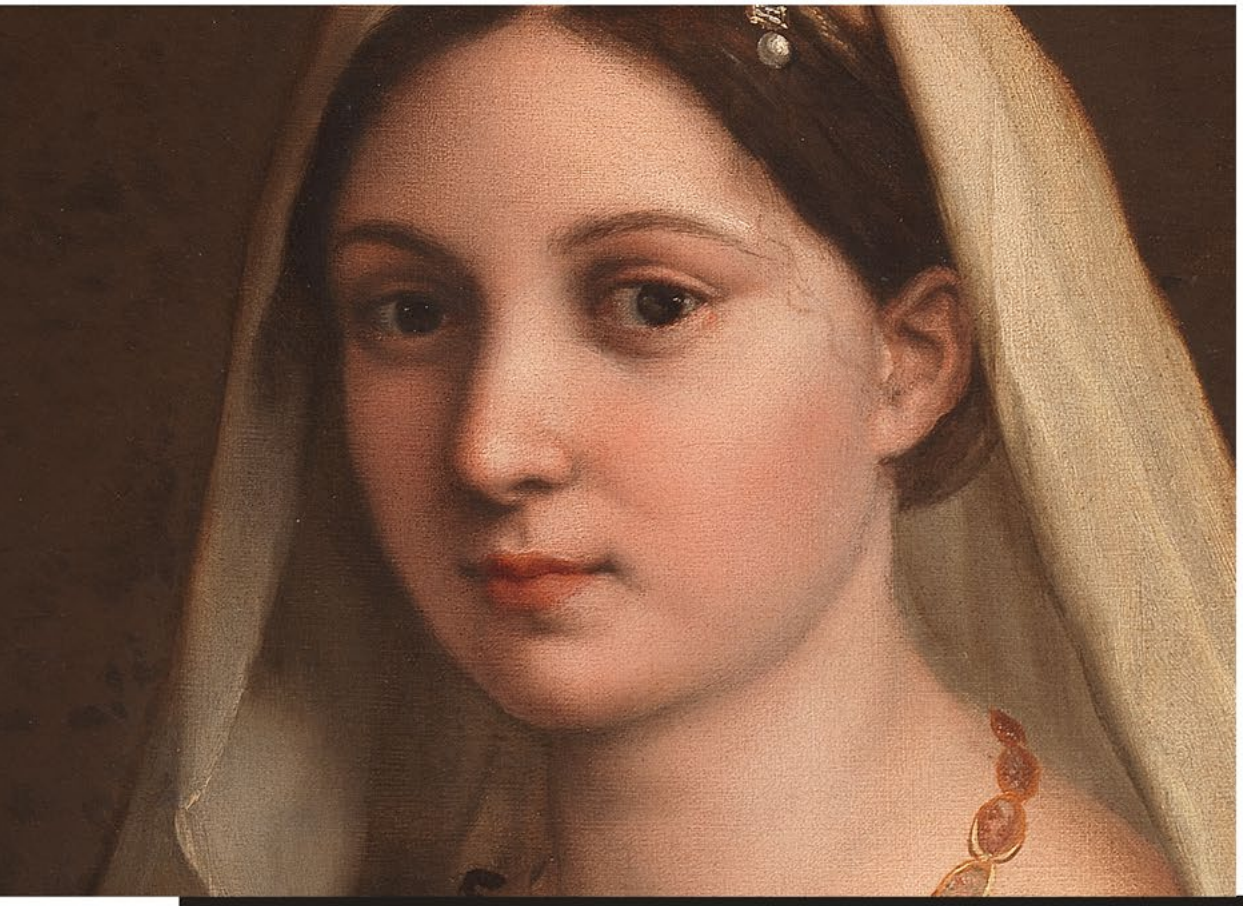
LE **GALLERIE**
DEGLI **UFFIZI**



imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

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

4
maggio 2020

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Gli Uffizi Corridoio Vasariano Palazzo Pitti Giardino di Boboli

Imagines è pubblicata a Firenze dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie Digitali
Coordinatore Gianluca Ciccardi

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi
Fabrizio Paolucci

Hanno lavorato a questo numero
Andrea Biotti, Antonella Madalese, Gianluca Matarrelli, Patrizia Naldini
ISSN n. 2533-2015

imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

4
maggio 2020

indice

n. 4 (maggio 2020)

6
EIKE D. SCHMIDT
TRA SPECCHIO E SMARTPHONE.
UNA PARTITA DA VEDERE

10
FABRIZIO PAOLUCCI
MARMORA AURATA
L'uso della doratura nella statuaria classica delle Gallerie degli Uffizi:
i risultati di un decennio di ricerche

54
SILVIA MALAGUZZI
RAFFAELLO E I GIOIELLI ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI
Elisabetta Gonzaga, Maddalena Doni e la Velata

76
GAIL FEIGENBAUM
AN EVANESCENT CORPUS OF SELF-PORTRAITS
BY ANNIBALE CARRACCI IN THE UFFIZI

98
ANNALENA DÖRING
GLI ESPERIMENTI CROMATICI DI CARLO LASINIO

112
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 Settecento

134
ANNA MARIA PROCAJLO
LEOPOLDO DE' MEDICI E LA SUA RICERCA SISTEMATICA
DEL "RITRATTO FATTO DI SUA PROPRIA MANO"

152
GIULIA COCO
"A DONATELLO NELL'ARTE RINASCENTE SCULTORE"
L'omaggio dell'Accademia del Disegno a cinquecento anni dalla nascita

180
GIANLUCA SPOSATO
GLI UOMINI ILLUSTRI DI ANDREA DEL CASTAGNO
ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI
Vicende conservative, collezionistiche e museografiche

Patti Smith,
Autoritratto
(Alexandria, Egypt 2009),
Gallerie degli Uffizi

Eike D. Schmidt

TRA SPECCHIO E SMARTPHONE. UNA PARTITA DA VEDERE

Nell'evoluzione della specie umana, per milioni di anni il volto è stato il "punto cieco" nella percezione delle proprie sembianze. Ancora poche migliaia d'anni fa, il rispecchiamento di sé su una superficie riflettente – il fenomeno che nella mitologia greca si traduce nel caso tragico ed emblematico di Narciso – è stata un'esperienza impressionante e fuori dal comune, paragonabile per rarità al fenomeno acustico dell'eco che si verifica solo in rare situazioni. Va considerato per giunta che fino ad epoche più recenti, e ancora nelle civiltà classiche, gli specchi non facevano parte degli oggetti d'uso quotidiano. Per millenni l'immagine della presenza fisica di ciascuno è stata invece legata alle parti che si potevano cogliere direttamente con lo sguardo e frontalmente: le mani, le braccia, il petto e lo stomaco, le gambe e i piedi. Il volto che si poteva vedere era sempre quello degli altri.

Pertanto sorprende la teoria di Charles Darwin, secondo cui il momento in cui un bambino riesce a identificare se stesso in un'immagine rispecchiata è addirittura coincidente con quello in cui nasce la coscienza, caratteristica spirituale che ci distingue dagli animali. Oggi sappiamo che altri primati e mammiferi sono perfettamente in grado di riconoscersi nello specchio, tuttavia il fenomeno ha per essi ben poca rilevanza, così come succedeva ai nostri antenati, ad eccezione di quelli degli ultimissimi secoli.

L'interesse per il proprio volto non poteva che nascere nel momento in cui lo specchio – specie quello piccolo e portatile – divenne ampiamente disponibile. Nell'età moderna uno dei casi più significativi di compenetrazione tra strumento e immagine è senz'altro quello dell'autoritratto del Parmigianino al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove il pittore ritrae se stesso offrendo nel contempo a chi contempla, attraverso gli effetti deformanti, una precisa descrizione del mezzo convesso e brunito utilizzato per compiere l'opera.
Forse non è un caso che l'autoritratto, ovvero il genere artistico scaturito dall'osservazione attenta delle proprie fattezze e, pertanto, dalla diffusione dello specchio come *mass medium*, inizi ad essere collezionato nel Seicento proprio a Firenze, nel periodo e nella città di Galileo Galilei, e che l'ideatore di questa raccolta fino a quel

momento inusitata sia stato proprio il cardinal Leopoldo de' Medici di cui sono noti i fortissimi interessi, oltre che per le arti visive, anche per le scienze naturali e gli strumenti scientifici. Mentre però Galilei utilizzava la lente per osservare gli astri remoti, gli artisti che si ritraevano utilizzavano lo specchio per analizzare quello che era loro più intimamente vicino, ovvero il proprio volto.

Dal momento del suo principio, negli oltre tre secoli e mezzo a seguire la raccolta del cardinale è stata accresciuta fino a diventare la collezione prosopografica di artisti più grande e importante al mondo. Le Gallerie degli Uffizi custodiscono pertanto un tesoro unico, che, a partire dallo smantellamento - dopo il primo conflitto mondiale - della sala del museo riservata agli autoritratti (l'odierna sala di Leonardo da Vinci) è rimasto visibile solo in piccola parte, in condizioni assai sfavorevoli, e in genere accessibile solo a pochi. Il prossimo ritorno della raccolta nell'edificio vasariano, dove era stata esposta sin dai tempi del granduca Cosimo III de' Medici, non soltanto renderà giustizia alla sua importanza ma permetterà che essa sia finalmente visibile a tutti, oltretutto in condizioni climatiche che assicurino la migliore conservazione delle opere. Per valutare i vari aspetti del nuovo allestimento e prepararlo, abbiamo organizzato una giornata internazionale di studi svoltasi il 10 settembre 2018 nell'Auditorium Vasari agli Uffizi. In quell'occasione sono state analizzate molte opere che verranno esposte, ma soprattutto si è parlato dei principi del collezionismo e degli ambiti teorici riguardanti il genere dell'autoritratto. Dopo aver pubblicato i primi due saggi basati sugli interventi del convegno nello scorso numero di *Imagines*, ne offriamo ora altri quattro – di Gail Feigenbaum, Isabell Franconi, Annalena Döring e Anna Maria Procajlo – che investigano aspetti diversi legati a quella tematica.

L'autorappresentazione è un argomento di attualità scottante, nell'epoca in cui il *selfie* sembra essere diventato il genere di comunicazione visiva più diffuso al mondo, grazie allo *smartphone* dalla lente frontale integrata che ha rimpiazzato come *medium* l'ormai obsoleto specchio. Rendere accessibile la collezione degli autoritratti degli Uffizi diventa dunque particolarmente urgente, perché essa svelerà a tutti quella che in realtà potrebbe essere definita la preistoria del *selfie*, sia pure in un aspetto limitato e certamente elitario, perché circoscritto al mondo degli artisti. Infatti, emerge chiaramente il drammatico scarto concettuale tra gli interessi di questi personaggi – pittori, scultori, in epoca più recente anche fotografi - che con grande pazienza, quasi sempre davanti allo specchio, hanno studiato le proprie fisionomie e spesso le hanno riprodotte contestualizzandole in ambientazioni allegoriche, o rese attraverso costrutti spirituali, profondo scandaglio psicologico, sottili analisi di costume. A parte l'analogia superficiale del soggetto, non possiamo trovare un'equivalenza tra autoritratto e *selfie*: il primo non ha quasi nulla a che spartire con gli scatti veloci che oggigiorno abbinano gli individui e i loro volti a un luogo, un oggetto, un momento o una persona cara (nella migliore degli ipotesi) o semplicemente famosa (nella peggiore). Ci si chiede anche se il periodo del *selfie* non abbia invece iniziato un percorso di declino e se in retrospettiva la pratica di immortalarsi con il telefonino, ora così attuale, non verrà indissolubilmente legata al secondo decennio del XXI secolo, così come i capelli lunghi e i pantaloni a zampa d'elefante lo sono agli anni Settanta del Novecento. Non tanto perché la gente inevitabilmente si sarà stancata di questa forma espressiva convenzionale, di questo bombardamento di facce e momenti sui social, ma perché grazie alla tecnologia al giorno d'oggi è diventato facilissimo aggiungere alla propria immagine qualsiasi sfondo, a propria scelta, vero o inventato: con la conseguenza che il *selfie* perde il valore, acquisito ai suoi albori, di testimonianza e di presenza memorabile. Il fenomeno è tiranno ed evolve con gran rapidità seguendo gusti mobilissimi: negli ultimi tempi anche i *social media* sembrano privilegiare non tanto le immagini ferme quanto quelle in movimento e i video, meglio se brevissimi. È dunque assai probabile che in poco tempo, insieme alle condizioni tecnologiche di base, anche il genere del *selfie* sia destinato ad una trasformazione. E proprio in questa fase di cambiamento di gusti e costumi diventerà particolarmente interessante osservare dal vero gli autoritratti dei massimi artisti dell'ultimo mezzo millennio, e studiare i molti modi in cui essi hanno affrontato la sfida, ancora giovane e forse presto di nuovo attuale, dell'autorappresentazione per mezzo dello specchio.

Fabrizio Paolucci

MARMORA AURATA

L'uso della doratura nella statuaria classica delle Gallerie degli Uffizi: i risultati di un decennio di ricerche

Sono ormai trascorsi dieci anni da quando ha preso inizio una sistematica campagna di rilevamento delle tracce di antica cromia presenti nelle sculture classiche delle Gallerie degli Uffizi.

Dal 2010, grazie alla collaborazione con il professor Pietro Baraldi dell'Università di Modena e Reggio Emilia – un vero e proprio pioniere della ricerca dei colori antichi in Italia – e del suo collaboratore Andrea Rossi, decine di sculture sono state infatti oggetto di attente analisi colorimetriche. Statue in corso di restauro, opere che mostravano residui cromatici macroscopici e marmi per i quali fonti sei e settecentesche ricordavano la presenza di colore hanno offerto il banco di prova per dimostrare che, nonostante la plurisecolare storia collezionistica, fosse possibile ricostruire almeno in parte quella veste policroma che le caratterizzava in antico. Grazie al rigore del metodo applicato e al perfezionarsi degli strumenti di indagine, infatti, sono state individuate testimonianze talvolta minimali, ma indubitabili, di cromie sopravvissute alle decine di interventi post-antichi subiti da quelle opere, come levigature, acidature e pulizie periodiche. Gli inaspettati risultati della "tenacia" della cromia antica sulle sculture fiorentine erano già stati in parte presentati in occasione della *7th Round Table* dedicata alla policromia nella scultura e nell'architettura nel mondo antico[1], che, non senza ragione, si tenne proprio agli Uffizi nel 2015, a testimoniare quale fosse la prioritaria importanza data dalla Galleria fiorentina a questo tipo di indagine archeometrica. Con questo intervento di sintesi, che rielabora in parte e aggiorna considerazioni già fatte in altre pubblicazioni[2], si vuole offrire un quadro compiuto dei risultati ottenuti in questi dieci anni di attività, soffermandoci, in particolare, sulle testimonianze relative alle tracce di dorature, attestate in un numero di opere sorprendentemente notevole di statue, fra le quali non mancano alcune delle sculture più celebri delle collezioni fiorentine, come il *Vaso Medici* o la *Venere de' Medici*.

L'uso della doratura nella scultura di epoca repubblicana e imperiale

L'uso di foglie d'oro applicate a sculture marmoree mediante la tecnica "a bolo" è testimoniato sin dal tardo IV secolo a.C. [3], anche se saranno i secoli seguenti a sancire la fortuna di questa tecnica decorativa. Gli studi che B. Bourgeois e P. Jockey[4] hanno condotto sull'abbondante materiale scultoreo di Delos hanno consentito di definire le modalità di doratura della statuaria secondo tre possibili modelli applicativi: la doratura integrale[5], la doratura di attributi od oggetti indossati dal personaggio rappresentato[6] o, infine, la doratura delle parti nude del corpo contrapposte alla policromia della parti dipinte[7]. Quest'ultima soluzione, definita con un neologismo dagli autori *chrysochromia*, consentiva di dar vita a un inedito e sfarzoso accostamento, impossibile da ottenere sul bronzo o su altri metalli, che continuò ad essere utilizzato nella statuaria ufficiale ancora in età imperiale[8]. Ad oggi, invece, non sono ancora testimoniati esempi di doratura integrale di sculture a tutto tondo di epoca tardo repubblicana o imperiale, mentre sempre più numerosi, con l'estendersi delle ricerche, sono i casi di un uso "mimetico" della foglia d'oro utilizzata, in coesistenza o meno con la policromia, per caratterizzare soltanto particolari del corpo, della veste o degli attributi (cinture, corone, armille).

Il considerevole numero di sculture di età romana provenienti da Corinto sulle quali M. Abbe ha individuato resti di cromia e doratura[9] o la frequenza con cui questa tecnica decorativa è attestata anche sui marmi provenienti da un centro provinciale come Apulum[10] sono indici evidenti della fortuna e della diffusione di un gusto che, per tecniche di esecuzione e criteri decorativi, si presentava come la diretta continuazione della stagione ellenistica. Esempio compiuto di questa continuità è offerto proprio dalle già ricordate sculture *chrisocrome*, come è il caso di una scultura onoraria del I secolo d.C. da Afrodisia, che mostra una copertura a foglia d'oro applicata sull'intero incarnato del personaggio, con la sola eccezione delle vesti, dipinte con color porpora. L'effetto finale doveva superare in fasto e lusso persino le tradizionali statue bronzee dorate[11], dando vita ad un contrasto fra oro e colori impossibile da ottenere con le tecniche decorative tradizionali. Il tentativo di sfruttare appieno il contrasto fra la luminosità delle superfici auree e le zone d'ombra dei sottosquadri, così da generare un gioco luministico esasperato, in analogia con il gusto del medio impero, traspare con evidenza nell'accorta disposizione delle dorature sulle chiome di due teste femminili dalle terme adrianee di Afrodisia, sulle quali è stato riscontrato il ricorso ad una coloritura nera per sottolineare le tracce del passaggio del trapano corrente[12]. In età imperiale, del resto, il volto e l'acconciatura sembrano essere state le parti della scultura alla quale era destinato di preferenza il rivestimento a foglia d'oro. La testa di una statua

di Dioniso di età antonina dal santuario degli dei orientali sul Gianicolo[13], quella di una figura di Mitra in stucco dal mitreo dei *Castra Peregrinorum*, conservata alle Terme di Diocleziano[14] o, ancora, una testa di giovane imberbe della seconda metà del II secolo d.C. dagli *Horti Lamiani*[15] testimoniano l'uso estensivo della foglia aurea, applicata a rivestire indifferentemente capigliatura e incarnato del volto in ottemperanza, probabilmente, ad una pratica di natura devozionale già attestata nel mondo greco[16] da distinguere nettamente da quella volontà di dar vita a un'ingannevole imitazione di un bronzo dorato ipotizzata a proposito dei marmi delii[17]. Limitato alle sole chiome, in analogia con quello che è l'uso più frequente della doratura nella scultura ellenistica per alludere alla natura divina del personaggio[18], è invece l'uso dell'oro nel caso di una statua di Igea da Antiochia, risalente al pieno II secolo d.C.[19], e di una replica del tipo dionisiaco "South Slope", databile al I secolo d.C. e oggi conservata al Metropolitan Museum[20]. In età imperiale il privilegio del rivestimento aureo non era, comunque, un requisito limitato alle sole effigi sacre, come ancora riteneva P. Reuterswärd[21], ma era esteso anche alle statue degli imperatori raffigurati con attributi di divinità o che erano stati oggetti di apoteosi[22]. Era questo il caso di una statua di Faustina Giovane raffigurata come Cerere, rinvenuta nell'*Odeion* di Cartagine[23] o, ancora, di una Faustina Senior, oggi ai Capitolini che, al momento della scoperta avvenuta nel 1862, mostrava chiare tracce di doratura sul volto e sui capelli[24]. Anche la piccola statuaria, forse con una frequenza anche maggiore rispetto a quella di dimensioni al vero, era oggetto di attente finiture in foglia d'oro solitamente utilizzate per caratterizzare attributi o dettagli fisionomici dei personaggi raffigurati. Fra i più noti esempi di doratura di epoca romana figura senz'altro la Venere che si toglie il sandalo da Pompei[25], nella quale sono resi in oro i capelli, i monili e gli indumenti intimi della dea, alla quale può essere affiancata la statuetta raffigurante sempre Venere accompagnata da un erote su delfino rinvenuta nelle terme di Scythopolis, che conserva ancora chiaramente leggibile la doratura sulle chiome della dea e sulle ali del fanciullo[26]. Ugualmente dorate, questa volta con il ricorso ad uno strato preparatorio in ocra gialla, erano le chiome di una testa minore del vero ispirata al modello dell'Atena Lemnia datata al II secolo d.C.[27]. Il luogo di rinvenimento di questa scultura, oggi conservata nei depositi del Museo del Bardo, non è noto nello specifico, anche se non vi sono dubbi sulla sua provenienza da qualche centro dell'Africa romana. Meno note, ma di grande interesse per la varietà dei soggetti e l'ampio arco cronologico interessato, sono anche sei statuette di divinità databili tra il I e il III secolo d.C., decorate a foglia d'oro sulle chiome, le barbe e in dettagli delle vesti, provenienti dal santuario domestico di una ricca *domus* della Corinto romana[28].

Tecniche di applicazione della doratura in antico e metodologie per il suo rilevamento

Pur in un quadro generale che vede aumentare sempre di più, anno dopo anno, gli esempi di dorature su marmi di età romana pubblicati, il numero dei casi noti deve essere considerato ancora come una frazione di quanto sarà possibile in futuro ricavare da una sistematica analisi sulla scultura di età repubblicana e imperiale pervenutaci. La difficoltà legate all'individuazione di resti spesso minimali, che richiedono l'utilizzo di procedimenti archeometrici non banali[29], è senz'altro una delle cause di questa rarità di attestazioni. Il motivo principale, però, è la scarsa attenzione che, sino ai primi anni di questo secolo, si è dedicata a questa peculiare tecnica decorativa della scultura romana, le cui implicazioni per una più corretta lettura delle opere sono però rilevanti, poiché non si limitano a riguardare l'aspetto estetico, ma investono anche aspetti tecnici e di lavorazione delle superfici marmoree. Come rileva giustamente M. B. Abbe[30] sulla base dell'esperienza delle sculture afrodiesi, evidenti tracce del passaggio di gradina sulla superficie della scultura, ad una prima lettura indizio di un non finito, potrebbero invece essere spiegabili con l'intento di creare una superficie scabra per favorire l'applicazione delle foglie d'oro; come vedremo fra poco, questo è stato proprio il caso della statua di Minerva degli Uffizi[31], che ha restituito tracce di dorature su una superficie non levigata e interpretata sino a quel momento come testimonianza di una mancata finitura dell'opera.
Se il numero delle segnalazioni di dorature su marmi romani adeguatamente documentate è ancora limitato, ancora più ridotti sono i casi di pubblicazioni dettagliate delle indagini compiute, comprensive dei dati ricavati dalle analisi spettroscopiche e dalle microstratigrafie[32]. Dai dati noti ad oggi, sembra possibile comunque concludere che i procedimenti evidenziati sui marmi di età romana non differiscano sostanzialmente da quelli ricostruiti nel caso dei marmi dorati di periodo ellenistico studiati a Delos[33], dove la tecnica sembra essere patrimonio comune di una koinè artigianale padroneggiata da artigiani provenienti da tutto il mondo ellenistico[34]. Si tratta della procedura detta "a bolo" che prevedeva la stesura di uno strato di preparazione costituito da un sottile velo di carbonato di calcio o di bianco di piombo sul quale era steso un preparato, detto bolo, a base di ocra rossa o gialla con forte percentuale di caolina, sul quale era, infine, applicata la foglia aurea mediante il ricorso a collanti, che potevano essere di origine animale (come la chiara d'uovo suggerita in questi casi da Plinio il Vecchio[35]) o vegetali (ad esempio resine)[36]. Il bolo poteva assumere un marcato color rosso, come nella statua di Igea da Antiochia e delle sculture afrodiesi[37], oppure più tendente al giallo, come nel caso di uno dei sarcofagi vaticani. Questa seconda variante, rarissima in età romana ma nettamente predominante a Delos[38], offriva l'indubbio vantaggio di non turbare la generale cromia della scultura

nel caso di cadute della foglia d'oro di rivestimento. Nonostante questo, la linea di tendenza generale che, ad oggi, sembra possibile delineare sulla base dei casi noti, sembra indicare il progressivo declino dell'uso del bolo di colore giallo a favore di quello rosso, capace, forse, di conferire alla doratura una sfumatura più calda ed, evidentemente, più apprezzata. Un simile processo sembra collimare con quanto evidenziato anche dalle analisi condotte su un consistente nucleo di statuette dorate in terracotta conservate al Louvre, nelle quali l'uso di uno strato di preparazione rosso si sostituisce, in età imperiale, a quello di tonalità gialla usato in precedenza[39]. Su questo strato di rivestimento era, quindi, stesa la foglia d'oro, il cui spessore si aggirava fra 1 e 5 microns[40] e la cui composizione era pura quasi al 100%[41]. Nel caso di un sarcofago vaticano, infine, è stata rilevata anche la presenza di uno strato protettivo, steso al di sopra della foglia d'oro e realizzato a base di oli e resine[42], cera d'api, acqua con gomma arabica o con una verniciatura a base di gommalacca[43].
Le procedure archeometriche adottate agli Uffizi per l'identificazione delle tracce di cromia, coordinate dal professor Pietro Baraldi e dal suo staff, si inseriscono nell'alveo di procedimenti ormai ampiamente sperimentati nel corso degli ultimi venti anni[44]. Accurate ricognizioni effettuate mediante l'utilizzo di microscopi ottici (ingrandimenti intorno ai x 50, x 100), hanno consentito di individuare le tracce anche più minute di doratura o di cromia e costituivano la premessa necessaria per successive indagini spettroscopiche (spettroscopia Raman, la spettroscopia trasformata in Fourier infrarossa e la spettroscopia XRF). A queste tecniche sono state affiancate anche procedure non distruttive come la VIL (*Visible induced luminescence*), consentendo di raccogliere una messe di dati inizialmente insperata, considerata la lunga vita collezionistica di queste opere e, di conseguenza, la plurisecolare attività di manutenzione che poteva far temere una radicale scomparsa di ogni resto di colore.

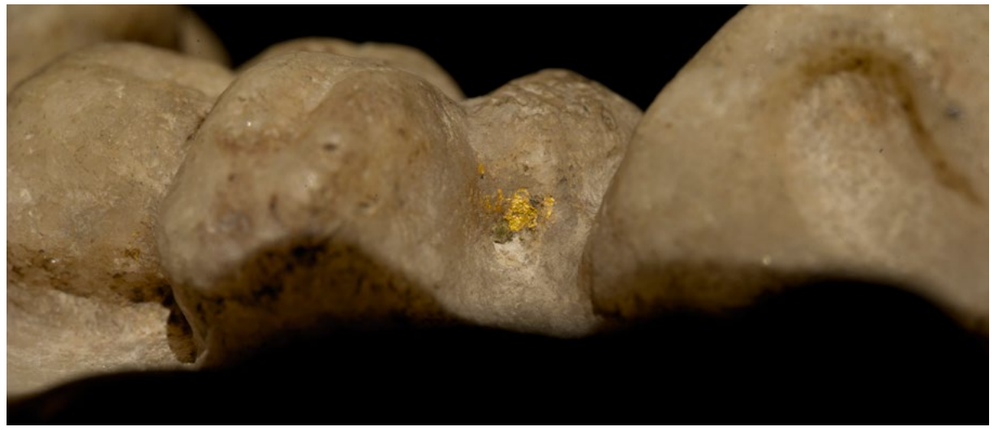
Veneri auree

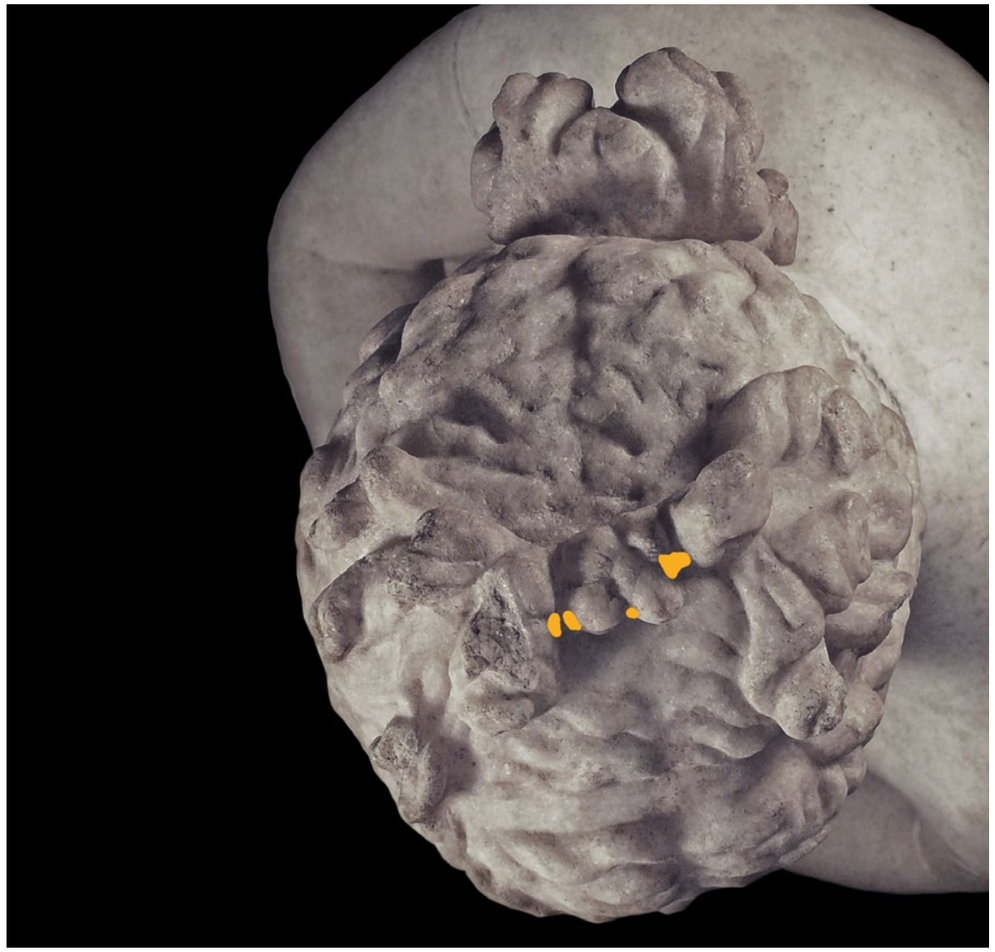
Si deve, inoltre, tener conto del fatto che il pregiudizio a favore di una statuaria classica candida e priva di colori ispirò, specie nel XVIII secolo, anche "restauri" mirati volti all'eliminazione di qualsiasi traccia pittorica o di rivestimenti a foglia d'oro, questi ultimi, in particolare, ritenuti espressione di un gusto tardo e corrotto[45]. Esemplare fu il caso dell'*Athena Promachos* rinvenuta nel 1752 nella Villa dei Pisoni, di cui Winckelmann[46] ricorda il gusto arcaizzante ("im hetruskischen Stile") e la doratura dei capelli e delle vesti realizzata con spesse foglie d'oro ("mit dicken Goldblädgen"). La scultura ci appare oggi al Museo Nazionale di Napoli[47] completamente spogliata di qualsiasi resto della sua doratura, eliminata subito dopo la sua scoperta, come ricorda lo stesso Winckelmann[48], perché evidentemente ritenuta motivo di disturbo per un

1
Venere de' Medici,
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

adeguato godimento dell'opera. Interventi di routine, come le acidature, le cerature o le levigature, e gli interventi volti a cancellare espressamente ogni traccia di doratura o cromia troppo visibile, costituivano quindi delle premesse che non rendevano certo i marmi degli Uffizi, mediamente carichi di oltre cinque secoli di vita post-antica, i candidati più adatti per una ricerca volta all'identificazione degli antichi colori. In questa sfida sono stati determinanti proprio i risultati conseguiti dalla Glyptotek di Copenhagen. Infatti, la campagna promossa da J. S. Østergaard in quella sede museale[49] ha dimostrato, oltre ogni dubbio, la tenacità degli antichi colori e l'efficienza dei metodi diagnostici utilizzati, grazie ai quali era stato possibile raccogliere un gran numero di nuovi elementi, restituendo nuova vita a un filone di ricerca ancora in gran parte inesplorato.

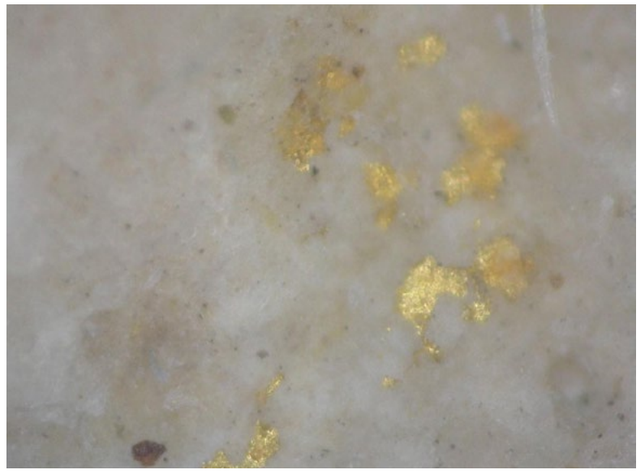
Il primo dei casi esaminati, quello della *Venere de' Medici*, non avrebbe dovuto essere una novità del tutto inaspettata (fig. 1). A più riprese, infatti, nel corso dell'intero XVIII secolo, i viaggiatori del *Grand Tour* ed antiquari, come Alessandro Maffei (1704), Jonathan Richardson (1728), il barone di Montesquieu (1728-29), Johann Georg Keyssler (1740), Johann Winckelmann (1764) ed altri ancora, avevano ricordato la doratura aurea dei capelli della *Venere de' Medici*[50], la più celebre scultura della collezione medicea. La statua[51] è scolpita in marmo pario della variante lychnite[52] ed è inserita in una base antica in marmo pentelico che sulla fronte reca la firma di un artista ateniese di nome Cleomene, figlio di Apollodoro, ritenuta, con ogni probabilità a torto, un falso di età moderna[53]. L'opera, che, a giudizio della critica più recente può essere inquadrata tra la fine del II secolo a.C. e gli inizi del secolo seguente[54], fu trovata, secondo la preziosa testimonianza di Pirro Ligorio, sul colle Oppio, non lontano dalle Terme di Traiano[55]. Divenuto proprietà del vescovo di Viterbo, il marmo fu da questi ceduto ad Alfonso d'Este nel 1565 ad altissimo prezzo; entrata, intorno agli anni settanta del XVI secolo, nelle collezioni di Ferdinando de' Medici, l'opera fu sistemata per quasi un secolo in uno degli ambienti interni di Villa Medici sul Pincio[56]. Nel 1677 la statua fu infine trasferita a Firenze per essere sistemata nella Tribuna, lo spazio più prestigioso dell'intero complesso vasariano, dove divenne oggetto di vera e propria venerazione da parte dei visitatori. Restaurata da Ercole Ferrata già nel 1677[57], l'opera fu ancora una volta oggetto di interventi nel 1816[58] resisi necessari per ovviare alle rotture di alcune dita e di alcune parti dei putti su delfino subite in seguito al ritorno da Parigi, dove Napoleone l'aveva forzosamente trasferita nel 1802[59]. Probabilmente fu proprio in occasione di questo restauro che si procedette anche alla rimozione delle tracce più visibili della doratura nei capelli, la cui presenza mal si adattava a quell'idealizzato modello dell'Antico in voga in periodo neoclassico che vagheggiava una statuaria priva di colori o cromie che turbassero la nivea purezza del marmo. Al fine di comprendere il ruolo chiave che la Venere possedeva nell'incarnare questo ideale estetico nel gusto del periodo, rivestono un particolare interesse le parole di Joshua Reynolds

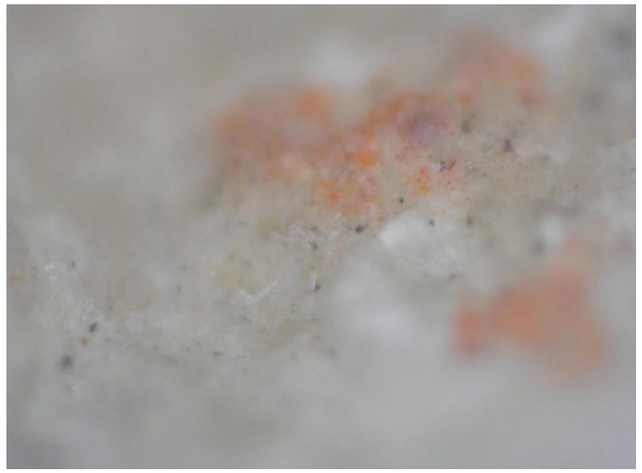


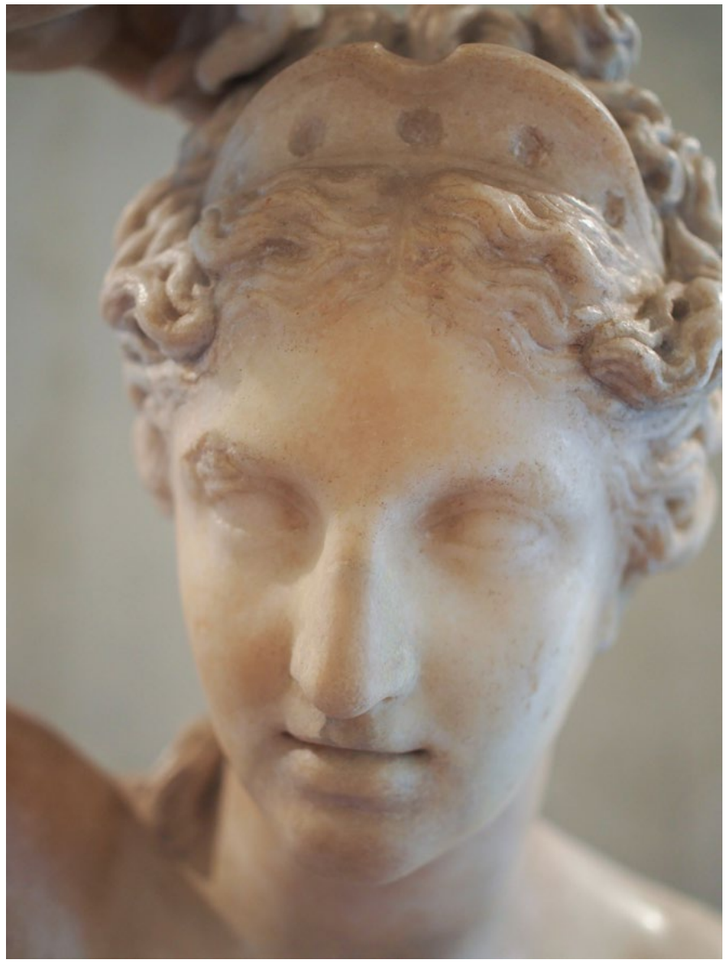


2-3
Venere de' Medici,
dettaglio della sommità della testa e mappatura delle tracce di doratura.

pronunciate nel decimo discorso tenuto alla Royal Academy nel 1780 e pubblicate nel 1797. Per il celebre pittore inglese, infatti, "se il fine della Scultura fosse quello di fornire piacere all'ignoranza oppure quello di raggiungere un semplice godimento dei sensi, la Venere dei Medici potrebbe senz'altro ricevere un grande giovamento dal colore; ma il fine della Scultura è quello di ricercare un piacere di differente e, forse, di più alta natura, il piacere derivante dalla contemplazione della bellezza perfetta"[60]. Simili pregiudizi estetici, comuni a tutta l'Europa di quegli anni[61], avrebbero senz'altro potuto ispirare un intervento mirato all'eliminazione di quei resti macroscopici della doratura dei capelli, che per tutto il XVIII secolo avevano incantato i visitatori del *Grand Tour*. È senz'altro significativo che uno degli ultimi ricordi della doratura dei capelli della Venere sia quello di Antoine Quatremére de Quincy nella sua opera *Le Jupiter olympien*, edita nel 1815[62], subito prima, quindi, di quel fatidico 1816, anno dopo il quale sembra calare il silenzio su questa singolare caratteristica della statua. La sistematicità con la quale fu realizzata questa operazione di rimozione del rivestimento aureo è dimostrata dal fatto che anche attente ispezioni autoptiche recentemente effettuate sulla statua, come quella di Christiane Vorster nel 2000[63], non avevano consentito di riconoscere alcun resto dell'antica doratura. Solo l'occasione offerta dai restauri della Tribuna condotti fra il 2011 e il 2012, che hanno coinvolto anche le sculture in essa contenute, ha permesso di recuperare sulla sommità del capo della Venere, dunque nel punto più difficilmente raggiungibile, estesi resti di doratura e della preparazione in bolo rosso [64] (figg. 2-3). La scultura fiorentina può quindi rientrare a buon diritto nel novero delle statue nelle quali il ricorso a un rivestimento a foglia aurea rispondeva a un'esigenza mimetica e realistica[65] e coesisteva con una tradizionale cromia, la cui esistenza è stata provata da un'indagine a riflettografia infrarossa a 850 nm (VIL= *Visible induced luminescence*) che ha recuperato chiare tracce di blu egiziano nell'onda sotto il delfino[66]. Non è improbabile, del resto, che la scelta di un marmo di elevata qualità, come il pario lychnite, che ben si prestava a una politura con finitura "a specchio", secondo una suggestiva ipotesi recentemente avanzata[67], fosse motivato anche dalla necessità di ottenere una superficie ideale per la stesura della policromia. Il rivestimento in foglia aurea delle chiome non rispondeva a uno sfoggio di lusso fine a se stesso o soltanto un generico indizio della natura divina del personaggio raffigurato[68], bensì rifletteva uno specifico attributo della dea riconosciutogli sin dall'età arcaica. Come attesta Ibico di Reggio sul finire del VI secolo a.C. nel suo encomio a Policrate[69], Afrodite si distingue dalla "bionda" (*xanthe*) Elena per la sua chioma, effettivamente aurea (*chrysoètheiran*). Il legame fra la dea e il prezioso metallo, del resto, non venne meno neppure nei secoli seguenti, finendo col cristallizzarsi in quell'immagine di *Aurea Venus* destinata a immensa fortuna nella letteratura latina[70]. È interessante rilevare, infine, che le analisi condotte dall'equipe del prof. Baraldi hanno evidenziato la presenza, accanto alla foglia d'oro antica, di estese tracce di







4-7
Venere Celeste e alcuni dettagli della doratura e del bolo rosso presenti sul diadema; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

giallolino, un colorante a base di piombo e stagno utilizzato dal XIV a tutto il XVI secolo[71]. La presenza di un tale colorante non si giustifica se non col tentativo di integrare la doratura della capigliatura, evidentemente ancora ben leggibile all'epoca in cui furono realizzati i restauri delle parti mancanti della statua (prima metà del XVI secolo). Questo tentativo di restituzione dell'oro delle chiome riveste un particolare interesse nella storia delle alterne vicende che hanno caratterizzato l'apprezzamento e la valutazione della cromia sulla scultura antica nella cultura occidentale[72], testimoniando nel modo più evidente la lontananza del gusto rinascimentale da quello di età neoclassica.
Anche la testa di un'altra celebre Venere conservata in Galleria, nota nella tradizione collezionistica come "Celeste"[73], conserva vistose tracce di una doratura utilizzata, stavolta, non per la decorazione dei capelli, bensì del diadema della dea che, concordemente ad una tradizione letteraria che affonda le sue radici nella poesia greca di epoca arcaica[74], era immancabilmente aureo (figg. 4-7). È interessante rilevare che la presenza dell'oro, all'epoca evidentemente ben più macroscopica di quanto lo sia adesso, fosse stata descritta già da Anton Francesco Gori insieme alle tracce del bolo preparatorio di color rosso[75]. La testa, inserita probabilmente sin dall'inizio del XVII secolo su un corpo di "Anadiomene" antico ma non pertinente[76], è da considerare una rielaborazione del tipo della Venere Capitolina che, proprio per la presenza del diadema e per la lavorazione delle chiome[77], sembra da riferire alla prima metà del II secolo d.C.

8-9
Minerva arcaistica e particolare dell'egida con indicato il punto in cui è stato identificato un resto dell'originaria doratura; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

L'egida aurea di Minerva

Ai criteri di una "dorure réaliste"[78], strettamente aderente ai modelli proposti dalla letteratura, risponde anche il caso di una statua di una Minerva arcaistica[79] (fig. 8). L'opera, dal XVII secolo a Villa di Poggio Imperiale, fu trasferita in Galleria nell'aprile del 1780[80], dove, pochi anni dopo, fu dotata della testa attuale, antica ma non pertinente[81]. L'ipotesi di H. Bulle, propenso a riconoscere nell'opera l'eco di un lavoro di scuola mironiana[82], fu ben presto abbandonata a favore di un'attribuzione della scultura al gusto accademico ed eclettico di piena età imperiale. H. Herdejürgen[83] e K. Zimmermann[84] misero in evidenza come il tipo di egida adottato, ignoto all'iconografia arcaica e severa, e l'inconciliabile contrasto fra la resa delle gambe, la cui anatomia appare ben delineata sotto le pieghe della veste, e il panneggio del torso, la cui pesantezza metallica nega qualsiasi accenno al modellato del corpo, impedivano di ipotizzare l'esistenza di un vincolante archetipo greco. La combinazione di accenti arcaizzanti con echi formali di periodo successivo non è, del resto, un fenomeno sconosciuto all'arte di età imperiale per la descrizione del Palladio ed è, con ogni probabilità, al gusto eclettico del periodo augusteo che dovrà essere ricondotto l'archetipo da cui dipende il marmo degli Uffizi[85]. Il trattamento del panneggio, nel

10
Minerva arcaistica, resto di doratura identificato sull'egida.

quale si sono ravvisati echi di un manierato gusto accademico, ha fatto propendere per una datazione della Minerva fiorentina alla tarda età adrianea o al primo periodo antonino[86]. Un simile orizzonte cronologico sembra confermato anche dal *gorgoneion* posto al centro dell'egida; la resa delle chiome e il tipo di protome, dal volto ampio e dalle labbra leggermente dischiuse, trovano infatti significative analogie con le teste di Medusa raffigurate su statue corazzate riferibili al periodo traianeo e adrianeo[87]. La maggiore sorpresa che ha riservato l'egida al momento del restauro è stata però la scoperta di tracce di un rivestimento a foglia d'oro del marmo[88] (figg. 9-10).
I restauri e le numerosissime puliture che la statua ha sicuramente affrontato nei suoi oltre cinquecento anni di storia collezionistica sembravano, infatti, far escludere la possibilità di una sopravvivenza degli originari rivestimenti decorativi. Non si deve, inoltre, neppure escludere la possibilità che la Minerva fiorentina sia stata oggetto anche di interventi mirati all'eliminazione dei resti più macroscopici di una doratura che, come dimostrato dal professor Paolo Zannini dell'Università di Modena e Reggio, mediante un'analisi in fluorescenza di raggi x, era originariamente estesa all'intera egida[89] . In conclusione, possiamo affermare che la Minerva in esame offre un ulteriore caso di un utilizzo della doratura coerente con un intento realistico e subordinato ad un uso esteso della policromia, di cui sopravvivono tracce di rosso sull'*himation* e di verde sul chitone[90].

11-13
Rilievo dei Troni con un putto che trasporta il fulmine e particolari dei resti di doratura identificati sull'ala; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

La foglia d'oro è infatti utilizzata esclusivamente sull'egida, dove l'apparente aspetto di non finito della superficie marmorea (priva di lisciatura e solcata da frequenti graffi e incisioni parallele realizzate appositamente) può adesso essere interpretato come una preparazione per facilitare l'adesione del bolo necessario alla stesura della doratura. L'egida della scultura fiorentina, circondata dalle figure guizzanti di serpi e fulgida per l'oro che la ricopriva, sembra così tradurre in forme plastiche le parole di Virgilio che, nel descrivere la preparazione delle armi di Enea nella fucina di Efesto, rievoca la frenetica attività degli aiutanti del dio, intenti ad ornare con squame di serpenti e d'oro la corazza della dea Minerva, terrificante per le serpi che la circondavano e per la testa di Gorgone fissata al centro[91].

Eros *Chrysopteros*

Nelle descrizioni dei poeti greci[92], Eros è il *chrysopteros* ("dalle ali auree") per antonomasia e come tale è caratterizzato anche nelle statuette in terracotta di età ellenistica[93]. Non avrebbe dovuto, quindi, sorprendere la scoperta di macroscopici resti di foglia aurea anche nelle pieghe del piumaggio delle ali dell'erote con fulmine[94] appartenente al celebre *fregio dei Troni*[95] (figg. 11-13). L'opera, donata alla Galleria nel 1825 dall'allora direttore uscente Giovanni degli Alessandri, ma forse parte di un frammento più ampio già appartenuto a Lorenzo il Magnifico[96], raffigura un putto che trasporta sulle spalle un fulmine, simbolo di Zeus. Il frammento fiorentino appartiene ad una serie di rilievi provenienti in parte da Ravenna e in parte da Roma, che, oltre a riproporre il tema del trono vuoto verso il quale si dirigono coppie di putti con gli attributi delle divinità (*exuviae*) sulle spalle, sono accomunati da uno stile vivace e pittorico, ispirato alla tradizione scultorea medio ellenistica[97]. A Ravenna si conservano, ad esempio, una lastra con amorini recanti gli attributi di Cerere[98] ed un secondo esemplare frammentario in cui, invece, è raffigurato il trono di Dioniso[99]. Nella lunga lista dei pezzi riferibili a questo ciclo, in parte conservati anche nel Museo Archeologico di Venezia e al Louvre[100], non mancano lastre sulle quali compaiono i simboli del dio Apollo, di Diana, di Ercole ed altre divinità ancora. Sino ad oggi gli dei attestati in questa serie di fregi del "trono vuoto" sono in tutto nove, ma non è azzardato ritenere che, in origine, il ciclo prevedesse dodici rilievi, uno per ogni divinità del *dodecatheon* pagano. Questi rilievi di epoca giulio-claudia furono destinati ad influenzare enormemente la cultura figurativa rinascimentale poiché numerosi frammenti delle versioni ravennati erano visibili all'interno della basilica di San Vitale almeno a partire dal XIV, mentre, forse già nel secolo successivo, altri lacerti giunsero a Venezia, dove furono sistemati nella chiesa di S. Maria dei Miracoli[101].

La singolare iconografia proposta da questi rilievi è senz'altro ispirata al rito del *sellisternium*[102], una cerimonia religiosa con la quale si onoravano le divinità predisponendo dei troni sfarzosi caratterizzati dai loro attributi. La scelta, piuttosto singolare, di raffigurare aniconicamente le divinità, sempre alluse solo dal trono vuoto e dagli attributi portati dagli amorini alati, è, forse, da interpretare come un'allegorica celebrazione del potere regale che, nella tradizione dinastica ellenistica, è oggetto di un culto che finisce con l'identificare lo stesso autocrate con il divino[103]. La prolungata presenza di Claudio a Ravenna, nel 44 d.C., avrebbe potuto offrire la ragione di realizzare in loco un'opera senz'altro legata alla propaganda ufficiale, confermando la cronologia di piena età giulio-claudia già ipotizzata per via stilistica da Beschi[104]. La committenza imperiale del fregio sembra adombrata anche dal pregio dei materiali utilizzati per la sua colorazione che coesisteva con la doratura, in analogia con un gusto ben attestato ancora in epoca medio-imperiale[105]. Le indagini coordinate dal prof. Baraldi, infatti, non si sono limitate ad individuare i resti di foglia aurea sulle ali, ma hanno riconosciuto sullo sfondo la presenza di lazurite, un blu ottenuto con la preziosissima polvere di lapislazzuli sino ad oggi attestata con estrema rarità su monumenti di età romana.[106] La testimonianza del rilievo fiorentino sembrerebbe confortare l'ipotesi già avanzata da Liverani[107] di un uso preferenziale di un colore blu nello sfondo dei rilievi ufficiali di età romana, proprio per l'effetto monumentale e solenne che questo tipo di colorazione conferiva all'opera.

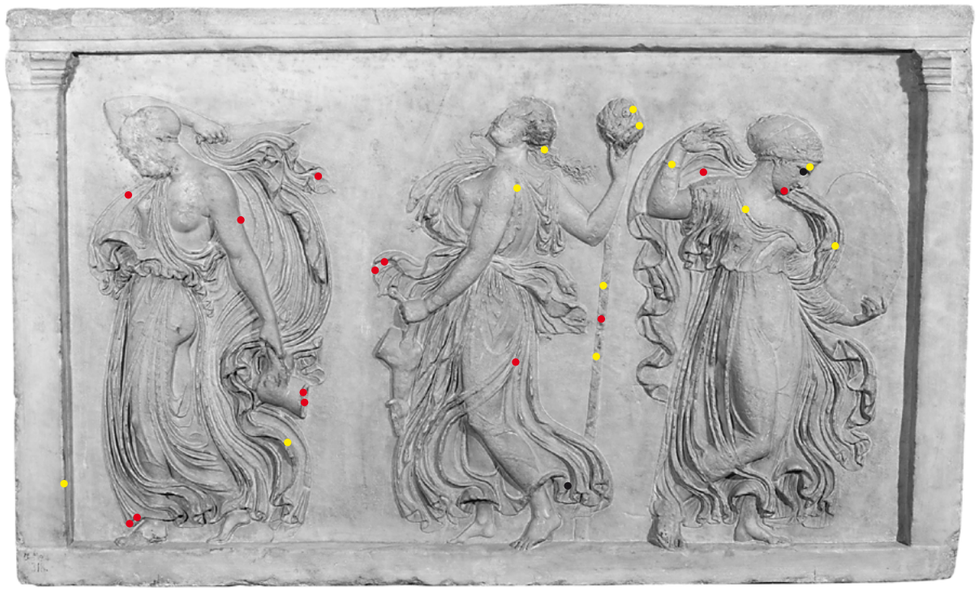
La danza delle Menadi

Nella raccolta dei rilievi neoattici ricomposta nel 2014 in una delle nuove sale della Galleria degli Uffizi, spicca, per stato di conservazione e finezza del modellato, un rilievo raffigurante tre Menadi danzanti[108] (fig. 14). L'opera fece il suo ingresso al Museo solo nel 1825, quando l'allora direttore Antonio Ramirez da Montalvo dette avvio alla pratica per assicurare il trasferimento agli Uffizi di sei rilievi e un piccolo sarcofago conservati fino a quel momento a Palazzo Medici Riccardi[109].
Proveniente da una delle collezioni private di marmi antichi più ricche e prestigiose di Firenze[110], il rilievo con le Menadi danzanti fu quindi destinato ad ornare le pareti del gabinetto dell'Ermafrodito, dove lo indica già l'inventario del 1825 e dove ancora lo ricordano le guide dei primi anni del XX secolo[111]. Nel 2013, in seguito allo smantellamento della Sala Archeologica, dove il marmo era stato collocato a partire dal 1921[112], l'opera è stata oggetto di un accurato intervento di restauro condotto da Maura Masini, che ha offerto nuovi elementi per una più attenta valutazione di quella che è, da sempre, ritenuta una delle migliori repliche di uno dei soggetti più amati nella copistica di età romana, quello delle Baccanti danzanti[113].

14
Rilievo delle Menadi danzanti,
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

In un arco di tempo compreso fra gli inizi del I secolo a.C. e il III secolo d.C., su un'articolata varietà di supporti marmorei che spazia dagli altari, ai candelabri, agli *oscilla*, ai rilievi, ai sarcofagi, ai vasi, sono note quasi sessanta riproduzioni di questo tema iconografico[114]. Una simile tradizione copistica, seconda solo a quella del Doriforo[115], è una sicura conferma dell'importanza del modello, evidentemente opera di un celebrato artista che ne assicurò fama e fortuna in epoca romana. Furtwängler[116] per primo riconobbe nello "stile ricco" del panneggio il tratto caratteristico dell'arte di Callimaco, un nome che, per quasi un secolo, è rimasto indissolubilmente legato a questo fregio[117]. Più di recente si è preferito evitare il riferimento diretto ad un artista la cui opera, peraltro, è piuttosto sfuggente, per soffermarsi piuttosto su un più circostanziato inquadramento stilistico al fine di definire con sufficiente certezza la cronologia dell'archetipo[118]. Si è ormai appurato che dei nove tipi di Baccanti estatiche tramandatici dalla copistica romana, solo sei presentano caratteri formali compatibili con l'esistenza di un prototipo classico, mentre in tre casi si dovrà piuttosto pensare a delle rivisitazioni di epoca posteriore[119].

I sei tipi "callimachei", pur nell'estrema variabilità delle dimensioni che spaziano da un minimo di venti centimetri a oltre un metro di altezza[120], mostrano una notevole coerenza nella descrizione anche dei dettagli delle vesti, a conferma dell'esistenza di un modello vincolante ad altorilievo. Non vi sono dubbi, infatti, che il prototipo fosse proprio un rilievo[121], dal momento che le Baccanti sono sempre rigorosamente raffigurate di profilo, dallo stesso lato e senza mai sovrapporsi. Maggiori dubbi vi sono invece sulla materia con cui il modello era stato realizzato. L'ipotesi più comunemente accettata, avanzata da W. Fuchs[122], sostiene che si trattasse di applique metalliche, ma, come è stato giustamente osservato, non si deve escludere l'eventualità che le figure applicate fossero in marmo, secondo una pratica non priva di confronti nell'arte attica della fine del V secolo a.C.[123]. La resa del panneggio, descritto con virtuosistica efficacia ed effetti di trasparenza, ha da tempo orientato la maggior parte della critica a trovare i raffronti più diretti nei rilievi del parapetto di Atena Nike e nel fregio del Tempio di Apollo a Basse, individuando negli ultimi anni del V secolo a.C. il periodo più probabile nel quale collocare l'archetipo[124]. Nonostante alcuni recenti tentativi di abbassare la cronologia del modello all'età ellenistica[125] o alla fine del II secolo a.C.[126], l'attestazione di almeno uno dei sei tipi di Menadi su un cratere frammentario in argento oggi a Berlino e databile alla prima decade del IV secolo a.C.[127], sembra confermare la cronologia più comunemente accettata. Considerata la fortuna di cui godette il soggetto nella produzione neoattica e sulla base della presenza di una replica del fregio nel carico della nave del Pireo, che trasportava copie di altri celebrati capolavori attici come i rilievi dello scudo della Parthenos[128], si è ragionevolmente dedotto che anche l'originale fosse conservato ad Atene. Ancora W. Fuchs[129] immaginò i sei rilievi metallici[130] posti a decorare la base circolare di un monumento coregico destinato a celebrare la vittoria delle *Baccanti* di Euripide avvenuta nel 406-405 a.C. Alcune incongruenze con il testo euripideo[131] non sembrano far escludere neppure la possibilità di una loro destinazione a decorare i lati del podio di una statua di culto, come potrebbe essere quella di Dioniso, opera di Alcamene, eretta nel santuario di Dioniso presso l'omonimo teatro, secondo l'articolata ricostruzione avanzata da L. A. Touchette[132].
Nell'ambito dell'abbondante produzione copistica conosciuta da questo tipo, il rilievo degli Uffizi è stato spesso portato ad esempio come efficace testimonianza dello "stile ricco" che avrebbe caratterizzato l'originale[133]. In effetti la scultura, realizzata in marmo pentelico come dimostrato dalle analisi petrografiche[134], presenta un invidiabile stato di conservazione. Non soltanto sono assenti integrazioni e completamenti di età post-antica, ma anche la superficie non ha subito levigature od acidature che ne abbiano compromesso l'originaria epidermide. Le tre figure, appartenenti tutte al gruppo delle sei ritenuto derivato dal prototipo classico, sono restituite con indubbia abilità tecnica da una bottega neoattica che la critica ha correttamente riferito ai primi anni del regno di Augusto[135]. Tuttavia la valutazione che noi possiamo dare di



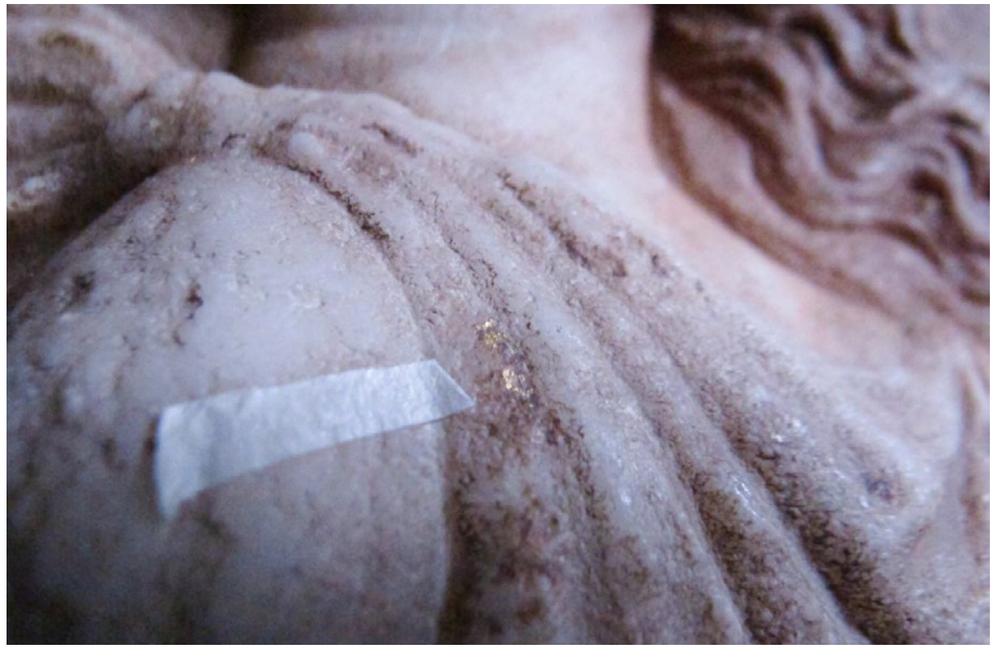
Tracce di oro Resti di bolo Tracce di colore

15

Rilievo delle Menadi danzanti,
mappatura delle tracce di colore e di doratura.

un'opera come questa rischia di risultare fortemente limitata e viziata se non teniamo conto dell'aspetto originario del rilievo, che, come hanno dimostrato le indagini[136] effettuate dal prof. Pietro Baraldi, era completato da un esteso ricorso alla doratura e alla cromia. Il non comune stato di conservazione della superficie, risparmiata come si è detto da puliture e lucidature moderne, ha infatti consentito di identificare tracce di rivestimento a foglia aurea in almeno dodici punti, mentre ancor più numerose sono le testimonianze del bolo in ocra rossa, la preparazione necessaria all'applicazione della lamina aurea, riconosciute e mappate sulle tre figure (fig. 15).
La prima considerazione che è possibile fare è che il rivestimento a foglia d'oro era utilizzato secondo un criterio "mimetico", in analogia con un gusto che, come si è visto, è ben attestato nell'uso di questa tecnica decorativa su marmo. In questo senso deve essere interpretato il ricorso all'oro per la pigna posta a coronamento del tirso, un rivestimento esteso anche a caratterizzare la sottile fascia che si avvolge intorno al bastone (fig. 16). Aureo è, infatti, il tirso nei versi del coro delle *Baccanti* di Euripide[137], una suggestiva analogia che potrebbe forse essere addotta a

16
Rilievo delle Menadi danzanti,
dettaglio del tirso con tracce di doratura.



17
Rilievo delle Menadi danzanti,
particolare di una delle vesti delle Menadi con resti di doratura.

favore dell'ipotesi dell'originaria pertinenza dell'archetipo al monumento coregico, se fosse possibile verificare l'uso sistematico dell'oro per questo attributo dionisiaco anche su altre repliche di questo fregio. Aureo, comunque, è anche il tirso in forma di lancia (il θυρσόλογχος) che la statua di Dioniso stringe come suo attributo caratteristico nella descrizione della *pompè* di Tolomeo Filadelfo[138]. Secondo uno schema decorativo ben attestato anche nella piccola coroplastica dorata di età ellenistica[139], lungo il bordo delle vesti delle Baccanti sembra possibile immaginare la presenza di una fascia dorata che troverebbe riscontri significativi anche nell'iconografia dionisiaca tramandataci dalle fonti (fig. 17). Ancora dalla descrizione della *pompè* di Tolomeo, infatti, apprendiamo che l'uso dell'oro per impreziosire le vesti di personaggi del seguito di Dioniso non era affatto ignoto all'iconografia antica. Una veste "ricamata in oro" indossa, ad esempio, la statua di Nisa, la nutrice di Dioniso[140] e "tuniche intessute d'oro"[141] possiedono le fanciulle raffigurate in un quadro con il talamo di Semele, la madre del dio. L'oro era esteso, con intento evidentemente realistico, anche a coprire alcuni attributi della Baccante "timpanista", quali l'armilla e la fascia sulla testa, oltre ai capelli della fanciulla col tirso. Pur nella volontà di un utilizzo mimetico del rivestimento aureo, sembra comunque intuibile anche la tendenza ad un uso estensivo di questa preziosa decorazione che, come suggerisce un piccolo frammento individuato nella parte inferiore del pilastrino di destra, includeva anche la cornice della scena[142]. Se immaginiamo quale fosse la destinazione di rilievi neoattici simili a quello fiorentino, ovvero l'inserimento come pannelli decorativi in pareti dipinte secondo gli schemi del secondo e del terzo stile[143], è forse possibile interpretare l'ampio ricorso alla foglia aurea con la volontà di creare un elemento di discontinuità rispetto al resto della superficie affrescata. Rilievi interamente dipinti con il ricorso alla tradizionale tavolozza dei colori avrebbero, infatti, rischiato di perdersi nella trama pittorica della parete, finendo col vedere completamente annullata la loro tridimensionalità. Le ampie superfici in oro finivano, invece, col sottolineare le figure e gli attributi che queste stringevano, mentre i riflessi luminosi e metallici a cui queste davano vita consentiva di distinguerle nettamente rispetto all'ordito decorativo ad affresco. In ogni caso, non sembra verosimile interpretare, come proposto da L. A. Touchette, i pilastrini posti a definire la scena del rilievo degli Uffizi come semplici evocazioni di rilievi votivi[144]. L'ipotesi, sostenuta da Touchette, che questi fregi non rispondessero a soli fini decorativi, ma che possedessero per la clientela romana anche una valenza religiosa, è senz'altro condivisibile nelle sue linee generali. Tuttavia, in opere come quella in esame, caratterizzate da uno schema a tre figure sapientemente disposte nello spazio secondo criteri di armoniosa rispondenza, l'intento ornamentale sembra senz'altro prevalere su altre esigenze. Come ha recentemente chiarito P. E. Nulton[145], del resto, lo schema compositivo a tre figure fu ideato dagli artisti neoattici esclusivamente

per dare vita a rilievi concepiti secondo criteri di simmetria ed eleganza compositiva, in nome dei quali si era pronti anche ad allontanarsi dalla norma vincolante dei modelli classici. In modo analogo, la scelta dei tre tipi di Menadi callimachei raffigurati sul rilievo fiorentino non risponde alla volontà di replicare con esattezza una porzione del fregio originario per fini cultuali[146], ma dovrà essere spiegata essenzialmente col desiderio di creare una composizione euritmica ed equilibrata, che vede le due figure poste all'estremità procedere specularmente in due direzioni opposte rispetto alla Menade posta al centro.

Come anticipato, alla doratura si affiancava il ricorso alla tradizionale policromia, di cui, però, scarse sono le testimonianze identificate con certezza. Dipinte erano sicuramente le iridi dell'unica Menade che conserva ancora il volto originario, mentre tracce di un vivace color rosso a base di cinabro sono state riconosciute sulla veste della donna con tirso[147].

A conoscenza di chi scrive, a prescindere dal caso dell'Ara Pacis e del *Vaso Medici* (vedi oltre), sino ad ora non sono mai state condotte indagini mirate all'identificazione di resti di antica cromia su rilievi di sicura produzione neoattica. Si tratta di una lacuna che appare urgente colmare sia ai fini di una migliore valutazione dei prodotti di quelle botteghe, sia allo scopo di fornire nuovi dati alla ricostruzione dei presunti archetipi. Altri rilievi raffiguranti la serie delle Menadi, infatti, presentano tracce macroscopiche che potrebbero essere interpretate come resti della coloritura originaria[148] e , senz'altro, molti nuovi casi potrebbero essere identificati con l'estendersi di ricerche mirate. Se fosse possibile verificare, in repliche diverse, l'utilizzo di colori analoghi per decorare gli stessi elementi, si potrebbe ragionevolmente concludere che l'imitazione del prototipo si spingesse anche alla riproduzione della sua cromia. Tentativi analoghi, come quello condotto su due repliche del tipo "Amazzone Sciarra"[149], sembrano, per ora, smentire una simile ipotesi. La possibilità offerta dai rilievi con Menadi di estendere la ricerca su un numero assai alto di repliche, molte delle quali con tracce di cromia conservate anche macroscopicamente, consentirebbe però di verificare questo fenomeno su un nucleo di opere statisticamente rilevante. L'importanza di una simile indagine ai fini di una più corretta ricostruzione dell'interazione fra pittore e scultore nella realizzazione della replica di una delle *nobilia opera*[150], ma anche di una più esatta valutazione delle opere in rapporto all'archetipo, emerge con evidenza proprio nel caso dei rilievi con Menadi. Se, per ipotesi, si potesse dimostrare che in queste copie gli artisti si adeguavano a una vincolante tavolozza cromatica, completata dal ricorso a dorature, si potrebbe ragionevolmente concludere che il modello non fosse costituito da rilievi metallici, come ipotizzato da Fuchs e come comunemente accettato dalla critica, bensì da rilievi marmorei, che, al pari di tutta la statuaria classica, erano completati da una ricca coloritura.

18
Vaso Medici, Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture.

Il Vaso Medici e l'*aurea aetas*

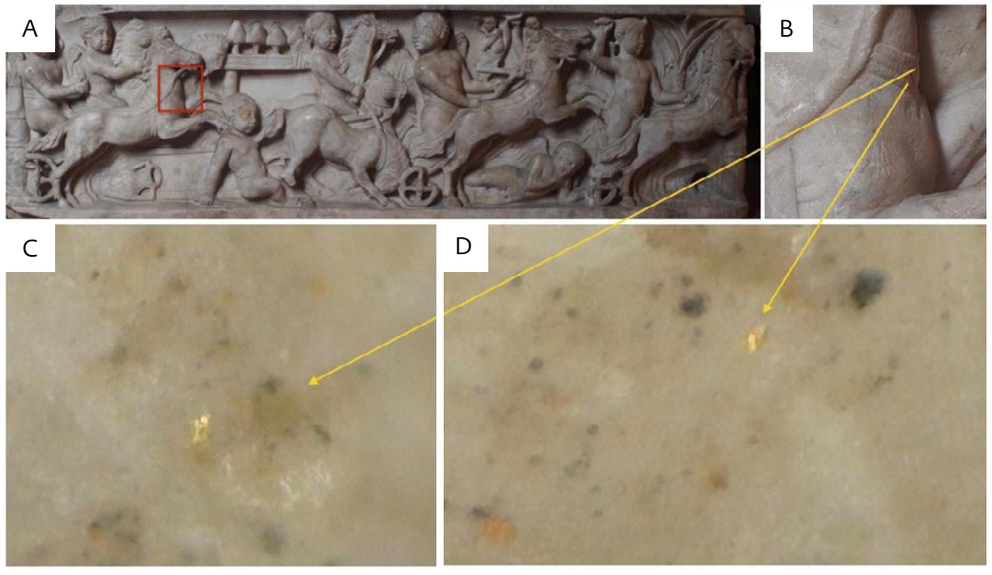
A conferma dell'importanza della doratura nelle tecniche di bottega neoattiche può, adesso, essere portato a confronto anche il *Vaso Medici* (fig. 18). Purtroppo non è ancora possibile confermare con certezza l'ipotesi, avanzata di recente, di identificare in questo marmo quel "vaso grande... con certi manichi molto capricciosi" trovato in scavi promossi dal cardinale Ippolito d'Este sull'Esquilino nel 1571[151]. Certo è, però, che un simile monumento, che per dimensioni e qualità non poteva che essere destinato a un membro dell'élite sociale ed economica dell'Urbe, se non era stato collocato negli *Horti* di Mecenate, come sarebbe se fosse conformata la notizia cinquecentesca, doveva trovarsi sicuramente in uno degli altri parchi che, in particolare sul lato orientale di Roma, si estendevano senza soluzione di continuità. Con certezza possiamo dire che al restauro del vaso, entrato nella collezione di antichità

di Ferdinando de' Medici, si lavorò con continuità fra il 1571 e il 1574[152]. In questa occasione, per la prima volta, si realizzò una complessa armatura interna che desse appoggio e forma al centinaio di frammenti che componevano l'opera. Sin da questo momento, appare evidente che la complessa scena figurata era stata interpretata come la raffigurazione del sacrificio di Ifigenia[153]. Questo cratere, infatti, non raffigura un tema dionisiaco, bensì, caso unico nell'intera classe dei crateri marmorei, una scena mitologica che, con abile intuizione, fu ricondotta dai restauratori al ciclo troiano. Prova certa di questa chiave di lettura sono proprio quelle integrazioni realizzate modernamente per colmare alcuni vuoti del fregio figurato come, ad esempio, la divinità sull'altare che, coerentemente col mito di Ifigenia, fu integrata come una Diana. Trasferito a Firenze nella Galleria degli Uffizi nel 1780[154], il vaso fu oggetto di un nuovo intervento di restauro coordinato da Francesco Carradori, che provvide a sostituire l'armatura cinquecentesca con una nuova, procedette a una sostituzione delle integrazioni cinquecentesche in gesso con tasselli marmorei e realizzò una sistematica levigatura dell'intera superficie.
Le notizie relative agli interventi conservativi realizzati sul vaso, per quanto documentate con una certa precisione, hanno però sempre lasciato un certo margine di incertezza agli studiosi sull'effettiva estensione della parte antica. Uno dei maggiori problemi nella valutazione del cratere è da sempre stata l'esatta valutazione di quanto di antico fosse rimasto, quanto sia stato oggetto di rilavorazione e cosa fosse stato integrato nel restauro subito dall'opera a metà del XVI secolo e cosa, invece, nell'intervento realizzato alla fine del XVIII. È da osservare come le analisi pubblicate relative allo stato di conservazione dell'opera, per quanto puntuali, si sono sempre concentrate esclusivamente sulla porzione del fregio figurato, di cui, nel 2010, si giunse a pubblicare anche un'accurata mappatura[155]. Il resto del contenitore è, invece, sempre rimasto in una sorta di limbo descrittivo, che, in generale, optava per una sostanziale non autenticità di gran parte del cratere[156]. Il primo, indubbio, risultato dell'intervento di restauro coordinato da Daniela Manna e ultimato nel 2017, è stato proprio quello di giungere ad una mappatura completa dell'opera che, grazie ai dati delle analisi petrografiche, all'osservazione delle antiche concrezioni di giacitura e delle venature del marmo e al recupero delle linee di frattura originali grazie alla rimozione delle stuccature, restituisce con assoluta evidenza la percentuale di antico che l'opera conserva. Al momento della scoperta, agli occhi degli scopritori il vaso dovette apparire rotto in decine di pezzi, ma, nel complesso, pressoché completo di ogni sua parte. Da rilevare, infine, che le analisi petrografiche condotte dal CNR di Firenze hanno confermato che sia le parti originali del vaso che il piede sono stati realizzati in marmo pentelico, mentre tutti i principali tasselli post-antichi sono in marmo di Carrara. Importanti indizi per ipotizzare o meno l'antichità di un frammento sono venuti anche dalle analisi archeometriche finalizzate all'individuazione delle antiche tracce di colore. Nonostante l'energica

19
Vaso Medici, mappatura delle tracce di colore e di doratura.

levigatura[157] a cui il vaso fu sottoposto al momento del suo arrivo a Firenze nel 1780, le superfici hanno conservato un numero di tracce cromatiche inaspettatamente elevato (fig. 19). Anche se resti di colorazione visibili ad occhio nudo erano stati già evidenziati per altri crateri marmorei[158], ad oggi, gli unici lavori di bottega neoattica della seconda metà del I secolo a.C. che siano stati oggetto di osservazioni puntuali per quel che riguarda l'originaria cromia sono stati l'Ara Pacis[159] e il già ricordato rilievo con Menadi danzanti[160]. La casistica è ancora davvero troppo limitata per poter avanzare ipotesi su una peculiare tradizione coloristica delle botteghe neoattiche del tardo I secolo a.C., ma non si può fare a meno di rilevare come, nei tre casi noti, un comune denominatore sia il ricorso a un esteso rivestimento a foglia d'oro. È così sull'Ara Pacis, dove grazie alle osservazioni di G. Moretti[161] sappiamo che una patera "a ridosso del rilievo dei Flamini" era interamente dorata. È così nel rilievo delle Menadi, sul quale l'oro è presente non solo a caratterizzare attributi, indumenti e caratteri fisici dei personaggi come il tirso, i capelli o le armille, ma anche per rivestire la cornice architettonica. Non doveva sorprendere, quindi, la presenza estensiva dell'oro anche sul cratere fiorentino. Tracce certe di rivestimento a foglia aurea, steso, come sull'Ara Pacis e sul rilievo delle Menadi, su un bolo di color rosso, sono state individuate sul podio della statua, sul suppedaneo su cui poggia il piede il personaggio posto a sinistra della donna, sui calzari dei guerrieri B e C, sul lembo della veste del guerriero H, su uno dei pampini del tralcio di vite e, in almeno due punti, sulle foglie di acanto del cesto che riveste la porzione inferiore del contenitore. All'oro si aggiungeva il cinabro, attestato almeno in due punti[162], il

verde, identificato sullo stelo di un fiore inserito nella decorazione ad acanto, il blu, presente in uno degli occhi della donna[163], e l'ocra gialla, mentre le numerose tracce di ematite rinvenute in vari punti del vaso sono da riferire con ogni probabilità al bolo di preparazione. Purtroppo l'esiguità del decoro pittorico conservatosi impedisce qualsiasi ricostruzione organica dell'originaria veste pittorica, ma si può però osservare una tendenza a dorare elementi del vestiario[164] e degli elementi architettonici[165] che potrebbe essere interpretata come una programmatica imitazione di modelli propri della toreutica. Lo stretto legame fra i crateri marmorei e i loro prototipi metallici, oltreché dalla forma, era probabilmente reso manifesto anche da questo discreto ricorso alla doratura, come, del resto, avevano già intuito A. Merlin e N. Poinssot a proposito dei crateri di Mahdia[166]. Il confronto con il cratere bronzeo di Giulio Polibio, sul quale le ageminature in oro erano utilizzate, in modo analogo a quanto osserviamo sul *Vaso Medici*, per delineare le armi e molti degli elementi del vestiario dei personaggi raffigurati[167], sembra ora offrire un dato concreto a supporto di questa ipotesi. Ancora una volta si potrebbe ipotizzare che, nella scelta di dorare determinati attributi, possa rispecchiare cliché cromatici noti dalla letteratura antica. Epiteti come *chrisosandalos* o *chrisopedilos* sono effettivamente noti sia nell'epica che nelle tragedie greche, anche se, però, sono utilizzati esclusivamente per connotare divinità femminili come Era o Ecate[168].
Particolarmente "pregnante" è, però, soprattutto l'uso dell'oro nei fregi ad acanto "policarpofori" del *Vaso Medici*, i cui prototipi iconografici sono attestati in area pergamenea sin dal II secolo a.C. per essere poi frequentemente adottati in monumenti pubblici e privati di età augustea[169]. Dai tralci di acanto del cratere mediceo, infatti, nascono pampini di uva e fiori dalle infiorescenze monumentali e singolari, che in alcun modo possono essere avvicinati a quelli tipici dell'acanto. Il ricorso a questi esuberanti fregi vegetali "ibridi" è ben noto nell'arte della seconda metà del I secolo a.C. sia su monumenti pubblici (come, ad esempio, la base di una statua di Tellus dal foro di Cuma[170] o i monumentali rilievi fitomorfi dell'Ara Pacis[171]) che privati (come testimoniano alcuni trapezofori[172]). Proprio partendo dall'analisi dell'indubbio rapporto fra la decorazione a girali fitomorfe e il fregio figurato del celebre altare augusteo[173], negli ultimi decenni la critica ha approfondito la funzione "metonimica"[174] dell'acanto policarpoforo nel repertorio figurativo del periodo, mettendone in luce non solo l'allusione all'abbondanza e alla prosperità del *saeculum aureum*[175], ma anche l'indubbio significato apollineo. T. Kraus[176] per primo individuò nella massiccia "acantizzazione" dell'arte augustea la prova di una "promozione apollinea" per questo vegetale che, a partire proprio dall'Ara Pacis, finisce col mettere in ombra persino l'alloro, da sempre la pianta sacra al dio[177]. Infatti, il legame fra Apollo (o i suoi simboli, come il grifone[178]) e l'acanto serve, in primo luogo, ad enfatizzare il ruolo del dio come garante del rinnovamento e ispiratore delle profezie legate all'avvento dell'età dell'oro[179], un collegamento che, nel caso del *Vaso Medici*, doveva essere reso ancora più esplicito proprio dal rivestimento a foglia aurea delle foglie[180].



20
Sarcofago con amorini aurighi e dettaglio delle dorature conservate sulla bardatura dei cavalli; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

L'uso dell'oro nella decorazione dei sarcofagi. I casi degli Uffizi

Una finalità decorativa della foglia d'oro, utilizzata come nei fregi del *Vaso Medici* per sottolineare vesti e attributi, doveva essere comune anche nell'apparato decorativo delle fronti di sarcofagi, dando vita a risultati di grande efficacia. Il recente studio sistematico condotto da Eliana Siotto su ben ottanta sarcofagi databili all'arco dell'intero III secolo d.C. ha consentito di identificare dodici casi certi di uso esteso di doratura[181]. L'utilizzo del rivestimento a foglia d'oro, spesso su un bolo rosso anche se non mancano casi di ricorso a strati di colore differente (giallo e rosso) come attestato raramente anche nel caso della scultura[182], è destinato ad evidenziare vestiti, attributi, chiome, fiamme, code di cavalli con un intento chiaramente illusionistico e naturalistico[183]. Che l'uso della doratura sulle fronti di sarcofago non sia, però, un gusto affermatosi solo nel III secolo, lo dimostrano proprio tre sarcofagi delle collezioni degli Uffizi[184]. Tracce di oro, infatti, sono state identificate sulla tunica di un erote in un fregio di amorini con armi di un sarcofago per bambini[185] e sul collare di un cavallo raffigurato in una corsa di bighe guidate sempre da fanciulli alati[186] (fig. 20). Anche nella particolareggiata scena di corse di quadrighe nel Circo Massimo raffigurata sul lato posteriore di un sarcofago decorato con la scena

21
Busto di Adriano, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

22
Busto di Adriano, dettaglio dei resti di doratura.

della caduta di Fetonte (oggetto di uno studio di Cristiana Zaccagnino attualmente in corso di pubblicazione[187]), è stato possibile individuare una minima ma indubitabile prova dell'uso dell'oro, sapientemente utilizzata per sottolineare dettagli focali sui quali attirare l'attenzione dello spettatore.
Nei tre esemplari fiorentini, dunque, si trova attestato l'uso discreto di una doratura che conviveva con la policromia, ravvivandone dettagli, vesti e attributi. Questo gusto per un uso estensivo dell'oro sui sarcofagi era probabilmente motivato dalla necessità di creare anche punti di luce che dovevano apparire ancor più nitidi ed evocativi se illuminati dal fuoco tremolante di una lampada all'interno dei sepolcri. Non stupisce quindi che, ancora su sarcofagi di inizio IV secolo riferibili a bottega romana,[188] la foglia d'oro fosse utilizzata con sempre maggiore libertà per sottolineare non solo vesti e capigliature dei personaggi, ma anche i corpi degli animali, assecondando un linguaggio pittorico sempre più astratto e allegorico.

Gli spallacci aurei di Adriano

Gli esempi considerati sino ad ora sono accomunati dal soggetto, riferibile all'ampia sfera del sacro o del mitologico. Come avevamo ricordato all'inizio, però, in età romana l'onore del rivestimento a foglia d'oro non era esclusivo di raffigurazioni divine, ma si estese alle sculture ufficiali di imperatori e di membri della famiglia imperiale. A quest'ultima classe di opere deve essere ricondotto lo splendido busto di Adriano del tipo "Stazione Termini", sistemato già a partire dagli inizi del XVIII secolo nel primo corridoio della Galleria[189] (fig. 21). Sul finire del XIX secolo, W. Amelung ebbe modo di rilevare la presenza di "Spuren von Vergoldung" sulla parte superiore della spalla sinistra[190], tracce che, però, furono vanamente cercate da G. Mansuelli circa mezzo secolo dopo. Le indagini che sono state condotte su tutta la superficie della scultura hanno effettivamente confermato che la doratura vista da Amelung, le cui dimensioni dovevano senz'altro essere tali da essere scorta anche a occhio nudo, era completamente scomparsa. Sulle frange dello spallaccio del lato opposto del busto, però, si conservavano altri resti di doratura stesi su una preparazione di bolo rosso che confermavano la veridicità della notazione fatta sul finire del XIX secolo e dimostravano l'estensione del rivestimento aureo applicato su questo raffinato ritratto (fig. 22). Benché queste tracce minimali siano tutto quello che rimane di una decorazione che, con ogni probabilità, abbinava il colore alla doratura, quanto resta può comunque essere sufficiente ad ipotizzare un uso ancora una volta mimetico e realistico della doratura, utilizzata in modo estensivo sugli ornamenti della corazza così da restituire il nitore accecante delle "*auro politis armis*".[191]

Conclusioni

Gli esempi di doratura emersi nel corso di questi dieci anni di ricerca agli Uffizi costituiscono un contributo non trascurabile alla conoscenza e ai criteri di uso di questa tecnica decorativa sui marmi di epoca tardo repubblicana e imperiale. Nel complesso prevale un uso della foglia aurea che sembra corretto definire "realistico" anche se, spesso, si tratta di un'aderenza a una realtà desunta da modelli letterari. Sono da interpretare in questa chiave, infatti, i casi di doratura degli attributi divini (il tirso, l'egida, il diadema di Afrodite, l'acanto apollineo) o dei particolari fisici delle divinità (i capelli di Venere e le ali di Eros), tutti dettagli che, certo non casualmente, anche la prosa e la poesia antiche immaginano e descrivono come aurei. Si tratta, dunque, di una fedeltà ad una verità mitologica quella tradotta in foglia d'oro su molte delle sculture esaminate, che potrebbe non escludere, come forse sarà possibile in futuro dimostrare nel caso del rilievo delle Menadi, la fedeltà ad un archetipo vincolante anche nella tavolozza cromatica utilizzata. I dieci esempi descritti vanno, quindi, ad accrescere in modo significativo il numero noto dei marmi dorati di età romana in letteratura, offrendo preziosi elementi di confronto per future indagini dedicate a quelle classi di materiali che al momento non sono state ancora oggetto di analisi colorimetriche sistematiche, come i sarcofagi del II secolo d.C. o i rilievi di produzione neoattica.

Non meno importante è, inoltre, il contributo che le statue degli Uffizi hanno dato per sfatare un luogo comune come quello che ha ritenuto per lungo tempo inutile la ricerca di cromie antiche su sculture di antica collezione. Come si è visto, alcune delle statue considerate (come la Venere, il Vaso Medici, il rilievo dei Troni o la Minerva) vantano una storia collezionistica plurisecolare, ma nonostante questo e, nonostante le innumerevoli e radicali manipolazioni che possiamo solo in minima parte documentare, sono ancora in grado di restituirci preziose testimonianze del loro originario "abito". Analogamente, ci si augura che i marmi conservati in decine di altre collezioni storiche di scultura classica e che si rischiava di ritenere preventivamente muti a questo tipo di indagine archeometrica, potranno tornare a svelarci ciò che non era perduto, ma andava semplicemente cercato.

ABBREVIAZIONI

GU: Galleria degli Uffizi.

ASR: Archivio di Stato di Roma.

AGU: Archivio Storico della Galleria degli Uffizi.

BGU: Biblioteca della Galleria degli Uffizi.

NOTE

1 Gli atti del convegno internazionale, curati da Susanna Bracci, Gianna Giachi, Paolo Liverani, Pasquino Pallecchi e l'autore del presente contributo, furono pubblicati nel 2018.

2 Paolucci 2013; Id. 2014a; 2014b; 2014c; 2018a; 2018b.

3 Un rivestimento a foglia d'oro applicato mediante l'uso di un legante a base di gomma arabica è attestato già nel caso della *kline* funeraria della cosiddetta tomba di Filippo II a Verghina (Brécoulaki 2000, p. 212).

4 Bourgeois – Jockey 2005, pp. 278-289; Bourgeois – Jockey 2010; Jockey 2014a, pp. 112 e passim.

5 È questo il caso di una replica del *Diadumenos* di Policleto rinvenuta a Delo o del *Galata ferito* dall'Agorà degli Italiani, sempre a Delo (Bourgeois – Jockey 2005, pp. 278-280; Østergaard 2015 p.114). Per altri esempi di doratura dell'incarnato su sculture di età ellenistica si veda Blume 2015 pp. 52-53. Sulle possibili ragioni di questa soluzione decorativa, alla proposta di Bourgeois – Jockey (2005 pp. 302,307) di un tentativo di imitazione di originali in bronzo dorato, C. Blume ha contrapposto l'ipotesi dell'uso della doratura come attributo proprio del divino e di "garanzia" dell'alto pregio dell'opera scultorea sulla quale questa decorazione è applicata (Blume 2015 pp. 53-54).

Sull'uso in generale della doratura su marmo e terracotta in periodo ellenistico a Delo si vedano Bourgeois *et alii* 2009; Bourgeois – Jockey 2010; Jockey 2014a; Jockey 2014b; Bourgeois *et alii* 2012-2013; Bourgeois 2014 pp. 74-75; Blume 2015 pp. 52-53; Brinkmann – Koch Brinkmann 2020b.

Per le tecniche di esecuzione della doratura in epoca antica si veda Siotto 2017, pp. 191-192.

6 Bourgeois – Jockey 2005, pp. 280-286.

7 Jockey 2014a, pp. 120-121.

8 Abbe 2010, pp. 280-281.

9 I risultati sono in corso di pubblicazione. La notizia è riportata in Zambon 2012, p. 42.

10 Ciobanu 2013, pp. 104-114.

11 Per le statue bronzee dorate in periodo imperiale si veda Lahusen 1978, pp. 386-387 e ss.; Lahusen 1999, pp. 100 e ss.; Lahusen – Formigli 2001, pp. 505-521.

12 Abbe 2008, pp. 139-145; Abbe 2010, pp. 278-180, figg. 233-235; Therkildsen 2012, p. 47-48. In entrambi i casi la doratura è applicata su un bolo di colore rosso.

13 Nicole – Darier 1909, pp. 37-42, fig. 21.

14 Borgognoni 2012, p. 655. Una doratura limitata al solo volto si riscontra anche in un gruppo in stucco con Mitra e il toro conservato alla Liebighaus di Francoforte e datato agli inizi del III secolo d.C. (Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a, pp. 230-231, n. 82).

15 La testa (Antiquarium Comunale inv. 10485) è attualmente esposta nel museo della centrale Montemartini a Roma.

16 Per l'uso della doratura sulla statuaria di età ellenistica come attributo divino, si veda Blume 2015, pp. 104-107. L'uso di foglia d'oro a rivestire interamente il volto è attestato su di un ritratto di Berenice II oggi al Museo Mariemont. In questo caso la doratura, che convive con l'uso del colore, è stata interpretata con la volontà di coniugare l'immagine di una regina divinizzata con quella di una persona reale, oppure come la testimonianza di una successiva rilavorazione di un ritratto originariamente dipinto (Bourgeois 2014, pp. 75-76, figg. 10-11; Blume 2015, p. 105). Anche nel caso di un ritratto di Alessandro Magno da Hermopoli sono state rinvenute chiare tracce di doratura sulle chiome e sulla pelle (Blume 2015, p. 52).

17 Bourgeois – Jokey 2005, pp. 302, 307.

18 Blume 2015, pp. 104-105.

19 Artal Isbrand *et alii* 2002.

20 Abbe 2011, pp. 20-21, figg-2-3; Østergaard *et alii* 2014, pp. 64-65. Una scultura di Artemide arcaizzante, trovata a Pompei nel 1760 e oggi al Museo Nazionale di Napoli (inv. 6008), è stata spesso ricordata nella letteratura ottocentesca per la doratura dei capelli, anche se, come notò già Winckelmann, non si trattava di foglia d'oro ma di semplice colore (per la questione si veda Primavesi 2010, pp. 40-41 e ss.).

21 Reuterswärd 1960, pp. 166-167 e p. 195.

22 Eloquente il caso testimoniatoci da un'iscrizione da Tarragona, nella quale si ricorda l'incarico dato ad un *flamen* locale di procedere alla doratura delle statue del Divo Adriano, procedura ritenuta evidentemente necessaria dopo l'avvenuta apoteosi dell'imperatore (Blume 2015, p. 105).

23 Gauckler 1902, p. 395, tav. XVI, 3; Reuterswärd 1960, p. 158, n. 431.

24 Kohler 1863, pp. 450-451.

25 Ward-Perkins – Claridge 1976, pp. 64-65; Østergaard 2010, p. 98, fig. 46; Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a, pp. 224-225, n. 78.

26 Østergaard 2008, p. 47, fig. 38.

27 Kopczynski *et alii* 2017, pp. 141, 143, 148.

28 Stirling 2008, pp. 150-155.

29 Per una sintesi delle tecniche invasive e non invasive utilizzate nell'individuazione delle antiche cromie nella scultura greca e romana si veda Østergaard 2017.

30 Abbe 2010, p. 281.

31 Vedi oltre.

32 Queste si limitano alle già ricordate teste da Afrodisia (Abbe 2010, p. 281; Therkildsen 2012, p. 47), all'Igea da Antiochia (Artal Isbrand *et alii* 2002; Therkildsen 2012, pp. 47-48), alla testa tipo "South Slope" (Abbe 2011) e a un sarcofago dei Musei Vaticani (Liverani 2009; Id. 2010).

33 Bouregois – Jockey 2005, pp. 293-297; Bourgeois *et alii* 2009; Bourgeois – Jockey 2010, pp. 230-231; Jockey 2014a, pp. 122-123.

34 Jockey 2014a, p. 126.

35 Plin. *Nat. Hist.* XXXIII, 64. Nel caso di un sarcofago ai Musei Vaticani, le analisi hanno confermato la presenza di albumina (Liverani 2009, p. 11).

36 Per un quadro generale sulle tecniche di applicazione della foglia d'oro nel mondo ellenistico e romano si veda Siotto 2017, pp. 192-193.

37 Come giustamente rileva Liverani (2009, p. 14), l'eventuale sopravvivenza di tracce di una preparazione rossastra su una scultura non debbono necessariamente portare alla conclusione che il marmo fosse dorato. Allo stato attuale delle conoscenze non si può escludere che questa stesura fosse adottata anche per facilitare la stesura della policromia.

38 Bourgeois – Jockey 2005, p. 294; Jockey 2014a, p. 122.

39 Bourgeois *et alii* 2012-2013, p. 504.

40 Questi dati si riferiscono alle sculture ellenistiche di Delo, le uniche analizzate in numero sufficientemente alto (Bourgeois – Jockey 2005, p. 294). Il dato desumibile dall'Igea di Antiochia (da 1 a 3 microns; cfr. Artal Isbrand *et alii* 2002, p. 197), l'unica statua romana per la quale sia stato fatto una simile indagine, è perfettamente compatibile con la media degli esemplari ellenistici.

41 Artal Isbrand *et alii* 2002, p. 197. Caratteristiche analoghe possiedono anche le foglie d'oro utilizzate sulle statuette in terracotta (Bourgeois *et alii* 2012-2013, p. 494.

42 Liverani 2009, p. 11.

43 Siotto 2017, p. 193.

44 I risultati delle indagini e i metodi applicati sono stati illustrati nei seguenti contributi: Baraldi *et alii* 2011; Baraldi *et alii* 2012a ; Baraldi *et alii* 2012b; Baraldi *et alii* 2013.

45 Per una rassegna sui giudizi relativi alla doratura nella statuaria classica nell'antiquaria del Settecento si veda Bourgeois – Jockey 2005, pp. 254-255.

46 Cfr. Gross *et alii* 2001, p. 94; Jockey 2014, pp. 363-364.

47 Inv. 6004. De Caro 1994, p. 295.

48 Winckelmann 1764, p. 327.

49 I risultati di tali indagini, oltre ad essere stati presentati in convegni internazionali come *Circumlitio*, dal 2009 sono illustrati nei report, a cadenza annuale, dal titolo *Tracking Colour*, editi a cura della Glyptotek.

50 Un elenco completo delle testimonianze relative alla doratura delle chiome della Venere è stato recentemente stilato da Boschung (2007, p. 173).

51 Per la scultura fiorentina e per il tipo in generale si vedano Mansuelli 1958, pp. 69-74, n. 45 (con bibl. precedente); Brinkerhoff 1978, pp. 30, 45; Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 335, 347, nota 71; Neumer-Pfau 1982, pp. 183-191; Delivorrias *et alii* 1984, p. 53; Ridgway 1990, pp. 354-356; Mitchell Havelock 1995, p. 76; Cittadini 1997, pp. 56, 59, 68-77; Stemmer 2001, pp. 109-111, nn. G 3 - G 5; Vorster 2001; Schröder 2004, pp. 271-273; Boschung 2007; Cecchi – Gasparri 2009, pp. 74-75, n. 64; Knoll *et alii* 2011, pp. 232-237; Paolucci 2014a; Id. 2014c, pp. 58-63.

52 Paolucci 2014a, p. 184, nota 44.

53 Per le questioni relative all'originalità della firma e alla sua pertinenza alla scultura si veda Paolucci 2014a, pp. 180-185.

54 Per una sintesi delle diverse ipotesi avanzate sulla cronologia della scultura cfr. Vierneisel-Schlörb 1979, p. 347, nota 71; Schröder 2004, p. 273; Gasparri 2009, p. 75.

55 Schreurs 2000, p. 477, n. 533.

56 Per le vicende collezionistiche si veda Gasparri 2009, p. 74.

57 Marinetti 2006, p. 97. I restauri di Ercole Ferrata si limitarono all'integrazione delle sei dita che risultavano già mancanti a Villa Medici dall'inventario del 1623 (cfr. Gasparri 2009, p. 75). La notizia di una rottura della Venere in nove parti in seguito al trasferimento da Roma a Firenze, riportata da Sandrart (1675-1679, p. 86) e che curiosamente ha goduto di unanime credito nella letteratura recente (cfr., ad esempio, Vorster 2001, p. 392), è smentita dalle numerose testimonianze dei contemporanei che descrivono il perfetto stato di conservazione dell'opera al momento del suo sbarco a Firenze (Paolucci 2014a, p. 179).

58 AGU 1816, XL, n. 14.

59 Gasparri 2009, p. 75.

60 "If the business of Sculpture were to administer pleasure to ignorance, or a mere entertainment to the senses, the Venus of Medicis might certainly receive much improvenment by colour; but the character of the Sculpture makes it her duty to afford delight of a different , and perhaps, of a higher kind; the delight resulting from the contemplation of perfect beauty" (Reynolds 1797, p. 203).

61 Jockey 2014b, pp. 364-365.

62 Quatremére de Quincy 1815, p. 34.

63 Vorster 2001, p. 405.

64 Baraldi *et alii* 2012a; Paolucci 2014a, pp. 185-186, figg. 16-18.

65 L'effetto era rafforzato dalla presenza di orecchini metallici inseriti nei fori presenti nei lobi delle orecchie della Venere.

66 Paolucci 2014a, p. 187. Tracce di cinabro sono state individuate anche sulle labbra. L'assenza di altri riscontri cromatici sulla figura della dea è probabilmente dovuto alle sistematiche puliture e agli sbassamenti della superficie, che hanno comportato la perdita di eventuali resti della cromia originaria.

67 Skovmøller – Therskildsen 2011, pp. 44-45.

68 Sulla doratura dei capelli come indizio della natura divina del personaggio nella scultura si veda Blume 2015, p. 104.

69 *P. Oxy.* 1790. Per l'uso dell'epiteto "aureo" a proposito di Afrodite si veda Pironti 2014, pp. 211-212.

70 Cfr., ad esempio, Verg. *Aen.* X, 16-17; Ov. *Met.* X, 277.

71 Baraldi *et alii* 2012a.

72 Cfr. Østergaard 2010.

73 Inv. 1914, n. 251. Mansuelli 1958 pp. 97-98, n. 65. Per le complesse vicende collezionistiche dell'opera si veda Muscillo 2017, pp. 285-286 (con bibliografia precedente).

74 Hy. 6. 1. Sapp. fr. 33 Voigt.

75 Gori 1739, p. 37, tav. XX.

76 Muscillo 2017, pp. 284-286.

77 Muscillo 2017, p. 286.

78 Bourgeois – Jockey 2005, p. 302.

79 Inv. 1914 n. 238. Dütschke 1878, p. 166; Bulle 1917, p. 19, fig. 37; Mansuelli 1958, p. 144, n. 113, fig. 114, a-b; Paribeni 1964, p. 197; Herdejürgen 1968, p. 89, nota 585; Zimmermann 1969, p. 52; Schürmann 1985, p. 44, nota 623; Fullerton 1990, p. 74, n. 3, fig. 27; Saladino 2008, p. 21, nota 63; Paolucci 2014a, pp. 63-66.

80 ASGF filza XIII, ins. 26.

81 Per le complesse vicissitudini di questa scultura si veda Paolucci 2013, pp. 131-132.

82 Bulle 1917, p. 19.

83 Herdejürgen 1968, p. 88.

84 Zimmermann 1969, p. 52.

85 Per la discussione del tipo e il suo inquadramento stilistico si veda Paolucci 2013. pp. 134-136.

86 Schürmann 1985, p. 44; Fullerton opta per un più generico inquadramento nell'ambito del II secolo d.C. (1990, p. 65).

87 Cfr., ad esempio, Vermeule 1980, p. 33, n. 49, fig. 49; p. 34, n. 64, fig. 64.

88 Manna 2013, pp. 155-157; Paolucci 2014c, p. 66, figg. 6-7.

89 Baraldi *et alii* 2011.

90 I punti di prelievo sono entrambi sul retro della figura (Baraldi *et alii* 2011; Baraldi *et alii* 2012b).

91 *Aegidaque horriferm, turbatae Palladis arma / certatim squamis serpentum auroque polibant / conexosque angui ipsamque in pectore divae / Gorgona desecto vertentem lumina collo*, Verg. *Aen.*, VIII, 435-438.

92 Anacr. 379, PMG; Aristoph., *Aves* 1738.

93 Un rivestimento a foglia d'oro, ad esempio, è stato individuato sulle ali dell'Eros di Priene, databile alla metà del II secolo a.C. (Bourgeois – Jammet 2014, pp. 92-93, fig. 12 b).

94 Paolucci 2014c, p. 68 figg. 9-10; Baraldi *et alii* 2012a.

95 Inv. 1914, n. 325. Mansuelli 1958, p. 172, n. 151, fig. 155; Beschi 1984-1985, pp. 48-49, figg. 11-12; E. Sorge in Donati 2001, pp. 236-237, n. 80. Per il fregio dei troni in generale si veda Sperti 1988, pp. 122-125; La Rocca 1992, pp. 265-268; La Rocca 2007, pp. 93-95; Madigan 2013, pp. 90-98.

96 Beschi 1984-1985, p. 37.

97 Sperti 1988, p. 122.

98 Beschi 1984-1985, p. 47, fig. 10.

99 Id. p. 52, fig. 14.

100 Per una lista completa si veda Sperti 1988, p. 122.

101 F. Paolucci in Gregori 2003, p. 129.

102 La Rocca 1992, pp. 265-268; Madigan 2013, pp. 94-98.

103 Alföldi 1980, pp. 159, 252 ss.

104 Beschi 1984-1985, pp. 70-71.

105 Si veda un rilievo mitriaco da Roma con ampi resti di doratura e policromia (F. Marini Recchia, *Rilievo mitraico con policromia e doratura*, in La Rocca *et alii* 2015, p. 409).

106 Baraldi *et alii* 2012a.

107 Liverani 2010, p. 301; Id. 2014, p. 15.

108 Inv. 1914 n. 318. Alt. cm. 59; largh. cm. 97 (le misure corrispondono, rispettivamente, a due piedi e a tre piedi e un palmo secondo il sistema metrico attico). Hauser 1889, p. 13, n. 9; Amelung 1907, p. 104, n. 163; Mansuelli 1958, pp. 40-41, n. 15; Fuchs 1959, pp. 74, 79-80; Bieber 1977, p. 110; Saladino 1983, p. 20, n. 5; Pollitt 1986, pp. 171-172; Grassinger 1991, p. 120, n. 7a, p. 123; Touchette 1995, pp. 73-74, n. 21; Donohue 1998-1999, p. 20; Donati 2001, p. 238, n. 82; Paolucci 2014b.

109 Paolucci 2014b, pp. 183-184.

110 Per la storia e la formazione della collezione si veda Saladino 2000, pp. 1-26.

111 Ad esempio Pieraccini 1907, p. 84, n. 336.

112 Berti 1981, p. 13, fig. 2.

113 Per il tipo si veda Hauser 1889; Winter 1890, pp. 97-124; Furtwängler 1893, pp. 200-204; Rizzo 1934; Richter 1936; Caputo 1948; Paribeni 1952; Fuchs 1959; Bieber 1977, pp. 110-114; Grassinger 1991, pp. 119-138; Touchette 1995; Krislov 1997; Donohue 1998-1999, pp. 7-30.

114 All'elenco delle opere in Touchette 1995, pp. 65-85, si aggiungano un frammento di rilievo al Museo Nazionale Romano (Touchette 1998) ed uno da Risinium (Dyczek 2007).

115 Carpenter 1986, p. 157.

116 Furtwängler 1893, pp. 203-204.

117 Rizzo 1934, pp. 38-50; Caputo 1948, pp. 24-30; Gullini 1953, pp. 141-162; Fuchs 1959, p. 90; Bieber 1977, p. 110; Pollitt 1986, p. 172.

118 Si veda, ad esempio, Grassinger 1991, pp. 119-138.

119 Fuchs 1959, pp. 81-86. Per la questione si veda Touchette 1995, pp. 12-13.

120 Donohue 1998-1999, p. 30. L'altezza presunta dell'originale è stata calcolata intorno ai 65-75 centimetri di altezza (Touchette 1995, p. 24).

121 Affascinante, ma senz'altro da escludere, la possibilità di un prototipo pittorico (Hauser 1889, p. 154), ipotesi che renderebbe impossibile giustificare una riproduzione così esatta del sistema di pieghe del panneggio nelle decine di repliche note, una coerenza possibile solo attraverso la diffusione di calchi realizzati sull'originale.

122 Fuchs 1959, pp. 87-88.

123 Touchette 1995, p. 25.

124 Rizzo 1934; Fuchs 1959, pp. 72-73; Carpenter 1960, p. 156; Robertson 1975, p. 406; Bieber 1977, p. 110; Ridgway 1981, p. 211; Touchette 1995, p. 9.

125 Ad una creazione nell'ambito della corte tolemaica pensa A. A. Donohue (1998-1999, p. 45) che riconosce nelle sei Menadi i prototipi delle immagini di cui si servì Herone nel I secolo d.C. per realizzare il suo "teatro dionisiaco", un dispositivo meccanico che dava vita ad una sorta di rappresentazione scenica.

126 A. V. Krislov (1997) giudica, su base stilistica, inaccettabile la datazione alla fine del V secolo a.C. e avanza l'ipotesi di un'elaborazione dei modelli da parte di botteghe neoattiche mediante calchi parziali e riproduzioni speculari da modelli a tutto tondo.

127 Touchette 1995, pp. 7-8, tav. 51; Donohue 1998-1999, pp. 22-23, figg. 4-5.

128 Touchette 1995, p. 25.

129 Fuchs 1959, pp. 72-91. L'ipotesi era già stata avanzata in via ipotetica da Rizzo (1934, p. 184).

130 Altri autori pensano a nove figure (Simon 1961, p. 1009). Per la questione si veda Touchette 1995, pp. 11-13.

131 Le Menadi stringono parti di animali e non di corpi umani come dovrebbe essere secondo il testo tragico.

132 Le sei figure di Menadi avrebbero affiancato un gruppo centrale raffigurante la nascita di Dioniso (cfr. Touchette 1995, pp. 25-30).

133 Donohue 1998-1999 p. 20; Grassinger 1991, pp. 119-122.

134 Paolucci 2014b, p. 186.

135 Mansuelli 1958, pp. 40-41; Bieber 1977, p. 110; Grassinger 1991, p. 123.

136 Baraldi *et alii* 2103.

137 "Μόλε χρυσῶπα τινάσσων ἄνα θύρσον κατ' Ὄλυμπον" ("Scendi dall'Olimpo, Signore, scuoti il tuo tirso d'oro"), Eurip. *Bacch.* vv. 553-554.

138 "Εἶχε δ'ἐν ταῖς χερσί θυρσόλογχος χρυσοῦν" (Dioniso "aveva nelle mani un tirso a forma di lancia d'oro"), Kallixeinos in Athen. V 200 d.

139 Bourgeois *et alii* 2012-2013, p. 499, fig. 7 a-b.

140 Kallixeinos in Athen. V 198 d.

141 Kallixeinos in Athen. V 200 b.

142 È da rilevare che l'uso di rivestimento a foglia d'oro per le cornici e partizioni architettoniche è attestato già su urnette etrusche in alabastro di II secolo a.C. (Donati 2014 pp. 137-138).

143 Per questo uso e per le numerose attestazioni note, concentrate soprattutto nell'area vesuviana, si veda Touchette 1995, pp. 45-46.

144 Touchette 1995, p. 48.

145 Nulton 2009, p. 33.

146 Per i vari tentativi proposti per la ricostruzione della sequenza originaria delle sei figure si veda Touchette 1995, pp. 15-20.

147 Paolucci 2014b, p. 189.

148 È questo il caso di un rilievo al Louvre (Touchette 1995, p. 76, n. 28) la cui superficie è "covered by yellow patina and incrustation" e di un frammento di cratere, anch'esso al Louvre (Touchette 1995, p. 82, n. 50), dove sono visibili "traces of paint on the tympanum and on the back-ground".

149 Østergaard *et alii* 2014, pp. 59-60.

150 Østergaard *et alii* 2014, p. 61.

151 Romualdi 2010, p. 25.

152 Di Cosmo – Fatticcioni 2010, pp. 78-79.

153 Per un'analisi più dettagliata dell'iconografia e per la rassegna delle diverse proposte esegetiche succedutesi nel tempo si veda Paolucci 2018a, pp. 182 e ss.

154 Di Cosmo – Fatticcioni 2010, pp. 82-83.

155 Bochicchio 2010, p. 233, figg. 17-19.

156 Mansuelli 1958, p. 190; Froning 1981, p. 142; Grassinger 1991, p. 163.

157 Di Cosmo – Fatticcioni 2010, p. 87.

158 Grassinger 1991, p. 218, n. 60.

159 Foresta 2012; Santamaria *et alii* 2014, pp. 41-45.

160 Paolucci 2014b; Paolucci 2018b, pp. 142-144.

161 Foresta 2012, p. 99.

162 Tracce di cinabro sono state identificate anche sul rilievo delle Menadi (Paolucci 2014b, p. 189).

163 Per l'uso del blu unito a biacca nella decorazione pittorica degli occhi di sculture di età romana si veda Østergaard 2010b, p. 56; Sargent – Therkildsen 2010b, pp. 23-24.

164 Lembo della veste del personaggio H e i calzari degli eroi B e D.

165 Altare della statua di culto e suppedaneo del guerriero E.

166 Merlin – Poinssot 1930, pp. 76 ss.

167 Silvestro 2008, p. 263.

168 Per Era si veda Hom. *Od.* X, 603; Theog. 454, 952. Per Ecate, Porphyr. ap. Euseb. *Praep. Ev.*, 113, C.

169 Per l'origine e il significato dei fregi ad acanto policarpofori si veda Castriota 1995, pp. 13 ss.; Pollini 2012, pp. 272 e ss.

170 Sauron 1993, pp. 88 e ss., fig. 16.

171 Castriota 1995, figg. 10-20.

172 Sauron 1988, p. 13, fig. 7; p. 32, fig. 25.

173 L'intuizione si deve a H. Büsing (Id. 1977), che per primo ha evidenziato la perfetta coincidenza fra la posizione dei personaggi principali del fregio figurato (Augusto e Agrippa) e le monumentali infiorescenze a candelabro che nascono dai rami di acanto.

174 Sauron 1982; Id. 1988; Id. 1993; Pollini 1993; Castriota 1995; Rehak 2006, pp. 104-108; Caneva 2010; Pollini 2012; Ionescu 2013, pp. 117-121.

175 Sauron 1982, pp. 90-92; L'Orange 1985, pp. 213-227; Castriota 1995, pp. 124-129; Pollini 2012, p. 165; Ionescu 2013, pp. 115 ss.

176 Kraus 1953, pp. 13-18.

177 Sauron 1993, p. 94.

178 Jucker 1961, pp. 172-174.

179 Jucker 1961, p. 172; Sauron 1982, pp. 92 ss. ; Sauron 1993, p. 96; Pollini 2012, p. 283; Parisi Presicce 2013, pp. 238 ss.

180 Tracce di foglia aurea sono state individuate con certezza su due delle foglie di acanto poste in prossimità delle anse. L'oro doveva, però, coesistere con altri colori, come dimostra il resto di un'antica colorazione verde sullo stelo dell'infiorescenza corrispondente all'eroe G (vedi mappatura). Nelle fonti antiche foglie auree di acanto sono ricordate a proposito del carro utilizzato per trasportare il corpo di Alessandro Magno. Dalla descrizione di Diodoro Siculo (18, 26-27) sappiamo, infatti, che le colonne che sorreggevano la copertura del carro erano coronate da foglie di acanto auree, allusive, forse, ad un'idea di resurrezione e immortalità (Pollini 2012, p. 293).

181 Siotto 2017, p. 189. I rivestimenti a foglia d'oro rilevati autopticamente su altri sarcofagi di età medio imperiale (II-III secolo d.C.) sono, invece, da ritenere probabilmente interpolazioni di epoca post-antica (Donati 2014, pp. 141-142, fig. 12 a-b).

182 Siotto 2017, pp. 196-197.

183 Siotto 2017, pp. 189 ss.

184 I risultati ottenuti dalle indagini colorimetriche condotte sui due sarcofagi sono stati presentati in occasione della *9th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture* (London, British Museum, 9-10 November 2018) e sono attualmente in corso di studio da parte di chi scrive e di Cristiana Zaccagnino.

185 Inv. 1914 n. 159. Mansuelli 1958, p. 226, n. 238; Koch-Sichtermann 1982, p. 209, nota 27; Bonanno-Aravantinos 1998, p. 91, n. 2

186 Inv. 1914 n. 378. Mansuelli 1958, p. 226, n. 239; Koch-Sichtermann 1982, p. 210, nota 36; ASR V, 2, 3, p. 63, n. 14.

187 Inv. 1914, n. 181. Mansuelli 1958, pp. 232 ss, n. 251; ASR V, 2, 3, pp. 85-86, n. 105; Baratte 1994, p. 351, n. 9; Schauenburg 1995, pp. 85-86, tavv. 44-45; Salvo 2015, p. 288.

188 Liverani 2009; Id. 2010; Sargent 2011, p. 31.

189 Inv. 1914 n. 146. Mansuelli 1961, pp. 86-87, n. 91; Fittschen – Zanker 1985, p. 44, n. 1. Per il tipo si veda, da ultimo e con bibliografia precedente, Buccino 2012, pp. 265-266.

190 Amelung 1897, p. 32, n. 41.

191 Svet. *Iul. Caes.* I, 67.

BIBLIOGRAFIA

Abbe 2008: M. B. Abbe, *Polychromy and gilding on Marble Statuary at Aphrodisias*, in R. R. R. Smith, J. L. Lenaghan (a cura di), *Roman Portraits from Aphrodisias*, Istanbul 2008, pp. 137-151.

Abbe 2010: M. B. Abbe, *Recent Research on the Painting and Gilding of Roman Marble Statuari at Aphrodisias*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 277-289.

Abbe 2011: M. B. Abbe, *A Roman Replica of the "South Slope Head". Polychromy and Identification*, in "Source. Notes in the History of Art", XXX, n. 3, Spring 2011, pp. 18-24.

Alföldi 1980: A. Alföldi, *Zur monarchiche Rapräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1980.

Amelung 1897: W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, München 1897.

Artal Isbrand *et alii* 2002: P. Artal Isbrand, L. Becker, M. T. Wypyski, *Remains of gilding and round layers on a Roman marble statue of the goddess Hygieia*, in *ASMOSIA 5* (Proceedings of the Fifth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones in Antiquity, Boston 1998), London 2002, pp. 196-200.

Baraldi *et alii* 2011: P. Baraldi, F. Paolucci, P. Zannini, *Alla ricerca di Tracce di Policromia sulla statuaria classica*, in *Lo Stato dell'Arte 9*, Atti del IX Congresso Nazionale IGIIC (Cosenza, 13-15 ottobre 2011), Firenze 2011, pp. 331-335.

Baraldi *et alii* 2012a: P. Baraldi, P. Bensi, M. Brunori, A. Muscillo, F. Paolucci, P. Rosa, A. Rossi, P. Zannini, *Sull'ali dorate: Restauro e riscoperta di policromia e doratura sulle statue di età classica*, in *Lo Stato dell'Arte 10*, Atti del X Congresso Nazionale IGIIC (Roma, 22-24 novembre 2012), Firenze 2012, pp. 249-55.

Baraldi *et alii* 2012b: P. Baraldi, P. Bensi, C. Mancini, D. Manna, F. Paolucci, L. Pierelli, P. Rosa, G. Tonini, *Diagnostics for restoration: Raman microscopy, infrared spectroscopy and X-Ray fluorescence for interventions on classical statuary in the Uffizi in Florence*, Presentazione al II Congresso Nazionale di Spettroscopie Raman ed Effetti Ottici Non Lineari (Bologna, 6-8 giugno 2012), Bologna 2012.

Baraldi *et alii* 2013: P. Baraldi , P. Bensi, C. Mancini, D. Manna, F. Paolucci, L. Pierelli, P. Rosa, G. Tonini, *Raman Microscopy and XFR for the rediscovering of Polychromy and Gilding on classical Statuary in the Galleria degli Uffizi*, in *VII International Congress on the Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology* (Ljubljana, 2-6 settembre 2013), Ljubljana 2013.

Baratte 1994: F. Baratte, s.v. *Phaeton I*, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII, 1994, pp. 350-354.

Berti 1981: L. Berti (a cura di), *Inaugurazione della Sala archeologica e delle Sale dei Sei e Settecento*, Firenze 1981.

Beschi 1984-1985: L. Beschi, *I rilievi ravennati*, in "Felix Ravenna", 127-130, 1984-1985, pp. 37-80.

Bieber 1977: M. Bieber, *Ancient copies: contributions to the history of Greek and Roman art*, New York 1977.

Blume 2015: C. Blume, *Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften*, Fulda 2015.

Bochicchio 2010: L. Bochicchio, *Sull'esegesi della scena raffigurata*, in S. Maffei, A. Romualdi, (a cura di), *"Lavorato all'ultima perfezione". Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva*, Napoli 2010, pp. 35-52, figg. 17-78; pp. 233-248.

Bonanno Arvantinos 1998: M. Bonanno Aravantinos, *Sarcofagi romani raffiguranti eroti con armi*, in *Akten des Symposium "125 Jahre Sarkophag-Corpus"*, Mainz 1998, pp. 73-96.

Borgognoni 2012: C. Borgognogni, *Testa dorata di Mitra*, in *Terme di Diocleziano. La collezione epigrafica*, Milano 2012, p. 655.

Boschung 2007: D. Boschung, *Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici*, in K. Schade, D. Rössler, A. Schäfer (a cura di), *Zentren und Wirkungsräume der Antikenrezeption*, Berlin 2007, pp. 165-175.

Bourgeois 2014: B. Bourgeois, *(Re)peindre, dorer, cirer. La thérapéia en acte dans la sculpture grecque hellénistique*, in "Techne", 40, 2014, pp. 69-80.

Bourgeois *et alii* 2009: B. Bourgeois, P. Jockey, A. Karydas, *New Researches on Polychromy Hellenistic Sculpture in Delos III. The gilding processes. Observation and Meanings*, in *ASMOSIA VIII* (Proceedings of the Eighth International Conference of the Association for the Study of Marble and Other Stones Used in Antiquity, Ax-en-Provance 2006), Paris 2009, pp. 645-662.

Bourgeois *et alii* 2012-2013: B. Bourgeois, V. Jeammet, S. Pagès Campagna, *"Color siderum". La dorure des figurines en terre cuite grecques aux époques hellénistique et romaine*, in "Bullettin de Correspondance Hellénique", 136-137, 2012-2013, pp. 483-510.

Bourgeois – Jeammet 2014: B. Bourgeois, V. Jeammet, *Peindre et repeindre sur terre cuite en Grèce hellénistique*, in "Techne", 40, 2014, pp. 84-95.

Bourgeois – Jockey 2005: B. Bourgeois, P. Jockey, *La dorure des marbres grecs. Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Delos*, in "Journal des Savants", 2, 2005, pp. 253-316.

Bourgeois – Jockey 2010: B. Bourgeois, P. Jockey, *The Polychromy of Hellenistic Marble Sculture in Delos*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 225-239.

Brécoulaki 2000: H. Brécoulaki, *Sur la techné de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédonie*, in "Bullettin de Correspondance Hellénique", 124, 1, 2000, pp. 189-216.

Brinkerhoff 1978: D. M. Brinkerhoff, *Hellenistic Statues of Aphrodite. Studies in the History of their Stylistic Development*, New York-London 1978.

Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a: *Bunte Götter. Golden Edition. Die Farben den Antike*, catalogo della mostra (Frankfurt am Main, 30 gennaio - 30 agosto 2020), a cura di V. Brinkmann e U. Koch Brinkmann, München- London-New York 2020.

Brinkmann – Koch Brinkmann 2020b: V. Brinkmann e U. Koch Brinkmann, *"Mehr Glanz". Die Rolle des Goldes in der griechischen und römischen Statuenpolychromie*, in Brinkmann – Koch Brinkmann 2020a, pp. 129-135.

Buccino 2012: L. Buccino, *Busto di Adriano del tipo "Stazione Termini"*, in *L'età dell'equilibrio, 98-180 d.C. Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio*, catalogo della mostra (Roma, 4 ottobre 2012 - 5 maggio 2013), a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, Roma 2012, pp. 265-266.

Bulle 1918: H. Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastik*, in "Abhandlungen der königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften", XXX, 2, 1918.

Büsing 1977: H. Büsing, *Ranke und Figur an der Ara Pacis Augustae*, "Archäologische Anzeiger" 2, 247-257, 1977.

Caneva 2010: G. Caneva, *Il codice botanico di Augusto. Roma, Ara Pacis: parlare al popolo attraverso le immagini della natura*, Roma 2010.

Caputo 1948: G. Caputo, *Lo scultore del grande bassorilievo con la danza delle Menadi in Tolemaide di Cirenaica*, Roma 1948.

Carpenter 1960: R. Carpenter, *Greek sculpture: a critical review*, Chicago 1960.

Carpenter 1986: R. Carpenter, *Dionysian imagery in Archaic Greek art: its development in black-figure vase painting*, Oxford 1986.

Castriota 1995: D. Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in later Greek and early roman imperial Art*, Princeton 1995.

Cecchi – Gasparri 2009: A. Cecchi, C. Gasparri, *La Villa Médicis. Vol. 4. Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, Roma 2009.

Ciobanu 2013: R. Ciobanu, *Les couleurs des statues de l'antiquité. Quelques considérations préliminaires sur les pièces découvertes à Apulum*, in C. G. Alexandrescu (a cura di), *Jupiter on your side. Gods and humans in antiquity in the lower Danube area. Accompanying publication for the thematic exhibitions in Bucharest, Alba Iulia and Constanța, May - September 2013*, Bucharest 2013, pp. 105-114.

Cittadini 1997: R. Cittadini, *Figure femminili di Lisippo*, in "Bollettino d'Arte", 100, 1997, pp. 55-80.

Corsi 2005-2006: R. Corsi, *Un rilievo degli Uffizi da Palazzo Medici-Riccardi*, in "Römische Mitteilungen", 112, 2005-2006, pp. 326-337.

De Caro 1994: S. De Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli 1994.

Delivorrias *et alii* 1984: A. Delivorrias, G. Berger Doer, A. Kossatz-Deissmann, s.v. *Aphrodite*, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae , II/1-2, Zürich-München 1984, pp. 2-151.

Di Cosmo – Fatticcioni 2010: L. Di Cosmo, L. Fatticcioni, *Interpretare restaurando, restaurare conservando: gli interventi sul Vaso Medici tra Cinquecento e Settecento*, in S. Maffei, A. Romualdi (a cura di), *"Lavorato all'ultima perfezione". Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva*, Napoli 2010, pp. 77-88.

Donati 2001: A. Donati (a cura di), *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini, 3 marzo - 15 giugno 2001), Milano 2001.

Donati 2014: F. Donati, *Linee programmatiche per il riconoscimento e lo studio della policromia sulle urne etrusche e i sarcofagi romani*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 129-148.

Donohue 1998-1999: A. A. Donohue, *Αι Βάκχαι χορεύουσι: The Reliefs of the Dancing Baccantes*, in "Hephaistos", 16-17, 1998-1999, pp. 7-46.

Dütschke 1878: H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien. Band III. Die antiken Marmorbildwerken der Uffizien in Florenz*, Leipzig 1878.

Dyczek 2007: P. Dyczek, *Kallimachos Maenad from Rhizon/Risinium (Montenegro)*, in E. Walde, B. Kainrath (a cura di), *Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmäler*, Akten des IX. Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Innsbruck 2007, pp. 275-286.

Fittschen – Zanker 1985: K. Fittschen, P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, I, Kaiser und Prinzenbildnisse*, Mainz am Rhein 1985.

Foresta 2012: S. Foresta, *La funzione della policromia nell'interpretazione storico-artistica dell'Ara Pacis Augustae dal 1894 alla metà del '900*, in "Eidola", 9, 2012, pp. 87-106.

Froning 1981: H. Froning, *Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1 Jh. V. Chr,* (Schrifetn zue antiken Mythologie V), Mainz am Rhein 1981.

Fuchs 1959: W. Fuchs, *Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs*, (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts - Ergänzungshefte 20), Berlin 1959.

Fullerton 1990: M. D. Fullerton, *The archaistic style in Roman statuary*, Leiden 1990.

Furtwängler 1893: A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, München 1893.

Gauckler 1902: P. Gauckler, *Le fouilles de Tunisie*, in "Revue archéologique", 41, 1902, pp. 369-408.

Gori 1739: A. F. Gori, *Statuae antiquae deorum et virorum illustrium quae extant in thesauro mediceo*, Firenze 1739.

Grassinger 1991: D. Grassinger, *Römische Marmorkratere,* in *Monumenta Artis Romanae*, XVIII, Mainz am Rhein 1991.

Gregori 2003: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Athens, 22 December 2003 - 31 March 2004), a cura di M. Gregori, Athens-Milan 2003.

Gross *et alii* 2001: M. Gross, S. G. Bruer, M. Kunze, *Herkulanische Schriften Winckelmanns, III, Briefe, Entwurfen uns Rezensionen zu den Herkulanische Schriften*, Mainz 2001.

Gullini 1953: G. Gullini, *Kallimachos,* in "Archeologia Classica", 5, 1953, pp. 133-162.

Hauser 1889: F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart 1889.

Herdejürgen 1968: H. Herdejürgen, *Untersuchungen zur Thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht,* Waldsassen in Bayern 1968.

Ionescu 2013: D. T. Ionescu, *The Ara Pacis Augustae: symbolic Iconography and mythology of the Friezes*, in "Ephemeris Dacoromana", XV, 2013, pp. 99-174.

Jockey 2014a: P. Jockey, *Délos, carrefour international des coleurs? Coulerurs de la statuarie et communautés "nationales" aux IIe et Ier s. av. J. C.,* in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 109-127.

Jockey 2014b: P. Jockey, *Les couleurs et les ors retrovés de la sculpture antique...,* in "Revue archéologique", 2014, pp. 355-370.

Jucker 1961: H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch: Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Lausanne 1961.

Knoll *et alii* 2011: K. Knoll, Ch. Vorster, M. Woelk (a cura di), *Katalog der antiken Bildwerke, vol. II. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 1*, München 2011.

Koch – Sichtermann 1982: G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982.

Kohler 1863: U. Kohler, *Statua di Faustina Seniore*, in "Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica", 1863, pp. 450-451.

Kopczynski *et alii* 2017: N. Kopczynski, L. de Viguerie, E. Neri, N. Nasr, P. Walter, F. Bejaoui, F. Baratte, *Polychromy in Africa Proconsularis: investigating Roman statues using X-ray fluorescence spectroscopy*, in "Antiquity", 91, n. 335 (february 2017), pp. 139-154.

Kraus 1953: T. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin 1953.

Krislov 1997: A. B. Krislov, *НЕОАТТИЧЕСКИЕ РЕЛЬЕФЫ С МЕНАДАМИ – КОПИИ КАЛЛИМАХА ИЛИ НОВОТВОРЧЕСТВО?*, in "Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža", XXVIII, 1997, pp. 117-133.

L'Orange 1985: H. P. L'Orange, *The Roman Empire: Art Forms and Civic Life*, New York 1985.

Lahusen 1978: G. Lahusen, *Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse*, in "Römische Mitteilungen", 85, 1978, pp. 385-395.

Lahusen 1999: G. Lahusen, *"Es ist nicht alles Gold, was glantz". Vergoldete Statuen in Rom*, in H. von Steuben (a cura di), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, Möhnesee 1999, pp. 97-106.

Lahusen – Formigli 2001: G. Lahusen, E. Formigli, *Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik*, München 2001.

La Rocca 1992: E. La Rocca, *Claudio a Ravenna*, in "La Parola del Passato", 47, 1992, pp. 265-314.

La Rocca 2007: E. La Rocca, *I troni dei nuovi dei*, in T. Nogales, J. Gonzales (a cura di), *Culto imperial, politica y poder*, Roma 2007, pp. 75-104.

La Rocca *et alii* 2015: *I giorni di Roma. L'età dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, catalogo della mostra (Roma, 28 gennaio - 4 ottobre 2015), a cura di E. La Rocca, C. Presicce, A. Lo Monaco, Roma 2015.

Liverani 2009: P. Liverani, *Osservazioni sulla policromia e la doratura della scultura in età tardoantica*, in P. A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore del Medioevo. Arte, Simbolo, Tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 22-24 novembre 2007), Lucca 2009, pp. 9-22.

Liverani 2010: P. Liverani, *New Evidence on the Polychromy of Roman Sculture*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 291-302.

Liverani 2014: P. Liverani, *Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 9-32.

Madigan 2013: B. Madigan, *The Cerimonial Sculptures of the Roman Gods*, Leiden-Boston 2013.

Manna 2013: D. Manna, *Il restauro*, in F. Paolucci (a cura di), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, vol. IV, Firenze 2013, pp. 154-159.

Mansuelli 1958: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958.

Mansuelli 1961: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, II, Roma 1961.

Marinetti 2006: R. Marinetti, *Note su Ercole Ferrata e le antichità medicee di Roma e Firenze*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 88, 2006, pp. 93-104.

Merlin – Poinssot 1930: A. Merlin, L. Poinssot, *Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer prés de Mahdia*, Tunis-Paris 1930.

Mitchell Havelock 1995: Ch. Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her Successors*, Ann Arbor 1995.

Muscillo 2017: A. Muscillo, *Statua di Venere detta Venere Celeste*, in *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017, pp. 284-286.

Neumer-Pfau 1982: W. Neumer-Pfau, *Studien zur Iconographie und gesellschaftliche Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen*, Diss. Hamburg 1981, Bonn 1982.

Nicole – Darier 1909: G. Nicole, G. Darier, *Le Sanctuaire des diuex orientaux au Janicule*, in "Mélanges de l'École française de Rome", 29, 1909, pp. 3-86.

Nulton 2009: P. E. Nulton, *The Three-Figured Reliefs: Copies or Neoattic Creations?*, in D. B. Counts, A. S. Tuck (a cura di), *Koine: Mediterranean Studies in honor of R. Ross Holloway*, Llandysul 2009, pp. 30-34.

Østergaard 2008: J. S. Østergaard, *Emerging colors: Roman Sculptural Polychromy revived*, in R. Panzanelli, E. Schmidt, K. Lapatin (a cura di), *The Color of Life*, Los Angeles 2008, pp. 40-61.

Østergaard 2009: J. S. Østergaard, *Introducing the Copenhagen Polychromy Project*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 1*, Copenhagen 2009, pp. 6-10.

Østergaard 2010: J. S. Østergaard, *The Polychromy of Antique Sculture: a Challenge to Western Ideals?*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 78-105.

Østergaard 2010b : J. S. Østergaard, *The Sciarra Amazon Investigation : Some Archaeological Comments*, *The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report*, 2 (2010), pp. 50-60.

Østergaard 2015: J. S. Østergaard, *Identical Roman Copies? Diversification trough Color*, in *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutation*, catalogo della mostra (Milano, 9 maggio - 24 agosto 2015), a cura di S. Settis, Milano 2015, pp. 114-117.

Østergaard 2017: J. S. Østergaard, *Colour shifts. On methodologies in research on the polychromy of Greek and Roman sculpture*, in "Proceedings of the Danish Institute at Athens", vol. VIII, 2017, pp. 149-170.

Østergaard *et alii* 2014: J. S. Østergaard, M. L. Sargent, R. H. Therkildsen, *The polychromy of Roman "ideal" marble sculpture of the 2nd century CE*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 51-69.

Paolucci 2011: F. Paolucci, *"Il terzo museo". Due secoli di vicende del collezionismo di ritrattistica romana agli Uffizi*, in *Volti svelati: antico e passione per l'antico*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di V. Conticelli e F. Paolucci, Livorno 2011, pp. 15-31.

Paolucci 2013: F. Paolucci, *La Minerva arcaistica degli Uffizi e la sua egida dorata*, in F. Paolucci (a cura di), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, vol. IV, Firenze 2013, pp. 130-153.

Paolucci 2014a: F. Paolucci, *La Venere dei Medici alla luce dei recenti restauri*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe. Storia, contesto, restauro*, Atti del colloquio Internazionale (Firenze, 29 novembre - 1 dicembre 2012), Firenze 2014, pp. 178-189.

Paolucci 2014b: F. Paolucci, *L'oro delle Menadi*, in G. Baldelli, F. Lo Schiavo (a cura di), *Amore per l'Antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, Roma 2014, pp. 183-192.

Paolucci 2014c: F. Paolucci, *Marmi dorati. Esempi di rivestimento a foglia d'oro su alcuni marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, in I. Baldini, A. L. Morelli (a cura di), *Oro sacro. Aspetti religiosi ed economici da Atene a Bisanzio*, (Ornamenta 5), Bologna 2014, pp. 53-73.

Paolucci 2018a: F. Paolucci, *"Ansas amplexus acantho". Alcune osservazioni sul vaso Medici restaurato*, in E. Bazzecchi, C. Parigi (a cura di), *"Un'anima grande e posata". Studi in onore di Vincenzo Saladino offerti dai suoi allievi*, Roma 2018, 173-202.

Paolucci 2018b: F. Paolucci, *Gold Unveiled. The gilding on marble statues of the Roman era in the Uffizi Gallery*, in S. Bracci, G. Giachi, P. Liverani, P. Pallecchi, F. Paolucci (a cura di), *Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*, Atti della 7th Round Table on Polychromy (Firenze, 4-6 novembre 2015), Livorno 2018, pp. 139-148.

Paribeni 1952: E. Paribeni, *Ancora delle menadi di Kallimachos*, in "Bollettino d'Arte", 37, s. 4, n. 2 (apr.-giu.), 1952, pp. 97-101.

Paribeni 1964: E. Paribeni, *Una testa di Atena arcaica dal Palatino*, in "Bollettino d'Arte", 49, 1964, pp. 193-198.

Parigi 2013: C. Parigi, *«Ad ornamento nelle sale della nuova Galleria di Arazzi e Tessuti antichi». Storia travagliata di un gruppo di sculture degli Uffizi esposte al Palazzo della Crocetta*, in *Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana* 8/2012, pp. 3-18.

Parisi Presicce 2013: C. Parisi Presicce, *L'avvento di una nuova età dell'oro*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger (a cura di), *Augusto*, catalogo della mostra (Roma, 18 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014), Milano 2013, pp. 230-241.

Pieraccini 1907: E. Pieraccini, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi*, Firenze 1907.

Pironti 2014: G. Pironti, *Chrysothronos: note in margine ad un epiteto aureo*, in M. Tortorelli Ghidini (a cura di), *Aurum. Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, Roma 2014.

Pollini 2012: J. Pollini, *The Acantus of the Ara Pacis as an apolline and dionysiac symbol of anamorphosis, anakyklosis and Numen mixtum*, in J. Pollini, *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion and Powerin the visual Culture of the Ancient Rome*, (Oklahoma Series in Classical Culture 48), Norman 2012, pp. 271-308.

Pollitt 1986: J. J. Pollit, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986.

Primavesi 2010: O. Primavesi, *Artemis, Her Strine and Her Smile: Winkelmann's Discovery of Ancient Greek Polychromy*, in V. Brinkmann, O. Primavesi, M. Hollein (a cura di), *Circumlitio. The Polychromy of antique and medieval Sculpture*, Atti del Convegno (Frankfurt a. M., 10-12 dicembre 2008), Frankfurt a. M. 2010, pp. 24-77.

Quatremére de Quincy 1815: A. Quatremére de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique*, Paris 1815.

Raub 1986: Ch. J. Raub, *The development of gilding from Antiquity to the Middle Ages*, in "Materials Australasia", nov-dec. 1986, pp. 7-11.

Rehak 2006: P. Rehak, *Imperium and Cosmos: Augustus and the Northern Campus Martius*, Madison 2006.

Reuterswärd 1960: P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechland und Rom*, Stockholm 1960.

Reynolds 1797: J. Reynolds, *The Works of Sir Joshua Reynolds*, vol. I, London 1797.

Richter 1936: G. M. A. Richter, *A newly acquired relief in the Metropolitan Museum of Art*, in "American Journal of Archaeology", 40, 1936, pp. 11-20.

Ridgway 1981: B. S. Ridgway, *Greek antecedents of garden sculpture*, in E. B. MacDougall, W. F. Jashemski (a cura di), *Ancient Roman gardens*, Dumbarton Oaks

Colloquia on the History of Landscape Architecture 7 (Washington D. C. 1979), Washington D. C. 1981, pp. 7-28.

Ridgway 1990: B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, I. The Styles of ca. 331 –200 b.C.*, Bristol 1990.

Rizzo 1934: G. E. Rizzo, *Thiasos. Bassorilievi greci di soggetto dionisiaco*, Roma 1934.

Robertson 1975: M. Robertson, *A history of Greek art*, Cambridge 1975.

Romualdi 2010: A. Romualdi, *Il luogo di rinvenimento e la collocazione originaria*, in S. Maffei, A. Romualdi (a cura di), *"Lavorato all'ultima perfezione". Indagini sul Vaso Medici tra interpretazioni, allestimenti storici e fortuna visiva*, Napoli 2010, pp. 25-27.

Saladino 1983: V. Saladino, *Musei e Gallerie. Firenze - Gli Uffizi. Sculture antiche*, Firenze 1983.

Saladino 2000: V. Saladino (a cura di), *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. Vol. II: Le sculture*, Firenze 2000.

Saladino 2008: V. Saladino, *La Minerva di Arezzo: vicende collezionistiche, iconografia e stile*, in M. Cygielman (a cura di), *La Minerva di Arezzo*, Arezzo 2008, pp. 13-29.

Salvo 2015: G. Salvo, *Miti scolpiti, miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova 2015.

Sandrart 1675-1679: J. von Sandrart, *Teusche Akademie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey Künste*, vol. II, Nürnberg 1675-1679.

Santamaria *et alii* 2014: U. Santamaria, F. Morresi, G. Agresti, C. Pelosi, *Studi analitici della policromia antica e sperimentazione sul nano incapsulamento di coloranti con nanosilici*, in P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, Roma 2014, pp. 33-50.

Sargent 2011: M. L. Sargent, *Recent Investigation on the Polychromy of a Metropolitan Roman Garland Sarcophagus*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*, Copenhagen 2011, pp. 14-33.

Sargent – Therkildsen 2010: M. L. Sargent, R. H. Therkildsen, *Research on Ancient Sculptural Polychromy with Focus on a 2nd Century CE Marble Amazon*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 2*, Copenhagen 2010, pp. 27-49.

Sargent – Therkildsen 2010b: M. L. Sargent, R. H. Therkildsen, *The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report* in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 2*, Copenhagen 2010, pp.11-26.

Sauron 1982: G. Sauron, *Le message symbolique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae*, in "CRAI", 1982, pp. 81-101.

Sauron 1988: G. Sauron, *Le message esthétique des rinceaux de l'Ara Pacis Augustae*, in "Revue archéologique", 1, 1988, pp. 3-40.

Sauron 1993: G. Sauron, *La promotion apollinienne de l'acanthe et la définition d'une esthétique classique à l'époque d'Auguste*, in L. Pressouyre (a cura di), *L'acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Atti del Colloquio (Parigi, 1-5 ottobre 1990), Paris 1993, pp. 75-97.

Schauenburg 1995: K. Schauenburg, *Die Stadtrömischen Eroten-Sarkophage, Dritter Faszikel, Zirkusrennen und verwandte Darstellungen*, Berlin 1995.

Schreurs 2000: A. Schreurs, *Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513-1583)*, Köln 2000.

Schröder 2004: S. F. Schröder, *Catálogo de la Escultura clásica, vol. II. Escultura mitológica*, Madrid 2004.

Schürmann 1985: W. Schürmann, *Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder*, Roma 1985.

Silvestro 2008: F. Silvestro, *Il cratere bronzeo figurato dalla casa di Gaio Giulio Polibio: ipotesi di interpretazione*, in "Numismatica e antichità classiche : quaderni ticinesi", XXXVII, 2008, pp. 263-285.

Simon 1961: E. Simon, s.v. *Menadi*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV, Roma 1961, pp. 1002-1013.

Siotto 2017: E. Siotto, *La policromia sui sarcofagi romani. Catalogo e risultati scientifici*. Roma 2017.

Skovmøller – Therkildsen 2011: A. Skovmøller, H. Therkildsen, *On the High Gloss Polish of Roman Sculpture*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*, Copenhagen 2011, pp. 35-45.

Sperti 1988: L. Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1988.

Stemmer 2001: K. Stemmer (a cura di), *In der Garten der Aphrodite*, Berlin 2001.

Stirling 2008: L. M. Stirling, *Pagan Statuettes in late Antique Corinth. Sculpture from the Panaya Domus*, in "Hesperia", 77, 2008, pp. 89-161.

Supino 1898: I. B. Supino, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898.

Therkildsen 2012: R. H. Therkildsen, *A 2nd Century CE Colossal Marble Head of Women: a Case Study in Roman Sculptural Polychromy*, in *Tracking Colour. The Polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 4*, Copenhagen 2012, pp. 45-63.

Touchette 1995: L. A. Touchette, *The dancing Maenad reliefs: continuity and change in Roman copies*, London 1995.

Touchette 1998: L. A. Touchette, *Un nuovo monumento con Menadi dal Foro: riflessioni sulla destinazione pubblica dei rilievi neoattici nel mondo romano*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", XCIX, 1998, pp. 113-124.

Vermeule 1980: C. Vermeule, *Hellenistic and roman cuirassed statues*, Boston 1980.

Vierneisel-Schlörb 1979: B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Katalog der Skulpturen, 2, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, München 1979.

Vorster 2001: Ch. Vorster, *Κλεομενης Απολλοδωρου Αθηναιος. Spurensuche nach einem Phantom*, in *Αγαλμα. Μελέτες για την αρχαία πλαστική προς τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη*, Thessalonike 2001, pp. 387-408.

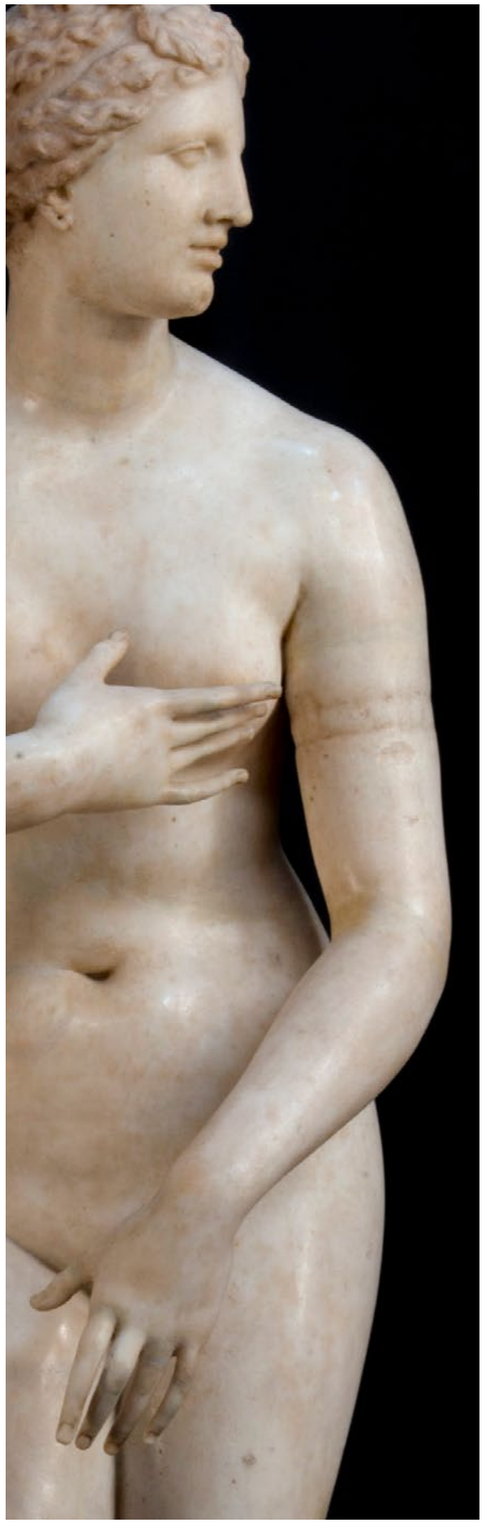
Ward-Perkins – Claridge 1976: J. Ward-Perkins, A. Claridge, *Pompeii AD 79*, London 1976.

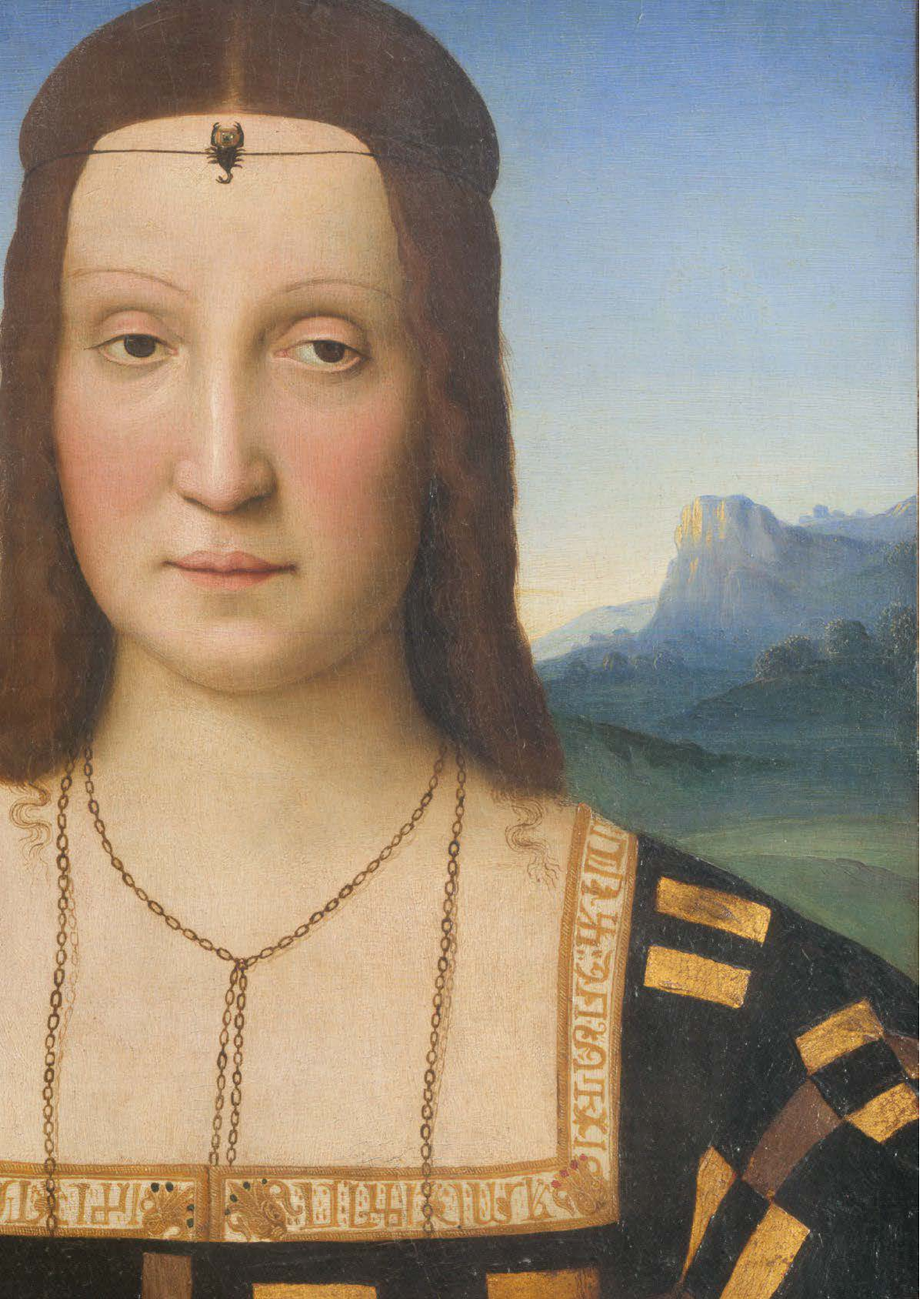
Winckelmann 1764: J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst der Altertums*, Dresden 1764.

Winter 1890: F. Winter, *Über ein Vorbild neu-attischer Reliefs*, in "Winckelmannsprogramm der Archaologischen Gesellschaft zu Berlin", 50, 1890, pp. 97-124.

Zambon 2012: A. Zambon, *Les premiers voyageurs et la dorure du Parthénon. Mise au point sur une controverse ancienne*, in "Revue archéologique", 2012, pp. 41-61.

Zimmermann 1969: K. Zimmermann, *Athenastandbilder in Dresden: Ihre Erwerbung und ihre Stellung in die Entwicklung der griechischen Athenabildes als Beitrage zur Geschichte der Dresdener Antikensammlung*, Berlin 1969.





Silvia Malaguzzi

RAFFAELLO
E I GIOIELLI ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Elisabetta Gonzaga, Maddalena Doni e la Velata

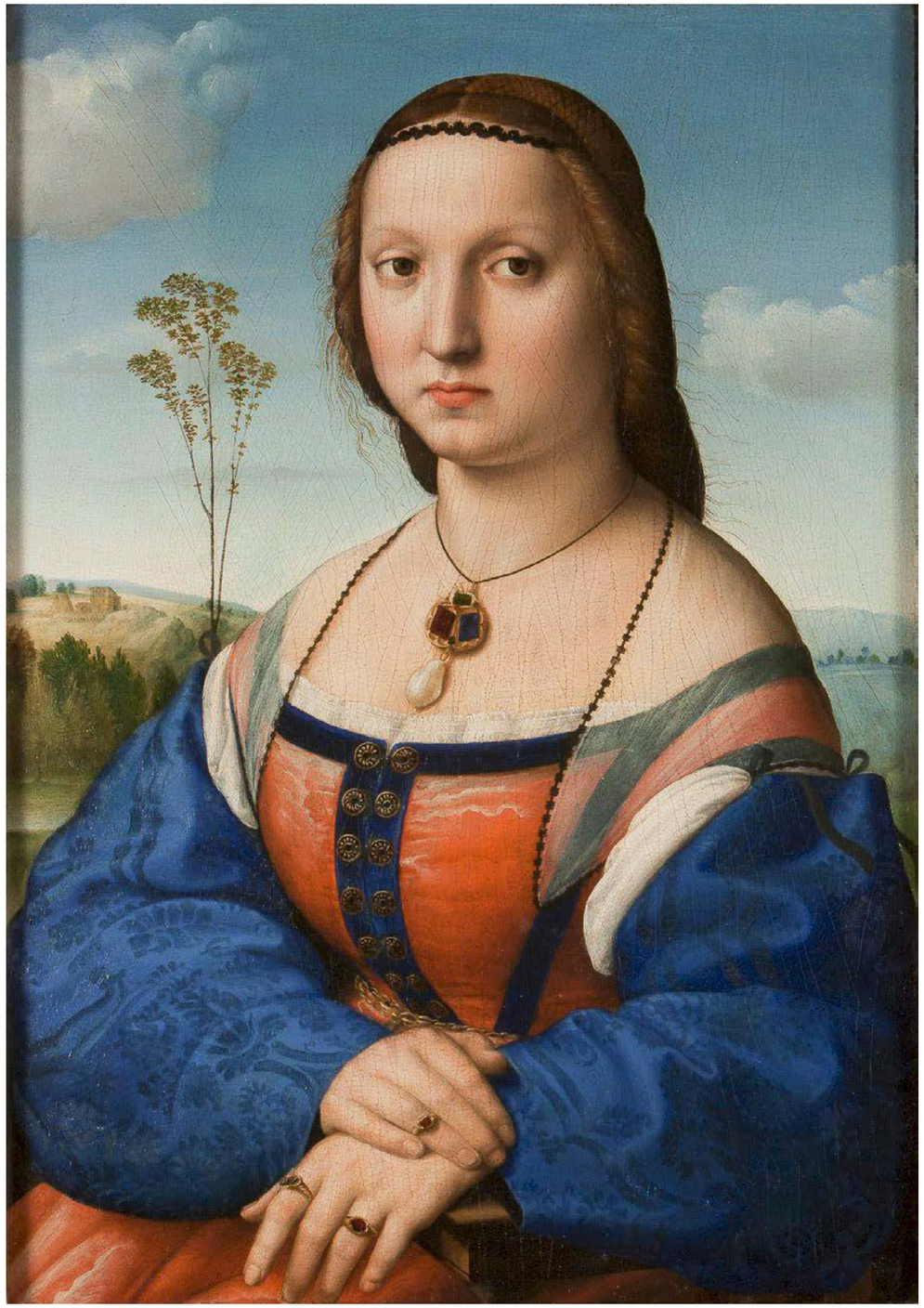
Volendo usare un'espressione moderna, mutuata dal lessico psicoterapeutico, quello fra Raffaello e i gioielli è un 'rapporto risolto'. Dotato di un realismo molto personale, il pittore urbinate li descrive senza insistenza, li annota accuratamente ma schivando abilmente la trappola del lenticolarismo fiammingo. Non c'è, nei gioielli di Raffaello, il compiacimento della descrizione materica mentre si percepisce più che mai quella nota "sprezzatura" che guida il pennello nella descrizione di una preziosità naturale non ossessiva, nella creazione di un'eleganza discreta che cela un inarrivabile perfezionismo. Nondimeno i suoi preziosi si impongono all'attenzione come accessori parlanti, comunicano con lo spettatore attraverso le fogge, i materiali e le posizioni evidenti.

Elisabetta Gonzaga (fig. 1)

È il caso del controverso ritratto di Elisabetta Gonzaga attribuito a Raffaello non senza qualche legittima perplessità[1]. La critica appare divisa sulla datazione (compresa fra il 1500 e il 1506), ma è ovvio che vada riferito ad un momento storico in cui i rapporti fra l'artista e la mecenate erano intensi[2]. Dall'immagine frontale della duchessa emanano vibrazioni inquietanti corroborate dallo scorpione che ne impreziosisce la lenza al culmine della fronte[3]. Sebbene già dal tardo Medioevo questo ornamento, oggi in disuso, fosse comune e non necessariamente associato a condizione regale, c'è comunque sempre qualcosa di principesco in una testa ornata. Avere la testa al culmine della figura è ciò che differenzia gli esseri umani dagli animali, avere la testa ornata è ciò che distingue il principe dall'uomo comune. Il termine latino *caput* designa sia la parte del corpo (testa) che il ruolo di colui che guida, un'ambiguità che si rintraccia anche nel termine italiano *capo* e che segnala con chiarezza il ruolo semantico della testa come luogo del corpo deputato a rappresentare il potere, di qualunque forma esso sia. Va da sé che, in ogni ornamento da testa, la funzione di abbellire risulti ampiamente trascesa dalla necessità di comunicare un'altezza che da fisica diviene morale: è il segnale di chi sovrasta metaforicamente gli altri. Alle fogge,

1
Raffaello, *Ritratto Elisabetta Gonzaga*,
1500-1506, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

ai materiali impiegati, alla grandezza e allo spessore è affidato il compito di definire qualitativamente e quantitativamente il potere rappresentato.
La lenza di Elisabetta non ha nulla della struttura massiccia di una corona ma, ben esposta dalla posizione frontale della ritrattata e abbellita dallo scorpione, emana un carisma innegabile, si impone all'attenzione di chi guarda.
Su questo gioiello, infatti, sono state fatte molte congetture. Si tratta di un riferimento al segno zodiacale della duchessa? Sappiamo che Elisabetta era nata il 9 di febbraio sotto il segno dell'acquario e dunque l'indicazione astrologica perde ogni consistenza[4] e poca sostanza sembra avere anche la tesi del riferimento araldico, troppo indiretto per poter essere una prova[5]. Un certo valore va riconosciuto all'ipotesi che il gioiello di Elisabetta possa essere un talismano astrologico per la fertilità sebbene, in questo caso, una gemma di Venere o un amuleto lunare avrebbero svolto il compito in modo più consono alle credenze astrologiche[6].
Nell'esegesi medievale lo scorpione è uno dei tanti volti del maligno[7] e tuttavia è del tutto inverosimile che Raffaello abbia voluto ritrarre la sua committente, sensibile mecenate dal carattere gentile e amabile[8], come una persona malvagia. Inoltre, se questo fosse stato il suo scopo, un pendente sospeso all'altezza del petto avrebbe svolto meglio la funzione di descriverla come persona dal cuore velenoso.
Nel *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, la duchessa, moglie di Guidobaldo da Montefeltro, regina della corte urbinate nonché amica e protettrice del letterato, figura fra i protagonisti del dibattito sull'etica del gentiluomo di corte, un segnale chiaro delle sue doti intellettuali non comuni. Nell'opera, all'inizio del dialogo, uno dei personaggi (Bernardo Accolti, detto l'Unico Aretino) propone agli amici di trovare spiegazione ad un misterioso gioiello ad S che Elisabetta porta sulla fronte[9]. La critica ha ricondotto il motivo ai rapporti diplomatici del marito Guidobaldo da Montefeltro con la corona di Inghilterra. Nel 1504 il duca era stato insignito dell'Ordine della Giarrettiera[10] e due anni dopo aveva inviato Castiglione a Londra perché prendesse parte, al suo posto, alla cerimonia di investitura. In quest'occasione il letterato aveva ricevuto in dono, dal re Enrico VII, un collare a S[11] non relativo all'ordine della giarrettiera ma ad un altro fondato da Giovanni di Gaunt (1340-1399) per i servitori dei Lancaster, recante al centro una rosa stilizzata e maglie a S, forse iniziali di "swan" ovvero "cigno", uno dei simboli cavallereschi per eccellenza[12].
È stato ipotizzato che la S che Elisabetta portava sulla fronte altro non fosse che una maglia del collare. Lo stesso Castiglione le avrebbe donato la preziosa lettera, appena tornato dal viaggio, come pegno della sua stima e forse del suo amore[13]. Il letterato aveva per la nobiltà e le virtù della duchessa una ammirazione tale che pare possedesse un ritratto della medesima, da taluni identificato con quello degli Uffizi[14], che avrebbe portato con sé nel viaggio a Londra[15].
La stessa critica tuttavia ha notato anche la singolare coincidenza fra la lettera del

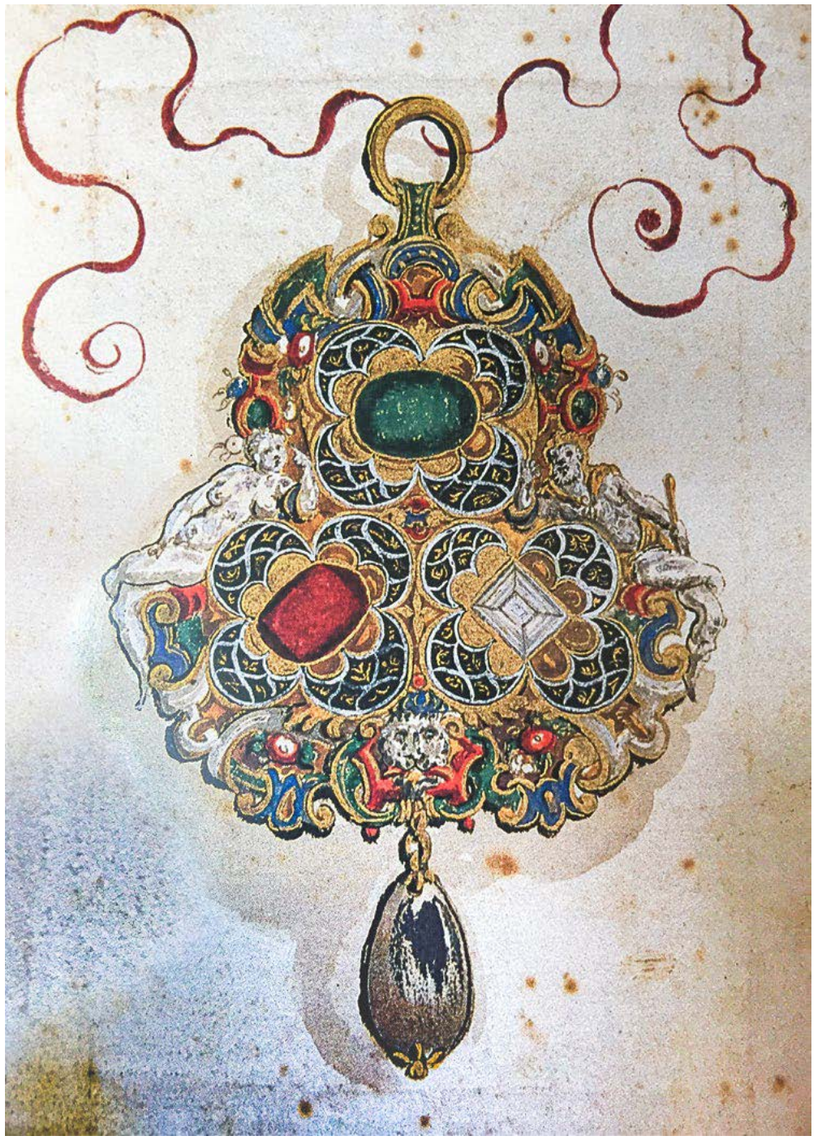


2
Raffaello, *Ritratto di Maddalena Doni*,
1505-1506, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

gioiello citato nel *Cortegiano* e l'iniziale della parola *scorpio,* in latino "scorpione", l'animale che orna il monile del ritratto[16].
Non sappiamo esattamente se ai tempi del dipinto la vicenda del collare di Baldassarre fosse già accaduta e/o se il pittore ne fosse a conoscenza[17], ma certo è che se Raffaello avesse trasformato in animale la S della duchessa, avrebbe aggiunto all'enigma dell'amico letterato un ulteriore mistero. Tuttavia il significato di quel bizzarro ornamento da testa sembra sciogliersi parzialmente grazie alla presenza del simbolismo chiaro dell'appuntito diamante trattenuto dalle zampe dello scorpione. La punta della più dura delle gemme, già citato simbolo di forza e resistenza, era ed è tuttora lo strumento usato per tagliare, incidere e sfaccettare tutte le pietre preziose incluso lo stesso diamante. Sul piano simbolico essa si riferisce con chiarezza all'acutezza pungente dell'intelletto della duchessa. Questa presenza così esplicita suggerisce di cercare, anche per lo scorpione, un altro livello di lettura. L'insetto è un attributo della dialettica; lo testimonia una consuetudine iconografica documentata sia nell'affresco botticelliano di villa Lemmi (al Louvre) che raffigura Lorenzo Tornabuoni circondato dalle arti liberali fra le quali la dialettica con lo scorpione in mano, che nella pollaiolesca tomba di Sisto IV (a S. Pietro in Vaticano), ove è presente la stessa figura allegorica munita dello stesso attributo.
Presentata frontalmente, Elisabetta mostra con chiarezza come quell'ornamento sia una sorta di distintivo. La forma evocativa fa della gioia da testa un vero e proprio amuleto capace di promettere, a chi osi attaccare la duchessa, le dolorose ferite della sua tagliente intelligenza e i veleni mortali della sua eloquenza sottile[18].

Maddalena Doni (fig. 2)

Forse meno esplicito ma altrettanto 'parlante' è anche il pendente di Maddalena Strozzi, la giovane moglie di Agnolo Doni, ritratta *en pendant* con il marito. Il vistoso gioiello della paffuta giovinetta potrebbe essere un dono di Agnolo considerato che il matrimonio risale al 1503-1504, circa tre anni prima dell'opera che la immortala[19]. Esso reca tre gemme incastonate: uno zaffiro, un rubino e uno smeraldo ed è impreziosito da una perla a goccia di grandi dimensioni.
Sembra riduttivo ricondurre alla sola virtuosistica registrazione di un dato reale un particolare così evidente, capace di sollecitare ancor più l'attenzione dacché esso contribuisce consistentemente ad allontanare il ritratto di Maddalena dalla disadorna Monna Lisa, suo riconosciuto archetipo[20].
Al tempo di Raffaello la conoscenza delle gemme, delle loro caratteristiche medico-magiche e del loro simbolismo era radicata nel costume aristocratico di tutta Europa e ben nota ad artisti e artigiani che lavoravano per i committenti più potenti e facoltosi.



2
Anonimo, *Disegno di pendente*,
Firenze, Biblioteca Marucelliana, Ms A CCXIII, c. 98 v.

Già dal Medioevo due elenchi presenti nelle Sacre Scritture avevano fatto, delle pietre preziose, altrettanti vocaboli mistici degni di un'attenta lettura esegetica. Si tratta delle dodici gemme che ornano i basamenti della Gerusalemme Celeste nell'*Apocalisse* (APC. 21, 19) e di quelle incastonate nel pettorale del gran sacerdote Aronne nell'*Esodo* (Ex., 28, 17), pretesti scritturali che giustificano la fioritura di una ricca letteratura lapidaria. Il testo più popolare e più diffuso è il *De gemmis* di Marbodo di Rennes (scritto fra il 1067 e il 1081) presente in Europa in un centinaio di manoscritti e tradotto in sette lingue[21]. Esso è preceduto dall'omonimo capitolo nelle *Ethymologiae* di Isidoro di Siviglia (VI-VII secolo) e nel *De Universo* di Rabano Mauro (IX secolo) e seguito da quello che Ugo da San Vittore dedica alle pietre preziose nel *De Bestiis et aliis rebus* (XII secolo). Queste ed altre opere enciclopediche nascevano dal pretesto di *reducere ad unum,* ricondurre il mondo creato al suo Creatore, e le gemme entravano a pieno titolo fra i *naturalia* capaci di esprimere la divina potenza. Tuttavia, sebbene l'obbiettivo mistico fosse prevalente, gli esegeti medievali, nei capitoli sulle gemme, incorporano descrizioni di morfologia, caratteristiche e proprietà perlopiù desunte da una comune fonte pagana: il XXXVII capitolo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio.

L'elenco delle opere che trattano la materia lapidaria si arricchisce per tutto il tardo Medioevo e continua nel XV e nel XVI secolo mostrando una singolare persistenza di contenuti che, denunciando l'impiego della comune fonte pliniana, induce a ipotizzare che, in secoli di ripetizione senza sostanziali variazioni, il sapere gemmologico possa essere 'sceso' dall'empireo dell'erudizione alla società reale, informando coloro che le pietre preziose le sceglievano, le montavano, le compravano e le indossavano.

Un esempio di questo passaggio sembra essere la frequente presenza del rubino come gemma da pendente nella ritrattistica femminile del Rinascimento. Esso testimonia un uso invalso che trova conforto nel simbolismo erudito della gemma, concentrato dell'elemento fuoco[22] e perciò emblema naturale di amore, generosità e abnegazione adatto ad ogni sposa.

Quando il gioiello compare in un ritratto, alla 'cultura' del gioielliere e del cliente si aggiunge la competenza del pittore e la sua capacità di trasformare un banale accessorio in un dettaglio parlante. Educato alla corte umanista di Urbino, Raffaello vantava molte amicizie fra gioiellieri come Antonio Sammartino attivo presso il duca Guidobaldo da Montefeltro e la consorte Elisabetta Gonzaga[23], o il valente Cesarino di Francesco Rossetti conosciuto a Perugia o Valerio Belli, incisore su cristallo di rocca, di cui conosciamo le fattezze grazie all'artista[24].

La frequentazione di botteghe orafe eccellenti non poteva che arricchire il giovane pittore di esperienza visiva e cultura dei materiali preziosi.

Nel caso specifico è assai verosimile che il giovane Raffaello, agli inizi della carriera fiorentina, fosse ansioso di conquistare la nuova difficile piazza e intendesse farlo dando prova di un'eloquenza pittorica matura capace non solo di registrare fedelmente un oggetto reale ma di renderlo parte integrante del suo progetto comunicativo, utilizzando a tale scopo tutte le sue competenze. In questa luce, le gemme del pendente non sarebbero dunque solo abbellimenti del monile ma preziosi significanti capaci di fornire utili indicazioni sulla proprietaria e sull'occasione stessa del suo ritratto.

Per la disposizione asimmetrica delle gemme, singolare in un'epoca di simmetria

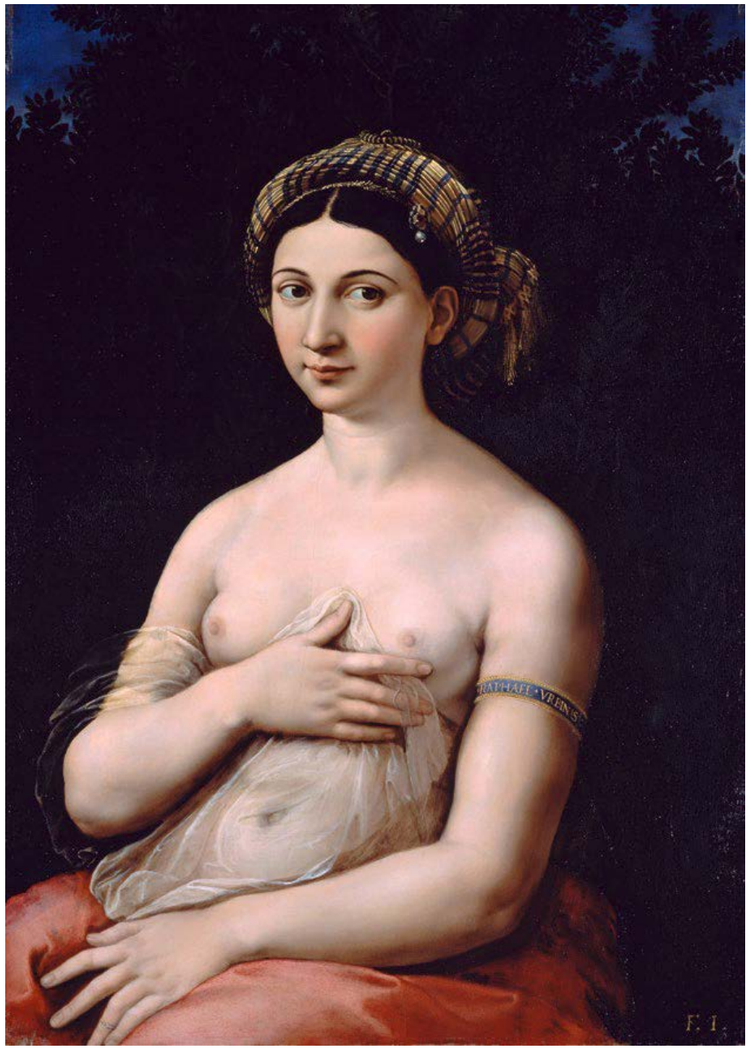
come il primo Cinquecento, il pendente di Maddalena Doni fa pensare non tanto ad un semplice ornamento quanto piuttosto ad un talismano nel quale, pertanto, le gemme assolverebbero ad un compito terapeutico significativo almeno quanto quello ornamentale. Già secondo Plinio, il pendente era con l'anello la forma amuletica più tradizionale, uno vero scudo difensivo contro il fascino o il malocchio[25].
L'oggetto in questione richiama l'interessante disegno per un monile simile, cronologicamente più tardo, conservato alla Biblioteca Marucelliana (fig. 3), in cui il significato da attribuire alle gemme, smeraldo rubino e diamante, è reso esplicito dalla presenza di piccole figure mitologiche. Ercole dalla parte del diamante indica nella gemma la virtù della forza. Dotato della massima durezza il diamante, difficilissimo da tagliare, è dalle fonti indicato come resistente all'attacco del ferro e del fuoco e pertanto emblema di forza[26]. Venere, invece, indicando il piccolo smeraldo sopra la sua testa, rimanda al collegamento della divinità con la verde gemma espresso nella letteratura lapidaria astrologica[27]. Per questo collegamento lo smeraldo sarebbe emblema della bellezza della dea, mentre il rubino su cui poggia le terga, come estratto di fuoco e simbolo d'amore[28], potrebbe indicare della dea la passionalità.
L'associazione pianeta-gemma è frequente soprattutto nei lapidari medico-magici che si sviluppano sulla scia della letteratura ermetica per tutto il corso del Medioevo e poi nel Rinascimento. Essa è la base della medicina di Pietro da Abano (fine XIII secolo) convinto che l'utilità delle pietre risiedesse negli influssi dei pianeti da esse attirati su chi le indossi o ingerisca[29] e di quella di Arnaldo de Villanova il fondatore della Scuola Medica Salernitana[30] e poi, nel XV secolo, di quella astrologica di Marsilio Ficino, illustrata nel terzo libro del *De triplici vita:* il *De vita coelitus comparanda*.
Privo delle citazioni mitologiche esplicite presenti nel disegno della Marucelliana, il gioiello di Maddalena Doni presenta gemme diverse per specie ma analogamente disposte che, applicando le indicazioni dei lapidari astrologici, compongono un quadro terapeutico coerente.
Il rubino era ritenuto capace di confortare il cuore e dare la vitalità e l'energia del fuoco[31] mentre lo zaffiro è indicato come gemma di Giove[32], che della divinità-pianeta rappresenta la prosperità[33], la capacità di piacere a Dio e agli uomini[34] nonché valida protezione contro nemici[35] e insidie nascoste[36]. Dal Medioevo in poi, alle perle sono attribuite le capacità di confortare e di togliere dalle membra l'umidità in eccesso per le loro proprietà astringenti che funzionerebbero anche nei casi di emorragie e diarree[37]. Create per effetto della rugiada celeste, esse posseggono virtù e proprietà celesti e del cielo sono in grado di recare la serenità[38]. Efficaci nel combattere la debolezza di stomaco, le gemme marine conferirebbero salute alla mente ed al corpo rendendo casto chi le indossi[39] ma soprattutto la perla, estratto lunare[40], è in grado di trasmettere le influenze astrali della luna al mondo terrestre[41] ovvero influenzare la fertilità femminile poiché "la Luna regge gli umori e la generazione che, con le sue

rivoluzioni, misura tutti i mutamenti del feto nel ventre"[42].
Lo smeraldo, invece, come gemma di Venere[43], sarebbe stato indicatore di lussuria senonché, secondo la tradizione che da Marbodo di Rennes passa a Camillo Leonardi e poi a Ludovico Dolce, esso è piuttosto un farmaco omeopatico dal momento che, pur raccogliendo le influenze di Venere, contrasterebbe le inclinazioni venusiane ai moti amorosi lascivi[44], inducendo il proprietario alla castità[45]. Non è dunque alla lussuria di Venere che allude la gemma del pendente di Maddalena, ma piuttosto alla fertilità, caratteristica anch'essa presieduta dalla dea e ben descritta da Marsilio Ficino con queste parole: "La luna e Venere significano la forza e lo spirito naturale e genitale e tutte le cose (terrene) che lo accrescono"[46].
Che tale accezione sia quella corretta lo sottolineerebbe la collocazione dello smeraldo incastonato nel ventre di un piccolo unicorno, tradizionale simbolo di castità[47]. Questo discreto ma chiaro riferimento alla casta fertilità appare puntuale alla luce del fatto che, al tempo del ritratto, ascritto al 1506-1507, pur sposati da un po', i coniugi erano ancora in attesa di progenie.
Del resto la grandezza delle gemme, due grandi e una piccola, la loro disposizione nel monile e gli stessi colori sembrano rimandare, *mutatis mutandis*, alla stessa idea di famiglia espressa dal celebre Tondo commissionato da Agnolo Doni a Michelangelo proprio nell'anno dei ritratti[48]: madre, padre e figlio. Nella fattispecie il rubino rappresenterebbe Maddalena, lo zaffiro Agnolo e lo smeraldo il piccolo erede. Un sensibile collezionista di gioielli come il committente di Raffaello[49] era in grado di apprezzare ogni minima sfumatura che riguardasse la scelta e la raffigurazione del gioiello nonché di comprendere fino in fondo il linguaggio delle gemme.
Indugiando sul bellissimo pendente-talismano, dunque, l'artista non solo compiaceva il sofisticato cliente ma estendeva nel tempo gli effetti prodigiosi del magico monile protettore di salute, prosperità e fertilità sulla proprietaria, consegnando ai posteri il progetto familiare dei Doni e la speranza di una gravidanza che si faceva attendere[50].
È poi ancor più verosimile che Maddalena fosse già in attesa[51], dacché sappiamo che Maria, la primogenita, nacque l'8 settembre nel 1507 e non possediamo alcun documento che dati definitivamente il ritratto, indicativamente ascritto da taluni all'anno del matrimonio[52] e da altri alla fine del 1506 o ai primi mesi del 1507[53]. Lo indicherebbe il volto appesantito, lo sguardo stanco e la posizione delle braccia, aspetti che hanno suggerito illazioni simili a proposito della Monna Lisa.
In tal caso a Raffaello sarebbe toccato il delicato compito di presentare al mondo lo 'stato' della ritrattata. Rivelando la situazione con il piccolo unicorno gravido, avrebbe dato prova di tutta la scaramanzia necessaria alla circostanza, proteggendo la fragile condizione di Maddalena con un vero talismano di maternità e felicità familiare.

4
Raffaello, *La Velata*, 1512-1516,
Firenze, Gallerie degli Uffizi.

La Velata (fig. 4)

È ascritto agli anni romani del pittore il *Ritratto di donna* conservato nella Galleria Palatina e noto come *La Velata*. In quest'opera il gioiello è un pendente di forma semplice e materiale leggibile che, tuttavia, anziché indossato al collo mostra una anomala collocazione sulla testa. Nel monile, un rubino e un diamante tagliati a tavola, sono montati in semplici castoni sovrapposti e una perla pendente ricade sui capelli della ritrattata. Al collo ella porta una collana verosimilmente di granati anziché un più scontato vezzo di perle e al polso un bracciale d'oro dalle incerte gemme rossastre (granati o corniole), il cui aspetto anticheggiante si distacca dagli esempi rinascimentali conosciuti.
Da molta critica la giovane è stata identificata con la donna che il pittore amò fino alla morte e che Giorgio Vasari nella sua biografia menziona come soggetto di un ritratto di altissima qualità[54]. L'assenza di documenti che consentano di rintracciare una commissione ufficiale[55] sembra rendere ancora più verosimile che l'artista avesse dipinto *La Velata* per il proprio piacere e dunque che il soggetto potesse avere le fattezze della sua amata. Inoltre Vasari afferma di aver visto l'opera nella casa fiorentina del mercante Matteo Botti, un conoscitore d'arte che dopo averla acquistata l'avrebbe custodita "come una reliquia" per la grande ammirazione nutrita per Raffaello, ma forse anche perché consapevole del valore sentimentale annessa all'opera dall'artefice. Che il sembiante della *Velata* fosse caro all'artista pare confermato dal ritrovarne i tratti in molte opere della sua produzione romana come la *Madonna Sistina* o la *Madonna della Seggiola*, ma ve n'è una in particolare nella quale, alla somiglianza delle fattezze, si aggiunge la documentata convinzione che quel volto appartenesse alla fanciulla amata da Raffaello. Si tratta della *Fornarina*, opera conservata a Roma nella Galleria di Palazzo Barberini[56] (fig. 5). L'attribuzione dell'opera a Raffaello è stata a lungo discussa e tuttavia recenti indagini eseguite sul dipinto sembrano confermare l'autorevole paternità[57]. Anche la somiglianza con la *Velata* per molti studiosi sarebbe tutt'altro che scontata[58] e tuttavia alcuni dettagli ornamentali dei due dipinti parrebbero sottolineare l'identità dei soggetti. *La Fornarina* infatti, oltre ad avere un copricapo che altro non sarebbe che una variante del velo alla romana della *Velata*[59], *indossa, nello stesso punto della testa, un pendente di foggia simile a quello che orna la fanciulla di Pitti.*
Cosa sappiamo della *Fornarina* come personaggio storico? Si dice che, per amore di questa fanciulla di umili origini, Raffaello rinunciò alle nozze con la nobile Maria, nipote del cardinale Bibbiena. A Roma vi sono tre diverse abitazioni, presunte residenze della donna, una delle quali reca nell'ingresso un'iscrizione che la ricorda. In un documento dell'Archivio Vaticano questa stessa dimora risulta essere stata abitata in quegli anni da un certo "Franco senese fornaro", probabile padre della Fornarina che a tale paternità dovette forse il suo settecentesco soprannome. In un'edizione delle *Vite* del 1568, appartenuta ad un notaio romano, una postilla nel punto in cui Vasari



5
Raffaello, *La Fornarina*, 1518-1519,
Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.

menziona la donna amata da Raffaello riporta il nome di Margherita. Lo stesso nome compare in un documento che, proveniente dal convento di Santa Apollonia in Trastevere, certifica l'arrivo in tale luogo di una vedova: Margherita figlia di Francesco (Franco) Luti da Siena, nell'anno della morte di Raffaello. Queste informazioni hanno indotto ad identificare la *Fornarina* Barberini, amata dal pittore fino alla morte, con Margherita Luti, figlia del fornaio senese Franco Luti e, di fatto, vedova del pittore[60]. Accettando che la Fornarina e la Velata siano ritratti dello stessa persona, Margherita Luti sarebbe dunque la protagonista di entrambe le opere[61]. La gioia da testa sembre-

rebbe confermare tale identità poiché in ambedue i ritratti una perla si propone all'attenzione del riguardante per la posizione anomala e per il forte contrasto con i capelli bruni. Nel primo Cinquecento la gemma marina, nella lingua degli eruditi, era spesso chiamata con il sostantivo latino *margarita*, va da sé che il nome proprio Margherita derivi dalla denominazione antica della perla. È possibile che Raffaello, raffinato conoscitore e pittore di pietre preziose, abbia sfruttato il nome della gemma per svelare l'identità del soggetto ritratto.
Ciò nonostante le due donne appaiono diverse non solo per tecnica pittorica, ma anche per interpretazione iconografica. Nella *Fornarina* molte caratteristiche come la nudità e la posa da *Venus pudica*, o particolari come il cespuglio di mirto sacro alla dea sullo sfondo, contribuiscono a presentare la fanciulla come archetipo di bellezza e d'amore[62]. L'*armilla* al braccio, monile comune nell'Antichità, ne sottolinea la veste di idolo antico, suggerendo la sua identificazione con Afrodite. Omero nell'*Inno ad Afrodite* afferma che tale gioiello faceva parte della *parure* della dea[63] e non mancano esemplari scultorei romani che documentano visivamente quest'uso (fig. 6).

6
Arte romana, *Venere accovacciata*,
I secolo d.C., Firenze,
Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 188.

E tuttavia la presenza sull'armilla del nome del pittore (Raphael Urbinas), anziché suggellare l'autografia dell'opera, parrebbe piuttosto voler esprimere una sorta di onorificenza sentimentale, l'indicazione di una posizione privilegiata conquistata sul campo di battaglia dell'amore e nel cuore dell'artista. L'*armilla,* infatti, presso i Romani, indicando i gradi raggiunti in battaglia, era un segno di virtù militare.
Alla nudità della Fornarina fanno riscontro, nella *Velata*, l'abito sontuoso e l'ampio velo che coprono gran parte del corpo come in un'aura di luminosa e remota spiritualità. Se la Fornarina per Raffaello poteva rappresentare la sua Venere, ci si chiede

7
Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*,
1514-1515, Parigi, Museo del Louvre.

che valore dare a questa gentildonna romana abbigliata in modo lussuoso e raffinato. Forse, in questo secondo caso, l'intento di Raffaello non era quello di fare un ritratto di Margherita quanto piuttosto di dare il volto dell'amata a un'immagine che doveva esprimere l'ideale femminile della sua epoca e del suo ambiente. Una significativa somiglianza di impostazione collega infatti la *Velata* con il ritratto di Baldassarre Castiglione, eseguito dall'urbinate per l'amico letterato autore del celebre trattato già citato in precedenza. Colpisce, nelle due opere, la simile qualità pittorica caratterizzata da una comune attenzione per la resa virtuosistica degli effetti materici. Sottolinea la similitudine il taglio della figura, che sia nel ritratto di Castiglione che nella

Velata pone in primo piano l'ampia manica sinistra complicata da morbide pieghe e dalle cangianze vellutate e seriche dei tessuti[64] (fig. 7). Tali analogie suggeriscono l'ipotesi che nella mente creativa di Raffaello dovesse esistere, fra i due ritratti, una sorta di singolare rapporto ideale, quasi essi dovessero essere il *pendant* l'uno dell'altro. Ascrivibili ambedue al periodo romano del pittore, il ritratto di Baldassarre Castiglione appartiene agli anni 1514-1515[65], epoca in cui l'umanista aveva appena ultimato la prima stesura del *Libro del Cortegiano*. Articolata in quattro libri, l'opera presenta, sotto la forma letteraria del dialogo, l'identikit del perfetto gentiluomo di corte e de "la donna di palazzo" che ne doveva essere la controparte femminile[66]. Come il cortigiano, la donna di palazzo doveva possedere ogni genere di virtù e perfezione come la nobiltà e la capacità di fuggire l'affettazione ma, in aggiunta, le si richiedeva di possedere quella "tenerezza molle e delicata" che differenziandola la qualificasse come appartenente al genere femminile[67]. Il riserbo, la "nobile vergogna", come la definisce Castiglione, che è contrario all'impudenza e necessario all'espressione più completa e raffinata della femminilità. Dote imprescindibile della gentildonna di corte era la bellezza accompagnata da un'altra suprema virtù: la grazia. Essa si esprime nel saper assecondare la vaghezza dei tratti scegliendo abiti appropriati per esaltare i doni di natura, coprendo i difetti, ma soprattutto nel saper nascondere, dietro ad un'apparente naturalezza lo studio accuratissimo che tale operazione richiede[68]. L'abbigliarsi e l'ornarsi per la donna di palazzo sarebbero state dunque attività quotidiane ove esprimere la "sprezzatura", quella sofisticata tecnica di celare l'arte mostrando un'apparente semplicità e naturalezza[69].

Secondo Castiglione la bellezza femminile deve essere valorizzata da un modo di fare e di vestire in armonia con essa; se ad esempio una fanciulla sarà d'aspetto "vaga ed allegra" dovrà assecondare tale allegria con movimenti e parole consoni e scegliere abiti "che ... tendano allo allegro"[70].

La "donna di palazzo" rappresenta il punto più alto di idealizzazione e concettualizzazione dell'amore; questo implica che per essa sia prevista la sublimazione di ogni rapporto affettivo o la sua istituzionalizzazione nel matrimonio[71].

La bellezza della fanciulla del ritratto, velata dal simbolo del suo stesso riserbo, sembra per molti aspetti l'efficace rappresentazione pittorica della donna descritta da Castiglione.

Il serico abito sontuoso dai toni del bianco e dell'oro ed i semplici ma raffinati e inconsueti gioielli sono espressione dell'alto rango sociale della gentildonna di corte, laddove i colori dell'abito, il bianco e l'oro, ne esprimono l'allegrezza. Sottolineano la natura gioiosa e solare della fanciulla anche i materiali preziosi dei gioielli che la adornano, scelti non solo con sapiente gusto cromatico ma anche con conoscenza delle fonti lapidarie antiche. Sia il rubino della gioia da testa che i granati, verosimili gemme del vezzo della *Velata*, apparterrebbero infatti alla categoria dei mate-

8
Manifattura romana, *Collana in oro e granati*, metà del I secolo d.C.,
Roma, Museo Nazionale Romano, Medagliere inv. 12831.

riali solari ovvero di quelle gemme che, intrise dell'energia del sole, erano ritenute in grado di trasmetterla a chi li indossasse[72]. All'energia solare, tramite i metalli e le pietre preziose solari (come l'oro), era attribuita la capacità di donare all'essere umano allegrezza e forza vitale[73].

Nel contesto pittorico della *Velata* il mirabolante artificio della manica in primo piano sembra poter assumere il valore di epitome della "sprezzatura", capace di celare con l'assoluta naturalezza dell'effetto la cura estrema che esso ha richiesto. Il velo, indumento consono ad una donna sposata e con figli[74], anziché costituire l'indicazione di una condizione reale, sembra essere un'efficace allusione simbolica al concetto che la donna di palazzo, a differenza della cortigiana, fosse destinata all'amore istituzionalizzato nel matrimonio e nella procreazione. Tornando ai gioielli, il vezzo di granati e il bracciale che ornano la fanciulla abbigliata da gentildonna mostrano caratteristiche assai peculiari. Si tratta infatti di monili dall'aspetto antico ma non già liberamente ispirati all'Antichità, come ci si aspetterebbe da gioielli del Cinquecento, bensì descritti con straordinaria perizia filologica. La collana per la sua struttura semplice ricorda gli esemplari a linea assai diffusi in epoca ellenistica e romana[75] (fig. 8), venuti alla luce secoli dopo grazie alle ottocentesche campagne di scavi archeologici ma a quell'epoca perlopiù ignoti. Analogamente il bracciale, pur poco visibile, sembra assai vicino ad esemplari tardoromani in filigrana o *opus interrasile* ma del tutto estraneo alla moda del principio del Cinquecento. Quest'ultimo è un vero e proprio *apax legòmenon* nella ritrattistica dell'epoca. Quel tipo di monile non era di moda, scoraggiato dalle lunghe e ampie maniche del tardo Medioevo e del primo Rinascimento tornerà in auge solo più tardi, verso la fine del secolo. L'oro massiccio del gioiello e le gemme incastonate, granati o corniole, ricordano da vicino la forma delle gemme intagliate diffusissime nel mondo greco-romano. Nella descrizione di questi gioielli, l'artista sembra superare la registrazione puntuale del dato ornamentale e dei suoi significati per esprimere un nuovo inaspettato virtuosismo filologico spiegabile solo con l'amore erudito per l'Antico maturato in questa fase romana e condiviso con Baldassarre Castiglione[76].

È verosimile che a Roma Raffaello, attivo come sovrintendente responsabile della conservazione dei monumenti antichi dal 1515, avesse avuto modo di maneggiare qualche monile casualmente affiorato dai ruderi della città antica ancora ben visibili[77]. Come per l'amico letterato anche per il pittore l'Antichità era il luogo ideale della forza e dell'eroismo femminili[78], così l'aspetto classico conferito alla *Velata* dal velo alla romana e da autentici gioielli antichi sembra ricollegarsi idealmente proprio agli *exempla* di valore muliebre enumerati nel terzo libro del *Cortegiano*.

Se nella *Velata* è dunque verosimile ravvisare l'immagine idealizzata della donna di palazzo, la presenza di monili romani sottolineerebbe in modo subliminale l'aspetto esemplare di quell'immagine femminile richiamando visivamente l'Antico, come sede ideale di ogni virtuoso modello.

NOTE

1 Grasso 2016, p. 134.

2 Lucco 2008; Pinto 1985, pp. 71-76.

3 Esiste un oggetto in vetro dall'aspetto assai simile ma di fattura più recente e senza gemma, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Cfr. Lucco 2008, p. 258.

4 Ceccarelli 1999; Bonoldi, Centanni, 2010.

5 Sullo scorpione genericamente connesso all'araldica gonzaghesca cfr. Pinto 1985, pp. 72; Bonoldi e Centanni 2010.

6 Ficino 1995, p. 203.

7 Levi D'Ancona 2001, pp. 196-197.

8 Pinto 1985, pp. 71-74.

9 Castiglione 2000, I, IX, pp. 29-31.

10 La vicenda che avrebbe coinvolto anche lo stesso Baldassarre Castiglione: cfr. Clough 1967, pp. 202-218; Bolzoni 2010, pp. 204-208 e Pinto 1985, pp. 73-74.

11 Bolzoni 2010, pp. 205-206.

12 Jenkins 1949.

13 Bolzoni 2010, pp. 204-206.

14 Faietti 2016, p. 30 nota 47.

15 Clough 1967, pp. 202-218; Faietti 2016, p. 30 nota 49.

16 *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, in Berti – Chiarini 1984, p. 58; Bolzoni 2010, pp. 200-208; Ceccarelli 1999, pp. 26-28; Luzio – Renier 1983, p. 260 nota 1; Pinto 1985, pp. 71-76.

17 Bonoldi e Centanni ipotizzano che il gioiello in forma di 'S' indossato da Elisabetta Gonzaga nel Cortegiano possa non essere un dono di Baldassarre Castiglione ma un possesso precedente. Già dalla prima metà del XV secolo infatti i Gonzaga erano stati insigniti del prestigioso collare. Cfr. Bonoldi e Centanni 2010.

18 Cfr. Malaguzzi 2020, pp. 491-492.

19 Cecchi 1987, pp. 434-436.

20 A. Cecchi, *Il ritratto di Maddalena Doni,* in Berti – Chiarini 1984, p. 115.

21 Studer – Evans 1924, pp. XV, XVI. Ne sono stati reperiti quaranta manoscritti nella sola Inghilterra e oltre cento nell'Europa continentale tradotti in francese, provenzale, italiano, irlandese, danese, ebraico, spagnolo, spesso compendiati con altri testi.

22 Malaguzzi 2007, pp. 322-327.

23 Brooke 2011; Franciosi 1907.

24 Clifford 2012.

25 Plin. *Nat. Hist.* XXXVII, 3, 12.

26 Alberto Magno 1967, pp. 70-71; Anglico 1519, XVI, p. 90; Dolce 1565, p. 28; Leonardi 1516, pp. 36 v-37 r.; Marbodo di Rennes P.L. CLXXI, coll. 1739-1740; Neckam 1863, p. 180; *Phisiologus*, ed. cons. Zambon 1982, p. 68; Plin. *Nat. Hist.* XXXVII, 55-61; Rabano Mauro P.L. CXI, coll. 473-474; Tommaso di Cantimprè 1973, p. 357; Ugo da San Vittore, P.L. CLXXVII, coll. 78-80.

27 Agrippa 1967, cap. XXVIII; Ficino 1995, p. 247, p. 194.

28 Alberto Magno 1967, p. 61; Anglico 1519, XVI, p. 113 r.; Bacci 1603, pp. 55-64; Bruno d'Asti, P.L.CLXIV, col. 339; Cardano 1966, II, p. 562- 563; Clem. Al. *Paed.*, 2, 12; de Boot 1636, pp. 140-150; Dolce 1565, p. 35 r.; *Ex.* 28, 15-21; Halloux – Schamp 1983, pp. 96-97, p. 163; Plin. *Nat. Hist.* XXXVII, 92-104; Rabano Mauro, P.L. CXI, col. 471.

29 Thorndike 1929, vol II, pp. 892-893.

30 Ivi, p. 854.

31 Bacci 1603, pp. 62-63; Cardano 1966, p. 563; Dolce, p. 35 r.

32 Ficino 1995, p. 230.

33 Dolce 1565, p. 47 v.; Leonardi 1516, p. 34 r.

34 Alberto Magno 1967, p. 98; Tommaso di Cantimprè 1973, p. 363.

35 Leonardi 1516, p. 34 r.

36 Dolce 1565, p. 47 v.; Leonardi 1516, p. 34 r.

37 Anglico 1519, p. 115 v.

38 Bacci 1603, p. 118.

39 Alberto Magno 1967, pp. 105-106; Anglico 1519, p. 115 v; Bacci 1603, p. 116-128; Della Porta 1560, p. 157; Ficino 1995, p. 194; Tommaso di Cantimprè 1973, pp. 265-266.

40 Dante nella *Divina Commedia* definisce la luna "Eterna margarita" ovvero eterna perla (*Paradiso*, 2,34).

41 Ficino 1995, p. 194.

42 Ivi, p. 204.

43 Ivi, p. 247.

44 Dolce 1565, p. 61 r; Leonardi 1516, p. 43 r-v; Marbodo di Rennes, P.L. CLXXI, coll. 1745.

45 Leonardi 1516, p. 43 r-v.

46 Ficino 1995, p. 203

47 Levi d'Ancona 2001, pp. 218-219.

48 Cecchi 1987, p. 436.

49 Ibid.; Bolzoni 2016, p. 62.

50 Nel retro del dipinto il mito di Decalione e Pirra evoca rinascita e fertilità (cfr. Bolzoni 2010, pp. 270-273).

51 Cecchi 1987, p. 437.

52 Bolzoni 2010, p. 270; Padovani 2005.

53 Cecchi 1987, p. 437.

54 Vasari 1963, IV, p. 91.

55 Paolucci 2001, p. 102.

56 Mochi Onori 1983.

57 Mochi Onori 2001.

58 Berti – Chiarini 1984, p. 174.

59 Barbiellini Amidei 1983.

60 L. Mochi Onori, *Il personaggio*, in Englen *et alii* 1983, p. 21.

61 Berti – Chiarini 1984, p. 174.

62 Barbiellini Amidei 1983.

63 Hom. *H. Aph.* 87, 163.

64 Berti – Chiarini 1984, p. 179.

65 De Vecchi 2001.

66 Castiglione 2000, pp. 262-263.

67 Ivi, pp. 264-266.

68 Ivi, pp. 270-271.

69 Ivi, pp. 59-61.

70 Ivi, pp. 270-271.

71 Ivi, pp. 334-336.

72 D'Ascoli 2011, v. 3187, p. 310; Ficino 1995, p. 247; Leonardi 1516, p. 32 v.

73 Ficino 1995, p. 191.

74 Oberhuber 1982, p. 156.

75 Malaguzzi 2020, p. 311.

76 Di Teodoro 1994, p. 5.

77 Malaguzzi 2020, pp. 488-499.

78 Castiglione 2000, pp. 288-301.

BIBLIOGRAFIA

Agrippa 1967: H. C. Agrippa, *De occulta philosophia*, S.L. 1533, ed. anast. Graz 1967.

Alberto Magno 1967: Alberto Magno, *De mineralibus*, ed. Oxford 1967.

Anglico 1519: B. Anglico, *Liber de proprietatis rerum*, Norimberga 1519.

Bacci 1603: A. Bacci, *De gemmis et lapidibus pretiosis*, Francoforte 1603.

Barbiellini Amidei 1983: R. Barbiellini Amidei, *L'iconografia della figura*, in *Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*, catalogo della mostra (Roma, giugno-dicembre 1983), a cura di A. Englen, R. Barbiellini Amidei, L. Mochi Onori, Milano 1983, p. 13.

Berti – Chiarini 1984: *Raffaello a Firenze, dipinti e disegni dalle collezioni fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, 11 gennaio - 29 aprile 1984), a cura di L. Berti e M. Chiarini, Milano 1984.

Bolzoni 2010: L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo, ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

Bolzoni 2016: L. Bolzoni, *Raffaello, frammenti di un ritratto letterario*, in *Raffaello, la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, catalogo della mostra (Mosca, 13 settembre - 11 dicembre 2016), a cura di M. Faietti e V. Markova, Mosca 2016, pp. 56-70.

Bonoldi,Centanni 2010: L. Bonoldi, M. Centanni , *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione,*

Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S', "Engramma", n°86, 2010, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=622.

Brooke 2011: I. Brooke, *Pietro Bembo, the goldsmith Antonio da San Marino and designs by Raphael*, in "The Burlington Magazine", 2011, n. 153, pp. 452-457.

Cardano 1966: G. Cardano, *Opera*, Lugduni 1658, ed. anast. Stoccarda 1966, *De gemmis et coloribus*, vol. II, pp. 552-569.

Castiglione 2000: B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ediz. Milano 2000, I, IX.

Ceccarelli 1999: L. Ceccarelli, *Lo scorpione di Elisabetta*, in "MCM", n. 46, 1999, pp. 26-28.

Cecchi 1987: A. Cecchi, *Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Urbino 1987, I, pp. 429-439.

Clifford 2012: T. Clifford, *Raphael and the decorative Arts*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, 12 giugno - 16 settembre 2012; Parigi, 8 ottobre 2012 - 14 gennaio 2013), a cura di T. Henry e P. Joannides, Madrid 2012, pp. 38-49.

Clough 1967: C. Clough, *The Relations Between the English and Urbino Courts, 1474-1508*, "Studies in the Renaissance", vol.14, 1967, pp. 202-218.

D'Ascoli 2011: C. D'Ascoli, *L'Acerba*, (ante 1327), a cura di A. Crespi, Milano 2011, lib. III, cap. XVI-XVIII, pp. 301-317.

de Boot 1636: A. B. de Boot, *Gemmarum et lapidum historia*, Leida 1636.

De Vecchi 2001: P. De Vecchi, *Ritratto di Baldassar Castiglione*, in *Raffaello, grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Parigi, 10 ottobre 2001 - 27 gennaio 2002), a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Ginevra-Milano 2001, p. 106.

Della Porta 1560: G. B. Della Porta, *De i miracoli et meravigliosi effetti dalla natura prodotti*, Venezia 1560.

Di Teodoro 1994: F. P. Di Teodoro, *Raffaello Baldassar Castiglione e la lettera di Leone X*, Bologna 1994.

Dolce 1565: L. Dolce, *Delle diverse sorti delle gemme*, Venezia 1565.

Englen *et alii* 1983: *Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*, catalogo della mostra (Roma, giugno-dicembre 1983), a cura di A. Englen, R. Barbiellini Amidei, L. Mochi Onori, Milano 1983.

Faietti 2016: M. Faietti, *Raffaello, poeta mutolo*, in *Raffaello, la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, catalogo della mostra (Mosca, 13 settembre - 11 dicembre 2016), a cura di M. Faietti e V. Markova, Mosca 2016, pp. 24-45.

Ferrigno 2018: A. Ferrigno, *Raphael et Agostino Chigi, le peintre et son mecène*, Rennes 2018.

Ficino 1995: M. Ficino, *De triplici vita*, ed. Milano 1995.

Franciosi 1907: P. Franciosi, *Un orafo del Rinascimento (M. o Antonio da Sammarino), amico di Raffello Sanzio*, in *Rassegna Bibliografica dell'arte italiana*, Ascoli Piceno 1907, n. 10, pp. 7-11.

Grasso 2016: M. Grasso, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, in *Raffaello, la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, catalogo della mostra (Mosca, 13 settembre - 11 dicembre 2016), a cura di M. Faietti e V. Markova, Mosca 2016, p. 134.

Halloux – Schamp 1983: R. Halloux, J. Schamp (a cura di), *Les lapidaires grecs*, Paris 1983.

Jenkins 1949: C. K. Jenkins, *Collars of SS: a quest*, in "Apollo", marzo 1949, p. 60.

Leonardi 1516: C. Leonardi, *Speculum lapidum*, Venezia 1516.

Levi d'Ancona 2001: M. Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca 2001.

Lucco 2008: M. Lucco, *Un monile in vetro. Dal vero e in ritratto*, in *Il cammeo Gonzaga, arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, 12 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di O. Casazza, Milano 2008, p. 258.

Luzio – Renier 1983: A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino, Isabella d'este ed Elisabetta*

Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche, Torino-Roma 1983.

Malaguzzi 2007: S. Malaguzzi, *Oro, gemme e gioielli*, Milano 2007.

Malaguzzi 2020: S. Malaguzzi, *Raffaello e i gioielli*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, 5 marzo - 2 giugno 2020), a cura di M. Faietti e M. Lafranconi, Milano 2020, pp. 488-499.

Mochi Onori 1983: L. Mochi Onori, *I ritratti della Fornarina*, in *Raphael Urbinas, il mito della Fornarina*, catalogo della mostra (Roma, giugno-dicembre 1983), a cura di A. Englen, R. Barbiellini Amidei, L. Mochi Onori, Milano 1983, p. 24.

Mochi Onori 2001: L. Mochi Onori, *La Fornarina*, in *Raffaello, grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Parigi, 10 ottobre 2001 -27 gennaio 2002), a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Ginevra-Milano 2001, pp. 136-140.

Neckam 1863: A. Neckam, *Liber de naturis rerum*, ed. Londra 1863.

Oberhuber 1982: K. Oberhuber, *Raffaello*, Milano 1982.

Padovani 2005: S. Padovani, *I ritratti Doni, Raffaello e il suo "eccentrico" amico, il Maestro di Serumido*, in "Paragone", 2005, n. 56, pp. 3-26.

Paolucci 2001: A. Paolucci, *Ritratto di donna detta La Velata*, in *Raffaello, grazia e bellezza*, catalogo della mostra (Parigi, 10 ottobre 2001 -27 gennaio 2002), a cura di P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, Ginevra-Milano 2001, pp. 102-104.

Pinto 1985: M. A. Pinto, *Elisabetta Gonzaga mantiene i suoi segreti*, in "Civiltà Mantovana", VIII,1985, pp. 71-76.

Studer – Evans 1924: P. Studer, J. Evans, *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris 1924.

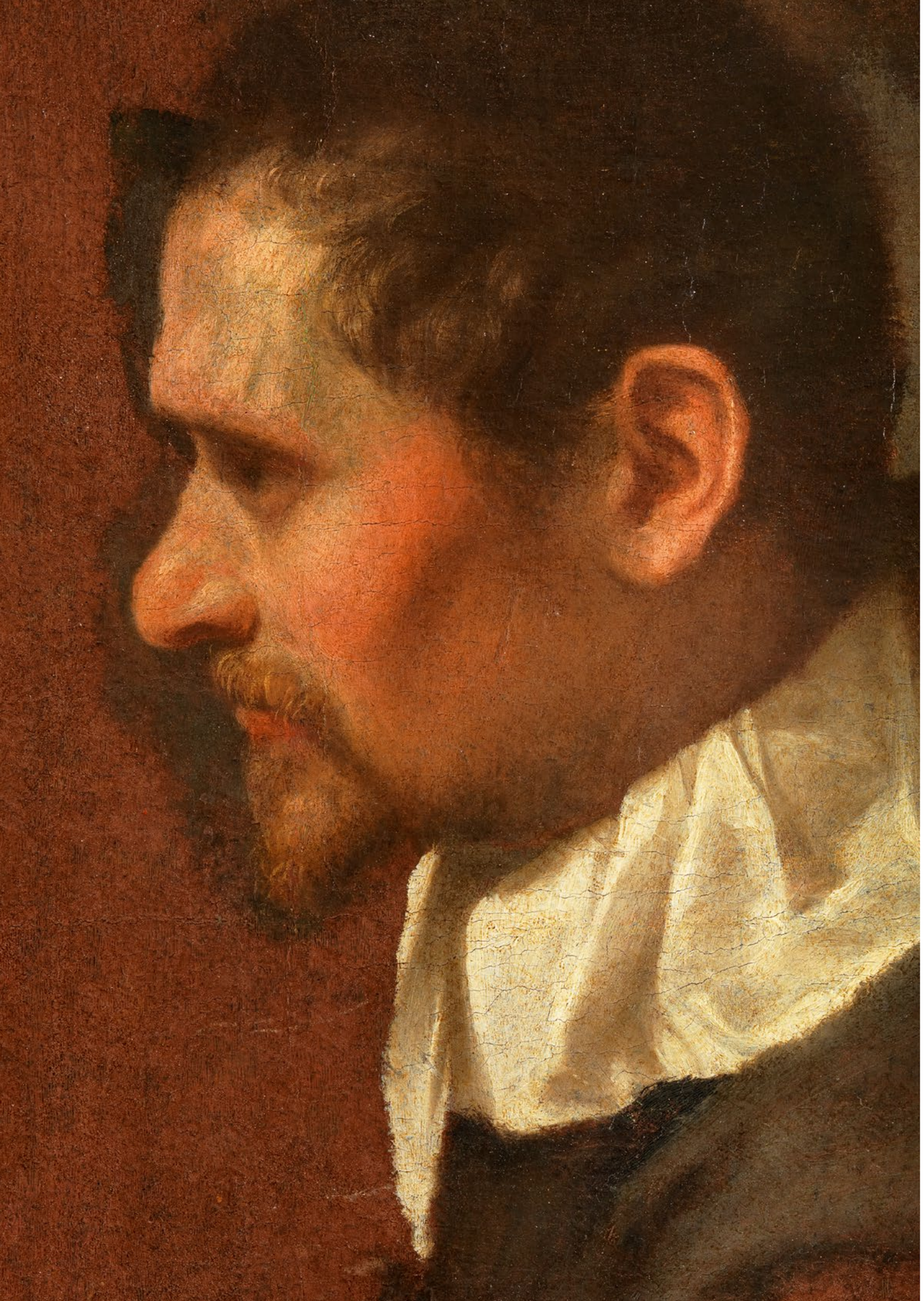
Thorndike 1929: L. Thorndike, *The history of magic and experimental science*, New York 1929.

Tommaso di Canterbury 1973: Tommaso di Cantimpré, *Liber de natura rerum*, ed. Berlino 1973.

Ugo da San Vittore: Ugo da San Vittore, *Didascalicon*, P.L. CLXXVII, *De bestiis et aliis rebus*, lib. III, coll. 115-119.

Vasari 1963: G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architectori*, Firenze 1568, ed. Milano 1963.

Zambon 1982: F. Zambon (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano 1982.



Gail Feigenbaum

AN EVANESCENT CORPUS OF SELF-PORTRAITS BY ANNIBALE CARRACCI IN THE UFFIZI

In 1670 Annibale Ranuzzi wrote to Cardinal Leopoldo de' Medici that there were simply no portraits of the Carracci to be had, neither autograph self-portraits nor portraits of them by other artists[1]. By that time, Cardinal Leopoldo was several years into his grand project to acquire self-portraits of all the great artists for his Galleria. He was still avidly seeking an autograph self-portrait of Annibale Carracci and indeed trying to obtain self-portraits of all the Carracci family: Agostino, Ludovico, Antonio and Francesco. His frustrating quest is abundantly documented in his correspondence with his agents in Rome and Bologna, whom he urged to persist in their search for authentic examples. Annibale Ranuzzi, and afterward Giuseppe Maria Casarenghi, combed Bolognese collections following up leads and eventually procuring some portraits that were acceptable to Leopoldo, but these were compromises. Paolo Falconieri and Domenico Maria Corsi conducted the search in Rome, and they too found some examples to acquire for the Florentine collection. An autograph self-portrait by Annibale was an elusive quarry. When Ranuzzi had gotten hold of a self-portrait of Agostino in 1664 that was first thought to have been of Annibale, it was referred to as the fourth Carracci self-portrait in Leopoldo's collection, but it may well be the sole possibly autograph Carracci self-portrait that Leopoldo ever obtained[2]. It should be said that Leopoldo and his agents were anything but credulous or uncritical buyers of Carracci portraits, and the correspondence and other documents make it clear that they were aware of serious doubts and questions about the works they were able to attain. The agents were frank in the appraisals they offered to Leopoldo. Questions were raised at the time about whether the various obtainable portraits were in fact by the hand of the artist, especially in the case of Annibale, but also regarding Ludovico and Agostino. And in cases where the hand of one of the Carracci was accepted, doubts were sometimes expressed as to whether the sitter who was portrayed was the same artist who painted it.

Ranuzzi's assessment of the situation from the vantage point of Bologna in 1670 is interesting, attesting that the market for Carracci portraits evidently had been picked clean. A couple of years later, Casarenghi turned up a possible candidate for

1
Annibale Carracci, *Miniature Self-Portrait*, ca. 1590/95,
oil on panel, 13.6 x 9.6 cm. Florence, Uffizi Gallery (inv. 1890, no. 8990).

a self-portrait of Annibale, a miniature, and Leopoldo bought it, yet its authenticity was equivocal even at the time[3] (fig. 1). In Rome, the elusive genuine article does seem to have existed in the firm grip of Gianpietro Bellori. A savvy diplomat, Bellori politely put off Leopoldo's agent Corsi, who recognized that the project to pry away the precious Annibale self-portrait, which had come from the collection of Francesco Angeloni, was futile: later Casarenghi wrote "ma sarà difficile que quest'uomo tanto devote della scuola de' Caracci voglia privarsi di cosa che egli tiene in sì gran veneratione"[4]. More than a century later, in 1797, Tommaso Puccini informed Grand Duke Ferdinando that they were trying to find better self-portraits of both Paul Rubens and Annibale Carracci to acquire for the Galleria, a tacit acknowledgment that Leopoldo's desire to obtain a complete set of autograph self-portraits of the Carracci had remained thwarted[5]. Documents published in Wolfram Prinz's comprehensive book on the collection in the Uffizi amply attest to the array of problems attending the self-portraits not only of Annibale but also of Ludovico Carracci. These documents even register the curious specimen of a purported portrait by Annibale of his wife, even though we have no indication he had a wife[6].

In Prinz's monumental and meticulous study of the documents, it is often difficult to sort out which of the several self-portraits that eventually entered the collection a given letter refers to, because they are all described in more or less similar terms as self-portraits. A dizzying confusion sets in when one collector, for example Bellori, may have owned more than one.

Occasionally, scholars of the past few decades have added to the muddle either by connecting references in documents to different objects - which is understandable when multiple paintings are designated by the same description - or because they are more credulous, or perhaps more optimistic, than the experts of the seventeenth century, and more inclined to accept doubtful or contested attributions in the self-portrait collection than was Leopoldo himself. That is the case especially with the Uffizi's version of Annibale's *Self-Portrait on an Easel*, which was understood even centuries ago to have been based on an original that was acquired for St. Petersburg from the Crozat collection. The two versions are discussed below, but it is worth noting that modern scholars sometimes treat them in effect as interchangeable, reproducing the Uffizi version rather than the Hermitage painting when discussing the iconography of the self-portrait.

It is a little ironic that historically, in sorting out the likenesses of the various Carracci, especially of Annibale, Agostino, and Ludovico, Leopoldo's collection of self-portraits served as a touchstone and index. For example, the butchers in Annibale's painting of the *Butcher Shop*, in Christ Church Picture Gallery, are described in two British guidebooks as portraits of the family - the descriptions differing, however, on the identifications of many of the individuals. One of the guidebook authors

2
Annibale Carracci, *Self-Portrait on an Easel*, ca. 1604, oil on panel, 42.5 x 30 cm.
St. Petersburg, State Hermitage Museum (inv. no. GE-148). (Ph: © The State Hermitage Museum).

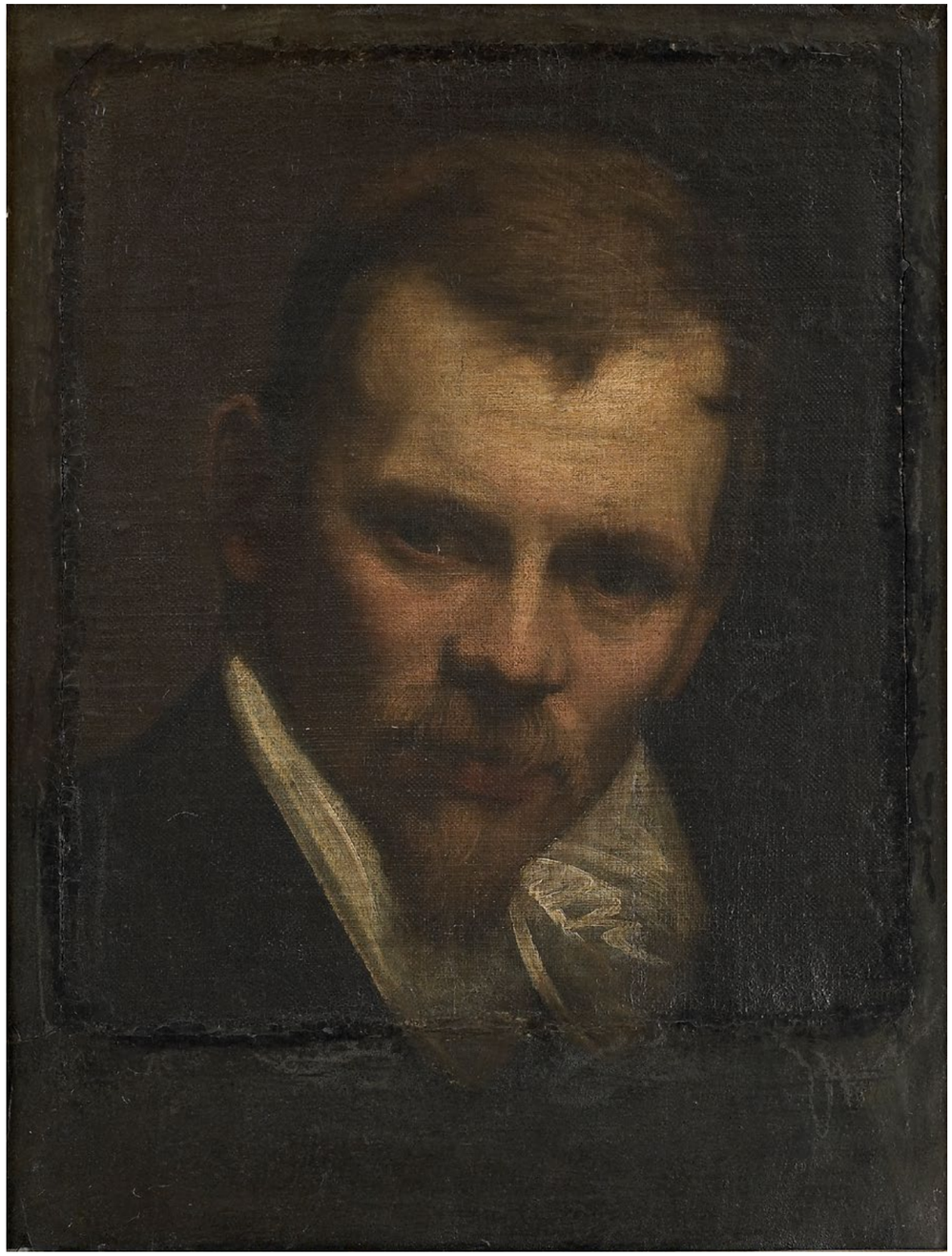
indicates that the likenesses are excellent, as can be judged based on comparison to the portraits in the Florentine collection[7].

Narrowing the focus to self-portraits of Annibale Carracci in the Uffizi in Leopoldo's time, four paintings are purported to conform to this description. Four is quite a lot of self-portraits of a single artist in one museum collection. It is not clear whether this number registers the intensity of interest in Annibale's visage, or prestige of this Bolognese painter who was undoubtedly in the canon of great artists, or whether it is effectively a byproduct of Leopoldo's serially frustrated effort to find a good and true specimen of the self-portrait. Thwarted, Leopoldo kept trying. Each one of the supposed self-portraits of Annibale presents complicated problems, and in the end, after considering all of the Uffizi's purported examples, the resulting corpus is evanescent. Of the others of the Carracci family, the best of the self-portraits is by Agostino, perhaps the one Malvasia describes as in the manner of Tintoretto and having been in the hands of Ludovico[8]. The self-portrait of Ludovico in the Galleria is not by his hand and it does not appear that the ones of Antonio or Francesco are autograph either.

3
Annibale Carracci, *Self-Portrait on an Easel*, ca. 1604 or a later copy, oil on panel, 36.5 x 29.8 cm.
Florence, Uffizi Gallery (inv. 1890, no. 1774).

The cache of problematic self-portraits of Annibale does provide an opportunity to take a critical look at an array of objects that individually, and, in aggregate, have contributed an image of the artist that is undeniably out of focus. Perhaps in the process of a devolution of confidence in attributions, authenticity, and identifications that ineluctably result from the study of this group of portraits emerges a concomitant sharpening of focus and an occasion to think about what the objects pushed out of the bounds of this category tell us if considered on their own terms.

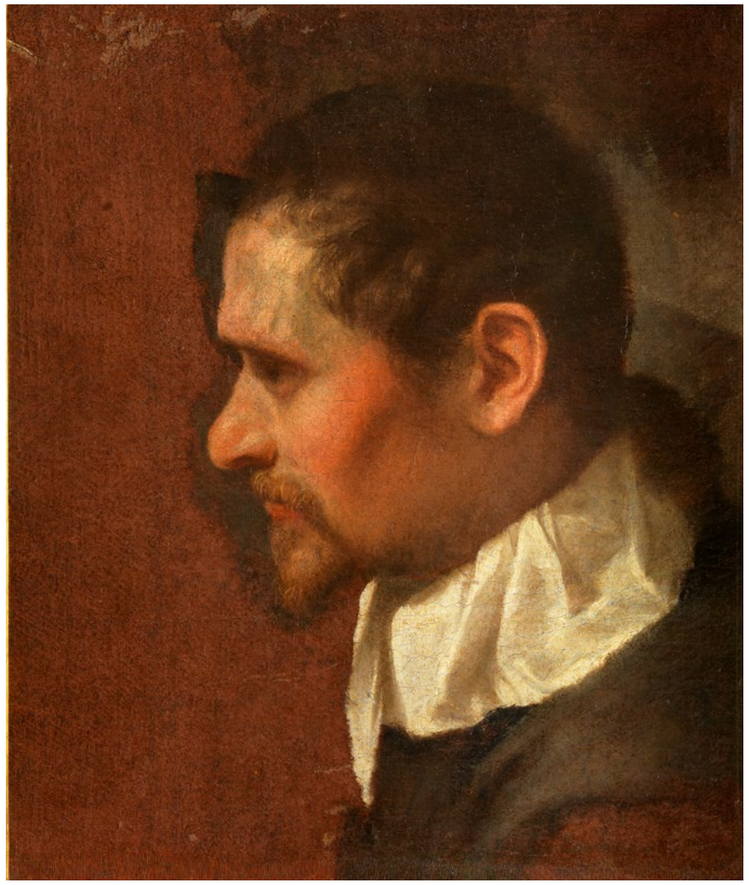
Annibale Carracci's famous composition, his *Self-Portrait on an Easel*, is a paragon of the self-conscious, self-referential presentation that Victor Stoichita designates as meta-painting[9] (fig. 2). As such, it seems to have transcended its own material embodiment. Leopoldo had a beautiful version of this composition that is often reproduced in scholarly publications as Annibale's self-portrait, presented without qualification regarding its autograph status. The prime version of this composition, however - the painting with the strong claim to be the autograph original - is the panel in the Hermitage in St. Petersburg. The Uffizi version is on canvas and of slightly smaller dimensions (fig. 3).



4
Annibale Carracci, *So-called "Romantic" Self-Portrait*,
ca. 1590/91, oil on canvas, 71 x 56 cm. Florence, Uffizi Gallery (inv. 1890, no. 1803).

Acquired as an original before 1674 by Leopoldo, according to Prinz, it is probably the self-portrait that appears as n. 623 in Leopoldo's inventory[10]. Prinz speculated that Bellori may have been in possession of the original and had it copied to satisfy Leopoldo, but there is no corroborating evidence; at the same time, Prinz hesitated to rule out the Uffizi version as an original. The Hermitage panel was acquired from the Crozat collection in 1772. When the Uffizi version was exhibited in the landmark "Mostra dei Carracci" in 1956, the catalogue registers a strong doubt that it was by the hand of Annibale and records Denis Mahon's suggestion that it might be a seventeenth-century Flemish copy of the Hermitage painting[11]. Donald Posner's influential catalogue raisonné designates the Uffizi version as a copy[12]. With the exception of Prinz and then Evelina Borea, who in 1975 maintained that the Uffizi canvas was autograph[13], scholars have tended to regard it as a copy. It is difficult to think of any circumstance in which Annibale, who was not known to repeat or copy his own work in any other case, would have made a faithful copy of his self-portrait. On the other hand, it is easy to imagine a skilled seicento painter making an excellent copy, and easy to understand the motives and demand for such a copy. The blur persists between the two pictures, however; it has certainly been easier to get better photographs of the Uffizi painting than of the Hermitage version and sometimes the Uffizi canvas was reproduced when scholars discussed the *Self-Portrait on an Easel*, as if the image itself had become almost generic and it did not matter if the painting under discussion was by Annibale's own hand. In 2007 Daniele Benati included the Uffizi painting in his exhibition on Annibale and, in the catalogue entry, he reexamined the evidence and supported Borea's opinion, quoting her argument, "non differisce e non discade rispetto all'opera carraccesca indiscussa"[14]. At times, debates on attributions of individual works by the Carracci threaten to submerge any worthwhile scholarly research or insight into their practice. Nevertheless, the Hermitage and Uffizi self-portraits are not, in the end, interchangeable. There is no doubt about the primacy of the Hermitage painting, and the dramatic *pentimento* in this version should not be underestimated. What may be most interesting about the Uffizi canvas is how a deft early copyist could convey so much of the haunting power and originality of the concept. Without seeing the two works side by side, however, it is difficult to confirm if the portrait within a portrait in the Hermitage painting is indeed more remote and guarded in expression as it appears to be compared to the more frank, open impression in the Uffizi canvas. At present the Uffizi's version is cleaner and clearer than the one in the Hermitage, making it easier to decipher a somewhat murky picture, as will be discussed below.

Most of the examples of Annibale's self-portraits have long dwelled in the heavily populated, hazy margins of the artist's *oeuvre*. A canvas that depicts the sitter from the neck up is described by Donald Posner as "romantic," probably because of its nebulous atmosphere and the sitter's evocative expression[15] (fig. 4). The "romantic portrait" may,



5
Annibale Carracci, *Self-Portrait in Profile*, ca. 1590/91,
oil on canvas, 46.5 x 39.6. Florence, Uffizi Gallery (inv. 1890, no. 1797).

or may not, be the self-portrait by Annibale listed as no. 220 in the 1675 inventory of Cardinal Leopoldo de Medici[16]. It is disconcerting that the sitter in the romantic portrait does not in the least resemble the man in the Hermitage/Uffizi *Self-Portrait on an Easel*. Going back to the documents, it apparently was recognized as early as Leopoldo's time as representing a different artist. As Prinz and Borea agreed, this must be the painting Filippo Baldinucci wrote about in a letter of 1675, confidently ascribing it to Antonio Varsillacchi, called l'Aliense[17]. Following Baldinucci, Richard Spear noted the sitter's resemblance to an engraved portrait of l'Aliense, but he nevertheless accepted Annibale's authorship[18]. In the same letter, Baldinucci discussed another example in the evanescent corpus, a *Self-Portrait in Profile* probably to be identified as no. 260 of the 1675 inventory[19] (fig. 5). Baldinucci sustained the attribution of the profile portrait as by Annibale. The attribution to Annibale was accepted by Posner, who recognized him

6
Albert Clouet, *Annibale Carracci*. From Giovanni Pietro Bellori,
Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni (Rome: Mascardi, 1672).

as the sitter[20]. Borea expressed doubts about both the attribution and identification[21]. Posner's opinion notwithstanding, and even if the painting is autograph, it is difficult to see how it can portray the same man as the Hermitage/Uffizi *Self-Portrait on an Easel*. There is no resemblance between the heads or countenances of the sitters.

The last of the Uffizi group is a very small oval self-portrait, a miniature measuring only 13.6 x 9.6 centimeters (fig. 1). It seems to be solidly a portrait of Annibale, but the attribution of the miniature to Annibale himself - supported by Evelina Borea - was rejected by Donald Posner and doubted by Richard Spear[22]. Donatella Sparti later did some digging in the archives and discovered that this was the miniature acquired in the spring of 1673 as a self-portrait of Annibale by Casarenghi, Leopoldo's agent in Bologna. The miniature was reported to have belonged to the Cavaliere Donzi of Modena[23].

The miniature conforms to a type established in Albert Clouwet's engraved portrait, which was used as the image of Annibale in Gianpietro Bellori's biography of the artist (fig. 6). Sparti reproduced two painted versions of the Clouwet type, one in the museum in Rouen and the other in the collection of the Duke of Beaufort in Bad-

7
Annibale Carracci, *Self-Portrait with Other Figures*,
ca. 1588/90, oil on canvas, 60 x 48 cm. Milan, Pinacoteca di Brera (inv. 795).

minton[24]. It is likely that all of the images of this type - the Uffizi miniature, Clouwet's engraving, and the two other copies - derive from a missing original that was once in Bellori's own collection. It is likely, but not certain, that Bellori's original, now lost, was the self-portrait Annibale painted on a palette. Bellori had acquired this extraordinary object from Francesco Angeloni, who presumably had gotten it directly from the artist. Thus the Uffizi miniature may record the self-portrait on the palette, to which I will return. But the support, of course, is not a palette.

As the evanescent corpus of the Uffizi collection suggests, the situation grows still more complicated beyond the collections of the Florentine museums. In the Brera, for example, is a superb self-portrait with three additional figures, which has been attributed to Annibale since it appeared in the early nineteenth century (fig. 7). Donald Posner claimed that "resemblance to other, though later self-portraits by the artist leaves little doubt that Annibale is represented"[25]. But the question of discerning the likeness of an individual in a four-hundred-year-old painting is

8
Annibale Carracci, *Self-Portrait with a Hat*,
1593, oil on canvas, 24 x 20 cm. Parma, Galleria Nazionale di Parma (inv. no. 329).

perennially vexed, a subjective exercise. Posner's assertion of the resemblance here to Annibale in the Hermitage self-portrait leaves this writer in doubt. How can this nose be the same as that of the sitter in the Hermitage self-portrait? Granted, the Hermitage painting is perhaps almost twenty years later (Borea dates it earlier), but the basic structure of a nose does not normally change so much over time. In any case, the attribution of the Brera canvas to Annibale has been questioned by other scholars, including Daniele Benati[26]. The composition, the relationship between the figures, seems provisional and additive in a way that points more to Ludovico than Annibale. The Brera painting raises too many problems for it to fit comfortably into a corpus of Annibale's autograph self-portraits, much less to serve as an anchor.

The last of the group with a compelling claim to be a self-portrait of Annibale comes with a provenance that goes back no further than the early nineteenth century. Very small, this *Self-Portrait with a Hat* in the Galleria Nazionale in Parma is inscribed with the date "17 *di Aprile* 1593" (fig. 8). Annibale would have been thir-

9
Annibale Carracci, *Study for the Self-Portrait*, ca. 1575-80,
black chalk heightened with white on grey-green paper, 38 x 25 cm.
Windsor, Windsor Castle, Royal Library (inv. 2254).
(The Royal Collection © 2009, Her Majesty Queen Elisabeth II)

ty-three years old. It is not difficult to accept the man portrayed with large, dark, moody eyes and rounded jaw as the same sitter, seen some years earlier, in the Hermitage *Self-Portrait on an Easel*. The Parma *Self-Portrait* and the Hermitage *Self-Portrait on an Easel* can then serve as the touchstones for Annibale's likeness. Moreover, even if it is not autograph, the miniature in the Uffizi depicts a sitter who resembles the one in the anchoring pair because it probably closely copies a lost original.

In addition to the painted examples, two drawings by Annibale are considered to be self- portraits. They can be situated in relation to the most secure of the painted self-portraits. A large study in Windsor brings to life a young man, with his head tilted off-axis, further enlivened by exciting chiaroscuro effects (fig. 9). A medley of chalk strokes is deployed to show off the skill of a virtuoso draftsman. The effect is of an unusual spontaneity. The face and features are close to the Parma portrait, but in a younger man. The drawing seems to represent Annibale, himself still a boy, and to be by his hand. Most scholars continue to agree on this despite Denis Mahon's proposal of an attribution to Ludovico Carracci in the 1956 Carracci exhibition[27].

It is possible that this Windsor drawing might relate to the academic tradition in its Bolognese iteration with which the Carracci are inextricably, pioneeringly, entwined. There exists a fair number of head studies drawn of young men in a similar format, by the Carracci family as well as by their pupils and associates. Such portrait drawings emanating from the early years of the Carracci's practice may have been part of an early idea of the Carracci's Accademia dei Desiderosi, later Accademia degli Incamminati, to emulate the established academic tradition of memorializing members in portraits that would constitute a display of professional association and achievement. The drawings would have constituted a gallery of members of the academy, an example of work that would have been expected from each of them as part of the process of formation of an academic institutional identity. In this, the drawn portraits of artists would have represented a kind of ancestral project to Leopoldo's gallery.

Utterly different is a drawn self-portrait in the J. Paul Getty Museum, a small sketch of Annibale framed in an oval (fig. 10). The frame is decorated with unsettling, ragged motives that seem to parody the conventions of elegant adornment ubiquitous in frames for portraits of illustrious men in prints and in sculptures. I published an article arguing that Annibale has made his likeness in his tomb, an effigy self-portrait. It is identified and discussed as a caricature, and as trenchant, sardonic, and bitter[28]. The Getty self-portrait was probably drawn when the artist was suffering physically and psychically in Rome during the difficult years following the Farnese Gallery project. A pessimistic streak and a preoccupation with death and immortality in this drawing chime with the themes of the Hermitage *Self-Portrait on an Easel*.

10
Annibale Carracci, *Self-Portrait*, early 1580s,
pen and brown ink 13.5 x 10.8 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum (96.GA.323).

Autograph or not, the two paintings in the Uffizi group that bear a relation to an original outside the collection offer a chance to reflect on models of self-portraiture that were especially searching and innovative. The miniature forms a bridge to the self-portrait that disappeared, the one that had been in the collection of Francesco Angeloni, where it was seen by two Englishmen: Philip Skippon, who noted in January of 1665 that it was painted on a palette; and Richard Symonds, who described it as five or six inches long sometime between 1649 and 1651[29]. Angeloni's self-portrait of Annibale on a palette passed to Bellori. It was in his prized

possessions when Leopoldo's agent in Rome, Paolo Falconieri, unsuccessfully tried to buy it in 1666. For Annibale to paint his likeness on a palette was an extraordinary gesture. Victor Stoichita discusses the Hermitage composition as the ultimate self-portrait as meta-painting, a literal painting within a painting[30]. I interpret the lost self-portrait on the artist's palette as the ultimate identification, an absolute conflation, of painter and painting: of painter as painting in the sense of the act of painting, as *techne*; and painter as painting in the sense of image; and of painter as paint, as in the subsuming of the maker in his materials. The normal relations between the creator and his creation collapse. There is no distancing of representation or reflection. The subject and the object are the same. The painter is made of paint. The means and the material are one. Annibale is on the road to the Vera Icon, a self-portrait as touch relic. The way in which this object was passed from the artist, probably directly to Angeloni, and then to Bellori, who would not part with it, reflects that status. This likeness on the palette would become the true image of the artist for posterity, and it is no wonder that Bellori would use it for his biography of Annibale, that Clouwet would disseminate it in prints, and that it would serve as the model for so many later copies, including the Uffizi miniature.

Though it may be a little shaggy around the edges, and even if there is only a handful of examples, and only one possible candidate in the Uffizi, it can be said that there is a corpus of self-portraits by Annibale - and that in itself is an important claim for an Italian artist circa 1600. That an artist recorded in images an analysis of the image of self, and in a gamut of moments and moods and versions, is not a minor or typical phenomenon; the practice looks back to Albrecht Dürer and forward to Rembrandt van Rijn. What ties together all of the self-portraits by Annibale that have a fair claim to authenticity is a rare modesty in the self-presentation, a deliberate eschewal of pretension or flourish. There is no effort to impress. There is no trace of striving, no ambition toward a high social status. Annibale is always in his working clothes, forgetful of his attire. More the artisan than the liberal artist. It is interesting that this is how Annibale was described by early writers, and in contrast to his cousin Ludovico Carracci, who was said by Malvasia to have dressed in the elegant robes of the university professor. Annibale meets our gaze frankly. He seems to not perform his identity, as is typical in self-portraits of this period, but seeks merely to record it, to capture nature as it appears, without idealization. With the exception of the Getty drawing, where he manipulated rhetoric for purposes of irony and subversion, Annibale tamped down the rhetoric as far as he could.

Where the Uffizi version of the *Self-Portrait on an Easel* is easier to "see" or "read," it draws attention to that which is different in the original in St. Petersburg. The Uffizi version faithfully replicates the surface of the composition, but it is missing

11
Annibale Carracci, *Study for the Self-Portrait with Easel*, ca. 1603-4,
pen and brown ink on paper, 24.5 x 18 cm. Windsor, Windsor Castle, Royal Library
(inv. rl 1984). (The Royal Collection © 2009, Her Majesty Queen Elisabeth II)

the evidence of its backstory, as it were, which lurks in the Hermitage panel. The key to understanding that liminal evidence is the fascinating preparatory drawing for the composition in Windsor[31] (fig. 11).

In the Hermitage picture, there is a significant *pentimento*, which Posner noted. No trace of this is found in the Uffizi version. The *pentimento* indicates that Annibale painted the composition now visible over a standard format portrait. Very likely the face he covered was his first idea for the self-portrait. Beneath the scumbling can be seen an eye, most clearly discernable to the lower right of the bright square. A little harder to distinguish are the nose and beard to the left of the canvas on the easel. Once seen it is hard to ignore or forget the face. It haunts the subsequent painting like a ghost. The preliminary drawing suggests how the ghost started out. At the top of the sheet, Annibale sketched a portrait of a man wrapped in a mantle at a window, or possibly as a picture in a frame, in three-quarter view. It is in the vein of elegant *cinquecento* portraits. On the upper left is what seems to be a round mirror with a figure reflected in it (there can be no doubt that Annibale knew Parmigianino's *Self-Portrait in a Convex Mirror*, and if not from the original, then at least as it was described in Vasari). Below is a second rectangle with a compositional sketch of the interior of an artist's workshop showing in perspective the beamed ceiling and left wall. It sets out the basic configuration of the Hermitage composition. There seems to be an opening, a window? Or a framed painting? In it we see a figure similar to the one sketched above, facing the other direction. These two figures, formal portraits in frames, or seen through a window, disclose how the ghost portrait started out. Stoichita describes it as a process of zooming out and morphing into a self-portrait on an easel.

The drawing brings to light how the portrait on the painting on the easel plays with the posed portrait figures in the upper rectangle and in the window-shaped embrasure in the composition. The pose of the figure in the easel portrait is less elegant, more literally faithful to the intrinsically awkward mechanics of an artist looking sideways in the mirror while his body faces his canvas. Detectable too is the beginning of the hunch in the head and neck, which Annibale exaggerated in his caricature self-portrait at the Getty, and which contrasts with the more erect posture of the upper drawn portrait. It is a slight hunch that persists in the Hermitage easel portrait, a head forward into the neck, rather than held erect, and a posture that conveys an unguarded, unpretentious, natural presentation.

In the painting, the window or painting at the upper left acquires an ambiguous identity. It has no frame, no contours, no depth. Its edges are blurred. Can it even be read as an opening, as a window, as it usually is? It is like a patch of light that glows on the wall. If it is a window, one sees a golden light through it, but it is strangely one way: it does not admit any light into the room.

In the sketch there is a pack of alert and active hounds, perhaps barking at the painting (at the likeness of their master?)[32]. In the painting, the pack dwindles to one scruffy lap dog on spindly legs who peers out at the viewer at the left of the easel. The cat survives in a similar pose beneath the easel. And the Hermitage painting adds a painter's signature attribute of the palette hanging from the easel[33].

The self-portrait depicted on the easel in the Hermitage picture is insistently an object whose dimensionality and materiality are indicated by the unpainted tacked edge of the stretched canvas. It rests solidly on the shelf of the easel, and it is even shifted a little awkwardly in perspective as the easel is set a little aslant to the picture plane. The portrait itself is plain and frank, stripped of rhetorical flourish. The artist is not wrapped in an elegant mantle in the manner seen in the preparatory drawing, but rather seen in his working clothes, a white collar and unadorned jacket. Stripped out of its context in the painting, this excerpt of the portrait on the easel became the source of Annibale's likeness in numerous prints and paintings.

How should it be read? The Hermitage painting has inspired brilliant scholarship beyond Stoichita. Matthias Winner identified the mysterious figure in front of the "window" in quotes as a term, a figure that marks a boundary[34]. Daniele Benati read this as an artist's mannequin, Malvasia's *burattini*[35]. This is a more plausible and expected accoutrement in an artist's workshop, and yet it also surely evokes the form of a term; Annibale gave too much thought to what he painted for this to be accidental. Ulrich Pfisterer sees the ambiguous form as the figure of the artist himself, having walked away from his canvas, while also accepting the formal and metaphorical allusion to a term. To greatly reduce the complexity of Winner's argument, the term marks the boundary of the land of the living. It is worth noting that Annibale was intimately familiar with the figure of the term in classical antiquity, having brought many statues of terms to life so brilliantly in the Galleria Farnese. Annibale knew well the liminal realm occupied by the term, and pointedly, there is nothing of the festive cheer of his Farnese Gallery terms in his self-portrait.

Thus, the *Self-Portrait on an Easel* is an essay on immortality. Annibale anticipated the audience for this painting: the people who would view it long after he died. The artist has left his studio. He is present, he lives on, in his painting and in his fame. Annibale was a painter's painter. He portrayed himself as painting incarnate. Not as a living being, but as a man whose life was painting. A man who was proud of the potential of the art of painting and who recognized the magnitude of his own skill. He did not aspire to a fancier social position for himself, or for his profession, but fought for the respect of his art. Annibale's ambition was for painting that could conquer time and distance, and even death by making present what is absent, by bringing what is dead to life, by making two dimensions into three, creating animated beings in space. In the *Self-Portrait on an Easel*, he realizes

these ambitions for painting, making his absent self present in his studio, bringing himself to life even in death.

Artists' self-portraits of the early modern period tend to make a claim, usually with a flourish: here I am. Annibale's portrait operates in multiple temporalities that precede and follow such a performance of self. Annibale's portrait conveys the sequence of first-person messages to a spectator of his own time, but more forcefully to the spectator of the future: not, here I *am*, but rather here I *was*, when I painted this. Annibale declares, as you - the spectator - look at this painting, I am *not* here; here is my studio that now is empty of me. The artist has finished his painting and he has departed, but when? Has he only just departed, is the paint not yet dry? Is the spectator Annibale's contemporary? What about the term and the association with the boundary between life and death? Is this a painted farewell? Still dwelling in this painting four centuries later is a melancholy that does not flinch from a truth. The artist addresses his viewer in the long durée: As you look at this, what is left of me is my painting. The painting reifies my presence and my absence. Painting is my fame, my immortality.

NOTES

1 "Ritratti de' Carracci non se ne trovan assolutamente che sian di propria mano, né d'altri pittori". See Prinz 1971, p.77. Prinz's magisterial volume on the documents related to the Galleria is the best and most comprehensive source for the correspondence and inventories; all subsequent scholarship depends on Prinz's publication.

2 Id., p. 76; Sparti 2001, 71, pp. 60–101.

3 This attribution of the miniature is not certain, but it is the only example in the collection to have a plausible claim to be an autograph work by Annibale.

4 Prinz 1971, p. 90.

5 Id., pp. 219–220.

6 Id., pp. 83, 175.

7 Walpole – Vertue1849.

8 Malvasia 1678, pp. 243, 389, 416.

9 Stoichita 1997, pp. 212–16.

10 Prinz 1971, p. 83.

11 Cavalli 1956, p. 183.

12 Posner 1971, p. 65.

13 Borea 1975, pp. 19–20.

14 Benati - Riccomini 2006, pp. 80–81.

15 Posner 1971, p. 27.

16 Borea notes several possible, but mutually exclusive, references to this picture. The "romantic portrait" is on canvas attached to panel (a fact not known to Posner) as in Leopoldo's inventory the support is identified only as panel: Borea 1975, pp. 15–17.

17 Prinz 1971, p. 180 and Borea 1975, pp. 15–17.

18 Spear 1975, pp. 503–508.

19 Prinz 1971, p. 235.

20 Posner 1971, p. 27.

21 Borea 1975, pp. 18–19.

22 Borea even considered the possibility that it might have been concocted in Bologna in response to Leopoldo's avidity for such a thing, but thought the quality too high to support this hypothesis: Borea 1975, pp. 20–22.

23 Sparti 2001, pp. 71–79. This writer knows the miniature only in photographs, but considers the attribution plausible. If it is a copy of Bellori's lost original, and it is autograph, this might be a unique instance in Annibale's *oeuvre*.

24 Sparti 2001, pp. 75–76.

25 Posner 1971, p. 13.

26 Benati – Riccomini 2006, (note 4), p. 82 (cat. no. 1.4).

27 In the most recent comprehensive catalogue of Ludovico Carracci's drawings, Babette Bohn rejects Denis Mahon's attribution, further solidifying Annibale's authorship. See: Bohn 2004, p. 602.

28 Feigenbaum 2010, pp. 19–38.

29 Sparti 2001, p. 66.

30 Stoichita 1997, pp. 212–16.

31 Windsor Castle, Collections of Her Majesty (inv. rl 1984). See: Benati *et al.* 1999, p. 274 (no. 88; entry by Kate Ganz) and Benati – Riccomini 2006, (note 4), p. 82 (cat. no. 1.4).

32 Ulrich Pfisterer, in a trenchant entry on the portrait, links it with the anecdote of the self-portrait by Dürer that was so realistic that his dog barked at it or licked it. See: Pfisterer – Rosen 2005, p. 70.

33 Philip Sohm has written about the palette, arguing that it displays the primary colors of the classical artist: Sohm 2017, pp. 994–1025.

34 Winner 1989, pp. 509–15.

35 Benati – Riccomini 2006, pp. 80–81.

BIBLIOGRAPHY

Benati 1999: *The Drawings of Annibale Carracci*, exhibition catalogue (Washington, September 26, 1999 – January 9, 2000) edited by D. Benati, National Gallery of Art, Washington 1999.

Benati – Riccòmini 2006: *Annibale Carracci*, exhibition catalogue (Bologna, September 22, 2006 – January 7, 2007) edited by D. Benati and E. Riccòmini, Milan 2006.

Bohn 2004: B. Bohn, *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*, Turnhout, Belgium, 2004.

Borea 1975: *Pittori bolognesi del Seicento nelle gallerie di Firenze: Firenze, Galleria degli Uffizi,* exhibition catalogue (February - April 1975) edited by E. Borea, Florence, 1975.

Cavalli 1956: *Mostra dei Carracci,* exhibition catalogue (Bologna, September 1 – October 31, 1956) edited by G. Cavalli *et alii*, Bologna 1956.

Feigenbaum 2010: G. Feigenbaum, *A likeness in the Tomb: Annibale's Self-Portrait Drawing in the J. Paul Getty Museum*, in "Getty Research Journal," No. 2, 2010, pp. 19-38.

Malvasia 1678: C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice,* Vol. 1, Bologna 1678.

Pfisterer – Rosen 2005: U. Pfisterer, V. von Rosen (edited by), *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005.

Posner 1971: D. Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Painting around 1590*, Vol. 2, London 1971.

Prinz 1971: W. Prinz, *Geschichte der Sammlung. Die Sammlung der Selbstbildnisse*, Band 1, Ger. Mann Verlag in Berlin, 1971.

Sohm 2017: P. Sohm, *Palettes as Signatures and Encoded Identities in Early-Modern Self-Portraits*, in "Art History," Vol. 40, Issue 5, November 2017, pp. 994-1025.

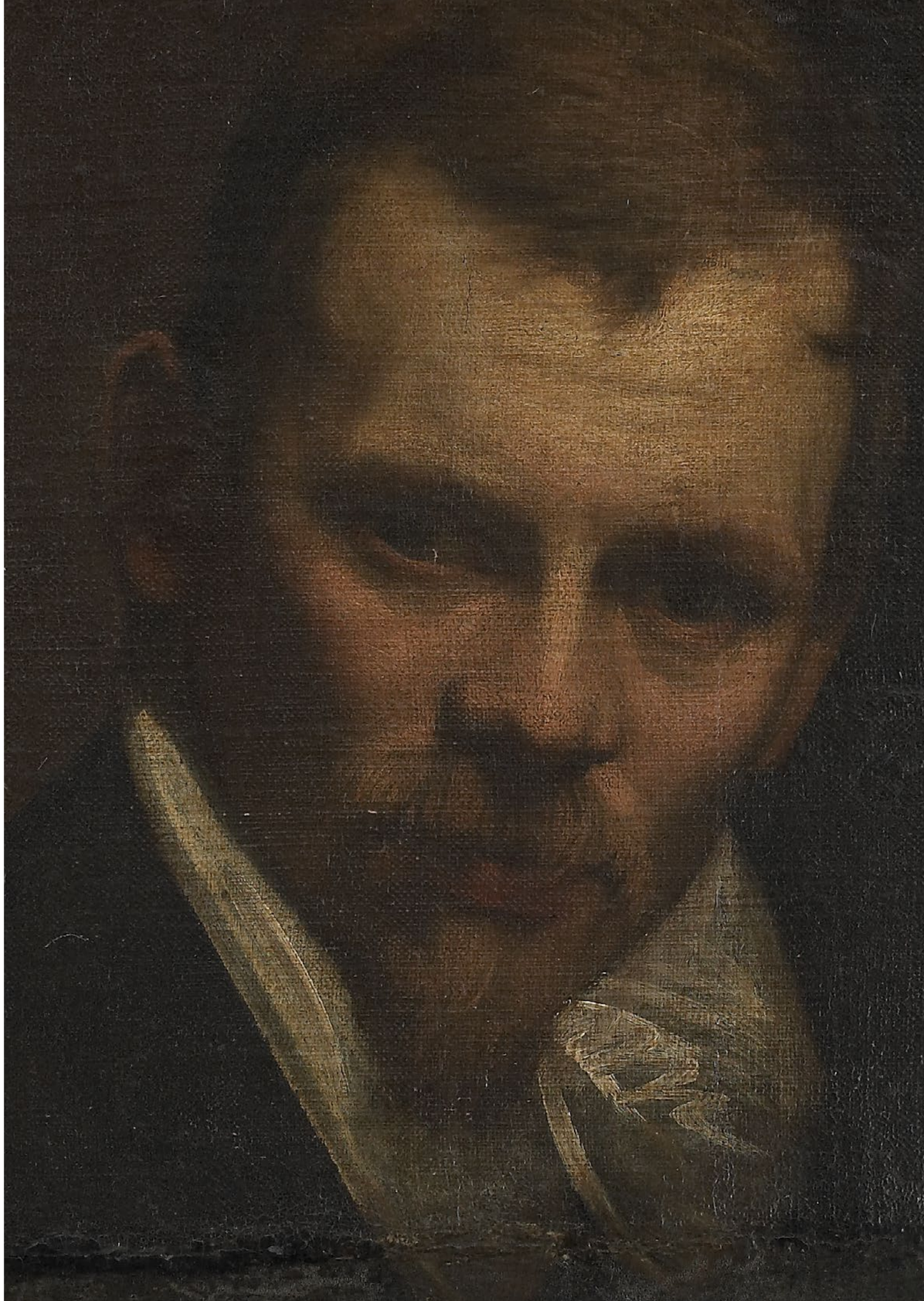
Sparti 2001: D. Sparti, *Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self-Portraits. From the "Vite" to the Artist's Funerary Monument*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz," 45. Bd., H. 1/2, 2001, pp. 60-101.

Spear 1975: R. Spear, *Bolognese Painting in Florence*, in "The Burlington Magazine," Vol. 117, No. 868, July 1975, pp.503-508.

Stoichita 1997: V. Stoichita, *The Self-Aware Image*, Cambridge 1997.

Walpole – Vertue 1849: H. Walpole and G. Vertue, *Anecdotes of Painting in England: With some account of the principal artists, and incidental notes on other arts by James Dalaway. Also, a catalogue of engravers who have been born or resided in England*, a new ed. rev., with additional notes by Ralph N. Wornum, London1849.

Winner 1989: M. Winner, *Annibale Carracci's Self-Portraits and the Paragone Debate*, in I. Lavin, *World Art: Themes of Unity in Diversity: Acts of the Twenty-Sixth International Congress of the History of Art*, vol. 2, University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1989.



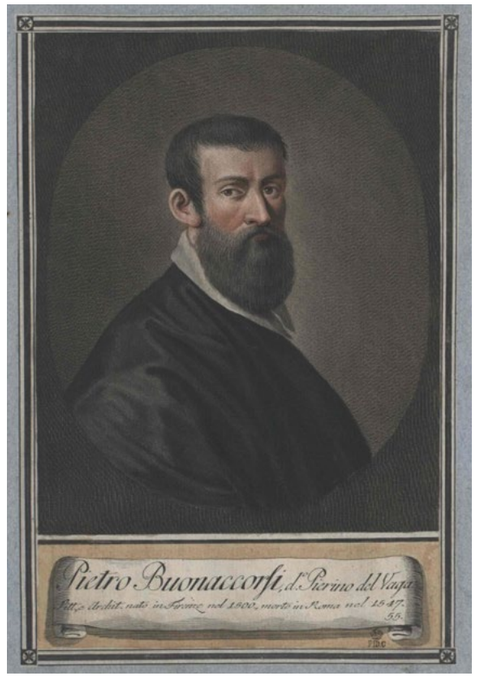
Annalena Döring

GLI ESPERIMENTI CROMATICI DI CARLO LASINIO

A giudicare dalla pletora di autoritratti di artisti ospitata negli Uffizi, intorno al 1790 i disegnatori dovevano ormai essere una legione; lo testimonia il travolgente, simultaneo pullulare di serie a stampa riproducenti le effigi tratte dalla raccolta. Nel corso del XVIII secolo, la Galleria degli Uffizi "era divenuta bene comune per la coscienza collettiva in senso non solo formale, ma concreto"[1]: ognuno voleva infatti accaparrarsene una parte. Una serie composta dagli autoritratti d'artista degli Uffizi databile intorno al 1789 e pressoché ignota, o almeno spesso negletta, è ad opera di Carlo Lasinio (1759–1838, fig. 1), tardo responsabile delle acquisizioni e della manutenzione del Campo Santo di Pisa[2]. Si tratta di un repertorio che vanta almeno 388 fogli in quarto minore (164 x 124 mm), ma che non contempla le opere confluite nella *Raccolta di 324 Ritratti di Pittori eccellenti* (1789–1796) di Giuseppe Bardi e Niccolò Pagni, riguardo alle quali occorre rimarcare la mancata menzione del nome di Lasinio[3]; ad ogni modo, è presumibile che questi vi fosse coinvolto autorevolmente in qualità di curatore[4]. Non si dispone di esemplari integralmente conservati della serie di Lasinio di cui poter discutere in questa sede né pare verosimile che ne fossero mai esistiti – accanto a numerosi fogli singoli risalenti alle prove di stampa, scarseggiano le serie di qualche consistenza, la più estesa delle quali, forte di 354 immagini suddivise in tre tomi ripartiti per scuole, è quella del British Museum di Londra[5], accompagnata da un'ulteriore collezione di152 fogli custodita presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. In effetti, la raccolta manca perfino di un titolo ufficiale – a designarla è un semplice frontespizio manoscritto, conservato anch'esso a Londra: "Ritratti de' Pittori esistenti nella Reale Galleria di Firenze". Realizzare incisioni a mezzatinta era costosissimo; la frequente assunzione che ciò basti, in buona sostanza, a spiegare il mancato successo della serie[6], sarà qui di seguito discussa alla luce del noto utilizzo di stampe catalogate sotto altre categorie archivistiche.

Che la serie in questione sia consacrata dagli storici dell'arte come il capolavoro di Lasinio[7] non risolve la perdurante incertezza sulla classificazione delle incisioni, confuse regolarmente con le acqueforti colorate su rame della *Raccolta* di Bardi e Pagni. L'equivoco è ascrivibile sia alla limitata circolazione delle opere sia all'ambigua denominazione delle stesse, per esempio nelle banche dati dei musei possessori. La serie e la sua genesi sono state puntualmente tratteggiate da Fabia Borroni Salvadori nel

1
Carlo Lasinio, *Carlo Maratta.*
Credit:Rosenwald Collection, 1964.8.1167, National Gallery of Art, Washington D.C..



2
Perino del Vaga, in Raccolta, Nr. 55, nach Pazzi, Bd. I, Parte I, P. 1. Credit: Österreichische Nationalbibliothek, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR).

3
Carlo Lasinio, *Perino del Vaga*.
Credit: Rosenwald Collection, 1964.8.1179, National Gallery of Art, Washington D.C.)

suo studio uscito nel 1984 tra le *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts* (Comunicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte)[8] – per poi ricadere nell'oblio quasi completo. *Ancora su Carlo Lasinio* – il saggio di Laura Lanzeni del 1999 – accenna sommariamente alla serie, concentrandosi in seguito nel dettaglio sulla collaborazione di Lasinio alla *Raccolta*[9].

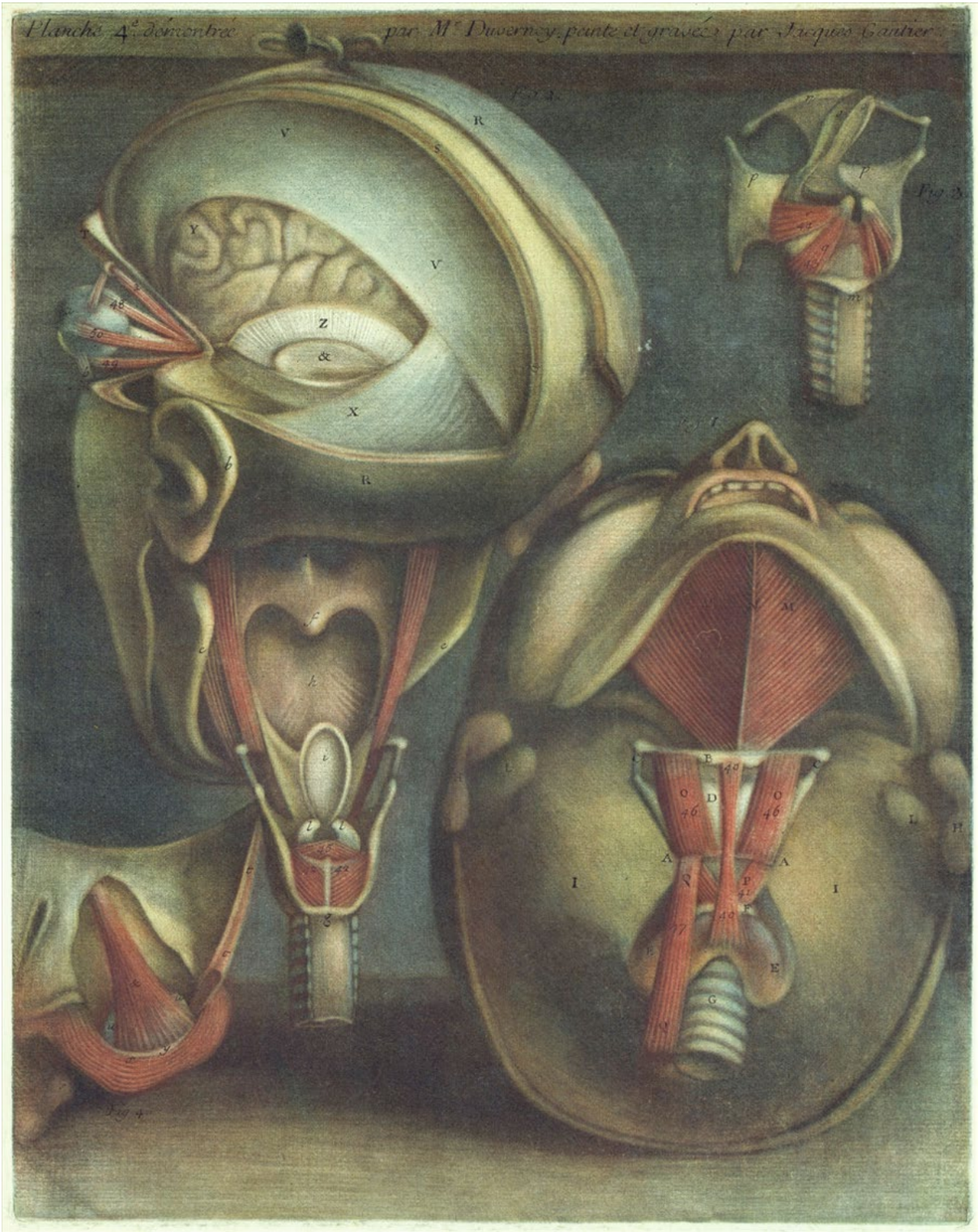
Un confronto sinottico tra le due serie evidenzia a prima vista l'assoluta, reciproca estraneità (figg. 2-3). Va innanzi tutto rilevato l'impiego per la *Raccolta* di duecentosettantanove piastre tratte dal *Museum Florentinum* di Francesco Moücke (1752–62) nonché dal tomo supplementare (in due parti, 1765–66), fedele alla collezione di Antonio Pazzi[10]. L'incisione *ex novo* riguarda appena quarantacinque ritratti, i cui modelli erano approdati agli Uffizi solo a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo[11]. A informarci sui fogli della *Raccolta* è Lanzeni – il disegnatore è noto perlopiù dalle carte conservate agli Uffizi. Solo tredici disegni non recano menzione di artisti e dalle incisioni ad essi improntate (fig. 4) traspare quell'ombra di rigidezza che inficia anche la serie a mezzatinta. Non è insomma escluso l'intervento diretto di Lasinio sui ritratti mancanti.

4
Perugino, in Raccolta, Nr. 237.
Credit: Österreichische Nationalbibliothek,
ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR).

La principale differenza tra le due serie consiste tuttavia nella tecnica. La *Raccolta* constava di piastre colorate unicamente *à la poupée*[12], mentre Lasinio ricorreva al dispendioso procedimento a mezza tinta. Sulla base di diverse lastre, si trattava in quest'ultimo caso di ottenere tonalità intense per i colori primari, dovendo quindi necessariamente utilizzare almeno quattro tavole per ogni foglio: una per giallo, rosso e blu e una per il nero – intesa a potenziare l'impressione finale di profondità (fig. 5). Il risultato fu che la realizzazione di appena quattrocento ritratti richiese l'utilizzo di oltre mille e cinquecento piastre. Lo schema cromatico di un'immagine doveva essere scrupolosamente definito per consentire di identificare con chiarezza l'intensità del colore da impiegare durante la predisposizione delle piastre per la stampa[13].

La stampa mediante tavole cromatiche a mezza tinta fu messa a punto a Londra da Jacob Christopher Le Blon (1667–1741) sul fare del XVIII secolo. In seguito ad alcuni naufragi finanziari, Le Blon – nativo di Francoforte sul Meno – prese stanza a Parigi, dove ebbe modo di proseguire le ricerche sulla sua tecnica innovativa[14], da lui descritta nel saggio del 1725, *Coloritto*[15]. Ad ogni modo, bisognerà attendere

5
Jakob Christoph Le Blon, *Cardinale de Fleury*,
60 x 46 cm, stampa separata a quattro colori, 1738.



6
Two Views of the Head (plate 4),
in: Gautier, Jacques Fabien: *Myologie Complette en Couleur et Grandeur Naturelle*, 1746.
Credit: Harris Brisbane Dick Fund, 1928, Metropolitan Museum of Art, New York.

l'inizio del XX secolo per assistere a un avanzamento della tecnica tricromica in grado di consentirne l'applicazione sia nelle edizioni di massa di giornali e riviste sia nella pubblicità e nella Pop Art[16].

Mentre Le Blon era ancora in vita, il suo opificio parigino si avvalse per breve tempo dei servigi di un neoassunto: il poliedrico e imprenditorialmente intraprendente Jacques Fabien Gautier-Dagoty (1716–1785). Dopo un naufragio a dir poco inglorioso della collaborazione, è a lui che va il merito di avere accumulato un patrimonio di conoscenze capace di ulteriori sviluppi, esperendo la bontà di quella tecnica nell'edizione dei trattati di anatomia e di botanica (fig. 6). I suoi cinque figli collaborarono attivamente al lavoro del padre e infatti uno dei suoi eredi, Edward Gautier-Dagoty (1745–1783), finì per trasferirsi a Firenze, dove introdusse Lasinio all'arte della stampa a colori.

Gettate le fondamenta per una sistematizzazione ordinata della storia dell'arte, la riproduzione stampata di opere d'autore aveva raggiunto nel XVIII secolo una certa popolarità[17]. Ancora in quel periodo – nonostante l'apparente, contemporanea dissoluzione del concetto di *Wunderkammer* e la tendenza alla raccolta, catalogazione e studio dei reperti in forma separata – era d'obbligo rispettare una stretta connessione tra *naturalia* e *artificialia*. Strategie di collezione, gusti e criteri classificatori si influenzano intanto a vicenda[18]. Ha pertanto senso fare una più puntuale considerazione sulle scienze naturali e soffermarsi sul dibattito di quel tempo riguardante la stampa a colori e la metodologia del collezionismo. Fra gli esperti di scienze naturali e conoscitori d'arte dell'epoca, spicca il nome di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680–1765). A questo collezionista di dipinti, disegni e stampe – ma anche di bivalvi – si deve la pubblicazione di opere di successo dedicate tanto al giardinaggio (*La Théorie et la pratique du jardinage*, Paris 1709) quanto – come accennato – ai molluschi a conchiglia (*L'Histoire naturelle éclaircie dans deux sens parties principales, la lithologie et la conchyliologie*, Paris 1742), senza dimenticare il suo *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (Parigi 1745–52, riedito in forma ampliata nel 1762), contributo di rilievo per la Storia dell'Arte. Fu appunto la sua pratica con la sistematizzazione scientifica a suggerirgli una proposta per catalogare gli artisti e le rispettive scuole[19]. Nei due ambiti indicati, è innegabile il ruolo decisivo di un occhio allenato per valutare l'oggetto in esame – che sia un mitilo o un ritratto a stampa tratto da un dipinto. Da questo punto di vista, la riproduzione in serie delle due tipologie di reperti andava intesa assai più come fonte documentaria che non come pezzo d'arte a sé stante, giacché "[l]earning to see and learning to order were closely related to learning to collect"[20].

Le varie attestazioni che di volta in volta si ritrovano nella trattatistica di storia naturale di singole rese a colori degli esemplari non deve oscurare l'accordo invalso fra gli specialisti, da Plinio il Vecchio in poi, nel bollare la restituzione cromatica delle immagini come mera distrazione dall'essenziale:

7
Chamaemelum Chrysanthemon,
in: Leonhart Fuchs, *De historia stirpium commentarii insignes*, 1542, p. 26.
Credit: Courtesy of the Smithsonian Libraries.

> Colour is neither a stable nor an essential characteristic of objects in the world. It can therefore not serve as an adequate basis for classification, let alone as a criterion for distinguishing between natural kinds. Precisely that which we habitually take to be the most closely and precisely descriptive element of representation, colour, thus fails – at least when it comes to the ordering of plants into a secure system of classification[21].

L'apporto del colore era ritenuto fuorviante soprattutto nel caso delle piante, giacché la qualità cromatica rappresentava con la crescita una variabile dipendente dal corso di giorni, mesi ed anni. Già nel 1542, nella prefazione del suo saggio *De historiastirpium*, così si esprimeva Leonhart Fuchs, non senza orgoglio (fig. 7):

> And with regard to the pictures themselves, which are securely expressed according to the outlines (*lineamenta*) of appearance (*effigies*) of each living plant, we have taken particular care that they should be most perfect, and in such a way that each plant is painted with its roots, its stalks, leaves, flores, seeds and fruits [...] and we have paid careful attention that the shading, and other less crucial things, with which a painter sometimes strives for artistic glory, should not obliterate the basic dorm of the plants; and we have not allowed the artists this to indulge their whims, in such a way as to make the pictures correspond less to the truth[22].

Una simile impostazione sembra aver resistito inalterata fino al XVIII secolo, arrivando a coinvolgere anche la riproduzione delle opere d'arte – in special modo dei ritratti. La saggistica più recente e l'odierna accessibilità in rete di archivi di collezioni grafiche hanno evidenziato come la diffusione di stampe a colori fosse significativamente superiore a quanto finora ritenuto; ciò non toglie che esse rappresentassero comunque un fenomeno relativamente raro. Varrebbe d'altro canto la pena di considerare l'ipotesi che tale eccezionalità – attribuita dagli studiosi d'arte unicamente alla dispendiosità della tecnica e ai costi correlati – non sia discesa in tutte le epoche da questo solo ed esclusivo criterio[23]. Da alcuni indizi ricaviamo che la dipendenza dei parametri estetici dalle possibilità di esecuzione tecnica può avere inciso in senso restrittivo sulla richiesta di stampe colorate; è però anche vero che le preferenze del pubblico possono condizionare certe innovazioni tecniche assecondandole (o inibendole)[24]. Da non trascurare è, inoltre, la constatazione che, proprio perché la riproduzione grafica a colori era frutto del lavoro di tipografi e non di artisti (disegnatori/incisori)[25], le stamperie rimasero tendenzialmente al riparo da spinte propulsive all'innovazione – senza contare il freno dell'estetica neoclassica del tardo Settecento[26].

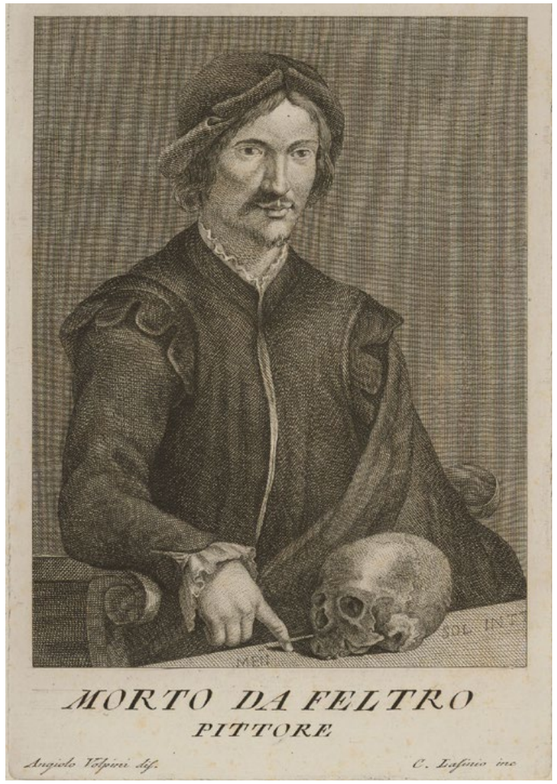
Un valido presupposto è che tanto i ritratti quanto le raffigurazioni di piante o conchiglie dovessero risultare immediatamente riconoscibili, soddisfacendo requisiti equivalenti in termini di percezione visiva. Alcuni autori erano addirittura scossi dalla minaccia di critiche negative, come dimostra Johann Jacob Brucker nella sua opera *Bilder-sal* (1741–55); il suo timore è, infatti, "che assai dotti habbiano inteso aver trovato gran cagione per preservare poco o nulla di quell'istesse raccolte, ovver d'essersi fatta l'opinione che fosse vieppiù raro cavarne una figura fedele e ben riuscita, tanto da render salda la certezza che fosse una veridica espressione del suo vero modello originale"[27]. Gli autoritratti degli artisti conservati agli Uffizi invitano in questo caso a paragoni con le piante raccolte non da un semplice *connoisseur* ma da uno scienziato che mira a un puntuale ordinamento del sapere disponibile o di interi repertori documentari. Per le piante vale – si dice – quanto segue:"[c]olour, shade, and artifice

8
Carlo Lasinio, *Morto da Feltro*.
Credit: Rosenwald Collection, 1964.8.1177,
National Gallery of Art, Washington D.C..

are nothing less than obstacles to the clear identification of the characteristics of things"[28]. Nella sua guida alla raccolta di ritratti, anche Sigmund Jakob Apin reca la seguente annotazione: "Più che dell'arte, i ritratti tengono della simiglianza, ed è di questa che bisogna far conto in primo luogo; se poi un ritratto unisce in sé e arte e simiglianza in pari grado, meriterà, a quel modo, tanta più stima e pregio"[29].

Indice ulteriore della sostanziale equiparazione fra ritratti d'artista e pezzi rari da gabinetto delle curiosità è il loro inserimento nel succitato *Museum Florentinum* di Francesco Moücke. Se i ritratti in questione occupano i tomi 7-10, nei primi sei sfilano in rassegna pietre preziose, cammei, statue, monumenti, monete e medaglie – mentre i restanti dipinti degli Uffizi restano esclusi dalla raccolta.

Lasinio non spiccava certo per le sue prove da gran virtuoso della mezzatinta: i colori danno spesso sul brunastro (fig. 8) e il ritocco conclusivo a mano di pressoché ogni foglio non evita il mancato conseguimento di un risultato unitario, come di-



9
Morto da Feltro, in: *Serie di ritratti de' pittori che se stessi dipinsero esistenti nella R. Galleria di Toscana*.
Credit: Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, CC BY-NC-SA 4.0.

mostra, insieme all'occasionale disparità dimensionale (superiore anche di un centimetro tra un foglio e l'altro), anche l'apposizione, a mo' di marchio in calce all'opera, del nome dell'artista ritratto, dello stampatore Labrelis, nonché di disegnatore e incisore, riportati in una sciatta calligrafia[30]. A parte i vizi intrinseci dell'arte di Lasinio, la scarsa diffusione della *Raccolta* – il cui prezzo dev'essere rimasto assai più basso anche solo per il riutilizzo delle piastre già usate – lascia anch'essa trasparire la limitata richiesta di pezzi a colori.

A ben guardare, emerge con crescente chiarezza quanto al centro dell'interesse fosse la riconoscibilità dell'artista – utile a re-identificarlo, caso per caso, in altre pitture o stampe (per non parlare di eventuali ritratti criptati) – piuttosto che il possesso della copia di un quadro che fosse la migliore sul piano artistico. A tal fine, i colori erano solo d'intralcio, complicando ulteriormente le possibilità di realizzare un ritratto "oggettivo" (fig. 9).

NOTE

1 Cfr. Prinz 1971, p. 52.

2 Il prossimo saggio si riserva di fornire approfondimenti su una serie di autoritratti d'artista affrontati solo di sfuggita in Döring *et alii* 2018.

3 Cfr. Lanzeni 1999, p. 667.

4 Ead, p. 675.

5 British Museum, Museum number: 1879, 1011. 603-955: 108 Ritratti: Tomo I "Scuola Fiorentina, o Toscana", 129 Ritratti: Tomo II "Scuola Veneziana. Romana, e Napoletana. Lombarda, e Bolognese.", 117 Ritratti: Tomo III "Scuola Genovese, e Turinese. Francese, e Spagnola. Inglese, e Ginevrina. Tedesca, Olandese, e Fiamminga."

6 Cfr. Prinz 1971, p. 51 e Ackermann 2014, p. 200.

7 Cfr., fra l'altro, quanto emerge in Thieme-Becker, vol. 22, p. 404.

8 Borroni Salvadori 1984, pp. 109-132.

9 Lanzeni 1999, pp. 665-691.

10 Si veda, al riguardo, Franconi 2018, pp. 340-343.

11 Cfr. Lanzeni 1999, p. 674. A quanto pare, alcuni ritratti furono incisi ex novo, come quello di Giovanni Cinqui (del Cinque).

12 La tecnica *à la poupée* consisteva nell'applicare su una stessa piastra, con un batuffolo di cotone (noto in francese come *poupée* – ovvero "bamboccio") più colori combinati, che, in fase di stampa, lasciavano un'impronta cromatica. Realizzare un foglio a stampa era in effetti assai costoso e richiedeva notevole cautela.

13 Cfr. Lilien 1985, p. 118.

14 Cfr. Burch 1983, p. 57 e sgg.

15 Cfr. Lilien 1985, p. 96.

16 Cfr. Id, p. 8.

17 Cfr. McAllister Johnson 2016, p. IX.

18 Cfr. Bleichmar 2012, fascicolo n. 1, p. 87.

19 Cfr. Kohle 2018, p. 331.

20 Bleichmar 2012, p. 92.

21 Freedberg 1994, p. 246.

22 Fuchs 1542, vol. 7. Traduzione [inglese dall'originale latino, NdT] di Freedberg, p. 249.

23 Cfr. Savage 2015, p. 23.

24 Cfr. Parshall 2015, p. XVI.

25 Cfr. Savage 2015, p. 23.

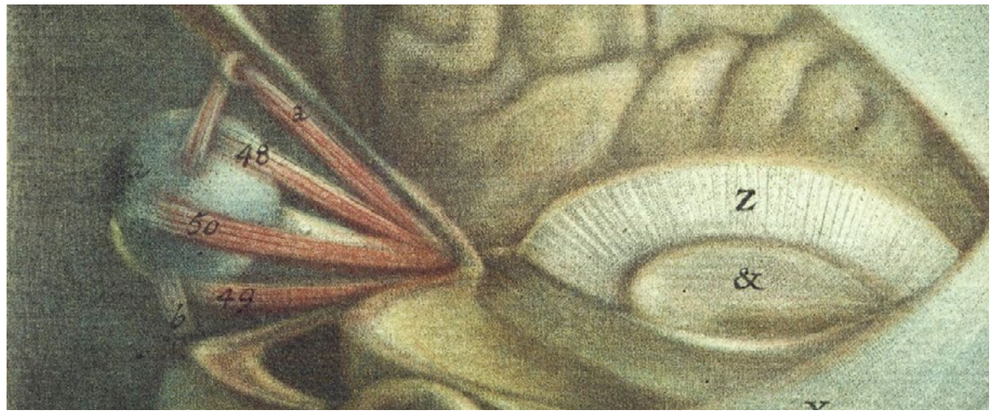
26 Cfr. Stijnman – Savage 2015a, p. IX.

27 Brucker 1741, Prefazione (*Vorrede*) – [NdT: la traduzione italiana è ispirata alla lingua settecentesca dell'originale tedesco].

28 Freedberg 1994, p. 250.

29 Apin 1728, p. 69. [NdT: la traduzione italiana è ispirata alla lingua settecentesca dell'originale tedesco].

30 Burch 1983, p. 65.



BIBLIOGRAFIA

Ackermann 2014: J. Ackermann, *Carlo Lasinio (Kat. 96-99)*, in A. Sors (a cura di), *Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation*, Göttingen 2014, pp. 198-204.

Apin 1728: S.Apin, *Anleitung wie man die Bildnüsse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll*, Nürnberg 1728.

Bleichmar 2012: D. Bleichmar, *Learning to Look: Visual Expertise across Art and Science in Eighteenth-Century France*, in "Eighteenth Century Studies", 46 (2012), Heft Nr. 1, pp. 85-111.

Borroni Salvadori 1984: F. Borroni Salvadori, *Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts", 28 (1984), pp. 109-132.

Brucker 1741: J. Brucker, *Bilder-sal heutigesTages lebender und durch Gelahrtheit berühmter Schriffsteller [...]*, 1. Zehnt, Augsburg 1741.

Burch 1983: R.Burch, *Colour Printing and colour printers*, Edinburgh 1983.

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. Hefele, U. Pfisterer, Passau 2018.

Franconi 2018: I. Franconi, *Kat. 70*, in A. Döring *et alii* 2018, S. 340-343.

Freedberg 1994: D. Freedberg, *The Failure of colour*, in J.Onians (a cura di), *Sight & Insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, London 1994.

Fuchs 1542: L. Fuchs, *De Historia Stirpium*, Basel 1542.

Kohle 2018: H. Kohle, *Kat. 67*, in A. Döring *et alii* 2018, S. 330-334.

Lanzeni 1999: L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts", 43 (1999), pp. 665-691.

Lilien 1985 : O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon, 1667-1741. Inventor of three- and four colour printing*, Stuttgart 1985, p. 118.

McAllister Johnson 2016: W. McAllister Johnson, *The Rise and Fall of the Fine Art Print in Eighteenth-Century France*, Toronto 2016.

Parshall 2015: P. Parshall, *Preface: The Problem of Printing in Colour*, in Stijnman – Savage 2015, p. XVI.

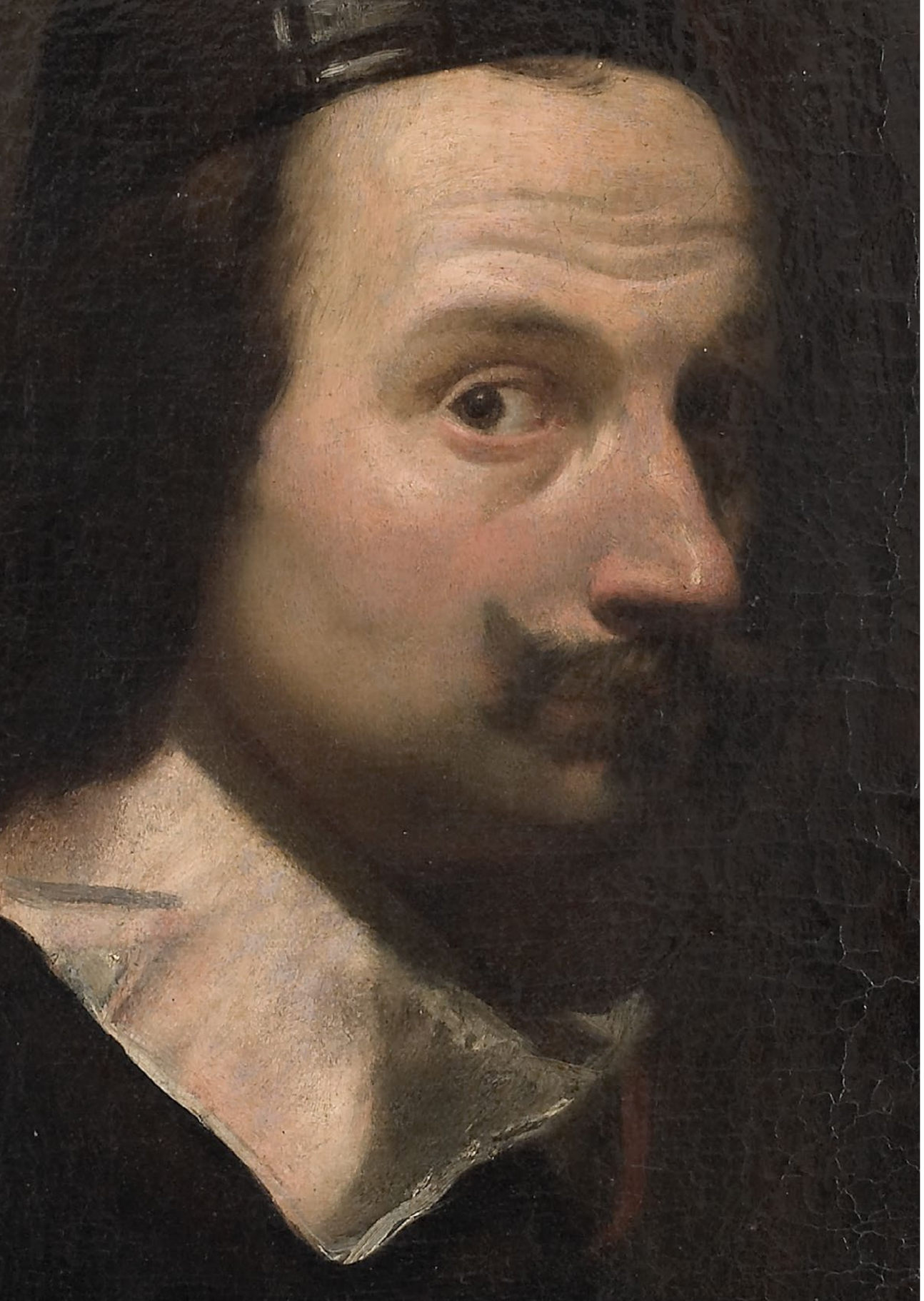
Prinz 1971: W. Prinz: *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung*, Berlin 1971.

Richards 2013: A. Richards, *Carl Philipp Emanuel Bach, Portraits, and the Physiognomy of Music History*, in "Journal of the American Musicological Society", 66 (2013), H. 2, pp. 337-396.

Savage 2015: E. Savage, *Colour Printing in relief before c. 1700: A Technical History*, in Stijnman – Savage 2015, p. 23.

Stijnman – Savage 2015: A. Stijnman e E. Savage (a cura di), *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, Leiden 2015.

Stijnman – Savage 2015a: A. Stijnman e E. Savage, *Foreword*, in Stijnman – Savage 2015, p. IX.



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 Settecento[1]

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 1681[2], 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 medicea[3]. 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 collezione[4].

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 autoritratti[5]. 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 considerevole[6].

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 superficialità[7].

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'accessibilità[9]. Una possibilità di conoscere la raccolta è la sua ricezione tramite cataloghi di mostre e incisioni[10]. 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 fiorentina[12]. 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 autoritratti[13]. 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.

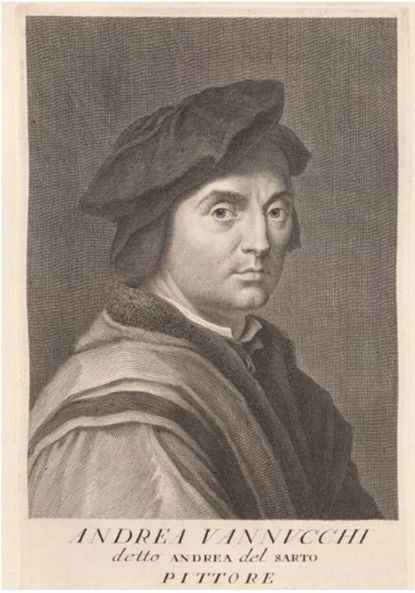
Dalla prefazione emerge che gli editori intendevano propagare l'eccezionalità della collezione medicea oltre i confini di Firenze e dell'Italia[14]. Evidentemente non erano interessati a promuovere l'autoritratto come prodotto artistico, ma piuttosto a presentare l'estensione della collezione e la quantità di artisti contenuti in essa; infine quest'opera, esplicitamente, non è una raccolta selettiva di alcuni ritratti prescelti, com'era già stata realizzata[15], 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 rimpicciolito[18]. Accade anche che la fisionomia della persona ritratta venga alterata, a volte così tanto che i tratti del viso appaiono acuminati nella riproduzione[19]. In altri casi la materialità del supporto dell'immagine non viene contemplata[20]. 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 basati[21] – 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'altro[22].

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 naturale[23]. 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 successivo[24]. 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 Pitti[25]. 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 Mannozzi, 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 Mannozzi, 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.

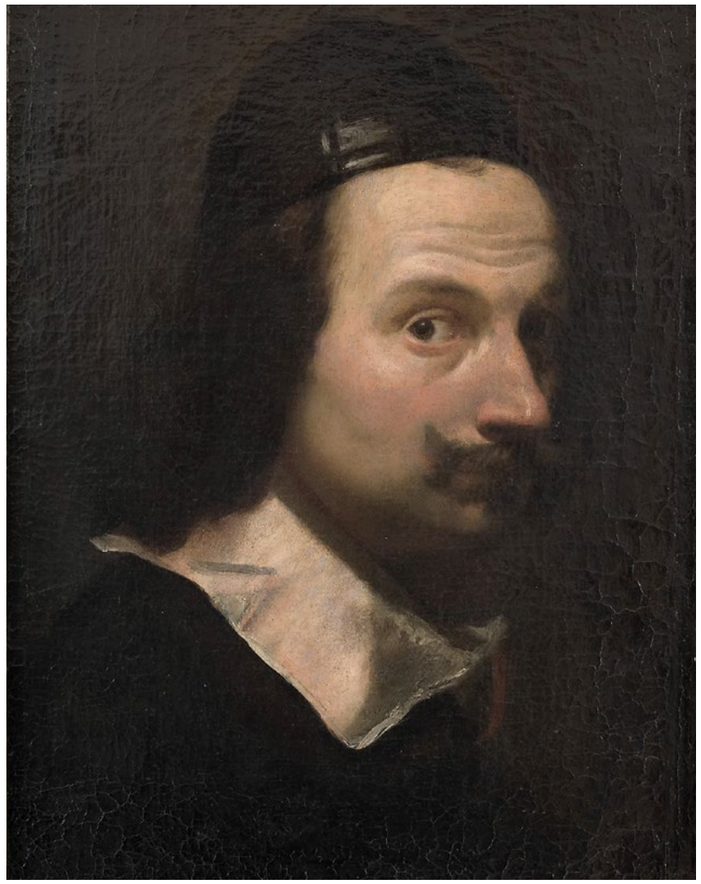
5
Agostino Carracci, *Autoritratto*, 1589–1590,
olio su tela, 70,8 x 56,2 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1815, n. 1890.

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 chiaroscurale, 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.

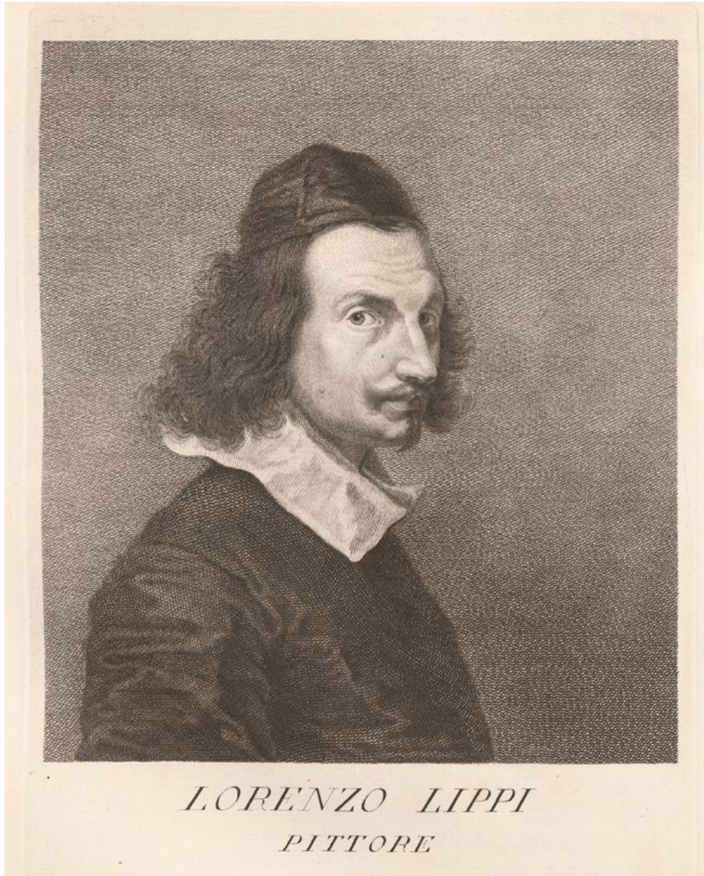
La perdita del contrasto chiaroscurale è evidente anche nell'incisione del ritratto di Lorenzo Lippi (Vol. 9 (3), pp. 73–77), nonostante proprio questo gioco di luci ed ombre nell'originale sia una caratteristica determinante del dipinto (figg. 7–8): il volto del pittore, con gli occhi spalancati rivolti 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 imprecisa[27]. Se le incisioni ora pubblicate vengono invece reputate 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'antichità[28]. 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 dipinti[29]. Considerando le difficoltà terminologiche, non sorprende che la ricerca delle voci "somiglianza" e "similitudo" nelle enciclopedie (storico-artistiche) non porti risultati[30]. 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.

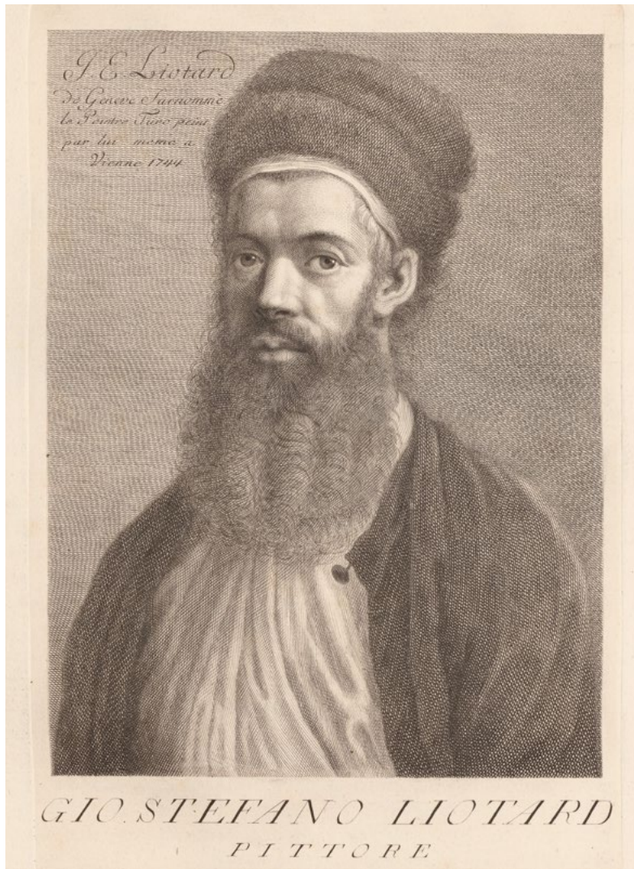
Questa questione, ovvero se fosse possibile riprodurre adeguatamente dei dipinti attraverso la stampa, è stata discussa fin dall'inizio del XVIII secolo, come ha potuto dimostrare Stephan Brakensiek[32]. Si può quindi presumere che i lettori di quel tempo non si siano lasciati sfuggire le divergenze suddette, ma a quanto pare questo non suscitò malcontento[33]. 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 medicea: 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 successivamente[35]. 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 incisioni[36].

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 Settecento[37]. 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 viso[38].

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 incisori[39]. 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'originale[40]. 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 secolo[41]. 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 medicea che a metà del XVIII secolo erano considerati *auto*ritratti, 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'artista[42]. 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 conto[43].

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 *auto*ritratti 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 Carracci[44]. 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'artista[45]. 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 ASF, MdP 1526, Diversi (Filippo Baldinucci a Apollonio Bassetti, 12 febbraio 1681); per Baldinucci e per le sue attività nelle collezioni medicee 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. ASF, 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; Casciu 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 "riassestamento". 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 Marrini, 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 continovare 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. Wartmann1995; 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 Heinecken (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 Heinecken [...] 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 Eccellenzia, 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'*autoritratto 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 perfezzione. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decennali*, 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: G. 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 deslettres", II, 1982, pp. 7–69.

Casciu 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. Casciu, Livorno 2006.

Franconi 2018: I. Franconi, *Francesco Moücke: Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperal 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. Hefele, 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 XVX. 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. Wieczorek *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), *Kunstschätze 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. *MOÜCKE, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012 (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. Hefele, 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 – Künstlerselbstbildnis. Zur Relevanz einer Differenzierung in druckgraphischen Porträtserien und zur Genese des Rezeptionsinteresses an künstlerischen Selbstdarstellungen*, in *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserienbis 1800*, catalogo della mostra (Monaco 25 ottobre 2018 – 1 febbraio 2019), a cura di A. Döring, F. Hefele, 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*[2]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.

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 tomi[1] permise poi al pubblico di ammirare le opere anche in quella modalità[2]. 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 basata 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

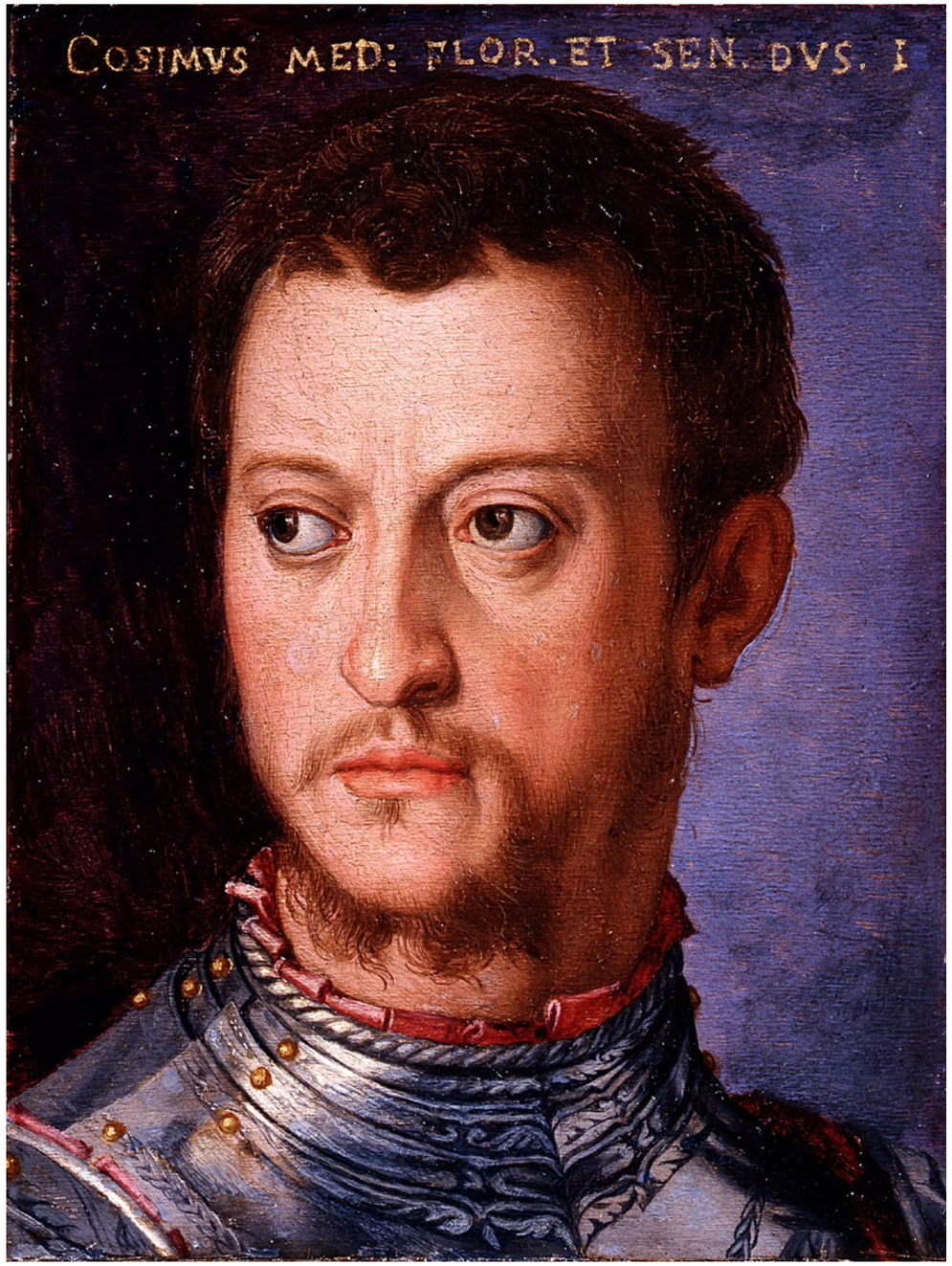
1
Giovan Battista Foggini,
Ritratto del cardinale Leopoldo de' Medici, Gallerie degli Uffizi.

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 Rosen[3], 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 granducali[4].

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 Famosi[5] (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 busto[7]. 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 commemorativo[8]. Informato dallo stesso Giovio 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 Guardaroba[9] (figg. 3-4). È proprio una lettera indirizzata a quest'ultimo che ha permesso a Nadia Cannata di evidenziare la premura di Giovio 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 successivo[10]. Oltre a Wolfram Prinz, l'immagine di Leopoldo come continuatore, una sessantina di anni dopo, di questa tradizione "gioviana" degli autoritratti in serie è condivisa da Caterina Caneva e Paola Barocchi[11]. 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 stanza[12]. 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 *auto*ritratti 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 collezionista[13]. 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 tale[14]. 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 vero[15].

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 artisti[16]. Quanto emerso farebbe escludere, anche in rapporto alla raccolta degli Uomini Illustriin questione, la netta coscienza del concetto di ritratto autentico – data, appunto, l'irrilevanza 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 ascritto 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 intrinseco[18]. 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 identificazione[20].

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 verifiche[21]. 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 locali[22].

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 tele[23]. 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 valutazioni[24]. 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, Baldassare 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'autorispecchiamento rappresenta pertanto un passaggio fondativo del genere che, connaturato com'è all'autoritratto[29], 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 "somiglianza" in seno alla Consulta

Le modalità di affermazione del concetto di "somiglianza" 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 collezione[31]. 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 proporzioni[32]. 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 autentico[33]. 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 piccolo[34].

Il verbo "somigliare" 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 allegate alle loro biografie di artisti da autori come Vasari, Malvasia, Bellori e Ridolfi[35]. 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 iconografica[36]. 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 vestiario[37].

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 presenza[38]. 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 suo[39].

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'impresse indelebile nei ritratti che il cardinale accolse nella stanza da lui adibita a tal fine[40].

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'*auto*ritratto 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 sentore di "somiglianza 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 visibile[42]. 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 "somiglianza", 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 originari 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; Minonzio 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 "somiglianza" 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. Hefele, 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 seltener 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 Künstlerselbstbildnissen*, 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. 80f.

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

Rosen 2018: V. von Rosen, *Künstlerbildnis – Künstlerselbstbildnis. 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

Giulia Coco

"A DONATELLO NELL'ARTE RINASCENTE SCULTORE"

L'omaggio dell'Accademia del Disegno a cinquecento anni dalla nascita

Donatello fu un vero innovatore, ardito e modesto,
che seppe ricondurre l'arte della scultura
all'eccellenza della migliore epoca greca,
senza scompagnarla da uno studio più accurato
e da una più fedele imitazione del vero.
Ed oggi, guardando le di lui opere che ormai contano
quattro secoli e mezzo di esistenza,
si vede spirare da esso un sentimento di viva modernità
che a pochi è dato imitare nonché raggiungere

Ugo Pesci, *Il centenario di Donatello*, 1887

Il recupero del patrimonio artistico, spesso inteso solo in termini conservativi, è invece da considerarsi anche come riacquisizione della memoria di vicende dimenticate e di opere che col tempo hanno perso il legame col proprio contesto d'origine. Riannodare i fili allentati o spezzati di queste storie permette, talvolta, di ricomporre tasselli incompleti e di ricostruire episodi artistici dimenticati, come quello relativo alla commissione per un "ricordo" a Donatello nella basilica di Santa Croce che coinvolse gli accademici del Disegno. E proprio la scelta di collocare il cenotafio nel tempio delle memorie dei grandi, dove riposano le "urne de' forti", riflette quell'idea di recupero e celebrazione, intesi come strumenti per eternare un glorioso passato, che a Firenze animò le onoranze donatelliane di fine Ottocento.
Le feste per il quinto centenario della nascita di Donatello, avvenuta a Firenze nel 1386, si legarono alle celebrazioni per lo scoprimento della facciata del duomo fiorentino di Santa Maria del Fiore, programmato per l'autunno del 1886. Così che, "alla festa dell'arte", si sarebbe unita "la festa di un grande artista"[1]. L'anniversario cadde al culmine di un sempre crescente interesse per lo scultore toscano la cui importanza era riconosciuta già a inizio secolo. A Firenze, tra il 1820 e il 1822, il nobile fiorentino Niccolò Martelli celebrò il legame della propria famiglia con Donatello commissionando ad Antonio Marini un affresco che raffigura l'antenato Roberto nella bottega

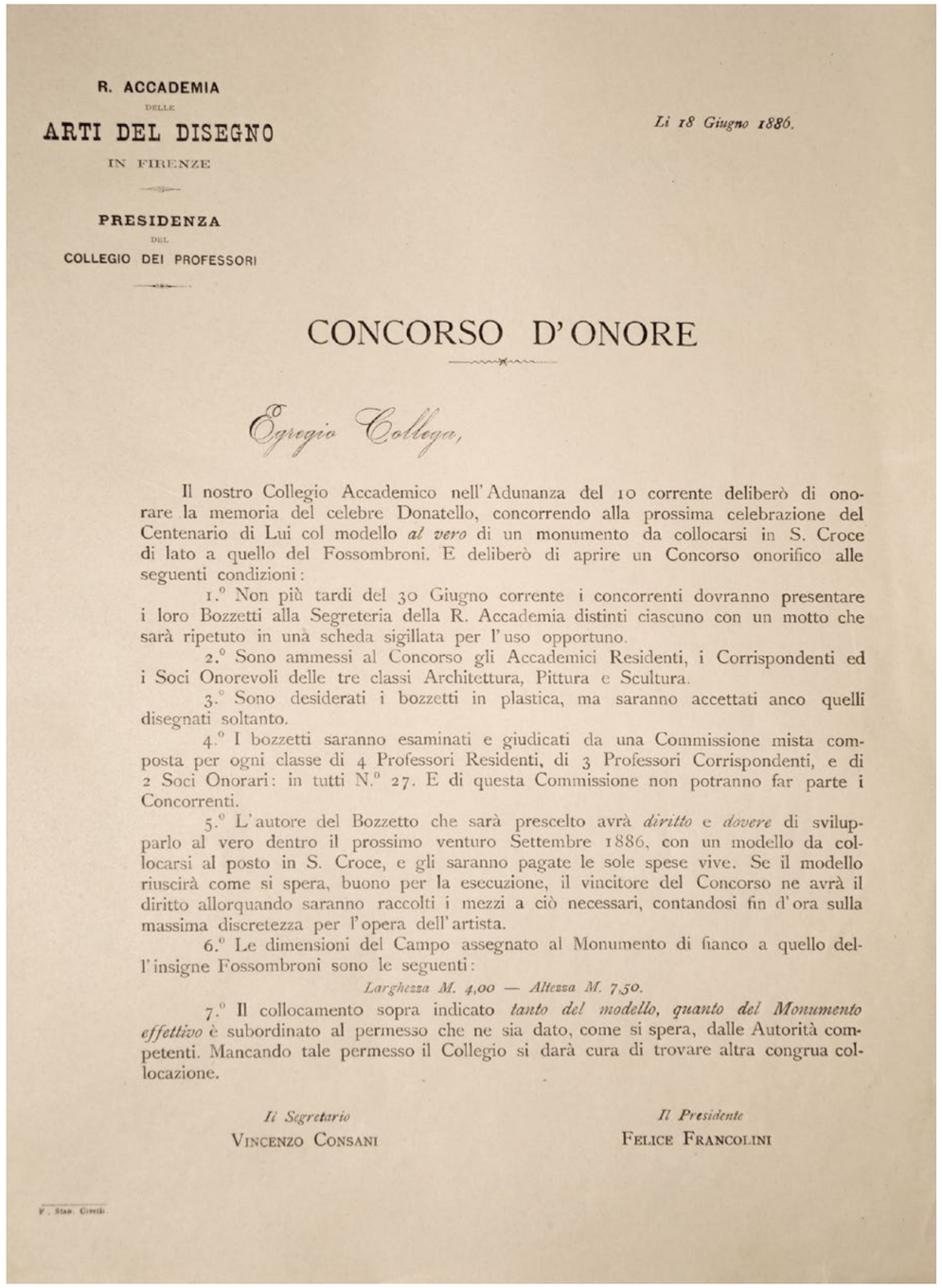
1
Antonio Marini, *Roberto Martelli nella bottega di Donatello*, 1820-1822,
Firenze, Museo di Casa Martelli (foto Pinuccia Piras).

2
Girolamo Torrini, *Donatello*, 1845-1848,
Firenze, Loggiato di levante degli Uffizi.

dello scultore amico e protetto (fig. 1)[2]. Pochi anni dopo, in occasione della distribuzione dei premi maggiori, la fiorentina Accademia di Belle Arti dedicò a Donatello un *Elogio* di Andrea Francioni, che ne tracciò l'immagine, ancora viva alla fine del secolo, di "restauratore della scultura", "che accoppiò mitezza e semplicità di costumi" e che "studiò indefesso nel libro eterno e maraviglioso della natura"[3]. All'incirca in quegli stessi anni Donatello fu scelto tra i grandi di Firenze ritratti entro le nicchie del loggiato degli Uffizi (fig. 2) mentre il gusto, e quindi il mercato artistico, chiedevano rilievi di sapore neorinascimentale, ispirati ai busti, ai putti e alle Madonne con Bambino dell'illustre toscano e della sua bottega, talvolta falsi spacciati per opere autentiche. L'interesse per Donatello crebbe ulteriormente tra gli anni settanta e ottanta del secolo, quando fiorirono pubblicazioni come quelle di Eugène Müntz, tra le prime monografie dedicate all'artista, di Gaetano Milanesi, Alfredo Melani e Cesare Guasti, che studiarono la biografia e le singole opere dello scultore, ammirate per il loro naturalismo semplice ma potente[4].

3
Emilio Mancini, *Monumento a Donatello*, 1886,
Firenze, Palazzo Nardini Del Riccio, già Tedaldi (foto Enrico Sartoni).

Fu dunque naturale che, nell'estate del 1886, la città di Firenze si organizzasse per ricordare il quinto centenario della sua nascita. Il Comune costituì un comitato generale per le feste presieduto dal sindaco Pietro Torrigiani, mentre il Circolo degli Artisti riunì una commissione guidata dal pittore Niccolò Barabino[5]. Il comitato e la commissione ebbero il compito di fare appello a pittori e scultori di tutto il paese affinché rendessero il dovuto omaggio a Donatello, "artista meraviglioso".
In autunno i lavori per il completamento della facciata del duomo cittadino non erano ancora conclusi, dunque tutti i festeggiamenti furono posticipati al maggio del 1887. Intanto, però, il 27 dicembre dell'86 il Circolo degli Artisti collocava sulla facciata dell'allora Palazzo Tedaldi, dove lo scultore ebbe la sua bottega, una lapide monumentale a Donatello, descritta come "modesta ma elegante", opera di Emilio Mancini (fig. 3)[6].
Nella primavera del 1887 il Circolo aprì le tanto attese celebrazioni, che si svolsero dal 4 maggio, con l'inaugurazione del torneo internazionale di scherma, al 19 del mese. Mercoledì 11 ebbero luogo le prime onoranze a Donatello, alla presenza di varie associazioni e degli accademici del Disegno che, riunitisi nel chiostro di Santa Croce, raggiunsero Palazzo Vecchio per poi formare, con la Giunta Comunale, un corteo diretto a Palazzo Tedaldi. Qui politici e professori pronunciarono i loro omaggi all'artista, "meritamente applauditi"[7].
Al termine della cerimonia il corteo si diresse verso la chiesa di San Lorenzo, nei cui sotterranei riposa Donatello. Nella cappella dei Martelli, all'interno della basilica laurenziana, fu posta la prima pietra del monumento funebre in suo onore promosso dall'attivissimo Circolo degli Artisti[8].
Quel primo giorno di festeggiamenti si concluse al Museo nazionale, il Bargello, dove si inaugurò l'Esposizione donatelliana alla presenza di Umberto I e del ministro Giuseppe Zanardelli, che pronunciò uno "splendido" discorso[9].
Solo apparentemente l'Accademia del Disegno, la più antica e prestigiosa istituzione artistica fiorentina, lasciò "volentieri vasto campo" al Circolo degli Artisti affinché attuasse "i suoi generosi proponimenti"[10]. Già dall'estate del 1886, infatti, gli accademici lavoravano ad un tributo a Donatello, comprendendo bene come quell'anniversario rappresentasse un'occasione importante per manifestare il ruolo di primo piano dell'istituzione nella vita culturale e artistica della città. L'Accademia, inoltre, non voleva essere da meno rispetto al Circolo degli Artisti, col quale nacque una sorta di "nobile gara" per celebrare Donatello[11]. Volendo "fare atto di giustizia e riparazione" alla memoria dell'artista, gli accademici proposero inizialmente di erigere una statua colossale in una piazza cittadina, poi un'esposizione monografica nei locali dell'Accademia, quindi un volume sulle opere di Donatello o una lapide per la sua tomba. La proposta vincente fu quella di Luigi Del Moro, che suggerì un ricordo onorifico da porre nella basilica di Santa Croce, *pantheon* fiorentino degli italiani.



R. ACCADEMIA
DELLE
ARTI DEL DISEGNO
IN FIRENZE

PRESIDENZA
DEL
COLLEGIO DEI PROFESSORI

Li 18 Giugno 1886.

CONCORSO D'ONORE

Egregio Collega,

Il nostro Collegio Accademico nell'Adunanza del 10 corrente deliberò di onorare la memoria del celebre Donatello, concorrendo alla prossima celebrazione del Centenario di Lui col modello *al vero* di un monumento da collocarsi in S. Croce di lato a quello del Fossombroni. E deliberò di aprire un Concorso onorifico alle seguenti condizioni:

1.° Non più tardi del 30 Giugno corrente i concorrenti dovranno presentare i loro Bozzetti alla Segreteria della R. Accademia distinti ciascuno con un motto che sarà ripetuto in una scheda sigillata per l'uso opportuno.

2.° Sono ammessi al Concorso gli Accademici Residenti, i Corrispondenti ed i Soci Onorevoli delle tre classi Architettura, Pittura e Scultura.

3.° Sono desiderati i bozzetti in plastica, ma saranno accettati anco quelli disegnati soltanto.

4.° I bozzetti saranno esaminati e giudicati da una Commissione mista composta per ogni classe di 4 Professori Residenti, di 3 Professori Corrispondenti, e di 2 Soci Onorari: in tutti N.° 27. E di questa Commissione non potranno far parte i Concorrenti.

5.° L'autore del Bozzetto che sarà prescelto avrà *diritto* e *dovere* di svilupparlo al vero dentro il prossimo venturo Settembre 1886, con un modello da collocarsi al posto in S. Croce, e gli saranno pagate le sole spese vive. Se il modello riuscirà come si spera, buono per la esecuzione, il vincitore del Concorso ne avrà il diritto allorquando saranno raccolti i mezzi a ciò necessari, contandosi fin d'ora sulla massima discretezza per l'opera dell'artista.

6.° Le dimensioni del Campo assegnato al Monumento di fianco a quello dell'insigne Fossombroni sono le seguenti:

Larghezza M. 4,00 — Altezza M. 7,50.

7.° Il collocamento sopra indicato *tanto del modello, quanto del Monumento effettivo* è subordinato al permesso che ne sia dato, come si spera, dalle Autorità competenti. Mancando tale permesso il Collegio si darà cura di trovare altra congrua collocazione.

Il Segretario
VINCENZO CONSANI

Il Presidente
FELICE FRANCOLINI

F. Stab. Civelli.

4
Concorso d'onore, bando del primo concorso
per un monumento a Donatello, 18 giugno 1886,
Firenze, Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno (foto Enrico Sartoni).

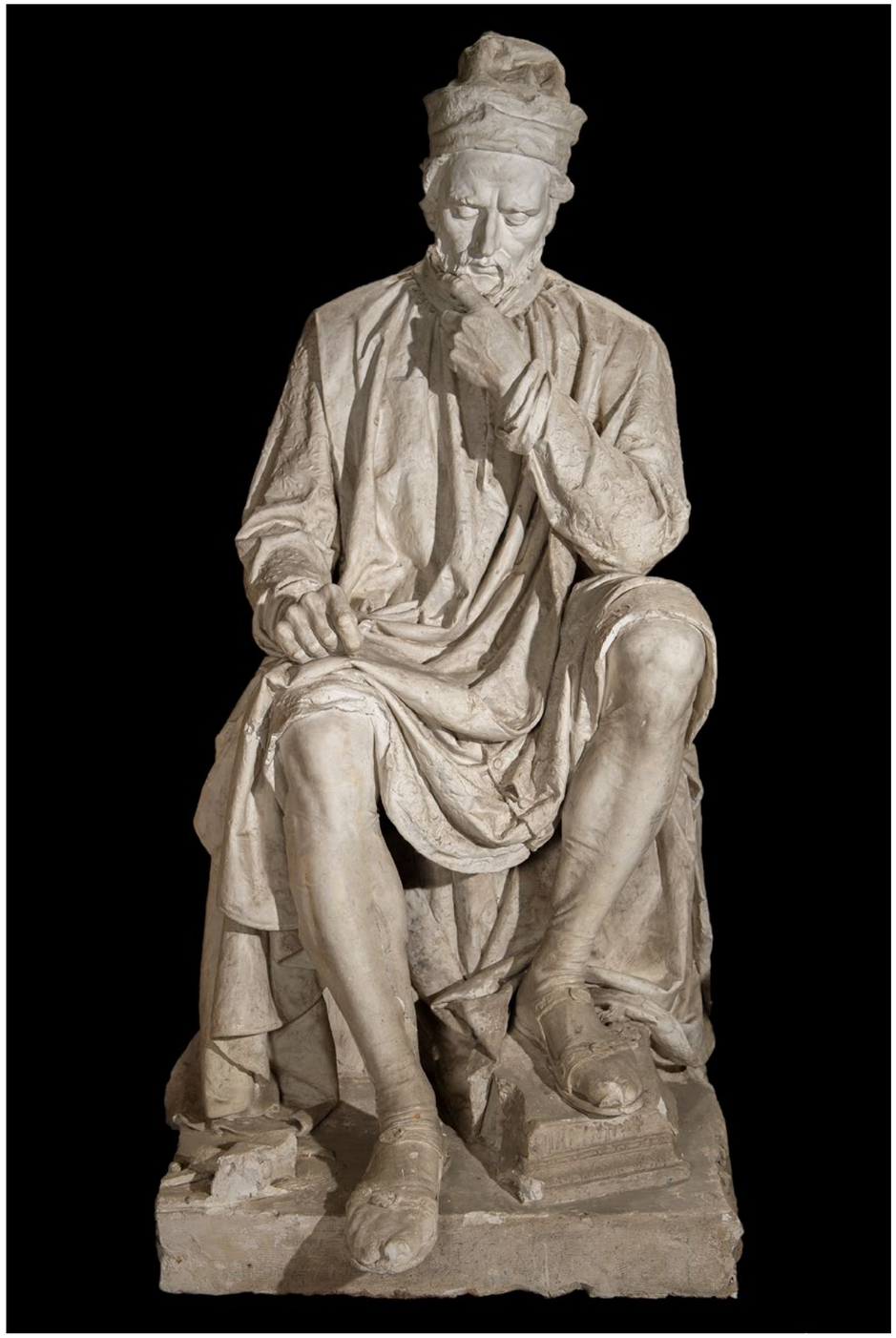
Il 10 giugno 1886 il Collegio dei professori bandì un concorso, pubblicato otto giorni dopo e destinato ai soli accademici, per un "modello al vero" del ricordo. I concorrenti presentarono i propri bozzetti in Accademia entro il 30 del mese, indicando un motto poi utilizzato per identificare i partecipanti (fig. 4)[12].
Martedì 13 luglio, di buon'ora, una commissione formata da accademici si riunì nel salone del Colosso, presso la sede di via Ricasoli, per giudicare i bozzetti esposti. Luigi Bellincioni suggerì di valutare separatamente la parte architettonica da quella scultorea e di votare per punti di merito. Luigi Frullini, invece, propose di passare in rassegna le opere e vedere se fossero "rispondenti al grande uomo che si deve onorare". Nessuno dei progetti fu giudicato all'altezza: Giuseppe Poggi li considerò "troppo miseri nell'insieme per la Città di Firenze e per il soggetto", mentre Cristiano Banti ed Edoardo Gelli concordarono sul fatto che nessuno dei concorrenti avesse "risposto per merito". Si passò quindi alle votazioni. Decretato che "il bianco significherà che non risponde, il nero che risponde", diciotto accademici votarono bianco e uno solo nero. Il concorso fu dunque annullato e al contempo se ne bandì uno nuovo[13].
Il mese successivo un'altra commissione si riunì per giudicare le opere presentate al secondo concorso. Anche stavolta sei voti bianchi contro due neri decretarono che nessun bozzetto era migliore degli altri e "degno del sommo artefice" che il Collegio aveva in animo di onorare[14].
In settembre i professori discutevano ancora su quelle prove se, nell'adunanza del giorno 18, Raffaello Pagliaccetti proponeva di annullare anche il secondo concorso dichiarando che "non conviene deliberare su dei bozzetti che nulla hanno di originale in sé e che troppo rammentano opere già fatte e a tutti note"[15]. Fu dunque indetta una terza competizione. Gli accademici stilarono un nuovo programma, sostanzialmente uguale ai precedenti, nel quale si specificava che:

> "in quanto al concetto dell'opera è lasciata piena libertà ai concorrenti. Peraltro dovendo il Monumento essere addossato sulla parete laterale del Tempio (accanto a quello dell'insigne Fossombroni) è necessario che i concorrenti compongano il soggetto principale sovra un fondo architettonico ed ornamentale. La superficie assegnata misura m. 4.00 in larghezza e m. 7.50 in altezza; ma non è fatto d'obbligo ai concorrenti di occuparla per intero".

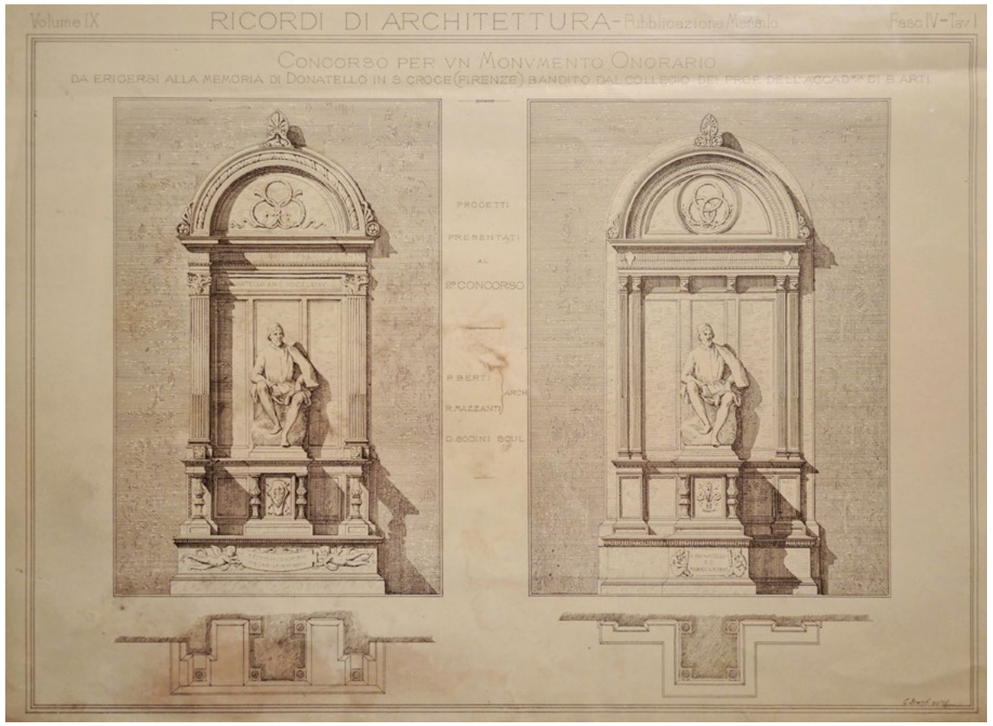
Il termine per la presentazione dei modelli venne fissato per il 30 novembre 1886[16].
Il 1° dicembre la commissione cominciò ad esaminare i dieci bozzetti ma il giorno seguente Vincenzo Consani si ritirò dalla giuria perché zio, nonché suocero, di uno dei partecipanti, lo scultore Urbano Lucchesi. Le votazioni decretarono la vittoria del bozzetto numero otto, contrassegnato col motto "Arno" ed eseguito proprio da Luc-

chesi, accademico corrispondente, che ebbe l'incarico di formare un modello al vero in gesso basandosi sulle misure indicate nel programma[17]. Su richiesta di Enrico Guidotti, che suggerì qualche modifica al bozzetto vincitore, il presidente dell'Accademia del Disegno, Felice Francolini, nominò una commissione che avrebbe supportato il lavoro composta dagli architetti Giacomo Roster e Luigi Del Moro e dallo scultore Augusto Passaglia, amico d'infanzia del Lucchesi.
L'esito del concorso generò qualche scontento in Accademia. Riccardo Mazzanti, Pietro Berti e Dante Sodini lamentarono, infatti, l'esclusione del bozzetto da loro presentato al secondo concorso col motto "Donato". I tre dichiararono "l'assoluta uniformità di concetto e la grande analogia di linee" tra la loro prova e quella del Lucchesi e, pur definendosi "lieti di constatare che un tale concetto [...] abbia avuti dei seguaci", esternarono la loro sorpresa. "I sottoscritti", proseguiva la lettera indirizzata a Francolini, non volevano muovere "lagnanze né osservazioni sul giudizio dato dalle Commissioni nominate per l'esame del 2° e del 3° Concorso", ma non potevano definirsi soddisfatti dell'esito di quella competizione. "Benedetti concorsi!", appuntava Francolini l'11 dicembre, nella minuta di una lettera ai tre che non fu mai spedita[18].
Nel frattempo gli accademici ottennero dai deputati dell'Opera di Santa Croce il permesso di collocare il cenotafio all'interno della basilica, sulla navata sinistra verso l'altare, accanto al monumento a Vittorio Fossombroni, come stabilito nel bando di concorso[19].
Il 28 dicembre 1886, nell'adunanza di fine anno, Marco Treves faceva notare come il Collegio dei professori disponesse di appena 500 lire, insufficienti per finanziare l'impresa. Pur riuscendo a saldare le spese per l'esecuzione del modello ed il suo collocamento in chiesa, la realizzazione in marmo avrebbe richiesto altro denaro. 500 lire sembrarono insufficienti anche a Pagliaccetti, mentre Rivalta e Del Moro concordarono che per il progetto erano necessarie circa 1.000 lire: 800 per la statua e il fondo architettonico e 200 per eventuali spese straordinarie, il trasporto del gesso e il suo collocamento in basilica. Fu dunque stanziata quella somma, che gli accademici si impegnarono a raccogliere nel più breve tempo possibile.
Agli inizi del 1887 Francolini informava Pietro Torrigiani, sindaco della città e deputato provveditore dell'Opera di Santa Croce, che Lucchesi aveva "già improntato la massa del modello in creta della statua", alla quale stava lavorando "alacremente" tanto che, proseguiva il presidente, "il modello in gesso, unitamente a quello del postergale saranno in ordine pei primi del prossimo maggio"[20].
In aprile giunsero le prime offerte in denaro. Francesco Bartolini da Pistoia e Luigi Frullini versarono 10 lire ciascuno; da Venezia il direttore delle Regie Gallerie e Musei, Guglielmo Botti, donò altre 10 lire e lo stesso fece Giovanni Giardi. Il pittore Luigi Belletti di Sarzana, invece, offrì 25 lire per il "lodevolissimo scopo", mentre il munifico marchese Giuseppe Meyer donò 100 lire. Ancor più prodigo fu Michele Leoni di Parma, che mise a disposizione ben 500 lire[21]. Negli anni parteciparono alla sottoscrizione, e a

più riprese, anche il soprintendente alle Regie Gallerie di Firenze Giuseppe Poggi con 20 lire donate il 9 dicembre 1888 e Francolini, che il giorno seguente versò altre 10 lire. Contemporaneamente alla raccolta fondi gli accademici seguivano i progressi del lavoro con Del Moro e Roster che, recatisi allo studio di Lucchesi, informavano il Collegio di non essere ancora in grado di "emettere il loro giudizio definitivo non essendoli mai stato possibile vedere l'insieme, ma soltanto studi delle varie parti". Ritenevano, tuttavia, che quel lavoro sarebbe stato "conveniente"[22].
I tempi erano stretti - le celebrazioni erano previste in maggio - dunque ad aprile gli accademici iniziarono ad organizzare la cerimonia di inaugurazione del modello, che avrebbe dato risalto all'opera e fatto conoscere alla città "gl'intendimenti e lo scopo" del Collegio dei professori del Disegno. Gli accademici invitarono Pasquale Villari a tenere un discorso, ma lo storico era già impegnato in altre conferenze. Si pensò dunque ad Hans Semper, studioso di Donatello e professore dell'Università di Innsbruck, che nel 1875 aveva dato alle stampe una monografia dedicata all'artista[23]. Con lui fu reclutato lo scultore livornese Salvino Salvini, professore all'Accademia di Belle Arti di Bologna, che molto si era prodigato per il finanziamento del modello e che accettò l'invito "in omaggio al rispetto e all'amore che ho per Firenze", come scriveva a Del Moro[24]. La cerimonia ebbe luogo alle ore 10.00 di mercoledì 18 maggio 1887 e fu piuttosto modesta, almeno secondo il *Diario delle feste* di quell'anno: "a dire il vero", si commentò, "il concorso del pubblico fu assai scarso". Salvini elencò le opere di Donatello, mentre Semper lodò l'artista[25].
Le cronache del tempo descrivono la statua come un ritratto di "Donatello, in grandezza naturale, seduto in atteggiamento pensoso, colla fronte appoggiata alla mano sinistra, ed avendo il braccio sinistro appoggiato al ginocchio"[26]. Una figura piuttosto simile al gesso attualmente conservato nelle Scuderie Lorenesi di Palazzo Pitti e che potrebbe forse identificarsi con la prima idea per il monumento (fig. 5).
Si tratta certo di una ipotesi, anche perché la statua non è firmata e appare priva di inventario. Mancano, inoltre, immagini dell'opera di Lucchesi che avrebbero permesso un confronto per stabilire o meno una corrispondenza tra i due rilievi. Tuttavia, se il diverso atteggiamento della mano sinistra – che nel gesso tocca la barba e non la fronte – potrebbe spiegarsi con la svista di chi, nel descrivere l'opera di Lucchesi, ha voluto sottolineare il carattere meditativo della figura, è pur vero che il rilievo di Palazzo Pitti rappresenta senza dubbio un uomo, a grandezza naturale, seduto in atteggiamento pensoso[27]. L'aria meditabonda del soggetto potrebbe far pensare ad un filosofo. Tuttavia, la caratterizzazione dell'abito, una perfetta interpretazione ottocentesca della moda rinascimentale, il compasso a spessore e il martello poggiati ai piedi della figura, oltre alla spatola, tenuta nella mano destra (oggi in gran parte perduti), inducono a pensare che si tratti della rappresentazione di uno scultore vissuto nel Quattrocento. Uno scultore che potrebbe essere proprio Donatello che medita, con sguardo serio rivolto verso il basso.

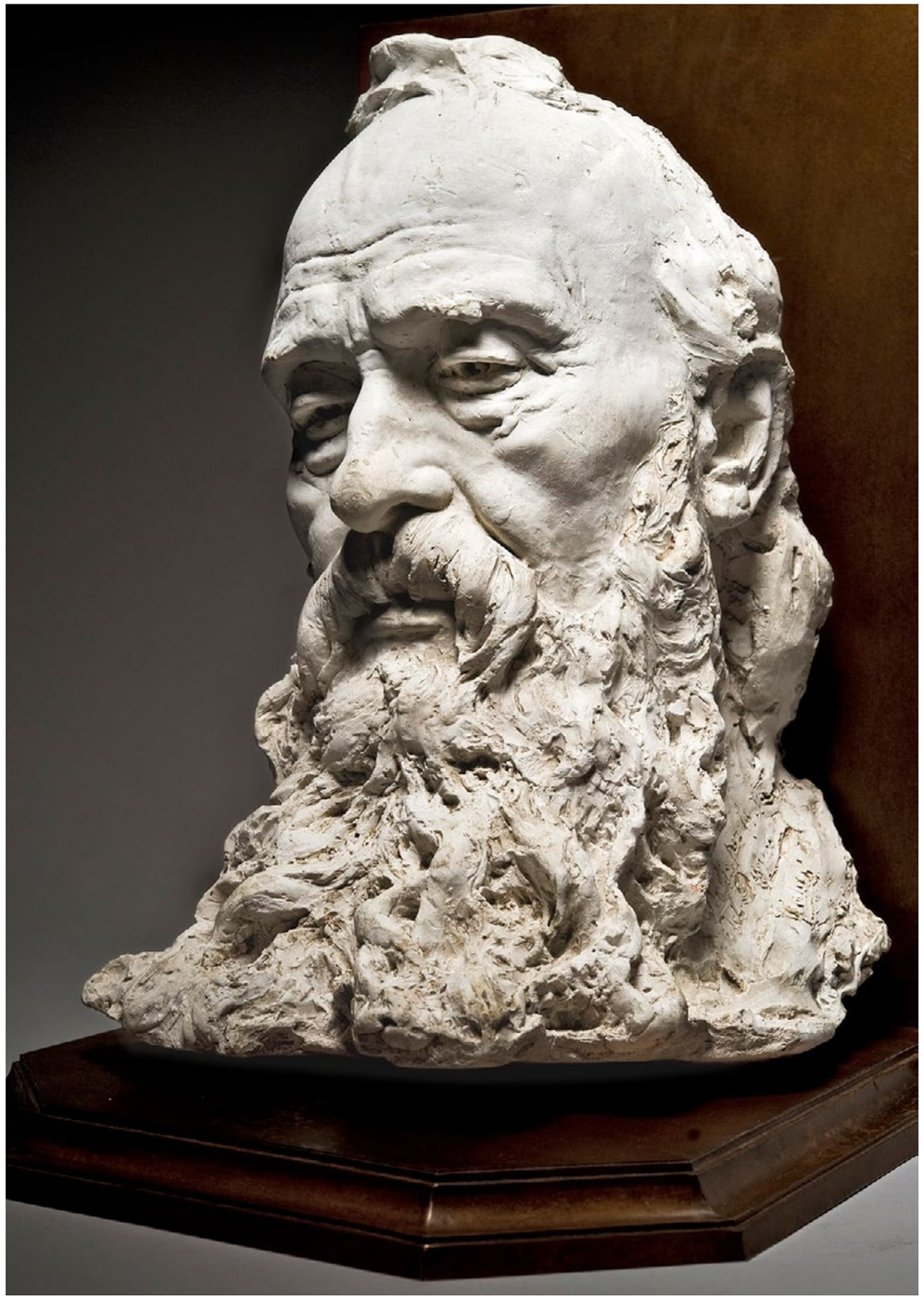


5
Urbano Lucchesi (attr.), *Donatello* (?), 1887,
Firenze, Gallerie degli Uffizi.



6
Dante Sodini, Pietro Berti, Riccardo Mazzanti,
Concorso per un monumento onorario da erigersi alla memoria di Donatello in S. Croce (Firenze) bandito dal Collegio dei Prof. Dell'Accademia di B. Arti – Progetti presentati al 2° Concorso, 1886,
da "Ricordi di Architettura", IX, 1886 (1887), fasc. IV tav. I (foto Enrico Sartoni).

Tale identificazione è incoraggiata anche dalla succitata protesta di Sodini, Berti e Mazzanti che, lo ricordiamo, lamentarono la forte somiglianza tra il lavoro di Lucchesi e il proprio bozzetto. Bozzetto che noi conosciamo, almeno in modo generico, perché un disegno che lo rappresenta e che mostra Donatello seduto in una posa simile a quella del nostro gesso fu pubblicato nella rivista "Ricordi di Architettura" (fig. 6)[28].
Non tutti apprezzarono completamente l'opera di Lucchesi. Guido Carocci sottolineò la mancanza di carattere della statua e il fatto che, seppur opera pregevole e naturale, non riflettesse il temperamento di Donatello, o almeno l'idea che se ne aveva. Alla fine dell'Ottocento, infatti, lo scultore toscano era visto come un artista concreto, attivo e dal temperamento pratico, lontano, insomma, dal filosofo pensatore che Lucchesi aveva modellato[29].
Osservando la scultura di Palazzo Pitti e confrontandola con altre opere celebrative del Lucchesi, come la statua di Giuseppe Garibaldi a Lucca o il busto di Percy Bysshe Shelley a Viareggio, noteremo in queste ultime un carattere più formale. Il volto del



7
Urbano Lucchesi, *Bozzetto per San Giuda Apostolo*, 1883,
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (foto Archivio fotografico Opera del Duomo).

nostro gesso, infatti, è serio ma di una più fresca esecuzione, che solo in parte si spiega col *medium* utilizzato. La diversa fattura pare infatti rievocare gli interessi fisiognomici di Lucchesi e i suoi studi dal vero, più evidenti nelle opere di piccolo formato, come *Il Rosario* della Galleria d'Arte Moderna di Firenze, o le vivaci statuine della Manifattura di Doccia, che l'artista diresse per circa trent'anni[30]. Oltre al volto, anche la barba e i capelli mossi, con i ricci che ricadono sul collo, definiti con rapido quanto vivo modellato, sono restituiti attraverso uno schietto realismo che, a confronto con il bozzetto per la testa di *San Giuda Apostolo* del Lucchesi per la facciata di Santa Maria del Fiore, fanno pensare a una stessa mano (fig. 7)[31]. Le sopracciglia e il volto, la fronte ampia e la forma della testa sono vicini. Ci sono, infine, piccoli dettagli di grande naturalismo che accostano l'opera alla maniera di Lucchesi, come le calze che formano pieghe in corrispondenza del ginocchio, le vene gonfie che solcano le mani rese possenti dal lavoro o la decorazione della veste, che rievoca il gusto ottocentesco per le stoffe damascate di epoca rinascimentale.
Il gesso, tuttavia, esprime un certo distacco, probabilmente qualcosa di simile a ciò che Carocci definì "mancanza di carattere", tanto che sembra di vedere, in questa interpretazione squisitamente ottocentesca dello scultore rinascimentale, l'incontro tra naturalismo e idealizzazione romantica. Donatello, dunque, come artista gentile ma anche filosofo, la cui opera è frutto del lavoro manuale ma soprattutto di una profonda quanto controllata meditazione sulla natura, sull'arte e sull'antico, tema caro allo scultore, a cui sembra rimandare l'elemento architettonico sul quale la figura in gesso poggia il piede sinistro. Questa interpretazione dell'artista intellettuale non convinse Carocci, che giudicò la statua di Lucchesi "opera d'arte" se considerata di per sé e lavoro "d'un merito assolutamente indiscutibile". Tuttavia, aggiunse che in essa:

> "si cercherebbe invano ciò che in certi casi costituisce un elemento essenziale: il carattere tipico reclamato da ragioni di epoca e di individualità. Il Donatello del Lucchesi è indubbiamente una figura ricca di pregi non comuni [...] Naturale nell'azione, modellata con fare da maestro, ammirabile nel partito delle pieghe, ma essa rappresenta veramente Donatello, un artista pieno di slancio, che dedicò tutta la vita all'arte (e il numero infinito delle sue opere lo prova) oppure un filosofo pensatore freddo, calcolatore, cogitabondo? La figura bellissima del Lucchesi lascia in noi questa seconda impressione; la quale pur facendoci apprezzare i pregi singolarissimi del lavoro, ci sta sempre il desiderio di vedere un Donatello come lo sentiamo noi e come ci sembra dovrebbe rivelarsi dalle sue memorie e dalle sue opere"[32].

8
Dario Guidotti, Raffele Romanelli, *Monumento a Donatello*, 1886-1895, Firenze, Basilica di San Lorenzo (foto Enrico Sartoni).

Inaugurato il modello, gli accademici proseguirono la raccolta fondi per finanziare l'opera in marmo: il 4 settembre 1888 raggiunsero 667,15 lire, mentre alla fine del 1889, grazie alla donazione del Comune di Firenze, la somma arrivò a 2.000 lire[33]. In settembre, infatti, il sindaco Torrigiani ridistribuì tra varie istituzioni cittadine – e tra queste l'Accademia del Disegno – quanto l'amministrazione comunale aveva risparmiato sulla cifra investita per le feste del maggio 1887[34].
Agli inizi del 1891 i professori avevano accumulato 3.756,80 lire, ancora insufficienti per la realizzazione del marmo, tanto che la sottoscrizione proseguì per l'intero anno[35]. Nell'adunanza del 28 dicembre 1892 Lucchesi mostrò il progetto completo, con un preventivo di 8.000 lire. Erano dunque necessarie circa 10.000 lire – oltre 40.000 euro di oggi – per finanziare l'opera in marmo considerando anche il trasporto, l'imballaggio e il montaggio, più eventuali spese impreviste.
Consapevole delle difficoltà economiche del Collegio, l'artista assicurò che avrebbe cercato di risparmiare per "amor proprio senza percepire minimissima ricompensa", ma le sue buone intenzioni non bastavano. I professori, infatti, potevano disporre di sole 4.000 lire, appena sufficienti per la statua e avrebbero impiegato dagli otto ai dieci anni per ottenere l'intera somma necessaria[36]!
A sei anni dall'inizio del lavoro, gli accademici cominciarono quindi a pensare ad un progetto meno dispendioso e "più in armonia col desiderio di molti artisti", considerando anche che il Circolo degli Artisti stava realizzando con maggiore successo il monumento a Donatello in San Lorenzo (fig. 8). Sarebbe stata infatti "cosa singolare che due Enti artistici nello stesso tempo, nella stessa città erigessero due monumenti ad uno stesso uomo"[37].
Si decise quindi di semplificare la versione in marmo e poi di modificarla completamente abbandonando l'idea di una figura a tutto tondo. Il 2 febbraio 1893, tramite l'amico Rinaldo Carnielo, Lucchesi informava il Collegio che avrebbe rinunciato ad eseguire la statua in marmo purché il modello in gesso venisse tolto da Santa Croce a spese dell'Accademia e collocato in "luogo onorevole". L'artista, inoltre, proponeva che la somma stabilita fosse utilizzata per eseguire il nuovo ricordo[38]. Il Collegio stanziò le 4.000 lire che erano in cassa e nominò un'altra commissione che avrebbe concordato con lo scultore il nuovo monumento[39]. Per la fine dell'anno Lucchesi fece un disegno dal vero del ricordo, che espose in Accademia affinché i professori potessero visionarlo e deliberarne l'esecuzione.
Francolini lo descrisse nell'adunanza del 30 dicembre 1893:

> "al di sopra di una cartella rettangolare sormontata da una cornice è collocato in un tondo, ornato a guisa di ghirlanda, il busto di Donatello; e dall'alto del tondo su cui partono due festoni che raggiunti gli angoli della cartella pendono dai lati per tutta la sua altezza.

> Nel campo della cartella è scolpito da una parte un putto che regge una targhetta di forma romana, dall'altro la stessa targhetta con ornamentazioni. Nella targhetta sarà scolpita l'iscrizione. La cartella e il tondo sono in pietra arenaria lumeggiata a oro; il busto di bronzo su fondo d'oro e il festone di terra cotta invetriata"[40].

Agli inizi del 1894, quando il modello era in lavorazione, Lucchesi chiese ed ottenne un acconto di 1.000 lire perché, come scriveva a Del Moro, "mi pare, fra artisti si possa crederci ma se non ne avessi bisogno non l'avrei davvero disturbato". Lo scultore, poi, informava che due pezzi dei festoni erano "preparati di nuovo". Poco dopo Lucchesi tornò a chiedere altro denaro precisando che aveva completato in parte i festoni della frutta e le modanature delle cornici. Più tardi informò il Collegio di aver "seguitato al Busto" e che "ora è quasi ultimato" annunciando che avrebbe modellato i putti. "Stia certo", scriveva a Del Moro, "che le frutte saranno di sua soddisfazione"[41].
Intanto, nel marzo del '94 Pietro Franceschini firmava, sulle colonne de "La Nazione", un articolo dalle note polemiche che infastidì Francolini. Il giornalista, infatti, schernì il Collegio accademico, costretto a "modificare il suo dispendioso disegno, e a non poter offrire di più per la memoria di Donatello che un modesto ricordo consistente in una edicola e in un busto". Non contento, il redattore elogiò le iniziative del "rivale" Circolo degli Artisti, che per primo aveva celebrato il grande scultore. In aperta polemica con l'Accademia, Franceschini sostenne anche che il Collegio, piuttosto, avrebbe potuto finanziare una memoria a Lorenzo Ghiberti, artista "non ricordato ancora monumentalmente in effigie, e che, riposando da secoli appunto nel tempio di Santa Croce, ivi non ha né un sasso che lo ricordi, né la tomba palese"[42].
Il 3 novembre Del Moro informava la Deputazione dell'Opera di Santa Croce che il progetto era stato modificato e che per questo Francolini avrebbe fornito un disegno in scala da lui sottoscritto (fig. 9). Gli scarsi mezzi a disposizione dell'Istituto e la volontà di non realizzare una replica di quanto già fatto dal Circolo Artistico a Palazzo Tedaldi e a San Lorenzo furono le motivazioni addotte dall'Accademia[43]. Il 29 dicembre Torrigiani autorizzava lo spostamento del modello in gesso, che sarebbe stato sostituito dal nuovo progetto, come pochi giorni dopo scrisse a Francolini non senza far presente che "la Deputazione avrebbe desiderato di conoscere il disegno del progetto prescelto prima che ne fosse ordinata la esecuzione"[44].
Alla fine del 1894 il monumento era "quasi compiuto" e si trovava presso lo studio dell'artista, al numero 14 di via Fra Bartolomeo[45]. Nei primissimi mesi dell'anno successivo era finalmente terminato. Gli accademici versarono 800 lire a Lucchesi, che ne aveva già ricevute 1.500, e chiesero a Isidoro Del Lungo di pensare a una dedica da incidere sulla cartella.

9
Urbano Lucchesi, *Ricordo a Donatello*, 1893, Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Croce, inv. DIS0023, cass. V cart. 3 cam. 10 (foto Archivio dell'Opera di Santa Croce).

Il 10 febbraio Del Lungo inviò i suoi versi:

DONATELLO
POTENTE IMITATORE DEL VERO
PRENUNZIÒ MICHELANGIOLO
HA CON QUEL DIVINO ONORANZA
IN QUESTO TEMPIO DELLE GLORIE ITALIANE
DALL'ACCADEMIA FIORENTINA DI BELLE ARTI
MDCCC....[46]

Francolini suggerì qualche modifica, specificando che il monumento era stato finanziato dal Collegio dei professori e non dall'Accademia di Belle Arti. Il presidente, poi, espose i suoi dubbi sull'opportunità di menzionare Buonarroti in quei versi perché "Michelangelo è divino e particolarmente distinto per la fiera espressione delle sue statue", mentre "Donatello è mite, ma insieme è restauratore inoppugnabile della Scultura nel secolo XIV o XV ed è inoltre insuperato e trovasi inarrivabile nei Bassorilievi"[47].

10
Urbano Lucchesi, *Ricordo a Donatello*, 1893-1895, Firenze,
Basilica di Santa Croce, Archivio dell'Opera di Santa Croce (foto Antonio Quattrone).

La citazione scomparve nelle successive versioni proposte e in quella, ben più sintetica, adottata dal Collegio:

A DONATELLO NELL'ARTE RINASCENTE SCULTORE SOVRANO IL COLLEGIO
ACCADEMICO FIORENTINO DEI PROFESSORI DI BELLE ARTI MDCCCLXXXXV

Agli inizi dell'estate del 1895 il ricordo era ancora nello studio di Lucchesi, che implorava di far ritirare il "noto lavoro che da tanto tempo è ultimato", data la necessità di utilizzare il locale. Lo scultore, poi, pregava "per potere avere almeno Lire 1000 restando sempre dopo di queste Lire Ottocento in cassa" che "mi fanno proprio come licor d'oliva al lume che si spegne così finisco di saldare tutti che davvero non vedo l'ora". "Mi faccia questo grandissimo favore", concludeva lo scultore, invitando Francolini a cercare un posto degno in Santa Croce dove collocare il primo modello in gesso[48].
In luglio Del Moro affidò a Pietro Pucci, maestro muratore della basilica francescana, le operazioni necessarie al trasferimento del ricordo in Santa Croce, mentre il gesso fu temporaneamente collocato in refettorio "per aver agio di pensare ad altra definitiva sistemazione"[49].
Il ricordo fu inaugurato il 16 novembre 1895 (fig. 10), mentre il 21 dicembre il Circolo degli Artisti svelò il monumento a Donatello nella basilica di San Lorenzo in una cerimonia ben più solenne, alla quale presenziarono i reali d'Italia[50]. Quello stesso giorno il Collegio dei professori e la Deputazione dell'Opera di Santa Croce depositavano l'atto di consegna del ricordo che, pochi giorni dopo, Édouard Gerspach descrisse su "Arte e Storia" come[51]:

> "una cartella rettangolare sormontata da un tondo ornato a guisa di ghirlanda in cui è il busto di Donatello, con due festoni pendenti dall'alto del tondo stesso, e con due putti nel campo della cartella reggenti una targhetta".

Gerspach apprezzò l'opera, che definì "pregevole lavoro", per la "molta convenienza" con cui l'artista si era "attenuto allo stile del secolo in cui fiorì Donatello"[52].
Alla fine del 1898 il primo modello in gesso era ancora nei sotterranei di Santa Croce, che dovevano essere liberati perché necessari a Michelangelo Majorfi, nuovo architetto dell'Opera. In dicembre, quindi, la statua fu trasferita all'Accademia di Belle Arti, in via Ricasoli, nella sala attigua a quella del Colosso, con l'"intendimento di dare un decoroso collocamento a questa opera", pur rimanendo la proprietà del Collegio dei professori[53]. Il trasporto del gesso fu finanziato dall'Opera di Santa Croce per volontà del marchese Torrigiani[54].
La scultura rimase per quasi trent'anni nei locali dell'Accademia e per un periodo fu esposta nel suo portico. Nel 1924 fu trasferita, insieme ad altri gessi, alla neonata Gal-

leria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, come confermano il Catalogo generale stilato alla metà degli anni Trenta e una nota senza data, forse di Nello Tarchiani, primo direttore del museo, che li descrive "nella stanza dei marmi, androne Scala Poccianti"[55]. Anche un appunto a lapis non datato e non firmato, probabilmente scritto da Sandra Pinto, direttrice del museo tra gli anni Settanta e Ottanta, annota la presenza del gesso a Pitti, presso la "scala Poccianti"[56]. Nel 1980 la scultura risultava ancora nei locali della Galleria d'Arte Moderna, come testimonia un resoconto datato 8 novembre di quell'anno e firmato dalla Pinto. Nel documento, indirizzato al presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno, Rodolfo Siviero, e al direttore della Galleria dell'Accademia, si menziona il gesso, insieme ad altre opere dell'Accademia in deposito a Pitti dal 1924[57]. In un'altra nota della stessa Pinto sulla "situazione Accademia", si suppone di poco successiva, *Donatello* non figura più nell'elenco delle "sculture superstiti"[58]. Da quel momento il gesso risulta scomparso, tanto da essere segnalato tra le opere disperse e prive di fotografia nel catalogo della Galleria d'Arte Moderna e nelle ricognizioni, anche archivistiche, sul patrimonio di Palazzo Pitti[59]. L'idea che il gesso attualmente conservato presso le Scuderie Lorenesi possa essere proprio la scultura di Lucchesi è senza dubbio affascinante[60]. Tuttavia merita di essere meglio approfondita attraverso ulteriori ricerche e confronti che potrebbero sciogliere, o confermare, alcuni ragionevoli dubbi, come quelli legati alle dimensioni del bozzetto perduto, al momento sconosciute, o alla mancanza, nel gesso di Pitti, di inventari, che sono invece riportati dalle fonti archivistiche, e di una firma, non rintracciata da una prima osservazione dell'opera[61]. Di certo, il ritrovamento del primo ambizioso modello commissionato dal Collegio dei professori completerebbe la travagliata quanto inedita storia del ricordo a Donatello, un'opera che, nella sua versione definitiva, è molto diversa da come era stata pensata in origine.

Questa storia, tuttavia, vuole soprattutto svelare dalla coltre di polvere del tempo una vicenda artistica tutta fiorentina e rendere giustizia agli accademici di ieri che, nonostante i pochi mezzi a disposizione e la necessità di ripiegare su un'opera ben più misera rispetto alle grandiose aspettative iniziali, si impegnarono per commemorare il genio di Donatello. Proprio a lui "Fiorentino spiritoso e arguto", "la differenza stabilita fra il monumento onorario" degli accademici "ed il funerario" del Circolo degli Artisti "potrebbe forse suggerire qualche motto pungente". Ma, come raccontano con clemenza le cronache del tempo, "bisogna prima di tutto tener conto dell'intenzione, e riguardo all'arte nessuna intenzione può essere più lodevole di quella che ha consigliato le onoranze a Donato di Niccolò Bardi, rinnovatore della scultura"[62].

Ringrazio Monica Bietti, Sabrina Biondi, Andrea Biotti, Stefania Castellana, Simonella Condemi, Francesco Del Vecchio, Alessandra Griffo, Daniele Mazzolai, Francesca Moschi, Opera Medicea Laurenziana e Opera del Duomo, Simona Pasquinucci, Susi Piovanelli, Enrico Sartoni e Claudia Timossi, aiuti preziosi in questa ricerca.

ABBREVIAZIONI

AABAFi: Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

AADFi: Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno.

AGAM: Archivio della Galleria d'Arte Moderna di Firenze.

AOSC: Archivio dell'Opera di Santa Croce.

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine.

NOTE

1 ABAFi 1887, *Scoprimento della facciata di Santa Maria del Fiore;* Gotti 1890, p. 14.

2 Bietti – Zecchini 2015, p. 55. Nel Settecento Donatello era stato oggetto dell'ammirazione di Horace Walpole, che credette di aver ricevuto in dono dall'amico Horace Mann un rilievo dell'artista raffigurante *San Giovannino*, Coco 2014, pp. 169-171 e n. 52, pp. 246-247. Per la fortuna di Donatello tra Sette e Ottocento, Jenö 1939, pp. 9-22 e Gentilini 1985. Cfr. anche Ponzacchi 1886 e Messeri 1887.

3 Francioni 1837, pp. 17 e 47.

4 Müntz 1885; *Ragionamento di Francesco Bocchi* 1882; Guasti 1887; Melani 1887; Milanesi 1887. Nel 1887 Guido Carocci dette alle stampe *Donatello. Memorie-Opere*, edizione tascabile del costo di una lira, descritta come "pubblicazione importante e di somma utilità, indispensabile per coloro che vogliono conoscere Donatello nelle sue opere e nei ricordi della sua vita d'artista" (Carocci 1887a, p. 104).

5 Per la cronaca dei festeggiamenti, *Diario delle feste* 1887; *Firenze nel maggio* 1887 e Gotti 1890. Il comitato era composto, tra gli altri, da Carlo Alfieri di Sostegno, Federigo Andreotti, Tommaso Cambray de Digny, Camillo Jacopo Cavallucci, Corinto Corinti, Tommaso Corsini, Luigi del Moro, Arturo Faldi, Cesare Fantacchiotti, Luigi Frullini, Carlo Ginori Lisci, Francesco e Luigi Gioli, Emilio Marcucci, Niccolò Martelli, Italo Nunes Vais, Giacomo Roster e Igino Supino.

6 Gentilini 1985, cat. 11, pp. 419-421; Gotti 1890, p. 46. Il monumento non piacque al giornalista Pietro Franceschini, che lo definì "un fanatismo da farci deridere e nulla di più" (Franceschini 1886, p. 291).

7 Presero parola Ubaldino Peruzzi, presidente onorario del comitato, Niccolò Barabino, Gordan, dell'Istituto di Belle Arti di Berlino, Antoine Ernest Hébert, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, e l'assessore alla pubblica istruzione Augusto Alfani.

8 *Firenze nel maggio* 1887, p. 51 e *Epigrafe monumentale a Donatello* 1887, pp. 98-99. "Ricordi di Architettura" 1886, VIII, tavv. I-III; Gotti 1890, pp. 16 e 27; Gentilini 1985, cat. 12, pp. 421-424 e p. 445. Il monumento, di gusto neorinascimentale, è opera di Dario Guidotti e Raffaello Romanelli che, ispirandosi alle tombe quattrocentesche in Santa Croce, realizzarono un catafalco sul quale giace la figura bronzea dell'artista, che si inserisce in una architettura decorata con un tondo che raffigura la Madonna col Bambino e festoni sormontati da un angioletto. Cfr. Gentilini 1985, cat. 11, pp. 419-421; ASGF 1896, pos. 7, ins. 8 e AADFi 1887, ins. 7.

9 *Esposizione donatelliana* 1887; Settesoldi 1986, p. 4; Gotti 1890, pp. 16- 17 e pp. 203-205. Cfr. anche *Firenze nel maggio* 1887, p. 51 e Barocchi 1985.

10 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1887, ins. 7, che contiene la corrispondenza tra Barabino e Felice Francolini, presidente dell'Accademia del Disegno, per gli inviti alle cerimonie.

11 Francolini aveva tentato una conciliazione con il Circolo degli Artisti proponendo di coniare una medaglia con una iscrizione delle due istituzioni. L'idea non piacque al Circolo, che accennò "condizioni non convenevoli al decoro del Collegio", dunque "la cosa non ebbe seguito ed ognuno fece per conto suo", AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1886; *Atti del Collegio dei Professori* 1887, doc. XIV, pp. 32-34. Per le medaglie coniate in occasione del centenario, cfr. Gentilini 1985, cat. 13, pp. 424-425.

12 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, pp. 3, 6 e docc. IX, XII-XXIV.

13 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, pp. 6-7 e doc. XIII, p. 32.

14 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, doc. XV, pp. 35-36 e doc. XVI, pp. 36-38. La commissione, composta da Giuseppe Poggi, Augusto Passaglia, Michelangelo Majorfi, Luigi Frullini, Annibale Gatti, Rinaldo Carnielo, Stefano Ussi e David Ferruzzi, avrebbe scelto il bozzetto "non solo superiore di merito agli altri, ma per sé stesso degno del sommo artefice". Tra i partecipanti al concorso ci fu Gaetano Trentanove che, dal suo studio di via di Barbano, il 6 settembre chiese a Francolini di poter ritirare il suo bozzetto già giudicato.

15 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, doc. XVII, pp. 39-41.

16 Ivi, doc. XVIII, pp. 41-43.

17 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, pp. 10-12. Votazione del 5 dicembre 1886: "S'incomincia dal bozzetto n. 8 Dal Colletto, tutta la votazione ottiene 15 [voti] favorevoli e 2 contrari; si vota per il n. 8 bis Arno, ed ottiene 16 favorevoli e 1 contrario. Per il n. 6 si vota 14 contrari e 3 favorevoli; al n. 1 si vota 16 contrari e uno favorevole; si passa al n. 2, 15 contrari e favorevoli 2; per il n. 9 si vota 7 favorevoli e 10 contrari; si vota il n. 3, 12 favorevoli e 5 contrari; il n. 4 si vota 12 favorevoli e 5 contrari. Si viene a votare il n. 5, 11 favorevoli e 6 contrari. Seconda votazione [...] sui 5 bozzetti prescelti, essendo tali quelli di n. 2, 4, 5, 8 [Dal Colletto], 8 [Arno] si vota il n. 3, 6 favorevoli e 11 contrari; si passa al n. 4, 6 favorevoli e 11 contrari; si vota il n. 5, 3 favorevoli e 11 contrari; si viene al n. 8 Dal Colletto, 5 favorevoli e 12 contrari; il n. 8 bis, Arno, si vota ed ottiene voti 12 favorevoli e 5 contrari", *Atti del Collegio dei Professori* 1887, doc XIX, pp. 43-45.

18 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1886, ins. 30, Berti, Sodini e Mazzanti a Francolini, 8 dicembre 1886. Nella minuta di risposta ai tre artisti, non completata e cancellata con una x, si legge: "non posso e non debbo entrare nel merito della questione proposta cui potrebbero forse dare ragione le due diverse Commissioni che giudicarono il Secondo e il Terzo concorso". Il disegno del modello respinto è pubblicato in "Ricordi di Architettura" 1886, IV, tav. I.

19 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, doc. XXIII, pp. 48-49.

20 *Atti del Collegio dei Professori* 1887, doc. XXIV, p. 49.

21 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1887, ins. 7. "Giuseppe Poggi, Prof. Residente, via Guelfa n. 9 terzo piano, promessa L. venti, pagate il 9 dicembre e sotto Felice Francolini, pagato il 10 ottobre dicembre 88 a Del Moro L. 10; Tito Sarrocchi, Prof. Corrispondente, Siena, L. 10 pagate; Luigi Del Moro, Prof. Residente, piazza del Duomo 23, L. 20 pagate e sotto Leader Temple Comm. Giovanni, piazza Pitti n 14, L. 100 pagate; Alessandro Lanfredini, Prof. Corrispondente. Dentro la scheda: Giovanni Tassi, Pisa, Lire 2 pagate; Niccolò Torricini Pisa, Lire 2 pagate; Giuseppe Andreoni Pisa, L. 5 pagate; Adriano Mazzani Pisa, Lire 2 pagate; Carlo Leonori Pisa, L. 2 pagate; G. Barsanti Pisa, L. 1 pagate; P. Ghiloni Pisa, L. 1 pagate; Ezio Gabbabini Pisa, L. 1 pagate. Totale L. 16; Felice Francolini, Prof. Residente e Presidente del Collegio, via Mattonaia 6, Lire 10 pagate e sotto Annibale Gatti, piazza Donatello 14, L. 5 pagate; Vincenzo Lami Empoli, L. 5 pagate con vaglia postale diretto al Sig. Presidente Felice Francolini il 10 luglio; Francolini Felice via Mattonaia 6, L. 10 pagate, sotto casseri Carlo via Mattonaia 8, L. 5 pagate, sotto Felice Francolini via Mattonaia 6, L. 5 pagate, sotto Marco Treves canto dei Nelli 6, L. 20 pagate. Totale L. 40". Altri sottoscrittori furono il cavalier Alessandro Cantelli di Roma, che donò 10 lire, Hansen Cher di Copenaghen, che versò 40 lire, e Julius Lange, che offrì 40 lire.

22 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1887, adunanza dell'11 aprile 1887.

23 Semper 1875.

24 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Belle Arti*, 1887 ins. 7. Il 6 aprile 1888 Salvini scriveva a Francolini di aver ottenuto "sventuratamente per noi pochissimo", circa 20 lire, che poi divennero 23 grazie alla donazione di Cesare Ferrari. Lo stesso Salvini offrì 10 lire.

25 *Diario delle feste* 1887, p. 75, n. 19, venerdì 20 maggio. L'avvenimento fu ricordato anche da "Il Cracas" 1887-1888, p. 53. *Atti del Collegio dei Professori* 1887, pp. 12-14.

26 *Firenze nel maggio* 1887, p. 75, n. 19, venerdì 20 maggio.

27 La statua era stata concepita per essere inserita in una nicchia architettonica, probabilmente un arco, al quale si fa riferimento nei documenti. Non è chiaro se la struttura architettonica fu poi realizzata. Se sì, è comunque probabile che si sia perduta durante uno dei trasferimenti del gesso. Non si conoscono le misure dell'opera di Lucchesi.

28 "Ricordi di Architettura" 1886, IV, tav. I; Gentilini 1985, p. 446. Da mettere in relazione ad uno dei tre concorsi accademici è anche il bozzetto in terracotta e legno dipinto oggi nei depositi del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. A.159-1969), nel quale figurano le tre corone intrecciate, emblema dell'Accademia del Disegno e l'iscrizione *TERGEMINIS TOLLIT HONORIBUS*, motto caro all'istituzione. Cfr. http://collections.vam.ac.uk/item/O349299/sketch-model-for-a-monument-model-lucchesi-urbano/, secondo cui l'opera è datata 1887, e Nave 2011, p. 140 e nota 42, pp. 140-141. Il bozzetto fu donato al museo inglese dalla Heim Gallery nel 1969.

29 Carocci 1897b, p. 107; Nave 2011, pp. 148-149, anche per notizie biografiche sull'artista, insieme a Del Carlo 1907 e Bietoletti 2008, p. 72. A differenza di Michelangelo, l'iconografia del volto di Donatello non ha una precisa caratterizzazione e tradizionalmente si lega, soprattutto per la barba e il copricapo, al ritratto che, secondo Giorgio Vasari, Paolo Uccello fece dell'artista. La tempera, oggi al Museo del Louvre (inv. 267), fu dipinta probabilmente tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento da pittore ignoto e rappresenterebbe un tributo a Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Antonio Manetti e Filippo Brunelleschi, fiorentini illustri. Per l'iconografia di Donatello, in particolare per i ritratti ottocenteschi di Jafet Torelli e Giovanni Giovannetti, cfr. Gentilini 1985, catt. 15 e 16, pp. 426-429.

30 Balleri 2009 e 2014.

31 Il gesso, modellato e firmato sul retro da Lucchesi nel 1883, è stato donato all'Opera di Santa Maria del Fiore dalla Galleria Mehringer Benappi nel 2016, in occasione della riapertura del museo.

32 Carocci 1887b, p. 107.

33 *Atti del Collegio dei Professori* 1890, doc. XXXVIII, pp. 66-67, dove si legge che il Collegio aveva raggiunto la somma di 3.000 lire.

34 Il Comune versò al Collegio 1.000 delle 8.029,36 lire che aveva risparmiato. AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1888, ins. 29, Torrigiani a Francolini, 31 agosto 1888 e *Atti del Collegio dei Professori* 1889, doc. XXIII, p. 63.

35 *Atti del Collegio dei Professori* 1891, doc. XVIII, pp. 66-67.

36 *Atti del Collegio dei Professori* 1893, doc. XIX, pp. 51-52.

37 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1892, ins. 1, c. 10. Nel maggio del 1887 la sottoscrizione per finanziare il monumento promosso dal Circolo procedeva "assai bene" infatti si erano già raccolte circa 2.000 lire "in molta parte colla sottoscrizione popolare a 10 centesimi", "Arte e Storia", VI, 14, 29 maggio 1887, p. 103.

38 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1893, ins. 7.

39 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1893, ins. 1, c. 7 e *Atti del Collegio dei Professori* 1894, p. 11. La commissione era composta da Augusto Burchi, Rinaldo Carnielo, Antonio Garella, Augusto Passaglia e Marco Treves.

40 *Atti del Collegio dei Professori* 1894, doc. XXXV, pp. 51-53. "Vengono proposte da diversi Professori le seguenti modificazioni: dei due partiti per ornare la cartella adottare quella col putto che regge la targhetta; sopprimere le due mensolette a sostegno della cartella, perché questa deve sporgere di pochi centimetri dal muro. La parte ornativa della cornice del fondo si desidera che sia più largamente sviluppata e che il festone di frutta e foglie scenda di poco oltre la metà dell'altezza della cartella". Il Collegio approvò all'unanimità.

41 AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1894, ins. 3. Il 19 marzo 1894 Lucchesi dichiarava di aver ricevuto 1.000 lire dal tesoriere Enrico Guidotti, Ivi, ins. 13.

42 Franceschini 1894 propose anche un'iscrizione a corredo dell'ipotetico monumento. Francolini "disgustatissimo da un pezzo", il giorno dopo scrisse che il giornalista aveva "messo in rilievo che il Collegio nostro ha baciato basso, di fronte al Circolo artistico", AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1894, ins. 3, Francolini 16 marzo 1894.

43 AOSC, f. X, *Affari dal 1891 al 1940*, ins. 1896, n. 1, Del Moro alla Deputazione di Santa Croce, 19 novembre 1894 e Francolini alla Deputazione. Cfr. anche Guidotti 1986, p. 230. La scelta piacque a Del Moro, che trovò il nuovo monumento "assai preferibile". Francolini fornì il disegno all'Opera di Santa Croce il 15 novembre.

44 AOSC, f. X, *Affari dal 1891 al 1940*, ins. 1896, n. 1, Torrigiani a Del Moro, 29 dicembre 1894. AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1894, ins. 3, Torrigiani a Del Moro, 3 gennaio 1895 e *Atti del Collegio dei Professori* 1895, doc. IX, pp. 26-27 e doc. X, p. 27, dove non è pubblicata la parte finale della lettera con il richiamo di Torrigiani.

45 AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1894, ins. 9, in *Atti del Collegio dei Professori* 1894, pp. 10-11 e doc. XV, p. 33. Per il coinvolgimento di Isidoro Del Lungo, *Atti del Collegio dei Professori* 1895 e 1896, docc. I-III, pp. 13-14.

46 AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1895, ins. 3, Del Lungo a Francolini, 10 febbraio 1895 e *Atti del Collegio dei Professori* 1895 e 1896, doc. II, p. 13.

47 AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1895, ins. 3, lettere tra Del Lungo e Francolini, 10 e 12 febbraio 1895 e *Atti del Collegio dei Professori* 1895 e 1896, docc. II e III, pp. 13-14.

48 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1895, ins. 3 (Lucchesi a Francolini, 8 giugno 1895).

49 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Belle Arti* 1895, ins. 3, Del Moro a Francolini, 2 luglio 1895; *Atti del Collegio dei Professori* 1895 e 1896, pp. 6-7, pp. 10 e doc. XLI, p. 13. AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1896, ins. 26 e ins. 4.

50 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1896, ins. 2 e *Atti del Collegio dei Professori* 1895 e 1896, pp. 73-74 e docc. XXVII-XXVIII, pp. 108-110. L'avvenimento è ricordato da Gerspach 1896, pp. 173-174. AOSC, f. X, *Affari dal 1891 al 1940*, ins. 1896, n. 1.

51 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1896, ins. 26, in *Atti del Collegio dei Professori* 1895 e 1896, docc. XXVII-XXVIII, pp. 108-110 e ins. 20.

52 Gerspach 1886, pp. 173-174. Lucchesi abbandonò l'idea iniziale dei festoni in terracotta invetriata, che volevano rievocare le opere dei Della Robbia, vicine alle sculture del Quattrocento toscano.

53 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1898, ins. 9 (corrispondenza giugno 1898); *Atti del Collegio dei Professori* 1900, doc. XXV, p. 36 e doc. XXXVI, p. 61. La sala era utilizzata come magazzino per il deposito di altre statue.

54 AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1899, ins. 15, Guidotti a Mazzanti, 6 gennaio 1899.

55 Il riscontro del 30 maggio 1925 sulle sculture presenti in Accademia conferma che le statue erano a Pitti. AABAFi, Inventari di Beni mobili dell'Accademia, *Elenchi di epoche diverse* [1925], fasc. 1, c. 78: "Statua sed[uta] di Donatello di U. Lucchesi: è tra le statue che sono state prestate per il Palazzo Pitti". Tuttavia, nel secondo fascicolo dello stesso riscontro l'opera risulta nel portico dell'Accademia: "Portico: n. 4372 Statua di Donatello (di Lucchesi)", Ivi, fasc. 2, carte sciolte non numerate, Cfr. anche AGAM, *Catalogo generale* 1936-1937, n. 738, deposito dell'Accademia di Belle Arti n. 9372 [e non 4372] dove il gesso è menzionato tra i depositi dell'Accademia di Belle Arti, sistemati presso lo Scalone Poccianti. Ivi, *Elenco depositi*, vol. I, n. 70 e Coco 2016, pp. 271-272. AGAM, *Opere d'arte date in deposito secondo la nota di Nello Tarchiani*, s.n.c.

56 AGAM, *Accademia*, f. *Accademia delle Arti del Disegno*, s.n.c.

57 AADFi, *Resoconto delle Opere d'Arte*, ins. *Opere d'arte attribuibili*, Pinto a Siviero, 8 novembre 1980, prot. 1593/34.

58 AGAM, *Accademia*, *Accademia delle Arti del Disegno*, nota di Sandra Pinto a Ettore Spalletti, s.n.c.

59 Sisi – Salvadori 2008, appendice, A136, p. 2015. Copia della lettera è anche in AGAM, *Accademia*, fasc. *Situazione Accademia*, carte sciolte.

60 Il gesso è stato recentemente spolverato. L'opera, tuttavia, necessita di una pulitura più capillare, di alcune integrazioni, ad esempio nelle mani e negli utensili ai piedi della figura, oltre che di un consolidamento, in particolare nella gamba destra, dove si è formata una crepa lungo il polpaccio.

61 Da una prima generica osservazione del gesso sono emerse solo alcune scritte incise a grafite e a matita rossa.

62 *Il Centenario di Donatello* 1887, p. 10. L'Accademia era inoltre riuscita a far tornare il *San Giorgio* di Donatello nella sua nicchia originaria di Orsanmichele. L'opera, infatti, era stata precedentemente spostata in un'altra delle nicchie della chiesa, più profonda, per garantirle maggiore riparo. Nel 1891 il marmo sarà trasferito al Museo nazionale del Bargello, dove si trova ancora oggi. Dal 2008 la nicchia di Orsanmichele ospita una copia della statua. AABAFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1887, ins. *Remozione della Statua del S. Giorgio di Donatello* e *Atti del Collegio dei Professori*, c. 3 e Ivi, *Processo verbale* 28 maggio 1887. Cfr. anche *Atti del Collegio dei professori* 1887, pp. 22-27 e 81.

BIBLIOGRAFIA

Atti del Collegio dei Professori 1887: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1887*, Firenze 1887.

Atti del Collegio dei Professori 1889: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1888*, Firenze 1889.

Atti del Collegio dei Professori 1890: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1889,* Firenze 1890.

Atti del Collegio dei Professori 1891: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1890*, Firenze 1891.

Atti del Collegio dei Professori 1893: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1892,* Firenze 1893.

Atti del Collegio dei Professori 1894: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1893*, Firenze 1894.

Atti del Collegio dei Professori 1895: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1894*, Firenze 1895.

Atti del Collegio dei Professori 1895 e 1896: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anni 1895 e 1896*, Firenze 1897.

Atti del Collegio dei Professori 1900: *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti, anno 1898*, Firenze 1900.

Balleri 2009: R. Balleri, *Urbano Lucchesi (1844-1906) direttore artistico della Manifattura di Doccia dal 1876 al 1906*, in "Quaderni degli Amici di Doccia", 3, 2009, pp. 44-83.

Balleri 2014: R. Balleri, *Accademici alla Manifattura di Doccia nella seconda metà dell'Ottocento, spigolature d'archivio*, in "Faenza", 99, 2013 (2014), 2, pp. 65-80.

Barocchi 1985: P. Barocchi, *L'esposizione donatelliana del 1887 e la fortuna dei calchi*, in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della gipsoteca*, Firenze 1985, pp. XLVII-LV.

Bietoletti 2008: S. Bietoletti, *Urbano Lucchesi*, in *Viaggio nell'arte a Lucca. La collezione della Fondazione Cassa di risparmio di Lucca*, catalogo della mostra (Lucca, 7 maggio - 13 luglio 2008), a cura di M. T. Filieri, Lucca 2008, p. 72.

Bietti – Zecchini 2015: M. Bietti e M. Zecchini (a cura di), *Museo di Casa Martelli. Guida*, Livorno 2015.

Carocci 1887a: G. Carocci, in "Arte e Storia", VI, 14, 29 maggio 1887, p. 104.

Carocci 1897b: G. Carocci, *Ricordi storico-artistici delle Feste Fiorentine. Il Monumento a Donatello in S. Croce*, in "Arte e Storia", VI, 15, 5 giugno 1897, p. 107.

Coco 2014: G. Coco, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014.

Coco 2016: G. Coco, *Le sculture "perdute" dell'Accademia tra Otto e Novecento: una storia di acquisizioni, trasferimenti e depositi*, in S. Bellesi (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura, 1785-1915*, Pisa 2016, pp. 267-285.

Del Carlo 1907: E. Del Carlo, *Commemorazione dello scultore Prof. Urbano Lucchesi, XIX maggio MCMVII*, Lucca 1907.

Diario delle feste 1887: *Diario delle feste per lo scoprimento della Facciata di S. Maria del Fiore e il centenario di Donatello,* Firenze 1887.

Epigrafe monumentale a Donatello 1887: *Epigrafe monumentale a Donatello*, in "Arte e Storia", VI, n. 14, 29 maggio 1887, pp. 98-99.

Esposizione donatelliana 1887: *Esposizione donatelliana nel Regio Museo Nazionale in Firenze*, Firenze 1887.

Firenze nel maggio 1887: *Firenze nel maggio 1887. Diario delle feste per lo scoprimento della Facciata di S. Maria del Fiore e il centenario di Donatello,* Firenze, Tipografia Editrice di A. Ciardi, 1887.

Franceschini 1886: P. Franceschini, *Le Feste per lo Scoprimento della Facciata del Duomo*, in "Il Nuovo Osservatore Fiorentino" 1886, pp. 289-292.

Franceschini 1894: P. Franceschini, *Voci del Pubblico. Per Lorenzo Ghiberti. Donatello e Ghiberti a S. Lorenzo e a S. Croce*, in "La Nazione", 15 marzo 1894.

Francioni 1837: A. Francioni, *Elogio di Donatello scultore, composto da Andrea Francioni e letto da esso nel giorno della solenne distribuzione de' Premi maggiori nella I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze l'anno 1837*, Firenze 1837.

Gentilini 1985: G. Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, in *Omaggio a Donatello, 1386-1986*, catalogo della mostra (Firenze, 19 dicembre 1985 - 30 maggio 1986), a cura di P. Barocchi, M. Collareta, G. Gaeta Bertelà, G. Gentilini, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1985, pp. 363-453.

Gerspach 1896: É. Gerspach, *Notizie*, in "Arte e Storia", 22, XV (VII n. s.), 25 novembre 1896, pp. 173-174.

Gotti 1890: A. Gotti, *Narrazione delle feste fatte in Firenze nel maggio 1887 per lo scoprimento della facciata di S. Maria del Fiore e del V centenario dalla nascita di Donatello*, Firenze 1890.

Guasti 1887: C. Guasti, *Il pergamo di Donatello pel Duomo di Prato*, Firenze 1887.

Guidotti 1986: A. Guidotti, *Le arti a Santa Croce nell'800. Temi ed episodi dell'archivio dell'Opera*, in M. Maffioli (a cura di), *Santa croce nell'Ottocento*, Firenze 1986, pp. 225-234.

"Il Cracas" 1887-1888: "Il Cracas. Diario di Roma", 3, 22-28 maggio 1887, anno 1887-1888, p. 53.

Il Centenario di Donatello 1887: *Il Centenario di Donatello*, in "Illustrazione Italiana", maggio 1887, pp. 2-10.

Jenö 1939: L. Jenö, *Problemi della critica donatelliana*, in "Critica d'Arte", IV, 1939, 19, pp. 9-22.

Melani 1887: A. Melani, *Donatello*, Firenze 1887.

Messeri 1887: V. Messeri, *Notizie biografiche popolari di Donatello e riflessioni artistico-morali per occasione del suo V centenario*, Firenze 1887.

Milanesi 1887: G. Milanesi, *Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto*, Firenze 1887.

Müntz 1885: E. Müntz, *Donatello*, Paris 1885.

Nave 2011: A. Nave, *Tra ufficialità e bozzettismo. Notizie sullo scultore Urbano Lucchesi (1844-1906)*, in "Rivista di archeologia, storia, costume", XXXIX, 1-2, 2011, pp. 148-149.

Panzacchi 1886: E. Panzacchi, *Donatello nell'occasione del centenario*, in "Nuova antologia di scienze, lettere ed arti", 3, ser. 1, 1886.

Ragionamento di Francesco Bocchi 1882: *Ragionamento di Francesco Bocchi sopra l'eccellenza del San Giorgio di Donatello*, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Firenze 1882.

"Ricordi di Architettura" 1886: "Ricordi di Architettura", IX, 1886 (1887), IV, tav. I; VIII, tavv. I-III.

Semper 1875: H. Semper, *Donatello, seine Zeit und Schule*: *Quellenangaben, Register der unbestimmten Werke Donatellos, Regesten, Documente, Personen- und Sachregister*, Wien 1875.

Settesoldi 1986: E. Settesoldi, *Donatello e l'Opera del Duomo di Firenze*, Firenze 1986.

Sisi – Salvadori 2008: C. Sisi e A. Salvadori (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, tomo II (G-Z), Livorno 2008.

SITOGRAFIA

http://collections.vam.ac.uk/item/O349299/sketch-model-for-a-monument-model-lucchesi-urbano/

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze

AABAFi, *Elenchi di epoche diverse di calchi in gesso dell'Accademia* [1925], fasc. 1 *Calchi in gesso. Riscontro fatto il 30 maggio 1925*.

AABAFi, *Elenchi di epoche diverse di calchi in gesso dell'Accademia* [1925], fasc. 2, carte sciolte non numerate.

AABAFi 1887, *Scoprimento della facciata di Santa Maria del Fiore e celebrazione del V centenario dalla nascita di Donatello in Firenze maggio 1887*.

Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1886: AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1886, *Processo verbale dell'Adunanza straordinaria del dì 18 luglio 1886*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno* 1886, ins. 30.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1887, ins. 7. *Monumento a Donatello in S. Croce*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1887, ins. *Processo verbale dell'Adunanza straordinaria del dì 28 maggio 1887*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1888, ins. 29. *Monumento a Donatello in S. Croce*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1892, ins. 1. *Sommario storico*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1893, ins. 1. *Sommario Storico*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1893, ins. 7. *Monumento al Donatello in S. Croce*.

AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti*, 1894, ins. 3. *Ricordo onorifico al Donatello*.

AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti*, 1894, ins. 9. *Verbali*, adunanza del 30 dicembre 1894.

AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti*, 1894, ins. 13. *Assegno trimestrale e Stato patrimoniale del Collegio*.

AADFi, *Atti dell'Accademia di Belle Arti* 1895, ins. 3. *Monumento al Donatello in S. Croce*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1896, ins. 2. *Carte diverse*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1896, ins. 4. *Adunanza del 2 febbraio*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1896, ins. 20. *Monumento a Donatello in S. Lorenzo. Opera dei Proff. Romanelli e Guidotti*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1896, ins. 26. *Ricordo al Donatello in S. Croce*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1898, ins. 9. *Statua del Donatello*.

AADFi, *Atti dell'Accademia delle Arti del Disegno*, 1899, ins. 15. *Carte diverse*.

AADFi, *Resoconto delle Opere d'Arte ottocentesche di pertinenza della Accademia delle Arti del Disegno presso altri Enti. Opere d'arte attribuibili ipoteticamente in proprietà all'Accademia delle Arti del Disegno in base alla documentazione reperita*.

Archivio della Galleria d'Arte Moderna di Firenze

AGAM, *Catalogo generale* 1936-1937: *R. Galleria d'Arte Moderna. Catalogo generale opere d'arte* 1936-1937.

AGAM, *Elenco depositi: R. Galleria d'Arte Moderna. Elenco depositi vari*, vol. I.

AGAM, *Accademia*, fasc. *Situazione Accademia*: *Accademia*, fasc. *Situazione Accademia e Accademia delle Arti del Disegno*.

AGAM, *Accademia*, fasc. *Accademia delle Arti del Disegno: Accademia*, fasc. *Accademia delle Arti del Disegno, depositi documenti*.

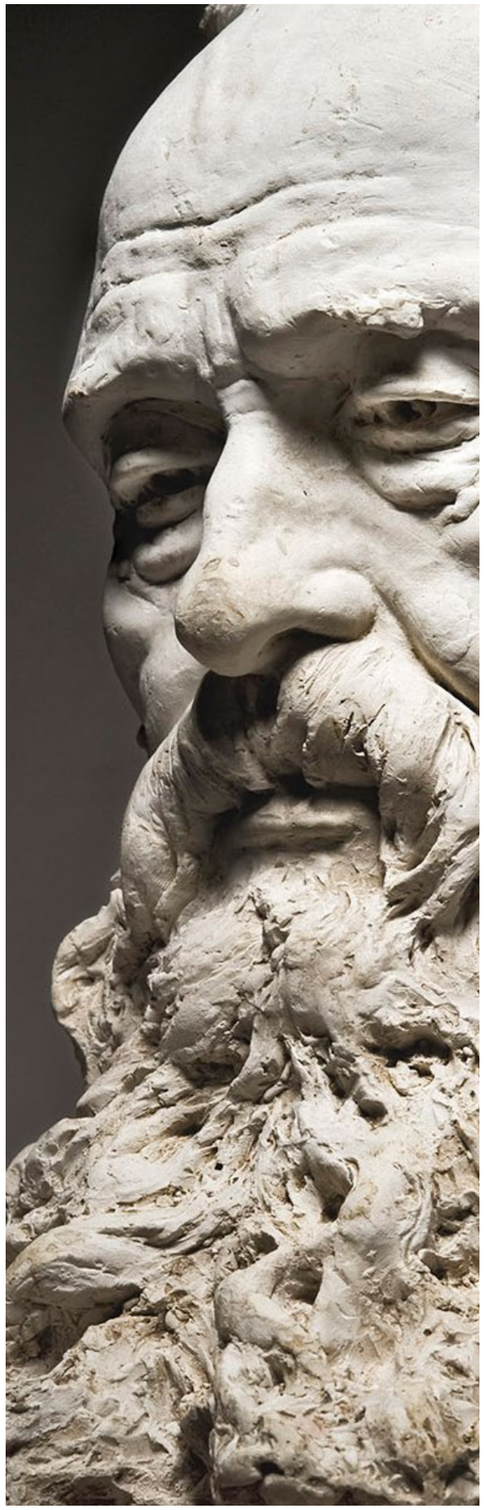
AGAM, Opere d'arte date in deposito: Opere d'arte date in deposito secondo la nota di Nello Tarchiani.

Archivio dell'Opera di Santa Croce

AOSC, f. X, *Affari dal 1891 al 1940*, ins. 1896, n. 1 *Monumento a Donatello eretto nel tempio di S. Croce per l'iniziativa del Circolo Artistico di Firenze*.

Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine

ASGF, 1896, 7, ins. 8. *Regio Museo Nazionale, Monumento a Donatello*.



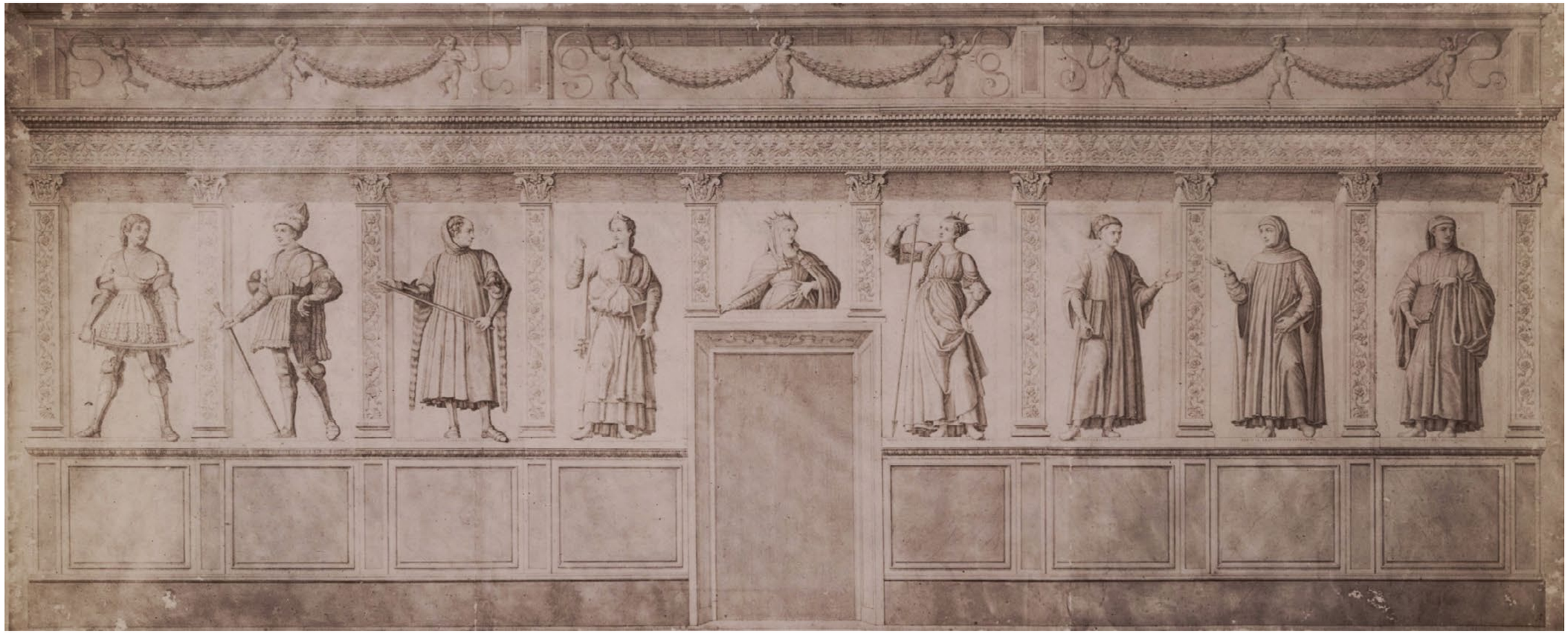
Gianluca Sposato

GLI UOMINI ILLUSTRI DI ANDREA DEL CASTAGNO ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Vicende conservative, collezionistiche e museografiche

Alla luce di nuove indagini documentali[1] è possibile delineare con maggiore chiarezza le alterne vicissitudini di cui fu protagonista il ciclo degli *Uomini Illustri*, affrescato da Andrea del Castagno fra il 1448 ed il 1451 per la Villa Carducci-Pandolfini in località Legnaia[2]. Effige di un forte credo politico, morale e religioso, tutt'oggi di controversa interpretazione, l'affresco era pensato come una muta ma intensa conversazione di personaggi sacri e profani, inquadrati in un illusionistico portico con nicchie e accompagnati da una processione di putti e festoni all'antica. Realizzato su almeno due delle tre pareti[3] di un loggiato aperto (poi tamponato) sulla campagna che separava Scandicci da Firenze, il ciclo era comunque destinato all'ammirazione di pochi intimi privilegiati e a distanza di un solo secolo dalla sua realizzazione, così come testimoniato dall'ambiguità delle fonti[4], finì per essere ingiustamente dimenticato dalla storia. Forse già alla fine del XVI secolo, in data imprecisata, le pareti della stanza vennero scialbate per un sovvertimento degli ordini di gusto o più probabilmente a causa di una nuova destinazione d'uso della villa, non più di carattere residenziale. Certo è che gli affreschi, sepolti sotto l'intonaco, scomparvero alla memoria dei più per oltre due secoli.

Soltanto fra il 1847 ed il 1848[5] la parete lunga del ciclo, con i nove personaggi laici, venne riscoperta dietro lo scialbo da alcuni anonimi operatori[6]. Subito gravitò attorno all'opera un certo grado di interesse da parte di artisti, amatori e collezionisti. Nello stesso anno 1848 fu commissionata una litografia della parete all'artista Alessandro Chiari (notizie dal 1828 al 1865), affinché se ne diffondesse ancor più notizia (fig. 1). Villa Carducci-Pandolfini, reimpiegata come proprietà agricola, era allora di proprietà della marchesa Marianna Rinuccini (1812-1880), in base all'eredità acquisita dall'estinta casata Buondelmonte[7]. Ad occuparsi degli affreschi fu il marito di lei, Giorgio Teodoro Trivulzio (1803-1865), patrizio milanese ed appassionato collezionista, sia perché effettivo gestore delle sue finanze, sia perché diretto esperto in materia d'arte. Egli era perfettamente conscio del valore di questa scoperta: avendo reputato i detti affreschi "pregevolissimi, tanto per il pennello che li ha dipinti, quanto per i soggetti ritratti"[8], ritenne opportuno bloccare la vendita della villa programmata dai Rinuccini. Motivò



1
Alessandro Chiari, *Uomini celebri dipinti a fresco da Andrea del Castagno in villa Carducci-Pandolfini*, incisione ad acquaforte, 1848, ubicazione ignota (fotografia di anonimo, probabilmente post-1903, Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

infatti così: "Vendendo il podere di Legnaja [gli affreschi] non sarebbero punto valutati dal Compratore, e potrebbe essere forse soggetto di speculazione per altri"[9]. Trivulzio si consultò dunque presso vari intendenti d'arte a proposito di una possibile estrazione dal muro degli affreschi. Suo obiettivo era quello di rendere le opere mobili, in modo da poterle rivolgere ad un pubblico di acquirenti toscani. Il rumore sollevato dalla scoperta del ciclo, nonché la provvida vigilanza del Granducato, gli impedivano infatti di portare con sé gli affreschi a Milano (come aveva già fatto con diverse altre opere di proprietà Rinuccini) o di poterli illegalmente smerciare.
Prima ancora che Trivulzio potesse agire, a proporsi personalmente per l'operazione

di distacco fu il restauratore emiliano Giovanni Rizzoli (1799-1878)[10], nativo di Pieve di Cento, considerato uno dei migliori 'estrattisti' del periodo e attivo assiduamente anche in Toscana[11]. Il 19 settembre 1850, l'avvocato alle dipendenze della famiglia Rinuccini, Leopoldo Pini, scrisse con urgenza al Trivulzio:

> "Ill.mo Sign. Marchese,
> Mentre si stava per chiudere lo Scrittojo si presentò qui un tal Sign. Michele Ristori [sic] annunziandosi Artista, inviato in cerca di Lei dagl'impiegati della Galleria di sotto gli Uffizi per esaminare alcu-

> ni dipinti di Andrea del Castagno esistenti in uno dei Poderi situati a Legnaia. Dopo varie interrogazioni direttegli dal Sig. Marchese di Lajatico, che per l'affare Arrighi si era recato a Firenze, e che disse ricordarsi aver con Lei tenuto proposito di queste Pitture, fu rilasciato l'ordine perché il Sig. Ristori potesse esaminarle. Ritornato, rese conto della sua visita, disse le pitture essere bellissime, potersi trasportare sulla Tela senza alcun guasto o alterazione, ed essere Esso in grado di garantire, che la operazione sarebbe riuscita di sicuro esito"[12].

Nonostante la scarsa familiarità dello scrivente con la questione (il nome del Rizzoli, qui frainteso, venne corretto solamente in una seguente missiva)[13], la notizia venne accolta di buon grado dal Trivulzio, che era già stato informato dell'abilità del restauratore emiliano da diversi esperti[14]. Nel corso di pochi giorni si presero accordi per la commissione. Il trasporto, secondo il parere del Rizzoli, doveva farsi necessariamente su tela e tramite strappo. Altre tecniche, che comunque era ben in grado di esercitare[15], avrebbero probabilmente compromesso l'integrità delle opere. Garantendo un sicuro esito, forte dei successi già ottenuti in Toscana, l'estrattista richiese per le spese dell'intera operazione la somma di 320 Francesconi[16]. I lavori cominciarono nei primi giorni di ottobre del 1850[17]: Rizzoli strappò i personaggi uno ad uno, sezionando esattamente la metà delle lesene di ciascuna nicchia, eliminando i capitelli di queste e le decorazioni superiori a *trompe-l'oeil*. Probabilmente, per una questione di costi e di preferenze, i committenti richiesero all'operatore di occuparsi esclusivamente dei nove riquadri delle grandi figure. Ad aver fatto particolare scalpore in quei pochi anni, infatti, era stata la riscoperta dei nove personaggi illustri di mano di artista raro e non tanto quella di una decorazione domestica quattrocentesca nel suo complesso. Gli illusionistici soffitti, il fregio superiore ad intreccio vegetale, il soppalco coi graziosi putti, il basamento inferiore a finti marmi, tutti vennero lasciati *in situ*, come cornice di scarso valore. Ugualmente non si fece nulla per portare in piena luce la parete breve, che, contrariamente a quanto finora noto, venne parzialmente individuata già nel 1850. Ce lo testimonia un'ennesima missiva dell'avvocato Pini:

> "[...] e sarà scoperta la parete, ove esiste una Annunziazione bellissima, per quanto è dato ora argomentare dalle due teste della Madonna e dell'arcangelo con qualche altra parte delle due persone già messe allo scoperto"[18].

Fu una scoperta parziale, causa di un'errata interpretazione iconografica. La parete breve, infatti, che ancora oggi può ammirarsi *in situ*, pur nella sua parziale integrità, vede nella soprapporta non un'Annunciazione, ma una Madonna con Bambino entro un

padiglione scoperto da angeli, mentre alle due estremità troneggiano le figure di Adamo ed Eva. Il descialbo di questa porzione venne probabilmente interrotto per lo scarso interessamento rivolto a soggetti minori di natura devozionale: se non immediatamente, poco tempo dopo la parete in questione venne nuovamente ricoperta d'intonaco[19].
Le operazioni d'estrazione terminarono entro il 29 ottobre 1850[20]. Non molti si erano aspettati una svolta così imprevista, tanto che ai "maggiori [esperti] quelle pitture [...] [erano sembrate] talmente infisse alla proprietà stabile, da non poterne mai essere distratte" [21]. Queste opinioni suggeriscono in effetti la possibilità che la pellicola pittorica fosse particolarmente vincolata alla parete, e forse, in molti punti, anche al degrado della stessa[22]. Rizzoli decise dunque di utilizzare colle animali particolarmente forti per garantire una salda presa dello strappo. Ce lo conferma una diretta testimonianza dal cantiere della Villa, trasmessaci sempre dall'avvocato Pini:

> "È finito il trasporto dei nove quadri. Tutti belli. Meravigliosa la mezza figura rappresentante Ester. All'Acciajoli è venuto un braccio con qualche piccolo difetto a causa della tenacità, con la quale la tela si era adesa al muro. Ma il nostro bravo Campanajo, a suon di moccoli alla Romagnola e coll'ajuto dei Contadini, giunse a staccarle e a finire la operazione"[23].

Questa nota colorita tuttavia dimostra quanto potessero essere resistenti e potenzialmente dannose le misture di colla usate in quel tipo di trasferimenti. Il pigmento pittorico (forse non solo in questo riquadro) non resistette in toto alla forza traente della nuova tela e finì per corrompersi. I restauri novecenteschi accertarono quindi che l'estrattista, durante la pulizia finale delle tele, non fu in grado di rimuovere del tutto le tracce di questa colla, che continuò ad affiorare in sottili ma resistenti strati e causò non pochi problemi di conservazione[24]. Non casualmente, Rizzoli consegnava sempre i suoi strappi alle cure di urgenti restauri pittorici[25]. In tal senso, suo collaboratore per le operazioni fiorentine fu il pittore purista Antonio Marini (1788-1861). Il loro sodalizio, iniziato nel 1842 con le operazioni nel Duomo[26], venne riconfermato intorno al 1850, in occasione di diverse altre commissioni del Rizzoli[27]. Grazie alla scoperta di nuovi documenti, è possibile sostenere che il Marini intervenne anche sugli affreschi del Castagno: a una breve menzione fatta da Eleonora Rinuccini in una sua lettera[28], si aggiunge una significativa testimonianza del Direttore degli Uffizi, Luca Bourbon del Monte, riferita sempre dal Pini. Questi scrisse infatti al Trivulzio:

> "Stamani è venuto a vedere i quadri di Andrea del Castagno trasportati su tela, e la Galleria Rinuccini il March. Del Monte [...] Quanto alle pitture di Andrea del Castagno, che ha trovato bellissime, è

2
Andrea del Castagno, *Pippo Spano*, 1449-1450,
affresco riportato su tela, esposto presso il Museo Nazionale del Bargello
(fotografia Alinari, part., 1863-1890).

di avviso che vengano restaurate, ma con molto giudizio per avere la pittura di Andrea e non quella del restauratore. Ha detto il Marini abilissimo, ma esser necessario sorvegliarlo perché restauri quello che deve restaurarsi e quanto basta e non di troppo"[29].

I timori del Direttore erano ben fondati: bastava pensare all'arbitrarietà con cui il Marini, pochi anni prima, aveva emulato la maniera di Giotto nella cappella Peruzzi[30]. Nonostante ricevute di pagamento in favore del pittore non siano state rinvenute, la paternità di un suo intervento per gli eredi Rinuccini è avallata da un confronto stilistico: la stessa ricostruzione 'gotica' avvenuta in Santa Croce ricadde

3
Andrea del Castagno, *Pippo Spano*, 1449-1450,
affresco riportato su tela, esposto presso il Cenacolo di Sant'Apollonia
(fotografia Brogi, part., 1903-1905, Gallerie degli Uffizi,
fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

proprio sulle figure del Castagno. Ce lo testimoniano le prime fotografie Alinari scattate ai personaggi, in un arco cronologico compreso fra il 1863 ed il 1890 (figg. 2, 4)[31]: la mano pesante del Marini era ancora ben visibile nella ricostruzione di alcune fisionomie. Anonimi operatori di inizio Novecento decisero in seguito di rimuovere questi ritocchi, come possiamo vedere in altre fotografie Brogi del 1903-1905 (figg. 3, 5)[32]. La comparazione dei due risultati può però aiutarci a comprendere su quali tele ed in che misura il Marini dovette presumibilmente intervenire.
Si pensi al *Pippo Spano*: il restauro ottocentesco gli aveva conferito mani bronzee, dure e temprate dall'usura e un volto dall'espressione aggressiva e determinata. Capelli e peli facciali furono accorciati ed increspati (fig. 2). La rimozione di questi rifacimenti

4
Andrea del Castagno, *Niccolò Acciaiuoli*, 1449-1450,
affresco riportato su tela, esposto presso il Museo Nazionale del Bargello
(fotografia Alinari, part., 1863-1890, Gallerie degli Uffizi,
fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

rivelò un condottiero divinamente illuminato, con uno sguardo pacato e fiducioso, rivolto verso i compagni. I capelli, come testimoniato dalla sopracitata litografia del Chiari, tornarono lunghi e fluenti, barba e baffi furono nuovamente sciolti e lumeggiati (fig. 3). Per quanto riguarda il *Niccolò Acciaiuoli*, i ritocchi furono ancora più consistenti (fig. 4). Oltre alla scarsa adesione dei pigmenti grigi dell'armatura e di quelli azzurri della veste, ad aver subìto rilevanti perdite fu, pure in questo caso, il volto, estesamente ricostruito in stile purista dal Marini. La durezza fisiognomica ed il turgore tipici del Castagno vennero sostituiti da un volto 'medievaleggiante' e poco espressivo, soluzione spesso adoperata dal pittore pratese nelle sue ricostruzioni. Nel 1910, durante alcune operazioni di riscoperta del ciclo, il profilo del personaggio

5
Andrea del Castagno, *Niccolò Acciaiuoli*, 1449-1450,
affresco riportato su tela, esposto presso il Cenacolo di Sant'Apollonia
(fotografia Brogi, part., 1903-1905, Gallerie degli Uffizi,
fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

era ancora piuttosto visibile sul muro, tanto che si decise di staccare quella porzione (benché solo 'ombra' dello strappo ottocentesco) assieme ad una parte del fregio[33]. Il confronto con questo ulteriore dato ci conferma che, al momento del trasferimento su tela, il viso originale dovette parzialmente corrompersi. La fisionomia del Marini venne rimossa solo col restauro di inizio Novecento (fig. 5). A proposito del *Farinata*, un articolo fiorentino del 1911 ci assicura il suo viso come totale "opera del restauratore"[34]. Come per l'*Acciaiuoli*, la colla forse non riuscì a far piena presa sulla zona del volto, che si rovinò, costringendo il Marini a ricreare dal nulla la porzione. Il risultato, non modificato dai successivi interventi, è quello ancora oggi visibile. Anche in questo caso una significativa ombra del viso era ancora *in situ* al tempo dei sondaggi del 1910,

e venne staccata in un frammento di circa 70x40 cm[35]. Di questa 'seconda testa' oggi non se ne sa più nulla, ma una fotografia del 1965, conservata presso il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza (cartella "Firenze. Cenacolo di Sant'Apollonia") ce ne ricorda la sostanza[36]. Negli altri casi, i rimedi furono assai più lievi, mentre per alcuni personaggi non è stato possibile reperire la fotografia ottocentesca. A margine di queste considerazioni, comunque, pare giusto chiedersi se la versione tutt'oggi visibile, in sostanza frutto di quegli interventi di inizio Novecento, sia semplice rimozione delle fantasie del Marini o un più fedele ricalco delle forme castagnesche. Ma tornando ai propositi del Trivulzio, chiariamo in che modo gli affreschi vennero infine acquistati dalle Gallerie fiorentine. I saggi che fino al giorno d'oggi hanno tentato di ricostruire questi eventi hanno sempre enfatizzato il gran numero d'offerte d'acquisto che "mercanti inglesi e di Germania"[37] rivolsero ai proprietari, ritenendo l'interesse per le opere covato dalle Istituzioni, per quanto legittimo, come intrusione in un affare privato[38]. Questo punto di vista, in realtà, non è sufficientemente veritiero, poiché l'intenzione degli eredi Rinuccini era comunque quella di rivolgersi in ultima istanza agli Uffizi[39]. I proprietari, tuttavia, fecero lievitare i prezzi sfruttando la pressione di offerte esterne e facendo esasperare le Istituzioni con ritardi e richieste di alienazione[40]. Il passaggio di proprietà alle Gallerie, dopo lunghe trattative, venne accordato il 20 febbraio 1852 per la cifra di 2.000 Francesconi[41]. Gli eredi ne furono discretamente soddisfatti e richiesero, tramite l'avvocato Pini, il sollecito incasso della somma pattuita[42]. I nove dipinti, depositati presso Palazzo Rinuccini dopo il restauro, vennero quindi sottoposti ad una particolare operazione. Forse a certificazione dello strappo e dell'imminente passaggio di proprietà, vennero apposti dei sigilli in ceralacca sulla fronte superiore di ciascuna tela, in corrispondenza dell'architrave delle nicchie dipinte. Questo particolare iter, taciuto da documenti e bibliografia a disposizione, è stato da me ipotizzato dopo un'accurata osservazione degli stessi bolli, ancora visibili oggi sopra le teste degli *Illustri*. Tramite il confronto con altri sigilli apposti su documenti notarili Rinuccini-Trivulzio è stato possibile decifrare, sull'imprimitura della ceralacca, la scritta "LORENZO GARGIOLLI NOTAIO": si tratta di uno degli uomini di legge al servizio della famiglia.

Al termine delle lunghe transazioni, le tele rimasero a giacere nei depositi degli Uffizi per circa dieci anni (1852-1863)[43]. In questo periodo vennero probabilmente sottoposte ad un ulteriore restauro da parte dei dipendenti delle Gallerie, come auspicato dal direttore Del Monte[44]. A salvarle dall'oblio del magazzino fu, nel 1862, la proposta del marchese Paolo Feroni (1807-1864) di dar loro consona esposizione presso il nascente Museo Nazionale del Bargello. Coi suoi "schiarimenti" rivolti al Ministero della Pubblica Istruzione, Feroni aveva infatti proposto una ragionata ed economica selezione di manufatti da destinarsi alle nuove sale, basandosi sul modello francese del Museo di Cluny[45]. L'idea, messa in pratica a partire dallo stesso anno, era stata particolarmente

apprezzata dalle Istituzioni, dal momento che le opere, divise in chiare categorie, sarebbero state prelevate dai depositi delle Gallerie e di altri enti museali a costo zero, senza che venissero scomposte e smembrate preesistenti collezioni. Gli *Illustri* parvero al Feroni una scelta azzeccata, tanto da venir presentati nella "II Categoria" d'oggetti dedicata a "Quadri e mosaici". Così commentò: "l'interesse storico di questi dipinti, il loro stile ed epoca richieggono che formin parte del nuovo museo, molto più che giacciono inutili nei magazzini di questa Galleria. Il restauro di questi affreschi che non può essere che cosa leggera, potrebbe, volendo, farsi fare da uno dei restauratori addetti alla Galleria medesima"[46].

Ritenuti consoni ad illustrare "la storia Toscana, in quella parte singolare che si riferisce alle istituzioni, ai costumi ed alle arti"[47], gli *Illustri* furono trasferiti al Bargello sin dal 1863, ben prima dell'effettiva apertura del 1865[48]. Furono quindi esposti, almeno dal 1873, nella prima sala del secondo piano del palazzo (ambiente oggi dedicato alle opere di Giovanni della Robbia), assieme ad una vasta selezione di conii, antiche monete ed altri affreschi staccati dalle pareti dell'ex carcere[49]. Grazie alla comparazione fra certe annotazioni manuali di Paolo Nerino Ferri (1851-1917)[50] e alcune delle fotografie Alinari già menzionate[51], è possibile ricostruire con certezza l'allestimento dato agli *Illustri* almeno dopo il 1884. Dal momento che le tele non disponevano dei quasi 14 metri occorrenti per la loro esposizione in serie, gli addetti optarono per una loro suddivisione in triadi (di lunghezza complessiva di 4,5 m) su tre delle porzioni di muro disponibili (ciascuna di lunghezza di circa 5 m). Mi riferisco all'estremità nord-occidentale, alla parete settentrionale e all'estremità nord-orientale della stanza (fig. 6). Pare che le opere fossero state collocate, coi loro spessi telai, all'interno di incassi ricavati nella parete, in modo da non sporgere e rimanere al livello con la stessa. Le fotografie dimostrano, lungo il perimetro dei tagli effettuati, l'andamento non regolare dei calcinacci a contatto con le tele, le quali erano invece accostate l'una all'altra, nelle loro triadi, in stretta contiguità, senza alcun tipo di netta separazione[52]; un tipo di soluzione che non si premurava di salvaguardare da eventuali danni ed infiltrazioni il materiale igroscopico dei retrostanti telai. Su ciascuna delle tele, poi, al di sotto dei *tituli* latini, risultava allora rimossa (ma ancora parzialmente visibile) un'iscrizione apposta coi precedenti restauri, recante, a caratteri maiuscoli, "DI ANDREA DEL CASTAGNO"; un'indicazione didascalica forse dovuta al loro ingresso museale, ma in seguito reputata non adeguata e cancellata dagli addetti con un passaggio di vernice.

Nel 1890, dopo quasi trent'anni, l'esposizione degli *Illustri* nella sala del Museo Nazionale non fu più reputata particolarmente adeguata. Il riordinamento delle collezioni ospitate al Bargello, organizzato in quell'anno dal Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, aveva infatti portato all'individuazione di opere ritenute incompatibili con temi e nuclei espositivi del museo; opere a cui si doveva garantire

6
Ipotesi di allestimento degli Uomini e donne Illustri di Andrea del Castagno
nella "Sala degli affreschi" del Museo nazionale del Bargello nell'anno 1884 circa.
Il punto di osservazione è rivolto verso il lato Nord della stanza.

un'opportuna ricollocazione. Le tele del Castagno furono tra quelle opportunamente segnalate: in base alla relazione del commissario Ginori-Lisci, esse "né per le condizioni dell'ambiente, né per la natura del Museo, avevano una giustificata ragione di rimanere [là]"[53]. Soluzione più ovvia fu quella di destinare le opere ad una nuova, nascente, realtà museale: il Cenacolo di Sant'Apollonia. Guido Carocci, nominato Direttore del complesso nel 1890, comunicò sulla sua rivista "Arte e Storia":

> "Saranno riuniti nel nuovo locale [...] i ritratti di illustri fiorentini [...] collocati provvisoriamente in una sala del Museo Nazionale, dove francamente non avrebbero nessuna ragione di rimanere, perché il Palagio del Podestà è destinato a tutt'altro che all'esposizione di dipinti. A Sant'Apollonia costituiranno invece un degno complemento del celebre affresco e daranno una importanza anche maggiore a questo nuovo locale che viene ad arricchire il numero dei musei fiorentini"[54].

7
Parziale ipotesi di allestimento degli Uomini e donne Illustri
di Andrea del Castagno nella sala G del Cenacolo di Sant'Apollonia (1890-1910).
Il punto di osservazione è rivolto verso il lato sud-est della stanza
(opposto all'affresco del Cenacolo).

Le tele richiedevano di figurare, per maggior profitto degli studiosi dell'arte, nella stessa sala del Cenacolo affrescato dal Castagno. Infatti, nonostante il velo d'incertezza che ancora avvolgeva la paternità dell'*Ultima Cena*, il confronto diretto fra opere certe ed opera attribuita avrebbe certamente favorito spunti, ricerche e attribuzioni a proposito. Le tele furono portate nella sala del Cenacolo (sala G) fra il novembre e il dicembre 1890[55] e quindi riproposte al pubblico con l'apertura ufficiale del 1° aprile 1891[56]. Grazie agli indizi suggeriti dalle fotografie Brogi (1903-1905) e alle indicazioni offerte da alcune guide dell'epoca[57], è adesso possibile ricostruire con certezza la soluzione museografica delle nove tele (fig. 7). Le dimensioni della stanza, allora di soli 10x10 m, resero impossibile, anche in questo caso, una sequenziale esposizione del ciclo, che dovette scomporsi sulle tre pareti contrapposte al Cenacolo affrescato. La lettura della serie partiva dall'immediata sinistra dell'ingresso, sul lato est, dove figuravano i tre uomini d'arme e la *Sibilla*. La presenza di due grandi finestre comunicanti con l'adiacente magazzino militare[58] ne regolò un'anomala scansione sulla parete. La sequenza proseguiva quindi verso destra sul lato meridionale della

stanza, privo invece di impedimenti di alcuna sorta, con la *regina Tomiri*, seguita canonicamente dai tre letterati fiorentini. La figura a mezzobusto dell'*Ester*, omessa dalla sequenza, venne probabilmente esposta da sola sulla parete settentrionale, alla destra dell'ingresso. Fu una scelta di consapevole compromesso: dal momento che le dimensioni della parete meridionale impedivano una corretta disposizione delle cinque tele rimanenti, la scelta dell'opera da escludersi ricadde sulla tela di minori dimensioni[59]. Tutti i personaggi erano dotati, infine, di semplici ma eleganti cornici monocrome e fu evitata l'opzione dell'incasso a parete.

È ormai ben risaputo che l'acquisizione del magazzino militare adiacente, nel 1910, permise al Cenacolo di Sant'Apollonia di riacquistare la sua forma originaria e gli *Illustri* ebbero la possibilità di una migliore esposizione[60]. Come dimostrato da suoi appunti e missive, Carocci aveva intenzione di ricostruire filologicamente e nella sua interezza la parete lunga di Villa Carducci-Pandolfini[61]. Accertatosi delle misure originali, fece ricostruire, parte su tela a preparazione a gesso e parte su base lignea, i basamenti di finto marmo, i capitelli e la trabeazione del portico, come l'illusionistico soppalco con putti e festoni. Per evitare un falso storico, il Direttore ordinò di lasciare lacunose quelle porzioni coi putti ormai irrimediabilmente perdute. In questa nuova grande cornice fece reinserire in sequenza i personaggi, nonché i frammenti che fra il 1907 ed il 1910 si vennero nel frattempo staccati dal sito originale (fig. 8)[62].

La situazione rimase invariata per più di cinquant'anni, fino al 1966, quando i nove personaggi, pur non essendo stati danneggiati dall'alluvione, vennero prelevati dalla sala e trasportati a San Pier Scheraggio, dove furono restaurati da Leonetto Tintori[63]. Ma quel che doveva essere deposito temporaneo per gli *Illustri* si rivelò ben presto essere la loro prigione: i nove non fecero mai ritorno a Sant'Apollonia e dal 1969, per almeno trent'anni[64], rimasero esposti in modo provvisorio e poco fruibile nella cosiddetta "Aula di San Pier Scheraggio"[65]. In assenza dei suoi protagonisti, la parete ricostruita nel Cenacolo venne smantellata; gli altri frammenti viaggiarono da deposito a deposito[66]. Finalmente, nei primi anni 2000, si ebbe cura di riallestire i personaggi nella sala adiacente (oggi adibita a sala conferenze delle Gallerie), optando per una loro suddivisione in triadi su tre diverse pareti e riunendoli (pur senza un chiaro principio di allestimento) con i frammenti decorativi. Una situazione rimasta immutata fino a poco tempo fa[67].

I tempi infatti sono maturi per un ulteriore salto di qualità. Essendo comunque impossibile, per ragioni istituzionali, turistiche e tecniche, ripristinare gli affreschi nella loro sede d'origine, l'iniziativa del direttore Schmidt di collocare il ciclo all'interno del percorso museale degli Uffizi merita sincera ammirazione. Sarebbe questo un passo decisivo per ripristinare gli *Illustri* nella loro unitarietà e dare nuova visibilità all'incredibile sforzo di mestiere e pensiero immortalato dal maestro quattrocentesco.

8
Ricostruzione del loggiato dipinto di villa Carducci-Pandolfini sulle pareti del refettorio di Sant'Apollonia, allora Museo del Castagno (fotografia di anonimo, post-1911, Gallerie degli Uffizi, fondo fotografico dell'Ufficio Catalogo).

ABBREVIAZIONI

ACF: Archivio Corsini di Firenze, San Casciano in Val di Pesa.

AFT: Archivio Fondazione Trivulzio, Milano.

AOSMF: Archivio storico dell'Opera di Santa Maria del Fiore.

ASGF: Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine.

ASTUC: Archivio Storico del Territorio-Ufficio Catalogo delle Gallerie degli Uffizi.

NOTE

1 Il presente contributo trae origine dalla mia tesi di laurea triennale in Storia e Tutela dei Beni Artistici (Sposato a.a. 2017-2018).

2 Per il problema della datazione si vedano Dunn 1989, pp. 251-275 e Spencer 1991, pp. 32-34.

3 Sulla terza parete della stanza (rivolta ad ovest), oggi completamente spoglia, affiorano piccole tracce d'affrescatura presso l'estremità superiore sinistra. Due modesti affreschi riportati su tela e raffiguranti motivi ornamentali, conservati *in situ* e di provenienza ignota, potrebbero essere stati estratti dalla parete in questione, ma relativamente ad essi non sussiste alcuna documentazione. L'ipotesi, sollevata in passato, della presenza di una *Crocifissione* affrescata sul terzo lato, deriva da un passo del *Codex Petrei* del *Libro di Antonio Billi* (Frey 1892a, p. 23) oggi riconosciuto come errore di trascrizione, che condizionò anche la stesura del Codice Magliabechiano (Frey 1892b, pp. 97-99).

4 Gli ultimi autori che ci assicurano una diretta visione del ciclo castagnesco scrissero nella prima metà del XVI secolo: Albertini (1510) 1863, p. 17; *Libro di Antonio Billi* in Frey 1892, pp. 22-23 (nonostante l'errore di trascrizione del *Codex Petrei*). Già Vasari (1550; 1568), per l'ambiguità delle informazioni offerte, probabilmente non ne ebbe conoscenza diretta.

5 La data del 1847 storicamente riferita (si veda ad es. Meloni Trkulja 1979 e Roversi 2014, p. 182) non è sostenuta da alcun particolare documento. Soltanto la notizia riportata da Gaetano Milanesi a margine delle *Vite* vasariane nel 1848 stabilisce l'*ante quem* assoluto per l'esecuzione del descialbo; vd. Vasari (1568) 1848, vol. IV, pp. 141-142. Secondo Carlo Milanesi e Carlo Pini (Milanesi – Pini 1852, p. 99) fu la stessa ristesura della vita del Castagno a suggerire la scoperta del ciclo.

6 Gaetano Milanesi dichiara di essere stato notificato della scoperta del ciclo dal pittore (e futuro Ispettore delle Gallerie) Emilio Burci (1811-1877), ma non è chiaro se questi ebbe effettivamente un ruolo attivo nell'esecuzione del descialbo. Vd. Vasari (1568) 1848, vol. IV, pp. 141-142.

7 La proprietà le pervenne per testamento della parente Luisa Giuseppa Buondelmonte nel 1845 (si veda ASTUC - 0016 Sant'Apollonia, Atti, doc. 31). Il fatto che nel 1848 Milanesi parli del complesso come di proprietà del marchese Pier Francesco Rinuccini, padre di Marianna, può riferirsi al fatto che costui, fino alla morte avvenuta nel giugno 1848, fu effettivo gestore dei beni della figlia; vd. Vasari (1568) 1848, vol. IV, p. 141.

8 AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, busta 45, fasc. 246. Lettera di Giorgio Teodoro Trivulzio a Leopoldo Pini - 22 settembre 1850.

9 Ibid. Con la morte del marchese Pier Francesco Rinuccini nel giugno del 1848, le figlie Marianna, Eleonora ed Emilia divennero ultime rappresentanti dell'illustre casata, nonché depositarie di ingenti e numerosi debiti. Il podere sorto nell'ex villa Carducci-Pandolfini era probabilmente rientrato in un lungo elenco di beni mobili ed immobili da liquidarsi per portare in attivo il bilancio familiare. Per le informazioni sulla famiglia Rinuccini ringrazio sentitamente la dott.ssa Nadia Bacic, autrice di un lungo lavoro di studio e catalogazione dell'Archivio dei Principi Corsini, presso cui l'Archivio Rinuccini oggi si conserva.

10 Per le notizie su Giovanni Rizzoli si vedano Ciancabilla 2009, pp. 39-41; Conti 2009, pp. 241, 276; Torresi 1996; Sposato 2019. Al Rizzoli si deve l'introduzione della pratica dello strappo d'affresco nel Granducato di Toscana, effettuata su varie opere del Duomo fiorentino nel 1842.

11 Rizzoli, nel settembre del 1850, si trovava a Firenze su commissione del marchese Luigi Montecuccoli degli Erri, col compito di ritirare dalla dogana ed esporre in apposito locale gli affreschi di Lelio Orsi strappati dal Casino di Sopra di Novellara, appartenenti al marchese. Proposito (non andato in porto) era quello di rivolgere la vendita delle opere al pubblico toscano, grazie anche all'assistenza dell'antiquario fiorentino Giovanni Freppa (carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli, Collecchio, PR - lettere varie dal 4 settembre 1850 al 4 ottobre 1851 dirette dal marchese Luigi Montecuccoli degli Erri a Giovanni Rizzoli). Per gli affreschi di Novellara si veda Silingardi 2009, pp. 135-138.

12 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 19 settembre 1850. Il marchese di Lajatico è Don Neri dei Principi Corsini (1805-1859), marito di Eleonora Rinuccini e cognato del Trivulzio.

13 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 28 settembre 1850. Come osservato dal prof. Andrea De Marchi, al nome di Michele Ristori rispondeva anche un decoratore toscano.

14 AFT, cit. Lettera di Giorgio Teodoro Trivulzio a Leopoldo Pini - 22 settembre 1850. Pure Trivulzio, nella sua missiva, trascrive erroneamente il nome di Rizzoli.

15 "[Rizzoli] si esibisce pronto a trasportare dal muro su tela qualsiasi pittura di vecchia o moderna data, sia in fresquo come in altra maniera, ed anche ad olio: promettendo levare con il cemento unito al colore, ed il colore soltanto se così piace a chi si affida all'opera sua". AOSMF, XI, 2, 11, *Lavori* (fasc.11, doc.4). Lettera di Gaetano Giordani a Giovanni Masselli - 17 ottobre 1841.

16 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 28 settembre 1850. Tuttavia il Rizzoli venne retribuito per la somma di 300 Francesconi (da pagarsi in 10 rate), come appare nell'Atto con valore di pubblico istrumento del 2 ottobre 1850 (carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli, Collecchio, PR). La riduzione della somma si deve forse all'impegno preso dai proprietari nel fornire telai, soppalchi e altri materiali per l'operazione.

17 Il contratto stipulato fra Giovanni Rizzoli e le eredi Rinuccini è datato 2 ottobre 1850 (si veda la nota n. 16). Quattro dei nove affreschi risultano già strappati e riportati su tela il 19 ottobre 1850 (AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 19 ottobre 1850).

18 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 19 ottobre 1850.

19 Gli affreschi della parete breve furono parzialmente riscoperti con le operazioni del 1907 e del 1910 (si veda la nota n. 33), ma furono definitivamente portati alla luce con i saggi del 1948 (vedi Salmi 1950, p. 295).

20 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 29 ottobre 1850.

21 ASGF, Filza 1852, fasc. 28: Lettera del ministro Baldasseroni al Direttore Luca Bourbon Del Monte - 30 giugno 1851.

22 Rizzoli compilò un resoconto sullo stato di conservazione dei nove personaggi ancora sul muro, descrivendo con minuzia l'entità dei danni presenti. Il documento è datato 2 ottobre 1850 (carte in possesso dei discendenti di Giovanni Rizzoli, Collecchio, PR).

23 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 29 ottobre 1850.

24 Per un'analisi più sistematica dei restauri rimando a Poggio 1983, pp. 76-89; Tintori 1989, p. 33; Archivio OPD - Firenze 1431-1439; Archivio Tintori, Scatola fotogr. Cinzano, Plico Dott. Procacci: A. Castagno - Pippo Spano affresco staccato.

25 Si veda la nota n. 10.

26 AOSMF, XI, 2, 11, *Lavori* (fasc.2, doc.1): Relazione dell'Architetto Gaetano Baccani - 11 giugno 1842.

27 Citiamo, ad esempio, il caso della *Madonna con Bambino in trono* di Domenico Veneziano (National Gallery, Londra, NG 1215), per cui si veda Gordon 2003, pp. 58-67.

28 Nella sua lettera del 20 novembre 1850, Eleonora Rinuccini, sorella di Marianna, scriveva al marito Don Neri Corsini: "Ho veduto le pitture di Legnaia che sono magnifiche, si tratta di farle accomodare al Marini, ma ancora non è risoluto" (ACF, Fondo Rinuccini, *Lettere di Eleonora al marito 1835-1859*, Campata 10, Palchetto 3, Stanza 1).

29 AFT, cit. Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro Trivulzio - 18 febbraio 1851.

30 Ciatti – Martusciello 2010, pp. 183-184.

31 Per la datazione delle fotografie si veda Sposato a.a. 2017-2018, pp. 170-173. Soltanto alcune delle fotografie Alinari in questione possono essere datate con certezza post-1883.

32 Ibid.

33 Il frammento (3x1m) è tutt'ora presente in San Pier Scheraggio, senza chiara didascalia o indicazione di contenuto. Per il trasporto e l'identificazione dei frammenti staccati nel 1910 dal restauratore Giuseppe Dini si veda Di Cagno 1991, pp. 119-120; Gallerie degli Uffizi, ASTUC - 0016 Sant'Apollonia, Atti, docc. 16-40. È ivi conservato anche un disegno (realizzato a mano forse dallo stesso Dini) con le misure dei pezzi.

34 *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (Marginalia) in "Il Marzocco", aprile 1911, p. 5.

35 Federico Hermanin (Hermanin 1910) parla del distacco di un "potente ritratto di un cittadino fiorentino con un grande cappello rosso".

36 Il frammento fu esposto dal 1911 presso il Cenacolo di Sant'Apollonia, sulla parete meridionale della stanza, entro la nicchia che un tempo incorniciava l'*Adamo* sul lato breve del loggiato, frammento anch'esso staccato nel 1910. Si veda la nota n. 33.

37 ASGF, filza 1852, fasc.22: officiale di Luca Bourbon del Monte al ministro Baldasseroni - 17 ottobre 1851.

38 Si veda ad es. Roversi 2014, p. 182.

39 Esemplificativa è una proposta fatta da Don Neri Corsini alla moglie Eleonora: "[...] quanto alla pittura di Andrea del Castagno mi scrive il Pini non avere trovato ancora modo di farne parlare a Luca del Monte, al quale non conviene parlarne, ed offrirle direttamente. Forse tu potresti portarci a vederle la Duchessa; questa lo direbbe a Luca; Luca chiederebbe di vederle anche lui, e così fosse l'affare si potrebbe avviare senza che l'iniziativa venisse da noi. Senti se questo progetto potrebbe andare" (ACF, Fondo Rinuccini, *Lettere del marito dal 1833 al 1858 ad Eleonora*, Campata 11, Palchetto 1, Stanza 1: lettera del 22 novembre 1850).

40 ASGF, Filza 1852, fasc. 22; 28 (documenti vari).

41 ASGF, Filza 1852, fasc. 22: lettera del Ministro Baldasseroni al Direttore Bourbon del Monte (comunicazione di sovrana risoluzione) - 20 febbraio 1852.

42 ASGF, Filza 1852, fasc. 22. Lettera dell'avvocato Leopoldo Pini a Luca Bourbon del Monte - 29 aprile 1852.

43 Sir Charles Eastlake visionò le tele il 4 settembre 1858, senza però specificare il luogo della sua visita (Avery-Quash 2011, p. 426).

44 ASGF, filza 1852, fasc. 22. Memoria di Luca Bourbon del Monte al ministro Baldasseroni - 3 gennaio 1852. Non ci è dato sapere se ed in che misura questo supposto restauro intervenne sui ritocchi apposti in precedenza da Antonio Marini.

45 Barocchi – Gaeta Bertelà 1985a, pp. 25-27; Barocchi - Gaeta Bertelà 1985b, p. 300 doc. XIX.

46 Barocchi - Gaeta Bertelà 1985b, doc. XIX, p. 302. Dal momento che le tele non versavano in stato conservativo precario, è possibile che gli addetti delle Gallerie avessero effettivamente provveduto ad un loro restauro nell'intervallo di anni 1852-1862 (si veda la nota n. 44).

47 Barocchi - Gaeta Bertelà 1985b, doc. II, p. 261.

48 Le opere furono consegnate al Bargello il 15 aprile 1863 (Campani 1884, p. 133). In ASGF a "filza 1863, fasc. 15, pos. 16" (come indicato in Barocchi – Gaeta Bertela 1985a, p. 36, nota n. 147) non esiste più documentazione ufficiale sul trasferimento degli affreschi. L'anno 1859 indicato nella *Guida Loescher* 1873 (p. 163) non pare convincente.

49 Galletti 1873 pp. 35-36; *Guida Loescher* 1873, p. 163. La consistenza delle opere esposte viene poi confermata in Campani 1884, pp. 133-134.

50 Campani 1884, pp. 133-134 (riproduzione conservata nella Biblioteca del Bargello, con annotazioni manoscritte di P. N. Ferri datate 1884).

51 Come citato in nota n. 31, soltanto alcune delle fotografie Alinari in questione possono essere datate post-1883, per la visibile presenza della litografia di Alessandro Chiari esposta sotto l'*Ester*: l'incisione venne infatti donata al Museo Nazionale soltanto nel 1883 (Campani 1884, p. 133).

52 Risultano assenti le cornici che il direttore Del Monte aveva promesso di fornire loro nel 1852 (ASGF, filza 1852, fasc. 22. Memoria di Luca Bourbon del Monte al ministro Baldasseroni - 3 gennaio 1852).

53 Ginori-Lisci 1891, pp. 19-25.

54 Carocci 1890, p. 182.

55 ASGF, filza 1890 (Firenze A1. Commissariato), fasc.33: officiale del R. Commissario al Ministro dell'Istruzione Pubblica - 2 dicembre 1890.

56 ASGF, filza 1891 (Firenze. Gallerie e Musei del Rinascimento), fasc. 4.

57 Pératé 1892, p. 507; Lafenestre – Richtenberger 1894, pp. 303-304; Cruttwell 1908, pp. 33-35.

58 ASGF, filza 1890 (Firenze. A1. Commissariato), fasc. 33: verbale di consegna - 22 novembre 1890.

59 Grazie alla fotografia Brogi della *Sibilla Cumana*, sappiamo che l'*Ester* venne omessa dalla sequenza originale. Cruttwell (1908, pp. 33-35) elenca effettivamente l'*Ester* come nona tela del ciclo, facendo pensare ad una sua esclusione. Pératé (1892, p. 508) specifica che i nove personaggi erano esposti su tre pareti.

60 Per una storia accurata della creazione museale di Sant'Apollonia da parte di Guido Carocci si veda Di Cagno 1991, pp. 102-122.

61 ASGF, Archivio Giovanni Poggi, serie I, Guido Carocci, carte 151-159: lettere varie di Guido Carocci a Giovanni Poggi datate 1910-1911; Biblioteca Classense di Ravenna, Carteggio di Corrado Ricci, 6864; 6866; 6868: lettere varie di Guido Carocci a Corrado Ricci datate 1910-1911.

62 ASTUC - 0016 Sant'Apollonia, Atti, docc. 16-40. Fra il 1907 ed il 1910 lo stabile di Legnaia, affittato a diversi lavoratori, era di proprietà della famiglia D'Ancona, che in accordo col direttore Guido Carocci fece staccare alcuni frammenti della decorazione in due diverse occasioni, con l'intenzione di farne dono al Cenacolo. I restauratori coinvolti furono Filippo Fiscali (1907) e Giuseppe Dini (1910). Quest'ultimo fu anche autore delle parti ricostruite su legno e tela. Per un chiarimento sulla disposizione dei frammenti nella sala si veda Sposato a.a. 2017-2018, pp. 202-212.

63 Poggio 1983, pp. 70-75; 90-92.

64 Fossi 1999, p. 14.

65 Ibid.

66 I frammenti vennero restaurati dallo stesso Leonetto Tintori nel 1970 (Poggio 1983, pp. 70-75; 90-92).

67 In questo momento le opere sono sottoposte a restauro presso l'Opificio delle Pietre Dure.

BIBLIOGRAFIA

Albertini (1510) 1863: F. Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze fatto da Francesco Albertini prete a Baccio da Montelupo scultore e stampato da Antonio Tubini nel 1510*, Firenze ed. 1863.

Avery-Quash 2011: S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake: volume I*, (The Volume of the Walpole Society 73), London 2011.

Barocchi – Bertelà 1985a: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo, 1840-1865*, Firenze 1985.

Barocchi – Bertelà 1985b: P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865* in "Studi e ricerche di collezionismo e museografia (Firenze 1820-1920)", Pisa 1985, pp. 211-389.

Campani 1884: A. Campani, *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico Palazzo del Potestà in Firenze*, Firenze 1884.

Carocci 1890: G. Carocci, *Notizie*, in "Arte e Storia", 1890, n. 24 (settembre), p. 182.

Ciancabilla 2009: L. Ciancabilla, *Stacchi e strappi di affreschi tra Settecento e Ottocento*, Firenze 2009.

Ciatti – Martusciello 2010: M. Ciatti, F. Martusciello, *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, Firenze 2010.

Conti 2009: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'Arte*, Milano 2009.

Cruttwell 1908: M. Cruttwell, *A guide to the paintings in the churches and minor museums of Florence. A critical catalogue with quotations from Vasari*, London 1908.

Di Cagno 1991: G. Di Cagno, *Arte e Storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana*, Firenze 1991.

Dunn 1989: J. M. Dunn, *Andrea del Castagno e i Carducci: documenti vecchi e nuovi riguardanti la villa Carducci di Firenze*, in "Archivio Storico Italiano", vol. 147, n. 2 (450), aprile-giugno 1989, pp. 251-275.

Fossi 1999: G. Fossi, *Gli Uffizi. Guida ufficiale, tutte le opere*, Firenze 1999.

Frey 1892a: K. Frey (a cura di), *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlino 1892.

Frey 1892b: K. Frey (a cura di), *Il Codice Magliabechiano cl. XVII contenente Notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino*, ed. Berlino 1892.

Galletti 1873: A. Galletti, *Descrizione del Museo Nazionale*, Firenze 1873.

Ginori-Lisci 1891: C. Ginori-Lisci, *Il R. Commissariato delle Antichità e Belle Arti della Toscana nel suo primo anno di vita*, Firenze 1891.

Gordon 2003: D. Gordon, *The Fifteen Century Italian Paintings*, vol. I, London 2003.

Guida Loescher 1873: *Nuova guida di Firenze e contorni coi cataloghi delle gallerie ed una pianta della città*, Firenze 1873.

Hermanin 1910: F. Hermanin, *Florenz. Weitere Fresken Andrea del Castagnos im Museo di S. Apollonia*, in "Kunstchronik: Wochenschrift fur Kunst und Kunstgewerbe", 1910-1911, n. 7, 25 novembre 1910, p. 108.

Lafenestre – Richtenberger 1894: G. Lafenestre, E. Richtenberger, *La peinture en Europe, catalogue raisonnés des oeuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux*, Florence-Paris 1894.

Meloni Trkulja 1979: S. Meloni Trkulja, *schede* P56-P64, in L. Berti (a cura di), *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1979.

Milanesi – Pini 1852: C. Milanesi, C. Pini, *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti ed illustrati*, Firenze 1852.

Pératé 1892: A. Pératé, *Corrispondance d'Italie. La reorganisation des Musées florentins, I, Le Musée de Sant'Apollonia*, in "Gazette des Beaux-Arts: la doyenne des revues d'art", 3 Pér. 7.1892, p. 507.

Poggio 1983: B. Poggio, *Studio, conservazione e ricollocazione degli "Uomini Illustri" di Andrea del Castagno da San Pier Scheraggio a villa Pandolfini*, Scuola di Alta Formazione dell'OPD – Corso di Laurea Triennale di restauro (settore affreschi), relatore O. Casazza, restauratori G. Botticelli e M. Chemeri, 1983.

Roversi 2014: L. Roversi, *Dante Alighieri*, scheda n. 51 in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati. Da Pompei a Giotto da Correggio a Tiepolo*, catalogo della mostra (Ravenna, 16 febbraio - 15 giugno 2014), a cura di C. Spadoni e L. Ciancabilla, vol. I, Ravenna 2014, pp. 182-183.

Salmi 1950: M. Salmi, *Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati*, in "Bollettino d'Arte", 1950, IV, ottobre-dicembre XXXV, pp. 295-308.

Silingardi 2009: L. Silingardi, *Gli stacchi e gli strappi dei dipinti murali di Nicolò dell'Abate dalla Rocca di Scandiano. Vicende e protagonisti*, in *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato*, catalogo della mostra (Scandiano, 10 maggio - 11 ottobre 2009), a cura di A. Mazza e M. Mussini, Cisinello Balsamo 2009, pp. 131-160.

Spencer 1991: J. R. Spencer, *Andrea del Castagno and his patrons*, London 1991.

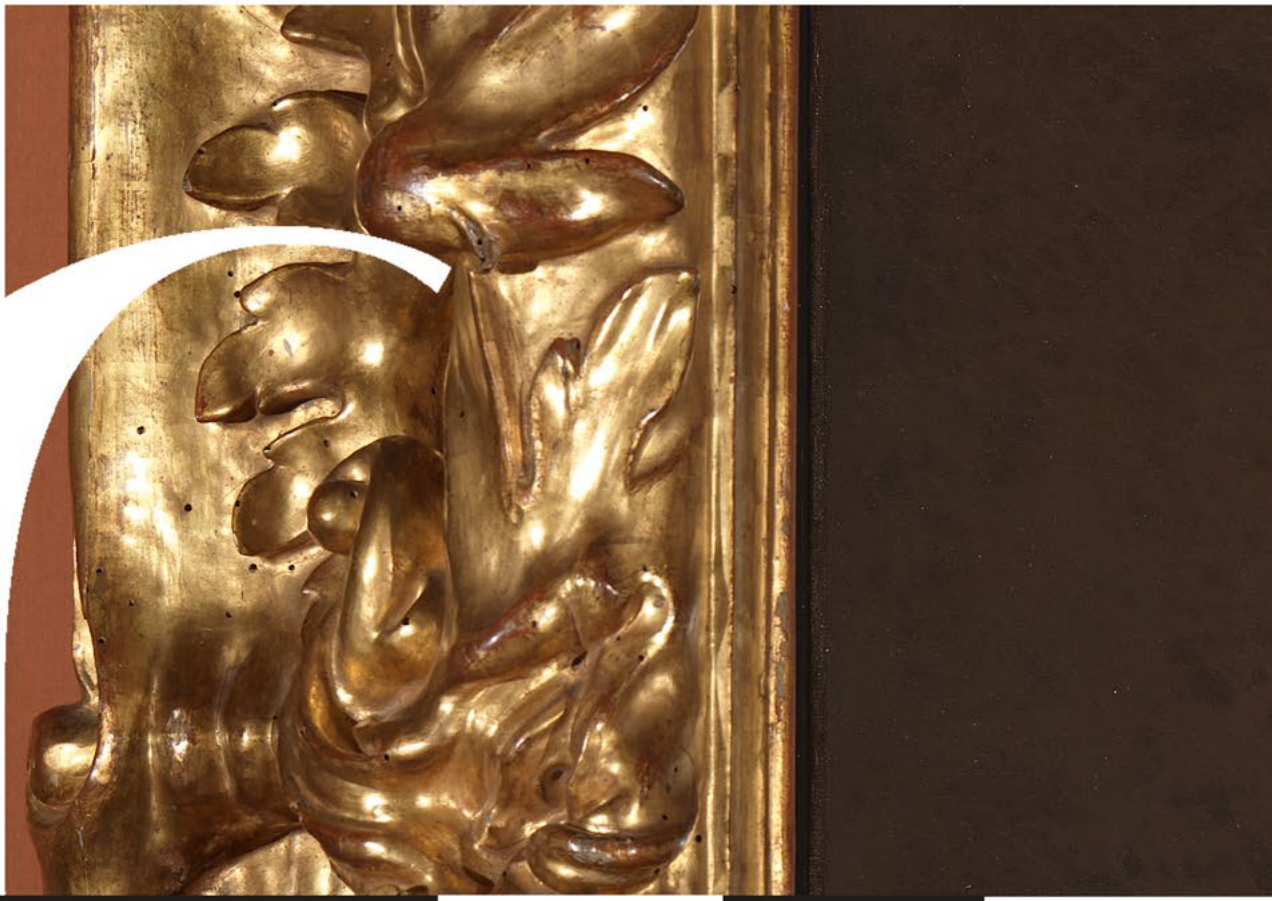
Sposato a.a. 2017-2018: G. Sposato, *Gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno: dagli strappi di Giovanni Rizzoli alla collocazione in San Pier Scheraggio*, Università degli Studi di Firenze – Dipartimento SAGAS – Corso di Laurea Triennale, relatore L. Ciancabilla, correlatore L. Gnocchi, a.a. 2017-2018.

Sposato 2019: G. Sposato, *Giovanni Rizzoli e gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno: cronaca di uno stacco*, in AA.VV., *Stefano Bardini 'estrattista'. Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, Atti del Convegno, Firenze 9-10 novembre 2018, Firenze 2019, pp. 193-204.

Tintori 1989: L. Tintori, *Antichi colori sul muro. Esperienze nel restauro*, Prato 1989.

Torresi 1996: A. P. Torresi, *Giovanni Rizzoli ed altri. Restauratori ed Artisti a Pieve nell'Otto-Novecento*, Ferrara 1996.

Vasari (1568) 1848: Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. 1568, Firenze 1848.



Imagines
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica,
e Strategie Digitali

ISSN n. 2533-2015