

La storia *History*

Annotationi

- | | |
|---|--|
| 1 Scala | 28 Ufficio del Professore Bozza |
| 2 Ricetto | 29 Primo Ripiano |
| 3 Gabinetto e Stanza adibita al Direttore | 30 Scala che ascende ai ripiani superiori |
| 4 Vestibolo | 31 Secondo ripiano |
| 5 Tribuna di Galileo | 32 Giardinetto del Giurisperito |
| 6 Sala delle Lezioni | 33 Stanzone per le piante |
| 7 Stanza d'Ufficio | 34 Stanza annessa alle stanze suddette |
| 8 Scala che ascende al piano dell' Osservazione | 35 Terzo ripiano |
| 9 Biblioteca | 36 Scala che ascende al Boschetto detto della Meridiana |
| 10 Sala per la Fisica sperimentale | 37 Tepidario a Tramontana |
| 11 Terrazza coperta che dà accesso al Laboratorio Chimico | 38 Stupa della Musa |
| 12 Laboratorio Chimico | 39 Datto di Mezzo |
| 13 Scala che conduce nel mezzanino e Cortile | 40 Botte di Fondo |
| 14 Cortile | 41 Botte di Orchidea |
| 15 Sala della dei Solidi | 42 Botte di Moltiplicazione |
| 16 Sala dei Fluidi | 43 Tepidario grande |
| 17 Idem degli Aeriformi e Calorico | 44 Magazzino |
| 18 Idem dell' Eletticità Aerostatica | 45 Quarto ripiano |
| 19 Idem dell' Elettrodinamica | 46 Quinto ripiano |
| 20 Idem del Magnetismo | 47 Scala che dal Tepidario grande conduce al Tepidario a Tramontana |
| 21 Idem della Luce | 48 Stanza per il deposito di arazzi variati |
| 22 Scala che discende nelle stanze a Mezzanino corrispondenti al N.° 14 | 49 Anditi di comunicazione |
| 23 Prima Stanza dei Quadrupedi | 50 Corte |
| 24 Seconda Stanza C. 6" | 51 Casa di abitazione del Giardiniero Piccolo |
| 25 Terza Stanza C. 6" | 52 Corte con Pozzo e Trappole |
| 26 Stanza dei Pesci grossi | 53 Orto |
| 27 Stanza delle Ossa fossili | 54 Stanze adibite al botanico sopra alle moltipliche 24 cor. rispondono altre stanze |

dedicata alle collezioni matematiche e fisiche, oltre al costante contributo dello stesso Fontana, vide il professore di meccanica dello Studio fiorentino e studioso di storia delle arti meccaniche Giuseppe Pigri come curatore ed organizzatore.

Per annunciare l'apertura del Museo Fontana, nel 1775, dette alle stampe un breve opuscolo in cui venivano illustrati gli scopi dell'impresa e presentati i nuclei principali delle collezioni. Nel *Saggio del Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale di Firenze* emerge con chiarezza il modello culturale a cui il naturalista di Rovereto intendeva richiamarsi. Il *Saggio* si apre con l'elogio di Pietro Leopoldo, «provvido e vigilante sovrano della Toscana», alla cui lungimiranza e benevolenza si deve la nascita di un'istituzione paragonabile per importanza e bellezza alle ricchezze artistiche accumulate dai suoi predecessori a Firenze. «Se tanta gloria deesi alla famiglia de Medici, – si legge nel *Saggio* – per cui si è resa illustre e immortale alla posterità», quanto il tempo presente dovrà a Pietro Leopoldo, «tutto intento a far risorgere le scienze in Toscana» e desideroso di mostrare, «con avveduta liberalità, i suoi tesori per illuminare il suo popolo e per renderlo felice col farlo più culto?».

Fontana si richiamava a un modello di neomecenatismo profondamente diverso da quello che aveva caratterizzato la tradizione medicea. Tutto rivolto al diletto e al gusto del Principe, il mecenatismo mediceo trovava solo apparentemente in Pietro Leopoldo il suo naturale prosecutore. L'opera di patrocinio delle arti utili acquistava valore, nelle intenzioni del Granduca, solo se era rivolta



verso la pubblica utilità e l'ideale eudemonistico. Il progetto di un museo pubblico rispecchiava dunque la benevolenza del Granduca verso i propri sudditi, posti nella condizione di constatare direttamente le conquiste tecniche che il secolo dei Lumi aveva compiuto, e intendeva anche affermare un modello di scienza che si declina nella tecnica e diventa strumento di utilità pubblica. Si trattava dunque di un passo significativo verso il miglioramento di quel rapporto fra istruzione e pubblica opinione che rappresentava uno dei capisaldi del riformismo piroleopoldino.

Fig. 3 Ritratto di Giovanni Fabbroni (un medaglione).
Fig. 3 Portrait of Giovanni Fabbroni (medallion).

ematics and physics collections was curated and organized by the professor of mechanics of the Florentine *Studium* and student of the history of mechanical arts Giuseppe Pigri, with constant advice from Fontana.

To announce the opening of the museum in 1775, Fontana published a brief pamphlet illustrating the aims of the enterprise and presenting the main parts of the collections. This *Saggio del Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale di Firenze* clearly outlined the cultural model to which he intended to adhere. The *Saggio* opened with praise of Peter Leopold, «provident and vigilant sovereign of Tuscany», whose farsightedness and benevolence allowed the creation of an institution comparable in importance and beauty to the artistic wealth accumulated by his predecessors in Florence. «If so much glory is due the Medici family, rendered illustrious and immortal for posterity», how much does the present time owe to Peter Leopold, «fully intent on resurrecting the sciences in Tuscany» and desiring to show, «with

shrewd liberality, his treasures to illuminate his people and to render them content by making them more cultured?».

Fontana referred to a model of neopatronage profoundly different from that of the Medici tradition. Indeed, Peter Leopold was only apparently the natural prosecutor of Medici patronage, which had been based completely on the pleasure and taste of the Prince. In the intentions of the Grand Duke, patronage of the useful arts acquired value only if it had public utility and eudemonistic ideals. Therefore, the project of a public museum reflected the benevolence of the Grand Duke toward his subjects, placed in the condition to acquire direct knowledge of the technical conquests of the century of the Enlightenment. He intended to promote a model of science based on technology and acting as an instrument of public utility. This was an important step toward improving the relationship between education and public opinion, which was one of the bases of Peter Leopold's reformism.

Fabbroni e Fontana ebbero con gli allievi di Linneo presenti alla Royal Society, sia durante il loro soggiorno londinese sia al loro ritorno a Firenze, influirono non poco sulla scelta.

All'inizio degli anni Ottanta Fontana si impegnò in un duro lavoro di costruzione di piante in cera. Quelle che il direttore chiamava «piante artificiali» erano un piccolo, grande capolavoro d'arte manuale e di concreta competenza scientifica che arricchivano un segmento importante delle collezioni del Museo. Ricorrere all'artificiale significava avere a disposizione gli esemplari per tutto l'arco dell'anno, la classificazione linneana perfettamente visibile in ogni stagione, rispondendo così in modo puntuale all'istanza pedagogica di esibire la natura al pubblico che era stato uno degli scopi fondamentali perseguiti con tenacia dall'istituzione [fig. 10].

Altrettanto imponente fu il lavoro di cui Fontana si fece carico relativamente alla costruzione dei modelli di anatomia in cera. All'apertura del Museo, questi vennero esposti in sei stanze del Museo. I modelli rappresentavano la muscolatura del corpo umano, gli organi interni, quasi completa era la sezione dedicata all'osteologia e particolarmente curata era l'anatomia dell'occhio, dell'orecchio, del naso e del cuore. Fontana fece inoltre costruire ben tre statue umane in cera. Il numero maggiore di stanze era occupato proprio da queste produzioni. E non deve dunque sfuggire il valore simbolico di una centralità antropologica che Fontana intendeva trasmettere attraverso l'esposizione. È l'uomo ad essere, al tempo stesso, anello della catena naturale e oggetto privilegiato di studio e di interesse. È l'uomo il vero, autentico protagonista della grande esposizione, indagato, sezionato, riprodotto, spiegato. Ma

sponding to the educational need to exhibit nature to the public, one of the fundamental aims tenaciously pursued by the institution [fig. 10].

Equally important was Fontana's commitment to the creation of anatomical waxes. At the opening of the museum, they were displayed in six halls. The models represented the musculature of the human body, the internal organs, an almost complete section dedicated to osteology, and, in particular detail, the anatomy of the eye, ear, nose and heart. Fontana also had three wax human statues built. Indeed, most of the museum rooms were occupied by these wax models. Hence, the symbolic value of an anthropological centrality, which Fontana wished to transmit through the exhibition, was inescapable. Man was both a link in the natural chain and a privileged ob-



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11 La venere in cera.
Fig. 11 Wax Venus.

è un uomo inteso innanzitutto come 'materia' di investigazione, al pari degli altri esemplari naturali. La centralità antropologica, a cui si fa riferimento, si declina in una versione laica e materialista dell'immagine dell'uomo, sottoposto a un processo di naturalizzazione che lo collocava in stretta connessione con gli altri fenomeni naturali, quale anello della catena degli esseri, e che grazie a ciò rendeva possibile la libera indagine nei suoi confronti, la possibilità di spiegare scientificamente e di mostrare chiaramente ogni sua attività fisiologica, ogni suo singolo organo. La Venere in cera, uno dei primi prodotti lavorati nelle fabbriche del Museo, rappresen-

ta in questo senso uno straordinario esempio. Bellissima e dolente, la sua immagine viene sezionata, stratificata: gli organi interni, gli organi riproduttivi, infine, ultima sezione, un feto e la gravidanza. Si gioca dunque sulla forza del contrasto visivo. Per quanto la sua immagine catturi l'attenzione del pubblico, per quanto il suo volto trasmetta una malinconica bellezza, ella è come tutti gli esseri umani sono: materia vitale organizzata. Si trattava, dunque, di un viaggio alla scoperta sperimentale della natura dell'essere umano [fig. 11].

La sezione del Museo che presentava i maggiori problemi era l'osservatorio astrono-

ject of study and interest. Man was the true protagonist of the grand display, investigated, dissected, reproduced, explained. However, it was man understood above all as «study material», just like the other natural specimens. This anthropological centrality involved a secular and materialist version of the image of man, subjected to a process of naturalization that placed him in close relation to other natural phenomena, as a link in the chain of life; this made it possible to freely investigate him, to scientifically explain and clearly demonstrate his physiological activity, each of his organs. The wax Venus, one of the first products of the museum workshop, is an extraordinary

example in this sense. Very beautiful and sad, her image is dissected, stratified: the internal organs, the reproductive organs, and finally, the last stage of dissection, a foetus and pregnancy. The strength of the visual contrast comes to the fore. As much as her image captures the attention of the public, as much as her face transmits a melancholy beauty, she is like all human beings: organized vital matter. We are dealing with a voyage toward the experimental discovery of human nature [fig. 11].

The section of the museum presenting the greatest problems was the astronomical observatory. The restructuring of the tower proceeded slowly and the observa-