



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di Laurea Triennale in  
Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Tesi di Laurea

*Il Fauno Barberini:  
allestimenti, restauri e fortuna critica*

Relatore  
Prof.ssa Giuliana Tomasella

Laureando  
Matteo Farina  
n° matricola 1232914

Anno Accademico 2019 / 2020



<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo 1: Il Fauno e il suo ritrovamento.....</b>	<b>4</b>
1.1 Analisi della scultura.....	4
1.2 Ritrovamento ed ipotesi sulle origini.....	7
<b>Capitolo 2: Gli allestimenti fra XVII e XVIII secolo.....</b>	<b>10</b>
2.1 L'incisione di Tezi ed i primi restauri.....	10
2.2 Il terzo restauro e il nuovo allestimento.....	15
2.3 Ricezione critica fra XVII secolo e XVIII secolo.....	19
<b>Capitolo 3: Il restauro di Pacetti e la vendita.....</b>	<b>22</b>
3.1 Ricezione critica nel XVIII secolo.....	22
3.2 Pacetti ed il restauro finale.....	26
3.3 La vendita.....	28
<b>Capitolo 4: Il Fauno alla Glyptothek.....</b>	<b>32</b>
4.1 Il primo allestimento nella Glyptothek.....	32
4.2 L'allestimento attuale.....	37
<b>Bibliografia.....</b>	<b>41</b>

## Introduzione

Perché è importante al giorno d'oggi studiare la storia dei restauri, della ricezione critica e degli allestimenti del *Fauno Barberini*? Quella che potrebbe sembrare all'apparenza una domanda banale e scontata, in realtà nasconde al suo interno una risposta decisamente più complessa ed articolata di quanto si possa prevedere. Il seguente elaborato, infatti, si pone proprio l'obiettivo di sviscerare le tappe fondamentali che hanno segnato la vita del *Fauno*, mettendo in relazione tre aspetti che dialogano costantemente fra loro sin dal suo ritrovamento: gli allestimenti, la ricezione critica e i restauri. Si tratta di tre elementi di fondamentale importanza, che nella loro complessità ci permettono di ricostruire, per quanto possibile, la storia del *Fauno* e le vicende che lo hanno visto come protagonista indiscusso.

Nel primo capitolo si è deciso di soffermarsi sulla descrizione della scultura e sul suo ritrovamento nei fossati di Castel Sant'Angelo, cercando di ricostruire per quanto possibile le vicende che lo hanno portato in quel luogo. Si è inoltre cercato di comprendere il legame fra la famiglia Barberini ed il *Fauno* sul fronte legale, in particolare in relazione al modello fedecommissario.

Nel secondo capitolo ci si è voluti concentrare sul XVII e XVIII secolo ed in particolare sul primo allestimento nell'anticaglia di Palazzo Barberini. Si tratta di un periodo storico fondamentale nella vita della scultura, perché proprio in quegli anni il *Fauno* è oggetto dei più importanti restauri. Tramite l'analisi delle fonti dell'epoca, si è cercato di ricostruire le ragioni che hanno portato i restauratori del tempo a mutare radicalmente l'aspetto del *Fauno* con le loro numerose integrazioni. In quegli anni, infatti, il *Fauno* non muta unicamente nel suo stato, ma anche nella sua posizione: da "torso di fauno" come lo descrive il collezionista Cassiano Dal Pozzo, posto in posizione supina nell'anticaglia di Palazzo Barberini a "fauno a sedere" come lo descrive l'inventario redatto da Niccolò Menghini del 1632.



Illustrazione 1: Wilhelm von Kaulbach, Wilhelm von Kaulbach - König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebotenen Werke der Plastik und Malerei zu betrachten, Alte Pinakothek, 1848.

Nel terzo capitolo si è cercato di analizzare la ricezione critica del *Fauno* nel XVIII secolo e il restauro ad opera dello scultore romano Vincenzo Pacetti. Nel corso di questo periodo storico la scultura diventerà oggetto di un vero e proprio fenomeno di riscoperta, dovuto anche in parte all'avvento del neoclassicismo e della rivalutazione della statuaria come frammento. Si tratta di elementi fondamentali per comprendere la rivoluzione museale dell'ottocento, in quanto porteranno il principe Ludwig I di Baviera a voler acquistare il *Fauno* per poi successivamente inserirlo nella sua collezione di antichità, come possiamo vedere nel dipinto di Wilhelm von Kaulbach dal titolo “*König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebotenen Werke der Plastik und Malerei zu betrachten*” (Illustrazione 1). La raccolta di opere d'arte del sovrano tedesco troverà nella Gliptoteca di Monaco la sua dimora che mantiene fino ai giorni nostri, e che con i suoi allestimenti è la protagonista indiscussa del capitolo successivo.

Nel quarto e ultimo capitolo di questo elaborato, si è voluto analizzare il rapporto fra il *Fauno* e la Gliptoteca di Monaco, ponendo particolare attenzione agli allestimenti prima e dopo i bombardamenti del 1944. Si è cercato di porre particolare

attenzione sulle scelte dell'architetto Leo Von Klenze, al fine di evidenziare le differenze con l'allestimento corrente: dallo sfarzoso e finemente decorato progetto iniziale, al minimalismo estetico della versione attuale. Si è inoltre deciso di soffermarsi sulle opere che hanno dialogato col *Fauno* in entrambi gli allestimenti ed in particolare in quello antecedente al secondo conflitto mondiale, il tutto grazie a guide e fotografie dell'epoca che hanno permesso di comprendere al meglio i legami che univano il *Fauno* e le altre opere d'arte.

Al termine di queste considerazioni, ci è possibile rispondere alla domanda iniziale. Ad oggi è importante studiare ed analizzare la vita del *Fauno Barberini* perché grazie ad esso possiamo comprendere lo stretto legame fra i tre aspetti citati inizialmente nella loro infinita complessità, evitando, in questo modo, ragionamenti superficiali che spesso riducono la storia di questa scultura ad una semplice serie di avvenimenti legati unicamente dal rapporto causa-effetto. La storia del *Fauno* è complessa, nonché meritevole di essere raccontata e analizzata nelle sue infinite sfaccettature, che hanno trasformato il *Fauno* da un semplice "torso di Fauno", a simbolo di uno dei musei di antichità più importanti del mondo.

# Capitolo 1: Il Fauno e il suo ritrovamento

## **1.1 Analisi della scultura**

Ad oggi il *Fauno Barberini* risulta essere la statua raffigurante un satiro più famosa pervenuteci dall'antichità. Essa si distingue fra tutti gli originali greci per qualità e raffinatezza. La scultura in marmo con la sua altezza di 2.15m, si offre allo sguardo dei visitatori nell'omonima sala della Gliptoteca di Monaco dal 1830 (Illustrazione 2). Come si avrà modo di analizzare nei capitoli seguenti, occorre precisare che lo stato odierno del *Fauno* non è lo stato originale della scultura, né lo stato nella quale è stata rinvenuta. La versione che verrà analizzata è la versione esposta al pubblico nella Gliptoteca di Monaco a seguito dei suoi de-restauri in occasione della riapertura al pubblico del 28 Aprile 1972. La scultura raffigurante un satiro dormiente seduto su una roccia coperta da una pelle di pantera, è sempre stata ammirata sin dal suo ritrovamento per la sua magnificenza e per la forza erotica che la caratterizza. L'elemento più iconico del *Fauno* è sicuramente la sua posa, talmente erotica che solamente un satiro potrebbe avere l'ardire di mantenere. Attira lo sguardo del visitatore in un rapporto quasi voyeuristico, dove lo sguardo dell'osservatore si trova ad invadere uno spazio dell'arte tanto sacro quanto proibito. Una concreta manifestazione del mondo dell'ebbrezza dionisiaca che si incarna nella connotazione sessuale della scultura. Il *Fauno* obbliga l'osservatore a confrontarsi direttamente con lui, provocandolo.

Lo scultore è riuscito ad unire fattori contrastanti fra loro e che rendono unica quest'opera d'arte. La posa disinibita del satiro addormentato entra in diretto contrasto con la precarietà del suo equilibrio, data dalla base di roccia sulla quale è sdraiato. Emerge un gioco di tensioni unico, che trova la sua manifestazione nella sua nudità che ne esalta la mascolinità prepotente e la virilità. Osservandola dal vivo questa precarietà



Illustrazione 2: Il fauno nella sua sala attuale, Gliptoteca, Monaco, 2005.

risulta evidente sin da subito. Il *Fauno* sembra sia stato pietrificato in un momento di estrema naturalezza e noncuranza, dando quasi l'impressione che possa risvegliarsi da un momento all'altro. Tale postura è l'espressione massima della perfezione scultorea: la capacità di catturare in eterno un attimo che altrimenti sarebbe risultato impossibile da creare. Il tutto dà origine ad un vero e proprio trionfo dell'instabilità e della tensione, in una manifestazione estremamente complessa per quanto naturale. La natura pacata del riposo entra in diretto contrasto con la natura selvaggia ed animalesca del *Fauno*, che tuttavia risulta nelle sue fattezze estremamente elegante.

Tuttavia è proprio ad uno sguardo più attento che il *Fauno* rivela la sua vera natura, data dalla complessità dei suoi dettagli. La corona d'edera, simbolo di ebbrezza dionisiaca, si nasconde fra i riccioli della sua capigliatura. Il tutto a contornare un volto con dei lineamenti decisamente inusuali per la statuaria greca, che ne rimarca l'unicità. Il largo naso camuso e gli zigomi larghi, dimostrano un allontanamento dai canoni ideali di bellezza della tradizione ellenica. Un ulteriore dettaglio degno di nota è la sua espressione: una fronte corrugata con delle folte sopracciglia, si abbina ad una bocca lievemente aperta. Le labbra, con la loro apertura, manifestano un evidente respiro. Tutti questi elementi creano un contrasto evidente sin da subito con la natura soave e pacata del riposo del *Fauno*. Il suo volto è attraversato da numerosi pensieri che ne turbano il sonno, il tutto si manifesta in un'espressione crucciata. Un ulteriore dettaglio del suo fisico, evidenziato da molti, è la dimensione del pene, solitamente più grande rispetto agli standard greci che vedono dimensioni ridotte abbinate a peli arricciati.



Altro elemento di pregevole fattura è la pelliccia di pantera sulla quale il *Fauno* si posa e che cade lungo il lato sinistro della scultura. La stessa pelle presenta, come si avrà modo di constatare nel capitolo successivo, i segni che ci permettono di analizzare la sua ipotetica collocazione in epoca romana. Si nota subito il cranio dell'animale che ne dimostra l'eccellente qualità, forse nell'intera scultura si tratta della sezione con il maggior numero di



Illustrazione 3: dettaglio della coda del Fauno, Gliptoteca, Monaco, 2005.

dettagli. La pelle del *Fauno* tuttavia ci pone davanti ad un dubbio dato dalla sua natura, che ne evidenzia una certa ambiguità. Come è stato riportato da alcuni studiosi, risulta impossibile definire con certezza la natura del gesto che ha portato questa pelle a distendersi sulla roccia, evidenziando una natura contraddittoria della stessa<sup>1</sup>. Ciò che tuttavia emerge, a prescindere dal gesto che avrebbe portato la pelle di pantera ad adagiarsi sulla roccia, è l'incredibile qualità della sua realizzazione. Si crea un vero e proprio scudo tra la pelle del satiro e la nuda roccia, uno scudo che il satiro potrà tornare nuovamente ad indossare appena si risveglierà dal suo sonno. Un ultimo elemento iconico della scultura è la sua coda di cavallo (Illustrazione 3), che in parte si nasconde dietro la nuda schiena. Un dettaglio quasi celato ma che emerge con il suo sinuoso movimento dal fianco sinistro della scultura.

---

<sup>1</sup> Per maggiori informazioni sulla pelle del fauno e sulla sua natura controversa data dalla sua conformazione vedi L. Giuliani, S. Muth, Der Barberinische Faun in «Die Zweite Haut: panther, wolfs- und ferkelfell im bild des satyrn», Sonderausstellung, Munchen 2005, pp, 25-35.

## 1.2 Ritrovamento ed ipotesi sulle origini

Nel 1627 un noto collezionista d'arte nonché una delle principali figure della corte barberiniana, Cassiano Dal Pozzo, annota che il cardinal Barberini ha acquisito “un torso di fauno non inferiore al torso del Belvedere<sup>2</sup>”. Un apprezzamento che verrà nuovamente proposto nel suo volume dal titolo *Agenda del Museo*<sup>3</sup>. Questa, ad oggi, è la prima testimonianza scritta legata alla scultura che verrà successivamente ricordata come il *Fauno Barberini*. La scultura in marmo venne portata alla luce durante gli scavi in occasione dei lavori di fortificazione iniziati nel 1624 a Castel Sant'Angelo per opera di papa Urbano VIII della casata Barberini. Il legame fra la famiglia del pontefice ed il *Fauno* non si esaurisce unicamente nel nome con il quale oggi viene ricordato, ma trova anche un punto di forza sul fronte legale. Il pontefice dichiarò che il *Fauno* sarebbe sempre stato di proprietà della famiglia secondo il modello del fedecommissio, è rafforzò la decisione emanando una bolla che garantiva il possesso della scultura persino in caso di abrogazione del modello fedecommissario. Tale deposizione testamentaria sancisce l'obbligo per tutti gli eredi della famiglia Barberini di conservare la scultura nella sua integrità. Questo documento diventerà fondamentale nei secoli successivi, in quanto sarà impugnato in numerose dispute riguardanti il possesso della scultura che verranno analizzate nei capitoli successivi.

A questo punto però sorge spontanea una domanda: come poteva essere finito un torso di fauno di tale pregio e mirabile fattura nei fossati del castello romano? Alcuni fori presenti sulla scultura rappresenterebbero degli indizi concreti per rivelarne l'ubicazione e l'utilizzo in epoca romana<sup>4</sup>. Durante il periodo imperiale la statua era stata portata nella città eterna dalla sua locazione originale (probabilmente la Grecia o l'Asia Minore) come bottino di guerra, per poi venire collocata nella zona limitrofa a

---

<sup>2</sup> Vedi G. Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo*, Torino 1875, p.177.

<sup>3</sup> Vedi F. Solinas – V. Carpita, *L'agenda del Museo in I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano Dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella 2001-2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001, p.91.

<sup>4</sup> Per ulteriori informazioni riguardanti l'allestimento del fauno in epoca Greca e Romana, compresa l'ipotesi avanzata in relazione con i racconti di Procopio di Cesarea su come i Romani per difendersi dai Goti nel 537 d.C. abbiano gettato statue dai bastioni vedi: H. BULLE, *Der barberinische Faun*, in *"Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts"*, 16, (1901), p.1-18.



Illustrazione 4: il Fauno liberato dagli interventi di restauro, Monaco, Gliptoteca.

quello che, al tempo di Marco Antonio e Nerone<sup>5</sup>, era conosciuto come il mausoleo di Adriano. Edificio che, come sappiamo oggi, diventerà la base per Castel Sant'Angelo. Come anticipato, è la stessa scultura a fornirci delle evidenze su questa sua nuova collocazione. In particolare i fori sulla statua, suggerirebbero che la stessa venisse utilizzata come decorazione per una fontana. Tale cavità, che perfora completamente la pelle del *Fauno* su due fronti risultando particolarmente evidente ed invasiva, è da ricondursi ad un intervento secondario probabilmente ricollegato a questo nuovo allestimento. Tale evidenza potrebbe supportare l'ipotesi della collocazione della statua nei giardini imperiali vicini al Tevere, conosciuti anche come Horti Agrippinae.

Per quanto non sia possibile sapere come il *Fauno* possa fisicamente essere finito sotto terra, ciò che invece è possibile sapere con certezza è lo stato nel quale venne riportato alla luce (Illustrazione 4). Il torso di fauno era completamente privo della gamba destra e del braccio sinistro. Alcuni dettagli come la punta del naso e le dita erano andati perduti, così come alcune sezioni della danneggiata gamba sinistra. A pochi anni di distanza, nel 6 giugno 1628, il restauratore Arcangelo Gonnelli afferma in un documento conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana di star lavorando al restauro di “un torso di figura trovato nei fossi di Castello”. Questa testimonianza permette di individuare, sin dal suo ritrovamento, una necessità per il torso di essere

---

<sup>5</sup> P. Moreno, *Scultura Ellenistica*, Roma 1994, pp. 287-290

sottoposto ad un restauro. Negli anni successivi il *Fauno* avrebbe trovato la sua collocazione nell'Anticaglia di Palazzo Barberini al Quirinale. Venne affidata alle cure di Niccolò Meneghini, nome fondamentale all'interno della corte barberiniana<sup>6</sup>. Il palazzo alle quattro fontane con le sue oltre 180 stanze si rivelerà essere la dimora perfetta per il *Fauno* nei secoli successivi. Si tratta di una residenza molto nota ed importante, considerata nei suoi interni ed esterni una delle massime espressioni del Barocco italiano.

---

<sup>6</sup> Per maggiori informazioni sulla collezione Barberini vedi: *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità: Dalla elezione di Paolo V alla morte di Innocenzo XII (16 maggio 1605-27 settembre 1700)*, Quasar, 1994.

## Capitolo 2: Gli allestimenti fra XVII e XVIII secolo

### **2.1 L'incisione di Tezi ed i primi restauri**

È possibile reperire testimonianze scritte riguardanti il *Fauno* sin dal suo ritrovamento nei fossati di Castel Sant'Angelo nell'anno 1627. Tuttavia, per una rappresentazione visiva della scultura sarà necessario attendere fino al 1642. In quell'anno vedrà la luce uno dei volumi più importanti e preziosi riguardanti le descrizioni delle residenze papali. Redatta fra il '500 e il '600, l'opera di Girolamo Tezi conosciuta con il nome "*Aedes barberinae quirinalem descriptae*" risulta essere, ad oggi, la fonte più dettagliata dedicata alla descrizione del Palazzo alle Quattro Fontane. All'interno, descrizioni delle sale della dimora si alternano a tavole illustrate di altissimo pregio. Le incisioni, ad opera di Salvi Castellucci, riproducono dipinti e sculture in maniera estremamente dettagliata. Fra le tavole più iconiche e meglio rappresentative della maestria dell'incisore, ricordiamo la magistrale rappresentazione del trionfo della divina provvidenza nella volta del salone del piano nobile. Al fine di rappresentare nella sua interezza il complesso apparato pittorico, Castellucci lo scompone in più tavole, riproponendo in questo modo ogni singolo dettaglio con estrema maestria. All'interno dello stesso volume è possibile trovare la prima riproduzione del *Fauno*, con annessa una descrizione del suo allestimento. L'illustrazione (Illustrazione 5) ci presenta per la prima volta un satiro in posizione supina su una roccia. Una forma distante da quella attuale, che suggerisce inoltre l'integrazione di tutti gli arti. Tale informazione conferma come le integrazioni del precedente restauro ne avessero mutato l'identificazione da "torso" a *Fauno*. L'illustrazione permette di osservare un'inedita tensione muscolare, differente da quella che possiamo individuare oggi nella scultura. Questa versione supina si discosta dalla versione seduta e ne evidenzia maggiormente il precario equilibrio. Il torso risulta



Illustrazione 5: S. Castellucci, *Fauno*, da H. Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma, 1642.

estremamente rigido, in totale contrasto con la versione attuale che ne enfatizza i tratti rilassati. Altro elemento d'interesse di questa incisione è l'apertura delle gambe. L'insolito angolo creato dall'integrazione della gamba destra, suggerisce un *Fauno* che punta il piede sulla roccia. La gamba sinistra al contrario, presenta un allungamento e una distensione innaturale. Nella descrizione, Tezi racconta di una sala ovale dai marmi bianchi, identificabile con l'Ovato, al pian terreno destinata ad incontri letterari. L'allestimento di questa sala include il *Fauno* e un coperchio di sarcofago, rappresentante una scena di caccia, conservato oggi al Wisbech and Fendland Museum. Le due opere probabilmente erano affiancate per il loro tema comune, dato che entrambe raffigurano scene legate al mondo naturale.

La rappresentazione e la descrizione ad opera di Tezi, tuttavia, entrano in diretto contrasto con l'inventario redatto da Niccolò Menghini nel periodo compreso fra il 1632 e il 1640. Il documento cita infatti un *Fauno* all'interno dell'anticaglia di Palazzo

Barberini in posizione seduta<sup>7</sup>. Questa incongruenza ha suscitato numerose domande sulla natura dell'allestimento, in particolare in relazione all'inventario redatto nel 1644, scritto durante la malattia del pontefice Urbano VIII che lo avrebbe portato alla morte. I sospetti sulla veridicità del racconto di Tezi emergono prepotentemente. L'inventario di Menghini cita in modo scrupoloso e dettagliato tutti i pezzi della collezione barberiniana, senza menzionare nemmeno una volta il *Fauno* nella loro descrizione dell'Ovato<sup>8</sup>. Illuminanti in questo caso sono gli studi di Lucia Faedo sull'allestimento del *Fauno* a Palazzo Barberini durante il XVI secolo evidenzia come:

*Nel 1640, solo due anni prima della pubblicazione di Aedes Barberinae, il Fauno, integrato in stucco fin dal 1628, era stato inventariato da Menghini tra le sculture conservate nell'Anticaglia del Cardinal Francesco, e quest' inventario, che copre un arco di tempo di otto anni, tra 1632 e 1640, mostra come lo scultore non trascurasse di registrare accuratamente i trasferimenti delle opere affidategli. Stando all'elenco, l'antiquarium affidato a Menghini, in cui erano oltre trecento pezzi, ospitava in quegli anni, vicino al Fauno, alcune delle sculture di maggior pregio della raccolta, come l' Amazzone, già appartenuta al Cardinal Del Monte, l'Osiride che sarà presentato in un'incisione da Maffei, il Meleagro, che nel finire del secolo ornerà lo scalone in corrispondenza dell'ingresso all'appartamento del piano nobile. Nella 'anticaglia' vicino al Fauno, allora ancora posto in posizione supina, era collocata una statua frammentaria di Endimione, ora a S. Pietroburgo, un'altra figura dormiente con il braccio destro alzato sopra la testa; proprio l'accostamento di due statue in atteggiamento simile mi sembra suggerire una ricerca di rispondenze visive nella disposizione delle sculture; se ne può dedurre quindi che la 'anticaglia', che ritengo abbia ospitato il Fauno per alcuni decenni, era stata intesa anche come uno spazio per la contemplazione delle sculture<sup>9</sup>.*

Tale studio confermerebbe la meticolosa precisione dell'inventario di Menghini. Un documento che, come citato, registra persino i movimenti delle sculture all'interno del palazzo barberiniano. In particolare si evidenzia il rapporto con la statua di *Endimione* (Illustrazione 6), la stessa che oggi possiamo trovare all'Hermitage di San Pietroburgo. Tra le due figure dormienti si instaura un legame tematico che le pone in dialogo. Il loro rapporto è enfatizzato anche dalla struttura stessa delle sculture, che presentano alcuni

<sup>7</sup> Il Fauno è stato registrato nell'anticaglia delle collezioni barberiniane da Menghini nell'inventario del 1632-1640. vedi Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, Indice II 2434, *Inventario delle statue et altre robbe che si ritrovano oggi nel Antigaglia Del Emm.o Sig. Cardinale Francesco Barberino Amministrate da me Nicolo Menghini*, c. 6v e in M. ARON- BERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, p. 133 n. 82.

<sup>8</sup> L'inventario del 1644 descrive in maniera scrupolosa le sculture esposte nella Sala Ovale, il Fauno non è menzionato

<sup>9</sup> L. Faedo, *Il Fauno Moralizzato. L'allestimento della sala del Fauno a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane tra il 1678 e 1704*, in «*Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption, atti del convegno (Berlin 2004)*», a cura di K. Schade, D. Rößler, A. Schäfer, Münster 2007, p 202.



Illustrazione 6: Endimione dormiente, San Pietroburgo, Hermitage.

tratti in comune, come la posizione del braccio sopra la testa. Risulta dunque possibile affermare, come evidenziato nuovamente da Lucia Faedo, che Tezi abbia presentato nel suo volume un allestimento progettato ma mai realizzato. Una possibilità che troverebbe riscontro nella natura del volume, atto a celebrare e raccontare la bellezza della dimora alle Quattro Fontane.

La cosa che, invece, accomuna le numerose fonti è il riconoscimento di un mutamento dello status del *Fauno*. La scultura passa da essere un semplice torso a diventare una scultura completa. Grazie all'analisi dell'allestimento proposta da Menghini è possibile individuare i segni di una prima integrazione. Risulta infatti possibile attribuire al primo restauro di Gonnelli del 1628 l'integrazione delle gambe e del primo braccio. Un cambiamento che viene confermato con il successivo restauro del 1630, che avrebbe portato il *Fauno* nella forma descritta e rappresentata nel volume di Tezi. In quegli anni *l'Endimione*, già citata in precedenza, era entrata a far parte delle collezioni del cardinale e della sua anticaglia. Potrebbe essere stata la stessa vicinanza con *l'Endimione* dormiente ad influenzare il restauro del *Fauno*, nel tentativo di creare un rapporto di somiglianza fra le due figure. Come sottolineato da Stefano Pierguidi nelle sue analisi sui restauri del *Fauno*, il legame con *l'Endimione* troverebbe





Illustrazione 7: Pan Barberini, Saint Louis Art Museum.

parzialmente riscontro in un acconto presentato da Gonnelli nel 1635 per un restauro. Il legame fra le due sculture potrebbe confutare definitivamente, inoltre, la credenza che vede il *Fauno* restaurato in posizione supina per creare un effetto pendant con un'altra scultura dell'anticaglia: il *Pan Barberini* (Illustrazione 7). La scultura, conservata oggi a Sant Louis, si presenta come un altorilievo in marmo policromo, probabilmente utilizzato come decorazione per una fontana. Il *Pan* era affiancato al *Fauno* e all'*Endimione* nel 1632 nell'anticaglia, probabilmente per la loro similitudine, in quanto rappresentazioni di una figura distesa. Questo accostamento per molto tempo, aveva suggerito agli studiosi che le modifiche del *Fauno* avrebbero potuto trovare nel *Pan* la loro motivazione primaria. Un tentativo di affiancare le due figure, entrambi satiri dormienti. A sostegno di tale ipotesi possiamo trovare non solo la collocazione suggerita dall'inventario che li vede dialogare nel loro allestimento, ma anche le loro descrizioni all'interno degli inventari. Afferma Pierguidi:

*Nel medesimo inventario del 1632-40, l'Endimione era così descritto: un Dimione che dorme et tiene il braccio dritto in testa quale e di dui pezzi vi ha le cosce et vie sino alle ginocchie un pezzo. E' importante notare come sia il Fauno che l'Endimione fossero descritti nell'atto di dormire, mentre il Pan, con la bocca socchiusa, veniva giustamente visto come una raffigurazione del dio vinto dal vino, ma ancora cosciente. Se si guarda una foto del Fanno privo degli interventi di restauro, la somiglianza con l'Endimione è*

*straordinaria (si rammenti che anche quest'ultimo era privo del braccio sinistro). Pur continuando a essere giustamente indicato come un fauno, il torso ritrovato a Castel Sant'Angelo fu quindi collocato in posizione distesa per assonanza con l'Endiione da poco entrato nella collezione del cardinale Francesco*<sup>10</sup>.

Tale affermazione sottolinea ulteriormente come Menghini nell'anticaglia tendesse a raccogliere ed allestire la collezione secondo un forte legame tematico. La vicinanza fra il *Fauno* e l'*Endimione* creava una relazione visiva immediata fra le due sculture, relazione che potrebbe essere enfatizzata anche dalla posizione supina, che il *Fauno* manterrà fino al restauro del 1679 ad opera di Lorenzo Ottone e Giuseppe Giorgietti. Tale processo gli restituirà la posizione originale, rendendo la statua meritevole di una vera e propria riscoperta.

## **2.2 Il terzo restauro e il nuovo allestimento**

Nel 1678 un tragico avvenimento segnerà la storia degli allestimenti del *Fauno*. La morte del Cardinal Antonio Barberini e la realizzazione dei nuovi appartamenti voluti dal Cardinal Francesco Barberini al fine di esporre le opere d'arte ereditate dal fratello, obbligherà il *Fauno* a vedersi collocato permanentemente nella stanza che successivamente verrà definita "Stanza del Fauno": una sala in prossimità del giardino al piano terra, sede dove la scultura resterà fino al XVIII secolo. Prima di procedere con l'analisi di tale allestimento, occorre tuttavia soffermarsi sul già citato restauro del 1679 ad opera di Ottone e Giorgietti. Questo restauro riporterà il *Fauno* alla posizione seduta, dandogli quella che oggi è la sua iconica postura.

In quegli anni la pratica del restauro non era legata ad un approccio scientifico, piuttosto era da intendersi come un processo atto a recuperare il valore estetico dell'opera in relazione alle esigenze espositive. Giorgetti e Ottone, tuttavia, non si sono

---

<sup>10</sup> ) S. Pierguidi, *Sui restauri seicenteschi del Fauno Barberini*, in «*Ricerche di storia dell'Arte*», 94, 2008, pp. 61-62.

limitati ad un ripristino dello stato dell'opera. Al contrario, hanno portato a termine un'operazione di integrazione totale che ne ha mutato l'aspetto radicalmente, specie in riferimento alla base dell'opera e all'angolo di apertura della gamba mancante. Tale mutamento dovuto dalle integrazioni nella base, come scrive Pierguidi, verrebbe confermato anche dagli inventari dell'epoca:

*“il posamento sotto la suddetta statua lavorato a scoglio in diversi modi con erbe fiori fronde tronchi d'albero con un ramo d'ellera che gira attorno il suddetto tronco fattoci il suo istrumem[en]to sonoro che sonano li silvani con sua fettuccia et altri lavori lavorato per di dietro e da tutte le quattro bande”<sup>11</sup>.*

Nell'inventario, a differenza del precedente dove il *Fauno* era indicato come “a sedere”, viene data un'importanza non trascurabile alla base descritta come uno scoglio. Il termine viene riportato anche nel volume “*Raccolta di statue antiche e Moderne*” a cura di Paolo Alessandro Maffei. Tale fonte descrive il *Fauno* come adagiato su “uno scoglio aggiuntovi da moderno scultore<sup>12</sup>”. Il perché di tale integrazione andrebbe ricercato nelle ispirazioni dei due restauratori. Si ipotizza infatti che il lavoro di Giorgetti ed Ottone possa aver preso come ispirazione diretta *Il Nilo* nella *Fontana dei fiumi* a Roma. Il mancato coinvolgimento di Gian Lorenzo Bernini nei restauri del *Fauno* è stato più volte confermato, eppure ad un raffronto diretto le analogie con la decorazione della *Fontana dei fiumi* sono evidenti. In particolare oltre allo scoglio che funge da base, ciò che veramente si ricollega al *Fauno* è l'inclinazione e

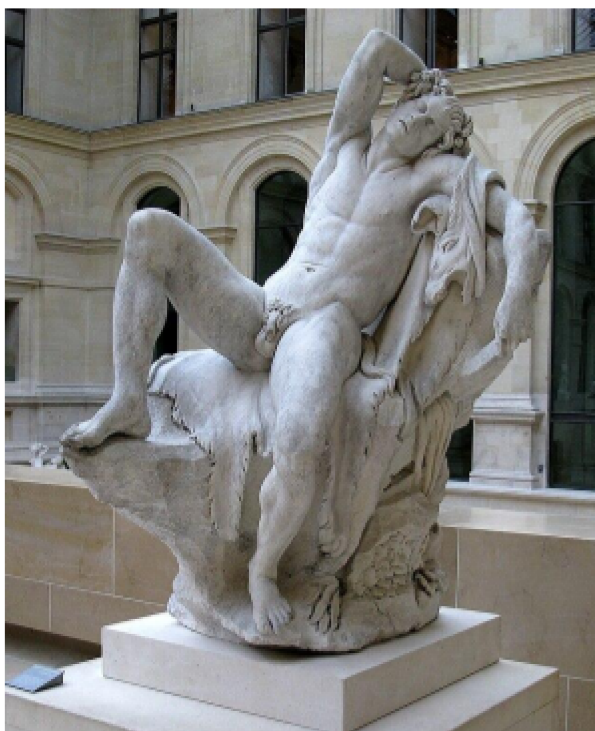


Illustrazione 8: Replica del Fauno Barberini di Edmé Bouchardon, Louvre, Parigi 2010.

<sup>11</sup> Ivi, p. 62.

<sup>12</sup> P. A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma, 1704, p. 87.

l'angolo d'apertura della gamba destra. Tali analogie sono riscontrabili nelle copie a noi note del *Fauno* realizzate in quel periodo storico. In particolare ricordiamo quella di Edme Bouchardon conservata al Louvre (Illustrazione 8), e quella di Giovanni Volpato conservata nei Musei Capitolini. Possiamo dunque affermare che il restauro di Giorgetti ed Ottone porti ad un cambiamento radicale nella percezione del *Fauno*, permettendo al satiro dormiente di diventare protagonista di nuovi allestimenti nel Palazzo al Quirinale.

Nell'inventario redatto fra il 1692 e il 1704 a cura di Girolamo Gianni e Carlo Antonio Magnanini dal titolo "*Inventario della Guardaroba*", possiamo riscontrare il primo significativo mutamento riguardante l'allestimento del *Fauno*. In quegli anni la statua si trovava a dialogare con nuove opere d'arte, come evidenziato da Lucia Faedo nei suoi studi sugli allestimenti del *Fauno* a Palazzo Barberini:

*Il Fauno, restaurato da Giuseppe Giorgetti Lorenzo Ottoni in posizione seduta, fu esposto insieme al gruppo di Ragazzi che lottano, ora al British Museum, ai grandi candelabri da Villa Adriana, ora ai Musei Vaticani, ad un torso più grande del vero, ad una vasca strigilata e ad alcuni sarcofagi, due con il ratto di Proserpina, uno con muse. Di un quarto sarcofago l'inventario degli anni 1692-1704 fornisce solo le misure, ma il documento del 1738 permette di capire che era decorato con il trionfo di Dioniso e sorreggeva una statuette di soggetto bucolico: A quest'immagine pastorale inferiore al vero si accordavano per le dimensioni due statuette che sembra formassero una coppia: un Dioniso ed una Venere, poste ad affiancare il torso, appartenute poi a Lyde Brown ed ora a S. Pietroburgo. Vi erano poi alcuni piccoli rilievi di qualità modesta e di soggetti eterogenei: due immagini che evocavano in forme diverse la religione antica, ma anche una raffigurazione di corse circensi ed una scena di caccia, vale a dire proprio quel rilievo che Tezi aveva presentato per introdurre nella sua narrazione la splendide statua del Fauno. L'arredo era completato poi da alcuni ritratti in marmo, tra cui una testa detta di Seneca, e da un ritratto in bronzo di Nerone<sup>13</sup>.*

La ricostruzione dell'allestimento da parte di Lucia Faedo permette di individuare sin da subito alcuni tratti distintivi che emergono anche nel confronto con la descrizione proposta dalla guida di Rossini del 1693 e con l'inventario del 1692-1704. La guida, con l'obiettivo di segnalare le opere di maggior rilievo della collezione, cita "il Seneca, statua rara, il *Fauno* che fu ritrovato ne'fossi di Castel Candolfo. Che è la più bella figura di marmo che sia in questo Palazzo e la statua d'un schiavo che mangia un

---

<sup>13</sup> L. Faedo, *Il Fauno Moralizzato. L'allestimento della sala del Fauno a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane tra il 1678 e 1704*, in «*Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption, atti del convegno (Berlin 2004)*», a cura di K. Schade, D. Röbber, A. Schäfer, Münster 2007, p. 202.

braccio umano”. Al contrario della guida, l’inventario fornisce ulteriori informazioni sulla statua di Seneca. Nell’inventario infatti è possibile trovare “un busto di Seneca grande più del naturale senza bracci con pieduccio di bigio sopra un piedistallo tondo scorniciato segnato n.o 11”. Identificato quindi il precedentemente citato “torso più grande del vero” con il *torso di Seneca*, diventa fondamentale riflettere su quale legame venisse a crearsi fra le figure presenti nella Sala del Fauno e il *Fauno* stesso. La figura del filosofo che nella morte aveva trovato la liberazione dalla schiavitù del corpo, entrava in diretta e perfetta contrapposizione con lo schiavo violento e con la bellezza dionisiaca del *Fauno*. Tutta la sala, infatti, sembra suggerire una centralità rispetto al tema del “rito”. Tale tematica viene confermata anche dalla tela di Giacinto Camassei rappresentante una scena sacrificale e da un rilievo mitriaco, sempre riletto in chiave sacrificale. Un ulteriore legame che emerge fra le opere è quello che vede protagonisti il busto di Seneca con i due sarcofagi aventi come soggetto *il ratto di Prosepina e le Muse*, entrambi legati al mondo della letteratura e delle arti. Il tema viene ulteriormente evidenziato dalla presenza di ritratti di uomini illustri nella stessa sala. In questo modo, grandi pensatori del passato si affiancano a ritratti di uomini illustri dell’epoca, affollandola e creando uno spazio sacro dedicato alla lettura. Le immagini dei dotti affiancano numerose iconografie cristiane, creando un vero e proprio percorso tematico, in cui gli eruditi del paganesimo vengono illuminati dalla luce della sapienza della dottrina cristiana. Le immagini di studio e lettura contrastano direttamente con il *Fauno*, incarnazione del paganesimo che nella sua natura provocatoria rifiuta la via delle virtù. Il *Fauno* diventa quindi parte integrante di questo percorso tematico di contrasto tra dottrina cristiana illuminata e paganesimo: è la sala stessa che, con un intento quasi rituale, esorcizza la natura pagana del satiro dormiente.. Questo dialogo tra cristianità e paganesimo all’interno dell’allestimento continuerà fino al 1704, quando ulteriori spostamenti ed aggiunte alla collezione porteranno a modificare nuovamente l’allestimento del *Fauno*.

## 2.3 Ricezione critica fra XVII secolo e XVIII secolo

La storia degli allestimenti del *Fauno* ha attraversato numerose fasi. Molte di queste, come abbiamo già visto, sono state fortemente condizionate dalle opere con le quali si trovava a dialogare. L'analisi delle fonti riguardanti questi numerosi allestimenti, permette di tracciare un percorso ben preciso nella storia della ricezione critica del *Fauno*. Un percorso che potrebbe spiegare il variare della popolarità della scultura nel tempo, tanto da renderla col passare degli anni una delle opere più ambite di tutte le collezioni romane. Una delle prime fonti che permettono di constatare l'effettiva popolarità del *Fauno* la troviamo ad opera del noto pittore Francese Nicolas Poussin <sup>14</sup>in una lettera scritta in relazione alla richiesta di Thibaut Poissant di poter realizzare un calco della scultura. Egli scrive a Paul Fréart de Chantelou:

*Je lui procurerai la license de modeler un faune qui dort, statue en verité de la plus belle manière qui se trouve entre les restes del oeuvres grecques antiques et comme la soudite est eu un lieu particulier chez Messieurs les Barberins il porroit estre qu'il y eust un peu de difficulté, mais quand le Cardinal scaura que c'est pour vous Je crois que l'on impétera ce que l'on desire.*

Questa missiva del giugno 1644 permette di individuare alcuni tratti fondamentali riguardanti il legame fra la famiglia Barberini e il *Fauno* dell'anticaglia. Quello che emerge ad una prima lettura è l'evidente legame della casata nei confronti della collezione di antichità, e la prova di questo è proprio la complessità nel processo di autorizzazione per la realizzazione della copia. Nei riguardi del *Fauno* Poussin è chiaro, lo descrive come una statua fra le migliori di tutte le collezioni di arte ellenica: un'opera realizzata, come lui stesso afferma, nella "più bella maniera". L'apprezzamento di Poussin per il *Fauno*, non è limitato alla mole di citazioni all'interno della sua produzione scritta. Secondo numerosi ricercatori, il pittore avrebbe omaggiato il *Fauno* nella sua produzione pittorica, in particolare nel *Rinaldo ed Armida* conservato oggi alla Dulwich Picture Gallery <sup>15</sup>. Il dipinto, infatti, mostrerebbe un Rinaldo che nella sua posa

---

<sup>14</sup> Cfr. *Correspondence de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par CH. JOUANNY*, in *Archives de l'art français, Nouvelle Période*, t. V, Paris 1911, p. 277 n. 111.

<sup>15</sup> Vedi K. Oberhuber, *Poussin. The Early Years in Rome*, Oxford, 1988, pp. 211-213, 284.

e volto ricorda proprio il *Fauno* della collezione barberiniana, in posizione supina con le gambe divaricate in una posa provocante.

Se l'apprezzamento del pittore francese è ormai cosa nota, lo stesso non si può dire da parte delle numerose figure che fino alla prima metà del '700 si troveranno a visitare la dimora della casata Barberini. Ciò che diversi ricercatori hanno portato alla luce tramite l'analisi delle numerose fonti dell'epoca riguardanti la dimora al Quirinale, è la grande rilevanza attribuita all'apparato pittorico<sup>16</sup>. Spesso l'importanza della pittura negli allestimenti era tale da oscurare i reperti scultorei esposti nelle sale. Tuttavia, grazie al suo dialogo costante con il *busto di Seneca*, il *Fauno* diventerà oggetto di una vera e propria riscoperta. Nel 1664 Giovan Pietro Bellori, nella sua "*Nota delli Musei*", ritiene il *Fauno* degno di essere considerato come una delle opere più importanti presenti nel palazzo sul Quirinale. La popolarità della scultura viene ulteriormente confermata da Pietro Rossini nella sua guida pubblicata nel 1693: l'autore la esalta definendola come "la più rara figura che sia in questo palazzo"<sup>17</sup>. Nel volume di Rossini la popolarità del *Fauno* è tale da oscurare quella del *Torso di Seneca*, fino ad allora considerato come uno dei pezzi più importanti della collezione Barberiniana. Un'ulteriore svolta avverrà grazie ad un volume pubblicato da Paolo Alessandro Maffei nel 1704 intitolato "*Raccolta di Statue*". Tale volume infatti, porrà il *Fauno* al fianco di altri capolavori delle collezioni romane<sup>18</sup>. In aggiunta al lavoro di Maffei troviamo anche la guida di Francesco Posterla del 1707, nella quale il *Fauno* verrà descritto come una scultura che si distingue da tutte le altre.

Un'ultima testimonianza fondamentale per comprendere l'evoluzione nella ricezione critica del *Fauno* è quella del filosofo irlandese George Berkeley. Durante il suo Grand Tour in Europa, il filosofo si troverà a visitare Palazzo Barberini e le sue collezioni. Nel suo diario, analizzando il *Fauno*, ne propone una visione che lo vede addormentato con estrema naturalezza come un contadino, collegandolo quindi al

---

<sup>16</sup> Cfr. L. Faedo, *Sguardi sul fauno e i suoi compagni. Precisazioni sulla fortuna del Fauno Barberini*, in «*Dòsis d'olige te file te. Studi per Antonella Romualdi*», a cura di S. Bruni, G.C. Cianferoni, Firenze 2013, pp. 310-317.

<sup>17</sup> Vedi *Il mercurio errante delle grandezze di Roma tanto antiche che moderne; cioè de' Palazzi, ville, giardini et altre rarità della medesima descritte da Pietro Rossini*, in Roma per Gio. Molo, 1693, pp. 51-57.

<sup>18</sup> Vedi P. A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704, tav. 94.

mondo naturale, in una chiave di interpretazione rustica<sup>19</sup>. Lo stesso Berkeley sarà uno dei primi autori a citare anche uno dei nuovi compagni di allestimento del *Fauno*, ovvero *l'Adone*. Possiamo infatti supporre che l'affiancamento con *l'Adone* stesso abbia favorito un'interpretazione in chiave naturalistica del *Fauno*, creando fra le due statue un legame tematico.

Come è possibile notare nelle fonti proposte, per quanto il *Fauno* abbia sempre goduto di una certa notorietà, la sua fortuna critica è sempre stata legata ai suoi allestimenti. Allestimenti che, a loro volta, ne determinavano l'eventuale successo nella critica, instaurando quindi un legame profondo fra questi due aspetti della vita del *Fauno*. Un legame rafforzato ulteriormente dai restauri, che spesso si sono resi effettivi promotori per i nuovi allestimenti e per le eventuali ricollocazioni della scultura.

---

<sup>19</sup> Cfr. L. Faedo, *Sguardi sul fauno e i suoi compagni. Precisazioni sulla fortuna del Fauno Barberini*, in «*Dòsis d'olige te file te. Studi per Antonella Romualdi*», a cura di S. Bruni, G.C. Cianferoni, Firenze 2013, p. 314.



## Capitolo 3: Il restauro di Pacetti e la vendita

### 3.1 Ricezione critica nel XVIII secolo

Come è stato evidenziato nel capitolo precedente, il *Fauno* ha sempre dovuto parte della sua fortuna critica agli allestimenti che lo vedevano protagonista e al dialogo con le altre opere d'arte. George Berkeley, per primo, ci pone con la sua già citata testimonianza di fronte ad uno dei nuovi compagni di allestimento del *Fauno*: l'*Adone col cinghiale*. La scultura in marmo di Carrara ad opera di Giuseppe Mazzuoli ed oggi conservata all'Hermitage di San Pietroburgo<sup>20</sup>, da subito ha suscitato l'interesse di numerosi viaggiatori, tra i quali rientra il filosofo irlandese. Una delle prime descrizioni dettagliate dell'*Adone* la possiamo trovare nell'inventario dei beni del Cardinal Francesco Barberini Giunone. L'inventario redatto nel 1739, ci presenta infatti:

*Una statua alta p.mi 8 rappresentante Adone col cinghiale in atto d'averlo ferito con panneggiamento sopra terrazzo con fogliami et altra roba il tutto di marmo di Carrara opera del Mazzoli sopra base di giallo brecciato coperto in parte di legno e scorniciato e dorato stimata 900<sup>21</sup>.*

L'opera di Mazzuoli suscita sin da subito l'interesse dei visitatori per la sua dinamicità e maestosità. Il *Fauno* e l'*Adone* possono essere affiancati tematicamente, in quanto entrambi rappresentanti il mondo naturale. Ad un confronto diretto, tuttavia, emerge un forte contrasto. Se da un lato il *Fauno*, nonostante il suo precario equilibrio, riesce a restituire all'osservatore un senso di stabilità, lo stesso non si può dire dell'*Adone*. La scultura di Mazzuoli ci presenta un soggetto ferito dal cinghiale, pronto a scivolare da

---

<sup>20</sup> Vedi per l'*Adone* di Mazzuoli V. SUBOFF, *Giuseppe Mazzuoli. Bemerkungen zu einer Neuerwerbung der Ermitage*, Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen, 1928, pp. 33-38.

<sup>21</sup> Vedi cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini, Indice II 2462, *Inventarium bonorum Hereditariorum Ch.mi Cardinalis Francisci Barberini Junioris*, c.34v, datato 6 marzo 1739.

un momento all'altro. La *Morte di Adone*, a differenza del *Fauno*, affascina i visitatori per la sua vitalità, facendo perdere al *Fauno* la sua centralità nell'allestimento. Un calo di apprezzamento constatabile nella riduzione di citazioni dell'opera da parte dei visitatori nelle numerose fonti scritte. Apprezzamento che, tuttavia, rimarrà sempre alto fra gli artisti, che si troveranno a posare il loro sguardo su di esso.

Molti artisti sono rimasti affascinati dal *Fauno*, tanto da realizzarne persino delle copie arrivate sino ai giorni nostri. Una delle più importanti, è la già citata di Edmé Bouchardon. La lavorazione, iniziata nel 1726 dopo aver ottenuto l'approvazione

di Nicolas Vleughels, terminerà nel 1731 con la collocazione nella *Salle des Antiques* del museo del Louvre. In aggiunta a questa replica troviamo anche una dettagliata incisione ad opera di Louis Desplaces, conservata oggi al Baltimore Museum of Arts (Illustrazione 9). L'opera, con le sue dimensioni di 259 × 170 mm, venne realizzata a partire da un disegno del pittore francese Charles Joseph Natoire. Il *Fauno* ci viene presentato immerso nella natura, a confermare il mutamento nella percezione della scultura. Non è più un simbolo del paganesimo da esorcizzare, come era nell'allestimento che lo vedeva dialogare con il torso di Seneca. In questo caso il *Fauno* diventa la concreta manifestazione della natura selvaggia, chiave interpretativa che sarà ripresa e rielaborata negli anni successivi da Johann Joachim Winckelmann. Nel 1755 lo



Illustrazione 9: Louis Desplaces, Charles Joseph Natoire, Faune, Baltimore Museum of Arts.

storico dell'arte tedesco decide di organizzare una visita a tutte le collezioni di antichità romane<sup>22</sup>. Un viaggio reso possibile anche grazie al volume di Maffei intitolato “*Raccolta di Statue*”, fondamentale per la pianificazione delle visite. Faccia a faccia col *Fauno*, Winckelmann restituisce una descrizione dettagliata del suo stato di conservazione, dimostrando inoltre un certo apprezzamento, come è possibile evincere dal volume “*Geschichte der Kunst des Altertums*”. Lo storico dell'arte infatti, pur ritenendolo di pregevole fattura, non lo considera una perfetta immagine ideale come l'Apollo del Belvedere. Ne propone invece una nuova chiave interpretativa: una perfetta rappresentazione della natura lasciata a sé stessa<sup>23</sup>, parzialmente in linea con la visione precedentemente proposta da Berkeley.

Tuttavia, per il più grande mutamento nella fortuna critica del *Fauno*, sarà necessario attendere il 1786, anno nel quale il noto collezionista Giovanni Volpato realizzerà uno dei volumi più importanti riguardanti le sculture delle collezioni romane. Grazie all'aiuto dell'incisore Raffaello Morghen, realizza una raccolta di tavole dal titolo “*I principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche*”, una selezione di 20 sculture antiche, con l'obiettivo di fornire un modello per i giovani artisti. Una raccolta che risultasse perfetta, seguendo la linea di pensiero neoclassicista. Nel volume di Volpato troviamo studi dettagliati su numerose parti del corpo, dal forte valore didattico. In particolare, fra tutti gli studi proposti, spicca la tavola dedicata all'*Apollo del Belvedere*,



Illustrazione 10: G. Volpato, R. Morghen, Fauno Barberini, in *Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche*, Roma 1786, tav. 27.

<sup>22</sup> Per le letture di Winckelmann su Palazzo Barberini vedi L. Faedo in *Tetius*, 2005, pp. 115-116.

<sup>23</sup> Cfr J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763-1798, in *Sämmtliche Werke*, Osnabruck, 1825, p.91.

ritenuto in quegli anni vero e proprio esempio di perfezione. Nel volume possiamo trovare anche il *Fauno* della collezione barberiniana, in una veste completamente nuova, in totale contrasto con le rappresentazioni finora proposte della scultura. Quello che Volpato presenta al pubblico è il *Fauno* privo di ogni sua integrazione, nella forma di torso (Illustrazione 10). Questa versione si avvicina allo stato di ritrovamento originale della scultura nei fossati di Castel Sant'Angelo, isolandone le parti definibili come pure. Si tratta quindi di un esperimento per riportare il *Fauno* allo stato originale tramite la rimozione, seppur solo nella sua rappresentazione grafica, delle integrazioni dovute ai restauri. Nel volume questo trattamento punta a valorizzare l'originale, favorendone una visione più in linea con la sensibilità dell'epoca. Non a caso nel neoclassicismo la pratica del restauro è oggetto di numerose critiche e riflessioni, che mettono in discussione il valore della statua come frammento. Si tratta di un mutamento generale nella percezione della statuaria antica riscontrabile da numerose fonti, che, prima di Volpato, si sono cimentate nel commentare il *Fauno*. Ricordiamo infatti il giudizio espresso da James Byres, che nel corso della sua permanenza a Roma nel 1764 si troverà a lavorare proprio a Palazzo Barberini. Egli dimostra sin subito un apprezzamento smodato per il *Fauno*, bilanciato da un rifiuto per le gambe integrate<sup>24</sup>, viste come un tentativo di danneggiare la purezza dell'originale. Ulteriore e simile approccio è quello proposto da Francesco Ficoroni nel suo *Le vestigia e rarità di Roma antica*. Egli, in linea con le fonti precedentemente citate, ci propone un *Fauno* descritto come “un tronco di fauno dormiente<sup>25</sup>”. Tutte queste fonti permettono di riscontrare una tendenza ben precisa, ovvero quella di una riscoperta del *Fauno* sotto forma di frammento. La scultura barberiniana ritorna così ad avere una sua centralità specifica, distinguendosi da tutte le altre statue delle collezioni romane.

---

<sup>24</sup> Vedi per gli appunti del corso di Byres J.D.Prown, *A course of Antiquities at Rome 1764*, Eighteenth-Century Studies, 1987, pp. 97-100.

<sup>25</sup> CFR F.D. Ficoroni, *Le vestigia e rarità di Roma antica*, Roma, 1744, p. 53.

### 3.2 Pacetti ed il restauro finale

Come si è potuto constatare, nel corso del settecento il *Fauno Barberini* diventa oggetto di una vera e propria riscoperta, ottenendo la nomea di una delle statue più apprezzate di tutte le collezioni romane. Se però la fama del *Fauno* mutava nel tempo, ciò che invece rimaneva stabile era il legame con la famiglia Barberini e con il palazzo al Quirinale. Sin dal suo ritrovamento infatti, il *Fauno* non aveva mai abbandonato la sua dimora originale alle Quattro Fontane. Questo legame finirà con lo spezzarsi ufficialmente nel 1799, anno nel quale la famiglia Barberini in grande crisi economica si troverà a dover vendere il *Fauno* e numerose altre sculture della loro collezione di antichità. Ad acquisire la scultura sarà Vincenzo Pacetti, noto restauratore dell'epoca, che acquisterà la scultura ed altri frammenti di epoca romana al prezzo di 800 scudi<sup>26</sup>. L'intento dell'acquirente era, probabilmente, di entrare in possesso del *Fauno* per poterlo poi successivamente restaurare, incrementando in questo modo esponenzialmente il suo valore. Pacetti per primo, nella storia dei restauri del *Fauno*, decide di rifiutare le integrazioni in stucco in favore di un nuovo materiale: il marmo. L'elemento più iconico di questo restauro è l'angolo di apertura della gamba destra (Illustrazione 11). Pacetti ci



Illustrazione 11: Statua del fauno barberini con i restauri di pacetti da R.R.R. Smith, *Hellenistic sculptur. A Handbook*, Londra 1991, p. 135, fig. 168.

<sup>26</sup> Sia in Giornale I, c. 189r, p. 193 (29 dicembre 1789) che nella supplica per il pontefice (di cui supra, alle note 18, 25 e 26) Pacetti fa sempre riferimento solo al prezzo totale dell'acquisto: 1200 scudi, che divennero 1300 con l'aggiunta di due teste. Il prezzo di 800 scudi per il Fauno è noto solo dal "voto" dell'avvocato fiscale Bartolucci

propone una versione del *Fauno* dove aumenta notevolmente la tensione muscolare, scegliendo di rinunciare all'atteggiamento più rilassato che gli aveva donato il restauro precedente. Oltre alla gamba, Pacetti decise anche di rimodellare la base della scultura al fine di farla combaciare con la nuova apertura dell'arto da lui proposta. Anche di questo restauro è presente una copia che permette ancora oggi di constatare lo stato del *Fauno* all'epoca. Si tratta di un modello in terracotta alto 89 cm realizzato dallo stesso Pacetti, oggi conservato al Bode Museum di Berlino.

Lo scultore continuò a possedere il *Fauno* fino al maggio 1804, anno nel quale venne emanato un decreto dal Cardinal Pro-Camerlengo Doria Pamphilj che sanciva l'annullamento del contratto di vendita tra Pacetti ed il principe Carlo Barberini<sup>27</sup>. Il decreto, richiesto a gran voce dall'allora direttore del Museo Capitolino e Commissario delle Antichità di Roma Carlo Fea, prevedeva la restituzione dei marmi acquistati con annesso un rimborso pari alla somma pagata al tempo da Pacetti e il costo stimato dei restauri da lui effettuati. La somma sarebbe stata pattuita a seguito di una perizia specifica, che tenesse conto degli interessi maturati nel tempo. In seguito all'emanazione del decreto, Pacetti darà inizio ad una diatriba legale per rivendicare il suo diritto di possedere il *Fauno*, evidenziando più volte l'onerosità dell'acquisto effettuato e l'impegno economico e temporale dedicato al restauro dell'opera. La controparte, invece, tenterà di impugnare la storica bolla papale che avrebbe garantito il possesso del *Fauno* alla famiglia Barberini anche in caso di abolizione del modello fide commissionario. La complessità della disputa rese tremendamente arduo il lavoro di Francesco Antonio Franzoni e Bartolomeo Cavaceppi, le due figure inizialmente incaricate di curare la perizia per stimare la cifra da restituire a Pacetti. La crescente popolarità del *Fauno*, inoltre, ne aumentava significativamente il valore, in particolare grazie alle rivalutazioni ad opera di Winckelmann e di Volpato. Una prova concreta di questo incremento di popolarità, la possiamo riscontrare direttamente dal valore di alcune transazioni economiche non concluse che avrebbero visto il *Fauno* come protagonista. Pacetti, come già citato, aveva acquistato la statua ed altri frammenti scultorei per 800 scudi. Una cifra irrisoria se si considera che una possibile vendita a

---

<sup>27</sup> Per maggiori informazioni sulla vicenda legale del Fauno vedi: L. Faedo, *Statua e Frammento. Pacetti, il fauno barberini e la valutazione del restauro*, in «*Vincenzo Pacetti, Roma, L'europa all'epoca del Grand Tour*», a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio, B. Stefanelli, 2017, pp. 209-222.

Luciano Bonaparte nel 1804 del *Fauno* e dei *busti di Mario e Silla* avrebbe portato ad un incasso di ben 9000 scudi<sup>28</sup>. Solamente nel 1814 venne fissata una stima definitiva per la divisione del fidecommissio tra i 2 rami della famiglia Barberini Colonna di Sciarra. Carlo Albacini, Antonio Canova e Giovanni Pierantoni dichiararono il valore del *Fauno* pari a 12000 scudi, definendolo inoltre come una proprietà indivisibile. L'esito di questo contenzioso permette di constatare in maniera definitiva l'aumento del valore monetario del *Fauno*, che va di pari passo con la sua sempre crescente popolarità tra i critici. Vale inoltre la pena di ricordare una figura che ebbe un ruolo fondamentale in questa vicenda, ovvero l'Avvocato Fiscale Vincenzo Bertolucci, una personalità di spicco dell'epoca che più di tutti intervenne nel processo di restituzione del *Fauno*. Se dal 1799 al 1804 il *Fauno* aveva trovato casa nella bottega di Pacetti in Via Gregoriana 23, ora si apprestava a ritornare nella sua dimora originale per l'ultima volta.

### **3.3 La vendita**

Nel 1804 il *Fauno* farà ufficialmente ritorno alla sua storica dimora nel palazzo alle Quattro Fontane. Un ritorno che, ovviamente, venne accompagnato da una sempre più crescente popolarità, che porterà la scultura della collezione Barberiniana a diventare l'oggetto del desiderio della maggior parte dei collezionisti dell'epoca. Fra questi troviamo il Principe Ludwig di Baviera, sovrano illuminato tedesco e noto collezionista di antichità. Il principe di Baviera si era posto l'obiettivo di creare una delle collezioni di arte antica più prestigiose di sempre, come dichiarava già nel 2 Aprile 1806<sup>29</sup>. L'acquisto del *Fauno*, infatti, avrebbe garantito alla collezione di Ludwig un alto prestigio, in un'epoca di riscoperta della classicità. Il principe riuscì ad entrare in contatto con i più grandi musei dell'epoca grazie al suo viaggio in Italia del 1804, visitando numerosi musei tra i quali figurano il Pio Clementino e i Musei Capitolini. In

---

<sup>28</sup> Cfr. Giornale II, cc. 129r p. 367 (19 febbraio 1804), 13r p. 286 (1 maggio 1804) e 129o p. 367.

<sup>29</sup> Per approfondire la figura di Ludwig di Baviera in relazione con la Gliptoteca vedi: R. Wunsche, *Glyptothek, Munich. Masterpieces of Greek and Roman sculpture*, C.H. Beck, Monaco, 2016, pp. 167-170.

quegli anni inizierà a maturare il pensiero secondo il quale la città di Monaco doveva avere un museo in linea con i già citati esempi romani: un museo che avrebbe potuto garantire e dimostrare la sua potenza di sovrano. Egli concentrò i suoi acquisti sulla scultura antica in marmo tralasciando altre categorie di antichità, affermando più volte come fosse fondamentale “acquistare prodotti veramente buoni piuttosto che opere mediocri, meglio non tante, la qualità rispetto alla quantità determina il valore della raccolta”. La lungimiranza di Ludwig come collezionista trova riscontro nelle numerose acquisizioni, avvenute grazie all'intervento del suo noto intermediario Johann Martin Von Wagner che già il 16 giugno 1810 viene a conoscenza della volontà da parte del sovrano di acquistare il *Fauno* sfruttando la complessa situazione che in quegli anni lo vedeva protagonista. Le complesse trattative terminarono nel luglio del 1813, mese nel quale il *Fauno* venne ufficialmente acquistato per la cifra pattuita di 8000 scudi. Dopo l'acquisizione la scultura viene trasportata e conservata nello studio dello scultore Bertel Thorvaldsen, in attesa dei preparativi per la spedizione. Negli anni successivi l'esportazione del *Fauno* verrà ostacolata da numerose figure illustri dell'epoca, che giocarono un ruolo fondamentale anche nel campo delle restituzioni delle spoliazioni napoleoniche: una tragedia che aveva evidenziato l'importanza per ogni stato di avere un proprio patrimonio artistico, considerabile come simbolo di identità nazionale. In quegli anni viene proposto a Ludwig, proprio per questo motivo, di possedere la scultura senza però fargli lasciare la città di Roma. Un disperato tentativo per evitarne l'esportazione, ma di scarso successo. La situazione arriverà ad un punto di svolta nel 1816, anno nel quale ci sarà un effettivo tentativo di spostare la statua verso la dimora del principe. Un sforzo che culminerà in un totale fallimento, portando ad un periodo di tre anni dove la statua rimase impacchettata attendendo una futura esportazione.

La scultura partì infine da Roma il 6 novembre 1819, subito dopo la rimozione del veto del Cardinale Bartolomeo Pacca nel 16 ottobre dello stesso anno. Trainata da nove muli si apprestava a compiere un viaggio ricco di asperità, costellato da numerosi incidenti e problematiche di varia natura. Dopo due mesi di peregrinazione, la statua arriverà finalmente a Monaco nella Glyptothek il 6 gennaio 1820, in perfette condizioni. Dopo una lunga trattativa durata oltre 10 anni, il principe Ludwig di Baviera poteva finalmente ammirare il *Fauno* nella sua amata città. Monaco in quegli anni era diventata





Illustrazione 12: Esterno Gliptoteca, Monaco di Baviera, 2014.

uno dei fulcri più importanti della rivoluzione museale Europea. Un cambiamento che porterà alla nascita dei musei statali, nuovi perni di una società attorno ai quali ridisegnare persino il centro urbano. Il progetto vede la sua massima espressione proprio a Monaco nella realizzazione della Königsplatz, realizzata sulla base dell'Acropoli di Atene. Il progetto architettonico della nuova piazza vede tra i suoi protagonisti l'architetto Karl Von Fischer, all'epoca già architetto ufficiale del regno, e l'architetto del paesaggio Friedrich Ludwig von Sckell. Il progetto prevedeva al suo interno, fra le numerose strutture, un edificio in stile neoclassico voluto dal principe stesso disegnato dal noto architetto Leo Von Klenze: un museo in grado di contenere la collezione di antichità del principe, la Glyptothek (Illustrazione 12). L'edificio della Gliptoteca di Monaco, aprirà la strada ad una lunga serie di musei ispirati alle architetture classiche che oggi ricordiamo ed identifichiamo con il termine di "museo-tempio". Veri e propri santuari della cultura, nonché espressione del potere di una nazione e del suo sovrano. L'edificio a pianta quadrata con le sue tredici sale, è provvisto di un ampio cortile interno. Il tutto crea quindi un percorso ad anello, avente come punto di congiunzione tra fine ed inizio la zona definita come Vestibolo. Ad impreziosire ulteriormente il

progetto troviamo gli affreschi e le decorazioni del pittore Peter Von Cornelius, che nella loro maestosità avrebbero adornato gli interni del maestoso edificio. I lavori di costruzione iniziati nel 1815 terminarono ufficialmente nel 1830, anno nel quale il *Fauno* venne esposto nuovamente al pubblico in un nuovo allestimento, che lo vedrà come protagonista assoluto, in dialogo con nuove opere d'arte.

## Capitolo 4: Il Fauno alla Glyptothek

### 4.1 Il primo allestimento nella Glyptothek

Con il suo percorso espositivo ad anello, la Glyptothek di Monaco è considerata sin dalla sua apertura nel 1830 uno dei massimi esponenti dei musei del XVIII secolo. Il percorso di visita, costituito da sedici sale consecutive escludendo il vestibolo iniziale, permetteva al visitatore di comprendere la storia dell'arte antica e la sua evoluzione. Un percorso cronologico che univa l'origine dell'arte antica della prima sala alla recente rinascita neoclassica nell'ultima. Prendendo come esempio gli allestimenti di Villa Albani a Roma e la galleria del Musée Napoléon progettata da Pierre-Francois-Léonard Fontaine e Charles Percier, Leo Von Klenze decise di decorare gli interni con stucco lustro dai colori accesi. Le tonalità scelte, abbinata alle decorazioni, avrebbero esaltato ed enfatizzato il tema di ogni sala del percorso di visita, permettendo in alcuni casi di raggruppare più sale con tratti o temi in comune, proprio mantenendo il medesimo colore. Una caratteristica riscontrabile anche nella galleria Egina, dove potevamo trovare il *Fauno*, che differiva dalle limitrofe sale grazie al suo colore verde antico. Tramite questi colori accesi era possibile creare un forte contrasto cromatico con il materiale delle sculture. Queste contrapposizioni cromatiche permettevano infatti di isolare le statue accostate alle pareti, mantenendole comunque immerse nel loro ambiente riccamente e finemente decorato. La scelta cromatica si rivelò necessaria anche per far fronte alla scarsa illuminazione degli interni. Tramite questa vivida colorazione dei materiali, era possibile contrastare in parte la bassa illuminazione, permettendo anche alle decorazioni interne di risaltare. Nelle numerose sale le opere venivano collocate principalmente seguendo criteri simmetrici, portando numerose opere a dialogare nell'allestimento. Opere che spesso venivano accoppiate per forma, dimensione o tema trattato. Si tendeva a prediligere l'armonia visiva, motivo per il quale

le statue di grandi dimensioni erano poste alla fine di convisivi lunghi, in alcuni casi , interi corridoi. L'allestimento di Klenze sin da subito suscitò numerose critiche, che individuarono in questa scelta di abbinare armonicamente scultura ed architettura un punto di debolezza dell'allestimento. In particolare viene ricordata quella dell'intermediario Johann Martin Von Wagner nel suo *Promemoria al Re* del 1816. Nonostante egli riconosca il talento dell'architetto, difende la sua tesi secondo la quale i colori accesi potrebbero danneggiare la visione delle opere d'arte<sup>30</sup>. Questi criteri allestitivi erano rispettati in ogni sala del museo, e la sala del *Fauno* denominata *bakchischer Saal* (Illustrazione 13) non fa eccezione.

La settima sala, secondo l'ordine di visita, si poneva in dialogo cromaticamente con le precedenti *aeginetan Saal* e *Apollo Saal*, grazie al già citato sfondo verde antico. Con le precedenti sale, la *bakchischer Saal* condivideva anche lo stile del pavimento. Ottagoni chiari e scuri si intrecciano con quadrati bianchi e neri a forma di croce, in una perfetta alternanza cromatica. La sala inoltre si distingueva dalle altre del museo per le



Illustrazione 13: Il fauno nella sala di Bacco, Gliptoteca, Monaco.

<sup>30</sup> vedi per maggiori informazioni sulle critiche di Wagner a Klenze R. Wunsche, *Glyptothek, Munich. Masterpieces of Greek and Roman sculpture*, C.H. Beck, Monaco, 2016, pp 196-197.

sue decorazioni, in stucco dorato finemente lavorato. In tal modo era possibile esaltare la bellezza delle opere al suo interno. Le pareti erano decorate con motivi a palmetta incrociata, le quali si estendevano verso l'apice della volta a crociera. Le decorazioni con foglie d'acanto e di vite si sviluppavano proliferando lungo tutto il soffitto, intrecciandosi lungo le quattro creste. Ad adornare le pareti, inoltre, si potevano trovare esposti dei rilievi di sarcofagi. In particolare risaltavano fra tutti quello della *processione di Bacco e Arianna* risalente al primo secolo d.C., e quello della *processione nuziale di Poseidone e Anfitrife*<sup>31</sup> risalente al primo secolo a.C.. Tutte le decorazioni raffiguranti vasi, foglie di vite e figure animali rimandavano al dio Bacco, divinità che rappresentava il tema centrale della sala. Una divinità che trovava la sua perfetta incarnazione nel *Fauno* posto al centro della sala, vero simbolo dell'ebbrezza dionisiaca. La scultura, inoltre, era posta alla fine di un cono visivo, che, culminando nella sala successiva con una vetrata, permetteva sin dall'inizio del corridoio di ammirare il *Fauno* dalla distanza, invogliando quindi il visitatore a proseguire nella sua visita, per avvicinarsi a lui.

Sfruttando le guide dell'epoca, è possibile analizzare le sculture che accompagnavano il *Fauno* nel suo allestimento. Opere che dialogavano direttamente con lui nella sala di Bacco<sup>32</sup>. Una delle sculture più iconiche che lo affiancava in questo primo allestimento era l'*Eirene e il piccolo Pluto*, una copia romana di una statua votiva realizzata da Cefisodato il Vecchio e risalente al 375 a.C.<sup>33</sup>. Un'altra scultura posta nelle sue vicinanze era la *Statua di Sileno*, probabilmente parte di una fontana, se si considerano i fori per il passaggio dell'acqua presenti sulla scultura stessa. Si poteva trovare inoltre su altri piedistalli una *Testa di un giovane satiro*, conosciuto anche con il nome di *Fauno Colla Macchia*, copia di un originale ellenico, simile ad una versione presente nei musei Capitolini. Altri satiri ornavano la sala, in dialogo con il *Fauno* centrale della collezione barberiniana. Si poteva ammirare la statua di un *Satiro Ebbro*, simile a quella che ancora oggi viene conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e una testa di *Giovane Pan*, conosciuto anche con lo pseudonimo che lo legava al suo precedente proprietario, ovvero il "*fauno di Winckelmann*", caratterizzato da

---

<sup>31</sup> Vedi Per maggiori informazioni Ivi, pp. 120-121.

<sup>32</sup> Cfr Ivi, pp.11-14, 31.

<sup>33</sup> Cfr Ivi, pp, 78-79.

un'espressione malinconica e da piccole corna che spuntano sulla fronte. Tornando alle figure intere, invece, in parallelo al *Fauno* ed accostati alle pareti si potevano trovare due repliche dei *Satiri a riposo* con una pelle di pantera<sup>34</sup>. Le sculture, ad opera di Prassitele, si ipotizza fossero parte di un dono votivo. Fra le ultime sculture principali era possibile riconoscere una statua di *Dioniso* appartenente al periodo imperiale e una *testa colossale di Afrodite*, quest'ultima rinvenuta a Cuma. Si potevano osservare inoltre una *statua di ninfa* vestita con una pelle di maiale, con una spada, e una statua di *Artemide* dal dettagliato drappeggio<sup>35</sup>. Tra le opere considerate minori, invece, riferendosi sempre alle guide storiche vi erano: una statua di un *Ermafrodito*, una scultura di *Apollo in riposo*, una scultura *Venere*, una statua di un *Atleta vittorioso con palme*, un *Ragazzo satiro*, un *Ragazzo sul delfino*, un rilievo di sarcofago raffigurante il Bacco bambino ed alcuni rilievi Greci di varia provenienza.

Ad una prima analisi, il rapporto fra le opere d'arte coinvolte nell'allestimento risulta evidente, in quanto le varie sculture venivano affiancate secondo una precisa scelta tematica. Raffigurazioni di satiri affiancavano iconografie legate al mondo dionisiaco, delle celebrazioni rituali e del mondo naturale. Le sculture, accostate alle pareti, circondavano il *Fauno* centrale, vero protagonista dell'allestimento e dell'intera sala. Le statue si trovavano a dialogare con lui costantemente, sovrastate dalle sue imponenti dimensioni, dando origine ad un gioco di altezze controllato e bilanciato dai supporti delle sculture. Anche il *Fauno* era collocato su un piedistallo come le altre sculture, a base quadrata e con uno sviluppo in verticale su due livelli distinti. I supporti in marmo colorato diventavano parte delle decorazioni della sala stessa, risaltando cromaticamente assieme alle sculture o ai frammenti posti sopra di essi.

---

<sup>34</sup> Cfr Ivi, pp. 86-87.

<sup>35</sup> Cfr Ivi, pp. 66-67.



Illustrazione 14: Trasporto del Fauno Barberini verso il rifugio antiaereo, 1942, da R. Wunsche, *Glyphothek, Munich. Masterpieces of Greek and Roman sculpture*, C.H. Beck, Monaco, 2016, p. 207.

Il *Fauno* e le altre opere d'arte della sala manterranno questo allestimento fino al 1 settembre 1939, anno nel quale la Gliptoteca venne chiusa al pubblico in seguito allo scatenarsi del secondo conflitto mondiale. Nonostante le indicazioni sulla salvaguardia delle opere d'arte fornite in precedenza, si rese necessario il trasferimento delle opere in rifugi sicuri, al fine di evitare i danni causati dai bombardamenti. Il *Fauno* venne trasportato assieme ad altre sculture nel rifugio antiaereo del ministero centrale, oggi palazzo sede del Ministero dell'agricoltura (Illustrazione 14). Altre opere, invece, vennero inviate nei monasteri che circondavano la città di Monaco<sup>36</sup>. Se si era riusciti a salvare le opere d'arte, lo stesso non si poteva dire dell'edificio e del suo apparato decorativo. I bombardamenti del 1944 colpirono infatti la Gliptoteca, rendendo necessaria una ristrutturazione completa dell'edificio a conflitto terminato. Le decorazioni in stucco e gli affreschi vennero completamente distrutti, vittime dei crolli e cedimenti strutturali. La quasi totalità degli interni doveva essere sostituita con una nuova e moderna versione. Questa tragica svolta nella vita del museo di Monaco, tuttavia, avrebbe portato ad un cambiamento tale da rendere nuovamente la Gliptoteca uno dei musei più importanti del mondo.

---

<sup>36</sup> Cfr Ivi, pp. 206-211.

## 4.2 L'allestimento attuale

Dopo i bombardamenti, la città di Monaco si trovò di fronte alla necessità di ricostruire nella loro interezza un gran numero di edifici. La Gliptoteca, nel secondo dopoguerra, sarebbe stata protagonista di uno dei più grandi restauri della museografia contemporanea: una serie di lavori che dal 1947 al 28 aprile 1972, giorno della riapertura al pubblico, hanno suscitato numerose riflessioni su quale sarebbero dovute essere le caratteristiche del nuovo allestimento. Lo stesso *Fauno* è stato protagonista di numerose riflessioni su come dovesse essere esposto al pubblico, mettendo in discussione per la prima volta dal suo ritrovamento le sue integrazioni. Nel 1965, il *Fauno* diventa oggetto di un monumentale de-restauro, che ha permesso per la prima volta di ammirare e fotografare la scultura così come venne ritrovata nei fossati di Castel Sant'Angelo. Per la prima volta, di fronte ai suoi osservatori, il *Fauno* torna ad essere un torso privo di ogni forma di integrazione. Questi de-restauri, ovviamente, risultano in linea con la nuova sensibilità sviluppata sulla tematica del restauro, una disciplina in costante evoluzione e strettamente legata all'epoca storica. Si decise di rifiutare completamente le integrazioni di Pacetti, favorendo invece il recupero dell'originale. Vennero quindi rimosse le integrazioni della base rocciosa, la gamba destra nella sua interezza, il braccio sinistro e la parte della pelle che si adagiava sull'arto, così come vennero rimosse le dita della mano destra e del piede sinistro. Rimosse le integrazioni di Pacetti, si decise tuttavia di restituire al *Fauno* la sua gamba destra. Si optò per una tensione muscolare minore, che potesse enfatizzare il rilassamento della figura. L'angolo di apertura della nuova gamba più contenuto, infatti, sembra distanziarsi completamente dalla sensazione di equilibrio precario e di tensione restituita dalla versione di Pacetti. Questo permise ai restauratori di creare un perfetto punto d'incontro fra la versione del *Fauno* restaurata e quella priva di ogni integrazione. Restituita quindi al *Fauno* la sua natura erotica, ora si rendeva necessario progettare una nuova sala dove poterlo esporre al pubblico. Una sala, anche in questo caso, sempre in linea con la sensibilità della museografia del dopoguerra, che avrebbe permesso di valorizzare questa scultura.



Il nuovo allestimento creato da Josef Wiedmann rinuncia completamente alle sfarzose decorazioni del progetto originale di Leo Von Klenze, così come rinuncia ai colori accesi degli interni. La nuova versione opta per un minimalismo estetico assoluto. Non troviamo più negli interni colori accesi e contrasti forti, bensì tonalità neutre monocromatiche. Non troviamo nemmeno più traccia di tutte le decorazioni e degli affreschi presenti nel progetto originale. Questa volta si decide di optare per pareti con mattoni a vista, restituendo una sensazione di sobrietà. Si tratta di un allestimento che non ruba la scena alle opere al suo interno, ma che al contrario invoglia il visitatore ad esplorare con lo sguardo le opere d'arte. Tale effetto è reso possibile anche grazie ai supporti dall'altezza non uniforme, che rinunciando all'uniformità donano all'allestimento una dinamicità unica nel suo genere. Il visitatore è quindi invitato ad osservare le opere d'arte a 360°, in particolare nelle sale a pianta quadrata dove questo gioco asimmetrico riesce alla perfezione. Il *Fauno* viene collocato al centro di una nuova sala, questa volta dalla forma circolare, seguendo il modello del Pantheon romano. Un'architettura evidenziata anche dal motivo della cupola a cassettoni, culminante nel suo apice con una finestra che permette alla scultura di essere illuminata dall'alto. Anche il pavimento ha subito numerose modifiche rispetto alla precedente versione. Non troviamo più i giochi di forme e contrasti previsti dal vecchio allestimento, ma semplici marmi anch'essi in linea con la nuova versione all'insegna del minimalismo estetico. In questo nuovo allestimento numerose opere d'arte dialogano con il *Fauno*. Alcune sculture sono poste all'interno delle nicchie nelle pareti, altre invece si trovano su semplici piedistalli in pietra. Alcune di queste sculture trovano nella sala del Fauno fissa dimora, altre invece sono soggette a spostamenti dovuti a mostre temporanee e necessità allestitiva di varia natura.

In una delle nicchie della sala troviamo la statua del *Sileno*, storico compagno del *Fauno* che già lo aveva affiancato nel precedente allestimento. Al suo fianco, appesa al muro, troviamo invece una nuova scultura: la *Medusa Rondanini*. La statua in marmo esposta originariamente a Palazzo Rondanini, venne acquistata da Ludwig I dagli eredi del marchese Rondanini. Fissata al muro (Illustrazione 15) osserva il *Fauno*, la più sensuale di tutte le sculture, creando con lui un rapporto unico. Lascia quasi l'impressione all'osservatore che il *Fauno* sia diventato pietra proprio sotto lo sguardo

della Gorgone. Proseguendo in senso antiorario invece, troviamo su un piedistallo il primo di una serie di *Rilievi Votivi* datato 200 a.C. (Illustrazione 16). Questo frammento di eccezionale fattura e ricco di dettagli, mostra una scena di sacrificio ad Asclepio seduto sul suo trono. Il tutto, è inserito in una cornice composta da due pilastri e da un'architrave orizzontale. Proseguendo troviamo sempre su un piedistallo l'*Hekataion circondato dalle Cariti*, una colonna votiva dedicata ad Hecate, qui rappresentata



Illustrazione 15: Medusa Rondanini, Monaco, Gliptoteca, 2007.

in triplice forma. Sulla scultura possiamo trovare anche le tre Cariti che unendo le loro mani, circondano l'intero perimetro della scultura. Poggiato invece su due pilastri in pietra, come il rilievo precedentemente citato, troviamo un ulteriore frammento scultoreo, raffigurante un dio pastore in un santuario scavato nella roccia, che entra in dialogo con il *Fauno* per il loro tema comune. Nell'allestimento troviamo anche due frammenti scultorei di teste, le uniche dell'intera sala. Una *Testa di Satiro* risalente al



Illustrazione 16: Rilievi Votivi, Monaco, Gliptoteca, 2008.

100 a.C. che sorridendo osserva il *Fauno* al centro della sala, ed una *Testa di donna sorridente* che col suo sguardo verso l'alto evidenzia i suoi lineamenti gentili. Ulteriore frammento presente nella sala è il *Rilievo votivo del Dio Pastore*, l'ultima raffigurazione di un satiro all'interno della sala del fauno. Queste, ad oggi, sono le sculture che dialogano

stabilmente con il *Fauno* nel suo nuovo allestimento all'interno della Gliptoteca di Monaco.

Ancora oggi il *Fauno* rimane lì al centro della sua sala, con un nuovo piedistallo metallico che ne esalta le imponenti dimensioni. Attende ogni giorno i visitatori che invadono con un atteggiamento quasi voyeuristico il suo spazio, continuando ad essere considerata una delle statue più sensuali al mondo: un torso di fauno non inferiore al *torso del Belvedere*, che oggi è diventato il simbolo di uno dei musei di antichità più importanti del mondo, nonché una delle sculture più iconiche di tutta la storia dell'arte.

# Bibliografia

A. Furtwängle, *A guide to the Glyptothek of King Ludwig I at Munich*, Munich : Kastner & Lossen, 1896.

A. V. Buttlar, B. Savoy, *Glyptothek and Alte Pinakotek, Munich: Museum as Public Monuments*, in «The first modern museums of art : the birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe », a cura di Carole Paul, Los Angeles : J. Paul Getty Museum 2012.

G. Volpato, R. Morghen, *Principi del disegno tratti dalle piu eccellenti statue antiche : per li Giovani che vogliono incamminarsi nello studio delle belle arti*, Roma 1786.

K. Vierneisel, G. Leinz, *Glyptothek München 1830-1980 : Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte; München, 17.September-23.November 1980 : (Katalog)*, München : Glyptothek, 1980.

L. Faedo, *Il Fauno Moralizzato. L'allestimento della sala del Fauno a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane tra il 1678 e 1704*, in «Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption, atti del convegno (Berlin 2004)», a cura di K. Schade, D. Rößler, A. Schäfer, Münster 2007, pp 201-214.

IDEM, *Sguardi sul fauno e i suoi compagni. Precisazioni sulla fortuna del Fauno Barberini*, in «Dòsis d'olige te file te. Studi per Antonella Romualdi», a cura di S. Bruni, G.C. Cianferoni, Firenze 2013, pp. 299-322.

IDEM, *Un torso di un Fauno non inferiore al torse del Belvedere. Note sulla ricezione critica del Fauno Barberini*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte. Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi ed amici pisani», a cura di M.M. Donateo, M. Ferretti, Pisa, 2012, pp. 323-329.

IDEM, *Statua e Frammento. Pacetti, il fauno barberini e la valutazione del restauro*, in «Vincenzo Pacetti, Roma, L'europa all'epoca del Grand Tour», a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio, B. Stefanelli, 2017, pp. 209-222

L. Giuliani, S. Muth, *Der Barberinische Faun in «Die Zweite Haut: panther,, wolfs- und ferkelfell im bild des satyrn»*, Sonderausstellung, Munchen 2005, pp. 25-35.

H. Francis, P. Nicholas, *Taste and the antique : the lure of classical sculpture : 1500-1900*, New Haven, Yale University Press, 1981 pp. 202-205.

H. Schulze, *Die sinnlichste Statue der Welt*, in «Das schönste Kaufbare, Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek Band 4», 2018, pp. 133-157.

M. Faietti, *Parmigianino, Caraglio e il mistero del Fauno Barberini*, in «Scritti per Eugenio 27 testi per Eugenio Riccòmini», a cura di M. Riccòmini, Forlì-Cesena, 2017, pp. 42-53.

M. Guderzo, *Dal Fauno Barberini all'Endimione dormiente: Canova e l'antico*, in «Il valore del gesso : come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura : atti del quarto Convegno internazionale sulle gipsoteche», a cura di M. Guderzo, T. Lochman, Possagno : Fondazione Canova ; Crocetta del Montello : Antiga, 2017, pp. 367-379.

M.T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson, 2018.

R. Wunsche, Glypthothek, Munich. Masterpieces of Greek and Roman sculpture, C.H. Beck, Monaco, 2016.

S. Pierguidi, Sui restauri seicenteschi del Fauno Barberini, in «Ricerche di storia dell'Arte», 94, 2008, pp. 59-64.