzi rivenduti, restituiti al mittente, o esportati all'insaputa delle autorità.

Alla luce delle vicende di questa collezione è tutt'altro che inopportuno il minuzioso affondo sulla vita di Johann Ludwig von Wallmoden proposto nel volume: assemblata come un ambizioso progetto auto-rappresentativo nell'arco di pochi decenni, la raccolta venne smantellata subito dopo la morte del suo creatore. Le sculture furono cedute alla casata dei Welfen nel 1815 (con la possibile eccezione di alcuni pezzi isolati), la biblioteca e la pinacoteca vennero messe all'asta nel 1812 e nel 1818, le collezioni grafica e glittica andarono disperse lasciando dietro di sé solo tenui tracce. Il volume dedica alcune pagine alla storia recente della raccolta (pp. 33–35), dalle tribolate vicende della collezione Welfen fino al 1979, quando l'Università di Göttingen ottenne il prestito del nucleo di sculture antiche appartenute a Wallmoden, oggi vanto delle raccolte universitarie. L'interesse per la storia novecentesca delle antichità Wallmoden, che affiora lungo l'intero volume, è tanto più lodevole in quanto rammenta al lettore il significato, assolutamente attuale, di questa collezione – segno del passato e oggetto di studio, ma anche parte integrante della vita di una comunità accademica.

Un breve capitolo (pp. 24–26) presenta la sede progettata da Wallmoden per la raccolta d'arte, che egli, sul modello delle collezioni inglesi, immaginava aperta al pubblico. All'indomani del rientro dal Grand Tour, Wallmoden acquistò un lotto lungo la Herrenhäuser Allee, il sontuoso viale di rappresentanza che collega la città di Hannover al castello e ai giardini di Herrenhausen. Intenzionato a non apportare significative modifiche all'edificio già esistente nella proprietà, si dedicò dapprima all'allestimento di un giardino all'inglese, di cui realizzò personalmente alcuni schizzi preparatori – perduti insieme all'archivio di famiglia. La decisione di edificare un nuovo palazzo fu presa nel 1776, ma se nel 1782 gli esterni dovevano essere pressoché

terminati, i lavori all'interno del palazzo si protrassero per un altro ventennio. Del resto, Wallmoden risiedeva a Vienna e non fu in grado di seguire personalmente gli interventi, che poté dirigere solo attraverso una fitta corrispondenza. Alla collezione di scultura era riservato un vasto ambiente nell'ala occidentale, ben illuminato da alte finestre rivolte a meridione e a occidente. La scomparsa dei documenti d'archivio rende impossibile stabilire quando la collezione abbia fatto il proprio ingresso nel palazzo, né quali criteri regolassero l'afflusso di nuove opere giunte da Roma in momenti successivi.

In assenza dei documenti un tempo conservati nell'archivio della famiglia, risultano vieppiù preziose le due descrizioni settecentesche della raccolta (pp. 27-30). La prima fu pubblicata nel 1767, in forma di articolo, da Rudolf Erich Raspe (*Nachricht von der Kunstsammlung des Hrn. General von Walmoden zu Hannover*. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 4, 1767, 201-243) e forse, per la sua importanza documentaria (unita alla brevità), avrebbe meritato una trascrizione completa nel contesto del presente volume. Originario di Hannover, Raspe aveva alle spalle studi di giurisprudenza a Göttingen e a Leipzig e, all'epoca del catalogo, era impiegato come segretario della Biblioteca Reale di Hannover. Non sappiamo come sia entrato in contatto con Wallmoden, ma certamente si trattava di un personaggio piuttosto noto nel panorama culturale della regione, autore di un trattato di geologia che gli era valso l'ammissione alla Göttinger Akademie der Wissenschaften.

Il catalogo di Raspe, privo d'immagini, include quarantanove pezzi, ripartiti in statue antiche, copie moderne, ritratti (elencati in ordine cronologico sulla base dell'individuo che si riteneva fosse raffigurato), per concludere con due urne cinerarie. È evidente come Raspe abbia lavorato in stretta collaborazione con il proprietario della raccolta, che deve avergli fornito i dati, inclusi nel catalogo, relativi al (presunto) luogo di rinvenimento e all'autore del restauro – informazioni che Wallmoden, a sua volta, aveva appreso dagli intermediari cui si era affidato per l'acquisto. La descrizione, condotta su base iconografica, sembra avere in qualche modo recepito la lezione winckelmanniana, come traspare dal fatto che la *Geschichte der Kunst des Altertums*, pubblicata solo pochi anni prima, vi sia citata a più riprese. Grazie alla notorietà acquisita tramite il catalogo delle sculture Wallmoden, un'opera di assoluta novità nel mondo di lingua tedesca, Raspe divenne responsabile del Gabinetto di Antichità e Numismatica di Federico II di Assia-Kassel, che dovette tuttavia abbandonare nel 1775 in circostanze ignominiose, accusato della sottra-

zione di alcune monete antiche. Fu probabilmente ancora Raspe, negli anni dell'esilio in Inghilterra, a stilare un secondo e più ampio catalogo monografico (*Nachricht von einer Kunstsammlung zu Hannover*), anch'esso senza illustrazioni, apparso nel 1781 in forma anonima, privo altresì d'indicazioni relative all'editore e al luogo di pubblicazione. A suggerire l'identità dell'autore dei due cataloghi sono i calchi evidenti di intere sezioni del testo; più difficile è stabilire se Wallmoden stesso, il cui nome non è mai citato, sia stato coinvolto nel progetto. Sembra certo, tuttavia, che il catalogo circolasse già prima del 1781, come indicano le citazioni puntuali contenute in un articolo del critico d'arte Johann Heinrich Merck apparso nel 1780 sulla rivista *Teutscher Merkur*. Il catalogo, ben più esteso rispetto al primo articolo di Raspe, include i pezzi giunti ad Hannover dopo il 1767 (ma prima dell'esilio del redattore nel 1775), organizzati secondo un criterio dispositivo diverso. Compaiono oggetti, come i piccoli bronzi, i vasi e soprattutto un cospicuo nucleo di ben 237 statue in gesso, omessi nel precedente registro. A testimoniare una fase di alcuni decenni successiva è il cosiddetto *Album Kielmansegg*, che prende il nome da un ramo della famiglia e costituisce uno dei rarissimi documenti sopravvissuti alla distruzione dell'archivio (pp. 31 s.). L'album, composto da disegni di sculture antiche, di gemme e di alcuni dipinti della collezione, è dotato di un indice (riprodotta nel volume alla tav. 130) che ne data l'assemblaggio al 1814, tre anni dopo la morte di Wallmoden. Le misure che corredano i disegni, espresse in palmi ed onces, sembrano tratte dai cataloghi redatti nel secolo precedente, come del resto anche la numerazione delle opere. Solo due disegni sono firmati e l'indagine sugli autori deve arrestarsi al riconoscimento su base formale e stilistica di alcune mani individuali. Ben più interessanti, nell'ottica di una migliore comprensione delle dinamiche del mercato d'arte settecentesco, sono i commenti circa l'originaria funzione di questi disegni, non già commissionati ai fini d'illustrare un catalogo a stampa, bensì prodotti e inviati dagli intermediari quale strumento per la presentazione dei pezzi al potenziale acquirente. A confortare quest'ipotesi di lettura è la nota »reserviert« (di mano dello stesso Wallmoden?) apposta a due disegni dell'album. Se ne deduce che sovente, lasciata Roma, Wallmoden acquistasse opere d'arte che non aveva potuto esaminare direttamente, basandosi su una relazione dell'intermediario e sul relativo disegno – una pratica che a sua volta illumina la scelta, non infrequente, di rinunciare all'acquisto o cedere il pezzo dopo averlo ricevuto.

Se i saggi introduttivi esplorano aspetti cruciali del collezionismo settecentesco alla luce di un caso di studio eccezionale per concentrazione cro-

nologica e consistenza della raccolta, il cuore del volume è rappresentato dal catalogo (pp. 39–176), suddiviso in sette sezioni. La prima sezione raccoglie le sculture antiche della collezione Wallmoden (ripartite in dei ed eroi, figure di genere, ritratti, monumenti funerari), la seconda e la terza le repliche moderne dall'antico (scultura ideale in marmo e bronzo, ritratti) tuttora conservate o perdute durante il secondo conflitto mondiale. Spiccano, per la frequenza con cui sono associati ad opere della collezione Wallmoden, i nomi di Bartolomeo Cavaceppi (cat. nn. 48, 49, 57–59, 63 e 68–72), Carlo Albacini (cat. nn. 44, 45, 64, 66 e 73) e Alessandro Algardi (cat. nn. 60, 61, 86 e 88). La quarta sezione è dedicata alle opere per le quali vi siano indizi di un passaggio nella collezione Wallmoden o di un interesse al loro acquisto. Infine, le sezioni 5, 6 e 7 riassumono le scarse notizie circa la raccolta glittica e i vasi in pietra e terracotta appartenuti a Wallmoden. Corredate del corrispondente disegno dall'Album Kielmansegg e, laddove necessario, di una restituzione grafica volta a identificare le zone di restauro moderno, le schede offrono una messe d'informazioni preziose (di natura tecnica, antiquaria, bibliografica), organizzate in maniera rigorosa. Particolarmente apprezzabile è la scelta di fornire misure non già delle sole dimensioni verticale e orizzontale complessive, bensì anche della profondità, del frammento antico, e di intervalli significativi ai fini del confronto con pezzi analoghi. Proprio nei confronti deve individuarsi un ulteriore pregio del catalogo che, dove rilevante, include una recensione aggiornata della serie copistica (es. per la statuetta di Dioniso, pp. 60 s. cat. n. 8), offrendo così alla comunità scientifica un solido e affidabile punto di partenza per la ricerca su singoli pezzi o determinati tipi statuari.

Le appendici sono costituite dalla trascrizione di documenti d'archivio (licenze di esportazione dello Stato Pontificio, corrispondenza relativa alla vendita della collezione) ed integrate da un'utile lista delle opere addotte a confronto nelle schede (e relativa collocazione museale). Contrariamente a quanto indicato nell'indice, tale lista non risulta purtroppo impaginata e rilegata insieme al volume ma, evidentemente a causa di un errore, è presentata in forma di allegato. Lo stesso indice, del resto, ha un aspetto provvisorio ed appare privo del riferimento ai numeri di pagina. Conclude il volume un impressionante apparato d'immagini, spesso a colori e sempre di alta qualità. Le opere della collezione Wallmoden oggi ospitate presso l'Università di Göttingen sono illustrate in diversi scatti d'insieme e di dettaglio, realizzati da Stephan Eckardt. La qualità dell'apparato iconografico riflette il livello complessivo del volume, che al di là delle poche inesattezze testé menzio-

nate si presenta assai curato dal punto di vista redazionale e tipografico.

Sia nei contenuti che nella veste editoriale il volume offre un contributo esemplare allo studio del collezionismo di antichità. Se emerge con chiarezza, lungo la trattazione, l'assenza di un vero programma alla radice delle scelte di Wallmoden, che seguivano linee assolutamente convenzionali e, a quanto pare, erano indirizzate in maniera determinante dai suoi intermediari, ci si domanda se non vi fossero gli estremi per una disamina più articolata, nella forma di un saggio introduttivo, delle questioni legate alla provenienza dei materiali. È indubbio che un tale approfondimento avrebbe formato un tassello prezioso nel composito mosaico d'informazioni relative alla storia delle collezioni romane e degli scavi settecenteschi nella zona dell'Urbe. Del pari, la discussione dei restauri e dei restauratori impegnati sui marmi Wallmoden occupa una posizione del tutto defilata, affidata com'è a poche righe (pp. 22 s.) e alle schede di catalogo. Pur nei limiti e con le cautele imposte dalla perdita degli archivi Wallmoden, la questione avrebbe forse meritato un approfondimento sulla scorta dell'anonimo redattore del catalogo del 1781 che, si precisa, »hat die Einleitung seines Kataloges ausschließlich dafür genutzt, die Ergänzungspraxis seiner Zeit zu rechtfertigen« (p. 22), dimostrando così una viva attenzione al tema e un'acuta consapevolezza delle sue implicazioni. Al di là di queste minute osservazioni, che spero possano stimolare future indagini sulla collezione e sul suo contesto storico-culturale, è evidente come il catalogo costituisca uno strumento essenziale per lo studio della scultura romana, della storia del restauro e del mercato settecentesco di antichità, tanto a Roma quanto al di là delle Alpi, del quale si mettono efficacemente in luce presupposti intellettuali e meccanismi di natura economica, logistica e burocratica.

Pisa

Anna Anguissola