

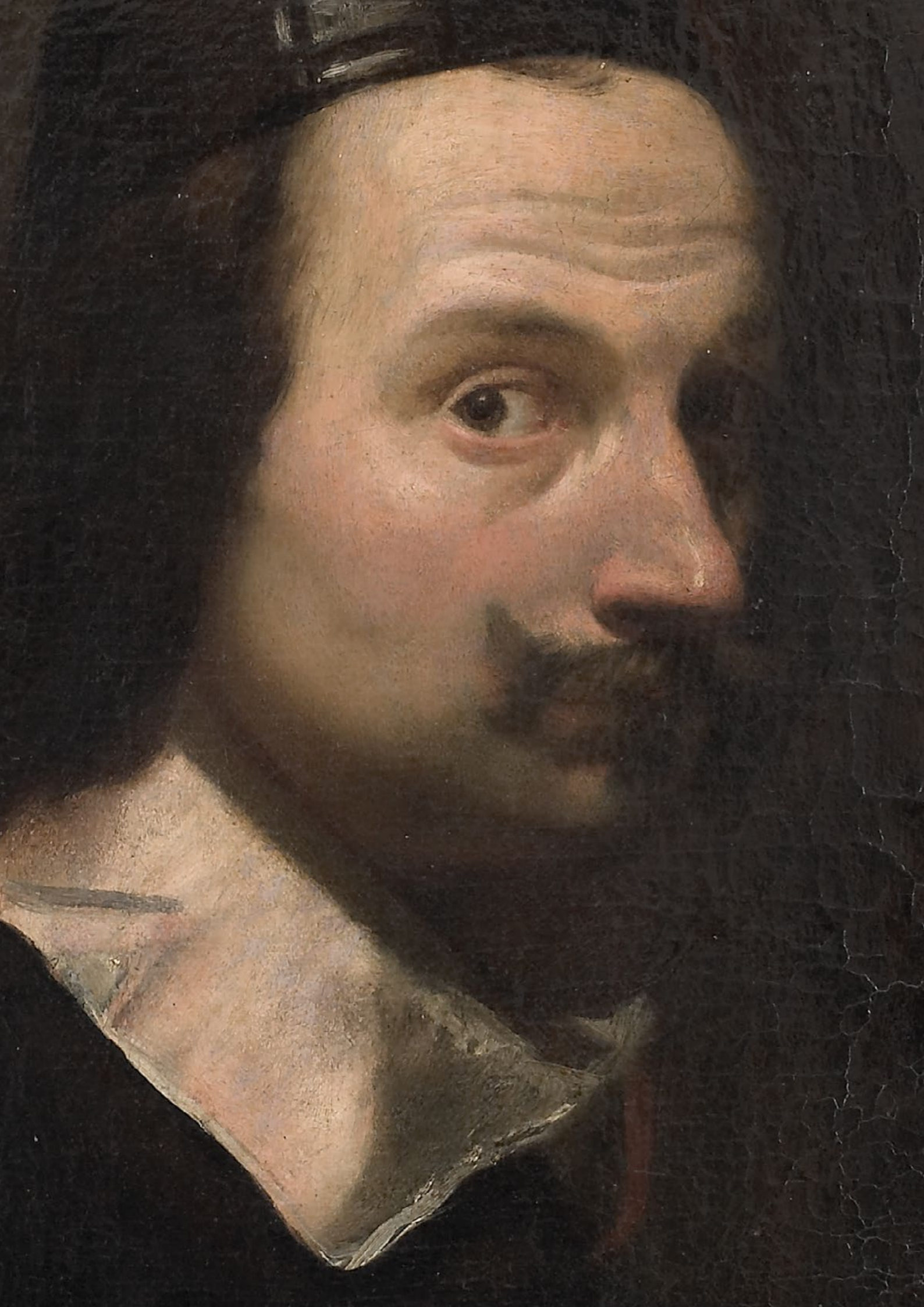


images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

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

4
maggio 2020



Isabell Franconi

“[...] RIDURRE A MAGGIOR PERFEZIONE E SOMIGLIANZA”?

Le modalità di ricezione degli autoritratti d'artista degli Uffizi nel Museo Fiorentino e la definizione del termine “somiglianza” nel Settecento¹

La collezione di autoritratti d'artista fu fondata intorno alla metà del XVII secolo da Leopoldo de' Medici (1617-1675) e ancora fino ai giorni nostri viene arricchita da nuove acquisizioni, facendone di gran lunga la più vasta collezione di autoritratti d'artista dell'epoca moderna. Non solo l'enorme quantità, ma anche la particolare politica di acquisizione, soprattutto nei primi decenni del progetto di raccolta, distinguono questa collezione specialistica dalle altre del suo tempo: è probabilmente la prima creata appositamente e secondo regole precise da intenditori. Nella *Lettera a Vincenzo Capponi* del 1681², Filippo Baldinucci (1625-1696), l'esperto d'arte nominato da Leopoldo, elabora un metodo di valutazione delle opere d'arte e lo mette in pratica nell'ambito della sua attività curatoriale per la collezione medicea³. La collezione di autoritratti d'artista doveva concentrarsi principalmente sugli artisti contemporanei o recentemente scomparsi, in quanto ciò garantiva con un grado di certezza relativamente elevato che l'opera fosse autografa, perché questa era la condizione determinante per l'inserimento di un ritratto nella collezione⁴.

Cosimo III (1642-1723), che aveva già acquistato quadri per la collezione durante la vita di Leopoldo, e continuò ad arricchirla con grande entusiasmo dopo la morte dello zio, voleva che fosse la più completa possibile. Così, nell'anno successivo alla morte di Leopoldo, Cosimo incaricò Baldinucci di fare un inventario della collezione di autoritratti⁵. Fino ad allora, la maggior parte di questi si trovava al terzo piano di Palazzo Pitti in una sala che, nelle piante dell'epoca, viene chiamata “Stanza dei Pittori”. Nel 1680 Cosimo espresse il desiderio di riorganizzare ed ampliare la collezione degli autoritratti d'artista e ne affidò la realizzazione a Baldinucci. Quest'ultimo era anche disposto ad acquistare opere che eventualmente non fossero autografe. Giustificava questa posizione sostenendo che gli autoritratti d'artista erano una rarità e che il rischio che potessero essere acquistati da un altro collezionista era considerevole⁶.

Le attività di raccolta sotto la figlia di Cosimo, Anna Maria Luisa (1667-1743), Elettrice Palatina, e sotto il dominio degli Asburgo nel XVIII secolo, finora sono state esaminate solo con superficialità⁷.

Ci sono ragioni istituzionali per cui la raccolta, nonostante la sua importanza, non sia ancora stata studiata in modo esaustivo: a partire dagli anni settanta del Novecento infatti, i ritratti erano custoditi nell'inaccessibile Corridoio Vasariano. Questa è stata l'occasione per studiare la collezione nell'ambito di un progetto di ricerca favorito dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) presso la Ruhr-Universität Bochum sotto la direzione della prof.ssa Valeska von Rosen e in collaborazione con l'Istituto centrale di Storia dell'Arte (ZI) di Monaco (prof. Ulrich Pfisterer) e la Galleria degli Uffizi (dott. Eike Schmidt)⁸. L'obiettivo di questo progetto è quello di studiare sia la genesi sia i cambiamenti della collezione nel XVII e XVIII secolo sotto gli ultimi Medici e gli Asburgo. Oltre alle preferenze collezionistiche, lo studio riguarda anche l'ordine e le modalità di presentazione nonché la questione dell'accessibilità⁹. Una possibilità di conoscere la raccolta è la sua ricezione tramite cataloghi di mostre e incisioni¹⁰. Il mio contributo non riguarda quindi principalmente i singoli autoritratti della collezione, ma piuttosto la loro ricezione nel Settecento.

Il punto di partenza per le seguenti considerazioni è stata la mia ricerca sulle riproduzioni degli autoritratti d'artista nella *Serie di ritratti* di Francesco Moücke nell'ambito della mostra "Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800"¹¹ a Monaco di Baviera. Lì si poteva notare che le incisioni spesso mostrano notevoli differenze rispetto agli originali. Ciò mi ha spinto ad indagare quali fossero i parametri mediali e materiali relativi alla riproduzione che interessavano i lettori settecenteschi. La *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* è compresa nei tomi 7-10 del *Museo Fiorentino*, che fu commissionato dalla Società del Museo Fiorentino e realizzato da Anton Francesco Gori. Il chierico e antiquario fiorentino compose diversi scritti; la sua opera principale, tuttavia, il *Museo Fiorentino*, fu pubblicato in dieci volumi a partire dal 1731 e intendeva principalmente presentare gli oggetti archeologici della collezione medicea. Solo i quattro volumi della *Serie di ritratti*, pubblicati tra il 1752 e il 1762, riproducono dipinti: contengono 220 incisioni su rame che riprendono gli autoritratti d'artista provenienti dalla raccolta fiorentina¹². Si tratta presumibilmente di uno dei più completi compendi di ritratti d'artista del XVIII secolo e, oltre a ciò, della prima riproduzione completa della collezione di autoritratti¹³. Finora non è chiaro se e in quale misura la catalogazione e la pubblicazione degli autoritratti possa ancora essere considerata un progetto principesco, come i primi volumi rappresentativi di questa grande impresa pubblicata all'epoca dei Medici, o se sia invece già frutto delle attività di una qualsiasi istituzione statale, che abbia percepito il suo compito educativo.

I singoli volumi della *Serie di ritratti* contengono cinquantacinque incisioni ordinate cronologicamente che si trovano su una pagina del recto non numerata e sono accompagnati da una breve biografia ("Compendio") del rispettivo artista, scritta sulla base delle informazioni fornite, fra l'altro, dal Vasari e dal Baldinucci. Questa contiene, oltre ai dati biografici, anche le opere più importanti degli artisti, ma in genere

non fa riferimento al ritratto anteposto. Le incisioni, anch'esse non numerate, che si trovano al centro della pagina e lasciano un margine generoso, sono integrate da una didascalia che, oltre al nome e alla professione dell'artista, menziona anche il disegnatore e l'incisore.

Dalla prefazione emerge che gli editori intendevano propagare l'eccezionalità della collezione medicea oltre i confini di Firenze e dell'Italia¹⁴. Evidentemente non erano interessati a promuovere l'autoritratto come prodotto artistico, ma piuttosto a presentare l'estensione della collezione e la quantità di artisti contenuti in essa; infine quest'opera, esplicitamente, non è una raccolta selettiva di alcuni ritratti prescelti, com'era già stata realizzata¹⁵, ma la prima pubblicazione di tutti gli autoritratti contenuti nella collezione dell'epoca.

La collezione di autoritratti è stata originariamente concepita con l'obiettivo di visualizzare sia i metodi di lavoro degli artisti sia i loro volti. Baldinucci scrisse nella *Notizia del Volterrano*:

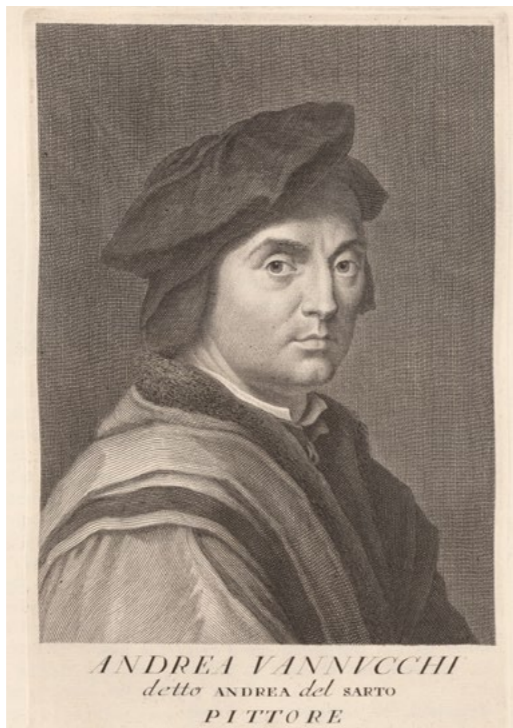
E avendo l'Altezza di quel cardinale Leopoldo destinate alcune stanze dei suoi appartamenti ad una raccolta di gran numero di ritratti de' più insigni pittori, fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi, concetto in vero assai degno di quella vaga e nobilissima mente [...]¹⁶.

Per quanto riguarda gli obiettivi della *Serie di ritratti*, il lettore apprende dalla prefazione corrispondente che l'intenzione era quella di riprodurre le opere "[...] a maggior perfezione e somiglianza[...]"¹⁷. Eppure, come accennato all'inizio, le riproduzioni in parte variano considerevolmente dagli originali. Nella maggior parte dei casi si tratta di cambiamenti che riguardano lo spazio pittorico, che talvolta viene ampliato o rimpicciolito¹⁸. Accade anche che la fisionomia della persona ritratta venga alterata, a volte così tanto che i tratti del viso appaiono acuminati nella riproduzione¹⁹. In altri casi la materialità del supporto dell'immagine non viene contemplata²⁰. Viene da domandarsi quali particolari dell'autoritratto fossero ritenuti degni di essere riprodotti e quali no. Si deve riflettere sul termine "somiglianza", perché in questo caso "somiglianza" non significa necessariamente che la riproduzione deve essere il più fedele possibile all'originale. In seguito confronterò alcuni autoritratti con le loro riproduzioni per tentare di rispondere a queste domande. Va notato a questo punto che la ricerca moderna si occupa senz'altro delle riproduzioni e, in questo contesto, anche della questione della "somiglianza". Da una parte si interroga quale sia il modello su cui gli incisori si siano basati²¹ – questa domanda è ovviamente superflua nel nostro contesto – mentre dall'altra si sofferma sulla correlazione tra "archetipo" ("Urbild") e



1

Andrea del Sarto, *Autoritratto*, 1528–1530, affresco su embrice, 51,5 x 37,5 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1694, n. 1890.



2

Andrea del Sarto, in: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, Firenze 1752, Vol. 7 (1), pp. 69–74.
© Bayerische Staatsbibliothek, München; Res/2 Arch. 169–4,1, tavola tra pp. 68/69.

riproduzione. A ciò si aggiunge la questione delle esigenze degli incisori da un lato e del metodo di stampa dall'altro²².

Vorrei iniziare con l'autoritratto di Andrea del Sarto (Vol. 7 (1), pp. 69–74) e quindi con un esempio che non si allontana dall'originale per quanto riguarda la fisionomia (figg. 1–2). La vera particolarità dell'originale però – l'insolito supporto dell'immagine – non viene ripreso nella riproduzione. Si tratta di un autoritratto eseguito in affresco su embrice che misura 51,5 x 37,5 cm e che venne eseguito tra il 1528 e il 1530. Il Vasari descrive in dettaglio le circostanze della genesi dell'opera (non sappiamo con certezza se si tratta di un evento reale o di una finzione del Vasari, ma la risposta a questa domanda è secondaria in questo contesto). Secondo l'aretino, dopo aver finito un San Iacopo per la Compagnia di San Iacopo del Nicchio, del Sarto aveva ancora vernice e calce, quindi prese una tegola e chiamò sua moglie Lucrezia. Le disse che voleva farle un ritratto in cui si potesse vedere come si fosse mantenuta bene col passare degli anni, ma che allo stesso tempo mostrasse comunque un cambiamento rispetto ai precedenti ritratti che lui le aveva fatto. Siccome Lucrezia non voleva stare ferma per essere ritratta, Andrea – in previsione della sua imminente morte, come scrive il Vasari – ritrasse se stesso aiutandosi con uno specchio. Il Vasari riteneva che Andrea ci fosse riuscito così bene che il suo ritratto appariva vero e naturale²³. Del Sarto si mostra a mezzobusto davanti ad uno sfondo grigio chiaro e osserva lo spettatore con lo sguardo sveglio, in un profilo a tre quarti. Il suo volto con il naso marcato è ulteriormente accentuato dal colletto bianco che emerge dalla sua veste marrone e nera, eseguita con pennellate grossolane. Il copricapo, anch'esso dipinto in marrone scuro, è tagliato dal bordo superiore del quadro. Del Sarto non mostra né le mani né gli utensili che indicano la sua professione.

Il ritratto inizialmente passò in possesso della moglie Lucrezia. Il 1609 può essere considerato come *terminus postquem* per la data d'ingresso del quadro nella collezione: a quel tempo era già registrato nella Guardaroba e fu trasferito nella Tribuna l'anno successivo²⁴. Non è chiaro quando fu aggiunto alla collezione degli autoritratti, ma nell'inventario della successione di Leopoldo non è ancora registrato come parte della “Stanza dei Pittori” in Palazzo Pitti²⁵. Non si sa se la crepatura causata dalla rottura della tegola fosse già visibile al momento della riproduzione, disegnata da Giovanni Domenico Campiglia e incisa da Carlo Gregori. Va tuttavia detto che, a causa del formato unificato della riproduzione, tanto la forma dell'immagine originale quanto la sua materialità non sono state rispettate. In più anche lo spazio pittorico è stato ingrandito nella riproduzione: mentre il cappuccio del pittore nell'originale è tagliato dal bordo superiore del quadro, l'inquadratura qui è estesa verso l'alto e l'artista è completamente visibile; inoltre il cappuccio è stato riprodotto in modo molto più dettagliato rispetto all'originale. La biografia che segue l'incisione non menziona l'autoritratto.



3

Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni, *Autoritratto*, 1616 ca., affresco su embrice, 51,6 x 37,4 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1724, n. 1890.

Il caso di Andrea del Sarto non è l'unico esempio di questo tipo: anche Giovanni Mannozi, detto Giovanni da San Giovanni (Vol. 8 (2), pp. 229-240), realizzò un autoritratto in affresco su embrice (figg. 3-4)²⁶. Giovanni si mostra girato a sinistra, mentre punta lo spettatore con lo sguardo concentrato, e con pochi pennelli nella sua mano destra. Mentre lo sfondo è stato elaborato con pennellate grossolane e veloci, che in parte lasciano trasparire il fondo del dipinto, il suo ritratto lo contrasta: l'artista dipinge se stesso con pennellate più fini - spicca soprattutto il colletto bianco con il pizzo eseguito in modo relativamente dettagliato.

A differenza dell'esempio precedente, la biografia che segue l'incisione fa riferimento all'autoritratto. Da questa veniamo a conoscenza del fatto che Giovanni tornò a Firenze dopo aver finito una commissione a Pistoia, ma che era immobilizzato



4

Giovanni da San Giovanni, in: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, Firenze 1752, Vol. 7 (1), pp. 69-74.
© Bayerische Staatsbibliothek, München; Res/2 Arch. 169-4,2, tavola tra pp. 228/229.

a causa di una dolorosa lesione al piede. Per non annoiarsi, steso a letto, inventò un metodo per dipingere piccole storie in affresco su salice, su canna e su embrice.

Per quanto riguarda questo ritratto, in relazione alla riproduzione nella *Serie di ritratti*, si giunge alla stessa conclusione del caso di del Sarto: la riproduzione non fa riferimento al supporto dell'immagine. Inoltre lo spazio pittorico è stato esteso verso l'alto e la testa appare meno ovale rispetto all'originale, ma è molto somigliante per quanto riguarda i tratti del viso. I pennelli, che nell'autoritratto originale sporgono diagonalmente oltre il bordo sinistro del quadro, e inoltre sottolineano l'immediatezza dell'atto pittorico attraverso la loro esecuzione grossolana, non solo sono qui raffigurati molto più corti e dettagliati, ma anche in senso più verticale.



5

Agostino Carracci, *Autoritratto*, 1589–1590,
olio su tela, 70,8 x 56,2 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1815, n. 1890.

Guardiamo l'autoritratto di Agostino Carracci come prossimo esempio (figg. 5-6). Nella riproduzione del ritratto (Vol. 8 (2), pp. 41-47) l'inquadratura è rimasta quasi inalterata, ma viene eliminato il contrasto chiaroscuro, cosicché il collare bianco, che nell'originale rimarca il volto giovanile del pittore, sottolineato dall'incidenza della luce e dal nero della veste, perde questa valenza, così come si perde l'effetto causato dalla mano destra del pittore distesa verso lo spettatore. Particolarmente evidenti, tuttavia, sono le modifiche della veste e del viso: nell'originale, la veste nera, che giace all'ombra, non è chiaramente riconoscibile. L'incisione invece mostra allo spettatore una veste chiusa al centro con un'abbottonatura, e la voluminosa manica crea un certo movimento. Inoltre Agostino è raffigurato con capelli molto più radi. Invece la barba folta, i baffi ed il pizzetto sono più accentuati, in modo che i tratti del viso appaiano più acuminati rispetto all'originale.



6

Agostino Carracci, in: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, Firenze 1754, Vol. 8 (2), pp. 41-47.
© Bayerische Staatsbibliothek, München; Res/2 Arch. 169-4,2, tavola tra pp. 40/41.

La perdita del contrasto chiaroscuro è evidente anche nell'incisione del ritratto di Lorenzo Lippi (Vol. 9 (3), pp. 73-77), nonostante proprio questo gioco di luci ed ombre nell'originale sia una caratteristica determinante del dipinto (figg. 7-8): il volto del pittore, con gli occhi spalancati rivolti verso lo spettatore e la fronte rugosa dalle sopracciglia tracciate verso l'alto, è messo in risalto soprattutto dalla luce che illumina la metà destra del viso. Nella riproduzione lo spazio pittorico viene ingrandito, la rappresentazione del naso differisce notevolmente da quella dell'autoritratto e, in generale, il Lippi appare invecchiato.

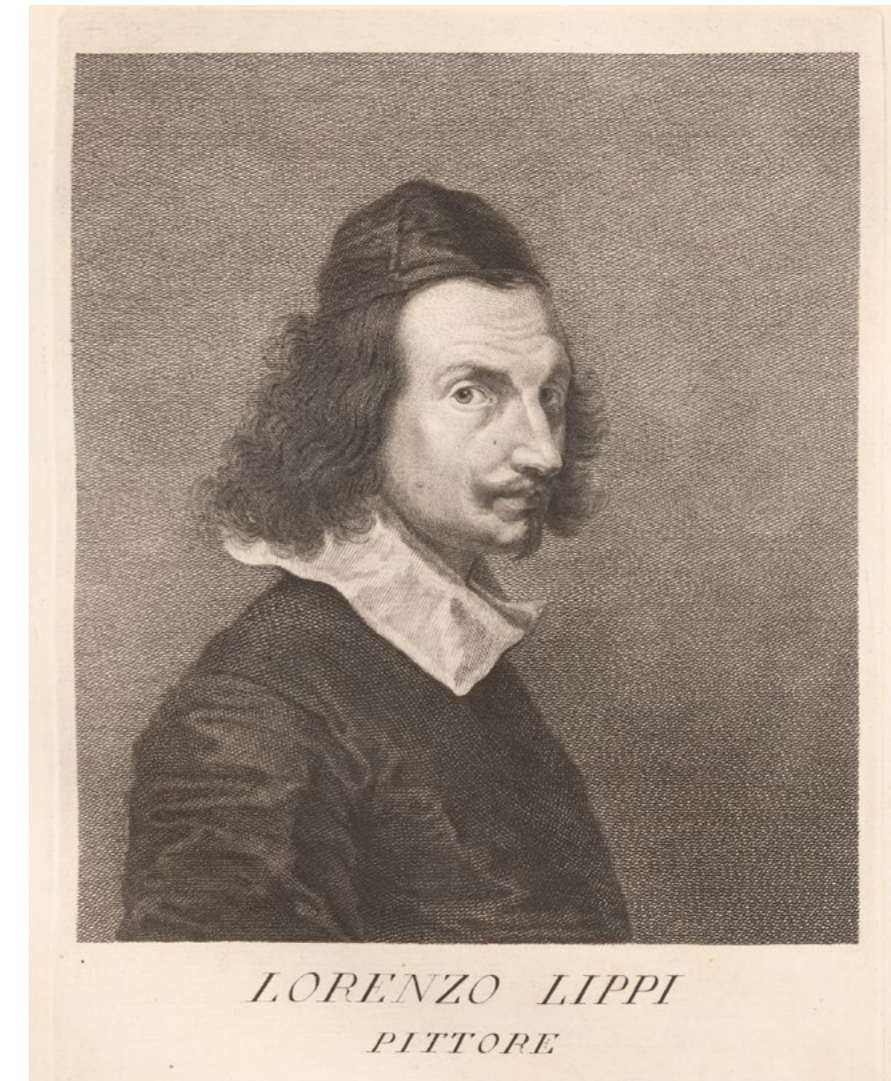
Già questi pochi esempi dimostrano che i modelli originali non sono stati riprodotti senza alterazioni tramite incisione, benché nella prefazione della *Serie di ritratti* sia



7

Lorenzo Lippi, *Autoritratto*, 1650–1660, olio su tela, 49,5 x 36 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1702, n.1890.

sottolineata la grande somiglianza con l'originale. È degno di nota, tuttavia, che da una recensione del primo volume, uscito nel 1752, è emerso che un volume precedentemente prodotto non sia stato pubblicato, proprio perché la somiglianza tra l'originale e l'incisione era stata ritenuta troppo imprecisa²⁷. Se le incisioni ora pubblicate vengono invece repute soddisfacenti, ci si potrebbe domandare quali siano i parametri cui è stata data particolare importanza nella nuova riproduzione e, soprattutto, che cosa intendessero i destinatari settecenteschi con il termine “somiglianza”. Anche se – o proprio perché – la categoria della “somiglianza” non è una quantità oggettiva e misurabile, essa è già stata oggetto di discussione nell'antichità²⁸. Come Valeska von Rosen ha potuto dimostrare di recente, la categoria di somiglianza è anche stata tematizzata da Giorgio Vasari in relazione alle



8

Lorenzo Lippi, in: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, Firenze 1756, Vol. 9 (3), pp. 73–77.
© Bayerische Staatsbibliothek, München; Res/2 Arch. 169–4,3, tavolatra pp. 72/73.

xilografie nella sua seconda edizione delle *Vite*, pubblicata nel 1568. Il Vasari sottolinea che le immagini disegnate non possono mai raggiungere il grado di somiglianza dei loro modelli dipinti²⁹. Considerando le difficoltà terminologiche, non sorprende che la ricerca delle voci “somiglianza” e “similitudo” nelle enciclopedie (storico-artistiche) non porti risultati³⁰. E anche se difficilmente riusciamo a cogliere concetti di somiglianza, li usiamo come strumenti per determinare l'icasticità tra “modello” e “immagine”. Ciò che Rudolf Preimesberger ha affermato per il rapporto tra “immagine originale” e “riproduzione” può essere riferito anche al rapporto tra “riproduzione” e “riproduzione della riproduzione”: il concetto di “somiglianza” è il “[...] problema [aporetico] di qualsiasi studio teorico del concetto e della materia del ritratto [...]”³¹.



9

Agostino Carracci, in: G. Bardi et alii, *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti*, Firenze 1789–1796.
© Österreichische Nationalbibliothek, Inv. PORT_00004912_01.

Questa questione, ovvero se fosse possibile riprodurre adeguatamente dei dipinti attraverso la stampa, è stata discussa fin dall'inizio del XVIII secolo, come ha potuto dimostrare Stephan Brakensiek³². Si può quindi presumere che i lettori di quel tempo non si siano lasciati sfuggire le divergenze suddette, ma a quanto pare questo non suscitò malcontento³³. Questa ipotesi è ulteriormente confermata dal confronto con le riproduzioni nella *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti*³⁴. Curata dagli editori Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni nel 1790, la *Raccolta* presenta trecentoventiquattro autoritratti di cui mostra in maggior parte quelli della collezione medica: per questo progetto duecentodiciannove delle duecentoventi lastre da stampa prodotte per la *Serie di ritratti* sono state riutilizzate senza modifiche e le incisioni sono state colorate successivamente³⁵. A differenza della *Serie di ritratti*, la *Raccolta* non è stata accompagnata da un testo biografico. Inoltre le incisioni non erano rilegate e potevano essere vendute singolarmente, cosicché non sono pervenute collezioni identiche tra loro. Tuttavia la *Nota de' ritratti originali de' pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze [...]* fornisce al collezionista indicazioni sull'ordine in cui disporre le incisioni³⁶.

I ritratti nella *Raccolta* ci mostrano di nuovo che, anche un quarto di secolo dopo il primo progetto complessivo di riproduzione, replicare l'originale il più fedele possibile non era evidentemente il fine principale, in quanto le lastre da stampa della *Serie di ritratti* sono state riutilizzate senza modificazioni, nonostante le divergenze dall'originale descritte sopra. Inoltre è da notare che non è stato fatto alcun tentativo di avvicinarsi all'originale neanche attraverso la successiva colorazione: per esempio il pizzetto di Agostino Carracci è stato dipinto in grigio pur essendo nero nell'originale (fig. 9).

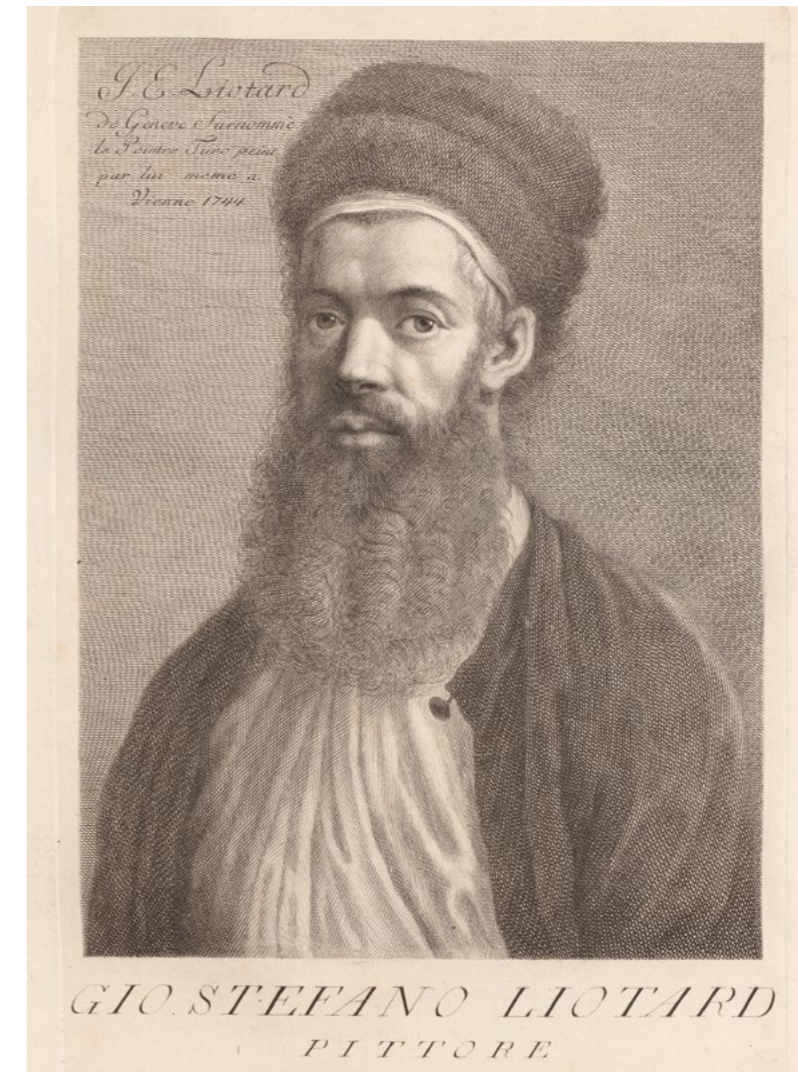
Nei compendi qui presentati sono stati ammessi cambiamenti così significativi da chiedersi a quali aspetti della riproduzione fossero principalmente interessati i destinatari nel tardo Settecento. In sintesi si può concludere quanto segue: sia la materialità sia il supporto del dipinto non vennero tenuti in considerazione e passarono in secondo piano rispetto alla rappresentazione della personalità dell'artista. Anche l'importanza dell'autografia propagata da Baldinucci non sembra più essere d'interesse nel Settecento³⁷. Non erano quindi né il supporto dell'immagine né il processo di produzione ad essere di primaria importanza per i destinatari delle incisioni, ma lo era soprattutto la trasmissione – l'autoritratto come testimonianza dell'aspetto dell'artista. In particolare il confronto dei ritratti di del Sarto e di Giovanni da San Giovanni con quelli di Lippi e Agostino mostra che nella riproduzione il volto era ovviamente di primario interesse. Infatti, nei casi in cui il volto era chiaramente riconoscibile nell'originale, la rappresentazione nell'incisione su rame si discosta solo in minima parte, mentre le differenze più evidenti si mostrano lì dove i disegnatori e gli incisori hanno eliminato il contrasto chiaroscurale e hanno dovuto ridisegnare i tratti del viso³⁸.



10

Jean-Étienne Liotard, *Autoritratto*, 1744, pastello su carta, 61 x 49 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1936, n. 1890.

Per quanto riguarda i forti cambiamenti fisiognomici, Fabia Borroni Salvadori sostiene che ciò sia dovuto all'incapacità degli incisori³⁹. Questo può chiarire alcune differenze: infatti già il Vasari giustificava in questo modo il perché le xilografie integrate nella *Giuntina* in parte non fossero fedeli all'originale⁴⁰. A mio parere, tuttavia, si può anche presumere che le modifiche siano state decisioni consapevoli: ad esempio la "invenzione" degli autoritratti del Lippi e di Agostino – l'ingegnoso contrasto chiaroscurale – sarebbe stata trasferibile in incisione su rame, ma non sembra esser stata una priorità per i destinatari nel XVIII secolo⁴¹. Essi erano interessati ad una rappresentazione chiaramente riconoscibile della persona ritratta e delle sue caratteristiche fisiognomiche. Questo è l'unico modo per spiegare i forti interventi sul ritratto di Jean-Étienne Liotard (Vol. 10 (4), pp. 273–276), per citare un



11

Jean-Étienne Liotard, in: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze*, Firenze 1762, Vol. 10 (4), pp. 273–276. © Bayerische Staatsbibliothek, München; Res/2 Arch. 169–4,4, tavola tra pp. 272/273.

ultimo esempio (figg. 10–11). Il berretto di pelliccia con rifinitura rossa sulla fronte, così appariscente nell'originale, è molto meno voluminoso nell'incisione, e il bordo rosso molto più chiaro. La barba piena e lunga, invece, viene mostrata ancora più lunga rispetto all'originale, il che accentua ancora di più il viso. I colpi di pennello, chiaramente visibili sui vestiti, sono stati eliminati nella riproduzione, ma le pieghe della camicia bianca sono state raffigurate in modo più preciso e uniforme che nell'autoritratto. Infine, eliminando il contrasto chiaroscurale, anche il naso curvo e appuntito è stato modificato in modo che nella riproduzione appaia più dritto e più largo rispetto all'originale. È significativo in questo contesto e sottolinea in particolare l'importanza attribuita al volto anche il fatto che per la riproduzione di Annibale Carracci (Vol. 8 (2), pp. 73–83), di cui vi erano almeno due ritratti nella

collezione medica che a metà del XVIII secolo erano considerati *autoritratti*, fu scelto come modello per la *Serie* un ritratto completamente diverso nella fisionomia rispetto agli autoritratti certi, un dipinto sicuramente non autografo, e che quasi sicuramente non mostra nemmeno il vero Annibale, ma soltanto il presunto volto dell'artista⁴². Dobbiamo quindi concludere che nel Settecento il termine “somiglianza” non si rifaceva ad una riproduzione del modello più icastica possibile, ma ad una raffigurazione più somigliante della fisionomia, che talvolta veniva accentuata da espressioni esagerate e attributi aggiunti o variati – soprattutto se questi non erano chiaramente visibili nell'originale. A mio parere, divergenze riguardanti il materiale o il supporto furono messe in conto⁴³.

Gli autoritratti furono sradicati dal loro originario contesto enciclopedico nella Galleria e ottennero in questi compendi esclusivamente il ruolo di trasmettere un'immagine dell'artista, che – nella *Serie di ritratti* – ne completasse la biografia invece di riprodurre fedelmente sia la struttura sia i modi di presentazione della collezione. Che intorno alla metà del XVIII secolo la riproduzione del contesto della collezione non fosse lo stimolo primario per la composizione dell'opera a stampa è dimostrato, da un lato, dalla sua disposizione cronologica e, dall'altro lato, dal fatto che il ritratto come prodotto artistico aveva un valore secondario poiché né l'autoritratto né l'aspetto fisico dell'artista vengono tematizzati nelle biografie. Il fatto che l'autografo dell'originale non venga menzionato nel contesto della riproduzione è particolarmente degno di nota, considerando che la *Serie di ritratti* è il primo e unico compendio del XVIII secolo destinato a riprodurre gli *autoritratti* d'artista. Inoltre vi sono prove che all'epoca, in alcuni casi, erano inclusi più autoritratti di un solo artista nella collezione – ma in generale ne è stato riprodotto solo uno, come ad esempio nei casi di Jacopo Bassano (Vol. 7 (1), pp. 109–112) e Annibale Carracci⁴⁴. In questi casi non è stato scelto il ritratto – se disponibile – che mostra l'artista nell'atto di dipingere, e nemmeno quello con un'invenzione particolarmente raffinata, ma quello che, come già evidenziato in precedenza nell'esempio di Annibale, mostra nel modo più chiaro possibile il volto dell'artista⁴⁵. Lo sradicamento dal contesto originario della collezione è ancora più radicale nella *Raccolta*, in quanto i singoli ritratti – come già mostrato – non erano più accompagnati da biografie, ma venivano presentati singolarmente e non erano nemmeno rilegati. Nel Settecento dunque possiamo constatare un cambiamento dei modi di ricezione, che per adesso può essere riferito solamente alle riproduzioni in rame. Non è possibile dedurre se allo stesso tempo questa constatazione possa essere applicata alla raccolta e ai modi di presentazione – quindi agli autoritratti stessi – e ne faremo dunque oggetto di studio nel nostro prossimo progetto di ricerca.

ABBREVIAZIONI

ASF: Archivio di Stato di Firenze.

NOTE

1 Il presente contributo si basa sulla mia presentazione nell'ambito della giornata di studi “Self-Portraits / The Uffizi Collection” (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Auditorium Vasari, 11 settembre 2018). Desidero ringraziare in particolare Heiko Damm e Andreas Plackinger per i preziosi spunti della seguente discussione.

2 Baldinucci 1681; pubblicata da P. Barocchi, *Lettera a Vincenzo Capponi*, in Ranalli – P. Barocchi 1975, pp. 461–485; vedi anche Bickendorf 1998, pp. 35–63; Goldberg 1988, pp. 104–106.

3 ASE, MdP 1526, Diversi (Filippo Baldinucci a Apollonio Bassetti, 12 febbraio 1681); per Baldinucci e per le sue attività nelle collezioni mediche vedi anche Franconi 2020 (in stampa).

4 Cfr. Matteoli 1975, p. 24 (Vita di Filippo Baldinucci): “[...] separati questi ritratti e dato loro luogo in una grande e nobilissima camera, incominciò con grande premura a cercare – in ogni luogo, per così dire, d'Europa da ogni rinomato pittore vivente – altri simili ritratti”; si veda, in questo contesto, la lettera di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici, che dimostra che gli agenti di Leopoldo erano apparentemente inconsapevoli di ciò. ASE, Carteggio d'artisti, VI, c. 404v (25 luglio 1665): “Essendomi questa settimana stato proposto il ritratto del Guercino da Cento dicono realissimo fatto di sua mano, con tavolozza e pennelli in atto di dipingere, che se Vostra Altezza lo volessi vedere me lo farò dare, e lo manderò, ma non so se per esser vivo l'autore se ne curi [...]”. Vedi anche il contributo di Anna Maria Procajlo in questo numero.

5 L'inventario della successione è conservato nell'Archivio di Stato di Firenze sotto la collocazione GM 826, 1675–1676. Va notato, tuttavia, che sono elencati solo gli autoritratti che all'epoca si trovavano nella “Stanza dei Pittori” o nelle stanze private di Leopoldo. Si può ipotizzare che altri autoritratti d'artista si trovassero all'esterno di queste sale, come nella Tribuna degli Uffizi o nella Guardaroba.

6 “[...] è bene per così dire di seccare tutti i luoghi ove essere ritratti d'uomini singularissimi, quando anche si avesse qualche dubbio che fossero di lor mani”. (Filippo Baldinucci a Antonio Antinori, citato in Gualandi 1856, p. 252).

7 Cfr. ad esempio Günther 2013; Casciù 2006; Meloni Trkulja 1994; Id 1987.

8 Si veda per questo Rosen 2020. Inaugurato nel giugno 2018 presso la Ruhr-Universität Bochum, il progetto è stato trasferito alla Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf nella primavera del 2019.

9 Gli Uffizi sono considerati il primo museo pubblico in Europa, benché “pubblico” sia un termine alquanto discutibile, che però non può essere affrontato dettagliatamente in questo contesto e che non è rilevante per le seguenti considerazioni. Rimando ad esempio a Savoy 2015.

10 Il termine “riproduzione” è diventato comune solo nel XIX secolo in relazione alle stampe ed è stato usato negativamente nel senso di “riassetamento”. Di seguito lo uso nel suo significato etimologico neutro – “replicare”, “moltiplicare”; cfr. Melzer 2011, pp. 116–118.

11 Franconi 2018. Per ulteriori informazioni su Moücke cfr. Mirto 2012.

12 Un ulteriore volume, edito da Orazio Marri, apparve nel 1765 sotto il titolo di *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano: in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino, esistente apresso l'abate Antonio Pazzi*.

13 Nel 1748 cinquanta autoritratti della “Sala dei Pittori” furono riprodotti e pubblicati da Francesco Moücke sotto il titolo *Ritratti dei più celebri pittori a Firenze*.

14 Vol. 7 (1), p. IX: “Con saggio e nobile avvedimento da una nuova Società del Museo Fiorentino è stato preso l'impegno di continuare l'edizione del medesimo, acciocché non venisse di soverchio ritardato il compimento di un'Opera cotanto universalmente stimata ed applaudita, e la quale singolare e gloriosa rinomanza apporta alla nostra felicissima patria.”

15 Cfr. nota 13.

16 Baldinucci 1681–1728, pp. 381–415, p. 401; è notevole l'indicazione che l'abbigliamento dovrebbe essere il più intramontabile possibile, per garantire l'attrattiva del dipinto e quindi la sua collezionabilità in futuro.

17 Vol. 7 (1), p. X.

18 Per esempio Giambattista Salvi (Vol. 7 (1), p. 31), Domenico Beccafumi (Vol. 7 (1), pp. 57-60), Francesco Primaticcio (Vol. 7 (1), pp. 73-79), Hans Holbein (Vol. 7 (1), pp. 95-97), Lodovico Cardi (Vol. 8 (2), pp. 55-61), Guido Reni (Vol. 8 (2), pp. 129-139), Gerrit Dou (Vol. 9 (3), pp. 119-121).

19 Per esempio Lorenzo Lippi (Vol. 9 (3), pp. 73-77), Rutilio Mannetti (Vol. 9 (3), pp. 15-17), Francesco Trevisani (Vol. 9 (3), pp. 99-103).

20 Andrea del Sarto (Vol. 7 (1), pp. 69-74), Giovanni da San Giovanni (Vol. 8 (2), pp. 229-240).

21 Cfr. per i ritratti d'artista nella "Giuntina" del Vasari, Prinz 1966; Gregory 2012; per le incisioni di Tobias Stimmer secondo la collezione di Paolo Giovio cfr. Wartmann 1995; cfr. recentemente Rosen 2018.

22 Cfr. Brakensiek 2011; Melzer 2011; Gramaccini 2001.

23 Bettarini - P. Barocchi 1976, pp. [341]-397, p. 387.

24 Cfr. Berti 1979, p. 789, A 23 e Caneva 2002, p. 181.

25 ASF, GM 826, 1675-1676, www.memofonte.it/home/files/pdf/inv.826%281775-76%29.pdf (09 ottobre 2018).

26 Tra i ricercatori c'è disaccordo per quanto riguarda la datazione: Gigliolo 1949 suggerisce intorno al 1620, Banti 1977 propone l'anno 1634. Meloni Trkulja 1979, p. 886 antidata l'opera al 1616 circa. Lo giustifica con la somiglianza di un altro autoritratto inserito in un affresco del "Tabernacolo delle Stinche" e ipotizza che l'autoritratto su mattone fosse uno studio per il Tabernacolo.

27 Lami 1752.

28 Cfr. Preimesberger 1999a.

29 Rosen 2018, pp. 39-40.

30 Cfr. Kohl *et alii* 2012, p. 12.

31 Preimesberger 1999b, p. 18: "[...] [aporetische] Problem jeglicher theoretischer Beschäftigung mit Begriff und Sache des Porträts [...]"

32 Brakensiek 2011, pp. 22-24.

33 Scostamenti così evidenti tra il modello dipinto e la riproduzione sono visibili anche nella "Galleria di Dresda" commissionata da Heinrich Heineken (1753 e 1757), cfr. Brakensiek 2011, pp.

26-27: "[...] [Diese] Abweichung ist nicht auf mangelnde Genauigkeit zurückzuführen, sondern ganz im Gegenteil damit zu begründen, dass genaue Reproduktion' im Zusammenhang mit der Wiedergabe von gemalten Kompositionen nicht unbedingt ‚Wahrhaftigkeit‘ meint. Vielmehr zeigt gerade das Beispiel Heineken [...] wie stark bei der als exakt verstandenen Reproduktion die Vorstellungen der eigenen Zeit bestimmend waren."

34 Per la *Raccolta* cfr. Procajlo 2018. Vedi anche il contributo di Annalena Döring in questo numero.

35 Per un confronto della *Raccolta* con la *Serie di ritratti* e la tecnica di colorazione cfr. Lanzeni 1999, pp. 671-675.

36 Cfr. Lanzeni 1999, pp. 666-667; Procajlo 2018.

37 Lo dimostra ancora una volta la riproduzione dell'autoritratto di Sofonisba Anguissola: la firma ben visibile, che identifica chiaramente il dipinto come autoritratto, non è stata ripresa - a differenza delle incisioni dei ritratti di Giuseppe Vivien e Gio. Stefano Liotard.

38 Cfr. anche Kohl *et alii* 2012, p. 17: „[...] [Zumindest] in Hinblick auf gesichtliche Ähnlichkeit [tritt] [...] das Phänomen einer reversen Ähnlichkeit zu Tage, die zugleich eine Überdetermination ist: das Gesicht ist gleichzeitig ‚Objekt‘ und ‚Subjekt‘ von Ähnlichkeit, da es Ähnlichkeit, als sinnliche Ähnlichkeit, auch erkennt“.

39 Borroni Salvadori 1982, pp. 7-69, pp. 54-57.

40 Bettarini - Barocchi 1966, p. 6: "E se le effigie e' ritratti che ho posti di tanti valenti uomini in questa opera, dei quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenza, non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare loro la vivezza de' colori, non è però che il disegno et i lineamenti non sieno stati tolti dal vero, e non siano e proprii e naturali: senzaché essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. Non mi è anco stato in ciò di piccolo incommodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate, però che se fussino stati gli intagliatori appresso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò potuto molto più diligenza, che non si è fatto, usare."

41 Cfr. Brakensiek 2011, p. 24: "Nicht mehr gefragt war die weitgehend freie Übertragung der *invenzione* eines Malers durch seinen Stecher [...]"

42 Si tratta di un *autoritratto in profilo* (olio su tela, 45,4 x 37,9 cm, inv. 1797/1890) e dell'*auto-*

ritratto su cavalletto (olio su tela, 36,5 x 29,8 cm, controfondo di legno, inv. 1774/1890). Inoltre, a quel tempo, una miniatura, già presente nella "collezione di ritrattini" di Leopoldo e probabilmente anche identificabile come autoritratto di Annibale, si trovava agli Uffizi (olio su legno di noce, 13,6 x 9,6 cm, inv. 8990/1890). Questa fu riprodotta nell'incisione precedente alla biografia di Annibale nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori. Il modello per la *Serie di ritratti*, invece, era un ritratto originariamente attaccato al retro dell'*autoritratto in profilo*, ma già Filippo Baldinucci metteva in dubbio l'attribuzione e identificava la persona ritratta con Antonio Vassillacchi detto l'Aliense (olio su tela incollata su tavola e ingrandita, 46 x 36,6 cm, inv. 1890/1803). Per gli autoritratti di Annibale Carracci vedi anche il contributo di GailFeigenbaum in questo numero.

43 Cfr. Rosen 2018, pp. 53-54.

44 Per Annibale cfr. nota 42. Nella collezione c'erano due autoritratti di Jacopo da Ponte, detto Jacopo Bassano: uno che mostra l'artista nell'atto di dipingere (olio su tela, 110 x 88 cm, inv. 969/1890), e l'altro in profilo girato a sinistra (olio su tela, 56,5 x 44,5 cm, inv. 1789/1890). L'incisione di riproduzione, tuttavia, si basava su un ritratto del pittore a mezzobusto, che lo mostrava vestito con un copricapo scuro e un cappotto con un maestoso collare di pelliccia. La critica moderna lo ha attribuito a Gerolamo Bassano (olio su tela, 60 x 48 cm, inv. 1825/1890).

45 Un'eccezione è Peter Paul Rubens: la sua biografia è preceduta da due riproduzioni (Vol. 8 (2), pp. 147-157).

BIBLIOGRAFIA

Baldinucci 1681: F. Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci Fiorentino, Accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, Roma/Firenze 1681.

Baldinucci 1681-1728: F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura ed architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decenni*, Firenze 1681-1728.

Banti 1977: A. Banti, *Giovanni da San Giovanni pittore della contraddizione*, Firenze 1977.

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

Bettarini - Barocchi 1966: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini - P. Barocchi, vol. I, Firenze 1966.

Bettarini - Barocchi 1976: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini - P. Barocchi, vol. IV, Firenze 1976.

Bickendorf 1998: C. Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, (Berliner Schriften zur Kunst 11), Berlino 1998.

Borroni Salvadori 1982: F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la république des lettres", II, 1982, pp. 7-69.

Casciù 2006: *La principessa saggia: L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Galleria Palatina, Firenze 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), a cura di S. Casciù, Livorno 2006.

Franconi 2018: I. Franconi, *Francesco Moücke: Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze (Museum Florentinum, vol. 7-10)*, in *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, pp. 244-247.

Franconi 2020: I. Franconi, *Die Notizie de' Professori del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlino/Boston 2020 (in stampa).

Gigliolo 1949: H. Gigliolo, *Giovanni da San Giovanni*, Firenze 1949.

Goldberg 1988: E. L. Goldberg, *After Vasari. History, art and patronage in late Medici Florence*, Princeton 1988.

Gramaccini 2001: N. Gramaccini, *Die Rechtfertigung der Druckgraphik als reproduzierende Kunst - Zur Diskussion in den Quellen des 18. Jahrhunderts*, in R. Stalla (a cura di), *Druckgraphik. Funktion und Form*, Monaco/Berlino 2001, pp. 17-27.

Gregory 2012: S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham *et alii* 2012.

- Gualandi 1856: M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV. a XXV. con note ed illustrazioni*, vol. III, Bologna 1856.
- Günther 2013: E. M. Günther, *Eine Kurfürstinbeweist Weitblick: Anna Maria Luisa und die Kunstsammlungen der Medici*, in *Die Medici: Menschen, Macht und Leidenschaft*, catalogo della mostra (Mannheim 17 febbraio 2013 – 28 luglio 2013), a cura di A. Wiczorek et alii, Mannheim/Regensburg 2013, pp. 385–391.
- Kohl et alii 2012: J. Kohl, M. Gaier, A. Saviello, Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte, in J. Kohl, M. Gaier, A. Saviello (a cura di), *Similitudo: Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn 2012, pp. 11–27.
- Lami 1752: G. Lami, *Novelle letterarie*, XIII, 1752, 49, Sp. 767–770.
- Lanzeni 1999: L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XLIII, 1999, 2/3, pp. 665–691.
- Matteoli 1975: F. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975.
- Meloni Trkulja 1979: S. Meloni Trkulja, *Giovanni da San Giovanni*, in L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi: catalogo generale*, Firenze 1979, p. 886, A.412.
- Meloni Trkulja 1987: S. Meloni Trkulja, *Zur Geschichte der Florentiner Kunstsammlungen*, in A. Walther – H. Nützmann (a cura di), *Kunstschatze der Medici: Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, Berlino 1987, pp. 10–27.
- Meloni Trkulja 1994: S. Meloni Trkulja, *Die Sammlung von Malerselbstbildnissen*, in M. Gregori (a cura di), *Uffizien und Palazzo Pitti: Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Monaco 1994, pp. 596–597.
- Melzer 2011: C. Melzer, *Abbild, Nachbild, Kopie: Zum Wandeldes Begriffs „Reproduktionsgraphik“ bis 1800*, in S. Frommel – G. Kamecke (a cura di), *Les science humaines et leurslangages: artifices et adoptions*, Roma 2011, pp. 115–128.
- Mirto 2012: A. Mirto, s.v. MOÛCKE, *Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012 ([www.treccani.it/enciclopedia/francesco-moucke_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-moucke_(Dizionario-Biografico))).
- Preimesberger 1999a: R. Preimesberger, *Caius Plinius Secundus d.Ä.: Ähnlichkeit (77 n. Chr.)*, in R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor (a cura di), *Porträt*, Berlin 1999, pp. 127–133.
- Preimesberger 1999b: R. Preimesberger, *Einleitung*, in R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor (a cura di), *Porträt*, Berlin 1999, p. 13–64.
- Prinz 1966: W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen: Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568* (Beiheft zu Band XII der “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”), Firenze 1966.
- Procajlo 2018: A. M. Procajlo, *Giuseppe Bardi und Niccolò Pagni: Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti, in 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. Heffele, U. Pfisterer, Passau 2018, pp. 464–469.
- Ranalli – Barocchi 1975: F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua: distinta in secoli, e decennali*, 7 vol., a cura di F. Ranalli e P. Barocchi, Firenze 1974–1975.
- Rosen 2018: V. von Rosen, *Künstlerbildnis – Künstler-selbstbildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgraphischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen*, in *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. Heffele, U. Pfisterer, Passau 2018, pp. 35–63.
- 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.
- Savoy 2015: B. Savoy, *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in B. Savoy (a cura di), *Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Colonia et alii 2015, pp. 13–45.
- Wartmann 1995: A. Wartmann, *Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in P. Berghaus (a cura di), *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*, (Wolfenbütteler Forschungen 63), Wiesbaden 1995, pp. 43–60.





ISSN n. 2533-2015

Images
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica,
e Strategie Digitali