



images
Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

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

2
agosto 2018



ARTE ROMANA
II SEC. D. C.
Arianna addormentata

Inventario e materiali

Gallerie degli Uffizi-Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. MAF 13728. La parte antica è realizzata in marmo docimeno. In marmo docimeno sono anche la testa "Milani" e la parte inferiore del corpo, cioè le integrazioni risalenti al XVI secolo, mentre sono riconducibili alla famiglia dei marmi apuani la testa attuale e la base.

Misure

Lungh. 226 cm.; h. 129 cm.; prof. 103 cm

**Provenienza, fortuna
e vicende collezionistiche**

Gli studi più recenti dedicati alla statua dell'Arianna fiorentina, per lungo tempo nota come Cleopatra, sono concordi nell'indicare un'originaria appartenenza di questo marmo alla raccolta Del Bufalo, da cui, dopo un effimero passaggio attraverso la collezione del cardinale Ippolito



d'Este nel 1572, l'opera sarebbe poi entrata nel serraglio delle sculture antiche che Ferdinando dei Medici stava allestendo nella sua Villa del Pincio (Sthäli 2001, p. 383, nota 11; Cecchi-Gasparri 2009, p. 296). Claudia Marie Wolf (2002, p. 88) ha, però, giustamente sottolineato come il mancato ricordo di una Cleopatra fra le sculture acquistate da Ippolito d'Este dalla collezione del Bufalo renda questa ipotesi ricostruttiva verosimile, ma non certa. Come correttamente ebbe già a sottolineare Clelia Laviosa (1958, p. 171), Ulisse Aldovrandi nella sua trattazione sulle sculture antiche di Roma edita nella metà del XVI secolo, ricorda altre tre Cleopatre oltre a quella del Bufalo. Fra queste, la scultura appartenuta al cardinale Rodolfo Pio da Carpi costituisce una candidata altrettanto plausibile, tenuto conto che anche da questa prestigiosa collezione, al pari di quella d'Este, giun-

sero nelle raccolte medicee importanti opere come l'Alessandro morente (Gasparri 2004, p. 51) e il Pothos oggi nel terzo corridoio della Galleria degli Uffizi (Paolucci 2007, pp. 29 s.). Se a questa considerazione, come suggerisce sempre la Wolf, si aggiungono altre eventualità, ancora non dimostrabili ma ugualmente possibili, come il ritrovamento della Cleopatra fiorentina in anni successivi a quelli della descrizione dell'Aldovrandi, magari anche grazie alle ricerche condotte in seguito al permesso concesso nel 1576 allo stesso Ferdinando di eseguire scavi a Roma e a Tivoli (Wolf 2002, p. 88, nota 311), appare più prudente lasciare aperta la questione su quali siano state le vicende collezionistiche della Cleopatra fiorentina anteriori al suo ingresso nella villa del Pincio. Lì il marmo fu sistemato in un padiglione ricavato in una delle torri della cinta aureliana noto da allora

come la «Loggia della Cleopatra», dove è ricordato per la prima volta negli inventari del 1588 (ASF, Guardaroba Medicea 79, inv. 1588, n. 1171). Fra queste testimonianze, peraltro assai succinte come quella di Francesco Valesio (AStC, Archivio Storico Notarile. Iscrizioni e memorie di antichità. Cred. XIV, tomo 39, c. 33or.), agli inizi del Settecento, e di Luigi Lanzi (AGU, ms. Lanzi 36.3, fol. 45r.), nel 1782, meritano una particolare considerazione le osservazioni che, a più riprese, fece Johann Winckelmann a proposito della scultura sul Pincio. Come è noto, la collezione medicea fu la prima raccolta di antichità che lo studioso tedesco visitò una volta giunto a Roma nell'autunno del 1755 (Schröter 1990, p. 379) e la Cleopatra, l'opera più celebre ospitata nella villa dopo i Niobidi, non poteva che essere fra le sculture che più suscitarono l'interesse dello studioso. Inevitabile, già nella *Geschichte* (Winckelmann 1764, p. 386), il confronto con la sorella vaticana, rispetto alla quale la statua medicea vantava, a suo giudizio, una testa di gran lunga superiore, degna addirittura di essere paragonata alle teste più belle dell'Antichità, se non fosse stata indubbiamente moderna. L'entusiastico giudizio sulla testa di integrazione sembra ridimensionarsi nella *Storia delle arti e del disegno* (Winckelmann 1783, p. 367), dove è ricordata come esempio di un maldestro tentativo di uno scultore moderno di imitare la βούπις omerica. Inoltre, a più riprese sia nella *Geschichte* (Winckelmann 1764, p. 386) che nella *Storia delle arti* (Winckelmann 1783, pp. 406, 435 s.), Winckelmann mostra

apertamente il suo scetticismo sull'interpretazione tradizionale dell'iconografia come Cleopatra, erroneamente suggerita, a suo parere, dalla presenza del bracciale serpentiforme e preferendo vedervi una Ninfa o una Venere addormentata. La Cleopatra fece il suo ingresso nella Galleria degli Uffizi tardivamente, solo nel 1790, e fu sistemata in una sala affacciata sul terzo corridoio (l'attuale 41), dove la ricordano le guide dell'epoca (Zacchioli 1790, p. 287; Cambiagi 1793, p. 249). La stagione della scultura nel museo fiorentino fu però assai effimera. Confermando l'aspro giudizio che Puccini darà nella relazione di pochi anni dopo, già nell'autunno del 1794 il direttore da poco insediato aveva chiesto e ottenuto la rimozione della statua dagli Uffizi ritenuta indegna delle collezioni museali «per quel poco che ha d'antico» (AGU 1793-1794, Filza XL). Trasferita nella Villa di Poggio Imperiale l'8 marzo del 1796 (AGU 1796-1797, Filza XXVI, ins. 40), lì la scultura rimase probabilmente sino al 1865, quando, in concomitanza dell'elevazione di Firenze a capitale (Dütschke 1875, p. 25), l'opera fu scelta come ornamento di un pubblico ufficio, la Direzione delle Gabelle, all'epoca ospitata nell'edificio annesso alla stazione ferroviaria granducale ancor oggi nota come «Leopolda». Questa sistemazione, assolutamente inadeguata per quella che era stata una delle *nobilis opera* della collezione granducale, fortunatamente non durò a lungo. Il 20 maggio del 1870, infatti, la statua è registrata a Palazzo Pitti (AGU, Inventario Oggetti d'Arte di Palazzo Pitti, vol. 2, nu-

mero d'ordine 234) dove fu collocata nei saloni affrescati da Giovanni da San Giovanni e dove, probabilmente nel 1873, ebbe modo di vederla H. Dütschke. Con la sua minuziosa e articolata descrizione (Dütschke 1875, pp. 25 s.) lo studioso tedesco, oltre a constatare la presenza della testa attuale, sembra avallare uno stato di conservazione del marmo piuttosto buono, privo di mancanze o stati di degrado tali da giustificare le note dell'autore. Negli anni ottanta dell'Ottocento ancora si discuteva sulla collocazione definitiva della statua nella quale, ormai, non si riconosceva più Cleopatra, bensì Arianna addormentata. Enrico Ridolfi, direttore degli Uffizi in quel torno di tempo, nel dicembre del 1888 (AGU 1888, Galleria degli Uffizi, n. 56) formulò una richiesta ufficiale per riaccogliere la statua in Galleria (in una «nuova sala delle sculture antiche» che, in effetti, non vide mai la luce), e per procedere alla sostituzione della testa carradoriana con quella precedente, trovata nel 1883 da Adriano Milani nei depositi del Bargello (Milani 1912, p. 313, n. 40). Riemerse così la testa cinquecentesca dell'Arianna (inv. MAF 13727; Romualdi 2004, pp. 191 s., n. 77), tanto ammirata da Winckelmann, le cui vicende, dopo la rimozione dal resto del corpo effettuata da Carradori fra il 1788 e il 1790, possono essere ricostruite solo in via ipotetica. Con ogni probabilità questa integrazione rimase nei depositi degli Uffizi sino a quando, dopo il 1865, con la costituzione del Museo Nazionale del Bargello, il marmo, correttamente giudicato moderno, fu trasferito insieme alle

altre opere scultoree rinascimentali o barocche di Galleria nella nuova istituzione. Confinata ancora una volta nei depositi, la testa lì rimase sino alla riscoperta del Milani che la giudicò opera di «stile attico del IV sec. a.C.» (Milani 1912, p. 313, n. 40), prevedendone addirittura uno studio specifico, di cui dà anticipazione nella guida del 1912 (Milani 1912, p. 313, n. 40), che però non sarà mai pubblicato forse per l'avvenuta presa di coscienza della modernità del marmo. Dell'antichità della testa era convinto anche Ridolfi al momento di inviare la sua lettera all'Intendente della Casa Reale e proprio su questo argomento si basava la sua richiesta di una sostituzione della testa carradoriana. Il desiderio del Ridolfi fu esaudito solo in parte. L'Arianna lasciò effettivamente Palazzo Pitti all'inizio del gennaio del 1889 (AGU, Inventario Oggetti d'Arte di Palazzo Pitti, vol. 2, numero d'ordine 234), ma, ammesso che sia transitata dai depositi degli Uffizi, non dovette rimanervi a lungo e, sicuramente, il restauro tanto auspicato dal direttore non ebbe mai luogo. Già sul finire dell'Ottocento, infatti, l'Arianna, con la sua testa cinquecentesca esposta a fianco, doveva aver trovato il suo posto sotto la quinta arcata del giardino di Palazzo della Crocetta (Romualdi 2000, p. 16), ormai divenuto sede del Regio Museo Archeologico da oltre un decennio. Questa sistemazione, attestataci anche dalle foto dell'inizio del XX secolo (Romualdi 2000, p. 18), fu, però, ancora una volta transitoria. A partire dal 1929, in seguito alla costruzione del Corridoio del Topografico

che metteva in comunicazione il Palazzo della Crocetta con il fabbricato degli Innocenti inglobando le arcate sino ad allora affacciate sul giardino (Romualdi 2000, pp. 22 s.), i marmi furono riallocati in nuovi spazi. Le opere più significative, fra cui l'Arianna, furono sistemate nel salone del Nicchio, all'ingresso del Museo, e lì i marmi saranno sorpresi dall'alluvione del 1966. La collezione di statuaria di antica collezione, rimossa dai percorsi espositivi in vista di un loro radicale riordino, prese così la via dei depositi, prima nello stesso Palazzo della Crocetta e poi, nel 1984, a Villa Corsini a Castello, complesso demaniale posto alla periferia di Firenze divenuto in quegli anni il collettore di tutto il materiale lapideo del Museo Archeologico di Firenze (Romualdi 2004, pp. 14 s.). Nel 2001 Antonella Romualdi, nel quadro di una parziale sistemazione museale della villa con i materiali in essa contenuti, restituì la scultura alla fruizione del pubblico, sistemandola in un resede del salone principale della villa barocca, direttamente affacciato su un giardino all'italiana. Questo allestimento, che riecheggia l'originaria Loggia di Villa Medici, sopravvisse sino al 2012, quando, nel novembre di quell'anno, la statua fu riportata, su iniziativa di chi scrive, nel complesso vasariano per ornare il centro della riallestita sala di Michelangelo, posta a breve distanza da quella sala 41 dove, sul finire del XVIII secolo, l'Arianna aveva vissuto la sua brevissima stagione museale. Nel gennaio del 2018 la statua è stata riposizionata in un ambiente del piano terra del complesso degli Uffizi.

Disegni, Calchi e incisioni

La piccola tela dipinta da Diego Velázquez nel suo viaggio del 1649-1651, oggi al Museo del Prado, costituisce la raffigurazione più antica della scultura (Schröder 2004, p. 396, fig. 88). Nonostante l'interesse del pittore sia dedicato principalmente al contenitore architettonico e nonostante la rapidità del tocco con cui è resa la figura della Cleopatra, la rotazione della testa e la postura del braccio destro sono comunque descritte con chiarezza sufficiente da consentire l'identificazione con la "Testa Milani", cioè con la testa di integrazione cinquecentesca oggi separata dal resto della statua di cui tratteremo nel dettaglio più oltre. Dibattuta è, invece, la questione relativa a quale Cleopatra, se quella vaticana o quella medicea, sia servita da modello per la replica marmorea realizzata da Corneille van Clève per Versailles fra il 1684 e il 1688 (Müller 1935, fig. 5). Secondo Laviosa, seguita in questo anche da parte della letteratura più recente (Rausa 2000, p. 187), ad essere riprodotta è la Cleopatra di Villa Medici, ma, come rilevato da Adrian Sthähli (2001, p. 383, nota 11), alcuni dettagli, come la frangia del mantello sotto il fianco sinistro della donna presente solo sul marmo vaticano, sembrano senz'altro indicare come modello la statua romana, mediata probabilmente dalla replica bronzea che ne aveva ricavato Primaticcio per Francesco I. Se la resa rocciosa del piano su cui poggia la statua di Versailles può essere effettivamente stata suggerita dalla scelta già del Primaticcio di integrare con una superficie analoga la replica bronzea, altri det-

tagli, come l'andamento plastico e mosso delle pieghe della veste fra i piedi della donna, mostrano oggettive affinità con quanto vediamo nella statua fiorentina. Si potrebbe, forse, pensare ad una sorta di compendio operato dal van Clève, che ricompose, nella versione francese, spunti dedotti dalle due Cleopatre, a lui ben note grazie al suo prolungato soggiorno romano come ospite dell'Accademia di Francia. Sicuramente derivato dalla replica romana, invece, è il gesso madrileno realizzato da Velásquez all'epoca del suo secondo viaggio italiano (Harris 1981, p. 537). E' da ricordare, infine, anche la piccola incisione della scultura raffigurata nell'opera *Le statue di Firenze*, edita non oltre il dicembre del 1794 (*Le statue di Firenze 1790-1794*, II, tav. 31), che, per l'inclinazione della testa e la presenza del panneggio sul braccio destro, dimostra di replicare la testa attuale.

Stato di conservazione e restauri

Pochi anni dopo il sopralluogo del Winkelmann, nel 1759, la Cleopatra medicea fu oggetto, nell'ambito di un intervento di riallestimento della Loggia, di un restauro da parte del Sibilla che comportò l'integrazione di alcune dita mancanti (Cecchi-Gasparri 2009, p. 296). Trasferita a Firenze nel giugno del 1787 (Capecchi-Paoletti 2002, p. 155, doc. VI), la scultura fu affidata a Francesco Carradori per un restauro che lo terrà impegnato a lungo. Al settembre 1788 risale l'invio da parte dello scultore di un ordine alle cave di Carrara per un blocco necessario alla «nota statua della

Cleopatra» di metri 2,27 x 1,51 x 0,29 (Capecchi-Paoletti 2002, p. 169, doc. XXI). Dalla documentazione sappiamo, però, che nel febbraio 1789 non fu consegnata soltanto questa lastra, destinata evidentemente a servire da base alla figura come dimostrano le misure, ma anche un secondo blocco marmoreo di qualità differente (Capecchi-Paoletti 2002, p. 40, nota 172) nel quale si è già ragionevolmente supposto che sia stata realizzata la testa attuale. A dimostrare la paternità carradoriana della testa, messa in dubbio a più riprese in letteratura (Gasparri 1999, p. 168; Stähli 2001, p. 384, n. 15) a causa della firma datata al 1877 del restauratore Ludovico Colivicchi incisa sul piano roccioso della scultura e sulla quale ritorneremo più oltre, concorrono numerosi elementi. In primo luogo si deve ricordare la relazione di Tommaso Puccini da inoltrarsi a Francesco Carradori, datata al 20 dicembre 1797 (AGU, Filza XXVIII (1796-1797), n. 47), con la quale il direttore della Galleria stabilisce con rigore i criteri ai quali lo scultore avrebbe dovuto attenersi nel restauro del gruppo di Aiace sotto la Loggia dei Lanzi. Puccini, fortemente avverso alle integrazioni estetiche di gusto barocco, tanto da non esitare a farle rimuovere radicalmente come dimostra il caso esemplare della *Venus Victrix* (Paolucci 2013, pp. 518 s.), e convinto fautore di interventi filologici, raccomandava che lo scultore mettesse mano all'opera solo dopo aver studiato l'altro gruppo di Aiace presente in città, quello di Palazzo Pitti, assai meglio conserva-

to. Nella relazione del direttore, Carradori avrebbe dovuto procedere traendo calchi della parti antiche dell'altra replica e riportare fedelmente questi elementi sulla statua della Loggia evitando le «sue poco felici invenzioni quali sono i restauri dell'Apollo e della Cleopatra». È del tutto ragionevole concludere che gli inopportuni restauri ai quali fa riferimento Puccini non possano limitarsi all'inserzione della base marmorea ancor oggi esistente, ma debbano necessariamente riferirsi a un intervento invasivo come la sostituzione della testa. Fra il 1788 e il 1789, dunque, Francesco Carradori operò un restauro significativo sulla statua volto sia ad assicurarne la stabilità, grazie all'inserzione di una lastra marmorea di base, sia ad "aggiornarne" l'aspetto con l'inserimento di una nuova testa dal carattere marcatamente patetico e dalla posa teatrale che andò a sostituire la precedente integrazione cinquecentesca realizzata sul modello della replica vaticana. Incerti, invece, sono la natura e l'entità dell'intervento realizzato da Ludovico Colivicchi che incise sulla roccia su cui poggia la testa Arianna la firma «L.o Colivicchi scul. Restaurò 1877». Il nome e l'attività di Colivicchi, uscito dai ranghi dell'Accademia fiorentina, sono testimoniati esplicitamente in una sua proposta alla Direzione delle Gallerie, inviata nel 1875 ma non accolta, di effettuare una ripulitura del gruppo di Ercole e Caco di Piazza della Signoria (AGU 1875, Filza C, Direzione delle Regie Gallerie, ins. 7). Tenendo conto di questo precedente

e constatata l'impossibilità di riferire al 1877 la sostituzione della testa o l'inserimento della lastra di base marmorea, entrambe da ricondurre alla mano di Carradori, si potrebbe forse ipotizzare che l'intervento di Colivicchi si sia limitato a una pulitura delle superfici e a una sostituzione delle stucature preesistenti. Il restauro, ricordato in forma così magniloquente, sarebbe stato, in realtà, quella che oggi definiremmo una manutenzione approfondita, dettata, probabilmente, dall'esigenza estetica di adattare l'aspetto del marmo alla sua nuova sistemazione in un ambiente aulico come quello delle sale affrescate di Palazzo Pitti. A corroborare una simile ricostruzione, peraltro ipotizzata già da Milani (1912 p. 313), si potrebbero addurre anche le foto di fine XIX secolo che mostrano la scultura nel giardino di Palazzo della Crocetta ancora caratterizzata da una sostanziale unità cromatica, poi perduta nei decenni successivi, come è evidente dalle riproduzioni realizzate alla metà del XX secolo per l'articolo di Clelia Laviosa, a causa della caduta di quelle stucature che sembra probabile far risalire all'intervento del 1877. Nell'estate del 2012 la scultura è stata anche oggetto di un sistematico intervento di manutenzione che ha consentito di mettere a punto una completa mappatura della scultura, grazie alla quale è stato possibile circoscrivere con chiarezza l'entità della parte antica e ricondurre a due distinte fasi (quella cinquecentesca e quella tardo settecentesca) le numerose integrazioni. In que-

sta occasione si è proceduto anche ad analisi petrografiche condotte su cinque rilievi prelevati dalla testa carradoriana, da quella “Milani”, dalla porzione antica della statua, dalle integrazioni delle parti inferiore del corpo riferibili a restauri cinquecenteschi e dalla base marmorea carradoriana. I risultati delle analisi, conservati nell’Archivio Restauri delle Gallerie degli Uffizi ed esaminati in spettrometria di massa dall’Istituto di Geologia Ambientale e Geoingegneria del CNR di Roma per conto del laboratorio di analisi del dott. Marcello Spampinato, hanno classificato come marmo docimeno quello col quale è realizzata la parte antica. Sorprendentemente è risultato essere docimeno anche il marmo nel quale sono scolpite la testa “Milani” e la parte inferiore del corpo, cioè le integrazioni risalenti al XVI secolo, mentre, come prevedibile, sono riconducibili alla famiglia dei marmi apuani i campioni prelevati dalla testa e dalla base. Non ci si può non domandare come i restauratori cinquecenteschi possano aver selezionato proprio un marmo docimeno, ad occhio nudo pressoché indistinguibile da molti altri marmi bianchi a grana fine, per integrare un frammento di scultura realizzato nello stesso materiale. Nel caso della testa, le dimensioni relativamente ridotte, rendono plausibile l’ipotesi che i restauratori si siano serviti di una parte non più recuperabile della stessa statua, secondo una procedura ben nota all’epoca, ma questa ricostruzione sembra difficile da applicare nel caso delle

integrazioni della parte inferiore del corpo, la cui lunghezza è maggiore di quella della parte antica sopravvissuta.

Analisi

La dipendenza delle integrazioni dell’Arianna fiorentina dal modello offerto dalla sorella vaticana, offrono un importante *post quem* per la loro datazione. La resa della parte anteriore dei calzari della statua oggi agli Uffizi replica puntualmente lo schema di quelli che vediamo indossati dalla statua vaticana, che fu integrata di questi elementi entro il 1538-1540, quando i piedi della scultura sono raffigurati interi per la prima volta in un disegno di Francisco de Hollanda. Tra gli anni quaranta del XVI e gli anni ottanta dello stesso secolo, quando la statua entrò, verosimilmente integrata di ogni parte mancante nelle collezioni medicee, si devono, quindi, datare le integrazioni della testa con il braccio destro, della parte inferiore del corpo, di parte del braccio sinistro, delle gambe a partire da poco sotto il bacino e di quasi tutta la superficie rocciosa su cui è sdraiata Arianna. I restauri fiorentini, dunque, conservano dettagli che, in alcuni casi, sono stati eliminati nella statua vaticana dagli interventi settecenteschi del Sibilla. È questo, probabilmente, il caso della ricaduta ad andamento rettangolare dell’*himation* sul lato anteriore in corrispondenza della gamba sinistra, punto dove, sulla statua vaticana, oggi vediamo invece una ricaduta semicircolare dovuta ai restauri del XVIII secolo. Altrove, invece, si nota una maggiore

libertà rispetto al modello, come nella resa del rabbocco sotto la coscia sinistra o nella ricaduta delle pieghe della veste fra i piedi, dove il tessuto acquista una volumetria e una complessità che non ritroviamo sulla replica romana.

Importanti elementi per una rilettura della qualità formale della scultura e del suo rapporto nei confronti dell'Arianna vaticana vengono anche dall'analisi di quanto di antico sopravvive. Già Clelia Laviosa sottolineò come la replica fiorentina offrisse importanti indizi sia sulla corretta posizione del corpo, assai più sdraiato e portato all'indietro che nella replica romana, sia sulla natura del terreno, che nella sola versione fiorentina appare caratterizzato come roccioso (Laviosa 1958, p. 165). Neppure è sfuggita agli studiosi la grande cura riservata, nell'Arianna medicea, alla descrizione del pannello del chitone e dell'*himation*, attentamente definito anche sul lato posteriore, a differenza di quanto è possibile constatare sulla sorella vaticana (Wolf 2002, p. 91). Inoltre, come è stato giustamente osservato da C.M. Wolf, è indubbio che la porzione antica del torso dell'Arianna degli Uffizi sia caratterizzata da un'accentuata ricerca di effetti coloristici delle superfici, ottenuti con un'insistita plissettura del chitone e con l'indicazione, nelle ricadute dell'*himation* sul retro della figura, anche delle "pieghe d'armadio". Degna di nota, infine, è anche la lavorazione quasi virtuosistica del pannello, dotato di sottosquadri che, in alcuni punti come al di sotto del seno destro,

raggiungono i cinque centimetri di profondità. Nel complesso, sembra difficile sfuggire all'impressione di trovarsi dinanzi a una replica realizzata con una cura e un'attenzione che si stentano a riconoscere nella copia romana e che fanno rimpiangere l'esiguità della parte antica conservatasi nella statua di Galleria. Alcune peculiarità, come le pieghe d'armadio o la marcata plissettura, potrebbero, infatti, convincentemente essere interpretate come indizi di una *lectio difficilior*, suggerendo per la replica fiorentina la possibilità di una sua maggiore fedeltà all'archetipo, ricondotto a maestranze pergamenee del II secolo a.C. (Romualdi 2004, pp. 189 s., nota 12) ed attestatoci, oltre che dalla replica vaticana e del Prado (Schröder 2004, pp. 392-397, n. 187), ora anche da una terza copia da Perge (Christine Özgan di prossima pubblicazione). A questa maggiore aderenza al prototipo potrebbe essere ricondotta anche la foggia dell'acconciatura, che non doveva coincidere puntualmente con quella vaticana, come dimostrano le due ciocche (e non una come nella statua romana) che, ricadendo sul petto, raggiungono quasi il seno sinistro. Proprio la resa di queste ciocche, distinte fra di loro da solchi profondi e continui di trapano e caratterizzate al loro interno solo da pochi e sottili incisioni, sembrano trovare echi piuttosto convincenti nella scultura di età antonina, come suggerisce il confronto con una testa femminile dalle terme adrianeae di Afrodizia databile ai decenni centrali del II secolo (Ther-

kildsen 2012, p. 49, fig. 1). Questo orizzonte cronologico, che ben si adatta ai convincenti confronti già proposti dalla Wolf per la resa del panneggio (2002, p. 92), non discorda neppure con l'uso di un marmo bianco proveniente dal bacino docimeno, il cui periodo di massima fortuna e sfruttamento, come è noto, si colloca proprio nel pieno II secolo d.C. (Pensabene 2013, p. 372).

Fabrizio Paolucci

BIBLIOGRAFIA

Amelung 1903-1908: W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, II, Berlin 1903-1908, pp. 639 s.

Andreae 2001: B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, p. 106, n. 71, fig. 65.

Bernhard 1986: M. L. Bernhard, *S. V. Ariadne*, LIMC, III, Zürich-München 1986, pp. 1050-1070, p. 1062, n. 119.

Bieber 1977: M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977, pp. 145 s., fig. 624.

Bocci Pacini 1991: P. Bocci Pacini, *Alcuni restauri del Carradori nella Galleria di Firenze*, *Critica d'Arte*, V-VI, 1991, pp. 81 s., figg. 3-4.

Cambiagi 1793: G. Cambiagi, *Descrizione della Reale Galleria di Firenze secondo lo stato attuale*, Firenze 1793.

Capecchi - Paoletti 2002: G. Capecchi - O. Paoletti, *Da Roma a Firenze: le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*, Firenze 2002, pp. 16 s., nn. 54-57, pp. 25, 40, 169.

Cecchi - Gasparri 2009: A. Cecchi - C. Gasparri, *La Villa Médicis. Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, 4, Roma 2009, pp. 296 s., n. 533.

Chiari - Vascellini 1790-1795: G. Chiari - G. Vascellini, *Statue di Firenze*, II, Firenze s.d., tav. 31.3.

Cressedi 1958: G. Cressedi, *s.v. Arianna*, EAA, I, Roma 1958, p. 631.

De Agostino 1968: A. De Agostino, *Il Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1968, p. 118.

Dütschke 1875: H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, II, *Zerstreute antike Bildwerke in Florenz beschrieben von Hans Dütschke*, Leipzig 1875, pp. 25 s., n. 50.

Elvira Barba 2010: M. A. Elvira Barba, *Cleopatra o Ariadna: ritorno a un debate superado*, *Anales de la Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 12 ss., fig. 3.

Gasparri 1987: C. Gasparri, *Su alcune vicende del collezionismo di antichità a Roma tra il XVI e il XVII secolo: Este, Medici, Albani e altri*, *Scienze dell'Antichità*, 4, 1987, pp. 259 s.

Gasparri 1991: C. Gasparri, *La collection d'antiques du cardinal Ferdinand* in G.M. Andres, A. Chastel, P. Morel, *La Villa Médicis*, 2, *Etudes*, Roma 1991, p. 476.

Gasparri 1999: C. Gasparri, *Statua di Arianna dormiente*, *cd. Cleopatra*, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale*.

- Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici, Roma 1999, pp. 168 ss., n. 17.
- Harris 1981: E. Harris, *Velazques and the Villa Medici*, *Burlington Magazine*, 123, 1981, pp. 537-541.
- Haskell-Penny 1984: F. Haskell – N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica. 1500-1900*, Torino 1984, pp. 249 s.
- Laviosa 1958: C. Laviosa, *L'Arianna addormentata nel Museo Archeologico di Firenze*, in "ArchCl", 10, 1958, pp. 164-171.
- Lippold 1950: G. Lippold, *Die Griechische Plastik, Handbuch der Archäologie*, III, 1, München 1950, p. 347, n. 3.
- McNally 1985: S. McNally, *Ariadne and Others. Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, in "ClAnt", 4, 1985, p. 171, n. 71.
- Milani 1912: L. A. Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1912, p. 313, n. 41, tav. CLII.
- Moreno 1994: P. Moreno, *Scultura ellenistica, I-III*, Roma 1994, p. 290, n. 559.
- Müller 1938: W. Müller, *Zur schlafenden Ariadne des Vatikan*, in "RM", 53, 1938, p. 172.
- Paolucci 2007: F. Paolucci, *Fortuna e vicende collezionistiche delle tre repliche del Pothos di Skopas conservate a Firenze*, in "Studi e Restauri", II, pp. 25-38.
- Paolucci 2013: F. Paolucci, *La Venere Aurea ritrovata in Δόσις ὀλίγη τε φίλη τε. Studi per Antonella Romualdi*, Firenze 2013, pp. 507-526.
- Pensabene 2013: P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica*, Roma 2013.
- Rausa 2000: F. Rausa, *Statua di Arianna addormentata cosiddetta Cleopatra*, in E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, *L'Idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, I-II*, Roma 2000, p. 187, n. 1.
- Reinach 1906-1924: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, Paris 1906-1924, p. 408, n. 5.
- Ridgway 1990: B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture. I. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Bristol 1990, pp. 330 s.
- Robertson 1975: M. Robertson, *A History of Greek Art, I-II*, Cambridge 1975, p. 535, n. 84.
- Romualdi 2000: A. Romualdi (a cura di), *Il giardino del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*. Guida, Firenze 2000, p. 18.
- Romualdi 2001: A. Romualdi, *I marmi nel salone della villa in A. Romualdi – V. Vaccaro, Villa Corsini a Castello e le collezioni del Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 2001, pp. 49 ss.
- Romualdi 2004: A. Romualdi (a cura di), *I marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello*, Firenze 2004, pp. 187 ss., n. 76.
- Schröder 2004: S. F. Schröder, *Museo Nacional del Prado. Catálogo de la escultura clásica. Vol. II. Escultura mitológica*, Madrid 2004, pp. 392, 395.
- Schröter 1990: E. Schröter, *Antiken der Villa Medici in der Betrachtung von Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Johannes Wiedewelt. Neue Quellen, Mitteilungen Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1990 (XXXIV)*, pp. 379-412.
- Stähli 2001: A. Stähli, *Vom Auge des Betrachters entkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen Plastik: Die "Schlafende Ariadne" im Vatikan*, in S. Buzzi et alii, *Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60. Geburtstag*, Bonn 2001, pp. 383 s., nn. 10-12.
- Therkildsen 2012: R. H. Therkildsen, *A 2nd century C.E. colossal marble head of a woman: a case study in Roman sculptural polychromy*, *Tracking Colour*, 4, 2012, pp. 45-63.
- Winckelmann 1764: J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda 1764.
- Wolf 2002: C. M. Wolf, *Die Schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, *Hambur* 2002, pp. 87-92, 352, n. 2, tavv. 28-30, pp. 109 s., 112, 114.
- Wrede 1982: H. Wrede, *Der Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana Trevi*, in "TrWPr", 4, 1982, p. 7, tav. 2.1.
- Zacchioli 1790: F. Zacchioli, *Description de la Galerie Royale de Florence. Nouvelle édition*, Arezzo 1790.



ARTE ROMANA
Apoxyomenos
(atleta con lo strigile)

Inventario e materiali

Inv. 1914 n. 100. Marmo greco a grana media; integrazioni in marmo italico leggermente venato di grigio.

Misure

Per l'altezza della statua sono state indicate misure che vanno da 195 a 194 cm, ma gli studiosi che più direttamente si sono occupati della scultura l'hanno fissata a 1,93 m. Queste oscillazioni non devono sorprendere, visto che la superficie superiore del plinto non è perfettamente piana. Istruttivo è anche il confronto tra la statua degli Uffizi e le repliche in bronzo trovate a Efeso (alt. 1,925 m) e presso l'isola di Lussino (alt. 1,92 m). La distanza tra il capezzolo destro e l'ombelico è di 0,245 m sia nella statua fiorentina, che nelle due repliche in bronzo; quella tra il capezzolo sinistro e l'ombelico nell'*Atleta* degli Uffizi misura 0,265, nella replica di Vienna 0,285 m, in quella di Lussino 0,285 m. La distanza tra i malleoli interni, che nella statua fiorentina è di 0,195 m, in quella di Vienna è di 0,155 m e in quella di Lussino di 0,175 m. Nella replica viennese questa distanza è stata ricostruita dai restauratori ed è quindi ipotetica; nella statua di Lussino le gambe hanno subito qualche trauma, ma la distanza tra i malleoli trova un riscontro nel plinto bronzeo, o meglio nelle impronte conservate sul suo lato superiore: è quindi probabile che sia questa la misura più vicina a quella dell'archetipo. Nella copia fiorentina la maggiore distanza tra i piedi si spiega con il peso della statua, scolpita in marmo, e con l'esigenza di aumentarne la stabilità.

Provenienza e vicende collezionistiche

La statua, verosimilmente arrivata da Roma intorno alla metà del Cinquecento, è attualmente esposta nel primo corridoio degli Galleria degli Uffizi, dove giunse all'epoca della sua formazione, dopo essere stata esposta nella Sala delle Nicchie a Palazzo Pitti. La sua presenza viene puntualmente segnalata negli inventari della Galleria, che non registrano suoi spostamenti. Sul plinto e sul sostegno si leggono ancora i seguenti numeri: un 4 scritto in vernice rosso scura (inv. 1753), un n. 37 in vernice paonazza (inv. 1769); un n. 131 in vernice rossa (inv. 1825); un 100 in vernice nera (inv. 1914).

Disegni e incisioni

Non sono noti disegni dell'*Atleta con lo Strigile*, la cui conoscenza venne dapprima assicurata da incisioni, come quelle pubblicate da Gori, da David e dallo Zannoni. Per il mondo scientifico la possibilità di apprezzarne le qualità fu facilitata dalla riproduzione della statua in importanti pubblicazioni dedicate alla plastica antica.

Stato di conservazione e restauri

Nel complesso la statua è ben conservata. Alcune fratture, rilevabili nel corpo dell'*Atleta*, potrebbero essersi verificate durante i numerosi trasporti, ai quali fu sottoposto in epoca moderna. Diversamente da quanto è stato da alcuni sostenuto, il volto appare praticamente intatto. Sui capelli, nella zona compresa tra le corte ciocche poste sopra la fronte

e quelle più corpose, che si trovano alla sommità del capo, c'è un incasso di forma rettangolare, orientato trasversalmente e leggermente spostato verso la metà destra del volto. L'incasso, profondo circa 2 cm, ha una lunghezza di circa 3 cm, mentre la sua larghezza arriva a 2,1 cm. Secondo Amelung doveva servire a fissare una corona da vincitore, probabilmente metallica: a confronto egli richiama una gemma, il cui intaglio mostra un atleta con lo strigile, alla cui destra è raffigurata una corona, sotto la quale si trova un vaso, nel quale è infilato un ramo di palma.

Gli omeri, antichi fino ai gomiti, hanno guidato il restauratore cinquecentesco nel decidere l'inclinazione degli avambracci, entrambi moderni, che furono applicati con commettiture piane. Il vaso di marmo, tenuto con tra le mani, è ricomposto da più pezzi, alcuni dei quali secondo Mansuelli sarebbero antichi, ma questo non è sicuramente il caso del lungo collo, lavorato nello stesso marmo degli avambracci. Il corpo baccellato del vaso, scolpito in un solo pezzo di marmo bianco a grana fine, potrebbe essere antico, ma non è pertinente alla statua. Alla sua estremità inferiore non troviamo il piede, evidentemente perduto, sostituito da un informe disco che lo collega alla mano sinistra. Secondo Bloch potrebbero essere di restauro anche il sesso e il plinto, ritenuto moderno pure da Dütschke, ma l'indicazione non corrisponde al vero. Nel sesso il pene è applicato e potrebbe essere moderno, ma lo stesso non si può dire per la parte restante. Il tronco di pal-

ma, lavorato solo nella parte anteriore, è solidale alla gamba destra e al plinto: le tre parti vanno dunque considerate antiche. In entrambe le caviglie si nota una linea sottile di frattura, che corre poco sopra la noce del piede, ma che non deve aver mai comportato una vera e propria rottura. Linee di frattura più nette attraversano l'omero sinistro (a metà del bicipite) e l'attacco delle gambe, passando sopra la peluria pubica, il cui margine superiore potrebbe essere stato regolarizzato modernamente. All'esterno della coscia sinistra c'è una zona rettangolare di colore più chiaro: qui si trovava l'attacco del puntello antico, destinato a sostenere il polso sinistro. Il puntello fu eliminato quando il restauratore decise di far scendere più in basso la mano, per sostenere la quale fu necessario un nuovo puntello, che poggia sul lato anteriore della coscia sinistra. Un puntello simile sorregge il braccio destro, poco prima del gomito: è probabile che sia antico, ma sembra aver subito una rilavorazione. Di restauro è anche la parte anteriore del pollice del piede destro; un piccolo tassello è stato inserito sull'esterno del piede sinistro. Sul lato superiore e su quello destro il plinto è tagliato secondo una linea curva, forse in vista dell'inserimento in una nicchia.

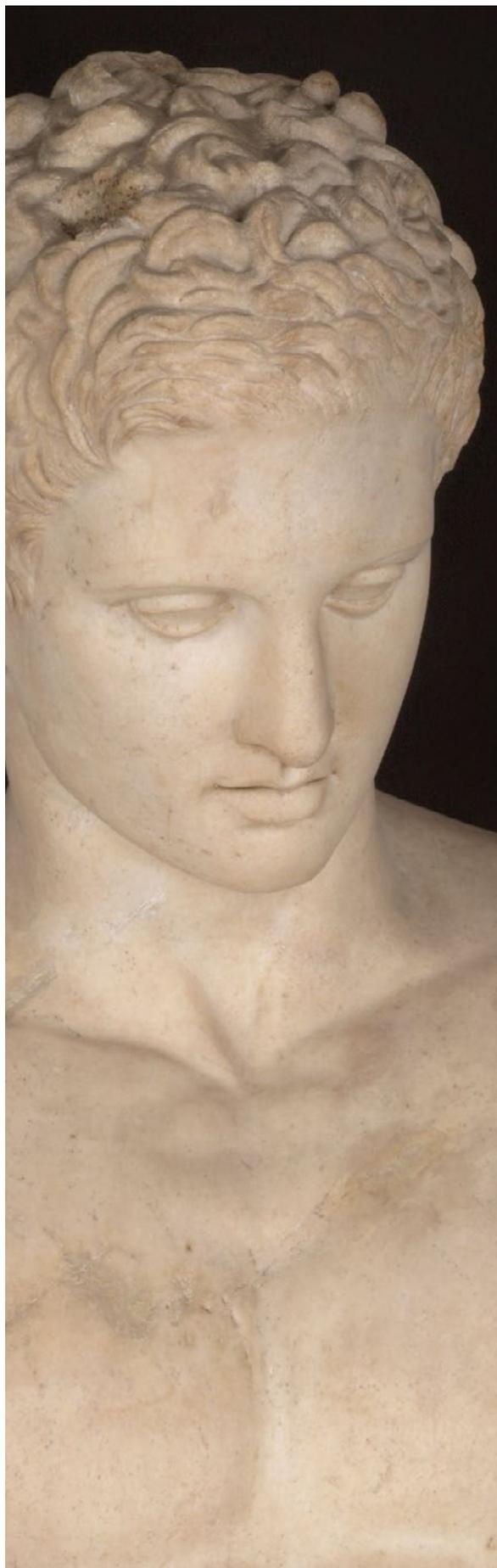
Chi guidò il restauro cinquecentesco fu probabilmente ispirato dalle fonti antiche che parlano delle unzioni degli atleti, collegandole ad *ampullae* e strigili (Apul. Flor. 1, 9, pp. 22-23). La conoscenza degli agoni antichi era stata d'altra parte incrementata non solo da trattati come

quello sull'*ars gymnastica* di Girolamo Mercuriale, apparso nel 1549, che ebbe una notevole diffusione, favorita da molte ristampe.

Analisi

La statua, che raffigura un atleta in nudità ideale, riproduce un archetipo in bronzo databile intorno alla metà del IV secolo a.C., che è stata attribuito a un allievo di Policleto. Il suo atteggiamento era quello di pulire lo strigile o, più verosimilmente di passarlo sul dorso della mano sinistra. L'atleta appare concentrato nell'azione che sta svolgendo, verso la quale l'ovale delle braccia e l'inclinazione del capo orientano lo sguardo dell'osservatore. Il peso del corpo grava sulla gamba destra, dalla quale sale un flusso di energia, che già all'altezza delle mani viene incanalato verso il lato sinistro del corpo, dalla parte della gamba che tocca il suolo solo con la parte anteriore del piede. L'elasticità dell'impostazione è peraltro bilanciata dall'architettura del corpo, dove le ampie spalle e i pettorali possenti concludono lo slancio delle lunghe gambe. Il volto si distacca dai canoni tradizionali dell'età classica, specie per la larghezza degli zigomi. Sembra quasi che l'artista abbia voluto contrapporre un volto con tratti ancora da adolescente allo sviluppo del corpo, che aveva consentito all'atleta di partecipare con successo alle competizioni dei ragazzi, misurandosi con successo in un agone pesante, verosimilmente il pugilato, come suggeriscono i padiglioni auricolari leggermente rigonfi. Sui limiti di età di queste gare, riservate ad atleti che non avevano ancora raggiunto

l'età adulta, si continua a discutere: alcuni pensano che vi fossero ammessi atleti fino a diciannove anni, altri pensano che il limite superiore fosse rappresentato dai diciotto anni. Certo è che anche ai vincitori di queste gare venivano tributati onori e celebrazioni. Basti pensare ad Antipatro di Mileto, vincitore nel pugilato dei ragazzi nel 388 o nel 384 a.C., che Dionisio I cercò di corrompere perchè si dichiarasse siracusano, ma che nell'iscrizione della statua, scolpita da Policleteo II, dichiarava di essere stato il primo degli Ioni a vincere a Olimpia, dove ricevette grandi onori anche Ateneo di Efeso, vincitore nella stessa gara, forse nel 352 a.C. In questo contesto potrebbe avere un senso il fatto che due delle copie in bronzo dell'*Atleta con lo Strigile* (quella di Efeso e la testa Nani) appaiono lavorate in una stessa bottega, da localizzare in Asia Minore. Degno di nota è anche il fatto che Plinio (*nat. hist.* 34, 55) citi un *Apoxyomenos*, opera di un Policleteo, che potrebbe essere quello più giovane. L'esistenza di copie fedeli in materiali diversi (marmo, basanite, bronzo), accompagnata da versioni di formato ridotto e da varianti, conferma in ogni caso che l'archetipo dell'*Atleta con lo strigile* era un'opera famosa di età classica, la cui struttura non sembra toccata da quelle ricerche di un inserimento più dinamico della figura nello spazio, che possiamo cogliere nel *Giovane di Antikythera* e nell'*Apoxyomenos* di Lisippo. Nella replica degli Uffizi risultano attenuati alcuni tratti peculiari del volto; anche la resa dei capelli è meno analitica, specie sulla parte alta del capo e sul retro. Il taglio degli occhi e delle labbra socchiuse appare



netto ed elegante, mentre il modellato del volto è improntato a un gusto classicistico sobrio, ma raffinato, che ci indirizza verso un periodo compreso tra il 130 e il 150 d.C. Una conferma in questo senso è offerta dal sostegno a forma di tronco di palma, di un tipo attestato in statue dell'epoca.

Vincenzo Saladino

BIBLIOGRAFIA

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

Bloch 1892: L. Bloch, *Eine Athletenstatue der Uffizigalerie*, in "RM", 7, 1892, pp. 81-105.

BrBr 1888 e ss.: H. Brunn, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, München 1888 e segg.

Curti 1988: F. Curti, *La primitiva esposizione di sculture antiche nella Galleria degli Uffizi: proposte di identificazione in Xenia*, 16, 1988, pp. 115-124.

Daehner 2015: J. M. Daehner, *Atleta (tipo dell'Apoxiomenos di Efeso)*, scheda in *Potere e Pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra a cura di J. M. Daehner - K. Lapatin, Firenze 2015, pp. 278-279.

David 1798: F.A. David, *Le Musée de Florence ou collection etc. grave par F. A. David avec explanation de F. W. Muhl*, Paris 1798.

Dütschke 1878: H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien. Band III. Die antiken Marmorbildwerken der Uffizien in Florenz*, Leipzig 1878, pp. 35-36 n. 72.

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

Gori 1734: A. F. Gori, *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum*

aereis tabulis incisae quae extant in thesauro Mediceo cum observationis Antonii Francisci Gorii, Firenze 1734.

Lippold 1950: G. Lippold, *Die Griechische Plastik, Handbuch der Archäologie*, III, 1, München 1950, p. 218.

Mansuelli 1958: G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958, pp. 59-60 n. 36.

Müthmann 1951: F. Müthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken : ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopistentätigkeit*, Heidelberg 1951.

Rausa 1994: F. Rausa, *L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo*, Roma 1994, p. 210 n. 1.

Saladino 2003: V. Saladino, *L'arredo statuaria della Sala delle Nicchie*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), a cura di D. Heikamp, Firenze 2003, pp. 129-137

Saladino 2006: V. Saladino, *The Uffizi Athlete*, in *Apoxiomenos. The Athlete from Croatia*, catalogo della mostra a cura di M. Michelucci, Firenze 2006, pp. 52-53, figg. 32-33.

Zannoni 1824: G.B. Zannoni, *Reale Galleria di Firenze Illustrata*, serie IV, vol. III, Firenze 1824.



**SPINELLO DI LUCA
detto SPINELLO ARETINO**

Arezzo, ante 1373 – ante 14 marzo 1411

Cristo benedicente

1384-1385 circa
tempera su tavola
diametro 25,1 cm

Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture
Inv. 1890 n. 10609

**Descrizione tecnica, stato di
conservazione e restauri**

Frammento del coronamento di una pala d'altare, raffigura Cristo redentore, a mezzo busto, benedicente con la mano destra e recante nella sinistra un filatterio con iscritto EGO. La forma rotonda della tavola è frutto di un rimaneggiamento del supporto.

L'opera ha subito interventi di restauro non documentati. È presente una fenditura verticale in coincidenza del punto di assemblaggio delle due assi, a fibratura diagonale, che formano il supporto. La fenditura è stata consolidata tramite l'applicazione di due inserti lignei a farfalla. Un'altra fessurazione, ad andamento diagonale, interessa la superficie pittorica nella parte destra del volto di Cristo.



Sul verso, nella metà inferiore della circonferenza, sono evidenti integrazioni lignee di circa cm 4 in basso e di cm 2 ai lati, apposte per regolarizzare la forma della tavola. L'immagine riprodotta nello studio di Procacci (1928) mostra il dipinto inserito entro una cornice moderna e con uno sfondo diverso dall'attuale, sul quale si stagliava l'impronta del compasso a fondo oro che inquadra la figura di Cristo. Il busto appariva integrato lungo il margine inferiore per adattarsi alla foggia circolare della tavola. Era allora già evidente il profondo graffio che percorre la veste di Gesù. La sistemazione attuale del dipinto precede la vendita all'asta a New York del 30 maggio 1979. Lo sfondo eccedente il trilobo è stato dipinto di nero. Il fondo oro è delimitato da una sottile modanatura

realizzata prima della vendita all'asta del 18/19 aprile 1934 a New York, American Art Association. La superficie pittorica originale, molto impoverita, presenta lacune sparse e ridipinture, più evidenti in corrispondenza della sommità della testa del Redentore e nelle vesti. Il fondo oro sembra essere in gran parte rifatto, ma lascia affiorare la decorazione dell'aureola composta da linee incise e semplici punzoni circolari.

Sul verso sono presenti varie iscrizioni, legate alle vicende collezionistiche.

Quella più antica, precedente all'intervento di risanamento del legno, è il numero 103 (oppure 193), scritto al centro a pennello, parzialmente danneggiato dall'apposizione delle farfalle lignee; poco più sotto è scritto "X 7". Sul supporto originale è pre-

sente anche l'iscrizione, a lapis, "1371 A / SD I DB (?)". Si sovrappone ai cunei lignei di risanamento la scritta "BHI-a 978.59". Inoltre, sulla porzione di legno nuovo in basso, sono presenti un timbro, illeggibile, e il numero 10709 (?).

Provenienza e vicende collezionistiche

Secondo la maggior parte degli studi critici (Perkins 1937, p. 386; Ferretti 1993; Weppelmann 2011, p. 139, cat. 18), prima dell'uscita dal territorio italiano alla fine degli anni Venti del XX secolo il dipinto si trovava a Firenze nella raccolta dell'antiquario Ventura, sebbene Procacci (1928, p. 42), nell'articolo che ha reso noto il dipinto, lo indicasse invece come parte di una diversa collezione fiorentina, quella Volterra. Passò quindi alle Ehrich Galleries a New York prima del 1930 (Fototeca Zeri, scheda 1785) e fu venduto all'asta a New York, American Art Association, nel 1934 (*Important paintings* 1934, cat. 7). Sulla base di un'indicazione riportata nell'archivio della Frick Art Library (FARL 704-B), l'opera passò quindi della collezione Colsmann (Weppelmann 2011). Del dipinto si persero poi le tracce fino a quando non ricomparve nuovamente in vendita a New York, Sotheby's, nel 1979 (*Important old master paintings* 1979, cat. 250). Pervenuto in Italia nella collezione di Stefano Ferrario a Borsano, Varese (Ferretti 1993), fu venduto da Finarte a Milano il 13 dicembre 1989 (*Dipinti antichi* 1989, cat. 138) e pervenne nella raccolta dell'antiquario Riccardo Gallino a Torino (Ferretti 1993), dove era ancora nel 2003 (Weppelmann 2011). Acquistato dalla Blue Art Limited

di Londra, è stato presentato all'Ufficio Esportazione di Firenze il 6 agosto 2012 e comprato dallo Stato italiano per la Galleria degli Uffizi con Decreto ministeriale n. 24410 del 10 settembre 2012.

È stato esposto a Torino nel 1993 (*Antichi Maestri Pittori*; Ferretti 1993) e nel 1995 (Lingotto Fiere; *Arte antica '95*, p. 4).

Per le ipotesi circa l'originale ubicazione, si vedano le vicende critiche.

Vicenda critica e analisi

Il dipinto è stato reso noto da Ugo Procacci (1928, p. 42) con l'attribuzione a Spinello Aretino, riferimento che non è mai stato messo in discussione dagli studi successivi, concentratisi invece sul problema dell'originale complesso di provenienza: una pala d'altare di cui la tavola col *Redentore benedicente* doveva costituire, per dimensioni, forma e soggetto, la cimasa, quella centrale nel caso si fosse trattato di un polittico. Procacci propose di riconoscerla la sommità dell'ancona ricordata da Giorgio Vasari alla metà del XVI secolo nella chiesa di Monte Oliveto Maggiore (Asciano, Siena), di cui facevano parte le tavole con l'*Incoronazione della Vergine* e il *Trapasso della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Siena (nn. 119, 125), oltre che i laterali con *i santi Nemesio e Giovanni Battista* e *i santi Benedetto e Lucilla* rispettivamente nel Museo Nazionale di Budapest (inv. n. 36) e al Fogg Art Museum a Cambridge, Harvard University (inv. 1915, n. 12 a-b). Secondo la ricostruzione documentaria di Procacci, si tratterebbe della sontuosa pala d'altare commissionata a Lucca nel 1384 a Spinello Aretino, al legnaiolo fiorentino Simone

Cini e al doratore senese Gabriello Saracini per la chiesa dei benedettini olivetani di Santa Maria Nova a Roma, poi pervenuta alla casa madre dell'ordine a Monte Oliveto, dove Vasari la vide e ne trascrisse il nome dei tre artefici, oltre alla data di completamento, il 1385 (G. Vasari, *Le vite. Edizione Giuntina e Torrentiniana*, <http://vasari.sns.it>, pp. 281, 285; per la storia del polittico, Weppelmann 2011, pp. 50-51, 143-158, 374-377 appendice documentaria n.7).

Il collegamento della figura del *Cristo benedicente* col polittico già a Monteoliveto era accolta da Boskovits, (Boskovits 1975, p. 439), Giovanna Damiani (in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 302), Natale (1991, p. 250), mentre sospendeva il giudizio Fehm (Fehm 1973, p. 265) ed era rifiutato da Calderoni Masetti (Calderoni Masetti 1973, pp. 13 nota 16, 15), che riteneva il frammento eseguito prima del 1384. Qualche perplessità era espressa da Torriti (Torriti 1980, p. 232) e Ferretti (1993), il quale, pur concordando circa la datazione verso il 1384-1385, giudicava la cimasa eccessivamente grande per sormontare *l'Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca di Siena (larghezza alla base cm 59, altezza cm 112) e prendeva in considerazione l'ipotesi che il Redentore potesse aver fatto parte di un altro polittico, ad esempio quello composto dalla *Madonna col Bambino in trono* in un collezione privata messicana e dai santi *Filippo e Grisante, Daria e Giacomo* nella Pinacoteca Nazionale di Parma (inv. n. 454, 457), proveniente forse dalla chiesa dei SS. Simone e Giuda a Lucca. La proposta di Ferretti era ripresa con maggiore decisione da Silvia Giorgi (in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 52), ma rifiu-

tata da Tartuferi (in *Sumptuosa Tabula Picta* 1998, p. 138) che ritiene la tavola col *Cristo benedicente* leggermente più tarda rispetto al polittico della chiesa del SS. Simone e Giuda, che egli data verso il 1380. Cautela esprime anche González Palacios (González Palacios 1998, p.19), che considera plausibile l'appartenenza della cimasa sia al polittico di Monteoliveto, che a quello con *Madonna e santi* eseguito da Spinello entro il 1384 per la chiesa di San Ponziano a Lucca, diviso fra il Fogg Art Museum a Cambridge, Harvard University (inv. n. 1917.3), l'Ermitage a San Pietroburgo (inv. nn. 272, 275) e la Galleria Nazionale di Parma (inv. nn. 452, 439, 430).

Weppelmann (Weppelmann 2011, p. 139 cat. 18), che ritiene difficile riuscire ad individuare quale fosse il complesso di provenienza della cuspidi, sottolinea le affinità con un gruppo di tavolette con figure di santi già appartenenti a suo parere ai pilastri laterali del polittico di San Ponziano a Lucca, nei quali lo studioso osserva lo stesso fine tratteggio e lo stesso modo di contornare i manti con una doppia linea dorata. Il confronto, che sposta la discussione sul problema tuttora aperto della ricostruzione delle carpenterie dei polittici lucchesi di Spinello, appare calzante soprattutto per i tre piccoli *santi Apostoli* già in collezione Shoeri a Zurigo (Weppelmann 2011, pp. 137-138), anche se il collegamento con il trittico di san Ponziano rimane del tutto ipotetico.

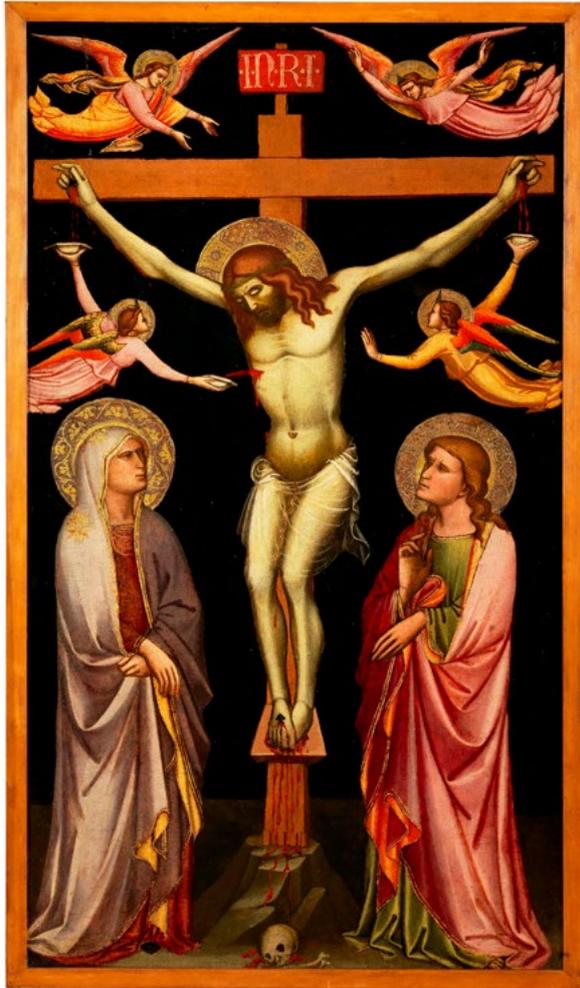
Rispetto al polittico già a Monteoliveto, è da rilevare invece che mentre il *Redentore* è inquadrato da un trilobo, i *Profeti* nel coronamento delle tavole oggi a Bu-

dapest e a Cambridge sono inseriti entro quadrilobi (ma la tavola degli Uffizi è molto manomessa) e presentano lungo il perimetro una fascia punzonata di cui non c'è traccia nello sfondo del *Cristo Redentore*. E' pertanto condivisibile la cautela espressa da Weppelmann nel tentare di individuare l'originale provenienza del dipinto, che per altro poteva essere inserito anche in un contesto diverso da un'immagine mariana al centro di un polittico, come attesta la tavola dell'ambito di Spinello Aretino con *Sant'Antonio Abate in trono* a Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, inv. n. 16.423, coronata da un trilobo col *Redentore* (Weppelmann 2011, pp. 161-162).

Daniela Parenti

BIBLIOGRAFIA

- Arte antica* 1995: *Arte antica '95. Biennale di antiquariato*, catalogo della mostra di Torino, Lingotto Fiere, 24 febbraio - 5 marzo 1995, Torino 1995.
- Boskovits 1975: M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.
- Calderoni Masetti 1973: A. R. Calderoni Masetti, *Spinello Aretino giovane*, Firenze 1973.
- Dipinti antichi* 1989: *Dipinti antichi (Asta 718)*, Finarte, Milano, 13 Dicembre 1989.
- Fehm 1973: S. A. Fehm, *Notes on Spinello Aretino's so called Monte Oliveto altarpiece*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, pp. 257-272.
- Ferretti 1993: M. Ferretti in *Antichi Maestri Pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra di Torino, Antichi Maestri Pittori, 6 ottobre - 18 dicembre 1993, a cura di G. Romano, A. Angelini, Torino 1993, pp. 54-59.
- Galleria Nazionale di Parma 1997: *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1997.
- González-Palacios 1998: A. González-Palacios, *Trattato di Lucca*, in *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo - 5 luglio 1998, a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, pp.16-25.
- Il Gotico a Siena* 1982: *Il Gotico a Siena, miniature pitture,oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra di Siena, Museo Civico, 24 Luglio - 30 ottobre 1982, coordinamento scientifico di G. Chelazzi Dini, Firenze 1982.
- Important old master paintings* 1979: *Important old master paintings and drawings*, Sotheby Parke-Bernet, New York, 30 maggio 1979.
- Important paintings* 1934: *Important paintings, choice works ...from the Erich Galleries New York*, American Art Association, New York, 18/19 aprile 1934.
- Loughman 2003: T. J. Loughman, *Spinello Aretino, Benedetto Alberti and the Olivetans late patronage at San Miniato al Monte*, Ph.D. Dissertation, New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, 2003.
- Perkins 1937: F. M. Perkins, *Spinello di Luca Spinelli*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart*, vol. XXXI, Leipzig 1937, pp. 385-387.
- Natale 1991: *Pittura italiana dal '300 al '500*, a cura di M. Natale, Milano 1991.
- Procacci 1928-1929: U. Procacci, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, in "Il Vasari", II, 1928-1929, pp. 35-48.
- Sumptuosa tabula picta* 1998: *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo - 5 luglio 1998, a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, p. 138.
- Torriti 1980: Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, Genova 1980.
- Weppelmann 2011: S. Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.



NICCOLÒ DI PIETRO GERINI

Firenze, documentato dal 1368 al 1414

Crocifissione

1390 -1395 circa

tempera su tavola

113,5 x 65 cm (con cornice)

112 x 63,5 cm (senza cornice)

Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture
Inv. 1890 n. 10583

Descrizione tecnica, stato di conservazione e restauri

La tavola, di formato rettangolare, è costituita da un supporto ligneo con venatura disposta in senso longitudinale e protetto lungo il perimetro da una cornice moderna. Il supporto è stato probabilmente ridotto, come suggerisce il taglio delle figure dei due angeli che raccolgono il sangue di Cristo, ed è stato lievemente assottigliato sul verso, dove sono presenti tre moderne traverse di metallo ancorate con nottole. La tavola è percorsa da fenditure, risanate tramite l'inserimento di cunei a farfalla. La superficie pittorica è fortemente impoverita e presenta numerose lacune reintegrate, oltre a un'estesa ripassatura del fondo di colore nero. Il manto, soppannato di giallo, si presenta oggi di una tonalità violacea cangiante in bianco nelle parti in luce, ma è probabile che in origine fosse completato da una finitura, oggi perduta, che conferiva al drappo una colorazione blu, in accordo con la consueta iconografia mariana. La ridipintura maschera l'originale sfondo, realizzato forse a azzurrite (Tartuferi 2014), oppure dorato, come potrebbe far pensare la presenza di incisioni lungo il profilo delle figure. La doratura delle aureole è abrasa e si osservano lacune di maggiore entità nei nimbi di Cristo e dell'evangelista. Le decorazioni dorate nel manto di Maria sono ampiamente ricostruite.

Provenienza e vicende collezionistiche

Il dipinto era parte della collezione Serri-stori a Firenze, dove è documentato fra il 1927 (Van Marle 1923-1938, IX, 1927, p. 219 nota) e il 1960 (*Mostra dei tesori segreti* 1960, pp.7-8 cat. 7). Non compare nei cataloghi di vendita della collezione del 1977 (Sotheby's Firenze, 9-16 maggio 1977) e del 2007 (Sotheby's Firenze, 6 novembre 2007).

Presentato all'Ufficio Esportazione di Firenze nel 2011 per conto di Arianna ed Elisa Magrini, è stato acquistato con Decreto ministeriale 201196 del 17 giugno 2011 e destinato agli Uffizi, dove è pervenuto nel luglio dello stesso anno.

E' stato esposto a Firenze nel 1960 (*Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*).

Vicenda critica e analisi

Il formato della tavola alto e stretto fa pensare che si trattasse di una piccola tavola d'altare, magari destinata ad un pilastro, o, in alternativa, lo scomparto centrale di un tabernacolo. L'alterazione del supporto e la presenza della cornice moderna lungo tutto il perimetro impediscono di stabilire se sussistano tracce di ancoraggi con altri pannelli, come ad esempio elementi laterali o di coronamento.

Ricordato da Van Marle (Van Marle 1923-1938, IX, 1927, p. 219 nota) con la dubbia attribuzione a Mariotto di Nardo, la tavola è riferita da Offner (1956, p. 171 nota) alla scuola di Niccolò di Pietro Gerini e figura negli elenchi postumi pubblicati a cura di Maginnis (Offner 1981, p. 78) fra le opere dei pittori "later and remoter geri-



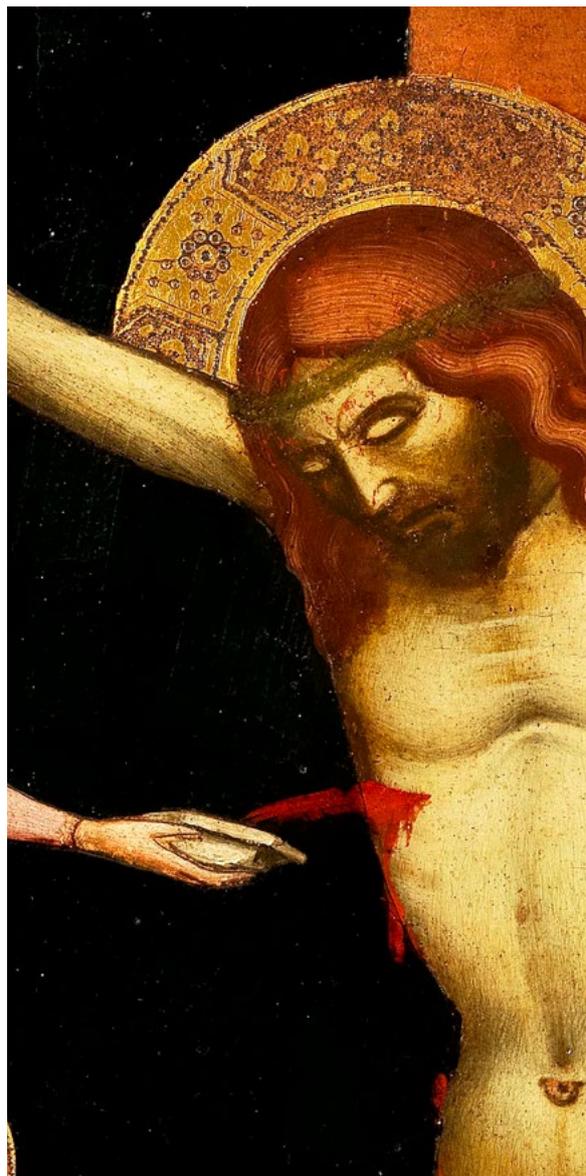
neschi”, insieme tuttavia a dipinti oggi unanimemente considerati capisaldi del catalogo del Gerini, come il *Transito della Vergine* della Pinacoteca Nazionale di Parma, inv. n. 431. Fu invece presentata come opera autografa del maestro nel catalogo della mostra fiorentina del 1960 (*Mostra dei tesori segreti* 1960, pp.7-8 cat. 7), dove è accostata agli affreschi della chiesa di San Francesco a Prato, opera firmata da Niccolò di Pietro Gerini databile ai primi anni Novanta del Trecento. L’attribuzione al pittore fiorentino è accolta da Boskovits (1975 p. 408), con una datazione al 1395-1400 circa, e da Tartuferi (2014, p. 177), che ritiene l’opera espressione della fase di rievocazione del giottismo classico caratteristica dei modi del maestro sul finire del XIV secolo. Il dipinto è schedato con l’attribuzione a Niccolò di Pietro Gerini e una datazione al 1390-1399 nella Fototeca Zeri (scheda n. 2998).

Il riferimento al Gerini, esponente della corrente più conservatrice della pittura fiorentina della fine del XIV secolo, emulo dei modelli iconografici e formali del primo Trecento rivisitati attraverso la tendenza alla semplificazione della forma e all’accentuazione dei volumi di tradizione orcagnesca, è da confermare, come indicano innanzitutto le fisionomie delle figure, caratterizzate dai lineamenti squadrati, il mento prominente, le espressioni grevi. La composizione, seppure essenziale e didascalica, risulta un po’ costipata e appiattita, con gli angeli in volo che sfiorano le aureole dei dolenti. Simili caratteri ritornano d’altra parte anche in composizioni monumentali,

quale la pittura murale nella sacrestia della chiesa di Santa Felicita a Firenze datata 1387 (1388 stile corrente; F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di santa Felicita a Firenze*, Firenze 1986, pp. 60-65), che con la *Crocifissione* degli Uffizi condivide anche il dettaglio della croce tenuta in piedi alla base da cunei lignei conficcati sul monte roccioso. E’ un dettaglio di minuto realismo che Niccolò Gerini derivò forse da certe composizioni di Taddeo Gaddi, la cui bottega dovette essere familiare al pittore negli anni della formazione (per esempio la *Crocifissione* di Taddeo Gaddi nella sacrestia della basilica di Santa Croce a Firenze, cfr. A. Ladis. *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia – London 1982, p. 287. Per la biografia del Gerini, si veda S. Pierguidi, *Gerini Niccolò di Pietro*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, LII, München-Leipzig 2006, pp. 146-148; sull’attività giovanile, cfr. S. Chiodo, *A critical and historical Corpus of Florentine painting*, Sec. IV, vol. IX, *Painters in Florence after the Black Death: the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Florence 2011, in part. pp. 63-66).

Fra gli angeli in volo intorno alla croce, motivo molto diffuso nella pittura fiorentina nell’arco di tutto il XIV secolo, quello a sinistra che si sbraccia per raccogliere contemporaneamente il sangue che cola dalla mano e dal costato di Cristo trova un corrispettivo puntuale nella *Crocifissione* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. n. 607), riferita al Gerini e datata verso il 1390-1395 (Torriti 1980, pp. 234-235). Simile anche la tipologia decorativa delle aureole, ornate col mo-

tivo del tralcio ondulato sul fondo grinito, e il modo di sottolineare la volumetria dei corpi tramite marcati passaggi chiaroscurali, assai contrastati e quasi cangianti di tono, anche se nel dipinto già Serristori il modellato del Crocifisso appare un po' più sommario e schematico. Una datazione alla metà dell'ultimo decennio del Trecento, non distante anche dalla *Crocifissione* della sacrestia della chiesa di San Francesco a Prato, sembra pertanto verosimile (cfr. Boskovits 1975, pp. 99-101, 114; B. Cianelli, *La Cappella Migliorati in San Francesco e la "Madonna della Cintola" in San Niccolò: due restauri esemplari. Spunti per un confronto*, in *Prato Storia e Arte*, n. 107, 2010, pp. 117-127. Per una proposta di datazione posteriore al 1396, si veda L. Bellosi, *Le arti figurative a Prato ai tempi di Francesco Datini*, 1991, ristampa in idem, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Firenze 2000, pp.83-93, in part. pp. 88-89).



Daniela Parenti

BIBLIOGRAFIA

Boskovits 1975: M. Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.

Mostra dei tesori segreti 1960: *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, catalogo della mostra di Firenze, Circolo borghese e della stampa, a cura della Croce Rossa di Firenze, Firenze 1960.

Offner 1956: R. Offner, *A Critical and historical corpus of Florentine painting. The fourteenth century*, Sec. III, vol. VI, New York 1956.

Offner 1981: R. Offner, *A Critical and historical corpus of Florentine painting. The fourteenth century: supplement. A legacy of attributions*, edited by H. B. J. Maginnis, New York 1981.

Tartuferi 2014: A. Tartuferi, scheda in *Acquisizioni 2014: Acquisizioni e donazioni 2001-2011. Arte dal medioevo al XXI secolo*, Roma 2014, p. 177.

Van Marle 1927: R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague 1923-1938.



NICCOLÒ DI BUONACCORSO

Siena, documentato dal maggio 1372
Siena, 17 maggio 1388

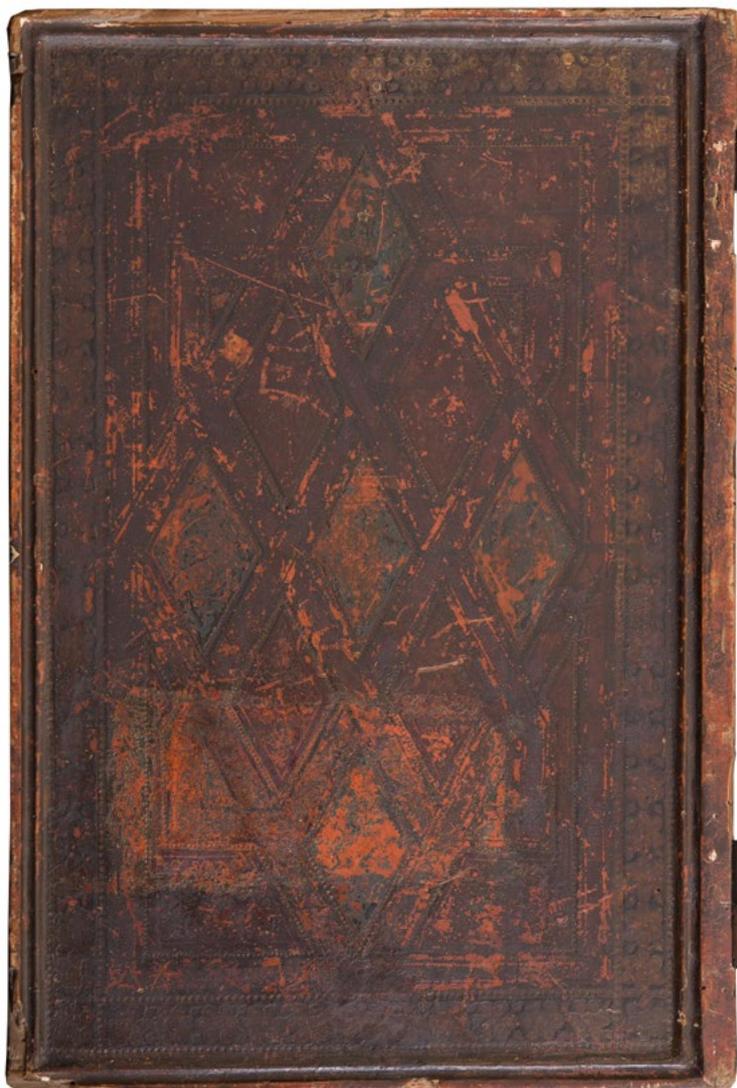
Presentazione della Vergine al Tempio

tempera su tavola
51 x 34 x 3,2 cm (con cornice)

Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Galleria delle Statue e delle Pitture
Inv. 1890 n. 3157

Tecnica e misure

L'opera è costituita da una tavola in legno dipinta a tempera su fondo oro, con cornice lignea intagliata di forma rettangolare ad essa solidale, composta da semplici modanature contornanti la superficie pittorica. Nella parte superiore, la scena principale appare ulteriormente inquadrata da un arco polilobato, realizzato a pastiglia di gesso dorata, punzonata e ornata nei pennacchi con un motivo fitomorfo, che si poggia ai lati su due piccoli peducci fogliati. Sul retro è presente una decorazione geometrica dipinta



e argentata, caratterizzata da un rombo inscritto in una fascia, suddiviso al suo interno in altri nove rombi; in questo elaborato schema, l'artista ha adoperato due tipi di punzoni circolari, alternati a incisioni a mano libera. Lungo i bordi esterni, trattati con la stessa finitura del verso e punzonati, sono visibili al centro a sinistra una borchia metallica, a destra un frammento metallico situato alla stessa altezza; sul margine destro sono inoltre presenti due cerniere metalliche di fattura moderna. Le dimensioni complessive della struttura, interamente ori-

ginale, corrispondono a cm 51 x 34 x 3,2, mentre quelle della sola parte pittorica, senza l'incorniciatura a pastiglia, sono pari a 42,5 x 26,6 cm.

Inventario

Nell'inventario di Galleria del 1890 la *Presentazione della Vergine al Tempio* è registrata al numero 3157, con l'annotazione della provenienza dallo Spedale di Santa Maria Nuova a Firenze; sono inoltre indicati sia gli estremi riguardanti l'atto pubblico attraverso il quale il bene pervenne alle collezioni dei musei statali fiorentini (1°

aprile 1900), sia quelli del seguente acquisto (19 luglio 1900), per cui l'opera fece il suo ingresso agli Uffizi. In tempo di guerra, fu prima nascosta nel rifugio bellico della Villa medicea di Poggio a Caiano (dal giugno 1940), quindi trasportata dai tedeschi nel Castel Giovo di San Leonardo in Passiria (BZ), per poi essere restituita a Firenze nel luglio del '45. Dopo una breve permanenza presso il Museo degli Argenti a Palazzo Pitti, il dipinto fece definitivamente ritorno agli Uffizi il 24 giugno 1948; attualmente è esposto nella sezione del museo dedicata alle tavole toscane di età medievale.

Stato di conservazione e restauri

Lo stato di conservazione dell'opera appare complessivamente buono. Alcune criticità si rilevano lungo la cornice, la cui doratura superficiale risulta estesamente usurata. La parte pittorica si presenta leggermente consunta in alcuni punti (ad esempio, negli incarnati), ma è priva di alterazioni significative, con l'eccezione di una diffusa e disomogenea abrasione del fondo dorato che lascia emergere la preparazione sottostante a bolo rosso. Anche le condizioni della decorazione dipinta sul verso appaiono in generale soddisfacenti, sebbene questa abbia sofferto di un deperimento più accentuato rispetto al lato anteriore; in particolare, la foglia d'argento è cromaticamente alterata e in parte abrasa, mentre nella stesura pittorica sono presenti lacune. Non si registrano danni né deformazioni preoccupanti al supporto.

Oggetto di una leggera pulitura nel 1941 (scheda di restauro G.R. 741), il dipinto è stato restaurato da Mario Celesia tra il febbraio e il marzo del 1997 (scheda di restauro U.R. 4535) con l'obiettivo di rimuovere la vecchia vernice e i ritocchi pittorici alterati; disinfestato nel 2010 da Roberto Buda, è stato quindi sottoposto a una revisione manutentiva, condotta da Manola Bernini, nel marzo 2015.

Provenienza e vicende collezionistiche

Il primo documento a menzionare la tavola di Niccolò di Buonaccorso finora reso noto è rappresentato dal Catalogo dei quadri ed altri oggetti d'arte esistenti nella Raccolta del Reale Arcispedale di Santa Maria Nuova di Firenze e loro approssimativa valutazione del 1874, un manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, che è stato trascritto integralmente da Esther Diana (2005, pp. 337-347, in part. p. 339); al numero 14 dell'elenco si cita la *Presentazione della Vergine*, riferita al Buonaccorsi ma corredata da una precedente attribuzione ("cancelato ed apposto: Scuole delle Marche"), con la stima di "lire 500,00". Gli autori di questo registro furono G. Emilio Burci, Ispettore della R. Galleria di Firenze, e il pittore Alessandro Mazzanti, che in quel decennio aveva curato l'apertura della Pinacoteca dello Spedale, ospitante un considerevole nucleo di manufatti artistici provenienti da chiese, oratori e altri edifici del Santa Maria Nuova o di altri ospedali e monasteri ad esso aggregati in conseguenza delle soppressioni (Ridolfi

(1896-97) 1899, p. 162). Si ignora a quale luogo appartenesse originariamente la tavoletta senese, essendo mancante ogni notizia in merito sia nel predetto inventario, sia nel seguente Mazzanti-Bianchi 1884.

La documentazione archivistica permette tuttavia di ripercorrere le trattative intercorse tra l'Amministrazione ospedaliera e il Governo per l'acquisto da parte dello Stato italiano di una parte della raccolta; a tale proposito, si rileva che il dipinto di Niccolò risulta compreso sin dalla prima ora, benché con valutazioni altalenanti (a un certo punto, la stima è decurtata fino a 350 lire), nella lista delle opere oggetto dei negoziati, conclusi definitivamente nel 1897 con una Convenzione approvata dal Parlamento il 1° aprile 1900 (Legge n. 125), grazie alla quale i beni dell'ente giunsero nei musei Uffizi e Palatina (Diana 2005, pp. 314-335, in part. p. 329).

Vicenda critica e analisi

Il dipinto in esame faceva in origine parte di un insieme più articolato, che comprendeva almeno altri due pannelli con scene della vita della Vergine. Si tratta dello *Sposalizio della Vergine*, firmato dall'artista e conservato alla National Gallery di Londra (NG 1190), e dell'*Incoronazione della Vergine*, presso la Robert Lehman Collection del Metropolitan Museum di New York (n. 1975.1.21). A confermare pienamente l'appartenenza delle tavole al medesimo complesso sono la concordanza delle misure ed altre analogie riscontrabili nella fattura; in particolare,

esse possiedono identica carpenteria, con cornice sagomata e ornata sul verso dallo stesso motivo a losanghe.

Non sappiamo quando di preciso le opere vennero divise, ma abbiamo notizia degli ultimi passaggi collezionistici. Per quanto riguarda lo *Sposalizio*, esso fu acquistato nel 1881 per la galleria londinese da Charles Fairfax Murray, che potrebbe averlo trovato a Siena (Perkins 1914, p. 99, n. 1) oppure, più probabilmente, visto in vendita a Firenze nel 1877 (Gordon 2011, pp. 380-393, in part. p. 390); in seguito, i primi ad associarlo al pannello del Santa Maria Nuova furono Crowe e Cavalcaselle (1885, p. 255), ma di tale legame era a conoscenza anche il Ridolfi, direttore delle Gallerie fiorentine, il quale ricordava come la *Presentazione* “già fece parte di un dittico da chiudersi a libro; ma separate le due parti, l'una di esse, sulla quale leggevasi il nome dell'autore, andò dispersa, e venuta in mano a commercianti di antichità, passò all'estero vari anni addietro” (Ridolfi (1896-97) 1899, pp. 169-170); l'autore pertanto ignorava dove fosse lo scomparto firmato, ma era informato del suo gravitare sul mercato dell'arte.

La tavoletta newyorkese fu invece riconosciuta come ulteriore elemento della serie da Frederick Mason Perkins (1914, p. 99, n. 2), che la scoprì nella raccolta di Vicomte Bernard d'Hendecourt a Parigi; lo studioso suppose inoltre di poterla identificare nell'*Assunzione* già in collezione Sciarra (Roma), citata dal Douglas come possibile scomparto di un trittichetto smembrato includente anche i pannelli degli Uffizi e di Londra (Douglas

in Crowe - Cavalcaselle 1908, p. 133, n. 1). È lo stesso d'Hendecourt, in una lettera del giugno 1914, a confermarne l'acquisto dal principe Sciarra, il quale l'aveva a sua volta comprata quindici anni prima come opera di Fra Angelico; ceduto a un gallerista statunitense, il dipinto ha attraversato vari passaggi di proprietà prima di essere acquisito da Robert Lehman nel 1946 (Pope-Hennessy - Kanter 1987, pp. 33-35; Newbery 2007, pp. 14-16).

A seguito di queste prime ricognizioni, le tavole risultano menzionate nei repertori dedicati alla pittura toscana del Trecento (Van Marle 1924, pp. 515-518; Bersonson 1932, pp. 391-392 e Id. 1968, p. 294), con una proposta di datazione, tuttora condivisa, fissata a cavallo tra l'ottavo e il nono decennio del secolo, in virtù dei rari riscontri documentari riguardanti l'artista (notizie dal 1372 al 1388, circoscritte alla città di Siena; cfr. Schmidt 2013, con bibliografia) e dei confronti con il magro corpus delle opere, di cui un punto fermo è costituito dai pannelli superstiti di un polittico custodito nell'Ottocento nella chiesa di Santa Margherita a Costa al Pino presso Siena, sul quale si leggevano la firma del pittore e la data 1387 (in merito, Boskovits 1980).

Studi successivi hanno definito con maggiore precisione il profilo artistico di Niccolò di Buonaccorso e i caratteri della sua produzione, contraddistinta da eleganze da miniaturista e raffinatezze esecutive (Maginnis 1982; Freuler 1991; Palladino 1997; Schmidt 2014); in particolare, la storiografia ha rimarcato le affinità tra l'artefice e gli altri pittori attivi a Siena in

quell'epoca (Paolo di Giovanni Fei, Bartolomeo di Fredi), la dipendenza dai maestri più anziani, quali Jacopo di Mino del Pellicciaio e Bartolomeo Bulgarini, e il filo continuo con la cultura di Simone Martini e dei Lorenzetti, interpreti della più alta stagione del gotico senese (una sintesi del dibattito critico in Schmidt 2013).

Nel solco di questa tradizione si inserisce la *Presentazione al Tempio* degli Uffizi, di cui si apprezzano l'equilibrio compositivo, l'accordo e gli effetti cangianti dei colori, la morbidezza del modellato, l'uso sapiente e calibrato dello sgraffito sulle vesti; tali accorgimenti consentono di cogliere appieno l'alta qualità del minuto dipinto, che dispiace sapere tra i pochi certi del catalogo di un artista dotato e colto come Niccolò di Buonaccorso.

Iconograficamente la tavola raffigura *Maria giovinetta nel Tempio* al cospetto dell'anziano sacerdote, che la riceve al sommo di una scalinata, mentre i genitori Anna e Gioacchino assistono alla scena insieme ad altri personaggi; il soggetto, tratto dai Vangeli apocrifi, era in età medievale molto diffuso nella città di Siena, devota al culto mariano sin dai tempi della battaglia di Montaperti.

Le soluzioni spaziali adottate dall'artefice (si vedano, ad esempio, l'ambiente scandito da esili colonnine, il coronamento con statuette reggenti una lunga ghirlanda, i sapienti effetti di reale profondità creati sia dall'architettura scorciata che dal pavimento a motivi geometrici) citano palesemente la celebre *Purificazione della Vergine* di Ambrogio Lorenzetti, già nel duomo senese e oggi an-

ch'essa agli Uffizi (da Marcucci 1965, p. 169). Si fa inoltre presente che l'illustre modello iconografico dal quale la tavoletta discende è costituito dal ciclo con *Storie della Vergine* affrescato da Simone Martini, Pietro e Ambrogio Lorenzetti sulla facciata dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, perduto da secoli ma straordinariamente attestato dalla letteratura erudita, i cui episodi (*Natività; Presentazione al Tempio, di Ambrogio; Sposalizio; Ritorno di Maria alla casa paterna*), forse affiancati da una Assunzione, godettero di speciale fortuna e furono riprodotti in diversi contesti dagli artisti più giovani (analisi in Caffio 2017, in part. pp. 370-371).

Un nodo critico di difficile risoluzione riguarda invece l'assemblaggio primitivo dei pannelli e le relative modalità di presentazione. Nel catalogo dei dipinti toscani degli Uffizi, Luisa Marcucci (1965, p. 169) suppose ragionevolmente che le tavole avessero la funzione di sportelli, tenuto conto della elaborata decorazione sul lato posteriore, e che probabilmente esistessero altre scene mariane, oltre le tre note, legate ad esse. Mentre Bellosi (1979) riteneva arduo immaginare come fosse strutturato il manufatto, secondo Pope-Hennessy e Kanter (1987, p. 33) la complessità del verso implica che questo dovesse essere non solo visibile, ma anche volutamente esposto, avanzando l'ipotesi che si trattasse di un altarolo portatile tipologicamente affine al polittico Orsini di Simone Martini, oppure da utilizzare come 'custodia' per una statuetta della *Madonna con Bambino*. In merito,

Palladino (1997, pp. 47, 51-52) propose in aggiunta altri modelli (gli scomparti di Simone per la Cappella dei Nove in Palazzo Pubblico a Siena), seguita da Schmidt, che per questa serie di polittici smontabili e trasportabili evocava una derivazione da altre classi di oggetti simili, in avorio o metalli preziosi (Schmidt 2002, in part. pp. 403-406 e p. 414). Le analisi sembrano confermare che in un certo momento gli scomparti degli Uffizi e di Londra erano agganciati tra loro a mo' di dittico richiudibile; tale dato, tuttavia, non dimostra che fossero stati così concepiti (al riguardo, si noti che nel pannello Lehman mancano i segni di una simile giuntura). Gordon (2011, p. 389) suggeriva come la dipendenza dal prototipo affrescato non implicasse automaticamente la riproduzione in piccolo dell'intero ciclo: a suo avviso, le tavole, disposte seguendo l'ordine cronologico della sequenza narrativa (con il pannello firmato al centro), potrebbero da sole connotarsi come un trittico completo, senza bisogno di ulteriori elementi.

Per quanto concerne la committenza, il fatto che il dipinto in esame provenga dal Santa Maria Nuova si considera dubitativamente una prova della sua origine fiorentina, dal momento che l'ospedale era utilizzato nel XIX secolo come deposito per le opere rimosse da vari centri toscani (come si nota in Pope-Hennessy - Kanter 1987, p. 33). Allo stesso modo, l'indicazione della patria del pittore nella firma dipinta sulla tavola londinese (*Nicholaus Bonachursi de Senis me pinxit*) non basta per affermare che l'ope-

ra fosse destinata a una sede lontana da Siena (cfr. Gordon 2011, p. 390, che propende a favore di un patrono fiorentino legato allo Spedale di Santa Maria della Scala a Firenze); tale sottoscrizione ricalca infatti una formula molto comune tra gli artefici attivi a Siena nel Trecento, che per attestare la propria responsabilità esecutiva tendevano a specificare le origini de Senis anche quando operavano in città (Donato 2011-12, in part. p. 11).

Elvira Altiero

BIBLIOGRAFIA

Bellosi 1979: Bellosi L., *Scheda n° P115*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, I, Firenze 1979, p. 395.

Berenson 1932: Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.

Berenson 1968: Berenson B., *Italian Pictures of the Renaissance*, I, *Central Italian and North Italian Schools*, London 1968.

Boskovits 1980: Boskovits M., *Su Niccolò di Buonacorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, in "Paragone", XXXI, 1980, pp. 3-22.

Caffio 2017: Caffio A., *I perduti affreschi della facciata dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena*, in *Amborgio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala 22 ottobre 2017 - 21 gennaio 2018), a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, M. Seidel, Siena 2017, pp. 363-373.

Cavalcaselle - Crowe 1885: Cavalcaselle G.B. - Crowe J.A., *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, III, Firenze 1885.

Cavalcaselle - Crowe 1908: Crowe J.A. - Cavalcaselle G.B., *A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century*, III, *The Siense, Umbrian, and North Italian Schools*, ed. by L. Douglas, London 1908.

Diana 2005: Diana E., *Contributi sulla storia contemporanea della raccolta artistica dell'Ospedale di Santa Maria Nuova: i cataloghi di fine Ottocento*, in "Archivio Storico Italiano", CLXIII, 604, 2005, pp. 313-351.

Donato 2011-12: Donato M.M., *Sulla soglia. Note della curatrice*, in *Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, a cura di M.M. Donato, in "Opera Nomina Historiae", 5-6, 2011-12, pp. 5-15 (on-line).

Freuler 1991: Freuler G., "Manifestatori delle cose miracolose". *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, catalogo della mostra (Lugano-Castagnola, Villa Favorita, Fondazione Thyssen-Bornemisza 7 aprile-30 giugno 1991), Lugano-Castagnola 1991.

Gordon 2011: Gordon D., *National Gallery Catalogues. The Italian paintings before 1400*, London 2011.

Maginnis 1982: Maginnis H.B.J., *A reidentified panel by Niccolò di Buonaccorso*, in "Source", I, 1982, 2, pp. 18-20.

Marcucci 1965: Marcucci L., *Gallerie Nazionali di Firenze, II, I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma 1965.

Newbery 2007: Newbery T.J., *The Robert Lehman Collection, XIII, Frames*, New York 2007.

Palladino 1997: Palladino P., *Art and devotion in Siena after 1350: Luca di Tommè and Niccolò di Buonaccorso*, San Diego 1997.

Palmeri 2010: Palmeri M., *Scheda n° 33*, in *Angeli. Volti dell'invisibile*, catalogo della mostra (Illegio, Casa delle Esposizioni 24 aprile - 3 ottobre 2010), mostra a cura di A. Geretti, catalogo a cura di S. Castri, Torino 2010, pp. 210-211.

Perkins 1914: Perkins F.M., *Dipinti senesi sconosciuti o inediti*, in "Rassegna d'Arte", n.s., I, 1914, pp. 97-104.

Pope-Hennessy - Kanter 1987: Pope-Hennessy J. - Kanter L.B., *The Robert Lehman Collection, I, Italian Paintings*, New York 1987.

Ridolfi (1896-97) 1899: Ridolfi E., *La Galleria dell'Arcispedale di S. Maria Nuova in Firenze*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane, IV*, Roma (1896-97) 1899, pp. 162-186.

Schmidt 2002: Schmidt V.M., *Portable Polyptychs with Narrative Scenes: Fourteenth-Century 'De Luxe' Objects between Italian Panel Painting and French. Arts somptuaires*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, New Haven 2002, pp. 395-425.

Schmidt 2013: Schmidt V.M., *Niccolò di Buonaccorso*, in *Dizionario biografico degli italiani, LXXVIII*, 2013 (on-line).

Schmidt 2014: Schmidt V.M., *La Vierge d'humilité de Niccolò di Buonaccorso*, in "La revue des musées de France", LXIV, 4, 2014, pp. 46-57.

Van Marle 1924: Van Marle R., *The Development of the Italian schools of paintings, II*, The Hague 1924.

