



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

ANNA MARIA PROCAJLO
LEOPOLDO DE' MEDICI E LA SUA RICERCA SISTEMATICA
DEL "RITRATTO FATTO DI SUA PROPRIA MANO"

in "Images", n. 4, maggio 2020, pp. 134-151

Gli **Uffizi**
Corridoio **Vasariano**
Palazzo **Pitti**
Giardino di **Boboli**

4

maggio 2020



Anna Maria Procajlo

LEOPOLDO DE' MEDICI E LA SUA RICERCA SISTEMATICA DEL "RITRATTO FATTO DI SUA PROPRIA MANO"

La raccolta degli autoritratti custodita dal XVII secolo a Firenze, presso gli Uffizi, riunisce oltre 1.750 opere in cui gli artisti raffigurano se stessi; si tratta, di gran lunga, della più vasta collezione del suo genere in età proto-moderna. Promotore del progetto fu il cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675), il quale, a partire dal 1650, cominciò a reclutare a tal fine artisti e conoscitori d'arte col preciso intento di reperire autoritratti per la sua Stanza dei Pittori che assecondassero la nota passione per la pittura meta creativa incentrata sull'autore. Al granduca Cosimo III (1670-1723) dobbiamo poi l'iniziativa di far ampliare in modo consistente, sistematizzare e catalogare questa speciale raccolta, lascito personale dello zio Leopoldo. In vista di una rappresentazione enciclopedica mirante alla maggiore completezza possibile, Cosimo III coinvolse con risolutezza artisti ed artiste d'Oltralpe, che accrebbero la collezione di 163 pezzi complessivi. A una significativa, ulteriore estensione del repertorio contribuirono in particolare le donazioni a nome del granduca Asburgo-Lorena, Pietro Leopoldo de' Medici (1765-1790) - la loro prima trasposizione per volontà dei "direttori museali" in serie di incisioni in più tomi¹ permise poi al pubblico di ammirare le opere anche in quella modalità². Dagli anni 70 del Novecento, i pezzi conservati nella Galleria degli Autoritratti erano rimasti praticamente inaccessibili sia ai normali visitatori sia alla comunità scientifica, mentre oggi, grazie al direttore degli Uffizi Eike Schmidt, la raccolta degli autoritratti fondata dal cardinal Leopoldo guadagnerà a breve un nuovo spazio espositivo.

Fino ad ora, la pur imponente impresa di Leopoldo (fig. 1) - promotore di una raccolta di autoritratti che surclassava senza dubbio le collezioni congeneri - non ha riscosso sufficiente interesse da parte degli storici dell'arte neanche per l'acribia dimostrata dal cardinale nell'allestire quel repertorio. Il tomo che Wolfram Prinz dedicò alla storia della raccolta nel 1971 - inteso come epitome delle vicende a questa connesse basate sulle lettere dei così detti "agenti granducali" al servizio dei Medici - resta fondamentale e imprescindibile per qualsiasi ulteriore ricerca sull'argomento; anche senza contare i quasi cinquant'anni trascorsi dalla sua uscita, una certa sommarietà lo rende tuttavia parzialmente obsoleto. In effetti, gli archivi fiorentini preservano altresì altri carteggi



1
Giovan Battista Foggini,
Ritratto del cardinale Leopoldo de' Medici, Gallerie degli Uffizi.

rimasti alquanto trascurati dagli studiosi: si tratta di fonti potenzialmente in grado di tratteggiare le origini della collezione. Su queste basi, nel quadro del progetto del Consiglio Federale delle Ricerche (Deutsche Forschungsgemeinschaft - DFG), il fulcro del mio piano di tesi dottorale s'incentra, col coordinamento di Valeska von Rosen³, sulle caratteristiche strutturali della raccolta custodita nella Stanza dei Pittori per quanto attiene alla sua genesi nonché al suo assetto e allestimento, in particolare entro l'orizzonte cronologico del XVII secolo. In primo piano sono, da un lato, la peculiare politica di acquisizione iconografica diretta da Leopoldo, dall'altro, gli interventi di ristrutturazione e ampliamento ad opera di Cosimo III, ai quali è possibile risalire attraverso gli scambi epistolari intercorsi tra i due granduchi di casa Medici e i loro "agenti". La ricerca avrà inoltre particolare riguardo per le forme di dono e scambio, nell'intento di dimostrare l'inquadramento della raccolta entro il sistema dei favori reciproci e il ruolo delle immagini nelle transazioni granducali⁴.

Il mio contributo non intende configurarsi come un'indagine esaustiva delle immagini per quanto attiene alle loro pretese di originalità o alla loro essenza di singoli autoritratti; mira piuttosto ad aprire uno squarcio sui criteri programmatici di selezione dei reperti pittorici sopra indicati sulla base del fitto scambio epistolare intercorso tra Leopoldo e i suoi "agenti". A partire da informazioni chiave sugli autoritratti risalenti fino alla Consulta di Firenze, saranno messe in luce le strategie di acquisto e di ricerca del materiale iconografico. La mia tesi poggia appunto sul presupposto che dalla vasta corrispondenza in questione possa trasparire la messa a punto da parte di Leopoldo di diverse metodologie di ricerca, tutte volte a garantire la "paternità da parte del modello" dell'autoritratto in vista di una coerente "originalità" interna della Stanza dei Pittori. Su un altro fronte, procederò anche a confutare la sostenibilità della pur autorevolmente asserita dipendenza di detta raccolta tematica dalla serie degli Uomini Illustri in possesso di Cosimo I (1519-1574). Anziché dall'intento di documentare l'aspetto esteriore dell'artista, Leopoldo era mosso infatti dall'ambizione sostanzialmente distinta - e questo è un altro punto della mia tesi - di cogliere la natura tecnico-pittorica dell'immagine in sé, come frutto della mano di un ben preciso artista.

La raccolta degli Uomini Illustri di Cosimo I

Linda Susan Klinger e Franco Minonzio riconoscono in Paolo Giovio l'antesignano di una collezione innovativa di Uomini Illustri o Famosi⁵ (comprensiva, fra l'altro, di tre artisti)⁶. I due studiosi sostengono infatti che, in qualità di biografo, la sua ambizione fosse quella di rendere la *vera effigies* dei protagonisti in una raffigurazione a mezzo busto⁷. In ossequio alla tradizione antica, nell'agio della sua residenza sul Lago di Como, immagine rappresentata ed esistenza concreta stabiliscono un



2

Agnolo di Cosimo detto Bronzino (bottega),
Ritratto di Cosimo I de' Medici, Gallerie degli Uffizi.



3

Veduta del primo corridoio degli Uffizi.

intimo nesso di pari dignità nella forma che assumono in ciascuna delle sue *Vite*. Secondo Thomas Kuster, è appunto questo nesso a conferire al suo lavoro un'impronta storico-documentaristica non disgiunta da un intento commemorativo⁸. Informato dallo stesso Giovo in merito alla sua collezione, Cosimo I de' Medici (fig. 2) inviò il pittore Cristofano dell'Altissimo sul Lago di Garda, incaricandolo di riprodurre quei ritratti tra il 1552 e il 1589. Nel 1568, l'artista aveva già realizzato 280 copie; Cosimo I darà ordine di affiggerle nella Sala della Guardaroba⁹ (figg. 3-4). È proprio una lettera indirizzata a quest'ultimo che ha permesso a Nadia Cannata di evidenziare la premura di Giovo nel rivendicare l'aderenza della resa iconografica, senza riguardo né per la qualità dell'immagine né per il fatto che il modello di riferimento fosse un'opera di prima mano o la riproduzione di un autore successivo¹⁰. Oltre a Wolfram Prinz, l'immagine di Leopoldo come continuatore, una sessantina di anni dopo, di questa tradizione "gioviiana" degli autoritratti in serie è condivisa da Caterina Caneva e Paola Barocchi¹¹. Valentina Conticelli sostiene altresì che le *effigies* degli Uomini Famosi di cui Cosimo I aveva commissionato la riproduzione



4
Cristofano Dell'Altissimo,
Ritratto di Leonardo da Vinci, Gallerie degli Uffizi

fossero diventate il *leitmotiv* della nuova stanza¹². A tutt'oggi, la ricerca non risulta in ogni modo aver tracciato una netta linea di demarcazione in grado di evidenziare l'intrinseca diversità di approccio che separa le serie ritrattistiche degli Uomini Illustri "di tipo ordinario" dai veri *autoritratti* d'artista.

Secondo Thomas Kuster, il concetto di ritratto maturato in Italia a partire dal XV secolo si riflesse nell'arredamento di studi privati e biblioteche. In simili ambienti, lontano dall'assolvere a una mera funzione decorativa, gli Uomini Illustri alludevano a un'idea di erudizione nel solco della tradizione classica che non trascurasse il ricordo del soggetto rappresentato. L'enfasi e il risalto con cui erano effigiati conferiva a quei personaggi una pregnanza esemplare che incoraggiava il riconoscimento della loro figura, nobilitandola. Nei loro ritratti, alla pura esaltazione del potere si aggiungeva così una consapevolezza politico-dinastica in grado di legittimare la prospettiva individuale del collezionista¹³. Ne consegue pertanto che il senso fondamentale dell'opera consistesse nell'occasione di individuare e riconoscere il soggetto, nonché nell'invito a identificarsi con lo stesso – un compito da ritenersi adempiuto solo se il ritratto risultava "somigliante" nella comune accezione di "aderente al vero" in quanto "originale", suggerendo una vicinanza alla realtà naturale. Al di là sia dell'inerente, estrema ambiguità del concetto di "somiglianza" sia delle implicazioni e degli schemi di giudizio ad esso sottesi – per non parlare delle numerose questioni di primo piano che solleva nel campo della storia dell'arte – soprattutto nell'ambito della ritrattistica la ricerca poggia su questa idea basilare, che offre un agevole strumento di interpretazione dei fenomeni artistici e della realtà. Il ritratto spicca infine per la sua attenzione all'aspetto esteriore di una persona in quanto tale¹⁴. I limiti aporetici della "somiglianza" sono affrontati anche da Rudolf Preimesberger, che allude altresì alla capacità di tale approssimazione di trasformare l'effettiva assenza nell'inganno di una presenza vera. Sia come sia, è ancora la somiglianza a decretare con piena coerenza il pregio precipuo del ritratto, grazie appunto all'intimo legame che essa instaura con l'essenza del reale e del vero¹⁵.

Nel caso della serie di ritratti tipografici in possesso di Cosimo I, composta unicamente di immagini non di mano del modello, suscitano interesse anche l'aspetto e la resa pittorica delle singole personalità. Il presupposto iniziale che l'immagine "apografa" riflettesse in forma immediata la concreta rappresentazione di quella "autografa" rendeva irrilevante l'identità della seconda mano. Fino a che punto la cultura italiana del XIV e XV secolo non avvertisse il rischio di copiatura meccanica virtualmente connesso alla riproduzione pittorica (per mano esterna) dei ritratti trova conferma nelle indagini consacrate da Mila Horkyall'iconografia degli artisti¹⁶. Quanto emerso farebbe escludere, anche in rapporto alla raccolta degli Uomini Illustri in questione, la netta coscienza del concetto di ritratto autentico – data, appunto, l'irrelevanza contestuale della paternità in sé intesa.

Metodi di ricerca per la verifica della paternità di ritratti e autoritratti

Sul fronte opposto, l'importanza che Leopoldo de' Medici avrebbe poi ascrivito alle prove per attribuire con certezza ai modelli stessi i ritratti acquisiti nella sua collezione speciale emerge nelle numerose lettere da lui spedite agli agenti di fiducia, incaricati di procurargli opere d'arte. Ecco, infatti, come il granduca si raccomanda al conte Battista Bolognetti: "Vorrei pertanto [...] ritrovare qualche Testa di Ritratto di Pittore fatto di sua propria mano, con avvisarmi la Grandezza, l'Autore, et il Prezzo"¹⁷.

Nelle prime righe delle missive indirizzate al mecenate, gli "agenti" non dovevano limitarsi a trasmettere informazioni chiave come le dimensioni, l'identità del pittore e il prezzo del ritratto; fra le notizie urgenti rientrava anche quel "fatto di sua propria mano" – la certezza che un ritratto fosse "opera del modello stesso" costituiva insomma il criterio cardine che informava la sua politica di acquisizione. Come afferma a chiare note, Leopoldo mira anzitutto a smascherare copie e contraffazioni per poi scartarle indipendentemente dal loro pregio intrinseco¹⁸. La pretesa di raccogliere soltanto pitture autentiche è già ravvisabile il 4 novembre 1645, data in cui il collaboratore Paolo del Sera, residente a Venezia, riportava in una lettera di essere riuscito a rintracciare un disegno che, pur riproducendo una testa di Tiziano, non risaliva alla mano dell'omonimo pittore. Il mediatore spiegava inoltre al cardinale che gli avrebbe procurato quella tela con ritratto solo "se fusse stata originale"¹⁹. Negli anni sessanta del XVII secolo si assiste a un ulteriore inasprimento dei requisiti per la verifica dell'autenticità, con l'invito agli incaricati di privilegiare lo studio degli artisti contemporanei in vita o defunti di recente la cui paternità risultasse di più agevole identificazione²⁰.

Prima dell'acquisto, le scrupolose indagini di accertamento dell'autore erano ripetute in una seconda fase da esperti e consulenti impegnati a risalire all'ascendenza dei ritratti spediti a tale scopo in giro per l'Italia. Ne è un esempio, negli anni 1673-1675, l'offerta, giunta da Roma attraverso l'agente Casarenghi, di dodici "ritrattini" che Leopoldo si fece spedire a più riprese a Firenze nell'arco di due anni per perizie e verifiche²¹. L'ipotesi di Jennifer Fletcher è che, in quel periodo, il mercato dell'arte fosse finito nelle pastoie di procedure astruse – nel rispetto delle quali, per esempio, le costose indagini sulla provenienza potevano comportare l'acquisizione a Urbino di dipinti di origine bolognese e il loro reinvio a Bologna in vista della perizia di esperti locali²².

Perfino le fervide attività della cosiddetta Consulta si improntavano dal canto loro alle esigenze di ordinamento, qualità e richiesta sul mercato in rapporto al prezzo di vendita richiesto dal proprietario di un'opera. I due consiglieri stabilmente impiegati a Firenze rispondevano ai nomi di Filippo Baldinucci e Baldassarre Franceschini; ciò non toglie che anche pittori di corte come Justus Sustermans fossero interpellati per consulenze sulla paternità di alcune tele²³. Nel 1671, accadde così che Leopoldo

richiedesse la perizia di neoacquisizioni ad opera di Antonio Correggio e Giovanni Bellini, da parte sia di Sustermans che di Franceschini, con conseguente approntamento di due distinte valutazioni²⁴. Sustermans appose la sua direttamente in calce al documento, come richiestogli da Leopoldo. A suo giudizio, si trattava di un ritratto "semplice" di Bellini realizzato da un altro pittore: "Io Giusto affermo il ritratto più piccolo essere come sopra di Mano del Correggio. Il ritratto maggior credo sia Giovanni Bellini ma d'un'altra mano al mio parere"²⁵.

Dal canto suo, Baldassarre Franceschini sosteneva invece che, secondo lui, quel dipinto di Bellini – testimone, in effetti, della sua "maniera" – se risaliva di certo alla mano dell'artista in questione, non poteva definirsi autoritratto – in quanto, anziché quelle dell'autore, rappresentava le fattezze di qualcun altro: "[...] è ben vero che io lo stimo certissimo di sua mano, essendo quella la sua maniera. Non asserisco però che sia il Ritratto suo medesimo [...]"²⁶.

Anche riguardo al secondo ritratto, Franceschini si metteva in dubbio; era infatti d'avviso che, sul piano esecutivo, l'opera avrebbe dovuto essere più elaborato: "Circa quello del Coreggio, ho dubbio grande possa essere di sua mano, perché di quella età che mostra il Ritratto, quel grand'huomo haverebbe dipinto molto meglio"²⁷.

L'intento di soddisfare il criterio riassunto nella formula "fatto di sua propria mano" fu perseguito tentando di esaminare gli autoritratti in più sensi. Come attestano le citazioni summenzionate, sono in primo luogo la "maniera" dell'artista, l'aspetto esteriore del soggetto ritratto e la qualità della pittura a definire i fattori dirimenti di una perizia. Oggetto di scrutinio è poi, anche, la logica soggiacente alla genesi del supposto autoritratto, come si ricava dalle seguenti righe di Franceschini: "Soggiungo che quel guardar in altra parte (come fa il ritratto del Coreggio) che verso chi lo ritrae, dà sospetto non esser il Pittor medesimo, non potendosi nello specchio veder gl'occhi in quella veduta"²⁸.

L'approccio e i dettagli procedurali fanno intuire, già da un passo così succinto, la priorità avvertita dalla Consulta di mettere a punto diversi criteri di ricerca. Tale impostazione sorge innanzi tutto dalla doppia difficoltà connessa al tema dell'autoritratto. Quest'ultimo è, per definizione, un sottogenere del ritratto incentrato sull'imitazione del proprio aspetto da parte di un pittore o di una pittrice anziché per mano di un'altra persona – la figura terza coinvolta coincide infatti, perlopiù, con il committente e destinatario dell'opera stessa. La peculiarità consiste appunto nell'assumere i panni sia dell'autore che del soggetto della propria creazione. L'auto-rispecchiamento rappresenta pertanto un passaggio fondativo del genere che, conaturato com'è all'autoritratto²⁹, si traduce in un gesto da cui scaturisce quella carica paradossale destinata a coinvolgere anche gli "agenti" fino a spingerli all'adozione di nuovi criteri di verifica. La motivazione "non potendosi nello specchio veder gl'occhi in quella veduta" permette infatti a Franceschini di negare all'opera il titolo di autoritratto. Quel che sfugge all'"agente" è però la differenza fra sguardo fisso sullo spec-

chio e sguardo rivolto al modello. Come osserva Gottfried Boehm, il vivido balenare sugli occhi dell'artista-autore è ridotto, nella sua immagine fittizia, al rango di due "punti ciechi", poiché quel limite invalicabile gli preclude ogni accesso a un confronto in chiaro grazie allo specchio. Per cogliere la qualità visibile dell'oggetto osservato e rappresentato, il pittore si trova insomma costretto a dirigere la propria vista "alla cieca"³⁰. Le difficoltà sottese al genere-autoritratto indussero a impiegare vari metodi in costante evoluzione per esaminare e sottoporre a ripetuti controlli i potenziali acquisti, in modo tale da soddisfare l'esigenza di vedere adempiuti nello stesso tempo i requisiti di ottemperanza alla "maniera" e pregio della pittura unitamente al criterio precipuo del genere stesso: l'esecuzione del proprio ritratto da parte dell'artista.

Il rilievo della "somialianza" in seno alla Consulta

Le modalità di affermazione del concetto di "somialianza" dell'immagine "apografa" all'immagine "autografa" nell'ambito della raccolta di Leopoldo saranno qui di seguito oggetto di una panoramica fondata sugli scritti del biografo e teorico dell'arte Filippo Baldinucci, perno dell'amministrazione fiorentina nonché agente incaricato da Leopoldo della dispendiosa sistemazione e catalogazione dei suoi ritratti. Anche presso la consultazione, l'agente dispensò i propri consigli al cardinale in merito a paternità, disposizione e rilievo di alcuni pezzi da collezione³¹. La sua perizia relativa a un supposto autoritratto di Annibale Carracci reca una descrizione del metodo di ricerca adottato per definire quel che chiama letteralmente "il somigliare". Secondo Wolfram Prinz, Baldinucci applicava al confronto un principio noto alla storia dell'arte fin dall'antichità e trasmesso alla prima età moderna attraverso il Medioevo. Il teorico esamina infatti le tre proporzioni del volto umano conformi al canone estetico: dallo zigomo all'attaccatura del naso; dall'attaccatura del naso alla fronte; dall'inizio alla fine della fronte. In una lettera, Baldinucci illustra la sua teoria, secondo la quale l'età poteva rendere l'uomo più magro o più robusto, senza però alterare le proporzioni³². Su queste basi, l'agente misconobbe come autoritratto una raffigurazione di Annibale sottopostagli dal granduca, non scorgendovi alcuna coincidenza con le caratteristiche di un altro ritratto del pittore certamente autentico³³. Per la cerchia di Leopoldo, questo approccio dev'essere stato moneta corrente, come attesta la sua adozione anche da parte di altri "agenti". Si consideri, ad esempio, la seguente affermazione di Baldassare Franceschini:

Che sia il Ritratto del Coreggio, mi assicurerei quasi d'affermarlo, poiché parmi haver visto nelle stanze dei Ser.mi di Parma al Giardino un Ritratto quanto il naturale (però Testa sola), che mi fu asserito esser Antonio da Coreggio che molto somigliava questo piccolo³⁴.

Il verbo "somialzare" è impiegato da Franceschini riferendosi al confronto con un altro ritratto sicuramente del Correggio. Una linea argomentativa corrispondente è seguita dall'agente nella sua perizia di un ritratto precoce di Rosso Fiorentino, da lui comparato con una raffigurazione tratta dalle *Vite* del Vasari. Di norma, la pietra di paragone della paternità dei ritratti di pittori non contemporanei era offerta dalle xilografie e incisioni in rame allegiate alle loro biografie di artisti da autori come Vasari, Malvasia, Bellori e Ridolfi³⁵. La conclusione da trarre è dunque, a un dipresso, che il concetto di *vera effigies* cui è improntata la collezione leopoldiana poggi assai più sull'intento di acquisire unicamente autoritratti originali di quanto non si proponga come semplice apparato documentario di valore enciclopedico sul vero aspetto fisico degli artisti. Come conferma l'antologia dell'autoritratto d'artista curata da Ulrich Pfisterer e Valeska von Rosen, agli albori dell'età moderna l'autoritratto affida il proprio senso non tanto a uno scopo testimoniale, quanto al valore di "plasmatura del sé" (*self-fashioning*) funzionale alla spettacolarizzazione iconografica³⁶. Poiché in epoca proto-moderna il ritratto di sé era vissuto, in effetti, come "rappresentazione dell'altro", il sottogenere che lo incarnava non rifletteva la realtà sociale, ma proiettava sulla tela aspirazioni e ambizioni di status del pittore attraverso la resa studiata di uno sguardo, di una mano o delle particolarità di certi segnali e del vestiario³⁷.

Confuta un fine di mera documentazione dell'aspetto esteriore anche la tenacia dimostrata da Leopoldo nello scovare autoritratti eseguiti da autori che da lungo tempo fregiavano la raccolta della loro presenza³⁸. A ciò si aggiunga che la Stanza dei Pittori metteva in mostra un repertorio di 'maniere' e soluzioni pittoriche originali di artisti la cui opera era già rappresentata. Tale circostanza acquista particolare spessore alla luce della seguente asserzione di Baldinucci:

E avendo l'Altezza di quel cardinale Leopoldo destinate alcune stanze dei suoi appartamenti ad una raccolta di gran numero di ritratti de' più insigni pittori, fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi, concetto in vero assai degno di quella vaga e nobilissima mente, volle che il Volterrano gli facesse il suo³⁹.

Quanto affermato dal suo collaboratore riconosce dietro la raccolta di Leopoldo l'intento di mettere in risalto l' "operare" concreto del pittore. Del sottogenere in quanto tale quello che lo intriga è, con ogni evidenza, l'approccio al lavoro – vale a dire, l'atto del "fare" ad esso sotteso in termini di *self-fashioning*. Questa elaborazione del loro "ego" artistico da parte dei pittori s'imprime indelebile nei ritratti che il cardinale accolse nella stanza da lui adibita a tal fine⁴⁰.

Tirando le somme, si può constatare quanto segue: la presenza di rilevanti fonti scritte a testimonio della peculiare tecnica di raccolta messa in atto da Leopoldo de' Medici è innegabile sia nella ex Stanza dei Pittori che nei carteggi dello stesso granduca. Lo scambio epistolare in questione e la galleria in sé consentono pertanto di attestare con ogni evidenza il nuovo interesse iconografico del cardinale, la cui attenzione risulta per la prima volta diretta unicamente all'autoritratto d'artista e la cui attività selettiva appare congiunta all'elaborazione di diverse strategie di raccolta miranti alla verifica di criteri d'indagine intesi ad accertare l'origine dei dipinti come veri "autoritratti di propria mano". L'eventuale associazione del nome del pittore con un prestigio da "uomo famoso" tale da meritargli di figurare in un "museo"⁴¹, non impedì a Leopoldo di preferire che fosse l'artista in persona a realizzare il proprio ritratto. Tale orientamento si pone in netto contrasto con il principio ispiratore della collezione di ritratti posseduta da Paolo Giovio, della quale Cosimo I commissionò una copia da appendere nei propri appartamenti; queste ultime serie nacquero infatti come riproduzioni di riproduzioni, indipendentemente da chi le realizzò e dalle circostanze della loro esecuzione. Un nuovo interesse sorse intorno alla personalità e all'aspetto dei soggetti rappresentati – che, per essere riconosciuti, dovevano suscitare un sentimento di "sommiglianza immanente". Il senso della rappresentazione e legittimazione del proprio punto di vista – decisivo già nelle raccolte proto-moderne di "uomini famosi" – si precisò con i crismi dell'affinità esteriore e visibile⁴². Da questa prospettiva, il quadro sopra esposto nel dettaglio mostra l'irrilevanza dell'identità dell'autore.

La disamina delle fonti scritte menzionate per le loro notizie sulla Stanza dei Pittori di Leopoldo colpisce per la coimplicazione di più criteri intesi a garantire l'autenticità degli autoritratti. Sulla base delle circostanze complessive connesse, da un lato, ad acquisto (in termini di identità del venditore e del prezzo richiesto), pregio ed esecuzione del ritratto, dall'altro, alla sua origine e alla "maniera" nonché alla plausibilità o meno del sotteso processo creativo, i dipinti – era incerto se di un volto altrui o del proprio – erano fatti oggetto di un minuzioso scrutinio volto a svelarne l'autore. La somiglianza con l'aspetto esteriore di quest'ultimo valeva in tale contesto solo come ulteriore tassello di un metodico sistema di verifica; non serviva, per contro, come marchio identificativo a fini mimetici, come accadeva invece nel caso della serie di ritratti "semplici" posseduta da Cosimo I. Come osserva già Baldinucci, l'interesse di Leopoldo gravitava assai più sulla tecnica scelta dal pittore – ovvero, alla lettera, sull'"operare" che ne era cifra – in vista della plasmatura di se stesso. Contrariamente a quanto sostenuto dalla ricerca sulla Galleria, la raccolta degli autoritratti è del tutto indipendente dalla precedente raccolta degli "Uomini Illustri". Se la serie dei ritratti perseguiva essenzialmente l'obiettivo di una qualche "sommiglianza", volta com'era a raggiungere il proprio vero scopo, consistente, in fondo, nella riconoscibilità della persona rappresentata, per la sua collezione il Cardinale si affidava piuttosto alle teorie

della fisiognomica per appurare la paternità dei singoli pezzi. Per questa via, Leopoldo abbandonò il principio che informava la serie degli "Uomini Illustri" di Cosimo I, vecchia ormai di sessant'anni, allestendo, grazie a nuovi metodi di ricerca, una raccolta speciale costruita su parametri completamente diversi, vale a dire sul rispetto dell'"originale" – o, se si vuole, dell'immagine autentica – nell'intento di promuovere l'esibizione di un *unicum* artistico che affrancasse il ritratto da ogni apporto estraneo.

ABBREVIAZIONI

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

NOTE

1 Per ulteriori informazioni sulla serie di incisioni in rame raffiguranti autoritratti originali degli Uffizi, si rimanda agli articoli di Isabell Franconi (n. cat. 70) e Anna Maria Procajlo (n. cat. 108) in Döring *et alii* 2018; per un confronto fra alcune serie di ritratti e autoritratti d'artista di origine proto-moderna, cfr. Rosen 2018.

2 Quanto alla storia della collezione speciale di autoritratti, cfr. Prinz 1971; Caneva 1994, p. 596; Ead. 2002; Sframeli 2007; Fileti Mazza 2017.

3 Per un quadro dettagliato del progetto DFG, cfr. Rosen 2020.

4 Per i primi risultati inerenti alla metodologia sistematica di controllo applicata da Leopoldo alla raccolta di autoritratti, cfr. Procajlo 2017.

5 Marchi 2015; Benocci 2014; Di Simone 2002.

6 Fra gli artisti in questione, compaiono i nomi di Brunelleschi, Michelangelo e Leonardo da Vinci. Cfr. Drot 1990, p. 11.

7 Klinger 1991, soprattutto p. 19 e p. 157; Minonzi 2007; Reynolds 2016.

8 Kuster 2014, p. 21.

9 Caneva 1990, p. 16; Prinz 1971, pp. 17-20.

10 "Ecco ch'io vi mando per passatempo... il Catalogo degli Eroi Famosi in Arme, quali ho con estrema diligenza raccolti in pittura in spazio di più di 30 anni; e gli faccio sotto li Elogii in prosa, esprimendo con brevità laconica la lor vita essornata poi con belli versi d'eccellenti poeti. E spero

che la vaghezza di tante varietà de visi d'huomini grandi porterà gran piacere agli occhi de chi li vedrà al Museo, così come gli Elogii ch'io scrivo daranno iocundità alli animini di quelli che leggeranno il libro. E acciò si mostri al mondo che li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati", citazione tratta da Cannata 2014, p. 78, nota 6.

11 Prinz 1971, p. 20 e Caneva 1990, p. 16 nonché Barocchi 2007, p. 255.

12 Conticelli 2017, p. 190.

13 Kuster 2014, p. 20; Gregory 2012, p. 83; Klinger Aleci 1998.

14 Schülter 1971; Thiel 1992, p. 52; Gaier *et alii* 2012, pp.12-18.

15 Preimesberger 1999, pp. 18f.

16 Horky 2003, pp. 155-156.

17 Abbozzo non datato di una lettera scritta da Leopoldo de' Medici a Giovan Battista Bolognetti, (ASF, lett. Art., XVIII, I, c. 538rv), qui desunta da: Prinz 1971, p. 165, Dok. I.

18 Così suona la richiesta di Leopoldo riportata in una lettera ai suoi "agenti": "pespingere [sic!] le copie benche buone". La citazione è tratta da Chiarini de Anna 1975, p. 49.

19 Così Paolo del Sera in uno scritto indirizzato a Leopoldo de' Medici nel 1649, (ASF, lettera del 4 gennaio 1649) disponibile, dal 20.11.2018, sul sito:

<http://www.archiviodistato.firenze.it/archividigitali/riproduzione/?id=149897>.

20 Matteoli 1975, p. 24. Alcuni “agenti” – come Paolo del Sera – non erano stati istruiti in tal senso (ASF, lettera del 25.07.1665).

21 Cfr. Prinz 1971, p. 89.

22 Fletcher 1979, p. 416; Goldberg 1983, p. 25.

23 Cfr. Goldberg 1983, p. 24 e Prinz 1971, pp. 38-40 e p. 94.

24 Da una lettera di Leopoldo de' Medici ai propri “agenti” datata 5/12/1671, (ASF lett. Art. Vol. XXI, ins. 4, c. 137, 5. dicembre 1671) e riportata in Prinz 1971, p. 94.

25 Da una lettera di Justus Sustermans a Leopoldo de' Medici risalente al 5/12/1671, qui tratta da Prinz 1971, p. 94.

26 Da una lettera non datata di Baldassare Franceschini a Leopoldo (ASF, lett. Art., XXI, 5, c. 77 r), qui tratta da Prinz 1971, p. 177, Dok. 47.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 Rosen 2017 e Stoichita 1998, pp. 224-298; quanto agli autoritratti, si vedano anche Bonafoux 1985; Asemissen – Schweikhart 1994; Beyer 2002; Bond – Woodall 2005; Cazzola 2013; Hall 2016.

30 Boehm 1985, p. 232.

31 Goldberg, pp. 55-57. Si rimanda altresì al saggio di Isabell Franconi (n. cat. 85) in Döring *et alii* 2018 e Franconi 2018.

32 Per la messa in atto da parte di Baldinucci della teoria della “somialianza” e sulle proporzioni, cfr. Poggiali 1802.

33 Prinz 1971, p. 39.

34 Da una lettera non datata di Baldassare Franceschini a Leopoldo (ASF, lett. Art., XXI, 5, c. 77 r) qui tratta da Prinz 1971, p. 177, Dok. 47.

35 Prinz 1971, p. 39.

36 Pfisterer – Rosen 2005, p. 15. In merito al processo menzionato come *self-fashioning* da parte dell'artista in epoca proto-moderna, cfr. Greenblatt 2001, p. 81 e Woods-Marsden 1998, p. 15.

37 Preimesberger 2004, p. 31.

38 Le fonti ci informano che Leopoldo possedeva almeno tre autoritratti di Annibale Carracci e due di Lavinia Fontana. Cfr., in proposito, Berti 1979, p. 829e p. 871 nonché Conticelli *et alii* 2017, pp. 544-553.

39 Citazione da Barocchi 1974, p. 175.

40 Rosen 2018, p. 22.

41 Warnke 1996, p. 143.

42 Gaier *et alii* 2012, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

Asemissen – Schweikhart 1994: H. U. Asemissen e G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlino 1994.

Barocchi 1974: F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. V, a cura di P. Barocchi, Firenze 1974.

Barocchi 2007: P. Barocchi, *Collezionismo mediceo e storia artistica, Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667*, vol. III, nr. I, Firenze 2007.

Benocci 2014: C. Benocci, *Uomini e donne illustri di casa Sforza: la collezione di ritratti*, Roma 2014.

Berti 1979: L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979.

Beyer 2002: A. Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, Monaco 2002.

Boehm 1985: G. Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Monaco 1985.

Bond – Woodall 2006: *Self Portrait. Renaissance to Contemporary*, catalogo della mostra (Londra 20 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di A. Bond e J. Woodall, Londra 2005.

Caneva 1990: *Storia di una collezione*, in *Autoritratti dagli Uffizi da Andrea del Sarto a Chagall*, catalogo della mostra (Roma 1 marzo – 15 aprile 1990), a cura di C. Caneva, Roma 1990, pp. 14-45.

Caneva 2002: C. Caneva, *Gli Autoritratti*, in *Il corridoio vasariano agli Uffizi*, Milano 2002, pp. 175-231.

Cannata 2014: N. Cannata, *Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Portrait Collections and the Rhetorics of Images*, in M. Wellington Gahtan (a cura di), *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Surrey 2014, pp. 67-79.

Cazzola 2013: F. Cazzola, *Im Akt des Malens: Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Paderborn/Monaco 2013.

Chiarini de Anna 1975: G. Chiarini de Anna, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel Carteggio d'Artisti dell'Archivio di Stato di Firenze*, in “Paragone. Arte”, 26.2, 307, 1975, p. 49.

Conticelli 2017: V. Conticelli, *L'eredità del principe Leopoldo nella Galleria del tardo seicento*, in *Leopoldo de Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze 07 novembre 2017 – 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Firenze 2017, pp. 177-199.

Conticelli *et alii* 2017: *Leopoldo de Medici. Principe dei collezionisti* (Firenze 7 novembre 2017 – 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Firenze 2017.

Di Simone 2002: P. Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova*, in “Rivista d'arte”, V serie. II, 2002, pp. 15-32.

Döring *et alii* 2018: *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800*, catalogo della mostra (Monaco 25 ottobre 2018 – 1 febbraio 2019), a cura di A. Döring, F. Hefe, U. Pfisterer, Passau 2018.

Drot 1990: J. Drot, *Narciso Ricompensato?*, in *Autoritratti dagli Uffizi da Andrea del Sarto a Chagall*, catalogo della mostra (Roma 1 marzo – 15 aprile 1990), a cura di C. Caneva, Roma 1990, pp. 10-13.

Fileti Mazza 2017: M. Fileti Mazza, *Una Pesca Miracolosa. Il Sistema Collezionistico di Leopoldo de' Medici*, in *Leopoldo de Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze 07 novembre 2017 – 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Firenze 2017, pp. 15-35.

Fletcher 1979: J. Fletcher, *Marco Boschini and Paolo del Sera - Collectors and Connoisseurs of Venice*, in “Apollo”, novembre, 1979.

Franconi 2018: I. Franconi, “Un non so che della storia”. *Die Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua (1681-1728) von Filippo Baldinucci und ihre Verortung in der europäischen Kunsthistoriographie im 17. Jahrhundert*, Diss. [Ruhr-Universität Bochum], Bochum 2018.

Gaier *et alii* 2012: M. Gaier, J. Kohl, A. Saviello, *Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte*, in *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2012, pp. 11-27.

Goldberg 1983: E. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton/ New Jersey 1983.

Goldberg 1988: E. Goldberg, *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton/ New Jersey 1988.

Greenblatt 2001: S. Greenblatt, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 2001.

Gregory 2012: S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Surrey 2012.

Hall 2016: J. Hall, *Das gemalte Ich. Die Geschichte des Selbstporträts*, Darmstadt 2016.

Horky 2003: M. Horky, *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlino 2003.

Klinger 1991: L. S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Princeton 1991.

Klinger Aleci 1998: L. Klinger Aleci, *Images of Identity. Italian Portrait collections of the fifteenth and sixteenth centuries*, in N. Mann (a cura di), *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, Londra 1998, pp. 67-79.

Kuster 2014: T. Kuster, “(...) mit Sachkenntniß und selbener Geduld, und mit einem so grossen Kostenaufwande (...) zusammengebracht und geordnet (...)”. *Formen neuzeitlicher Porträtsammlungen*, in *Face to Face. Die Kunst des Porträts*, catalogo della mostra (Innsbruck 12 giugno- 28 settembre 2014), a cura di S. Haag, Innsbruck 2014, pp. 19-25.

Marchi 2015: A. Marchi, *Lo studiolo del Duca: il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino*, Milano 2015.

Matteoli 1975: F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, edited by A. Matteoli, Roma 1975.

Meloni Trkulja 1994: S. Meloni Trkulja, *Die Sammlung der Selbstbildnisse*, in *Die Uffizien und der Palazzo Pitti*, a cura di M. Gregori, Monaco 1994.

Minonzio 2007: F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg, Pisa 2007, pp. 77-146.

Pfisterer – Rosen 2005: U. Pfisterer, V. von Rosen (a cura di), *Vorwort*, in *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stoccarda 2005, p. 15.

Poggiali 1802: F. Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci intorno al modo di dar proporzione alle figure in pittura e scultura*, a cura di G. Poggiali, Livorno 1802.

Preimesberger 1999: R. Preimesberger, *Einleitung*, in *Porträts*, a cura di R. Preimesberger, H. Baader e N. Suthor, Berlino 1999.

Preimesberger 2004: R. Preimesberger, *Selbstreflexivität, zweifach?*, in *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*, catalogo della mostra (Vienna 19 novembre 2004 - 20 febbraio 2005), a cura di R. Trnek, Ostfildern 2004, p. 31.

Prinz 1971: W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, vol. 1, a cura di U. Middeldorf e U. Procacci, Berlino 1971.

Procajlo 2017: A. M. Procajlo, *Leopoldo de' Medicis Systematik beim Sammeln von Künstler selbstbildnissen*, tesi di master [Ruhr-Universität Bochum], Bochum 2017.

Reynolds 2016: *The Cult of the Artist*, in *Portrait of the Artist*, catalogo della mostra (Londra 4 novembre 2016 - 17 aprile 2017) a cura di A. Reynolds, Londra 2016, pp. 8of.

Rosen 2017: V. von Rosen, s.v. *Selbstporträt*, in *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Stoccarda 2017.

Rosen 2018: V. von Rosen, *Künstlerbildnis - Künstler selbstbildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgrafischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen*, in *Döring et alii* 2018, pp. 35-64.

Rosen 2020: V. von Rosen, *The Galleria degli autoritratti in the Uffizi. Notes on a Research Project on the Conditions of Artistic Production, Modes of Reception and Systems of Organisation in the Context of an Early Modern 'Special Collection'*, in "IMAGINES", 3, 2020, pp. 156-169.

Schülter 1971: D. Schülter, s.v. *Ähnlichkeit*, in Joachim Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. I, Basilea 1971, col. 114-115.

Sframeli 2007: M. Sframeli, "Consacrati all'eternità dalle loro stesse mani". *La collezione di autoritratti di Leopoldo de' Medici*, in *I volti dell'arte dalla collezione degli Uffizi*, catalogo della mostra (Venezia 27 gennaio - 6 marzo 2007), a cura di M. Sframeli e G. Giusti Galardi, Milano 2007, pp. 27-37.

Stoichita 1998: V. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei*, Monaco 1998.

Bonafoux 1985: P. Bonafoux, *Der Maler im Selbstbildnis*, Geneva 1985.

Thiel 1992: C. Thiel, s.v. *ähnlich/Ähnlichkeit*, in *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, vol. I, a cura di J. Mittelstraß, Stoccarda/Weimar 1992, p. 52.

Warnke 1996: M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Colonia 1996.

Woods-Marsden 1998: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the social Status of the Artist*, New Haven 1998.

Giovanni Battista Gaulli
detto Baciccio,
Ritratto del cardinale
Leopoldo de' Medici,
Gallerie degli Uffizi

