



G LE GALLERIE
DEGLI UFFIZI



imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

Gli Uffizi

Corridoio Vasariano

Palazzo Pitti

Giardino di Boboli

13

Settembre 2025



Gli Uffizi

Corridoio Vasariano

Palazzo Pitti

Giardino di Boboli

imagines è pubblicata a Firenze da Le Gallerie degli Uffizi

Direttore delle Gallerie degli Uffizi

Simone Verde

Caporedattore Imagines

Fabrizio Paolucci

In Redazione

De Pasquale Dario, Madalese Antonella, Marconi Elena, Naldini Patrizia,
Paolucci Fabrizio, Pasquinucci Simona, Rovida Simone, Sborgi Francesca, Ulivi Chiara,
Verde Simone.

Coordinatore delle iniziative e pubblicazioni delle Gallerie degli Uffizi

Dario De Pasquale

Hanno lavorato a questo numero:

Dario De Pasquale, Antonella Madalese, Patrizia Naldini

ISSN n. 2533-2015

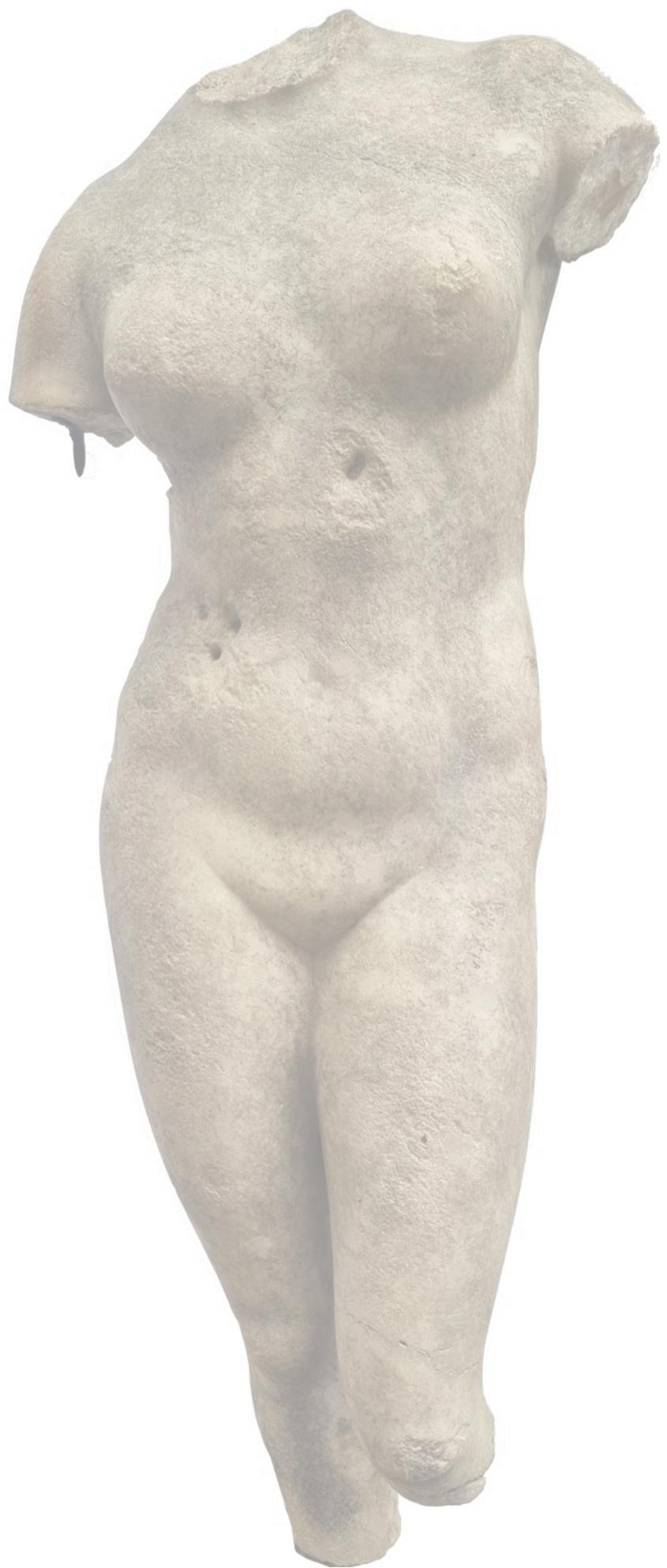
In copertina: Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza della Signoria con la Festa degli Omaggi*, penna, inchiostro e acquerello su carta, Berlino, Kunstabibliothek, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 3745.

imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

13

Settembre 2025



09

FEDERICO BERTI

AGGIUNTE PER FRANCESCO CONTI DISEGNATORE: UNO STUDIO DI COLLEZIONE
PRIVATA E UNO DEL GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI

17

YLENIA CARBONARI

LA RISCOPERTA DELLA COLLEZIONE ARCHEOLOGICA MAX REICH AGLI UFFIZI

45

GIUSI FUSCO

SUI PRIMI RITRATTI DELLA FAMIGLIA ASBURGO-LORENA GIUNTI A FIRENZE E SUL LORO
PITTORE, GABRIELE MATTEI

69

FABRIZIO PAOLUCCI

UNA SCULTURA DI OFFERENTE NELLE GALLERIE DEGLI UFFIZI. ALCUNE
CONSIDERAZIONI SU UN MODELLO ICONOGRAFICO FEMMINILE DI ETÀ AUGUSTEA

81

DAVIDE ROSELLI

UN'INEDITA SCULTURA DI AFRODITE DALLE COLLEZIONI ARCHEOLOGICHE MILANESI:
NUOVI SPUNTI SUL TIPO DELL'ANADYOMÈNE

95

FABIO SOTTILI

GIUSEPPE ZOCCHI E LE SUE VEDUTE DI FIRENZE





LE GALLERIE DEGLI UFFIZI



Federico Berti

Aggiunte per Francesco Conti disegnatore: uno studio di collezione privata e uno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

24 febbraio 1761: il sovrintendente ai lavori della Galleria, Cosimo Siries, informa con una relazione scritta il Guardaroba Maggiore Bernardino Riccardi sullo stato della Pubblica Scuola del Disegno, nata per formare i lavoranti in pietre dure della manifattura granducale ubicata al primo piano degli Uffizi¹. Francesco Conti, che vi aveva insegnato a partire dal 1738 succedendo a Francesco Ciaminghi, era morto l'8 dicembre dell'anno precedente, e il suo posto era stato preso dall'allievo Gaetano Piattoli (1703-1774).

La ricognizione, sollecitata dal Riccardi con una lettera del 17 dello stesso mese nel quale si informava il Siries dell'elezione del nuovo maestro del disegno², fotografava la situazione degli arredi della scuola. Pochi mobili, oltre 250 gessi, alcuni dei quali in cattive condizioni; alle pareti numerosi disegni:

“Mi avanzo poi a rappresentare a VS: Ill.ma, come nella scuola med:a vi sono attaccati alle pareti n.o 212 disegni diversi tutti con loro adornamento fatto però con la maggior facilità possibile, e di puro albero. Di questi disegni [...] si potrebbe scelerne circa 80 pezzi non dei più belli, ma de più intelligibili x gli scolari”.

Sries suggerisce nell'occasione di acquistarne una parte “come fu fatto in altro tempo de gessi [...] e questi servirebbero di studio agli scolari e d'adornamento alla scuola, quale non potrebbe essere così di subito riordinata dal nuovo maestro, se ne rimanesse del tutto spogliata”. Oltre ai disegni esposti sui muri:

vi sono ancora n:o 6 piccole cartelle con più, e diversi esemplari desegnati in carta volante, quali potrebbero ancora acquistarsi x comodo del maestro, e vantaggio della scuola, si come molti altri esemplari ci dovevano essere, quali saranno probabilmente presso l'erede del d:o Francesco Conti, x essere di sua attenenza, quali sarebbero di qualche utile, se se ne facesse però una scelta.

Il solerte funzionario aggiunge poi che sebbene sia vero che i disegni sono del maestro e quindi della sua erede, la nipote Anna³, è anche da considerare “che se il Conti ha goduto della provvisione x insegnare non poteva farlo, senza far degl'esemplari e, che per farli l'Imperial Galleria glia sempre fornito carta matita, e tutto ciò, che gl'è abbisognato”⁴.

Un mese dopo, il 20 marzo 1761, uno scritto del Guardaroba Maggiore Bernardino Riccardi ci informa che i disegni furono effettivamente acquistati:

Dei denari, che sono nella cassa dell'economia di codesta Galleria Imperiale pagherà all'Anna Conti erede del fù Franc.o Conti stato Maestro del Disegno nella Galleria Imperiale lire Dugento quattordici, soldi tredici, e denari 4 per valuta di diversi disegni [...] Conserverà inoltre la stima, che è stata fatta dei

sudd:i disegni dal pittore Giuseppe Magni per discarico della compra fatta, ed in appresso ne passerà la consegna dei medesimi al nuovo Maestro del Disegno Gaetano Piattoli.

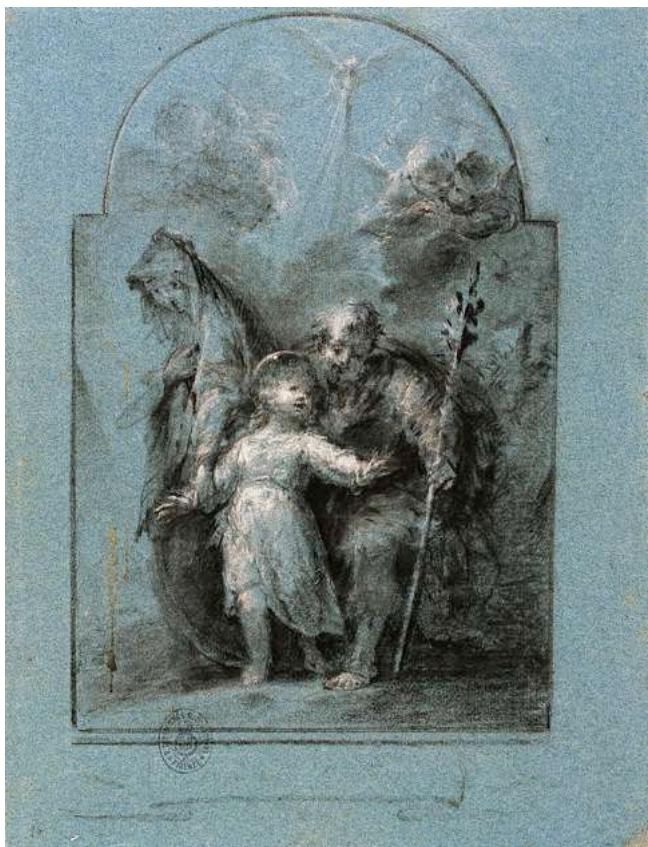


Fig. 1. Francesco Conti, *Ritorno dalla fuga in Egitto*, 1735, disegno su carta, mm 325x248, Firenze, Biblioteca Riccardiana, inv. n. 16.

sorprendentemente ben poco di questo autore ci risulta aver fatto la sua comparsa sul mercato o in studi scientifici⁹. Eppure queste opere, per la maggior parte caratterizzate da "broken lines and rapid touches" con una tecnica prossima al bozzetto (fig.1), presentano uno stile ben riconoscibile. Circa la metà dei disegni noti sono relativi alla pala d'altare realizzata nel 1735 da Conti per la cappellina di Gabriello Riccardi nell'appartamento del prelato al terzo piano del palazzo di famiglia in via Larga¹⁰. Francesco Conti era il pittore 'di casa' della famiglia marchionale, e di recente sono emerse due interessanti lettere indirizzate al canonico di pochi anni precedenti, una del Sagrestani e una del Conti, che mettono in luce chiaramente la sua figura di *factotum*¹¹ - in particolare di mediatore e procacciatore di dipinti - e il suo rapporto con il Riccardi.

Tra i disegni dell'artista nel volume a lui dedicato avevamo inserito, con margine di dubbio, un disegno dalla tecnica diversa, descritto come "più tradizionale rispetto al carattere di bozzetto degli altri conosciuti, magari dall'intento didattico" (fig.2).

Come lamentavamo in occasione della stesura della monografia su Conti, ormai diversi anni fa, nonostante le testimonianze offerte dalle fonti, ben poco è riemerso della produzione grafica dell'artista, la cui consistenza era finora praticamente circoscritta agli esemplari della Biblioteca Riccardiana⁵. Questi ultimi, "di grande qualità e ben conservati, eseguiti a matita nera lumeggiati a biacca su carta cerulea o grigia", furono individuati da Marco Chiarini e pubblicati in un articolo monografico su "Master drawings" del 1993⁶ e poi in occasione della mostra sui disegni della Riccardiana presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi del 1999⁷. Nel primo contributo lo studioso, rimarcando la notevole qualità dei disegni, auspicava: "it is to be hoped that their discovery will lead to the identification of others by the artist"⁸.

Anche in seguito all'apparire della monografia nell'ormai lontano 2010,



Fig. 2. Francesco Conti, *Ritratto di Giulia Riccardi*, 1740 c., disegno su carta, mm 284x212, Firenze, Biblioteca Riccardiana, inv. n. 82.

Il foglio¹², che presenta l'iscrizione “Giulia Riccardi”, non era stato riconosciuto al Conti da Chiarini e compariva nel catalogo dei disegni della collezione come “Anonimo del XVIII secolo”¹³. A essere raffigurato è probabilmente il ritratto di Giulia Maria Riccardi (1737-1770), nipote di Gabriello, intorno ai tre anni, e quindi con una datazione verso il 1740.

Il ritrovamento di un'altra prova grafica in collezione privata eseguita con tecnica simile permette adesso di togliere ogni dubbio e di includere anche il disegno della Biblioteca Riccardiana tra le opere dell'artista fiorentino. Lo studio (fig.3), eseguito questa volta a matite colorate, presenta sul cartoncino di supporto al quale è applicato l'iscrizione antica “del Conti Scole di Carlo Maratta”, completata da mano più tarda con un “Francesco” a lapis¹⁴.



Fig. 3. Francesco Conti, *Studio di due teste*, secondo quarto del Settecento, disegno su carta, mm 168x240, collezione privata.

In questo caso a essere rappresentati dall'artista sono un volto grifagno dall'espressione sorridente e un altro viso in forte scorcio, forse una fanciulla. Il primo è una fisionomia che ricorda altri volti 'caricati' dell'artista, che amava rallegrare le sue opere con tocchi spiritosi ed eccentrici, dimostrando la sua appartenenza di diritto al filone della tradizione artistica fiorentina individuato anni fa da Mina Gregori¹⁵. Possiamo menzionare ad esempio, a confronto, alcuni sgherri sulla destra dell'*Andata al Calvario con la Veronica* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. Poggio Imperiale 1860, n. 151), oppure, appunto, uno dei disegni della Biblioteca Riccardiana, i *Ragazzi che giocano ai dadi* (fig.4)¹⁶.

La tecnica disegnativa con cui è realizzato lo studio qui presentato appare chiaramente assai simile a quello del presunto ritratto di Giulia Riccardi, e ancora di più si apparenta con un disegno del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, contenuto nella cartella di Jacopo Vignali (1592-1664). Si tratta di uno studio per un volto di serafino visto leggermente dal sotto in su (inv. n. 2501 S)¹⁷, che se per l'uso di matite colorate e per l'esecuzione ricorda tanto le due teste ritrovate, per la composizione risulta invece strettamente legato all'esemplare della Riccardiana (fig.5).



Fig. 4. Francesco Conti, *Ragazzi che giocano ai dadi*, quarto decennio del Settecento, disegno su carta, mm 233x263, Firenze, Biblioteca Riccardiana, inv. n. 87.

Il disegno, mantenuto al catalogo di Vignali nella monografia ormai molto datata della Mastropierro¹⁸, ricorda in effetti alcuni fogli anch'essi a matita nera e rossa del più antico maestro, come in particolare la testa muliebre (inv. n. 2499 S) proveniente sempre dalla raccolta donata agli Uffizi nell'Ottocento da Emilio Santarelli¹⁹.

La Testa di un Serafino appare tuttavia più marcata e insistita rispetto ai delicati lavori dell'altro, oltre a presentare una fisionomia caratteristica del Conti. Il paffuto volto della creatura celeste si mostra poi incorniciato da dei manierati boccoli da parrucca settecentesca, lontani dal maggiore naturalismo dell'artista del secolo precedente e ritrovabili anche nella composizione con due teste di collezione privata.

Questo gruppo di prove grafiche così diverse dal carattere di bozzetto della gran parte dei disegni della Riccardiana – il Ritratto di Giulia Riccardi nella stessa raccolta, lo Studio di due teste di collezione privata e la Testa di un Serafino del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – sembrano appartenere alla fase della

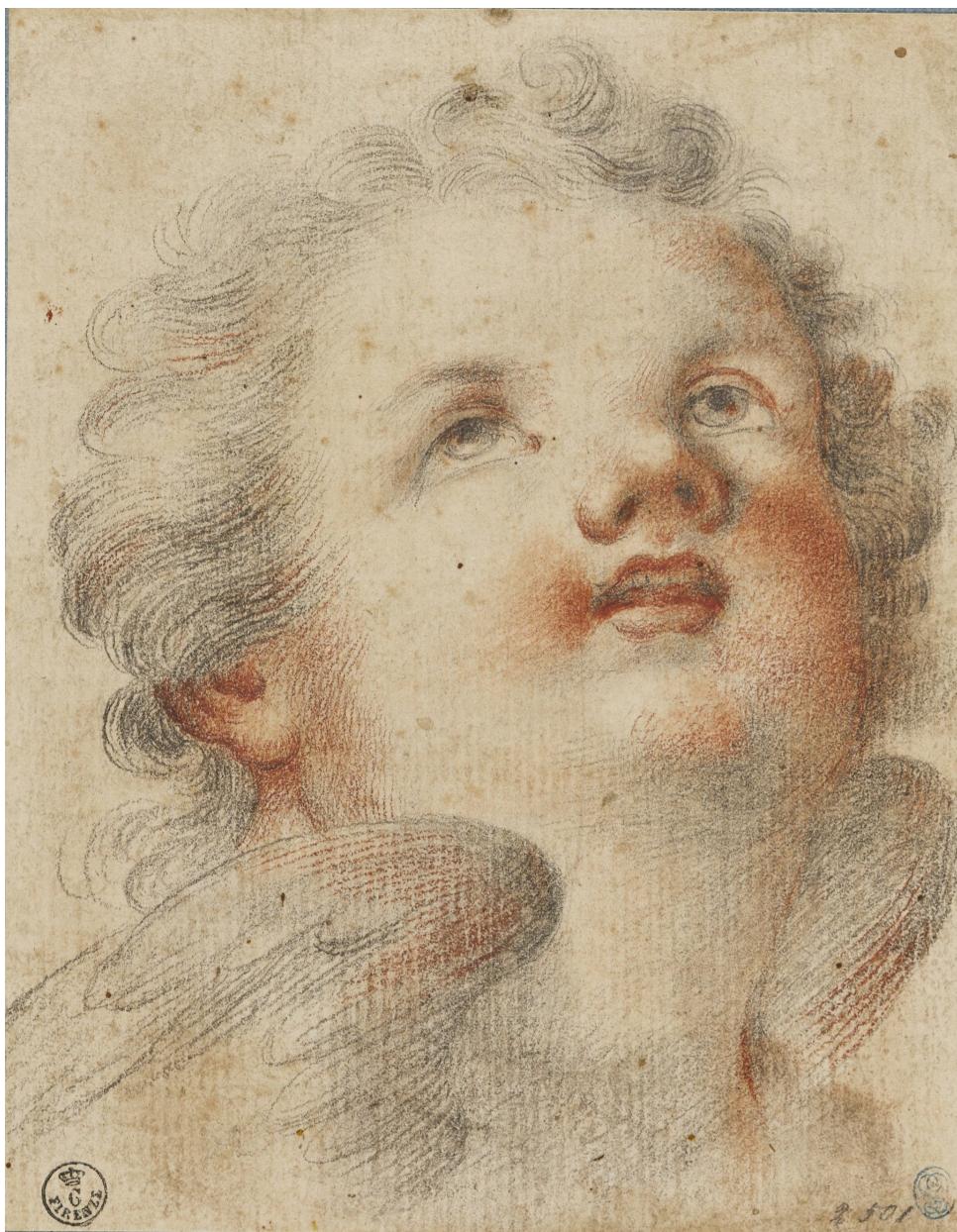


Fig. 5. Francesco Conti, *Testa di serafino*, secondo quarto del Settecento, disegno su carta, mm 164x130, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 2501 S.

tarda maturità dell'artista, e legarsi, per la tecnica più tradizionale, all'attività di insegnante del Conti. Anche l'identificazione con Giulia Riccardi del personaggio raffigurato nel disegno della biblioteca fiorentina, come abbiamo visto, indicherebbe una datazione intorno al 1740. Segnaliamo come il 30 agosto del 1738, a "Spese fatte x servizi della Scola del Disegno ove è maestro Francescho Conti", appena entrato in servizio sostituendo, come detto, il precedente maestro Francesco Ciaminghi, vengano annotate lire 2.13.4 per "una libbra di matita nera" e ancora la stessa cifra per "matita rossa", e le due voci abbinate di spesa per questi materiali si ripetano ancora il 30 dicembre e il 30 agosto dell'anno successivo²⁰.

NOTE

¹ Sull'argomento vedi Berti 2010, in particolare pp. 65-71 e 350-355.

² “[...] in sequela di una tale elezione è necessario riscontrare l'inventario della roba, che era alla consegna del defunto maestro Francesco Conti, e passarlo alla custodia, e consegna di detto Piattoli”; ASFi, Imperiale e Real Corte, 5127, n. 58.

³ Anna Maria di Gaetano Conti, nata intorno al 1728, intorno ai vent'anni è istituita erede universale dallo zio pittore nel suo testamento. Dal 1740 è documentata abitare con Francesco e l'altro zio Camillo, parroco nella casa priorale di Santa Margherita; vedi Berti 2010, pp. 57-58.

⁴ La lettera, conservata in ASFi, Guardaroba Medicea Appendice, 112, cc. 5v-6, è stata in piccola parte già discussa in Berti 2010, pp. 68-71.

⁵ Ivi, pp. 289-319.

⁶ Chiarini 1993, pp. 448-453.

⁷ *I disegni* 1999.

⁸ Chiarini 1993, p. 449.

⁹ Due studi per *Tobiolo e l'angelo*, trascorsi sul mercato antiquario con un'attribuzione al Conti, mostrano in effetti interessanti similitudini con i fogli della Riccardiana, anche se non vi ravvisiamo elementi stilistici stringenti; Gonnelli casa d'aste, Firenze, 16 ottobre 2011, n. 22; un condivisibile riferimento al nostro artista è stato fatto anche per uno *Studio di testa di uomo anziano barbuto* della Biblioteca Marucelliana; Chiarini 2017, F 23, pp. 398, 424.

¹⁰ Berti 2010, n. 76, pp. 226-227.

¹¹ Berti 2023, pp. 13-20.

¹² Biblioteca Riccardiana inv. n. 82; matita nera, acquerello grigio (?), carta bianca, mm 284x212, sul verso, a matita nera: “Giulia Riccardi”; vedi Berti 2010, n. 15, p. 319.

¹³ Chiarini 1999, n. 82 p. 146, fig. 82, p. 178.

¹⁴ Matita nera e rossa su carta bianca, mm 168x240.

¹⁵ Gregori 1961, pp. 400-416.

¹⁶ Berti 2010, n. 13, p. 317.

¹⁷ Matita nera e rossa su carta bianca, mm 164x130.

¹⁸ Mastropierro 1973, n. 2501, p. 108.

¹⁹ Sulla raccolta e la sua formazione vedi *Disegni italiani* 1967.

²⁰ Berti 2010, p. 351; la cifra riportata nel testo alla voce di spesa per la matita rossa è da correggere in “2.13.4” come per la matita nera.

Bibliografia

Berti 2010: F. Berti, *Francesco Conti*, Firenze 2010.

Berti 2023: F. Berti, *Giovanni Domenico Ferretti e l'Arazzeria Medicea: una lettera 'scomparsa' e uno studio ritrovato, con una divagazione su Francesco Conti, Gabriello Riccardi e un dipinto di Carlo Dolci* in "Barockberichte", 69/70, Gedenkschrift Regina Kaltenbrunner, 2023, pp. 13-20.

Chiarini 1993: M. Chiarini, *Francesco Conti as a Draughtsman*, in "Master Drawings", 31, 4, 1993, pp. 448-453.

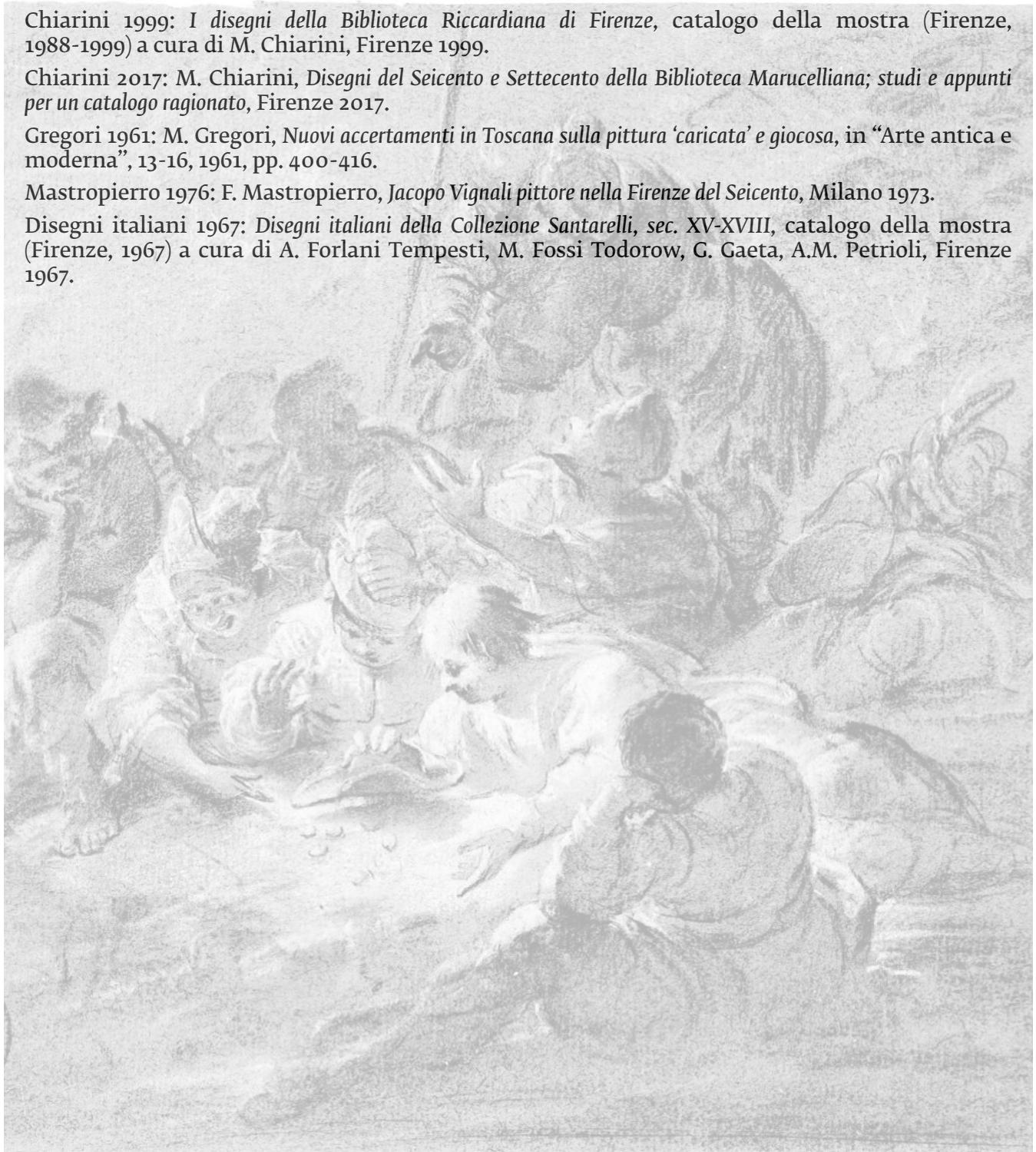
Chiarini 1999: *I disegni della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 1988-1999) a cura di M. Chiarini, Firenze 1999.

Chiarini 2017: M. Chiarini, *Disegni del Seicento e Settecento della Biblioteca Marucelliana; studi e appunti per un catalogo ragionato*, Firenze 2017.

Gregori 1961: M. Gregori, *Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura 'caricata' e giocosa*, in "Arte antica e moderna", 13-16, 1961, pp. 400-416.

Mastropierro 1976: F. Mastropierro, *Jacopo Vignali pittore nella Firenze del Seicento*, Milano 1973.

Disegni italiani 1967: *Disegni italiani della Collezione Santarelli, sec. XV-XVIII*, catalogo della mostra (Firenze, 1967) a cura di A. Forlani Tempesti, M. Fossi Todorow, G. Gaeta, A.M. Petrioli, Firenze 1967.



Ylenia Carbonari

La riscoperta della Collezione Archeologica Max Reich agli Uffizi

Nel 2020 nei mesi in cui il lockdown totale e le successive chiusure a singhiozzo dovute al Covid-19 limitavano l'accesso del pubblico, i musei hanno colto l'occasione per svolgere attività interne di riesame e riorganizzazione dei beni da loro custoditi. In questo contesto storico particolare, le Gallerie degli Uffizi incaricarono alcuni loro dipendenti¹ di effettuare dei controlli nei depositi per verificare lo stato di conservazione e la corretta collocazione delle opere. Durante i sopralluoghi ci si rese conto della presenza di alcune casse di materiale archeologico non inventariato all'interno dei Depositi del Lungarno. Segnalata la questione al Funzionario Archeologo, nonché curatore delle Antichità delle Gallerie degli Uffizi, il dott. Fabrizio Paolucci, iniziarono gli accertamenti in merito².

Attualmente i reperti, conservati presso gli Uffizi, sono 164, suddivisi in 111 manufatti di terracotta (statuette, parti di esse, placchette *et similia*), 7 vasi in terracotta di piccole dimensioni, 38 lucerne fittili e 8 bronzetti egizi (fig. 1).

La collezione copre un ampio range cronologico, spaziando dai bronzetti tardo dinastici della media Età del Bronzo per giungere fino alle lucerne paleocristiane, passando per le statuette fittili ellenistiche. L'insieme si configura come una vivace raccolta di manufatti capaci di combinare gli elementi della millenaria tradizione egizia con i più recenti impulsi della cultura ellenistica. Grazie proprio ai confronti tecnici e tipologici dei reperti, è possibile ricollegare la loro provenienza all'Egitto, con ogni probabilità più precisamente all'area di Alessandria, che era il fervente crogiuolo artistico di questo *melting pot* culturale. A sostegno di questa ipotesi si richiamano le stringenti affinità con i materiali archeologici conservati presso il museo della città³.

I reperti più antichi della collezione sono certamente i bronzetti tardo dinastici. Dalle dimensioni contenute (tutti entro i 15 cm), si presentano però come opere abbastanza ricercate, dotate di lavorazioni a tutto tondo e in alcuni casi di



Fig. 1. Osiride, periodo tolemaico, bronzo, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2027 (foto di R. Palermo, Gallerie degli Uffizi).

doratura con foglia d'oro, ancora conservata. I temi spaziano da figure funerarie a divinità tipicamente egizie, come la dea Iside che allatta Horus, la dea Bastet, il dio Nefertum e Osiride⁴.



Fig. 2. Lucerna a volute, fine I secolo a.C.- metà II secolo d.C., terracotta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2075 (foto di R. Palermo, Gallerie degli Uffizi).

stilisticamente elementari e connotati da una certa stanchezza delle forme, a statuette estremamente raffinate e dalla spiccata eleganza. Tipico della produzione alessandrina maggiormente corsiva era il proporre iconografie locali, richiamandosi ai culti autoctoni o a ibridazioni tra la religione egizia e quella più spiccatamente greca, al contrario delle produzioni dal carattere più fortemente ellenistico che si caratterizzavano per la loro "internazionalità". Per queste ultime sono, infatti, rilevabili confronti stilistici e tematici in tutto il Mediterraneo, a riprova della *koinè* culturale diffusasi a partire da Alessandro Magno in poi. La funzione di questi oggetti era per lo più connessa a *ex voto* religiosi o a offerte funerarie come oggetti di corredo. Le statuette in questione, cosiddette "tanagrine", erano solitamente prodotte a partire da delle matrici, con l'eventuale aggiunta di piccole parti modellate a mano per i particolari delle statuette più complesse (ad esempio la testa, gli arti, le ali, le corone floreali, etc.). Spesso le tanagrine presentano un foro sulla schiena, utile alla fuoriuscita del vapore durante la cottura. Tipica dei manufatti più corsivi è la tendenza ad

Il numeroso gruppo di lucerne, invece, copre un arco cronologico piuttosto ampio, che va dalla prima Età Imperiale al V secolo d.C. Interessante è la varietà delle forme delle lucerne e anche la presenza di esemplari a più becchi (cinque e sette in alcuni casi). Tra i pezzi di maggior interesse si segnala una lucerna paleocristiana con la rara iscrizione: Ἡ ἀγία τριάς (trad. la Santissima trinità)⁵. (fig. 2). Oltre alle lucerne, sono presenti nella raccolta antiquaria anche vasi di piccole dimensioni, come *aryballo* dalle slanciate forme affusolate e *bombillo* globulari. Da consulenze preliminari richieste dalle Gallerie degli Uffizi, sembra possibile ricollegare la funzione di alcuni di questi vasi a quella di particolari vasi da oppio ciprioti⁶.

L'elemento, però, maggiormente distintivo della collezione per quantità e per interesse è certamente la presenza di numerose statuette fittili. Probabilmente ricollegabili alla produzione coroplastica dell'area di Alessandria d'Egitto, si caratterizzano per un'argilla bruna, talvolta tendente al rossastro, e spaziano da manufatti estremamente corsivi,

da una certa stanchezza delle forme, a



Fig. 3. Atena, I secolo d.C., terracotta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2136 (foto di R. Palermo, Gallerie degli Uffizi).

avere il retro privo di particolari decorazioni o accortezze estetiche. In seguito alla cottura, la superficie esterna delle statuette veniva coperta con uno strato di preparazione, composto da latte di calce (biacca), su cui poi venivano stese delle tinte vivaci⁷.

Un *trait d'union* che accomuna molte delle statuette custodite presso i depositi fiorentini è la presenza di policromia. Molti reperti conservano, soprattutto negli interstizi di capigliature, panneggi e piccoli dettagli, tracce minime di colori che vanno dall'azzurro al rosa, ma due terrecotte spiccano particolarmente per l'ottima conservazione delle tinte. Le due tanagrine, un piccolo Arpocrate con vaso potorio e un bustino di Atena, presentano vivide tracce di colore che tingono di nero la capigliatura dei soggetti. Nel caso di Atena si evidenzia l'uso del giallo per la colorazione dell'elmo, forse per rendere un effetto dorato (fig. 3). La coroplastica alessandrina offre l'importante occasione di poter apprezzare le vivide tinte dell'arte antica⁸, lungamente ed erroneamente ritenuta priva di colori, le cui tracce sono spesso, purtroppo, andate perdute sulle statue marmoree⁹.

La ricca collezione comprende un ampio ventaglio di iconografie ricollegabili a soggetti divini e non. Tra questi ultimi si segnalano: suonatori,



Fig. 4. *Nike alata*, fine III- metà II secolo a.C., terracotta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2038 (foto di R. Palermo, Gallerie degli Uffizi).

con cui furono realizzate le statuette. Parte di esse, tendenzialmente caratterizzata da una matrice argillosa color ruggine, porosa e grezzamente depurata, presenta uno stile corsivo. Le altre invece, connotate da una maggiore eleganza, si segnalano per avere una matrice argillosa color beige-cipria, ben più depurata e fine¹⁰.

Tra i pezzi della collezione che spiccano per le squisite fattezze dobbiamo citare la cd. giocatrice di astragali (fig. 5), la cd. Ercolanese (fig. 6) e la Nike. Queste figure si caratterizzano per la raffinata resa dei dettagli della capigliatura, dei volti e dei panneggi, tipica espressione delle produzioni coroplastiche ellenistiche.

offerenti, figure femminili ritratte in vari atteggiamenti, nonché un numero considerevole di testine in terracotta, purtroppo prive del corpo. Invece, per quanto concerne le iconografie dei soggetti legati all'ambito religioso-cultuale si annovera la presenza di divinità dai tipici connotati ellenistici, come Nike (fig. 4), Afrodite e Atena, ma anche divinità più tipicamente connesse con la parte orientale del Mediterraneo, come Serapide e Iside, lasciando spazio anche a ibridazioni tra le due sfere, come nel caso di Iside con attributi tipici di Afrodite. Altro discriminante interno alla collezione è dovuto alla qualità stilistica e tecnica



Fig. 5. *Giocatrice d'astragali*, III-I secolo a.C., terracotta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2039 (foto di R. Palermo, Gallerie degli Uffizi).



Fig. 6. Ercolanese, III-II secolo a.C., terracotta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2037 (foto di R. Palermo).

raffiguranti Cleopatra¹². Questo elemento supporta l'idea che l'acconciatura di origine ellenistica fosse ancora ampiamente in uso alla fine del regno tolemaico¹³. Non c'è quindi da sorprendersi se molte terrecotte della Collezione, come anche molte altre statuette provenienti dai cimiteri tardo tolemaici del delta del Nilo, presentino ancora questo genere di capigliatura.

Nel ricco panorama dei temi figurativi raffigurati nella coroplastica, la collezione sembra incentrarsi particolarmente sulle iconografie legate alle donne e alla fertilità, con scene di allattamento e maternità. Alcune di queste iconografie abbondano per la varietà dei pezzi raccolti. Ad esempio, sono presenti varie statuette di Afrodite riconducibili a svariate iconografie: la dea nell'atto di strizzarsi i capelli (fig. 7), sia stante che accovacciata, o mentre si sistema la *fascia pectoralis*, sia stante che seduta.

Proprio la resa certosina della capigliatura accomuna queste statuine con alcune testine presenti nella collezione. Esse, in origine, dovevano appartenere a statuette a figura intera, oggi purtroppo andate perse. Molte delle figure femminili sono raffigurate con la peculiare *Melonenfrizur*, accompagnata in alcuni casi da corone o ghirlande di fiori collocate sul capo. La tipica acconciatura a melone trova ampi confronti sia nella statuaria maggiore sia nelle arti minori¹¹. È interessante notare come, mentre a Roma negli ultimi decenni del I secolo a.C. la *Melonenfrizur* non fosse più usata per i ritratti ufficiali delle matrone, essa trovasse ancora fortuna nelle statue



Fig. 7. Afrodite accovacciata, I-II secolo d.C., terracotta, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2035 (foto di R. Palermo).

Le vicende della Collezione Archeologica

Tentando di ricostruire le vicende della Collezione attraverso l'analisi degli Inventari Storici e dell'Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi, si evince che le prime tracce documentarie dei manufatti presso il museo o i suoi depositi risalgono al 1982, anno in cui furono mandati a restauro presso l'Opificio delle Pietre Dure. Nell'autunno 1982 le casse contenenti le "terrecotte di scavo" furono inviate al centro di restauro assieme ad alcuni dipinti. Al termine dei lavori, i reperti riconsegnati furono contati, risultando essere 164¹⁴, cifra che tutt'oggi corrisponde, nonostante non ci siano certezze riguardo al numero preciso di pezzi inviati, non essendo indicato nessun conteggio negli atti di uscita¹⁵.

Confrontando l'elenco delle opere mandate a restauro con quello presente nel catalogo della mostra *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, tenutasi nel 1984, si riscontra una totale sovrapposizione, a esclusione delle terrecotte archeologiche¹⁶. Dalla documentazione d'archivio si evince che, in origine, il restauro rientrasse nell'organizzazione della mostra pensata per celebrare il quarantennale dalla liberazione nazi-fascista di Firenze. Solo in seguito alla morte di Siviero nel 1983 fu deciso di dedicare la mostra alla sua memoria¹⁷. Dal "verbale di temporaneo deposito di opere d'arte nei locali di Pal. Vecchio in occasione della mostra", datato 8 maggio 1984, si può notare che la voce "due casse chiuse contenenti vari reperti" fu barrata a penna con accanto la siglatura del responsabile ricevente di Palazzo Vecchio¹⁸. Probabilmente, per motivazioni legate alla coerenza estetica ed espositiva della mostra, i reperti furono depennati e quindi rimasero in giacenza nei depositi degli Uffizi¹⁹. Questa mancata occasione di esposizione ha fatto sì che la collezione non fosse interessata dal Decreto Ministeriale del 1° agosto 1988, che si occupò proprio di trovare una destinazione ai pezzi in mostra, assegnandoli alle varie Soprintendenze d'Italia²⁰.

Da principio, l'unico elemento noto sulle tre casse era il loro probabile legame con l'operato di Rodolfo Siviero, poiché erano conservate nei depositi con opere da lui confiscate. Partendo da questo piccolo indizio è cominciata un'indagine, proseguita poi per oltre un anno mezzo, condotta attraverso una consultazione a tappeto della bibliografia sulla vita e sull'operato di Siviero, degli Archivi Storici degli Uffizi, degli Archivi Civici Fiorentini, degli Archivi del MFAA²¹, nonché di svariati archivi del Trentino Alto-Adige, tedeschi e austriaci²². Il punto di svolta nella ricerca fu il rinvenimento di un importante faldone nell'Archivio di Casa Siviero a Firenze²³. Tale faldone, contenente svariati fascicoli inerenti questioni collegate alla sede di Bolzano dell'Ufficio per i Recuperi delle Opere d'Arte, si sarebbe dovuto trovare a Roma insieme al resto della documentazione dell'ufficio, ma probabilmente, come era consuetudine al tempo, Siviero lo aveva portato a casa per lavorarci e ivi è rimasto fino a oggi. Grazie ai documenti contenuti nel faldone, si è compreso come e perché la collezione fosse stata confiscata e si sono potuti collegare i reperti "degli Uffizi" al dottor Max Reich, cittadino tedesco residente a Merano negli anni della Seconda Guerra Mondiale.

Rodolfo Siviero (1911-1983), durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale, fu protagonista di svariati recuperi di opere d'arte che erano state espropriate o razziate durante il conflitto mondiale. Nella necessità di rendere conto del

lavoro di recupero fatto, per vedere riconosciuti i suoi sforzi e ottenere la riconferma del suo incarico di lavoro, egli si impegnò nell'organizzazione di ben nove mostre denominate “Mostra delle opere recuperate [...]”, distribuite su di un arco cronologico che va dal 1947 al 1964. Le mostre del 1950 e del 1952 interessarono la Collezione “degli Uffizi”. L’11 ottobre 1950, a Roma, presso Palazzo Venezia, con un solenne discorso inaugurale del Ministro degli Esteri, Carlo Sforza, e del Ministro della Pubblica Istruzione, Giulio Connella, che prometteva l’impegno dello Stato nella restituzione ai legittimi proprietari dei beni artistici illecitamente sottratti durante la Guerra, si aprì la “Seconda Mostra Nazionale delle opere recuperate dalla Germania”²⁴. Nelle sontuose sale affrescate, i capolavori furono esposti distribuendoli su tredici ambienti. Osservando le foto inedite della mostra, conservate presso la fototeca di Casa Siviero, spiccano gli allestimenti caratterizzati da drappi di tessuto satinato, secondo un gusto ben più baroccheggiante rispetto a quello delle attuali musealizzazioni minimaliste. Dal catalogo della mostra romana emergono le spoliazioni e i saccheggi operati dai gerarchi nazisti e da razziatori di varia nazionalità, che passarono al setaccio le collezioni pubbliche e private. L’obiettivo principale della mostra era di legare i singoli casi di recupero in una dimensione più estesa di salvaguardia del patrimonio culturale²⁵.

Due anni dopo, nel 1952, la mostra fu spostata e riallestita a Firenze presso Palazzo Vecchio. Le due esposizioni si compongono sostanzialmente dei medesimi pezzi, con alcune variazioni dovute chiaramente alla diversa disposizione degli spazi espositivi dei due palazzi storici²⁶. Sia l’archivio d’ufficio sia l’archivio privato di Siviero conservano le numerose lettere scambiate con l’editore, i fotografi, gli studiosi e le autorità che a vario titolo collaborarono alla stesura dei cataloghi delle mostre di Palazzo Venezia e di Palazzo Vecchio, che Siviero curò e seguì in ogni loro dettaglio. In occasione dell’inaugurazione dell’evento fiorentino, Siviero, creando una relazione con le numerose opere toscane trafugate, dichiarò che “per quanto un’opera d’arte non possa essere compensata da un’altra, [le opere della mostra] vengono ad integrare le perdite subite dalle Gallerie”. Ovviamente non mancarono immediate critiche a tali affermazioni. È probabile che Siviero stesse già pensando alla creazione di un museo che accogliesse tutte queste opere per celebrarne il comune destino²⁷. Del resto, è noto il suo progetto, mai divenuto realtà, di creare un Museo dell’Arte Recuperata con sede a Firenze. Credette in questo progetto fino alla fine dei suoi giorni. Sono numerose le tracce documentarie, ma anche le interviste in cui il Ministro esprime questa speranza²⁸. A differenza dell’inaugurazione romana, che fu accompagnata da tutti gli onori e da una certa risonanza mediatica nazionale, la mostra di Palazzo Vecchio restò in una dimensione limitatamente fiorentina. In quegli anni, infatti, il clima politico e l’opinione pubblica attorno all’operato di Siviero stavano evidentemente cambiando. Ebbe qui inizio una graduale ma inesorabile diminuzione della partecipazione alle mostre delle opere recuperate da Siviero da parte dello Stato centrale, sia sul piano economico dei finanziamenti sia su quello del riconoscimento del loro valore culturale.

Consultando i cataloghi della “Seconda Mostra Nazionale delle Opere d’Arte recuperate in Germania”, sia nell’edizione romana sia in quella fiorentina si riscontra la presenza dei manufatti archeologici della cd. Collezione “degli

Uffizi”²⁹. Nei tre cataloghi, nel riferirsi a queste opere, si riportano le medesime informazioni, in una sorta di rapido copia-e-incolla.

Alle mostre di Roma e Firenze fu esposta solo una parte della totalità dei beni confiscati e ricollegabili alla Collezione Max Reich. Secondo i cataloghi della mostra, che però presentano dati parziali e mistificati, il gruppo di reperti sarebbe stato sequestrato presso un deposito di truppe tedesche il 6 maggio 1945 a Merano. Il lotto confiscato avrebbe compreso, secondo il catalogo, 3 terrecotte greche, 326 terrecotte greco-egiziane, 45 tra vasi e lucerne sia in bronzo sia in terracotta e 52 statuette egiziane di bronzo³⁰. I cataloghi non menzionano minimamente il nome del dottor Reich ed è stato possibile ricollegare la collezione a lui solo mediante approfondite ricerche d’archivio, in quanto la questione sembrava essersi pressoché insabbiata³¹.

Attualmente le Gallerie degli Uffizi conservano solo i già citati 164 pezzi che, dal confronto tra i cataloghi e i manufatti, sembrano essere proprio quelli esposti nel 1950 e nel 1952. Riscontrata la discrepanza, si è proceduto ad avvisare tempestivamente il Nucleo del Patrimonio Culturale di Firenze dei Carabinieri, col quale è cominciata una proficua e stretta collaborazione atta alla ricostruzione delle dinamiche che coinvolsero i reperti e al recupero dei beni attualmente dispersi³². Al fine di ricostruire le complicate vicende che hanno interessato la collezione e nella speranza di recuperare i pezzi mancanti, è stata consultata la ricca corrispondenza tra Siviero e l’ufficio periferico del suo ente presso Bolzano, artefice materiale della confisca della collezione³³.

Il 27 marzo 1947 Carlo Rupnik, carabiniere dell’Ufficio recuperi di Bolzano, facente capo a Siviero, segnala a quest’ultimo l’avvenuto sequestro di tre casse di terrecotte di scavo, elencandone sommariamente il contenuto: 14 statuette, 54 lucerne e frammenti vari “alcuni di squisita fattura”. Rupnik sottolinea la necessità di proseguire le indagini per accertare l’origine del lotto, che presumeva fosse composto da “oggetti provenienti dall’Egitto e passati illecitamente in mano di qualche cittadino germanico”³⁴. La confisca era avvenuta presso i magazzini dell’ARAR³⁵. Nei mesi precedenti i Carabinieri avevano già proceduto al ritiro di materiale di interesse artistico depositato presso i magazzini ARAR, ma durante questa prima operazione il lotto, non essendo inventariato, era sfuggito. Da una comunicazione del 15 luglio 1950 fatta dall’ARAR all’Ufficio Recuperi di Siviero³⁶ veniamo a sapere che i beni da loro riconsegnati alla Soprintendenza Belle Arti di Bolzano nel dicembre 1946 e marzo-aprile 1947 erano stati acquisiti presso i depositi ARAR CEM 2 di Merano e CEM 1 di Bolzano³⁷ fra i “materiali di preda bellica ceduti dalle Autorità Alleate” all’azienda medesima³⁸. Allo stato attuale delle ricerche, non sono noti documenti che possano chiarire come ed esattamente quando gli Alleati siano entrati in possesso di questi beni. La difficoltà nel reperire informazioni in merito all’operato degli Alleati fu riscontrata anche da Rupnik che in una comunicazione all’Ufficio di Roma del 6 febbraio 1947³⁹ lamenta la scarsa collaboratività del C.E.M., che, nonostante le ripetute insistenze, “non ha mai voluto o potuto fornire un elenco del materiale artistico ceduto all’ARAR”⁴⁰.

Dalla documentazione d’archivio emerge solo che la confisca fu effettuata dalle truppe inglesi in circostanze non meglio note. Risulta, quindi, complicato sostenere o smentire quanto scritto da Siviero nel catalogo della mostra in merito alla presunta confisca dei beni il 6 maggio 1945 presso un deposito tedesco a Merano. Se questa affermazione fosse esatta, in applicazione della L. 77

del 1950, la proprietà della collezione sarebbe andata in automatico al demanio statale. Però, per rigore intellettuale, è giusto ricordare come negli anni più volte Siviero abbia mistificato la realtà a favore dei propri fini. Alla luce delle informazioni attualmente in nostro possesso, non è possibile discernere con certezza se effettivamente Siviero avesse o meno gli estremi per vincolare i beni alla proprietà statale. Infatti, mentre per ora rimane in sospeso la questione legata alla modalità e alle tempistiche della confisca del lotto, è certo invece che nel catalogo della mostra Siviero ometta scienemente ogni riferimento al collezionista originario, di cui lui conosceva l'identità, come comprovato dai numerosi documenti d'Archivio⁴¹.

Il sequestro del lotto da parte dell'Ufficio Recuperi era avvenuto grazie a una segnalazione per un sospetto acquisto di libri, mobili e oggetti di pregio che il pastore di Merano, Julius Giese, aveva pagato a peso dall'ARAR. Bloccata la vendita al fine di verificare l'interesse culturale dei beni, fu scoperto che il lotto comprendeva circa 200 reperti archeologici, una raccolta di libri, mobili di ottimo valore e altri oggetti. I carabinieri avevano però potuto sequestrare solo i reperti archeologici e una piccola porzione dei libri, tralasciando la parte del lotto che non comprendeva oggetti d'arte, su cui il loro Ufficio non aveva giurisdizione. Il carabiniere Rupnik, però, con una certa premura ne auspicava vivamente la salvaguardia, ritenendo che per la rimanente parte del materiale ci fosse il rischio di “cadere di nuovo in mano tedesca a vilissimo prezzo (40 lire il chilo)”, poiché, intanto, il pastore Giese stava raccogliendo la somma necessaria al riscatto e ritiro della merce rimanente. Dalla documentazione emerge che “tutto questo apparteneva una volta al defunto cittadino germanico dr. Max Reich e veniva acquistato a basso prezzo dal pastore evangelico Giese, per essere ceduto alla vedova del Reich, olandese di nascita, ma tedesca per matrimonio”⁴².

Dopo poco più di un mese dalla prima comunicazione in merito alla collezione, la proprietà pre-confisca è stata quindi già acclarata e data al dottor Maximilian Reich. L'annotazione di Rupnik è la prima attestazione del nome di Reich come proprietario. Considerata la segretezza di queste comunicazioni d'ufficio e, quindi, la mancanza di interesse a mentire, si ritiene attendibile l'identificazione del medico berlinese con il collezionista. In tutta la documentazione archivistica successiva, per qualsiasi dinamica legata al lotto confiscato e alle sue future vicende, Siviero e i suoi uomini si riferirono sempre alla raccolta come Collezione Max Reich, senza mai mettere in dubbio il legame tra il lotto e il cittadino tedesco. Alla luce di questi elementi da qui in avanti in questa sede la nostra raccolta verrà nominata in connessione al nome del suo probabile creatore: Collezione Max Reich⁴³.

Ciononostante, nei primi mesi del 1947 sussistevano ancora dubbi su come i beni fossero giunti a Merano nelle mani del medico. In una minuta, inviata il 5 aprile 1947 alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti di Roma, Siviero precisava che erano in corso indagini per chiarire l'origine degli oggetti che si presumeva fossero stati sottratti in territorio egiziano “nel corso delle operazioni belliche da militari germanici a privati enti, e passati illecitamente in mani di sudditi tedeschi residenti in Alto Adige”⁴⁴.

A suscitare ulteriori sospetti fu l'interessamento di Julius Giese nell'acquistare il lotto Reich, soprattutto a causa delle incongruità da lui dichiarate ai Carabinieri. Giese conosceva personalmente il dottore e sapeva che fosse morto nel 1943 senza essersi mai sposato e senza eredi diretti⁴⁵. Quindi,

l'affermare da parte sua che egli stesse acquistando il lotto per la “vedova Reich” risulta del tutto infondato e fraudolento. Inoltre, considerati anche i precedenti penali di Giese, che nell’inverno 1945 era stato arrestato e incarcerato dalle truppe alleate inglesi per ricettazione⁴⁶, è probabile che egli stesse cercando di appropriarsi della cospicua collezione del defunto medico, ben consapevole che non avesse eredi diretti, per poi rivenderla, traendone un vantaggio economico. Se pur si volesse ipotizzare che la presunta vedova (magari da intendersi come una convivenza *more uxorio*) fosse mai esistita, è quantomeno strano che non se ne trovi nessuna traccia nei documenti d’archivio.

Consapevole che il lotto Reich era ormai attenzionato dai Carabinieri e dall’Intendenza di Finanza⁴⁷, Giese si astenne da ulteriori tentativi di acquisizione dei beni rimanenti. Il 30 dicembre 1947 l’Intendenza di Finanza di Bolzano chiese all’Ufficio Recuperi di inviare un dettagliato inventario dei beni di pertinenza del lotto Reich e di fornire notizie sul materiale acquistato dal pastore evangelico. Sul fondo di un documento d’archivio si trovano degli appunti a matita, compatibili con la grafia di Siviero, che recano informazioni su questi beni, la cui parte migliore pare sia stata venduta a un falegname, di cui però non si dice il nome⁴⁸.

Da altri appunti di Siviero, posti sul retro di un documento datato 2 febbraio 1948, riusciamo ad avere qualche informazione sulla tipologia dei beni del lotto Reich di cui il suo ufficio non poteva farsi carico, cioè “mobili, vestiario, effetti personali ed altro”⁴⁹. La presenza della voce “vestiario”, seppur barrata, fa sospettare che al momento del sequestro degli Alleati fossero stati confiscati tutti i beni del tedesco defunto, probabilmente svuotando completamente il suo alloggio. Finalmente, il 10 febbraio 1948, l’Intendenza ottenne una risposta ufficiale. Il maresciallo Giulio Motter comunicò loro che Giese aveva dichiarato di aver desistito dall’acquisto perché non era riuscito a raccogliere il denaro necessario e che, quindi, il materiale era stato acquistato da “alcuni privati di Merano e Bolzano, che però non conosce[va]”. Sul medesimo documento, un appunto a penna reca il nome di Marianne Cremer con un indirizzo (via Gilm 12): questo fa credere che, probabilmente, furono fatti accertamenti anche su di lei⁵⁰. Marianne Cremer, il cui cognome da nubile era Pretorius, era la badante che aveva accudito Max Reich nei suoi ultimi anni di vita a Merano⁵¹.

Il 6 luglio 1948, il Soprintendente Antonino Rusconi⁵² fu nominato sequestratario del lotto. Furono assegnati alla sua tutela⁵³:

- 58 testine di statuette in terracotta;
- 78 lucerne di terracotta;
- 32 anfore di terracotta di piccole dimensioni;
- 1 lucerna di bronzo;
- 7 statuette in bronzo di piccole dimensioni;
- 2 kg di frammenti di statuette di terracotta;
- circa 50 libri di vario tema in lingua tedesca.

Purtroppo, anche questo elenco risulta essere sommario e grossolano: addirittura alcuni reperti vengono indicati a peso. Solo nel 1949 sarà possibile avere finalmente la prima redazione di un inventario analitico e dettagliato della collezione, grazie all’archeologa Giulia Fogolari⁵⁴ dell’allora Soprintendenza alle Antichità delle Venezie.

Nel 1949, durante la redazione del suo inventario all'interno del deposito alto-atesino, l'archeologa ebbe modo di vedere la collezione nella sua completezza prima che fosse spedita a Roma per la mostra. In ben 11 pagine, l'Inventario Fogolari presenta i reperti dividendoli in tre macrocategorie: "oggetti originali d'arte greca ed egiziana", "figurette in terracotta di dubbia autenticità e di scarso valore" e "figurette fittili, false e senza valore"⁵⁵.

Successivamente alla destituzione di Rusconi dalla Soprintendenza di Trento e in concomitanza con l'organizzazione della mostra romana sulle opere recuperate, dopo un complesso rimpallo, si giunse alla nomina del nuovo Soprintendente di Trento, il dottor Nicolò Rasmussen⁵⁶, per il materiale bibliografico, e del Soprintendente alle Antichità di Roma, Salvatore Aurigemma, per il materiale archeologico. Il 22 gennaio 1952 il materiale bibliografico fu consegnato al Museo Civico di Bolzano e preso in carico dal sequestratario preposto⁵⁷.

Il materiale archeologico, invece, aveva già lasciato da tempo il Trentino-Alto Adige. Infatti, il 17 marzo 1950, scortate dal maresciallo Motter, due cassette piccole e una cassa grande contenenti i reperti della Collezione Reich furono inviate in treno a Roma, insieme ad altri beni, per lo più quadri, destinati alla "Seconda Mostra Nazionale delle Opere Recuperate". Per i beni archeologici nell'elenco di spedizione, si specifica la divisione delle casse, facendo riferimento ai numeri dell'Inventario Fogolari⁵⁸.

Presumibilmente quindi, la Collezione Reich fu spedita a Roma nella sua completezza, presunti falsi inclusi. Lì si procedette a una scrematura per decidere quali pezzi mettere in mostra e quali releggare ai magazzini. Dai documenti conservati delle schede di preparazione del catalogo e della mostra, risulta evidente l'alacre lavoro fatto sui pezzi scelti. Benché alcuni pezzi nell'Inventario Fogolari fossero dati per falsi, vennero esposti lo stesso: probabilmente gli esperti romani non concordavano con l'interpretazione dell'archeologa. In effetti, per quanto si riconosca l'elevato valore scientifico del lavoro di Fogolari, probabilmente ella operò sotto scadenze stringenti e pressioni dall'alto e non si può fare a meno di riscontrare alcune criticità nel suo elenco. Allo stato attuale, a seguito degli accertamenti svolti dal personale delle Gallerie degli Uffizi, non si concorda con la divisione proposta dall'inventario, poiché si ritiene che tutti i manufatti siano da considerare autentici, anche quelli che secondo la Fogolari risultavano di dubbia origine o falsi⁵⁹. Alla luce di ciò, ci sentiamo di non condividere la divisione in "veri, dubbi e falsi" dell'archeologa, nonostante il suo inventario resti comunque un elemento fondamentale per lo studio e la ricostruzione delle vicende della Collezione⁶⁰.

Dal riscontro incrociato tra l'elenco dei beni del deposito museale e l'inventario Fogolari, risultano mancare sicuramente 144 manufatti a cui andrebbero aggiunti reperti o frammenti che l'archeologa quantificò genericamente, indicandone la pesatura corrispondente a un chilogrammo. Dal confronto è stato possibile ottenere delle indicazioni e una descrizione di massima per i pezzi attualmente mancanti che, probabilmente, in quanto non scelti per essere esposti alla mostra, rimasero a Roma. Infatti, i pezzi ospitati a Firenze sono esclusivamente quelli che furono esposti nelle mostre sull'arte recuperata organizzate da Siviero. A confermare tale ipotesi, si è potuto verificare la totale sovrappponibilità dell'inventario degli Uffizi con il catalogo delle mostre, nonché la presenza di tutti i pezzi nelle foto delle teche del 1950.

Ulteriore elemento che conferma questa ipotesi è la presenza sulla quasi totalità dei manufatti di una scritta a matita composta da un numero in caratteri romani accanto a uno in cifre arabe. Questi numeri corrispondono pedissequamente alla presentazione dei reperti fatta dal catalogo del 1950 e fanno probabilmente riferimento alla disposizione museale dei manufatti.

Dal confronto incrociato con i reperti conservati nei depositi fiorentini, è stato possibile identificare quali siano i pezzi mancanti e quindi, grazie all'inventario Fogolari, avere una loro descrizione. Ad esempio, era presente nella collezione una pregevole lucerna trilicne di bronzo, decorata con tre figure femminili, oggi purtroppo irreperibile.

Analizzando l'elenco dei manufatti mancanti, è possibile notare come la scelta dei reperti da esporre alla mostra non fu fatta sulla base della presunta autenticità data da Fogolari, ma fu fondata su altri fattori, presumibilmente estetici ed espositivi. Infatti, vennero esposti pezzi dati dall'archeologa per falsi, mentre tra i manufatti che furono scartati e oggi risultano mancanti, annoveriamo ben il 55,17% dei reperti cosiddetti "autentici"; il 29% dei manufatti "dubbi", e il 37,18% dei presunti falsi⁶¹.

Il 30 settembre 1951, in una comunicazione all'ufficio centrale di Siviero a Roma, Motter ribadisce il destino separato della collezione libraria rimasta in Alto Adige e della collezione archeologica ormai inviata da quasi un anno "a codesto ufficio". Inoltre, si cita Aurigemma quale migliore sequestratario dei beni, tanto più in considerazione della sua presenza nella medesima città⁶². Infatti, come già ribadito, in quegli anni, Salvatore Aurigemma era il Soprintendente alle Antichità e Belle Arti di Roma e risiedeva presso il Museo Nazionale Romano⁶³. Sembra quindi possibile che le operazioni di scarto dei 164 reperti che non furono scelti per la mostra, possano aver avuto luogo presso il Museo Nazionale Romano.

Alla luce di queste considerazioni, sembra quanto più probabile che i 164 reperti scartati dalla mostra, e oggi mancanti, fossero riposti nei depositi del museo romano, sotto le cure dell'archeologo. Questa pista sembra essere di certo plausibile e sono in corso ricerche in merito, anche in collaborazione con i Carabinieri del Nucleo Tutela del Patrimonio Culturale.

Nel tentativo di ricostruire le vicende della nostra collezione, sono state svolte numerose ricerche per verificare la presenza di potenziali discendenti di Max Reich, ma non è stata trovata nessuna conferma della loro esistenza. Inoltre, un altro mistero avvolge le modalità dell'arrivo della collezione in Italia, poiché, mentre sappiamo che Reich aveva fatto richiesta per importare alcuni beni culturali dalla sua casa di Berlino a Merano, non abbiamo trovato nulla in merito a una richiesta analoga riferita a una collezione di oggetti antichi. Rimane quindi aperta la possibilità che Reich abbia importato illecitamente, senza i dovuti permessi, i beni, forse direttamente dall'Egitto, dove sappiamo si trovava nel 1936, poco prima di trasferirsi a Merano nel 1937. Unica certezza è che lo Stato italiano, nello specifico le Gallerie degli Uffizi, da oltre 70 anni si stia prendendo cura della collezione, conservandola nei propri depositi.



Fig. 8. Foto del viaggio sul Cap Trafalgar del 1914 con in primo piano il principe Heinrich e in piedi in seconda fila a destra Max Reich.

Max Reich (1862-1943)

Maximilian (Carl Rudolf) Reich⁶⁴ nacque il 3 maggio 1862 a Berlino, da una nota famiglia di medici, figlio di Georg Friedrich Ottomar Reich, medico specializzato in chirurgia e ostetricia⁶⁵ e di Ida von Ammon, appartenente a una illustre famiglia aristocratica tedesca di confessione protestante. Nel 1882, continuando la tradizione di famiglia, si iscrisse alla facoltà di medicina, dapprima presso l'Università Friedrich-Wilhelms di Berlino e poi dal 1883 presso l'Università Eberhard-Karls di Tubinga. Qui nel 1883 si unì ai Corps Rhenania Tübingen, un'associazione studentesca dal forte cameratismo e tendenze reazionarie, che annoverava tra i propri ex-iscritti numerose personalità di spicco della società tedesca⁶⁶. Nel 1888, discussa la sua tesi di dottorato, il giovane si unì al corpo medico della Marina Imperiale, per giungere poi nel 1895 a essere nominato medico personale del principe Heinrich di Prussia (1862-1929), figlio dell'imperatore Federico III (1831-1888) e fratello dell'imperatore Guglielmo II (1859-1941)⁶⁷. A riprova degli stretti contatti tra il medico e la casa imperiale, si possono citare i necrologi in memoria della morte del padre Ottomar nel 1895, in occasione della quale il principe Heinrich aveva inviato una corona di fiori in ossequio⁶⁸. Nel 1904 Reich si trasferì a New York dove lavorò come chirurgo presso il "German Hospital". La sua permanenza statunitense si interruppe nel 1907, quando decise di tornare a Berlino. Nel contesto delle Guerre Balcaniche (1912-1913), il dottor Reich si rese disponibile come capo medico per la Missione

della Croce Rossa Egiziana (Mezzaluna)⁶⁹. In quegli anni, abbiamo la testimonianza della sua presenza a Istanbul⁷⁰ e a Belgrado⁷¹.

Nella primavera 1914, abbandonato il fronte balcanico, il dottore partì per un viaggio in Sud America con il principe Heinrich. Il principe di Prussia, accompagnato dalla consorte, Irene d'Assia, e da altri importanti notabili della società del tempo, viaggiò per oltre un mese sul piroscafo Trafalgar⁷², toccando numerose tappe, tra le quali Buenos Aires, Montevideo, Santiago del Cile⁷³ (fig. 8).

Nel 1914 con lo scoppio della Prima Guerra mondiale, Reich fu promosso a Generaloberstarzt e dal dicembre di quello stesso anno fu schierato nelle Fiandre. Conformemente alla mentalità dell'epoca del *dulce et decorum est pro patria mori*, richiese volontariamente di essere schierato su quel fronte, perché, come emerge dalle sue lettere, non voleva essere da meno rispetto ai suoi camerati Tübingen⁷⁴. Il suo notevole impegno non rimase inosservato, tanto che gli furono concessi dei riconoscimenti militari⁷⁵. Nel corso della guerra, con il mutare dello scenario bellico, Reich fu costretto a diversi spostamenti. Tra dicembre 1915 e il 1917 passò per Pest, Sofia e Costantinopoli, proseguendo poi per l'Asia Minore dove, partendo da Aleppo, attraversando la Mesopotamia settentrionale, giunse fino a Mosul, l'antica Ninive. “[...] L'intero viaggio”, scrive Reich nelle sue lettere, “è stato tanto più piacevole perché l'ho fatto da solo. Giù per il Tigri su uno dei famosi Kehlis, cioè zattere che poggiano su pelli di montone gonfiate, utilizzate fin dall'antichità. [Ho] visitato i campi di macerie delle città di Nimrud e Assiria [...]”⁷⁶. Il suo interesse per le antichità emerge anche da altri suoi scritti, dove il racconto delle sue esperienze militari si intercala a interessanti osservazioni sulla maggiore fortuna che gli scavi archeologici inglesi avevano avuto rispetto a quelli tedeschi. A suo giudizio, infatti, le campagne archeologiche inglesi avevano restituito un maggior numero di statue e rilievi rispetto a quanto rinvenuto dai tedeschi ad Assur e Babilonia⁷⁷. Questo amore per l'antico e per le bellezze storico-culturali bene si inseriva nel contesto culturale della sua epoca, in cui le varie potenze occidentali, soprattutto Inghilterra, Francia e Germania, erano impegnate in imponenti esplorazioni e campagne di scavo archeologico nel Vicino Oriente e nel nord Africa. Grazie a queste ricerche si verificò la creazione di un clima ideale per la formazione delle maggiori collezioni archeologiche dei musei europei.

Finita la guerra, con l'abdicazione dell'imperatore tedesco e l'istituzione della Repubblica di Weimar, molti nobili e notabili che avevano avuto stretti contatti con la casa imperiale si ritirarono dalla vita pubblica in una sorta di autoesilio. In questo contesto, Reich si trasferì a Buenos Aires dove esercitò la professione di medico, restando in Argentina fino al 1931⁷⁸. Negli anni successivi fu per lo più in viaggio, come testimonia anche la sua collezione libraria incentrata sui viaggi⁷⁹. È egli stesso che, ricapitolando la sua vita, racconta di aver intrapreso “viaggi nell'Africa orientale tedesca, nell'Africa sudoccidentale tedesca, in Cina e in altri paesi caldi”⁸⁰, durante i quali, probabilmente, cominciò a prendere forma la sua collezione, composta da numerosi manufatti orientali e cinesi.

Nel settembre 1937, Max Reich, ormai settantacinquenne e in cattive condizioni di salute, si trasferì in Alto Adige. Nella dichiarazione per richiedere la residenza presso il Comune di Merano, il dottore si dichiarò celibe ed elesse a

proprio domicilio una casa in via Miramonti 22 (oggi Schafferstrasse n. 22)⁸¹. Per le pratiche di registrazione, Reich utilizzò un passaporto a suo nome rilasciato dal Consolato tedesco a Il Cairo il 15 febbraio 1936, confermando così la sua presenza in Egitto in tale data e il suo incessante viaggiare fino alla vecchiaia⁸².

È interessante notare come il suo trasferimento a Merano risultasse controcorrente rispetto al quadro storico-politico di quel periodo. Infatti, erano quelli anni complicati per la società alto-atesina, soprattutto per la comunità di cultura tedesca, che era stata soggetta a forti pressioni assimilazioniste da parte del regime fascista. Il processo fascista di italianizzazione del territorio aveva portato all'obbligo di abbandono della lingua tedesca in contesti ufficiali e istituzionali, nonché più avanti, in accordo con il governo nazista, a una vera e propria richiesta ai cittadini di scegliere quale cultura abbracciare. A coloro che decisero di conservare la loro cultura tedesca fu chiesto di lasciare la regione e di trasferirsi in Germania, abbandonando buona parte dei propri beni.

Al contrario, nel 1937, il medico tedesco chiese di poter importare da Berlino in Italia alcuni oggetti di sua proprietà⁸³. La bolla doganale di importazione elencava, per un totale di 133 colli, i seguenti beni:

- armadio in due pezzi;
- armadietto cinese;
- orologio a pendolo;
- armadio rinascimentale;
- un grande armadio Barocco;
- mensola con quattro colonne;
- dipinto ritratto di donna (1830);
- dipinto ritratto uomo;
- tre dipinti a olio di paesaggi (1800);
- un dipinto a olio di natura morta;
- un dipinto a olio di bambino;
- un busto con zoccolo di marmo (ritratto femminile eseguito dal prof. Kopf, Roma, 1880);
- un tavolo di legno;
- dieci sedie di legno scolpite;
- ventisei tappeti orientali diversi, tutti piombati;
- tre dipinti a olio di paesaggi;
- sei vasi cinesi;
- un Buddha seduto (arte cinese);
- una testa in ferro (arte cinese);
- un piatto in bronzo con tre supporti a intarsio d'argento (arte cinese, I secolo a.C.);
- un ritratto di donna (1700);
- una coppa di bronzo con testa d'Ariete (arte cinese);
- due statuette in bronzo (arte cinese);
- una statuetta di Buddha in legno cinese;
- 63 porcellane cinesi diverse;
- un incensiere di bronzo giapponese a foglie di ninfea⁸⁴.

È importante tenere in considerazione l'elenco dei beni in questione, poiché alcuni di essi compariranno anche tra i beni confiscati dall'ARAR, mentre altri pezzi, anche altamente riconoscibili, non saranno presenti.

In seguito allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la Germania ordinò a tutti i suoi cittadini di rientrare in patria. Ciò sarebbe dovuto valere anche per il “Reichsdeutscher” Max Reich, che però chiese di poter rimanere a Merano, accudito dalla sua badante Marianne Pretorius⁸⁵, adducendo come motivazione la propria anzianità e delle condizioni di salute precarie, provate da certificato medico⁸⁶. Le informazioni che emergono dalla documentazione redatta per la richiesta di deroga al rimpatrio risultano essere di particolare importanza nella ricostruzione della vita e la posizione politica del medico berlinese. Infatti, nella richiesta di autorizzazione, datata 30 agosto 1939, Reich⁸⁷ si presenta come un cittadino “di pura discendenza ariana” e racconta il suo *curriculum vitae* al servizio della patria come medico militare⁸⁸. Nel documento di accettazione alla sua richiesta le autorità precisano che l’autorizzazione veniva concessa in forza delle sue condizioni fisiche, che non lo rendevano utile allo sforzo bellico, e delle sue agiate condizioni economiche, che gli avrebbero permesso di vivere in Italia senza percepire sussidi da parte della Germania. L’informazione di maggiore interesse che emerge, però, è che Reich viene espressamente definito come “assolutamente non amico del Terzo Reich” dalla locale sezione del partito nazista di Merano, a cui la domanda era stata presentata d’ufficio⁸⁹.

Max Reich, appartenente a una famiglia cristiana di fede protestante, rimase aderente a questa confessione fino alla vecchiaia. Si ha infatti notizia della sua partecipazione attiva alla vita della comunità evangelista di Merano, guidata in quegli anni dal pastore Julius Giese (1878-1976). Il medico berlinese ricoprì la carica di curatore della comunità evangelica, fatto che certamente prova la conoscenza personale con Giese, pastore della piccola congrega religiosa e anche lui membro dello stesso comitato.

Il 4 novembre 1943, all’età di 81 anni, ricoverato presso la Casa di Cura S. Martino di Merano⁹⁰, Maximilian Reich morì a causa di un’insufficienza cardiaca e fu poi sepolto presso il locale Cimitero evangelico⁹¹. I documenti ufficiali relativi al suo decesso, redatti dall’ufficiale di stato civile, ci informano del fatto che egli fosse celibe al momento della morte⁹². La notizia fu riportata anche dal quotidiano locale “Bozner Tagblatt”⁹³ dell’8 novembre 1943.

Conclusioni

Questa ricerca si inserisce nel quadro di una politica di restituzione alla fruizione pubblica del materiale conservato nei depositi dei musei statali. Grazie a questa indagine, è stato possibile ricostruire la paternità di una collezione di notevole rilievo, consentendo al tempo stesso di ripercorrere le complesse meccaniche amministrative e politiche legate al recupero delle opere d'arte negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale. Grazie ai confronti con reperti conservati in vari musei europei e non solo, si è potuto ricollegare il nucleo collezionistico a una produzione di matrice nord egiziana, caratterizzata da una qualità medio-alta dei manufatti, elemento che denota la cura con cui i pezzi furono scelti dal collezionista.

È probabile che alcuni dei manufatti circolassero già sul mercato antiquario. Infatti, molte lucerne sono contraddistinte da numeri di inventari precedenti, scritti a tempera con colori e tratti molto differenti, a confermare la loro appartenenza a diverse raccolte. Un ulteriore elemento che va a favore dell'ipotesi che alcuni manufatti provenissero già dal mercato antiquario è la presenza di interventi di restauro. Nello specifico, durante il restauro di una pregevole statuetta di *Nike alata*, lavoro svolto nel 2022 dalle Gallerie degli Uffizi, sono stati recuperati dalla cavità interna alla statuetta dei frammenti di giornale in tedesco. Dai caratteri tipografici e dal tipo di testo sembra possibile ipotizzare che si trattò della sezione relativa alla programmazione teatrale di un quotidiano databile, probabilmente, alla fine del XIX-inizio XX secolo. Elemento questo che offrirebbe un *terminus ante quem* per l'intervento di restauro e per l'ingresso del pezzo nel mondo antiquario.

Le ricerche d'archivio hanno permesso di ricollegare la Collezione in analisi al dottor Maximilian Reich, le cui vicende personali sembrano adattarsi perfettamente al profilo del collezionista che creò questa raccolta. Come emerso dalle testimonianze dirette delle lettere, dai viaggi che intraprese e anche dalla presenza nella sua biblioteca di libri di pregio di archeologia⁹⁴, Reich doveva certamente essere profondamente fascinato dal mondo antico. Questo amore per il passato, che lo aveva portato in prima persona a visitare scavi nel Medio Oriente come Nimrud, affondava probabilmente le sue radici fin dai tempi universitari a Tübingen, dove poté certamente ammirare la ricca collezione donata da Ernst von Sieglin, in seguito pubblicata da Theodor Schreiber e Joseph Vogt e già presente nei primi anni Venti⁹⁵. Nella collezione di Tübingen⁹⁶ spiccano per somiglianza stilistica e iconografica numerose tanagrine alessandrine, del tutto simili a quelle di Max. Esse funsero probabilmente da *imprinting* nella creazione della spiccata sensibilità del medico nei confronti di questa classe di reperti.

In base a quanto è stato possibile ricostruire della vita del berlinese egli viaggiò molto e sicuramente nel febbraio 1936 si trovava in Egitto, luogo in cui si fece rilasciare il passaporto dal consolato tedesco. Nel 1937 si trasferì a Merano e chiese, come abbiamo visto, l'importazione dei suoi beni dalla capitale tedesca, ma tra essi non figura la collezione archeologica in analisi. Alla luce di tali fatti, sembra possibile ipotizzare che egli avesse acquistato tali beni proprio nel 1936 e che li avesse importati direttamente in Italia dall'Egitto. Allo stato attuale non sono noti documenti in merito a richieste di permessi di importazione per i

reperti: possiamo, dunque, supporre che tali documenti, se esistenti, potrebbero trovarsi presso l'ufficio importazioni del porto da cui transitarono per entrare in Italia.

L'eterogenea Collezione Reich, che riunisce lucerne, vasetti, bronzetti, tanagrine, etc., è una sintesi efficace delle tendenze del collezionismo nord-europeo dell'epoca: un collezionismo misto di colonialismo culturale e profondissima fascinazione nei confronti della millenaria cultura egiziana e vicino-orientale.

Vista l'importanza qualitativa e quantitativa dei manufatti e consapevoli del fatto che circa metà collezione risulta attualmente irreperibile, in stretta collaborazione con i Carabinieri del Nucleo Tutela del Patrimonio Culturale di Firenze, procedono le ricerche della parte mancante. Nel prossimo futuro c'è la speranza di poter approfondire anche il destino degli altri beni di pregio artistico e culturale che furono un tempo di proprietà del medico tedesco, ma che subito scomparirono dopo le confische belliche. Dopo quasi ottanta anni di oblio, si aprono finalmente per la Collezione archeologica Max Reich delle prospettive di valorizzazione; obiettivo questo che verrà perseguito in collaborazione con il dott. Fabrizio Paolucci e con il personale tutto delle Gallerie degli Uffizi. Si auspica sul lungo termine di riuscire a riunificare la collezione nella sua totalità e di trovare una adeguata sede per la sua esposizione permanente.

Archivi consultati

Archivio della Comunità Protestante di Merano

Archivio della Comunità Ebraica di Merano

Archivio di Stato Civile del Comune di Merano

Archivio Storico del Comune di Merano

Archivio di Casa Siviero, presso Firenze

Archivio dell'Ufficio Recuperi, Direzione Generale Archivistica, presso Roma⁹⁷

Archivio dell'Accademia delle Arti e del Disegno, presso Firenze

Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi (include il materiale d'archivio della ex Soprintendenza delle Gallerie Fiorentine)

Archivio Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, presso Firenze

Archivio Cittadino di Weisbaden (Germania)

Archivio Centrale Evangelista di Berlino (Germania)

Archivio del Museo del Buonconsiglio di Trento

Archivio di Stato di Trento

Archivio di Stato di Bolzano

NOTE

¹ Ringrazio Sebastiano Ghiotto, dipendente delle Gallerie degli Uffizi, che per primo con passione e impegno si è fatto carico della riscoperta della collezione.

² Colgo l'occasione per ringraziare il dott. Fabrizio Paolucci per avermi concesso la grande occasione di occuparmi personalmente delle ricerche che verranno esposte nel presente articolo. Inoltre, è per me doveroso ringraziarlo per l'incessante attenzione con cui mi ha guidata e per ogni sua preziosissima consulenza.

³ Per approfondimenti si veda Breccia 1930.

⁴ Questi sono tra i reperti che le Gallerie degli Uffizi hanno recentemente sottoposto a restauro e pulitura, rendendo ora maggiormente agevole la loro analisi e comprensione. Si prospettano futuri lavori di studio e pubblicazione dei materiali. Per approfondimenti si veda: Siviero 1950a; *Id.* 1950b, p. 17; *Id.* 1952, p. 12.

⁵ Per approfondimenti si veda: Siviero 1950a.; *Id.* 1950b, pp. 16-17; *Id.* 1952, p. 11-12.

⁶ Sono previsti futuri studi e pubblicazioni in merito. Per approfondimenti si veda: Siviero 1950a, *Id.* 1950b, p. 16; *Id.* 1952, p. 11.

⁷ *Ivi*, pp. 10-11.

⁸ Si veda, ad esempio, Higgins 1970.

⁹ Liverani - Santamaria 2014.

¹⁰ Questa netta differenza nell'impasto e nella resa artistica potrebbe fare sorgere il dubbio che i due gruppi abbiano differenti origini. Lo stesso Evaristo Breccia, trovatosi in una situazione analoga, dovendo curare il catalogo del Museo Greco-Egizio di Alessandria, si pose il medesimo dubbio e chiese a Sornaga e a Clifford di effettuare delle analisi su campioni dei reperti e di confrontarli con campioni di argilla del delta del Nilo. Sulla base delle evidenze scientifiche, entrambi confermarono che i componenti di entrambe le tipologie di impasti risultavano compatibili con una produzione nord-egiziana (Breccia 1930, pp. 21-25). Alla luce delle analisi effettuate sulle terrecotte del museo alessandrino e dalla strettissima affinità tra esse e la Collezione Reich, sembra possibile, al momento, ipotizzare un'origine nord-egiziana per tutti i manufatti "fiorentini". Si auspica, però, di poter effettuare delle analisi archeometriche sui suddetti reperti, al fine di poterne accertare definitivamente la provenienza, non solo fondata su parametri stilistici.

¹¹ Si veda ad esempio la statuetta in argento di Diana con bracciali aurei (II secolo d.C.), proveniente da Taormina e oggi conservata presso il Museo dell'Università (Gandolfo 2007, pp. 14-15).

¹² Si vedano il ritratto di Cleopatra dalla Villa dei Quintili (oggi presso i Musei Vaticani) e quello oggi conservato presso il British Museum (Micheli - Santucci 2011, p. 113, fig. V 42-43).

¹³ Micheli - Santucci 2011, p. 113.

¹⁴ All'interno dell'Archivio delle Gallerie degli Uffizi questo risulta essere il primo carteggio noto in merito ai reperti oggetto di studio.

¹⁵ Si segnala che nel trasporto dei reperti risulta una incongruenza nel numero di casse uscite e tornate dalle Gallerie, poiché furono inviate quattro casse, mentre ne furono riconsegnate solo tre. Non essendo note le dimensioni delle casse, si propende nel pensare al solo cambio di contenitore e non a uno smarrimento di una cassa. Comunque, onde evitare qualsiasi futuro dubbio al riguardo, su richiesta del Funzionario dott. Fabrizio Paolucci, responsabile della collezione archeologica degli Uffizi, il personale dell'Opificio delle Pietre Dure ha verificato l'assenza presso il loro ente di eventuali casse contenenti reperti compatibili con la collezione oggetto di studio.

¹⁶ Inaugurata a Firenze presso Palazzo Vecchio il 29 giugno 1984. Per il catalogo della mostra, si veda Paolozzi Strozzi *et alii* 1984.

¹⁷ L'impianto originario della mostra prevedeva comunque un focus sulle opere recuperate dopo i trafugamenti bellici, grazie anche all'operato di Siviero.

¹⁸ Il suddetto documento è controfirmato in qualità di consegnatario anche dalla direttrice dei "Depositi Nuovi Uffizi", la dott.ssa Beatrice Paolozzi Strozzi, che si occupò anche della curatela della mostra e del relativo catalogo.

¹⁹ Che all'epoca era sede della Soprintendenza ai Beni Culturali.

²⁰ Nella copia del documento in possesso dell'Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi (Faldone Siviero), sono presenti appunti scritti a mano con i vari contatti dei funzionari o preposti delle diverse Soprintendenze a cui era necessario inviare le opere d'arte.

²¹ MFAA = Monuments and Fine Art Allied. Corpo dell'esercito alleato preposto alla tutela del patrimonio culturale.

²² Si coglie l'occasione per ringraziare per l'estrema disponibilità, professionalità e collaborazione la dott.ssa Annamaria Azzolini del Castello del Buonconsiglio di Trento, il personale degli Archivi e del Museo del Comune di Merano (BZ), nonché il tutto personale delle Gallerie degli Uffizi. Ulteriori ringraziamenti saranno inseriti in nota nelle pagine seguenti.

²³ Ufficialmente presso la Casa Museo di Rodolfo Siviero, gestita dalla Regione Toscana, non è conservato un archivio documentale del suo lavoro, fatta esclusione però per un singolo ma significativo faldone, denominato "Carteggio Bolzano". Si ringrazia sentitamente il dott. Attilio Tori, già direttore della Casa Museo di Rodolfo Siviero, per la gentilezza e grande collaboratività riservatemi durante la fase di ricerche presso la casa museo.

²⁴ Va precisato che seppure questo sia il nome ufficiale della mostra, tra i beni esposti una percentuale ridotta non fu recuperata in Germania, ma in altri territori. Si ha quindi una commistione con beni culturali ritrovati in un secondo momento e da altri contesti, ma comunque sempre collegati alle dinamiche belliche. È questo il caso della Collezione Max Reich, che fu requisita a Merano in Trentino-Alto Adige.

²⁵ Morselli 2022, pp. 55-57.

²⁶ Accorsi 2017.

²⁷ *Ivi*, p. 55.

²⁸ Si veda il quotidiano "Il Tempo". Per approfondire, Accorsi 2017, pp. 60-62.

²⁹ Siviero 1950a, tav. CXCIX- CCIX, *Id.* 1950b, pp. 8-17; *Id.* 1952, pp. 4-12.

³⁰ Siviero 1950a; *Id.* 1950b; *Id.* 1952.

³¹ Vedi *supra*.

³² Si coglie l'occasione per ringraziare i Carabinieri del Nucleo TPC di Firenze per la loro disponibilità e costante professionalità.

³³ La documentazione in questione si conserva presso gli Archivi di Casa Siviero e dell'Ufficio Recuperi di Roma.

³⁴ Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.19, specialità 3, pratica 20, foglio 3.

³⁵ Agenzia Rilievo Alienazioni Residuati. L'ente incaricato nel dopoguerra dal Governo italiano di vendere beni e materiali bellici confiscati al nemico o abbandonati dall'esercito alleato al fine di incamerare entrate per lo Stato. Prima di procedere alla vendita all'asta dei beni, essi dovevano essere pubblicati sul Bollettino ARAR, stampato ogni dieci giorni su scala nazionale e con gli annunci al suo interno divisi per circoscrizioni territoriali. L'ente fu in attività dal 1954 al 1958, ma purtroppo i bollettini dei primi anni (1945-1947) risultano difficilmente reperibili e consultabili. Nel tentativo di verificare la presenza di un annuncio relativo alla Collezione Max Reich, sono stati verificati i bollettini disponibili presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze del citato archeo cronologico, ma nulla in merito è stato trovato. Si segnala che la già scarna quantità di bollettini del periodo è ulteriormente aggravata dal danneggiamento subito dalla raccolta durante l'alluvione del 1966. Infatti, quasi tutti i bollettini del 1945 e 1946 più tre bollettini del 1947 risultano mancanti, mentre altri recano ancora tracce del fango. Per approfondimenti sull'ARAR, si veda Segreto 2001.

³⁶ Archivio di Casa Siviero, faldone Carteggio Bolzano, categoria 3, pratica 40. Numero di protocollo 8735.

³⁷ Captured Enemy Material (CEM).

³⁸ Nella medesima comunicazione l'ARAR chiede, come da prassi, di essere rimborsata delle spese di custodia e magazzinaggio dei beni in ragione del 2% del valore del lotto. Il rimborso richiesto ammonta a 114.470 £, poiché il lotto viene stimato 5.735.000 £. Usando il calcolatore del potere d'acquisto delle lire del "Sole 24Ore", emerge che nel 1950 (anno della richiesta di rimborso) 114.470 £ sarebbero valse come circa 2200 € attuali, per un valore complessivo del lotto di 107.500 € di oggi. Si veda: <https://www.infodata.ilsole24ore.com/2016/05/17/calcola-potere-dacquisto-lire-ed-euro-dal-1860-2015/> (data ultima consultazione 20/03/2023).

³⁹ Numero di protocollo 202.

⁴⁰ Archivio di Casa Siviero, faldone Carteggio Bolzano, categoria 3, pratica 40, n. 6.

⁴¹ Dall'Archivio del suo Ufficio romano emerge un documento, purtroppo non datato, ma ascrivibile grazie ad alcuni elementi interni a prima del 1948, che recita: beni “non vincolati dall'Autorità Giudiziaria. Sono in corso accertamenti per stabilirne la proprietà che dovrebbe essere degli eredi del defunto dr. Reich, suddito germanico, residente in Germania”. Sul margine superiore del documento dattiloscritto, Siviero con un pastello blu ha scritto in stampatello a caratteri grandi “VINCOLATI”.

⁴² È importante notare come il documento citato sia un Promemoria (numero di protocollo 238) inviato il 2 aprile 1947 dalla Sezione dei Carabinieri dell'Ufficio Recuperi di Bolzano alla Prefettura di Bolzano e firmato dal capo sezione Carlo Rupnik. Archivio di Casa Siviero, faldone Carteggio Bolzano, categoria 3, pratica 40, n. 4.

⁴³ Seguirà nell'articolo un approfondimento sulla vita di Max Reich atto a delineare con maggiore chiarezza il suo profilo socio-culturale e come le sue vicende personali siano plausibilmente compatibili con la creazione di una simile collezione.

⁴⁴ Archivio di Casa Siviero, faldone Carteggio Bolzano, categoria 3, pratica 40, n. 5.

⁴⁵ Reich morì nel 1943 a 83 anni per attacco cardiaco. Sappiamo con certezza che conoscesse Giese personalmente, poiché entrambi erano parte della ristretta cerchia tedesca di fede evangelica di Merano ed avevano ricoperto ruoli di spicco nella congregazione della comunità religiosa. Le informazioni in merito allo stato civile di Reich sono confermate dai documenti conservati presso gli Archivi Storici, l'Archivio di Stato Civile del Comune di Merano e l'Archivio della Comunità Evangelica di Merano.

⁴⁶ Il 4 ottobre 1945 il pastore era stato denunciato dai Carabinieri di Merano agli uffici amministrativi del Governo militare alleato di Bolzano e Merano per detenzione illegale (“detenzione illecita”) e omessa denuncia (“omessa denunzia”) di oggetti d’argento, quadri e altri valori, che avrebbe ricevuto da sudditi nemici (“sudditi nemici”). Dopo alcune settimane di detenzione (fra ottobre e dicembre 1945), Giese fu rilasciato attorno alla metà di dicembre 1945 con la richiesta di espatriare. Per approfondire, si vedano: NARA, RG 331, ACC Italia Casella 8921, 11202/143/11, cartella “arresti civili”, messaggio (Segnalazione) del Cap. Salvatore Palermo (Legione territoriale dei Carabinieri reali di Bolzano-Compagnia di Merano) dal 4 ottobre 1945 Prot. n.12/150 /Div. III bis. Vedi Steinacher, Nazis on the Run, pp. 165, 327 (fn 609); e MAIER c.d.s.

⁴⁷ Le Intendenze di Finanza erano organi periferici del Ministero delle Finanze, con il compito di vigilare sulle pubbliche entrate, di riscuotere i tributi, di amministrare i beni patrimoniali immobili dello Stato e tutelare i beni del demanio pubblico. Nel 1927, in occasione della nascita della Provincia di Bolzano, venne istituita l'Intendenza di Finanza di Bolzano, con competenza a tutto il territorio di questa. Tale Ufficio fu soppresso nel 1994 e le sue funzioni riassegnate. Per approfondire, si veda: <http://san.beniculturali.it/web/san/dettaglio-soggetto-produttore?id=74519> (data ultima consultazione 24/04/2025).

⁴⁸ Gli appunti a matita proseguono aggiungendo che notizie più precise potevano essere chieste all'avvocato Crista**ll*, il cui nome non risulta essere pienamente leggibile. Si veda: Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.19, specialità 3, pratica 20, foglio 12.

⁴⁹ Il documento sul cui retro troviamo questi appunti era una raccomandata di sollecito di risposta dall'Intendenza di Finanza all'Ufficio Recuperi, dal quale evidentemente aspettava risposta dopo la richiesta avanzatagli il 30 dicembre 1947. Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.19, specialità 3, pratica 20, foglio 12.

⁵⁰ Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.19, specialità 3, pratica 20, foglio 13.

⁵¹ A prova della sua funzione di badante per il dottor Reich si veda la richiesta di deroga all'espatrio per i cittadini tedeschi dall'Italia, inviata da Max a nome nella donna nel 1939. Si veda: Archivio di Stato di Bolzano, ADERST-sede di Merano, Fascicolo 20.036.

⁵² “Antonino Rusconi nacque a Trieste il 18 maggio 1897 [...]. All’inizio della Prima Guerra Mondiale, si trasferì in Italia e si arruolò volontario, combattendo come ufficiale del Genio. Finita la guerra si laureò in ingegneria civile all’Università di Roma [...]. Venne assunto, nel 1924, come architetto alla Soprintendenza artistica di Trento, dove si dedicò allo studio e alla salvaguardia di tutti i monumenti del Trentino e dove, in seguito, ricoprì la carica di Sovrintendente. Tra le sue pubblicazioni, quella che gli diede maggior soddisfazione fu la monografia dedicata all’identificazione degli acquarelli tridentini di Albert Durer. Nella primavera del 1943, la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti lo inviò a Corfù per studiare i monumenti veneti esistenti nelle Isole Ionie [...]. Nel 1944 fu sollevato dall’incarico di Trento e venne trasferito in una fantomatica sede ministeriale a Padova, perché si opponeva al trasporto di beni del patrimonio artistico italiano all’estero, portato avanti dagli occupanti con la scusa di proteggerlo dalle offese belliche. A liberazione avvenuta contribuì al recupero dei tesori della Toscana e di altri beni artistici asportati dai Tedeschi. Dal 1948 fu membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e, dal 1949 al 1955, diresse la Soprintendenza di Napoli. Nel 1955 venne trasferito a Venezia, sempre con la carica di Sovrintendente dove si occupò di alcune chiese veneziane e dei monumenti di Treviso, Vicenza, Marostica, Rovigo e Padova. Ma anche qui, nonostante le soddisfazioni, entrò in rotta di collisione con il Ministero, a causa della conservazione di palazzo Arnholt di Padova, tanto da dare le dimissioni che però furono respinte. Dopo qualche mese gli fu offerto l’incarico di proto della basilica di S. Marco, che accettò immergendosi con entusiasmo nel lavoro, nonostante avesse già sessantacinque anni. In questo periodo iniziò a riordinare gli oggetti arte di sua proprietà e cominciò ad allestire, a Trieste, in un vasto appartamento situato di fronte Villa Necker, gran parte del suo patrimonio di quadri, statue lignee, mobili antichi e quant’altro. Questi suoi tesori d’arte li legò ai musei di Faenza, Pordenone, Trento e alla Biblioteca Civica di Trieste, ma la parte preponderante la destinò alle istituzioni culturali di Trieste. Antonino Rusconi morì nel 1976.” (da: https://catalogomusei.comune.trieste.it/samira/resource/file/Archivi/BibHortis/CA/inventario_Rusconi.pdf. Data di consultazione: 03/04/2024).

⁵³ Fu nominato con decreto prefettizio n. 723 ai sensi del R.D.L. 8 luglio 1938, n. 1415 e del Comunicato della Presidenza del Consiglio dei Ministri pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 5 del 11 gennaio 1945.

⁵⁴ Giulia Fogolari, figlia dello storico dell’arte Gino Fogolari (1875-1941), nacque a Venezia il 1º gennaio 1916. Laureatasi all’Università di Padova nel 1938 sotto la guida di Carlo Anti, divenne negli anni una rinomata archeologa preistorica. Nel 1939 iniziò a lavorare per la Soprintendenza alle Antichità delle Venezie, dove dal 1961 fino al suo pensionamento nel 1978 ricoprì l’incarico di Soprintendente. Ha insegnato anche archeologia all’Università di Trieste (1959-1960) e all’Università di Padova dal (1959-1985). Fu inoltre direttrice del Museo Nazionale Atestino di Este dal 1947 al 1963 e direttrice del Museo provinciale di Torcello dal 1949 al 1997. Nel 1987 divenne la prima donna a essere nominata Procuratore di S. Marco (carica che ricoprì fino al 1998). Nel 1988 divenne membro dell’Accademia Nazionale dei Lincei. Morì a Venezia il 12 gennaio 2001.

⁵⁵ Archivio di Casa Siviero (Firenze), faldone Carteggio Bolzano.

⁵⁶ Nicolò Rasmo nacque a Trento il 6 luglio 1909. Si laureò in storia dell’arte medievale all’Università di Firenze nel 1933, con una tesi sul Castello del Buonconsiglio. Nel 1939 iniziò a lavorare come ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Trento, ente che poi guidò dal 1960 al 1971. Dal 1971 al 1974 ricoprì l’incarico di Soprintendente e direttore del museo del Castello del Buonconsiglio. Dal 1939 al 1980 diresse il Museo Civico di Bolzano, del quale supportò la trasformazione in Museo dell’Alto Adige secondo i dettami del regime fascista. Si oppose, invece, alla divisione dei beni culturali e artistici conservati presso il Museo civico ostacolando il loro trasferimento nel Terzo Reich e criticò aspramente la prassi fascista di italianizzare la toponomastica alto-atesina. La sua corposa bibliografia consta di oltre 500 titoli incentrati soprattutto sull’arte medievale e settecentesca. Morì a Bolzano il 5 dicembre 1986.

⁵⁷ Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.19, specialità 3, pratica 20, n. 25.

⁵⁸ Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.26, specialità 3, pratica 8, n. 4.

⁵⁹ Seppure alcuni di loro rientrino nell'elenco dei pezzi dubbi o falsi, secondo Giulia Fogolari.

⁶⁰ Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.19, specialità 3, pratica 20. Archivio di casa Siviero, faldone carteggi Bolzano.

⁶¹ I reperti delle tre categorie dell'Inventario Fogolari sono: 116 cd. "autentici", 62 "dubbi" e 156 "falsi", a cui rispettivamente mancano 64, 18 e 58 reperti.

⁶² Aurigemma era stato nominato sequestratario già nel 1949, ma si dimise poiché la collezione si trovava in Alto Adige, mentre lui era costretto a risiedere nella capitale per questioni di lavoro.

⁶³ Carica che ricoprì tra il 1942 e il 1952. Per approfondire: https://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-aurigemma_%28Dizionario-Biografico%29/ (data ultima consultazione 24/04/2025).

⁶⁴ Il paragrafo risulta essere la *summa* di informazioni inedite d'archivio e di materiale edito. Fonte fondamentale e imprescindibile per la sua stesura è stata l'opera del dott. Horand Maier, studioso di storia del XIX e XX secolo e funzionario presso l'Amministrazione della Provincia di Bolzano. Il frutto delle sue ricerche verrà pubblicato prossimamente con la collaborazione delle Gallerie degli Uffizi. Si coglie, inoltre, l'occasione per ringraziare il dott. Maier per essersi fatto carico personalmente della consultazione degli numerosi archivi.

⁶⁵ Riferimenti all'attività lavorativa di Ottomar Reich sono riscontrabili nella Gazzetta ufficiale del governo reale di Potsdam e della città di Berlino" del 16 agosto 1833; nonché in Wilhelm Koner, Gelehrtes Berlin im Jahre 1845. Verzeichnis im Jahre 1845 in Berlin lebender Schriftsteller und ihrer Werke, Berlin 1846, p. 282. (https://books.google.it/books/about/Gelehrtes_Berlin_im_Jahre_1845_Verzeichn.html?id=lvllAAAACAAJ&redir_esc=y, data ultima consultazione 20.06.2022). Per approfondimenti su MAIER in c.d.s.

⁶⁶ L'associazione studentesca è tuttora esistente. Per approfondimenti sulle loro iniziative e sugli ex-membri, si vedano: <https://www.rhenania-tuebingen.de/en/home/> (data ultima consultazione 05.03.2023); https://de.wikipedia.org/wiki/Corps_Rhenania_T%C3%BCbingen (data ultima consultazione 05.03.2023).

⁶⁷ "Der bisherige Marine-Stabsarzt Dr. Max Reich in Kiel ist zum Leibarzt des Prinzen Heinrich ernannt worden. Dr. Reich ist von Geburt ein Berliner und ein Sohn des hier vor einigen Monaten verstorbenen Geheimen Sanitätsraths Dr. Georg Ottomar Reich, dessen Vater Professor der Medizin in Erlangen war" (Personalnachrichten, Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung del 21.09.1895, Nr. 481 (Abendausgabe), p. 4).

⁶⁸ "Die Beisetzung des Geh. Sanitätsraths Dr. Reich, des im 88. Lebensjahr verstorbenen Nestors der Berliner Aerzte, hatte gestern Nachmittag zahlreiche Leidtragende nach dem Jerusalemer Kirchhof in der Bellealliancestraße geführt. Der Prinz Heinrich, dem der eine Sohn, der Marine-Stabsarzt Dr. Max Reich, näher steht, hatte einen kostbaren Kranz übersandt, auf dessen Schleife das gekrönte H. prangte. Der Verein für innere Medizin, dessen verdientes Ehrenmitglied der Verewigte gewesen, die Gesellschaft für Natur- und Heilkunde und der „Kollegiale Verein der praktischen Aerzte“ widmeten schöne Kränze mit ehrenden Inschriften; die Berliner Medizinische Gesellschaft wurde durch Sanitätsrath [Maximilian] Bartels [1843-1904] offiziell vertreten" (Berlin, in: "Norddeutsche Allgemeine Zeitung" del 2. 05.1895 (edizione serale), Nr. 239, p. 2).

⁶⁹ Della sua presenza nella spedizione abbiamo ricche informazioni indirette attraverso le lettere e resoconti di altri partecipanti. Ludwig Kimmle (1860-1933), segretario generale del "Comitato centrale delle associazioni tedesche della Croce Rossa", riferendo di una spedizione di aiuti nel 1914, riferì di un ospedale militare da 200 posti letto gestito dal "Professor Dr. Reich". Per maggiori approfondimenti si veda il contributo del dott. Maier in c.d.s.

⁷⁰ Per la lettera della religiosa, si veda: [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=rede&datum=19130051&query=\(text:%22Professor+Reich%22\)&ref=anno-search&seite=9](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=rede&datum=19130051&query=(text:%22Professor+Reich%22)&ref=anno-search&seite=9). Per gli scritti degli ufficiali, si veda: Lothar Dreyer, Die III. Hilfsexpedition nach Konstantinopel. Chirurgische Beobachtungen in dem Lazarett des Ägyptischen Roten Halbmonds in Beylerbey und in dem Lazarett in Istanbul in: Central-Komitee der deutschen Vereine vom Roten Kreuz (a cura di), Beiträge zur Kriegsheilkunde aus den Hilfsunternehmungen der deutschen Vereine vom Roten Kreuz während des italienisch-türkischen Feldzuges 1912 und des Balkankrieges 1912/13, Berlin 1914, pp. 596-632. Per la figura di Reich si vedano le pp. 600-606.

⁷¹ Qui Reich ricoprì la posizione di capo chirurgo. Si veda: Berliner Tageblatt del 19.07.1913 (edizione serale), n. 362, p. 5 (supplemento 1).

⁷² In seguito, il Trafalgar fu messo in servizio alla Marina Imperiale come incrociatore ausiliario e affondò il 14 settembre 1914 in una battaglia con un incrociatore ausiliario inglese.

⁷³ Berliner Börsen-Zeitung del 8.03.1914, Nr. 113, p. 2.

⁷⁴ I “Rapporti di guerra del Corpo Rhenania Tübingen 1914-1918”, raccolti e pubblicati da Gottwald Christian Hirsch, (anche lui affiliato alla medesima associazione) consentono di approfondire le impressioni e le esperienze personali del Generaloberstarzt.

⁷⁵ Tra i vari riconoscimenti ricevuti ci fu nel 1917 la Croce di ferro di I classe.

⁷⁶ Hirsch 1914-1919, pp. 212, 213.

⁷⁷ Max Reich, Rhenanen im Orient, in Hirsch 1914-1919, p. 706-708.

⁷⁸ Fatta una piccola eccezione per un breve periodo nel 1923 durante il quale tornò in Germania.

⁷⁹ Tra i documenti che elencano i beni confiscati alla morte di Max Reich compare un elenco di libri, tra i quali spiccano molti testi legati ai viaggi e guide turistiche. Si veda: Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.1, specialità 3, pratica 20, n. 24, 3-20.

⁸⁰ Tali informazioni sono contenute nel documento per la richiesta di permesso di soggiorno in Italia presentata nel 1939 dal dottore al Console Generale tedesco, in cui riepiloga il proprio CV e la propria vita. Si veda: Archivio di Stato di Bolzano, sede ADERST di Merano, fascicolo 20.036 (permesso di soggiorno ai sensi dell'art. 10 Max Reich, copia manoscritta della domanda di M. Reich al Console Generale di Germania del 30 agosto 1939).

⁸¹ Casa di proprietà di Leopold Reifferscheidt.

⁸² Archivio Comunale di Merano.

⁸³ Permesso di importazione temporanea poi prorogato nel 1942 per altri 5 anni dal Soprintendente di Trento, Antonino Rusconi.

⁸⁴ Bolla doganale di importazione n. 60 del 16.10.1937. Si veda: Archivio della Soprintendenza di Trento, Fascicolo 18, lettera n. 709, Div. III, Posiz. 5.

⁸⁵ Marianne Pretorius, vedova Cremer. Si veda: Archivio di Stato di Bolzano, ADERST-Sede Meran, Fascicolo 20.036, copia manoscritta della richiesta di M. Reich al Console Generale tedesco datata 31.08.1939.

⁸⁶ Archivio di Stato di Bolzano, ADERST-Sede di Meran, Fascicolo 20.036, certificato medico dattiloscritto del dott. Leo Christianell del 14.12.1939.

⁸⁷ Numero di emigrazione 20.036 R.D.

⁸⁸ Archivio di Stato di Bolzano, ADERST-Sede di Merano, Fascicolo 20.036, copia manoscritta della richiesta di M. Reich al Console Generale tedesco datata 30.08.1939.

⁸⁹ Archivio di Stato di Bolzano, ADERST- sede di Merano, Fascicolo 20.036.

⁹⁰ Nei documenti dell'epoca collocata a Merano in via Monte Tessa n. 40, oggi Via Laurin n. 70. La lussuosa casa di cura esisteva fin dal 1891, ma nel 1943 cominciò a essere usata anche come ospedale di medicina generale e chirurgia. Non è quindi da escludere che Max si trovasse lì non come ospite permanente della struttura, ma magari come degente ospedaliero. Purtroppo, seppure la struttura sia ancora in attività come RAS con il nome di Martinsbruun, non sono conservati gli archivi relativi a questo periodo. Per approfondire sulla storia del Martinsbruun: <https://www.martinsbrunn.it/it/fondazione-s-elisabetta/chi-siamo/#die-geschichte>.

⁹¹ Attualmente la tomba non è più identificabile all'interno del cimitero. Dalle ricerche effettuate risulta che il lotto B, in cui sarebbe dovuto essere sepolto Max Reich, fosse in realtà già occupato da Hedwig Markus in Reich (deceduta a Merano nel 1908). Mentre in loco rimane al suo posto la tomba di Hedwig, non si hanno notizie della lapide di Max, fatto sicuramente peculiare visto il prestigio sociale ed economico di cui doveva godere l'uomo. Allo stato attuale non sono noti legami di parentela tra le due persone, ma solo una corrispondenza dei cognomi. Per consultare la documentazione in merito, si veda: Archivio della Comunità Evangelista di Merano, Permesso di seppellimento di Maximilian Reich.

⁹² Archivio Comunale di Merano, SAM GT 14809.

⁹³ Trad. Quotidiano giornaliero bolzanino. Era l'unico quotidiano autorizzato nell'Alto Adige dalle autorità naziste durante l'occupazione.

⁹⁴ Come T. Mommsen, *Romische Geschicte*, vol. 4, Berlino, 1894, etc. Si veda l'elenco completo dei libri confiscati: Archivio Ufficio Recuperi (Roma), fascicolo n.1, specialità 3, pratica 20, n. 24, 3-20.

⁹⁵ Si veda: Ernest von Sieglin (eds), *Expedition Ernest von Sieglin: Ausgrabungen in Alexandria*, Leipzig 1908; Fischer 1995.

⁹⁶ Per la gentile collaborazione e consulenza si ringrazia il prof. Alexander Heinemann, curatore della Collezione di Gessi e Antichità dell'Istituto di Archeologia Classica dell'Università di Tubinga.

⁹⁷ Si vuole segnalare che l'Archivio dell'Ufficio Recuperi, gestito da Siviero, per decenni è stato parte dell'Archivio Storico del Ministero agli Affari Esteri; dal 2019 però è entrato in carico alla DGA ed è conservato nella sede di via S. Michele 22, Roma.

Bibliografia

- Accorsi 2017: Elisabetta Accorsi (a cura di), *Arte e fotografie negli archivi di Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero*, Firenze 2017.
- Arbeit – Iozzo 2015: *Piccoli grandi bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni mediceo-lorenesi nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 20 marzo - 21 giugno 2015, a cura di B. Arbeit, M. Iozzo, Firenze 2015).
- Barrett 2015: C.E. Barrett, *Harpocrates on Rheneia. Two Egyptian Figurines from the Necropolis of Delos* in Muller -Lafli 2015, pp. 195-208.
- Bauer 1956: Erich Bauer, *Die Tübinger Rhenanen 1827-1956*, Band 1 Die bis zum 29. Februar 1956 verstorbenen Corpsbrüder, 1956.
- Breccia 1930: E. Breccia, *Terrecotte figurate greche e Greco-egiziane del Museo di Alessandria in Monuments de l'Egypte grèco-romaine*, Bergamo 1930.
- Bonacasa et alii 1995: N. Bonacasa, C. Naro, E. Portale, A. Tullio, *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Atti del convegno, Alessandria, 23-27 novembre 1992, Roma 1995.
- Borroni Salvadori 1981: F. Borroni Salvadori, *I Demidoff collezionisti a Firenze* in Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, 1981, Serie III, Vol. 11, No. 3, 1981, pp. 937-1003.
- Bottari 2013: F. Bottari, *Rodolfo Siviero. Avventuri e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma 2013.
- Bucarelli 1944: P. Bucarelli, *Opere d'arte alla macchia in "Mercurio"* I.4, 1944, p. 148-151.
- Cagiano De Azevedo 2002: E. Cagiano De Azevedo, *Per una storia della collezione di Giovanni Barracco* in "Rivista dell'Istituto d'archeologia", n.57, 2002, pp.381-410.
- Camin – Paolucci 2021: *A misura di bambino. Crescere nell'antica Roma*, catalogo della mostra (23 novembre 2021-24 aprile 2022), a cura di L. Camin, F. Paolucci, Livorno 2021.
- Charest 2019: J.P. Charest, *The Long Necked Lute's Eternal Return: Mythology, Morphology, Iconography of the Tanbūr Lute Family from Ancient Mesopotamia to Ottoman Albania*, Phd Thesis, Cardiff 2019.
- Clayton 1985: P. A. Clayton, *Artisti e viaggiatori dell'Ottocento. Alla riscoperta dell'Antico Egitto*, Milano 1985.
- Del Vescono – Moiso 2017: *Missoine Egitto 1903-1920. L'avventura archeologica M.A.I. raccontata*, catalogo della mostra, Torino, Museo Egizio, 11 marzo - 10 settembre 2017) a cura P. Del Vescono, B. Moiso, Modena 2017.
- Edsel 2022: R. M. Edsel, *I Monument men in Gallo - Morselli* 2022, pp. 416-426.
- Fischer 1995: J. Fischer, *The change of religious subjects in Graeco-Roman coroplastastic art* in Bonacasa et alii 1995, pp. 308-313.
- Gallo – Morselli 2022: *Arte Liberata. Capolavori salvati dalla guerra (1937-1947)*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2022 - 10 aprile 2023), a cura di L. Gallo e R. Morselli, Milano 2022.
- Gandolfo 2007: *Pulcherima res. Preziosi ornamenti dal passato*, catalogo della mostra (Siena, complesso museale Santa Maria della Scala, 21 aprile - 4 novembre 2007), a cura di L. Gandolfo, Siena 2007.
- Gottschlich 2021: J. Gottschlich, D. Zaptcioglu-Gottschlich *Die Schatzjäger des Kaisers. Deutsche Archäologen auf Beutezug im Orient*, Berlin 2021.
- Harami – Jeammet 2015: A. Harami, V. Jeammet, *Les figurines de la tombe B 158 de Thèbes: Tanagrèennes ou Thebaines* in Muller - Lafli 2015, pp. 317-331.
- Hartt 1949: F. Hartt, *Florentine Art Under Fire*, Princeton University 1949.

- Higgins 1970: R. A. Higgins, *The Polychrome Decoration of Greek Terracottas* in “Studies in Conservation”, Nov., 1970, Vol. 15, No. 4, 1970, pp. 272-277.
- Hirsch 1914-19: G. C. Hirsch (a cura di), *Kriegsberichte des Korps Rhenania zu Tübingen 1914-1919*, Berlin 1914-1919. Si veda la digitalizzazione del fascicolo dell’Università di Tübingen: <http://idb.ub.uni-tuebingen.de/opendigi/LXV322c-1914-1919#p=5> (data ultima consultazione 14.07.2022).
- Irby - Mangles 1823: C. L. Irby, J. Mangles, *Travels in Egypt and Nubia, Syria, and Asia Minor, during the Years 1817 and 1818*, Cambridge 1823.
- Jarsaillon - Del Vesco 2017: C. Jarsaillon, Del Vesco, *L’archeologia in Egitto tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento* in Del Vesco - Moiso 2017, pp. 119-148.
- Joly 1995: E. Joly, *Lucerne con riflettore del Museo Greco-Romano di Alessandria* in Bonacasa et alii 1995, pp. 329-332.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München 1981- 1999.
- Liverani - Santamaria 2014: P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco: la policromia della scultura romana*, Roma 2014.
- Malaise 2000: M. Malaise, *Harpocrate. Problèmes posés par l'étude d'un dieu égyptien à l'époque gréco-romaine* in “Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques”, 11, 2000, pp. 401-431.
- Michealides 2015: D. Michælides, *Aphrodite at the House of Orpheus in Nea Paphos* in Cahiers du Centr d’Etudes Chypriotes, vol. 45, 2015, pp. 329-337.
- Micheli - Santucci 2011: M. E. Micheli, A. Santucci (a cura di), *Comae. Identità nelle acconciature di età romana*, Pisa 2011.
- Morselli 2022: R. Morselli, *Angriff auf die kunst. Storici dell’arte in bicicletta, sotto le bombe, all’inseguimento delle opere d’arte italiane* in Gallo - Morselli 2022, pp. 35-57.
- Muller - Lafli 2015: A. Muller, E. Lafli, *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine: 2 - Iconographie et contextes (Archaiologia)*, Villeneuve d’Ascq 2015.
- Pacini 2007: C. Pacini, *Statua femminile tipo “Grande Ercolanese”* in Romualdi 2007, pp. 134-139.
- Pacini 2021: V. Pacini, *L’Oratorio di Sant’Onofrio a Dicomano deposito di opere d’arte durante la Seconda Guerra Mondiale*, Borgo San Lorenzo (FI) 2021.
- Paolini 2022: C. Paolini, *L’impegno della Santa Sede sotto la direzione di Bartolomeo Nogara* in Gallo - Morselli 2022, pp. 191-199.
- Paolozzi Strozzi et alii 1984: *L’opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 29 giugno 1984), a cura di B. Paolozzi Strozzi, F. Scalia, L. Lucchesi, Firenze 1984.
- Pasquali 1995: M. I. Pasquali, *Su alcune tipologie di Arpocrate nelle terrecotte figurate* in Bonacasa et alii 1995, pp. 393-397.
- Pasquinucci 2016: *La tutela tricolore. I custodi dell’identità culturale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Aula Magliabechiana, 20 dicembre 2016 - 14 febbraio 2017), a cura di S. Pasquinucci, Città di Castello 2016.
- Pedrucci 2022: G. Pedrucci *Votive Statuettes of Adult/s and Infant/s in Ancient Italy From the End of the 7th to 1st c. BCE: A New Reading*. Vol. 1: *Ancient Latium and Etruria*, Roma 2021. Vol. 2 *Campania - Magna Graecia - Sicily*, Roma 2022.
- Perpillou-Thomas 1992: F. Perpillou-Thomas, *Une bouillie des céréales: “l’athèra”, in “Aegyptus”*, 72, 1992, pp. 103-110.
- Romualdi 2007: A. Romualdi (a cura di), *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, II, Firenze 2007.
- Rossi 1947: E. Rossi, *Relazione ARAR. Novembre 1945 - giugno 1947*, Roma 1947.

- Rossini 2018: O. Rossini, *Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'arte (Praga 1868-Auschwitz 1943). Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, catalogo della mostra (Roma, 5 dicembre 2018 - 5 maggio 2019), a cura di O. Rossini, Roma 2018.
- Savvopoulos 2019: K. Savvopoulos, *Popular divine imagery in Hellenistic and Roman Alexandria. The terracotta figurines collection of the Patriarchal sacristy in Alexandria* in *The Annual of the British School at Athens*, 2019, pp. 1-52.
- Scroccu 2022: G. Scroccu, *La svastica sulla tela: perché i nazisti volevano controllare e possedere l'arte mondiale* in Gallo - Morselli 2022, pp. 73-89.
- Schwarz 2022: B. Schwarz, *Hitler e il futuro di opere d'arte: il Führermuseum e le acquisizioni del Souderauftrag Linz* in Gallo - Morselli 2022, pp. 95-103.
- Segreto 2001: L. Segreto, *Arar: un'azienda statale tra mercato e dirigismo*, Milano 2001.
- Settis 2020: S. Settis (a cura di), *I marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, Milano 2020.
- Sframeli 2003: *Il mito di Venere*, catalogo della mostra (Nicosia, 24 aprile - 6 luglio 2003), a cura di M. Sframeli, Milano 2003.
- Siviero 1950a: R. Siviero, *Seconda Mostra Nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, Sansoni, Firenze 1950.
- Siviero 1950b: R. Siviero, *Seconda Mostra Nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, Accademia dei Lincei, Val di Pesa 1950.
- Siviero 1952: R. Siviero, *Catalogo della Seconda Mostra Nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, Sansoni, Firenze 1952.
- Siviero 1984: R. Siviero, *Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane asportate durante la Seconda Guerra Mondiale* in Paolozzi Strozzi et alii 1984, pp. 15-27.
- Siviero 1984 B: R. Siviero, *Arte e Nazismo*, 1984.
- Spagnuolo 2018: L. Spagnuolo, *Ludwig Pollak e la collezione Barracco* in Rossini 2018, pp. 83-96.
- Tori 2016: A. Tori, *Rodolfo Siviero "agente 007 dell'arte": opere degli Uffizi da lui recuperate* in Pasquinucci 2016, pp. 56-71.
- Tozzi 2018: S. Tozzi, *Oggetti del desiderio. Collezionisti e antiquari a Roma nella prima metà del Novecento* in Rossini 2018, pp. 109-120.
- Vassilopoulou et alii 2015: V. Vassilopoulou et alii, *Aphrodite Figurines from the sanctuary of "Nymph Koronia" at Mount Helicon* in Muller-Lafli 2015, pp. 473-480.

Giusi Fusco

Sui primi ritratti della famiglia Asburgo-Lorena giunti a Firenze e sul loro pittore, Gabriele Mattei

Il passaggio di corona dai Medici ai Lorena avvenuto sul trono di Toscana nel quarto decennio del Settecento non ebbe immediate ripercussioni nel campo delle arti figurative a Firenze. La scelta del nuovo granduca, Francesco Stefano di Lorena (Lunéville, 1708 – Innsbruck, 1765), di affidare il governo a un Consiglio di Reggenza e così poter risiedere a Vienna con sua moglie, l'arciduchessa ed erede dei domini asburgici, Maria Teresa d'Austria (Vienna, 1717-1780), aveva frenato la potenziale apertura della città alla cultura d'ampio respiro europeo che permeava la capitale cesarea¹. Gli sviluppi della pittura, in particolare, rimasero ancorati alla tradizione locale, divisa tra gli epigoni dell'eclettico Giovanni Camillo Sagrestani e gli allievi del classicista Anton Domenico Gabbiani, aggiornati di preferenza alle correnti venete o emiliane, e legati alla committenza nobiliare ed ecclesiale². Un vero e proprio mutamento del clima culturale e artistico a Firenze si ebbe solo con l'avvento al trono toscano nel 1765 del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena (Vienna, 1747-1792), terzo figlio della coppia imperiale. Noto è che la corte leopoldina fu caratterizzata da uno spiccatissimo clima mitteleuropeo che, anche solo nel campo della ritrattistica, vedrà in opera celebri artisti stranieri, quali Anton Raphael Mengs (Aussig, 1728 – Roma, 1779), Anton von Maron (Vienna, 1733 – Roma, 1808) e Johann Zoffany (Frankfurt am Main, 1733 – Chiswick, 1810)³.

In realtà, esattamente nell'ambito della pittura di ritratto, un primo saggio del gusto cosmopolita in voga a Vienna si era avuto a Firenze già diversi anni prima, con l'arrivo a corte di sei ritratti dei nuovi granduchi e della famiglia Asburgo Lorena proprio all'indomani del cambio dinastico. Il loro autore, Gabriele Mattei (Roma, 1699 – Vienna, 1753), era pittore attivo a Vienna che, come passerà a dimostrare, nel dipingere le effigi dei sovrani si era riferito a modelli di Martin van Meytens il Giovane (Stoccolma, 1695 – Vienna, 1770), pittore di corte nella capitale cesarea dal 1732, e in tal veste ritrattista ufficiale di Maria Teresa e della sua famiglia, nonché direttore dell'Accademia viennese di Belle Arti dal 1759 al 1770⁴. Un ritratto di *Maria Teresa e Francesco I d'Austria con i figli a Schönbrunn* originale del Meytens giungerà a Firenze solo nel 1766, in concomitanza con l'arrivo in Toscana di Pietro Leopoldo⁵.

Finora trascurati dalla critica, poiché a lungo creduti opere isolate e, per giunta, raffiguranti personaggi dall'incerta identificazione, i sei ritratti meritano invero di uscire alla ribalta degli studi quale episodio di committenza lorenese rilevante per la capitale granducale.

Per prima Silvia Meloni Trkulja, catalogando nel 1979 la Collezione Iconografica della Galleria degli Uffizi, notò che un gruppo di ritratti della



Fig. 1. Gabriele Mattei, *Ritratto di Maria Teresa d'Austria*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Depositi, Inv. 1890 n. 2886.



Fig. 2. Gabriele Mattei, *Ritratto di Francesco Stefano di Lorena in armatura*, Firenze, Galleria Palatina, Depositi, Inv. 1890 n. 2678.

famiglia imperiale d'Austria avrebbe potuto comporre una piccola serie.

Anzitutto affiancò il *Ritratto di Maria Teresa d'Austria* (Inv. 1890, n. 2886) (fig. 1) al dipinto raffigurante *Francesco Stefano di Lorena in armatura* (Inv. 1890, n. 2678) (fig. 2), ipotizzando che risalissero all'anno del matrimonio tra i due, il 1736, e che stessero in Palazzo Pitti⁶. Alla coppia dei nuovi granduchi accostò, inoltre, il *Ritratto dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo* (Inv. 1890 n. 2672) (figg. 3 e 3a) e quello della consorte *Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel* (Inv. 1890 n. 2883) (figg. 4 e 4a), genitori di Maria Teresa.

Contestualmente, la studiosa avanzava il dubbio che il ritratto di Maria Teresa da inserire nella serie potesse essere un'altra tela in Galleria segnata Inv. 1890 n. 2669 (figg. 5 e 5a)⁷.

I dipinti menzionati sono accomunati da identiche misure, da



Fig. 3 e 3a. Gabriele Mattei, *Ritratto dell'imperatore Carlo VI*, 1737-1738, olio su tela, 80 x 65 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Depositi, Inv. 1890 n. 2672.



Fig. 4 e 4a. Gabriele Mattei, *Ritratto di Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel*, 1737-1738, olio su tela, 80 x 65 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Depositi, Inv. 1890 n. 2883.



Figg. 5 e 5a. Gabriele Mattei, Ritratto di Maria Anna d'Austria, 1737-1738, olio su tela, 79 x 65 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Depositi, Inv. 1890 n. 2669.



Fig. 6. Sigillo con lo stemma Medici-Lorena, cera lacca, a tergo del Ritratto di Carlo VI agli Uffizi.

successivi al matrimonio e che inizia appena a vedersi in un suo ritratto disegnato dallo stesso

un'uguale cornice dorata e da comuni numeri di inventario riportati a tergo, dove pure si leggono un'iscrizione che rivela l'identità dell'effigiato e la firma dell'autore: "Sig.^{re} Gabriello Mattei". Tutte le tele, tranne la coppia *Maria Teresa d'Austria e Francesco Stefano di Lorena in armatura*, che sono stati oggetto di restauro⁸, presentano un sigillo in cera lacca con lo stemma di casa Medici-Lorena (fig. 6), da confrontare con l'esemplare ligneo conservato presso il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (fig. 7).

In altra occasione Meloni Trkulja poté inserire, tra i dipinti in Galleria firmati da Mattei, anche il *Ritratto di Carlo Enrico di Lorena* (Inv. 1890 n. 2675) (fig. 8, 8a), specificando che la sua attribuzione era inventariale, e reputò che il ritratto Inv. 1890 n. 2669 raffigurasse di nuovo Maria Teresa o sua sorella Maria Anna. In più, a proposito dei due ritratti dei granduchi, avvalorò l'ipotesi della datazione intorno al 1736, notando che l'arciduchessa Maria Teresa è ancora priva del doppiomento che compare nei dipinti



Fig. 7. Stemma Medici-Lorena, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (da <https://www.memofonte.it/ricerche/collazionismo-lorenese/#carouselExampleIndicators>).



Figg. 8 e 8a: Gabriele Mattei, c.d. Ritratto di Carlo Enrico di Lorena, 1737-1738, olio su tela, 79 x 66 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Depositi, Inv. 1890 n. 2675.



Fig. 9. Gabriele Mattei, *Ritratto di Maria Teresa d'Austria*, Wien, Albertina, Inv. n. 1317.

Mattei ora all'Albertina (fig. 9), da ritenere, quindi, di poco successivo a quella data.

A ulteriore conferma, la studiosa proponeva un confronto con il loro *Doppio ritratto come sposi* (fig. 10) della Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum, che si direbbe esser derivato dai due dipinti agli Uffizi. Reputò, infine, che le due tele fossero arrivate a Firenze con i nuovi granduchi o ancor prima⁹.

Ipotesi che ribadì nel suo ultimo contributo sull'argomento, estendendola a tutti i ritratti di Mattei presenti in Galleria, dai quali però escludeva la pseudo-Maria Teresa (Inv. 1890 n. 2669)¹⁰.

La ricerca inventariale ha dato ragione alla studiosa, permettendo di appurare che i dipinti furono effettivamente in Palazzo Pitti, dove arredavano la “camera parata di damasco color violetto” dell'appartamento della principessa Anna Maria Luisa de' Medici (Firenze, 1667-1743).



Fig. 10. Anonimo, *Doppio ritratto di Francesco Stefano di Lorena e Maria Teresa d'Austria come sposi*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. n. GG8803.

Nell'inventario stilato alla sua morte nel 1743 vi si annoverano, uno di seguito all'altro, i ritratti "dell'imperatore Carlo VI", "dell'Imperatrice consorte del sopradetto Imperatore Carlo VI", "del Serenissimo Gran Duca Francesco, Secondo Duca di Lorena", "di Sua Maestà la regina d'Ungheria, e di Boemia, consorte di Sua Altezza Reale", "della Serenissima Arciduchessa Maria Anna Secondogenita dell'imperatore Carlo VI" e, infine, "del Serenissimo Principe Carlo di Lorena"¹¹.

Era stata la principessa Anna Maria Luisa, ultima erede Medici ed Elettrice Palatina, ad accogliere i nuovi granduchi, Francesco Stefano e Maria Teresa, in occasione del loro primo e unico viaggio a Firenze, il 20 gennaio 1739, alla "villa del Corsi passato la Pietra"¹², per poi riceverli ufficialmente a Palazzo Pitti¹³. Lecito immaginare, pertanto, che in tale occasione i granduchi fecero dono proprio all'Elettrice dei loro primi ritratti ufficiali, insieme a quelli della loro famiglia, per rispondere all'esigenza di mostrare ai nuovi sudditi i volti di regnanti che non avrebbero mai raggiunto la Toscana, come i due imperatori, o che, come la stessa coppia granducale, vi si sarebbero trattenuti solo per pochi mesi, giacché essi ripartirono il 27 aprile 1739, senza farvi più ritorno¹⁴.

La registrazione nell'inventario dei beni dell'Elettrice non si limita, però, a informare dell'originaria collocazione delle tele, ma rivela anche che esse costituivano una serie organica composta da ben sei ritratti. Al primo gruppo di quattro tele individuato da Meloni Trkulja, composto dalle coppie dei due imperatori e dei nuovi granduchi, vanno, dunque, affiancati altri due dipinti raffiguranti l'uno l'arciduchessa Maria Anna (Vienna, 1718-1744) e l'altro un "Principe Carlo di Lorena".



Fig. 11. Martin van Meytens il Giovane, *Ritratto di Maria Anna come sposa*, Stiftsmuseum Klosterneuburg, Sammlung Sammer, Inv. n. GM 914.

Il ritratto di Maria Anna da annettere alla serie è senza alcun dubbio il detto quadro Inv. 1890 n. 2669 (Figi. 5, 5a). Lo rivela l'iscrizione "Maria Anna ArciDuchessa d'Austria" vergata a bella posta sul retro della tela, dove pure si ritrovano la firma di Mattei, il sigillo Medici-Lorena e i medesimi numeri di inventario degli altri ritratti. Uguali le misure e anche la cornice. A ulteriore riprova, va notato l'*Österreichischer Erzherzogshut* che emerge dallo sfondo neutro: si tratta del tocco arciducale in velluto rosso bordato di bianco ermellino che per l'appunto caratterizzava le arciduchesse d'Austria. Le fattezze della donna del quadro degli Uffizi si ritrovano, inoltre, nel *Ritratto di Maria Anna come sposa* (fig. 11), opera di

Martin van Meytens il Giovane, a Klosterneuburg¹⁵, datato al 1744 poiché l'arciduchessa reca sul petto un ritratto miniato del principe Carlo Alessandro di Lorena (Lunéville, 1712 – Tervuren, 1780), fratello minore di Francesco Stefano che nel 1736 si era trasferito a Vienna¹⁶. Lì sembra che il principe si fosse sin da subito innamorato di Maria Anna, ma che la loro unione fosse stata ostacolata da Carlo VI. Per questo, fu solo dopo la morte del padre, avvenuta nel 1740, che Maria Teresa poté acconsentire al loro matrimonio, infine celebrato a Vienna il 7 gennaio 1744¹⁷.

Naturale chiedersi, a questo punto, se il ritratto del “Serenissimo Principe Carlo di Lorena” menzionato nell’inventario di Anna Maria Luisa, non sia il dipinto che tradizionalmente si ritiene rappresenti Carlo Enrico di Lorena (Inv. 1890 n. 2675) e che Meloni Trkulja aveva annoverato tra i ritratti di Mattei (figg. 8, 8a). Il quadro presenta le stesse misure degli altri ritratti della serie finora individuati e ha sul tergo i medesimi numeri di inventario, più una cornice del tutto simile, se non priva dei mascheroni agli angoli. Sul retro della tela un’iscrizione dalla grafia diversa riporta il nome di “Carlo Enrico Principe di Lorena”. Mancano, inoltre, la firma di Mattei e il sigillo che forse, insieme all’iscrizione, si spiegano con un restauro *ab antiquo* palesato dalla rifoderatura¹⁸. L’identificazione dell’effigiato con il principe Carlo Enrico di Lorena-Vaudémont (Bruxelles, 1649 – Nancy, 1723), zio di Francesco Stefano, si trova per la prima volta nell’inventario dei ritratti della Galleria esposti nel Corridoio Vasariano, stilato nel 1882¹⁹ e, per evidente conseguenza, anche sulla targa applicata alla cornice e nella successiva letteratura relativa alla permanenza del quadro agli Uffizi²⁰. Non può sfuggire, tuttavia, che la presenza del principe Carlo Enrico in una serie che comprende personaggi tra loro coevi risulti anacronistica, senza contare che non trova alcuna spiegazione, tanto più se il resto della serie, come visto, si compone di due coppie di personaggi, più Maria Anna.

Ancora una volta la ricerca d’archivio è stata risolutiva. Se l’inventario di Palazzo Pitti stilato nel 1761 descrive l’arredo com’era stato lasciato dalla principessa Medici²¹, più esplicito risulta quello redatto nel 1772 sotto il governo di Pietro Leopoldo, quando la serie dei sei ritratti è trasferita al piano terreno, forse perché parte dell’appartamento al piano nobile che fu dell’Elettrice Palatina era stato destinato alla piccola Maria Teresa Giuseppa²². Nel 1772 l’inventario recita secondo una dicitura che si ripeterà identica in tutti i successivi inventari di palazzo: “Sei quadri in tela alti Braccia 1 1/3. Larghi braccia 1 soldi 2, dipintovi mezze figure Ritratti, che in uno dell’Imperator Carlo VI, in uno l’Imperatrice sua consorte, in uno Francesco III Gran Duca di Toscana, in uno la regina d’Ungheria sua consorte, in uno il Principe Carlo fratello del suddetto Gran Duca, e nell’altro la seconda genita di Carlo VI, consorte del medesimo”²³.

Si tratta, in definitiva, di tre coppie: Carlo VI e Elisabetta Cristina, Francesco Stefano e Maria Teresa, Carlo Alessandro e Maria Anna. L’inventario del 1772 chiarisce in maniera inequivocabile che con “Principe Carlo di Lorena” l’estensore dell’inventario del 1743 voleva intendere Carlo Alessandro, il principe cadetto dei duchi di Lorena, consorte della “seconda genita di Carlo VI”, Maria Anna.



Fig. 12. Jean-Etienne Liotard, *Ritratto di Carlo Alessandro di Lorena*, Weimar, Stiftung Klassik Kunstsammlung, Inv. n. KK 11657.



Fig. 13. Jan van Huchtenburgh, attr., *His most Serene Highness Prince Charles of Lorrain*, London, Windsor Castle, Inv. n. RCIN 615823.

L'inclusione della sua effigie nella serie si può ritenere, anzi, imprescindibile, se si considera che l'autore dei sei ritratti, il “Sig.^{re} Gabriello Mattei”, lavorava come suo *Kammermaler* a Vienna²⁴: il principe non solo non poteva mancare dalla serie, ma ne era presumibilmente il committente.

Carlo Alessandro di Lorena era ben noto ai fiorentini, e non solo perché aveva accompagnato la coppia granduale nel viaggio in Toscana nel 1739²⁵. Già pochi mesi dopo l'investitura imperiale di Francesco Stefano, nel 1737, si palesò a Firenze la volontà di avere il futuro granduca presente in città e non mancarono quanti, anche nell'*entourage* lorenese, suggerirono di inviare subito in sua vece proprio il principe Carlo, qualora Francesco Stefano non avesse potuto risiedervi o non avesse voluto lasciare il governo a Anna Maria Luisa²⁶.

Tra i pochi ritratti noti di Carlo Alessandro, per altro molto diversi tra loro, ve ne sono due risalenti agli anni tra il 1742 e il 1744 che possono essere confrontati con l'effigie del detto dipinto conservato agli Uffizi come *Ritratto di Carlo Enrico di Lorena*. Il primo è il ritratto dipinto da Jean-Etienne Liotard (Ginevra, 1702-1789) (fig. 12), dove la somiglianza si riscontra soprattutto nella parte bassa del volto, a livello del mento e delle labbra. Il secondo è una stampa che ritrae il fratello del granduca come “Commander in Chief of Her Hungarian Majesties Forces” (fig. 13), ossia comandante in capo dell'esercito di Maria Teresa, in cui si ritrovano il volto largo, il naso e gli occhi grandi dell'uomo della tela fiorentina²⁷.

La rappresentazione del principe Carlo Alessandro come uomo d'armi nel ritratto degli Uffizi contribuisce a stabilire la datazione della serie tutta. Se è plausibile che i sei ritratti furono dipinti da Mattei a Vienna prima del 17 dicembre 1738, quando i granduchi lasciarono la capitale cesarea per raggiungere la Toscana²⁸, non va trascurato che nello stesso 1738 Filippo Zagri aveva dato alle stampe a Firenze le *Notizie istoriche della Lorena e dei suoi Principi*, che presenta in antiporta un ritratto di Francesco Stefano di Lorena (fig. 14) palesemente derivato dal dipinto di Mattei di stesso soggetto. Circostanza, quest'ultima, che lascia ipotizzare un invio dei sei ritratti nella capitale del granducato prima dell'arrivo in città dei nuovi sovrani, come anzidetto avvenuto il 20 gennaio 1739.

Più certo è il *terminus ante quem*, che è da individuare nel matrimonio del 1736 tra Maria Teresa e Francesco Stefano. Lo attesterebbero le somiglianze dei due ritratti dei granduchi a Firenze con il citato doppio ritratto individuato da Meloni Trkulja. Inoltre, com'è stato osservato, nel *Ritratto di Maria Teresa d'Austria* non compare la consueta corona da arciduchessa, bensì quella del Ducato di Lorena, che le spettava di diritto dopo il matrimonio²⁹ e che pure si vede nel ritratto del marito. Sul retro del ritratto, d'altronde, l'effigiata è identificata non solo come "arciduchessa d'Austria", ma anche come "granduchessa di Toscana, duchessa di Lorena e Bar".

Se si osserva, infine, che i fratelli Lorena sono ritratti come uomini d'arme, ecco che ci si attesta agli anni 1737-1738, quando entrambi combatterono nelle fila dell'esercito imperiale contro i Turchi³⁰. Peraltro, fu solo nel corso del 1737, tra l'investitura ufficiale del granducato nel mese di gennaio e la morte a luglio di Gian Gastone, ultimo erede Medici, che Francesco Stefano ottenne il titolo di granduca³¹, titolo che ha la precedenza nell'iscrizione a tergo del suo ritratto: "Francesco II granduca di Toscana, duca di Lorena e Bar", a ulteriore conferma che la serie era destinata alla Toscana.

Agli anni trenta del Settecento rimandano, per inciso, anche le cornici, che, su uno sfondo reticolato, accolgono tralci fioriti di derivazione orientale realizzati a pastiglia, secondo motivi decorativi assai diffusi nella Vienna rococò di quegli anni³².



Fig. 14. Anonimo, Ritratto di Francesco Stefano di Lorena (da F. Zagri, *Notizie istoriche della Lorena e dei suoi Principi...*, Firenze, nella stamperia d'Antommari Albizzini, all'Insegna del sole, 1738, antiporta).

La presenza del diadema lorenese nei ritratti di Francesco Stefano e Maria Teresa destinati al granducato sottolinea la volontà del Lorena di considerare la Toscana un suo possedimento, ben distinto dai territori degli Asburgo³³. Fu proprio per evitare di rendere la Toscana una regione dello Stato asburgico, che il granduca aveva stabilito di tenere separate le due corone, destinando al primogenito il titolo imperiale e al secondogenito la corona granducale. Volontà che, per di più, viene chiaramente marcata dal sigillo Medici-Lorena impresso dietro le tele, quale evidente richiamo alle radici storiche del legame tra i Lorena e la Toscana che risaliva al matrimonio tra Ferdinando I de' Medici e Caterina di Lorena, nel 1589. In tal modo, si spiega e si avvalora, altresì, l'ipotesi di una committenza tutta lorenese.

Sul pittore Gabriele Filiberto Benedetto Mattei si hanno poche notizie. Le ricerche sono complicate dalle numerose varianti del cognome che si registrano nelle fonti, dalle quali è ricordato come Gabriel Mathei³⁴ o Mathaei³⁵, Matthäi³⁶, Mathieu³⁷ e Mattey³⁸. Tutte ricordano che era romano e, di fatti, nacque a Roma e morì a Vienna il 6 febbraio 1753, all'età di 54 anni³⁹. A Roma si formò presso l'Accademia di San Luca, dove nel 1725 vinse il primo premio della seconda classe di pittura del concorso Clementino, sotto il principato di Giuseppe Chiari (Roma, 1654-1727), allievo prediletto di Carlo Maratta (Camerano, 1625-Roma 1713), in pieno classicismo arcadico⁴⁰.

Il suo approdo a Vienna sarebbe da legarsi alla copia di una sacra immagine della *Vergine Consolatrice degli Afflitti* richiestagli per Carlo VI dal padre missionario dei Minori Cappuccini Giuseppe Antonio da Trivigliano (Trivigliano, 1668 - Vienna, 1728). Sembra infatti che Mattei giungesse a Vienna insieme alla copia⁴¹, la quale, secondo le fonti relative alla prodigiosa immagine, viaggiò con Padre Giuseppe Antonio dal dicembre 1726 al febbraio 1727, quando fu donata all'imperatore, per esser poi collocata nella chiesa dei Cappuccini, dove a tutt'oggi si trova⁴².

Una guida di Vienna del 1779 ricorda, invece, due tele di Mattei nella chiesa dei Minoriti: un *S. Giovanni Battista* sull'altare della Cappella della Madre Dolorosa e un *S. Giovanni Nepomuceno* tratto *in cielo dagli angeli*, che era collocato accanto a *La caduta degli angeli ribelli* di Luca Giordano, in fondo al distrutto coro di San Ludovico⁴³. Nel 1784, per decreto dell'imperatore Giuseppe II, i Minoriti si traferirono nell'ex chiesa e convento dei Trinitari nella Altestrasse, portando con sé mobili, arredi sacri, altari, il ricco archivio e la biblioteca⁴⁴. Se è noto che il quadro di Luca Giordano risulta nelle collezioni del Kunsthistorisches Museum di Vienna già dal 1785 (Inv. n. 350)⁴⁵, le tele di Mattei attendono di essere rintracciate. Secondo alcuni studiosi esse furono dipinte a Vienna intorno al 1739⁴⁶, stesso anno in cui Mattei avrebbe copiato a disegno delle antichità per la Biblioteca Palatina⁴⁷. Il committente dei disegni era il cavaliere Pio Nicola Garelli (Bologna, 1670 - Vienna, 1739), protomedico di Carlo VI, nonché primo bibliotecario e archivista della medesima biblioteca di corte, tutti ruoli che gli attribuivano un peso consistente nella vita culturale dell'impero, tanto da ritrovarlo tra i protagonisti del dibattito nato intorno alla designazione del primo custode della

regia Galleria fiorentina, per la quale egli aveva caldeggiato presso Francesco Stefano, seppur invano, la nomina di Anton Francesco Gori⁴⁸. Nonostante gli esiti di questa prestigiosa commissione, che si concluse nel 1741 con una causa legale intentata da Mattei contro il figlio di Garelli per essere ricompensato per il lavoro svolto⁴⁹, essa rappresenta la prima testimonianza della sua attività negli ambienti della corte cesarea, per giunta proprio negli anni delle tele fiorentine.



Fig. 15. Leopold Schmittner da Gabriele Mattei, *Ritratto del conte Michael Johann Althann*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. ORT_00002715_01.



Fig. 16. Gabriele Mattei, *Ritratto dell'arciduca Giuseppe d'Austria da bambino*, London, British Museum, Inv. n. Bb,17.29.

Nel 1740 il pittore dipingerà dal vivo il ritratto di un altro membro della corte, il conte Michael Johann von Althann (Barcellona, 1710 - Vienna, 1778), potente consigliere dell'imperatore (fig. 15)⁵⁰. Intorno al 1747 dovrebbe risalire, invece, il *Ritratto dell'arciduca Giuseppe d'Austria da bambino* (fig. 16), disegnato da Mattei e edito da Johann Andreas I Pfeffel (Bischoffingen, 1674 - Augusta, 1748)⁵¹. L'arciduca (Vienna, 1741-1790) vi compare a un'età vicina ai sei anni, come nel *Ritratto della famiglia imperiale* dell'Heeresgeschichtliches Museum di Vienna, datato al 1747 circa. Nel 1810 la stampa del piccolo arciduca, ora conservata al British Museum, era registrata nel catalogo pubblicato a Parigi della collezione di Gilbert Paignon Dijonval (Paris, 1708-1792), insieme a un'incisione tirata *ante litteram* raffigurante il

Ritratto di Maria di Polonia, regina di Francia e Navarra, non rintracciata. Il catalogo ricorda l'autore “Mattey (Gabriel)” come “peintre des portraits à Florence” che però data “vers 1750”⁵². La stampa della regina di Francia era forse il *pendant* di un'altra incisione di Mattei, anche questa dispersa e di formato ovale, raffigurante il Ritratto di Luigi XV, re di Francia, tratto da un dipinto di Antonio David (Venezia, 1680 – Roma, 1737), ambito ritrattista a Roma⁵³.

Da non dimenticare, infine, è il citato disegno raffigurante il volto di Maria Teresa d'Austria, conservato all'Albertina (fig. 9). Di fronte alla delicatezza e freschezza di tratto del disegno si può ipotizzare che il foglio testimoni la vicinanza del pittore romano all'arciduchessa, immaginando che sia stato eseguito dal vivo⁵⁴. Il volto ben si adatta a ritratti di Maria Teresa databili intorno al 1740, come aveva intuito Meloni Trkulja, attribuiti a Martin van Meytens il Giovane o alla sua bottega. Lo si confronti, ad esempio, con l'incisione tratta da un dipinto di van Meytens del 1742, che la ritrae come regina di Boemia e Ungheria⁵⁵. Il volto del disegno parimenti e meglio si ritrova in un ritratto di Stato di Maria Teresa venduto da Dorotheum nel 2017 come opera della bottega di van Meytens (fig. 17)⁵⁶. Maria Teresa vi è rappresentata seduta in trono, con un abito color aragosta, impreziosito da ricami in oro e dall'ampio scollo sottolineato da perle e diamanti, sui quali sbuffa un delicato merletto. Sulla destra un cuscino rosso vermicchio ospita le dorate *regalia*. Lo stile è più compassato e gli accostamenti cromatici risultano meno raffinati rispetto alla tipica produzione aulica del pittore svedese, del quale parimenti manca la resa sontuosa dei tessuti. Il dipinto trova la sua versione in ovale nel ritratto di Maria Teresa proveniente dalla collezione Stefano Bardini di Firenze, acquistato a Londra nel 1902 come opera autografa di van Meytens (fig. 18)⁵⁷. Il quadro Bardini potrebbe esser stato



Fig. 17. Bottega di Martin van Meytens il Giovane, attr., *Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa*, Wien, Dorotheum, 17 ottobre 2017.



Fig. 18. Martin van Meytens il Giovane, *Maria Theresa d'Austria*, London, Christie's, 27 maggio 1902.

Del tutto plausibile è, di fatti, che Mattei facesse parte della schiera di pittori attivi a Vienna come ritrattisti della corte, spesso chiamati a eseguire copie di ritratti ufficiali richieste per usi di rappresentanza⁶⁰. Questo aspetto della sua produzione si potrebbe avvalorare proprio in considerazione dei sei dipinti fiorentini, tutti accostabili a opere di Martin van Meytens il Giovane e della sua bottega, tranne per l'effigie di Carlo Alessandro che, si presume, non apparteneva ancora alla famiglia imperiale, mancava di un ritratto del pittore di corte e che si può considerare, quindi, di piena invenzione di Mattei⁶¹.

a sua volta il modello della variante battuta all'asta ad Hannover nel 2015 come di bottega di Martin van Meytens il Giovane⁵⁸ e che si direbbe lo stesso dipinto, ma con cornice, venduto a Vienna l'anno successivo senza la specifica dell'autore e datato al 1740 circa (fig. 19)⁵⁹. In questo gioco di rimandi e allo stato attuale delle ricerche su Mattei è impossibile, purtroppo, stabilire se il dipinto venduto nel 2017 sia un originale del pittore romano, tale per cui il foglio dell'Albertina sarebbe uno studio preparatorio eseguito dal vivo. Più cauto è, per ora, ipotizzare che il disegno sia stato eseguito da Mattei a partire da un ritratto di van Meytens, allo scopo di realizzarne una copia.



Fig. 19. Bottega di Martin van Meytens il Giovane?, *Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa*, Wien, Dorotheum, 20 giugno 2016.



Fig. 20. Martin van Meytens il Giovane, *Ritratto di Maria Teresa d'Austria*, Budapest, coll. Strakovits (da *Martin van Meytens der Jüngere*, catalogo della mostra, Wien 2014, p. 43).

Come è già stato dimostrato, il dipinto raffigurante Maria Teresa d'Austria agli Uffizi è una copia con alcune varianti del ritratto in ovale dell'arciduchessa in collezione privata a Budapest (fig. 20), attribuito a Martin van Meytens il Giovane e datato al 1735 circa⁶². Il quadro di Budapest era stato battuto all'asta organizzata dal Museo Ernst nel 1929 come raffigurante Elisabetta Cristina, in coppia con un ritratto maschile ritenuto di Carlo VI, non illustrato nel catalogo d'asta e ora disperso. Una volta appurato però che la figura femminile rappresenta Maria Teresa, è stato ipotizzato che il *pendant* raffigurasse Francesco Stefano, formando



Fig. 21. Martin van Meytens il Giovane, attr., *Ritratto di Maria Teresa d'Austria*, Stoccolma, Museo Nazionale, Galleria Nazionale Svedese dei Ritratti, Inv. n. NMGrh 306



Fig. 22. Martin van Meytens il Giovane, attr., *Ritratto di Carlo VI*, Stoccolma, Museo Nazionale, Galleria Nazionale Svedese dei Ritratti, Depositi, Inv. n. NMGrh 307.



Fig. 23. Martin van Meytens il Giovane, attr., *Ritratto di Elisabetta Cristina*, Stoccolma, Museo Nazionale, Galleria Nazionale Svedese dei Ritratti, Depositi, Inv. n. NMGrh 308.

la coppia dipinta da van Meytens a cui si sarebbe ispirato Mattei per i ritratti fiorentini⁶³.

I dipinti di Firenze si prestano a un confronto con altri tre ritratti della famiglia imperiale attribuiti a van Meytens, tutti facenti parte della collezione della Galleria Nazionale Svedese dei Ritratti del Museo Nazionale di Stoccolma. Si tratta *in primis*, come già individuato, di un ritratto di Maria Teresa che sembrerebbe replicato su modello del dipinto di Budapest, ma con misure e formato accostabili al quadro fiorentino e datato al 1741 (fig. 21)⁶⁴. Da aggiungere sono i ritratti in *pendant* di Carlo VI e di Elisabetta Cristina raffigurati entrambi fino a sopra al ginocchio, sullo sfondo di un ricco tendaggio, a me noti da riproduzioni in bianco e nero (figg. 22, 23)⁶⁵. Tali immagini non permettono di apprezzarne le cromie, tuttavia è evidente che la posa, il volto e la capigliatura di Elisabetta Cristina nel ritratto di Stoccolma si ritrovano nella versione degli Uffizi, purtroppo a oggi per due terzi velinata. L'effigie dell'imperatore, invece, che indossa una corazza con *Gorgoneion* e un nastro rosso dal quale pende il Toson d'Oro austriaco, va accostato al nostro ritratto non già di Carlo VI quanto di Francesco Stefano, per il quale Mattei, come per gli altri dipinti della serie, ha preferito uno sfondo neutro⁶⁶.



Fig. 24. Martin van Meytens il Giovane, *Ritratto dell'imperatore Carlo VI*, Wien, Belvedere, Inv. n. 8703.

Il Carlo VI degli Uffizi vede invece l'imperatore in abito di corte spagnolo, con a lato la *römisch-deutsche Kaiserkrone*. A oggi non si conoscono molti ritratti di Carlo VI dipinti con certezza da van Meytens, mentre disponiamo di un suo ritratto autografo a matita rossa su carta, si presume eseguito dal vivo, che facilmente può accostarsi al dipinto di Firenze (fig. 24)⁶⁷.



Fig. 25. Anonimo, *Ritratto di Maria Anna d'Austria*, Lindau, asta Zeller 2012.

Quanto al Ritratto di Maria Anna d'Austria, esso trova un suo doppio quasi del tutto identico in un dipinto passato alla Auktionshaus Michael Zeller come raffigurante *Maria Teresa in abito di corte*, di pittore ignoto e in formato ovale, solo in maniera dubitativa creduto di Maria Anna (fig. 25). Si noti che, se accostato al ritratto di Maria Teresa di Budapest, il quadro Zeller può apparire come la copia di un originale ritratto di Maria Anna di Martin van Meytens il Giovane, ora perduto, che s'immagina di migliore fattura e con uno sfondo più caratterizzato; forse l'originale da cui Mattei e l'autore del quadro Zeller trassero la loro versione. Affascinante, ma ancora da dimostrare, sarebbe l'ipotesi di considerare l'esistenza di una serie originale dei sei ritratti dipinta da van Meytens e della quale i quadri fiorentini sarebbero l'unica versione integrale giunta fino a noi.

Continuando a seguire gli spostamenti dei sei ritratti negli inventari di Palazzo Pitti, è emerso che essi furono trasferiti dal palazzo alla Galleria degli Uffizi il 30 agosto 1861⁶⁸, presumibilmente finendo nei magazzini che, come per tutti i depositi delle gallerie statali del neo Stato italiano, soffrirono delle difficoltà organizzative degli organi centrali nella gestione dei beni culturali, rimanendo per diversi anni abbandonati all'incuria. Dal 1879 l'Ispettore della Galleria degli Uffizi, Cesare Rigoni, poté procedere con l'inventariazione e sistemazione, negli spazi chiusi al pubblico dell'edificio degli Uffizi, di circa 2000 dipinti accumulati nella Galleria delle Statue, nel convento di San Marco e nel Palazzo dei Giudici. L'anno successivo, i depositi degli Uffizi appena riordinati vennero temporaneamente aperti al pubblico e subito dopo presero avvio, nel salone dei Cinquecento, una serie di mostre dedicate ai numerosi dipinti conservati nei magazzini di Palazzo Vecchio⁶⁹. Per l'occasione i quadri vennero puliti e restaurati sotto la direzione di Giacomo Conti, Conservatore delle Gallerie⁷⁰. Dovendo poi decidere della collocazione delle opere esaminate, a partire dall'ottobre 1881 venne allestita nel

Corridoio Vasariano una raccolta di ritratti scelti tra i dipinti classificati come di seconda e terza categoria, cioè tra “i dipinti giudicati, sia per l’arte che per la conservazione, inferiori ai primi” e quelli “che non avendo pregio d’arte, interessare potevano i Costumi e la Storia”⁷¹. Tra questi vi erano i sei ritratti imperiali, che difatti sono elencati nel *Corridor qui conduit à la Galerie Pitti* tra i *Portraits et costumes du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle* nelle guide di Galleria compilate prima dallo stesso Rigoni e poi da Eugenio Pieraccini, dal 1886 al 1914⁷². La raccolta di *Ritratti e costumi* rimase esposta nel Corridoio Vasariano fino al 1943, quando vennero smontati a causa del secondo conflitto mondiale⁷³ e solo alcuni di essi vi ritorneranno a singhiozzi.

Considerata l’incuria a cui furono lasciate le opere d’arte nei magazzini durante gli anni postunitari, non c’è da stupirsi se negli inventari della Galleria degli Uffizi, stesi tra il 1880 e il 1882 da Rigoni, una parte dei *Ritratti e costumi* venne registrata come di ignoto o ignota, di altrettanto non nota paternità, e intere serie vennero scisse, come accadde per i sei ritratti imperiali. C’è da credere che ciò avvenne anche perché quei ritratti erano percepiti come memorie di persone e avvenimenti ormai lontani, per giunta slegati dalla storia dei nuovi regnanti d’Italia, e per questo ritenuti più di interesse antropologico che non dinastico o storico, tanto che vennero classificati per l’appunto come “Ritratti e costumi”.

Nel già citato inventario dei ritratti esposti nel Corridoio Vasariano nel 1882 i sei dipinti vengono registrati, di fatti, come opere autonome⁷⁴ e con alcune inesattezze che si ripeteranno nella loro ricezione successiva, fino ai primi tentativi di ricostruzione da parte di Silvia Meloni Trkulja.

Così il ritratto di “Carlo VI Imperatore”, come si legge sul retro della tela, è registrato nell’inventario come “Ritratto dell’imperatore Carlo VI, detto il Vittorioso”, generando confusione con Carlo VII detto il Vittorioso (Parigi, 1403 – Mehun-sur-Yèvre, 1461). Tanto che lo stesso Rigoni nelle sue guide lo indicherà chiedendosi “Carlo VII empereur, dit le Victorieux?”, identificazione che rimane in Pieraccini, almeno fino alle guide del 1912 e del 1914, dove invece scompare il punto interrogativo. Che gli autori si stessero riferendo al dipinto di Mattei lo conferma il numero “992” segnato a gessetto bianco sul retro della tela, che è il numero corrispondente al quadro nelle dette guide⁷⁵. Per giunta i sei ritratti sono registrati nell’inventario 1882 come di formato ovale, a volte semplicemente indicato con un “*idem*” dal quadro elencato in precedenza, tranne per i ritratti di Maria Teresa e di Elisabetta Cristina, per i quali mancano specifiche in merito. Eppure, tutti, hanno le stesse misure, corrispondono nella descrizione e, tranne per il ritratto di Francesco Stefano, sono detti di Mattei.

Le vicende conservative vissute dai sei quadri dopo il trasferimento da Palazzo Pitti permettono di tentare di rispondere all’ultimo interrogativo rimasto. Mi riferisco al disguido sull’identità del ritratto di Carlo Alessandro. Azzardo l’ipotesi che l’iscrizione sul retro della tela originale riportasse “principe Carlo di Lorena”, usando l’appellativo con il quale ci si riferiva al principe Carlo Alessandro di Lorena nelle fonti coeve, come il citato inventario del 1743, e che Rigoni, forse per eccesso di zelo, abbia pensato di meglio specificare che si trattava del “principe Carlo Enrico di Lorena”, proponendo un’identità che dopo il restauro sarà riportata anche sulla tela

della rifoderatura, insieme ai numeri di inventario.

Riportare i sei ritratti imperiali alla loro originaria composizione in serie e rettificare l'identità degli effigiati, ha restituito a queste opere una propria storia che può nuovamente dotarle di senso agli occhi di noi fruitori del XXI secolo e, si auspica, permettere uno studio della loro fortuna a Firenze presso artisti locali chiamati a raffigurazione i nuovi ma lontani granduchi⁷⁶. Non più volti isolati o di anonimi tra ignoti agganciati alle griglie dei depositi museali, ma i primi ritratti ufficiali dei membri della famiglia Asburgo-Lorena, dipinti tra il 1737 e il 1738 dal pittore romano Gabriele Mattei al servizio del principe Carlo Alessandro a Vienna, per essere esposti nell'appartamento dell'Elettrice Palatina, alla quale avrebbero mostrato le fattezze dei nuovi sovrani, sigillando l'unione dinastica che univa i Lorena alla casata dei Medici e, dunque, al governo della Toscana.

NOTE

¹ Sul difficile cambio dinastico in Toscana e sulle vicende politiche e culturali della Reggenza lorenese v., almeno, Contini 2002; Verga 2016, pp. 21-35, nonché il più recente Verga 2018, pp. 17-25, con bibl. prec. Per la produzione artistica a Firenze dall'estinzione dei Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena v. Roani 2009, pp. 15-30; Spinelli 2009, pp. 23-45.

² Per un più articolato panorama della pittura fiorentina al tempo della Reggenza v. Bellesi 2020, pp. 83-106.

³ Un affondo sulla pittura di ritratto, specie durante il governo di Pietro Leopoldo, si trova in I nipoti del re di Spagna 2017.

⁴ Per più approfondite notizie su Martin van Meytens il Giovane v. Lisholm 1974; Szabo 1994, p. 200; Lechner 2016, pp. 295-296; Natale 2017, pp. 143-156.

⁵ Il ritratto di van Meytens è analizzato in rapporto al governo di Pietro Leopoldo da E. Marconi in I nipoti del re 2017, pp. 72-75, n. 2.

⁶ S. Meloni Trkulja in Gli Uffizi 1980, p. 684, n. Ic568 (Maria Teresa d'Austria, olio su tela, cm 80 x 66,5 cm) e p. 751, n. Ic981 (Francesco Stefano di Lorena, olio su tela, cm 79 x 65).

⁷ olio su tela, cm 79 x 65. Ivi, p. 745, n. Ic933 (Carlo VI, olio su tela, cm 80 x 65) e p. 744, n. Ic927 (Elisabetta Cristina, olio su tela, cm 80 x 65).

⁸ Il Ritratto di Maria Teresa d'Austria è stato rintelato nel 1987. Archivio storico delle Gallerie degli Uffizi (d'ora in poi ASCU), UR n. 682. Il Ritratto di Francesco Stefano di Lorena in armatura è il solo della serie attualmente conservato nei depositi di Palazzo Pitti e presenta sul retro un pannello. Le iscrizioni a tergo della tela sono riportate nella relativa scheda OA n. 09/00641421, p. 2, dove però non si fa menzione del sigillo in cera lacca.

⁹ S. Meloni Trkulja in Kunstschatze der Medici 1987, p. 145 n. 72. Sul disegno dell'Albertina (matita nera e gessetto su carta blu, mm 217 x 176) cfr. Birke - Kertész 1994, p. 718, Inv. 1317. Sul doppio ritratto di Maria Teresa e Francesco Stefano della Gemäldegalerie (olio su tela, cm 18,1 x 25,5) si vedano le schede di Selma Krasa-Florian, in Maria Theresia und ihre Zeit 1980, p. 41 n. 03,09 (fig. a p. 46) e di Karl Vocelka, in Maria Theresia 2017, p. 216, n. SH 2.11, figg. alle pp. 14 (part.), 85.

¹⁰ S. Meloni Trkulja in Arte e Manifattura, 2006, p. 80, n. 17.

¹¹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Miscellanea Medicea, 600, filza 10, ff. 73v-74r.

¹² Officina [1736-1765], c. 64. Luigi Zangheri specifica che fu "villa Corsi sulla via Bolognese", in Zangheri 1996, p. 72.

¹³ Officina [1736-1765], cc. 64-67; Zangheri 1996, pp. 72-73.

¹⁴ Le date precise del viaggio dei granduchi in Toscana sono riportate nella scheda di Brigitte J.M. Fiala, in Maria Theresia und ihre Zeit 1980, pp. 52-53, n. 04, 05.

¹⁵ Sul Ritratto di Maria Anna come sposa (1744 ca., olio su tela, cm 146 x 115,5) si veda la scheda di A. Potucek in *Kirche, Kloster, Kaiserin* 2017, pp. 140-141, n. K 5. Anche per questo ritratto si è a lungo creduto che raffigurasse Maria Teresa, come riporta Anne-Sophie Banakas in *Martin van Meytens der Jüngere* 2014, p. 44, n. 11.

¹⁶ La notizia del trasferimento del principe Carlo è riportata in E. Kovacs, *L'Autriche et la Belgique au XVIII^e siècle*, in *Charles-Alexandre de Lorraine* 1987, pp. 4-17: 9.

¹⁷ Cfr. Potucek in *Kirche, Kloster, Kaiserin* 2017, pp. 140-141, n. K 5.

¹⁸ Caneva - Bernini 1994, scheda Inv. 1890 n. 2675: “Restaurato da qualche decennio. Estesi restauri soprattutto sui bordi e sullo sfondo [...]. Rifoderato con nuovo telaio”. Caterina Caneva (al tempo Direttore del Dipartimento della Pittura dal Sei all'Ottocento) e Manola Bernini (restauratrice) avevano intuito, tramite diversi rimandi, che ci doveva essere un legame tra i sei ritratti.

¹⁹ ASCU, *Inventario generale dei dipinti posseduti dalla R. Galleria in Firenze, Volume Unico (Corridore che unisce le due Gallerie)*, 1882, n. 417: “Ritratto di Carlo Enrico, Principe di Lorena, in armatura, e manto giallo [...] Autore: Mattei”.

²⁰ Mi riferisco a S. Meloni Trkulja in *Gli Uffizi* 1980, p. 750, n. Ic975 e alle già menzionate schede di Ead. in *Kunstschatze der Medici* 1987, p. 145, n. 72; Caneva - Bernini 1994, Inv. 1890 n. 2675; Meloni Trkulja in *Arte e Manifattura* 2006, p. 80, n. 17, più la Scheda OA n. 09/00021507 (2006), in cui, credendo di riconoscere l'opera in uno dei ritratti elencati nell'*Inventario Generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784* di Giuseppe Bencivenni Pelli (Biblioteca degli Uffizi, ms. 113, I, p. 169), se ne proponeva l'acquisizione alle Gallerie con l'arrivo a Firenze del granduca Pietro Leopoldo.

²¹ ASF, Imperiale e Real Corte (d'ora in poi IRC), 4675, f. 33r, n. 150.

²² Cfr. Contini - Gori 2004, pp. 49, 55. La nuova destinazione dell'appartamento è confermata in ASF, IRC, 4681, Tomo B, f. 627v.

²³ ASF, IRC, 4680, Tomo A, f. 287r, n. 450. La descrizione dei dipinti si ripeterà identica nei successivi inventari e cioè nel 1793, quando torneranno al piano nobile (ASF, IRC, 4686, f. 811, n. 1536) e ancora quando saranno registrati nei Magazzini della Guardaroba Generale nel 1796 (ASF, IRC, 4355, f. 250, n. 4129), nel 1800 (ASF, IRC, 4356, f. 145, n. 2347) e nel 1804 (ASF, IRC, 4358, f. 128, n. 1786). Si ritrovano sempre uguali nell'Imperiale e Reale Guardaroba Generale nel 1815 (ASF, IRC, 3369, f. 152, n. 1786) e ancora nel 1829 (ASF, IRC, 3374, f. 3, n. 21).

²⁴ La notizia è riportata in Haupt 2007. “Kammermaler” era il titolo di pittore personale dato a molti pittori di corte. Cfr. V. MUREŞAN, *Habsburgic Imperial Portraits in the Collection of German and Austrian Painting of the Brukenthal Gallery*, “Brvkenthal. Acta Mvsei”, XII, 2, 2007, pp. 51-70: p. 62, nota 3.

²⁵ La presenza di Carlo Alessandro nel corteo cesareo è segnalata in diverse fonti, tra le quali: *Officina [1736-1765]*, f. 64; “Diario ordinario”, n. 3340, 31 dicembre 1738, p. 13.

²⁶ Aglietti 2004, p. 277.

²⁷ Il ritratto di Liotard fu eseguito nel 1742 (olio su tela, cm 67 x 1,54). La stampa (mezzatinta, cm 35,5 x 25,3) è pubblicata nel catalogo online del Royal Collection Trust, dove si specifica l'iscrizione “Risco, Vienna pinx.”, con datazione generica 1740-1760: <https://www.rct.uk/collection/615823/his-most-serene-highness-prince-charles-of-lorrain> (8.07.2022). Dal chiaro intento propagandistico, essa credo sia stata tratta da un dipinto da datarsi agli anni in cui la carriera militare del principe aveva toccato il suo apogeo, ossia tra il 1743 e il 1744. Appena dopo la morte di Carlo VI, Maria Teresa si trovò a difendere i suoi diritti dinastici sui territori ereditati intraprendendo la Guerra di successione austriaca (1740-1748) e fece sin da subito affidamento sul cognato, che si era distinto tra le fila dell'esercito imperiale nella Guerra austro-turca (1737-1739). Nel 1741 l'imperatrice lo aveva inoltre nominato governatore generale dei Paesi Bassi austriaci e l'anno successivo gli aveva affidato l'alto comando dell'esercito asburgico, titolo a cui Carlo dovette rinunciare nel 1746 a seguito di cocenti sconfitte. Cfr. Broucek 1987.

²⁸ Per le date del viaggio in Toscana rimando alla scheda di Brigitte J.M. Fiala, in *Maria Theresia und ihre Zeit* 1980, pp. 52-53, n. 04, 05.

²⁹ Buzási 2014, p. 161.

³⁰ Nominato comandante in capo dell'esercito imperiale, Francesco Stefano dovette combattere sul fronte balcanico della guerra contro i Turchi (1737-1739) dal giugno 1737 all'ottobre 1738. In *Maria Theresia und ihre Zeit* 1980, p. 47. Nel 1737 Carlo Alessandro lo aveva raggiunto alle porte di Belgrado, entrando come colonnello, mentre al ritorno dal viaggio in Toscana riprenderà i combattimenti come comandante di fanteria. Broucek 1987, p. 30.

³¹ Poull 1991, p. 259. Forse è proprio pensando all'investitura ufficiale che il *Ritratto di Francesco Stefano in armatura* era già stato datato, purtroppo senza ulteriori argomentazioni, intorno al 1737 da Renate Zedinger, in *Lothringens Erbe* 2000, pp. 74-75, n. 4.06.

³² Ringrazio Rita Balleri per la segnalazione. Esempi di reticolo a graticcio e di motivi floreali derivati dall'Estremo Oriente applicati alla porcellana viennese si possono trovare in *Fragili tesori* 2018.

³³ Sin da subito Francesco Stefano esternò l'intenzione di tener distinta la Toscana dall'autorità imperiale. Aglietti 2004, pp. 264-265.

³⁴ Ilg 1886 pp. CLXXXIII- CLXXXIV; Thieme - Becker 1930; Bénézit 1999.

³⁵ Haupt 2007.

³⁶ Böckh 1821, p. 481; Frimmel 1899, p. 58.

³⁷ Nagler 1839; Le Blanc 1856.

³⁸ Bénard 1810, p. 10, n. 362.

³⁹ Haupt 2007.

⁴⁰ L'Accademia di San Luca conserva tuttora il disegno del concorso nonché la prova *ex-temporae*, entrambi pubblicati in Cipriani - Valeriani 1989, pp. 169 e 176, figg. A.299 e A.300. Sul classicismo arcadico v. Barroero - Susinno 1999, pp. 89-178.

⁴¹ ILG 1886, p. CLXXXIII.

⁴² Cfr. Da Bagno 1932, pp. 532-541: 534-538; Albert Ilg (1886, p. CLXXXIII) dichiara di aver tratto le sue informazioni da un libretto sulla sacra immagine pubblicato nel 1777. In forza della letteratura francescana sul dipinto, credo sia da scartare l'ipotesi di chi (Buzás 2014, p. 162) voleva la copia eseguita da Mattei nel 1727 a Vienna. Già nel 1821 Franz Heinrich Böckh (p. 481) aveva annotato che il dipinto era stato eseguito a Roma da "Gabriel Matthäi" forse nel 1725.

⁴³ Kurzböck 1779, pp. 161-162.

⁴⁴ Sulla chiesa dei Minoriti cfr. Giuliani 1966, p. 20 e <http://www.minoritenkirche-wien.info/daten/itframe.htm> (12.03.2024).

⁴⁵ Catalogo online del Kunsthistorisches Museum: <https://www.khm.at/de/object/1141938ba2/> (12.03.2024).

⁴⁶ Thieme - Becker 1930; Buzás 2014, p. 162. Albert Ilg (1886, p. CLXXXIII) sembra escludere l'ipotesi che i dipinti siano stati inviati a Vienna da un'altra città; mentre Emmanuel Bénézit (1999, IX, p. 346) si limita a elencare le opere, senza specificarne datazione o provenienza.

⁴⁷ Ilg 1886; p. CLXXXIII; Thieme - Becker 1930.

⁴⁸ Per notizie biografiche su Garelli cfr. Maschietto 1999, pp. 281-283. La committenza dei disegni a Mattei da parte di Garelli è riportata in Ilg 1886, p. CLXXXIII, dove si specifica anche la fonte. La partecipazione del protomedico alla nomina del responsabile dalla Galleria degli Uffizi nel corso del 1737 è sottolineata in Fileti Mazza - Tomasello 2008, pp. 13-71: 14, 61, nota 14.

⁴⁹ ILG 1886, p. CLXXXIII.

⁵⁰ Il ritratto è a oggi noto solo tramite l'incisione su rame di Franz Leopold Schmittner (Vienna, 1703-1761) della Österreichische Nationalbibliothek, qui pubblicata. La data del dipinto è proposta in Frimmel 1899, p. 58. Enikő Buzás (2014, p. 162) ritiene che il ritratto rappresenti il padre del conte, suo omonimo. L'incisione riporta il titolo di Prefetto di Zala che, secondo l'autrice, fu ricoperto da Althann-padre dal 1721 fino alla morte avvenuta nel marzo 1722, per cui il dipinto sarebbe stato eseguito a Vienna da Mattei tra il 1721 e il 1722. Nel 1725, tuttavia, come abbiamo visto, il pittore si stava ancora formando a Roma. Althann-figlio fu parimenti Prefetto della contea di Zala, in Ungheria, dall'ottobre 1721 fino al novembre 1778. Cfr. András 2000, p. 376. Per ulteriori informazioni sulle relazioni tra l'ambiente culturale romano e i conti imperiali Althann si veda Tani 2005, pp. 57-59.

⁵¹ 1747 ca., mezzatinta, mm 490 x 327. La stampa è ricordata in Bénard 1810, p. 10, n. 362; Nagler 1839; Le Blanc 1856; Ilg 1886, p. CLXXXIII; Thieme - Becker 1930 (tra la bibliografia). Nel catalogo online del British Museum la stampa è datata tra il 1741 e il 1748 circa, forse prendendo come estremi la data di nascita dell'arciduca e la data di morte di Johann Andreas I Pfeffel: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-17-29 (12.03.2024). Una sua riproduzione della prima metà del Novecento è conservata a Budapest, presso la Galleria Nazionale Ungherese (Inv. n. 22726/1987) come di "Gabriel del Matthaei".

⁵² Bénard 1810, p. 10, n. 362. Il *Ritratto di Maria di Polonia* è menzionato anche in Nagler 1839; Le Blanc 1856; Ilg 1886, p. CLXXXIII. Inutili per ora i tentativi di rintracciare la stampa seguendo la dispersione della collezione di Gilbert Paignon Dijonval, segretario del re di Francia, ereditata dal nipote, il visconte Charles-Gilbert Morel de Vindé (1759 - 1842), promotore della pubblicazione del 1810. Per notizie sulla collezione si veda la sintesi sul sito della Bibliothèque National de Paris, che nel 1820 acquistò diversi pezzi della collezione del visconte: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/9613> (12.03.2024).

⁵³ Nagler 1839; Le Blanc 1856; Ilg 1886, p. CLXXXIII; Donati 1962, p. 609. Su Antonio David cfr. Capelli 2004, pp. 67-89: 77-89.

⁵⁴ Come in G. Fusco, in *Fragili tesori* 2018, p. 220, n. 41.

⁵⁵ In Lisholm 1974, p. 101 n. 62, tav. 30.

⁵⁶ *Old Master Paintings*, Dorotheum, Wien, 17 Oktober 2017, lotto 342, olio su tela, cm 183 x 136.

⁵⁷ Catalogue Bardini 1902, p. 134, n. 719, II, tav. 118, olio su tela, cm 138 x 98; Fahy 2000, p. 55, n. 540, in cui si specifica "acquistato da Cooper per £80".

⁵⁸ Art & Antiques, Hannover, Kunst & Auction House Kastern, 14. März 2015, lotto 3 (olio su tela, cm 80,2 x 62,2).

⁵⁹ *Imperial Court Memorabilia and Historical Objects*, Wien, Dorotheum, 20. Juni 2016, lotto 6, 1740 ca., olio su tela, cm 78 x 58.

⁶⁰ Cfr. S. Meloni Trkulja, in *Arte e Manifattura*, 2006, p. 80, n. 17.

⁶¹ Il primo ritratto noto del principe Carlo Alessandro eseguito da van Meytens risale al 1743. Si tratta del dipinto al Castello di Hetzendorf, dov'è in serie con i ritratti di Maria Anna, Maria Teresa e Francesco Stefano. Cfr. Lisholm 974, p. 97 n. 2 (Francesco Stefano), p. 98, n. 20, tav. 34 (Carlo Alessandro) e n. 24, tav. 35 (Maria Anna), p. 99, n. 29 (Maria Teresa)

⁶² Olio su tela, cm 92 x 73,5. Banakas in *Martin van Meytens der Jüngere* 2014, p. 42, n. 10; Buzási 2014, p. 159.

⁶³ Ivi, p. 162.

⁶⁴ Olio su tela, cm 79 x 65. Lisholm 1974, p. 99, n. 27, tav. 28, in cui è datato intorno al 1730; Banakas in *Martin van Meytens der Jüngere* 2014, p. 42 n. 10; Buzási 2014, p. 159, dove si specifica che l'opera reca sul retro un'iscrizione con la data 1741. Donata nel 1820 dal collezionista Adolf Ludwig Stjerneld al Museo Nazionale, l'opera venne inserita nella collezione della Galleria Nazionale Svedese dei Ritratti presso il Castello di Gripsholm. Attualmente il quadro è in prestito a lungo termine presso l'Ambasciata svedese a Budapest.

⁶⁵ Lisholm 1974, p. 112, n. 217, tav. 19 (Carlo VI, pubblicato senza misure, ma di cm 128 x 101); n. 218, tav. 20 (Elisabetta Cristina, pubblicato senza misure, ma di cm 126 x 100), catalogati come copie e datati intorno al 1730. I due ritratti provengono dalla collezione del re di Svezia Gustavo III. All'anno della sua morte, nel 1792, erano registrati nell'Arsenale a Stoccolma con i numeri 626 e 627. L'anno successivo vennero trasferiti nel castello di Gripsholm. Sono ora nei depositi del Museo Nazionale. Ringrazio Eva-Lena Karlsson, curatrice della Galleria Nazionale Svedese dei Ritratti, per le informazioni e gli aggiornamenti circa la collocazione dei tre dipinti. Nel catalogo online del museo, il ritratto di Elisabetta Cristina è registrato come datato 1737: <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1497&viewType=detailView> (12.03.2024), data che potrebbe costituire un *post quem* per il dipinto degli Uffizi.

⁶⁶ Il prototipo di Meytens su cui è plausibilmente esemplato il ritratto di Mattei, ritengo si ritrovi in una stampa dell'Österreichische Galerie Belvedere (<http://data.onb.ac.at/rec/baa4840460>; Inv. PORT_00047786_01 POR MAG) e in un dipinto dell'Historisches Museum der Stadt Wien, quest'ultimo riprodotto in Lisholm 1974, n. 12, tav. 16.

⁶⁷ Matita rossa su carta, mm 69 x 53. Lechner in *Martin van Meytens der Jüngere* 2014, p. 40, n. 9.

⁶⁸ Il trasferimento in Galleria è annotato a penna rossa in corrispondenza dei sei quadri nell'inventario della Guardaroba Generale in Palazzo Vecchio del 1829 (ASF, IRC, 3374, f. 3, n. 21).

⁶⁹ Cfr. Lerda 2013, pp. 57-69: 57-62.

⁷⁰ ASGU, *Relazione di Giacomo Conti al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze*, 18 agosto 1881, filza 1881, fasc. 9. In Lerda 2013, p. 62, nota 29.

⁷¹ Ivi, p. 65, nota 42.

⁷² Da Rigoni 1886, p. 214, nn. 901 (Elisabetta Cristina), 992 (Carlo VI), 998 (Francesco Stefano) e p. 215, nn. 995 (c.d. Carlo Enrico), 904 (Maria Teresa), 989 (Maria Anna) a Pieraccini 1914, p. 223, n. 992 (Carlo VI), p. 224, nn. 951 (Elisabetta Cristina), 998 (Francesco Stefano), p. 225, nn. 995 (c.d. Carlo Enrico), 904 (Maria Teresa), 989 (Maria Anna). In queste guide i numeri corrispondenti ai dipinti rimangono gli stessi, tranne per il *Ritratto di Elisabetta Cristina* che nelle diverse edizioni del Catalogue di Rigoni (1886, p. 214; 1891, p. 234; 1893, p. 232) è segnato con trattino, a indicare *idem* dalla precedente, ossia n. 901, mentre nelle due edizioni della guida di Pieraccini del 1912 (p. 244) e del 1914 è al n. 951. Il numero “901” segna il *Ritratto di Elisabetta Cristina* su una piccola targhetta applicata in alto sulla cornice e poi di nuovo sul retro a inchiostro nero.

⁷³ Cfr. Berti 1973, pp. 5-14: 7.

⁷⁴ ASGU, *Inventario generale dei dipinti posseduti dalla R. Galleria in Firenze, Volume Unico (Corridore che unisce le due Gallerie)*, 1882, nn. 414 (“Ritratto di Francesco II di Lorena, granduca di Toscana in armatura, [con manto] porporato e parrucca bianca. Un terzo di figura. [...]”), 417 (“Ritratto di Carlo Enrico, principe di Lorena, in armatura, e manto giallo, porporato. Un terzo di figura. [...]”), 420 (“Ritratto dell'imperatore Carlo VI, detto il Vittorioso, in veste gialla, cappello nero e parrucca. Un terzo di figura. [...]”), 423 (“Ritratto dell'arciduchessa Maria Anna d'Austria con veste gialla ricamata in argento e manto simile con ermellino. Un terzo di figura. [...]”), 508 (“Ritratto di Maria Teresa arciduchessa d'Austria e granduchessa di Toscana. Un terzo di figura. [...]”), 511 (“Ritratto di Elisabetta Cristina di Brounsforich Wolfenbutel Imperatrice. 1/3 di figura. [...]”).

⁷⁵ Rigoni 1886, p. 214; 1891, p. 234; 1893, p. 232 e Pieraccini 1897, p. 232; 1899, p. 224; 1902, p. 228; 1907, p. 252; 1912, p. 243; 1914, p. 223.

⁷⁶ Oltre alla stampa pubblicata nelle *Notizie di Zagri*, i ritratti di Mattei andrebbero confrontati con le primissime effigi dei granduchi prodotte a Firenze. Penso, ad esempio, al busto *Ritratto di Francesco Stefano di Lorena, granduca di Toscana* completato da Girolamo Ticciati nel 1741, oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, preceduto da un ritratto del nuovo granduca e sempre di Ticciati ricordato nella galleria dei sovrani di Toscana di Carlo Rinuccini, sui quali v. R. Roani, in *Fragili tesori* 2018, p. 218, n. 40. Diverso è per i ritratti di Francesco Stefano come imperatore Francesco I, e quindi successivi al 1745, alcuni dei quali noti solo da stringate notazioni inventariali. È il caso del ritratto dell'imperatore ricordato nell'inventario in morte di Ottavio Mannelli Galilei (1767), Maggiordomo fiorentino del primo granduca lorenese (Focarile 2017, pp. 252, 560 n. 35, con notizia ribadita in *Id.* 2019, p. 87) o dei due busti in terracotta raffiguranti la coppia imperiale segnati nell'inventario del 1768 di palazzo Rucellai, se non dei due quadri dell'imperatore e della sua consorte registrati nel 1760 in Palazzo Antinori. *Ivi*, pp. 88-89.

Bibliografia

- Aglietti 2004: M. Aglietti, *Il granducato di Toscana negli anni Trenta del Settecento. Il cambio dinastico e la difficile eredità medicea*, "Ricerche storiche", II-III, 2004, pp. 259-325.
- András 2000: M. András, *Zala Megye Archontológiája 1138-2000*, Zalaegerszeg 2000
- Arte e Manifattura 2006: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 16 maggio - 05 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006.
- Barroero - Susinno 1999: L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, "Studi di Storia dell'Arte", X, 1999, pp. 89-178.
- Bellesi 2020: S. Bellesi, *Ricognizioni storiche e critiche per un esame sulla pittura fiorentina al tempo di Francesco Stefano di Lorena*, "Valori Tattili", XV, 2020, pp. 83-106.
- Bénard 1810: P.M. Bénard, *Cabinet de M. Paignon-Dijonval. Etat détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé*, Paris, De L'Imprimerie de Madame Huzard, 1810.
- Bénézit 1999: E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999, IX, Mathei Gabriel ou Mattei, Mathieu [ad vocem], p. 346.
- Berti 1973: L. Berti, *Nota storica e sull'ordinamento*, in *Inaugurazione del Corridoio Vasariano*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 7 aprile 1973), a cura di N. Bemporad, L. Berti, Firenze 1973, pp. 5-14.
- Birke - Kertész 1994: V. Birke, J. Kertész, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, 4, Wien 1992-1997, II. Inv. 1201-2400, 1994.
- Böckh 1821: F.H. Böckh, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache... Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Wien, Bauer, 1821.
- Broucek 1987: P. Broucek, *Charles-Alexandre de Lorraine, homme de guerre*, in *Charles-Alexandre de Lorraine* 1987, pp. 26-38.
- Buzási 2014: E. Buzási, *Az ifjú Mária Terézia portréja Martin van Meytenstől*, "Művészettörténeti értesítő", LXIII, 1, giugno, 2014, pp. 159-166.
- Caneva - Bernini 1994: C. Caneva, M. Bernini, *Verifica della Collezione Iconografica trasferita dal deposito di Palazzo Pitti (ex-Occhi) ai depositi (ex-Archivio) degli Uffizi, za sala (2° inserto)*, 1994 (ASGU, Archivio Arte).
- Capelli 2004: S. Capelli, *I David a Roma*, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento* (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma), catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 17 settembre - 28 novembre 2004) a cura di A. Spiriti, S. Capelli, Milano 2004, pp. 67-89.
- Catalogue Bardini 1902: *Catalogue des objets d'art antiques, du Moyen Age et de la Renaissance provenant de la Collection Bardini de Florence, dont la vente aura lieu à Londres chez Mr. Christie...*, I-II, Paris 1902.
- Charles-Alexandre de Lorraine 1987: *Charles-Alexandre de Lorraine. L'homme, le maréchal, le grand maître*, catalogue de l'exposition (Bilzen-Rijkhoven, Alden Biesen, 19 settembre - 16 dicembre 1987) sous la direction de L. Duerloo, avec la collaboration scientifique de K.U. Leuven, Brussel 1987.
- Cipriani - Valeriani 1989: A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma, 1988-1991, II. *Concorsi e Accademie del secolo XVIII*, 1989.
- Contini 2002: A. Contini, *La reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze 2002.
- Contini - Gori 2004: A. Contini, O. Gori, *Dentro la Reggia. Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento*, con l'edizione delle piante originali del palazzo e un saggio di L. Baldini Giusti, Firenze 2004.
- Da Bagno 1932: P. P. Da Bagno, Il P. Giuseppe Antonio da Trivigliano e la "Madonna del Popolo Aquilano", "L'Italia Francescana. Rivista di Storia, Scienze, Lettere e Arti", VII, V, 1932, pp. 532-541.
- Donati 1962: U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1962.
- Fahy 2000: E. Fahy, *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature, stampe*, Firenze 2000.
- Fileti Mazza - Tomasello 2008: M. Fileti Mazza, B.M. Tomasello, *Da Antonio Cocchi a Giuseppe Pelli Bencivenni: pensiero e prassi in Galleria*, in *La Galleria "rinnovata" e "accresciuta". Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, a cura di M. Fileti Mazza, B.M. Tomasello, Firenze 2008, pp. 13-71.

Focarile 2017: P. Focarile, *I Mannelli di Firenze. Soria, mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana*, Firenze 2017.

Focarile 2019: P. Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*, Torino 2019.

Fragili tesori 2018: *Fragili tesori dei principi. Le vie della porcellana tra Vienna e Firenze*, catalogo della mostra (Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, Firenze, 13 novembre 2018 - 10 marzo 2019), a cura di R. Balleri, A. d'Agliano, C. Lehner-Jobst, Livorno 2018.

Frimmel 1899: T. von Frimmel, *Galeriestudien (dritte Folge der Kleinen Galerienstudien). Geschichte der Wiener Gemälde-Sammlungen*, I, t. V. Lieferung, Berlin und Leipzig, Verlag von Georg Heinrich Meyer, 1899.

Giuliani 1966: G. Giuliani, *Minoritenkirche. Chiesa Nazionale Italiana di Vienna. Guida storico-artistica*, Padova 1966.

Gli Uffizi 1980: AA. VV., *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1980.

Haupt 2007: H. Haupt, *Das Hof- und Hofbefreite Handwerk im Barocken Wien 1620 bis 1770. Ein Handbuch*, Innsbruck-Wien-Bozen 2007, Mathaei, Gabriel Philibert [ad vocem], p. 562, n. 2736.

Ilg 1886: A. Ilg, *Die Kaiserliche Capelle bei den Kapucinern in Wien*, in "Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale", XII, 1886, pp. CLXXXII- CLXXXIV.

Kirche, Kloster, Kaiserin 2017: *Kirche, Kloster, Kaiserin. Maria Theresia und das sakrale Österreich*, Ausstellungskatalog (Klosterneuburg, Stiftsmuseum Klosterneuburg, 4 marzo - 15 novembre 2017), herausgegeben von W.C. Huber, Wien 2017.

Kunstschatze der Medici 1987: *Kunstschatze der Medici. Gemälde und Plastiken aus den Uffizien, dem Palazzo Pitti und weiteren Florentiner Sammlungen*, catalogo della mostra (Dresda, Albertinum, 30 maggio 1987 - 26 agosto 1987; Berlin, Gemäldegalerie, 08 settembre 1987 - 25 ottobre 1987), bearb. der deutschen Fassung und Gesamtredaktion A. Walther unter Mitarbeit von H. Nützmann, Dresden-Berlin 1987.

Kurzböck 1779: J.E. von Kurzböck, *Neueste Beschreibung aller Merkwürdigkeiten Wiens. Ein Handbuch für Fremde und Inländer*, Wien, Selbstverlag, 1779.

Le Blanc 1856: C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll., Paris 1854-1889, II, 1856, Mathieu (Gabriel), [ad vocem] p. 624.

Lechner 2016: G. Lechner, *Meytens (Mytens Mijtens, Maitens, Maydenz)*, Martin van, voce in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, herausgegeben von A. Beyer, B. Savoy und W. Tagethoff, LXXXIX, Berlin-Boston 2016, pp. 295-296.

Lerda 2013: M. Lerda, *Un episodio di politica museale nell'Italia post-unitaria: Cavalcaselle e il progetto per l'esposizione dei quadri di magazzino delle R.R. Gallerie di Firenze (1879-1881)*, "Studi di Memofonte", X, 2013, pp. 57-69.

Lisholm 1974: B. Lisholm, *Martin van Meytens d. y. Hans liv och hans verk. Mit einer Zusammenfassung auf Deutsch*, Malmo 1974.

Lothringens Erbe 2000: *Lothringens Erbe. Franz Stephan von Lothringen (1708-1765) und sein Wirken in Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst der Habsburgermonarchie*, Ausstellungskatalog (Schallaburg), herausgegeben von R. Zedinger, Sankt Pölten 2000.

Maria Theresia und ihre Zeit 1980: *Maria Theresia und ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages*, Ausstellungskatalog (Wien, Schloss Schönbrunn, 13 maggio - 26 ottobre 1980), herausgegeben von W. Koschatzky, Wien 1980.

Maria Theresia 2017: *Maria Theresia 1717-1780. Strategin, Mutter, Reformerin*, Ausstellungskatalog (Wien, Hofmobiliendepot Möbel Museum, Kaiserliche Wagenburg; Engelhartstetten, Schloß Hof im Marchfeld, Schloss Niederweiden, 15 marzo - 29 novembre 2017), herausgegeben von E. Iby, M. Mutschlechner, W. Telesko und K. Vocelka, Wien 2017.

Martin van Meytens der Jüngere 2014: *Martin van Meytens der Jüngere*, Ausstellungskatalog (Wien, Winterpalais, 18 ottobre 2014 - 8 febbraio 2015), herausgegeben von A. Husslein-Arco, G. Lechner, Wien 2014.

- Maschietto 1999: B. Maschietto, Garelli, Pio Nicola, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, pp. 281-283.
- Mureşan 2007: V. Mureşan, *Habsburgic Imperial Portraits in the Collection of German and Austrian Painting of the Brukenthal Gallery*, "Brykenthal. Acta Mvsei", XII, 2, 2007, pp. 51-70.
- Nagler 1839: G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, etc., 22 voll.*, München 1835-1852, VIII, 1839, Mathieu, Gabriel, auch Mathias und Mattey, [ad vocem] p. 438.
- Natale 2017: V. Natale, *Meytens a Torino: i rapporti con l'Italia di un ritrattista svedese*, "Nuovi studi", 23, XXII, 2017 (2018), pp. 143-156.
- I nipoti del re di Spagna 2017: *I nipoti del re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 19 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di M. Ceriana, S. Röttgen, Livorno 2017.
- Officina [1736-1765]: *Officina delle notizie fiorentine dove si descrisse da esso gli avvenimenti seguiti in Firenze dall'anno 1736 fino all'anno 1765* (BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE, Manoscritti Cappugi, 545).
- Pieraccini 1897: E. Pieraccini, *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Florence, Cooperative Printing Associat., 1897.
- Pieraccini 1899: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Firenze, Impr. Coopérative, 1899.
- Pieraccini 1902 : E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Firenze 1902.
- Pieraccini 1907: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi*, Florence, Impr. Coopèrative, 1907.
- Pieraccini 1912: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Florence 1912.
- Pieraccini 1914: E. Pieraccini, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1914.
- Poull 1991: G. Poull, *La Maison ducale de Lorraine devenue La Maison impériale et royale d'Autriche, de Hongrie et de Bohème*, Nancy 1991.
- Rigoni 1886: C. Rigoni, *Catalogue descriptif et historique de la Galerie Royale des Uffizi (Florence)*, Florence, Imprimerie Coopérative, 1886.
- Rigoni 1891: C. Rigoni, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Firenze, Florence, Imprimerie Coopérative, 1891.
- Rigoni 1893: C. Rigoni, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Florence, Imprimerie Coopérative, 1893.
- Roani 2009: R. Roani, *Gli Asburgo Lorena sul trono toscano. Pietro Leopoldo granduca filosofo, riformatore e mecenate, in Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, a cura di M. Gregori, E. Acanfora, R. Roani Villani, 4 voll., Firenze, 2005-2009, IV. L'età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo, a cura di R. Roani, Firenze 2009.
- Spinelli 2009: R. Spinelli, *L'arte a Firenze da Cosimo III de' Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena. Un viatico alla mostra*, in *Il fasto e la ragione*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio 2009 - 30 settembre 2009), a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze 2009, pp. 23-45.
- Szabo 1994: F.A.J. Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753-1780*, Cambridge 1994.
- Tani 2005: M. Tani, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Roma 2005.
- Thieme - Becker 1930: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antiken bis zur Gegenwart*, XXIV, Leipzig 1930, Mathei (Mattei, Mathieu), Gabriel [ad vocem], p. 239.
- Verga 2016: M. Verga, *Dai Medici ai Lorena. Politica e cultura a Firenze*, in Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Museo archeologico nazionale, 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), a cura di S. Bruni, G. Camporeale, Pisa 2016, pp. 21-35.
- Verga 2018: M. Verga, Carlo Ginori. Un patrizio fiorentino tra i Medici e i Lorena, in *Fragili tesori* 2018, pp. 17-25.
- Zangheri 1996: L. Zangheri, *Feste e apparati nella Toscana dei Lorena (1737-1859)*, Firenze 1996.

Fabrizio Paolucci

Una scultura di offerente nelle Gallerie degli Uffizi.
Alcune considerazioni su un modello iconografico femminile di età augustea

La statua¹ (figg. 1-4), realizzata in marmo pario², è attualmente acefala, ma due riproduzioni fotografiche su lastra di vetro (figg. 5-6), databili



Figg. 1-4: Statua acefala femminile un tempo a Villa Pianciani, Spoleto – Gallerie degli Uffizi, inv. 1914 n. 2015 (Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).



Figg. 5-6: La scultura ancora completa di parte delle integrazioni moderne in due immagini degli inizi del XX secolo (Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi).

verosimilmente alla fine dell'Ottocento/inizi Novecento, mostrano la scultura integrata di una testa di restauro oggi perduta. Con sicurezza dovevano essere state restaurate anche le due mani, insieme a parte degli avambracci, originariamente inserite mediante perni metallici in parte conservati. Dell'avambraccio sinistro sopravvivono cinque frammenti non più coerenti, pertinenti all'integrazione ancora riconoscibile in opera nella fotografia d'epoca.

A essere raffigurata è una donna gravitante sulla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente flessa. Il braccio destro era portato in avanti, mentre il sinistro era disteso lungo il corpo. La caduta dell'integrazione moderna ha messo in evidenza l'originaria superficie di attacco che risulta essere il risultato di una ampia regolarizzazione operata in età moderna. Il restauratore, infatti, ha eliminato quanto restava dell'avambraccio sinistro, in origine leggermente più proteso verso l'esterno, in modo da ottenere un piano regolare che consentisse l'applicazione dell'elemento di restauro. Questo lavoro di intervento risulta evidente anche dall'eliminazione di parte del panneggio che ricadeva sotto il braccio sinistro, in modo da consentirne un'impostazione rivolta maggiormente verso il basso. L'iconografia originaria fu ricondotta così dal restauratore a una più canonica figura rispettosa del chiasmo prassitelico. La presenza di più fori sulla superficie di distacco delle mani, oltre a quello

utilizzato per i perni più recenti (due sul lato sinistro e uno sul destro), provano l'originaria presenza di integrazioni diverse succedutesi nel tempo. La figura era dunque quella di una offerente che, con la destra protesa in avanti, richiamava da vicino il tipo iconografico dell'orante. La donna indossa un manto che ricade con una superficie compatta, appena segnata da alcune increspature arcuate, fino quasi ai piedi. Solo nella parte inferiore della figura emerge la tunica, segnata da una fitta cascata di pieghe che, sul piede sinistro, assumono un andamento semicircolare. Il manto scende all'altezza del braccio destro proteso e risaliva sul lato sinistro sino a coprire la testa. Questa, lavorata a parte, era inserita in un incasso posto al centro del collo, riutilizzato in età moderna per l'inserzione della testa di restauro. La lavorazione piatta dell'estremità del manto sul retro e ai lati del collo non lascia dubbi sul fatto che il ritratto originario fosse *velato capite*. Il manto, quindi, si abbassa dal lato destro, formando un ampio panneggio ad arco alla base del collo, per poi essere riportato sulla spalla sinistra, dalla quale ricade sul retro della figura, con un massiccio fascio di pieghe. In prossimità dell'avambraccio destro rimangono in opera due frammenti, molto probabilmente originali e pertinenti. Perdute, invece, sono le integrazioni in marmo di una lacuna di forma grosso modo circolare all'altezza della spalla sinistra e di un ampio lembo del manto, sulla parte anteriore della figura, in prossimità del ginocchio sinistro. Sopravvivono, invece, i completamenti in gesso dell'estremità del seno destro e del lembo del manto a sinistra del collo. I piedi sono quasi interamente perduti e rimane evidente la preparazione per delle integrazioni oggi mancanti. La statua è inserita in una base modanata, correttamente giudicata antica³, alta circa cm 9.

La scultura fece parte dell'arredo statuario di Villa Pianciani, nei pressi di Spoleto⁴. Questo complesso monumentale figura fra le opere giovanili del celebre architetto romano Giuseppe Valadier e fu ultimato non prima del 1792⁵. È possibile che proprio in occasione della costruzione dell'imponente edificio furono acquistate anche le statue antiche che, da fonti documentarie e fotografiche, sappiamo essere state destinate in buona parte all'ornamento del giardino⁶. Nel parco, alla statua in esame fu riservato un posto di particolare rilievo, dal momento che fu collocata al centro del cosiddetto "tempietto", un'agile struttura neoclassica ancor oggi esistente, dove la ritrae una foto databile verosimilmente alla fine del XIX secolo (fig. 7). La famiglia Pianciani, fra le più antiche e influenti di Spoleto, era proprietaria anche di una ricca collezione sistemata nel palazzo cittadino, della quale si è supposto potessero aver fatto parte le sculture un tempo appartenute al cardinale senese Giacomo Filippo Nini, i cui beni furono ereditati dai Pianciani nel 1680, alla morte dell'alto prelato⁷. Successive ricerche hanno, però, permesso di appurare che, nel 1698, i Pianciani vendettero a Roma, al contestabile Filippo II Colonna, l'intera collezione statuaria del Nini⁸, per cui è da escludere ogni possibile derivazione da quel nucleo collezionistico per il marmo in esame. Un dissesto economico subito dalla famiglia obbligò alla vendita della quadreria in un'asta organizzata a Roma nel 1884⁹. Allo stato attuale, non è possibile determinare esattamente in



Fig. 7: La scultura nella sua originaria sistemazione all'interno del cosiddetto Tempietto del parco di Villa Pianciani (per gentile concessione della professoressa Anna Muskardin).

quale anno anche le sculture e gli arredi della villa seguirono la stessa sorte, ma è probabile che non dovette passare molto tempo. Con certezza è possibile affermare che la scultura era entrata nella proprietà del pittore Emidio Vangelli (1871-1949) sin dagli inizi del Novecento, come prova una lettera a lui inviata dal Soprintendente alle Antichità Roberto Paribeni in data 13 ottobre 1926¹⁰. Acquistata nel 1927 dall'ingegnere romano Ugo Simonetti, fu poi alienata a un privato da una sua discendente nel 1970¹¹. Reimmessa sul mercato antiquario, la scultura fu infine messa all'asta dalla Casa Pandolfini di Firenze in data 18 dicembre 2019, venendo acquistata dalle Gallerie degli Uffizi delle cui collezioni ora è parte.

L'originaria posizione delle mani, atteggiate in un gesto di offerta e di adorazione, identifica la donna come un'officiante o un'orante¹². Vicine alla gestualità testimoniataci dalla statua fiorentina e dagli altri marmi a essa riconducibili, sono alcune sculture di fine III secolo a.C. dall'area egea¹³ raffiguranti delle sacerdotesse. Rispetto a questi modelli, sostanzialmente diversa è la descrizione della veste, per la quale si è invece ipotizzata una possibile derivazione da prototipi microasiatici. A. Linfert, avendo a modello la scultura rinvenuta all'interno della tomba di *Sulpicius Platorinus*¹⁴, avanzò la proposta di riconoscere in questo tipo di abbigliamento una variante romana di un modello scultoreo di probabile matrice efesina di cui aveva riconosciuto

l'archetipo in un torso proveniente dal Quirinale¹⁵. In effetti i rilievi funerari di area egea e microasiatica propongono schemi iconografici parzialmente assimilabili con quello testimoniato dalla statua degli Uffizi. In particolare, il cd. "Normaltypus", riconosciuto da E. Pfuhl e H. Möbius¹⁶, propone una disposizione del manto avvolto sulla testa e riportato sulla spalla sinistra, così da formare un ampio arco di pieghe sotto il collo¹⁷, che ritorna assai simile nel tipo in esame. A differire, però, è la disposizione delle braccia, perché una delle due è sempre portata in alto a trattenere un lembo del manto all'altezza del collo, mentre l'altra è piegata sul grembo. Le innegabili affinità fra il cd. "Normaltypus" e il modello iconografico offerto dalla Grande Ercolanese rendono, in realtà, estremamente verosimile riconoscere in quest'ultimo, fortunatissimo, prototipo tardo classico¹⁸, l'effettivo archetipo al quale ricondurre anche le numerose varianti iconografiche di epoca successiva. Nonostante si sia riproposto, anche di recente, una "filiazione" del modello attestatoci dalla scultura fiorentina dal cd. "Normaltypus"¹⁹, bisogna constatare che tale affinità non va oltre una generica disposizione del manto, caratteristica che, in effetti, il modello in esame condivide anche con il tipo della Grande Ercolanese. Un confronto più persuasivo è offerto dal cosiddetto rilievo di Eurisace e Atistia, databile a poco prima della metà del I secolo d.C.²⁰. La donna indossa un manto che, come nel nostro caso, nasconde quasi per intero la figura, lasciando libera solo l'estremità inferiore della tunica. Anche la mano sinistra, portata leggermente in avanti, richiama il modello in esame, dal quale, però, si discosta decisamente per l'assenza del *capite velato* e per la posizione della destra, portata lungo il corpo e interamente nascosta dal mantello. Come giustamente suggerito da V. Kockel²¹, la figura femminile così impostata costituisce un perfetto *pendant* a quella togata del marito. Si dovrà, dunque, riconoscere nel rilievo della cd. Atistia non una variante del tipo in esame, come proposto²², bensì solo un'eco adattato all'iconografia solitamente utilizzata per le donne nei rilievi funerari urbani del I secolo d.C.²³ e sostanzialmente mutato nel suo significato originario di orante.

Tornando alla scultura oggi nelle raccolte della Galleria degli Uffizi, il confronto più stringente per questo marmo è offerto da una statua femminile rinvenuta all'interno dell'*augsteum* di Narona²⁴ (fig. 8).



Fig. 8: Statua acefala dall'Augsteum di Narona (per gentile concessione del Museo Archeologico di Narona- inv. Oz 3151. Foto di Nikola Šiško).



Fig. 9: Statua con testa di Ottavia - Museo Archeologico Nazionale Napoli, inv. 6125 (per gentile concessione del Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

l'esegesi del tipo di veste come abito vedovile allusivo alla recente morte del marito Germanico, non è convincente²⁸. Riservandoci di tornare più oltre sulla funzione del tipo di veste indossato dalla donna, fra gli ulteriori confronti possibili di figure femminili oranti connotate da questo abbigliamento è interessante ricordare la statua con testa ritratto di Ottavia appartenuta alla collezione Farnese e oggi conservata presso il Museo Nazionale Archeologico di Napoli²⁹ (fig. 9). La scultura, maggiore del vero, raffigura la donna *velato capite*, con le mani protese in avanti, in gesto di adorazione, vestita di un manto che, in modo analogo a quanto accade nel caso della scultura fiorentina, ricade pesantemente sul corpo per scendere poi dalla spalla sinistra, formando, in questo modo, un ampio arco di pieghe alla base del collo. Pur non potendo certo parlare di una dipendenza da uno stesso prototipo statuario³⁰, è indubbia la condivisione di un medesimo schema iconografico che, come nel caso del

La ponderazione inversa a quella del marmo in esame e un panneggio più mosso e ricco di pieghe costituiscono le principali differenze fra due statue altrimenti molto simili anche nelle dimensioni e nell'uso di un pregiato marmo greco (pentelico nel caso della statua croata). Leggermente diversa è anche la posizione del braccio sinistro, nella scultura croata decisamente portato in avanti come il destro, in un gesto che la identifica come un'orante²⁵. Analoga è, invece, la preparazione per l'inserzione a parte del ritratto che, in entrambi i casi, era *velato capite*. La perdita della testa anche nel caso del marmo croato rende difficile ogni tentativo di identificazione, anche se si è avanzato il nome di Ottavia²⁶, la sorella di Ottaviano, per l'originaria sistemazione di questa scultura in prossimità di due statue nelle quali si sono riconosciuti Agrippa e Giulia. Proprio per lo stesso motivo, però, sembra più convincente la proposta di identificare nella statua acefala un'effige di Agrippina Maior²⁷, la figlia di Agrippa e Giulia, anche se l'ulteriore argomento addotto a sostegno di questa ipotesi, cioè

marmo da Narona, troviamo adottato per la raffigurazione di una donna della dinastia giulio-claudia³¹. Questo modello figurativo conobbe degli echi anche in Spagna durante lo stesso periodo. Dall'antica Asido (Medina Sidonia, Cadice)³² e dal teatro di Segobriga (Saelices, Cuenca)³³ (fig. 10) provengono due sculture acefale che, pur non replicando esattamente il modello scultoreo attestato dal marmo croato e napoletano, ne condividono il soggetto (donna orante *velato capite*) e il tipo di abbigliamento (manto che copre la parte anteriore del corpo e ricade sulla spalla sinistra formando un arco di pieghe alla base del collo).



Fig. 11: Statua dalla tomba di Sulpicius Platorinus - Museo Nazionale Romano, inv. Tevere 1469 (per gentile concessione del Museo Nazionale Romano).



Fig. 10: Statua dal teatro di Seboriga al Museo Provincial de Cuenca, inv. AA74/1/9 (per gentile concessione del Museo Provincial de Cuenca).

In entrambi i casi, considerazioni di carattere stilistico e iconografico hanno fatto orientare gli editori a una datazione entro la prima metà del I secolo d.C.³⁴ Alla prima età flavia (60-70 d.C.), invece, è riferibile la già ricordata statua rinvenuta all'interno della tomba di C. Sulpicius Platorinus nel 1880 e oggi conservata presso il Museo Nazionale Romano³⁵ (fig. 11). Questa scultura può essere considerata solo parzialmente un confronto diretto per le statue citate

sinora, dal momento che solo il tipo di abbigliamento usato accomuna l'iconografia di questa donna alle precedenti. Il personaggio raffigurato, infatti, non è colto nell'atto di pregare, bensì con il braccio destro portato lungo il corpo e interamente avvolto dal manto e la sinistra portata in avanti all'altezza della vita. Proprio la posizione del braccio destro richiama da vicino uno degli schemi iconografici più frequentemente utilizzati nella statuaria funeraria urbana del I secolo d.C., di cui l'esemplare del Museo Nazionale Romano può quindi essere considerato soltanto una variante³⁶ parzialmente influenzato dal tipo figurativo incarnato dai marmi croato e fiorentino. Inoltre, la descrizione del panneggio del manto è ben lontana dalla volumetria chiusa delle sculture a Firenze e da

Narona ed è, semmai, più vicino a quanto abbiamo visto sulla statua a Napoli, anche se il marmo romano si distingue per un manto assai più chiaroscuro e segnato da numerose pieghe dai sottosquadri ben marcati. Un abbigliamento simile a quello descritto sinora ritorna anche a connotare una delle esponenti della gens Iulia raffigurate sul lato meridionale dell'Ara Pacis. In questo caso la donna, nella quale è probabilmente da riconoscere *Antonia Maior*³⁷ (fig. 12), indossa un mantello riportato sulla spalla sinistra che arriva a velarle il capo. Nonostante



Fig. 12: Lato sud Ara Pacis con il particolare di Antonia Maior (foto Wikisource).

alcune differenze rispetto al tipo iconografico in esame³⁸, è indubbio che anche nel caso di questa scena dall'indiscussa connotazione religiosa, troviamo un personaggio femminile abbigliato in modo analogo a quello attestato dalle figure di oranti viste in precedenza. Ancora due echi di questo schema iconografico in contesto sacrale sono forniti dalle Nozze Aldobrandini (fig. 13).



Fig. 13: Nozze Aldobrandini – Musei Vaticani inv. 69631 (foto Wikisource).

In questo affresco, databile alla piena età augustea³⁹, la *Nova Nupta* e la matrona impegnata in un rito di accoglienza della sposa⁴⁰ sono entrambe raffigurate *velato capite* e sono caratterizzate da un manto che ricade pesantemente sulla parte anteriore del corpo per poi essere raccolto sulla spalla sinistra. Anche se in entrambi i casi la spalla destra rimane scoperta, come anche sul rilievo dell'Ara Pacis, è indubbio che le due figure ripropongano un vestiario vicino a quello in esame che, ancora una volta, è strettamente legato alla sfera del sacro. Le Nozze Aldobrandini offrono anche il più antico esempio del collegamento fra questo tipo di abbigliamento e la *Nova Nupta* destinato a divenire abituale sui sarcofagi di II e III secolo d.C. nelle scene di *dextrarum Iunctio*⁴¹ (fig. 14). In questi monumenti, infatti, la donna è sempre raffigurata *velato capite* e con il manto indossato secondo lo schema attestatoci dalla statua fiorentina e dagli altri esemplari a essa riconlegati. Differisce soltanto la posizione delle mani, dal momento che la destra è protesa in avanti a stringere quella dello sposo, mentre la sinistra è portata lungo il corpo a stringere un lembo della veste⁴².

Dalla rassegna fatta, certamente non esaustiva, sembra potersi concludere che questo modo di abbigliarsi, in letteratura archeologica classificato come esclusivo della *Nova Nupta*⁴³, abbia, in realtà, una genesi più complessa. Le sculture da Narona, Napoli e dalla Spagna dimostrano come, in età giulio-claudia, questo schema iconografico fosse adottato per connotare una donna orante. Inoltre, il fregio dell'Ara Pacis e l'affresco delle Nozze Aldobrandini confermano come questo modo di drappeggiare il mantello sul corpo torni a caratterizzare donne che partecipano o compiono riti sacri, come è anche il caso della donna raffigurata nella scultura degli Uffizi. Proprio le Nozze Aldobrandini offrono, a mia conoscenza, anche il più antico esempio dell'adozione di questo tipo di abbigliamento per la *Nova Nupta*, ancora una volta una donna che sta per partecipare a una cerimonia dalla forte connotazione sacrale⁴⁴. Si ha l'impressione, quindi, che questo schema iconografico, nato in età augustea per connotare genericamente un personaggio femminile in un contesto legato al divino, finisce per ridursi a connotare in modo stereotipato la promessa sposa solo in età medio imperiale.

In sintesi, allo stato attuale, sembra preferibile evitare di indicare un modello puntuale per il tipo iconografico attestatoci dalla statua oggi nelle Gallerie degli Uffizi. I dati in nostro possesso consentono solo di constatare una comparsa di questa peculiare iconografia in età augustea, senza che sia possibile identificare diretti prototipi. Ci troveremmo, dunque, dinanzi a una originale creazione del periodo che dà vita a una figura austera e compatta, connotata dalla solenne monumentalità delle coeve figure di togati. I temi della celebrazione della castità, della pudicizia e della morale, centrali nella legislazione e nella propaganda augustea della fine del I secolo a.C.⁴⁵, sembrano trovare una eco diretta in questo modello iconografico che sottomette ogni seduzione del corpo femminile a un'impostazione sobria e ieratica, perfetta espressione di una *pietas* ispirata dal *mos maiorum* degli avi.

NOTE

¹ Persano 2019, pp. 122-125, n. 156; Candilio 2020, pp. 120-122, Inv. 1914, n. 2015. Alt. complessiva cm 159.

² Analisi archeometriche condotte dal laboratorio di analisi dell'Istituto di Scienza del Patrimonio Culturale del CNR di Firenze. Si ringrazia la dottoressa Emma Cantisani per il preziosissimo supporto offerto per la realizzazione delle indagini.

³ Candilio 2020, p. 120.

⁴ Per la villa e le sue vicende storiche e costruttive si veda Benedetti 1997.

⁵ Benedetti 1997 pp. 30-31.

⁶ Ivi p. 37, fig. 18; pp. 42-43, fig. 32.

⁷ Saporì 2009, pp. 48-50.

⁸ Checchi 2013.

⁹ Saporì 2009 p. 48.

¹⁰ Con questa lettera (ASU f.) si certifica la legittima proprietà della statua, in quanto proveniente da un'antica collezione e non frutto di scavi recenti. La statua era stata vista da Roberto Paribeni in un deposito di proprietà del pittore a Piazza Cenci, a Roma.

¹¹ ASU f.

¹² Il gesto è attestato già in un rilievo da Tegea della metà IV secolo a.C. (Alexandridis 2004, p. 259 n. 119).

¹³ Eule 2001, p. 181; pp. 189-190, nn. 67-68, tav. VIII, figg. 43-44; n. 47. Per la figura dell'orante si veda p. 181, n. 47, tav. XV, fig. 85.

¹⁴ Vedi oltre.

¹⁵ Linfert 1976, p. 60 fig. 97. Il torso assunto a modello del prototipo fu ritenuto erroneamente dall'autore provenire dalla tomba dei Platorini. Per la sua corretta provenienza dal Quirinale si veda Taglietti 1985, p. 511.

¹⁶ Pfuhl-Möbius 1977, p. 61.

¹⁷ Cfr., ad esempio, Pfuhl-Möbius 1977 p. 170, n. 535 p. 163 (fine del II secolo a.C.), n. 540 p. 164 (metà del II secolo a.C.); n. 564 p. 170 (terzo quarto del II secolo a.C.); n. 567, p. 170 (fine del II secolo a.C.).

¹⁸ Vorster 2009, pp. 115-116.

¹⁹ Reinsberg 2006, p. 152 n. 1322

²⁰ Kockel 1993 pp. 88-90 n. A 8, tavv. 7-8.

²¹ Ivi, pp. 28-29.

²² Ivi, p. 28.

²³ Ibidem, tav. 132 a.

²⁴ Marin et alii 2006/2007, pp. 184-201; Loza Azuaga 2010, pp. 290-294.

²⁵ La gestualità dell'orante, nella scultura ufficiale di epoca tardo repubblicana e proto imperiale, è usata con una certa rarità (Alexandridis 2004, pp. 258-259) e in adesione a un tipo iconografico diverso, che è stato ritenuto frutto di una rielaborazione di età romana di prototipi tardo classici (Landwehr 1993, p. 85). La posizione della figura, con le braccia sollevate e distanziate dal corpo, è infatti diversa da quella testimoniata dalle opere accostabili alla statua da Narona. Anche la descrizione del mantello differisce chiaramente; questo, infatti, anziché coprire per intero il corpo ricade dal lato destro fino alla vita, creando un ampio arco fra le due braccia e lasciando visibile la parte superiore della tunica.

²⁶ Marin et alii 2006/2007, pp. 200-201.

²⁷ Loza Azuaga 2010, pp. 292-293.

²⁸ Ivi, pp. 289-293. Se non si accetta l'interpretazione della veste come allusiva allo status vedovile della donna, viene meno anche l'argomento a favore dell'identificazione con *Agrippina Maior*. Si potrebbe, quindi, anche ipotizzare che la scultura potesse essere effige della figlia maggiore della coppia, *Iulia minor*, che, prima della sua caduta in disgrazia, era parte integrante della politica celebrativa della *gens Iulia* (cfr. Varner 2004, pp. 89-90).

²⁹ Capaldi 2009, pp. 201-203, n. 94, tav. LXXXVIII, 1-4.

³⁰ Si consideri la ben più ricca e chiaroscurata ricaduta del panneggio sulla parte anteriore e il fascio di pieghe che, all'altezza della vita si dirige in basso sotto l'avambraccio sinistro, rompendo la monotonia del sistema di pieghe che contraddistingue le sculture degli Uffizi e da Narona.

³¹ Per l'identificazione del ritratto della scultura napoletana con un'effige postuma di Ottavia si veda Capaldi 2009 p. 202.

³² Garriguet Mata 2006, pp. 214-215; Loza Azuaga 2010, pp. Pp. 287-288, fig. 6.

³³ Garriguet Mata 2006, pp. 214-215 fig. 9; Loza Azuaga 2010 pp. 287-288, fig. 5.

³⁴ Garriguet Mata 2006, p. 215; Loza Azuaga 2010, p. 294.

³⁵ Taglietti 1985, pp. 510-512, n. X, 3

³⁶ In questo senso già Linfert 1976, p. 60, fig. 97.

³⁷ Alexandridis 2004, p. 116, n. 3, tav. I, 1.

³⁸ La donna, infatti, non è in atteggiamento da orante e il manto lascia scoperta la spalla destra. Il tipo è descritto da A. Alexandridis come una variante non definita del Schulterbausch Typus (*Id.* 2006, p. 116).

³⁹ Si veda, da ultimo, Papini 2010, pp. 96-97.

⁴⁰ Papini 2010, pp. 73-75, 84, figg. 3-4.

⁴¹ Reinsberg 2006, pp. 152-153. La studiosa ipotizza una derivazione del “Normaltypus” elaborato in età ellenistica (vedi ultra).

⁴² Cfr., ad esempio, Reinsberg 2006, tavv. 22, 1; 32, 2; 65, 1. In alcuni casi, la sinistra può essere interamente nascosta dal manto (Reinsberg 2006, tav. 1, 2 e 4).

⁴³ L'ipotesi avanzata da Loza Azuaga (*Id.* 2010, pp. 292-293) che la veste indossata dalla statua di Narona sia il maforium vedovile è viziata dal presupposto che a essere raffigurata sia Agrippina Maggiore durante il suo periodo di lutto per il marito Germanico. Come ammesso dalla stessa autrice, del resto, la descrizione del maforium nelle fonti latine è tutt'altro che chiara e univoca. Negli esempi presi in considerazione come confronti per il tipo di abbigliamento, nessuno viene da contesti iconografici che confermino un collegamento con il *tempus lugendi* previsto per le vedove. Al contrario, il collegamento di questo tipo di vestiario con la sposa novella, attestato sin da età augustea, sembra escludere del tutto una simile possibilità.

⁴⁴ Per il ruolo della figura femminile come metafora di *pietas* nei sarcofagi biografici o con *dextrarum iunctio* si veda Hollaender 2023, pp. 254-259

⁴⁵ Lapini 2020, pp. 14-15.

Bibliografia

- Alexandridis 2004: A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna*, Mainz am Rhein 2004.
- Benedetti 1997: A. Benedetti, *La “Delizia” dei Pianciani a Terraia. Contributo alla conoscenza di un’opera giovanile di Giuseppe Valadier*, Spoletium, 38, 1997, pp. 29-44.
- Candilio 2020: D. Candilio, Attività di Tutela dei beni mobili archeologici di Roma, Bollettino di Archeologia On Line, XI, 2020, pp. 109-130.
- Capaldi 2009: C. Capaldi, 94. *Statua femminile panneggiata con testa ritratto di Ottavia minore, c.d. Sibilla*, in *Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali*, a cura di C. Gasparri, Napoli 2009, pp. 201-203.
- Checchi 2013: T. Checchi, *Il collezionismo antiquario del contestabile Filippo II Colonna (1663-1714): l’acquisto della raccolta del Cardinale Giacomo Filippo Nini, l’arredo della galleria grande e della fontana della cascata nel giardino sul Quirinale*, in *Collezioni romane dal Quattrocento al Settecento: protagonisti e comprimari*, Roma 2013, pp. 93-110.
- Eule 2001: *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasiens. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext*, Istanbul 2001.
- Garriguet Mata 2006: J. A. Garriguet Mata, *Verba volant, statuae (nonnumquam) manent. Approximaciòn a la problematica de las estatuas funerarias romanas de Corduba-Colonia Patricia*, Anales de Arqueología Cordobesa, 17 (2006), pp. 195-224.
- Hollaender 2023: S. Hollaender, *The Clothes make the (Wo)man. Gender, Dress and Virtue in “heroic” female Portraiture of the roman imperial Period*, JdI 138 (2023), pp. 217-286.
- Kockel 1993: V. Kockel, *Porträtsreliefs stadtömischer Grabbauten*, Meina m Rhein 1993
- Lapini 2020: N. Lapini, *Da Lanificae a Divae. I molteplici aspetti della rappresentazione femminile a Roma*, in *Imperatrici, Matrone, Liberte. Volti e segreti delle donne romane*, catalogo della mostra a cura di N. Lapini, Livorno 2020, pp. 13-21.
- Linfert 1976: A. Linfert, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weibliche Gewandfiguren*, Wiesbaden 1976.
- Loza Azuaga 2010: M. L. Loza Azuaga, *Vestido y estatus. Representaciones de luto en la estatuaria hispanorromana*, Archivio Español de Arqueología, 2010, pp. 281-301.
- Marin et alii 2006/07: E. Main, A. Claridge, M. Kolega, I. Rodà, *Le due sculture inedite (nn. 3-4) dell’Augsteum di Narona: Ottavia e Antonia Minor?*, RPAA 79 (2006/07), pp. 177-203.
- Papini 2010: M. Papini, *Le nozze Aldobrandini: un matrimonio romano e il rito dell’aqua et igni accipi*, Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, XXVII (2010), pp. 66-103.
- Persano 2019: P. Perano, *Figura femminile con abito ceremoniale*, in Catalogo asta Pandolfini. (Firenze, 18 dicembre 2019), n. 156, pp. 153-156.
- Pfuhl - Möbius 1977: E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz am Rhein 1977.
- Reinsberg 2006: C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, Berlin 2006.
- Saporì 2009: G. Saporì, *La decorazione pittorica settecentesca di Palazzo Pianciani a Spoleto e un primo resoconto sulle raccolte d’arte Pianciani e Nini*, Spoletium 2 (46), pp. 29-53.
- Taglietti 1985: F. Taglietti, X, 3. *Statua femminile iconica, c.d. Sulpicia Platorina*, in MNR I, 8, a cura di A. Giuliano, pp. 510-512.
- Varner 2004: E. Varner, *Mutilation and Transformation: Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden-Boston 2004.
- Vorster 2009: C. Vorster, *Greek Origins: the Herculaneum Women in the Pre-roman World*, in *The Herculaneum Women. History, Context, Identities*, a cura di J. Daehner, Los Angeles 2009, pp. 113-139.

Davide Roselli

Un'inedita scultura di Afrodite dalle collezioni archeologiche milanesi:
nuovi spunti sul tipo dell'*anadyomène**

L'immagine di Afrodite che emerge nuda dalla spuma del mare è indiscutibilmente legata al celeberrimo dipinto eseguito da Apelle per il santuario di Asclepio a Coo nella seconda metà del IV secolo a.C. Il dipinto è da considerarsi come la trasposizione pittorica del ben noto mito sulla nascita della dea, raccontato per la prima volta da Esiodo nella sua *Teogonia* (188-206)¹, ma rimasto a lungo escluso dal campo delle arti antiche se non per specifiche eccezioni². L'Afrodite del pittore greco, citata da Plinio (*Nat.*, 35, 86 ss.)³, ma descritta anche da Antipatro di Sidone⁴, Strabone (15, 657)⁵ e Ateneo di Naucrati (13, 590)⁶, divenne fonte e modello per pittori e scultori antichi successivi che, a partire almeno dal primo Ellenismo (III secolo a.C.), ne diedero la propria interpretazione. Tuttavia, se l'esempio pittorico ha continuato a vivere nel corso dei secoli, ricevendo a più riprese riletture magistrali - da Botticelli a Tiziano, da Ingres a Cabanel solo per citare i più celebri -, la sua traduzione in scultura conobbe una fortuna assai limitata (emblematici, per quanto isolati, sono i casi di Antonio Lombardo e Giambologna), tanto che tutt'oggi risulta difficile riconoscere una vera e propria linea di continuità tra le copie antiche e le creazioni successive.

Il presente articolo nasce a seguito della "riscoperta" di una scultura romana, rappresentante per l'appunto un'Afrodite *anadyomène*, nei depositi della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, dalla quale venne acquistata nel 1978 senza, tuttavia, ricevere uno studio attento e sistematico. Oltre a una prima analisi formale e stilistica, necessaria per aggiornare l'unica scheda redatta al momento dell'acquisto, l'opera in esame offre la possibilità di compiere un rapido, per quanto il più possibile completo, *excursus* sul tipo scultoreo dell'*anadyomène*; l'obbiettivo è, quindi, quello di mettere in luce genesi, sviluppo e diramazioni di un'iconografia che, per quanto certamente nota, risulta essere tra le meno chiare dell'intero panorama statuario di ambito afroditico. Il dipinto di Apelle, infatti, dovette essere solo l'inizio di una storia decisamente più complessa che, una volta tradotta in scultura, cedette rapidamente il passo alla fantasia creativa degli scultori, interessati a dar forma a varianti sempre più originali, in grado di soddisfare le numerose richieste, private o pubbliche che fossero. Chiaramente, l'obbiettivo dell'indagine sarà quello di ricostruire l'iconografia della statua di Milano che, per quanto apparentemente obbligata in assenza di dati d'archivio o specifici elementi iconografici, necessita, invece, di una lettura attenta e aggiornata, volta a riportare alla luce un pezzo di assoluto pregio all'interno del panorama collezionistico della scultura antica del nord Italia.

Un'Afrodite tipo *anadyomène* a Milano: contesto



Figg. 1-4. Statua di Afrodite tipo *anadyomène*, copia di età adrianea, marmo bianco a grana grossa, 77 cm, Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, depositi, St. 23946 (Foto autore su gentile autorizzazione della SABAP di Milano).

La scultura in esame⁷ (figg. 1-3) risulta essere un pezzo quasi unico, iconograficamente e stilisticamente parlando, tra le opere delle collezioni archeologiche milanesi, per quanto completamente privo di una vera e propria storia collezionistica. La scheda RA (“Reperto Archeologico”) compilata dalla dottoressa Marina Sapelli in data 7 giugno 1980⁸, che ad oggi costituisce la sola bibliografia citabile, riporta, infatti, che il pezzo venne acquistato dall’allora Soprintendenza ai Beni Archeologici della Lombardia come “esercizio di prelazione sulla vendita a seguito della presentazione della domanda di esportazione da parte del precedente proprietario”⁹, presentata il 14 febbraio 1978. Prima del suo ingresso nei depositi della sede di via de Amicis, ove tutt’ora è conservata, la scultura apparteneva a un non meglio identificabile proprietario privato, che l’acquistò verosimilmente nel mercato antiquario, senza tuttavia riportare alcuna località di provenienza o altro dato che permetta di ricostruire un possibile contesto archeologico d’origine¹⁰.

La scultura, di altezza inferiore al naturale (alt. 77 cm per le parti conservate), rappresenta una figura femminile completamente nuda, mancante di parte delle gambe - spezzate rispettivamente al di sopra della caviglia per la destra e in corrispondenza del ginocchio per la sinistra - e quasi totalmente priva delle braccia, quest’ultime conservate fino a poco al di sotto delle ascelle. Un perno metallico in corrispondenza del braccio destro, tre fori sul fianco

destro e un grande foro poco sotto al seno sinistro devono probabilmente essere ricondotti a un precedente restauro di cui purtroppo si ignora sia la data d'esecuzione che l'esatto sviluppo¹¹. Completamente mancanti sono anche il collo, a partire dall'attaccatura, e la testa che, per quanto impossibile da ricostruire, doveva essere leggermente inclinata verso il lato destro. Altrettanto danneggiata risulta essere la superficie del pezzo, segnata da diverse abrasioni, scheggiature e macchie di ossidazione, concentrate soprattutto in corrispondenza del gluteo destro, della spalla sinistra e di entrambe le gambe. Questi elementi vanno a compromettere la corretta lettura del litotipo, indicato come generico "marmo bianco a grana grossa greco con patina grigiastra" nella stessa scheda RA¹². L'analisi della scultura, in particolare di tutto il lato posteriore (fig. 4), deve tenere conto della presenza di un lungo palo metallico (chiaramente aggiunto dal precedente proprietario per poter fungere da base) che dalla gamba destra prosegue fino al di sotto delle scapole, passando per il solco dei glutei e addossandosi alla schiena. Rimane dubbia, almeno fino a un primo restauro complessivo dell'opera, l'antichità del foro presente al centro del dorso, che comunque potrebbe essere pertinente a puntelli o elementi di sostegno estranei all'iconografia della figura.

Nonostante lo stato frammentario in cui versa, la scultura è ancora chiaramente leggibile nella sua interezza: si tratta di una figura femminile completamente nuda, stante sulla gamba destra, la sinistra, leggermente flessa all'altezza del ginocchio, è portata in avanti a stabilizzare il peso. Il busto, infatti, appare completamente eretto, ma animato da passaggi chiaroscurali di altissimo livello che ne modellano la muscolatura. I profili ben marcati del pube contrastano notevolmente con la sottilissima linea alba, che sfuma armonicamente nei seni, ben distanziati e dall'alta attaccatura; i fianchi sono morbidi, le cosce allungate e il dorso delicato e ben curato, nonostante appaia chiara la predilezione per una visione



Fig. 4.

prettamente frontale. L'asse delle spalle, inclinato in senso opposto rispetto a quello del bacino, accompagna il movimento delle braccia che, seppur quasi completamente perdute, dovevano essere portate verso l'alto; la sinistra, maggiormente staccata dal busto, compiva un movimento decisamente più ampio, guadagnando così lo spazio apparentemente perso nella fissità della posizione. Quest'ultima risulta comunque variata e mai rigida: il modellato del nudo, i leggeri scatti degli arti - nei quali rientra anche il probabile movimento del capo, rivolto verso il lato destro e leggermente abbassato - e la composizione equilibrata delle proporzioni convivono in un'opera che, seppur fortemente imbevuta di una certa vena classicista, risulta comunque essere curata e bilanciata in ogni suo aspetto.

Un'Afrodite tipo *anadyomène* a Milano: aspetti stilistici e iconografici

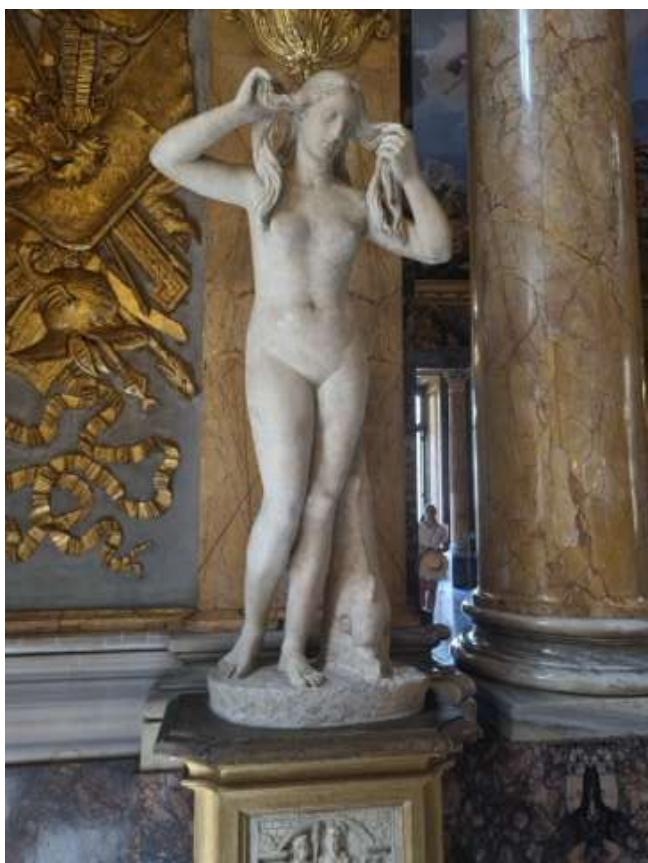


Fig. 5. *Statua di Afrodite tipo anadyomène*, copia di età imperiale, marmo bianco a grana grossa, 180 cm (altezza della base antica: 10,5 cm), Roma, Galleria Colonna, Decr. MPI 1947, n. 39 – Fid. n. 42 (Foto autore su gentile autorizzazione della Galleria Colonna di Roma).

detto in precedenza, la posizione delle braccia dell'Afrodite di Milano è solo ipotizzabile; l'assenza di specifici puntelli o relative tracce sul marmo in corrispondenza del petto o delle gambe permette però di escludere con quasi

L'identificazione del tipo scultoreo, alla base di un almeno ipotetica datazione del pezzo, è oltremodo ostacolata dall'assenza di qualsivoglia attributo iconografico che verosimilmente doveva trovarsi in corrispondenza del basamento originario o retto in una o entrambe le mani. Lo stato frammentario dell'Afrodite milanese presenta, di fatto, un singolo torso femminile, privo di sostanziali elementi datanti se non la sola nudità. Quest'ultima permette di inquadrare l'opera nel contesto storico-artistico successivo alla creazione della Cnidia di Prassitele (360 a.C.)¹³, dalla quale, tuttavia, sembra distaccarsi per la maggiore apertura del busto e per la posizione della testa, portata verso il basso e non rivolta verso l'osservatore. L'opera si inserisce, quindi, nella ricca produzione di Afroditi scaturita nel corso di tutto l'Ellenismo, anche se non sembra allinearsi con le diverse varianti del tipo pudico¹⁴, caratterizzate, al pari della Cnidia, da una dimensione più chiusa e intima, restituita prettamente dalla posizione delle braccia, normalmente portate a coprire seno e pube. Come



Fig. 6. *Gruppo di Afrodite con tritone*, III secolo a.C., marmo bianco puro a cristalli fini, 46 cm, Dresda, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. Hm 196 (foto da Delivorrias et alii 1984, scheda 439).

dell'*anadyomène* nuda, dettata, in particolare, dalla statua della Galleria Colonna¹⁹ di Roma (fig. 5), conosciuta anche nella copia del Museo Nazionale Romano²⁰, nel torso della Bibliothèque Nationale de France²¹ e in una statua della Collezione Torlonia²². Da questo prototipo discenderebbero diverse varianti, tra cui è possibile annoverare la statuetta, di dimensioni inferiori al naturale, di Dresda²³ (fig. 6), ove la dea è accompagnata da un tritone, la celebre Afrodite Esquilina²⁴ e, soprattutto il modello, non così diffuso, dell'Afrodite delle Terme di Cirene²⁵ (fig. 7) che costituisce di certo il confronto più calzante. A differenza delle precedenti Afroditi *anadyomène*, il tipo rappresentato nella copia di Cirene sembra offrire i maggiori confronti con la statua di Milano: entrambe spostano il peso sulla gamba destra, flettendo quella sinistra in corrispondenza del ginocchio; le cosce

assoluta certezza la possibilità di riconoscere una replica di celebri modelli, quali il tipo Dresden-Capitolino¹⁵ o il tipo Medici¹⁶. Potrebbe fare eccezione la cosiddetta Afrodite della Troade, nota dalla scultura di Palazzo Massimo alle Terme¹⁷, in cui le braccia sfiorano appena il corpo nel convenzionale gesto pudico senza toccarlo. Tuttavia, un possibile confronto tra la copia romana e la scultura milanese risulterebbe troppo forzato; inoltre, la mancanza del panneggio o di qualsiasi traccia che possa testimoniarne la presenza in antico permetterebbe di escludere quest'associazione.

La completa nudità e la supposta posizione delle braccia, sollevate verso l'alto a sorreggere la chioma bagnata, rimanda chiaramente al tipo *anadyomène*¹⁸, così come già suggerito nella scheda RA precedentemente menzionata. Tralasciando per il momento la complessa questione riguardante la genesi e le relative evoluzioni del tipo scultoreo (che troverà una trattazione più ampia nel paragrafo seguente), risulta alquanto immediato inserire l'Afrodite di Milano nella serie



Fig. 7. *Afrodite di Cirene* (cosiddetta), copia del II secolo d.C., marmo, Cirene, Museo Archeologico (foto da Delivorrias et alii 1984, scheda 455).

allungate sfumano nel pube marcato, nel ventre delicatamente chiaroscuro e nei seni, tondi, distanziati e dall'alta attaccatura; infine, le braccia sono sollevate verso l'alto, quella destra maggiormente aderente al fianco, mentre quella sinistra più distanziata a suggerire un ampio movimento. Fatta eccezione che per le gambe e il puntello, perfettamente conservate nella scultura di Cirene, il torso e le braccia di entrambe le sculture manifestano il medesimo stato di conservazione: mancano, infatti, la testa a partire dall'attaccatura del collo ed entrambi gli arti superiori a partire dall'omero. Si ignora, invece, l'ipotetica presenza di un puntello per la scultura di Milano che, qualora fosse stato presente in antico, non ha lasciato alcuna traccia sulla superficie marmorea, fatta eccezione che per alcuni segni di abrasione in corrispondenza della coscia e del gluteo destro, che comunque non escludono la semplice interpretazione con alterazioni dello stato conservativo del marmo, dovute alle ignote vicende storiche che la statua affrontò nei secoli.

La permanenza di elementi dal gusto fortemente classicista, *in primis* la predilezione per una visione frontale, diffusi soprattutto in età adrianea hanno condotto gli studiosi a datare quasi unanimemente le copie del tipo nudo dell'*anadyomène* alla prima metà del II secolo d.C. Gli stessi elementi stilistici persistono, quasi *in toto*, anche nell'Afrodite di Milano che per questo potrebbe essere riconosciuta come una copia romana della fine del I-prima metà del II secolo d.C.²⁶ di un originale ellenistico, la cui datazione è tutt'ora dibattuta, oscillando dal primo Ellenismo alle sperimentazioni del II-I secolo a.C.

Riflessioni sui "tipi *anadyomène*"

Nel vasto e sfaccettato campo della scultura a tutto tondo di ambito afroditico, il tipo *anadyomène* riveste un ruolo alquanto complesso, sia per iconografia che per cronologia. La genesi dell'immagine scultorea della "dea che nasce dalle acque" è tutt'altro che chiara, non solo per l'incertezza delle stesse fonti scritte, ma anche per il numero assai limitato di copie a grandezza pari o di poco inferiore al vero pervenute. Le vicende storico-artistiche riguardanti il tipo scultoreo sono magistralmente ricostruite da Christine Mitchell Havelock che, nel suo testo *The Aphrodite of Knidos and her successors* (1995) più volte menzionato in questo studio, riassume abilmente un ampio e alquanto complesso dibattito internazionale, scaturito grossomodo a partire dagli anni Settanta-Ottanta attorno alla trasposizione dell'*anadyomène* dal modello pittorico di Apelle alle prime versioni scultoree. Riprendendo, quindi, alcuni punti fondamentali dell'intera vicenda, quest'ultimo paragrafo vuole offrire un'analisi più approfondita in merito all'iconografia e alle differenze tra i molti tipi scultorei, senza, tuttavia, entrare appieno nelle questioni cronologiche e contestuali che non solo non potrebbero trovare risposta in poche pagine, ma risulterebbero estranee all'analisi della statua milanese che, a causa delle vicende già riportate, risulta priva di contesto di provenienza.

Come specificato in apertura, la genesi della vicenda dell'immagine dell'*anadyomène* è da collocare alla metà del IV secolo a.C., momento in cui è possibile datare il dipinto eseguito da Apelle per il santuario di Asclepio a Coo citato da Plinio (*Nat.*, 35, 86 ss.)²⁷. Nonostante la fama raggiunta dall'artista già in vita e il clamore che le sue opere suscitavano in antico²⁸, il quadro "dell'Afrodite che esce dal mare"²⁹ rimase nell'ombra almeno fino al primo periodo ellenistico, quando verosimilmente iniziò a essere elogiato e descritto³⁰. Le sorti dell'opera

conobbero poi un rapido svolgimento: nuovamente Plinio (*Nat.* 35, 91)³¹, ma anche Strabone (14, 657)³², ricordano che Augusto prelevò il capolavoro di Apelle da Coo per poterlo esporre nel tempio del Divo Giulio a Roma (inaugurato nel 29 a.C.); rimasta priva di artisti in grado di restaurarla, l'Afrodite di Apelle venne dapprima sostituita da una copia di età neroniana, ricondotta da Plinio al pittore Dorotheros (*Nat.* 35, 91), e successivamente da una seconda copia, probabilmente da ascrivere all'età di Vespasiano³³. La frequenza con cui il dipinto di Apelle è menzionato nelle fonti scritte non facilita però la questione, in quanto l'opera non è mai descritta, ma solo citata, rendendo quasi impossibile ricostruire l'iconografia originaria; è comunque probabile che la dea fosse rappresentata completamente nuda, nell'atto di uscire dalle acque marine³⁴, mentre è assai più discusso il gesto di strizzarsi i capelli con entrambe le mani, elemento desunto solo dalle copie scultoree prodotte successivamente³⁵. L'immagine potrebbe essere riflessa in alcuni

esempi pittorici, tra cui la singola Afrodite *anadyomène* presso il triclinio estivo della Casa del Principe di Napoli a Pompei³⁶ (fig. 8) del I secolo d.C. circa o l'affresco, dalla composizione ben più articolata, delle terme dei Sette Sapienti a Ostia antica³⁷, datato tra l'età adrianea e l'inizio del III secolo d.C. In entrambi i dipinti, Afrodite appare come figura stante, completamente emersa dalle acque e intenta a strizzarsi i capelli; la maggiore diffusione di questo modello iconografico fa supporre che il dipinto dell'Afrodite in conchiglia della Casa di Venere a Pompei³⁸ (I secolo d.C.) sia una vera e propria variante, elaborata direttamente dal mito della dea, piuttosto che dall'originario dipinto di Apelle.

La trasposizione del modello pittorico in scultura è forse l'elemento più discusso e complicato dell'intera vicenda riguardante l'*anadyomène*, soprattutto in relazione alla cronologia e al contesto di esposizione dei due tipi scultorei principali: quello semipanneggiato e quello completamente nudo. Margarete Bieber³⁹ riconduce l'originale prototipo semipanneggiato all'ambito alessandrino, datandolo all'inizio del III secolo a.C. in quanto statua di culto di un non meglio identificabile tempio eretto da Arsinoe II (r. 275-268 a.C.). La scultura, riconosciuta quasi unanimemente nella copia, nota come "Venere al

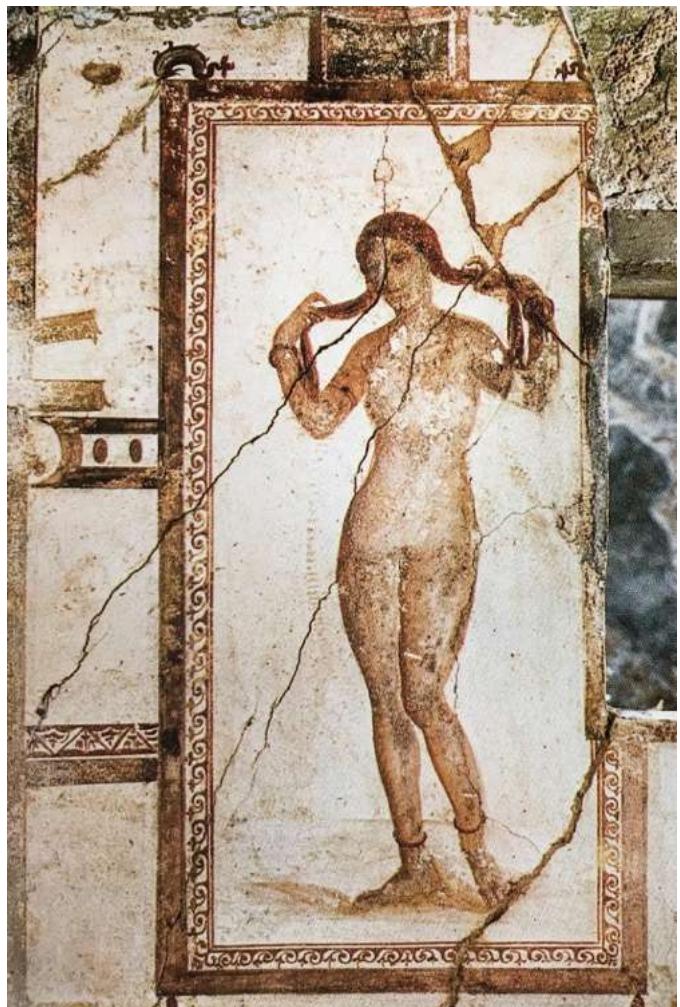


Fig. 8. Afrodite *anadyomène*, I secolo d.C., affresco, Pompei, Casa del Principe di Napoli. *Regio VI, 15, 7* (foto da Strocka 1984, p. 84).



Fig. 9. Venere al bagno (cosiddetta), copia di età adrianea, marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Gabinetto delle Maschere Inv. 807 (foto da Delivorrias et alii 1984, scheda 667).

bagno”, conservata nel Gabinetto delle Maschere in Vaticano⁴⁰ (fig. 9), mostra la dea in posizione stante, con un ampio panneggio fissato ai fianchi e fermato da un grande nodo centrale, le cui pieghe contrastano con il busto completamente nudo e con il movimento leggiadro delle braccia, sollevate verso l’alto a reggere i capelli. La cronologia della scultura dell’*anadyomène*, nota anche dalle varianti degli Uffizi⁴¹ e della Collezione Torlonia⁴², oltre che da una statuetta dal tempio di Iside a Pompei⁴³, è stata successivamente datata a fasi più avanzate, dalla metà del III secolo a.C. (D. Morgan Brinckerhoff⁴⁴) alla metà del II secolo a.C. (W. Fuchs⁴⁵). L’oscillazione cronologica deriva anche dal fatto che il tipo semipanneggiato si ritrova per lo più su supporti di piccole dimensioni come gli spilli, suggerendo una comparsa dell’immagine dell’*anadyomène* panneggiata prima nel contesto delle arti minori e, solo successivamente, in quello della scultura a tutto tondo.

Il tipo nudo presenta non meno problemi cronologici, nonostante vi sia la certezza che questo succeda a quello semipanneggiato almeno di mezzo secolo. Bornoulli e Lullies collocano quest’ultimo alla metà del III secolo a.C., mentre il tipo nudo al II secolo a.C. (quest’ultima data è confermata anche da Gassowska e Linfert); al contrario, Brinckerhoff sposta la seconda tipologia alla fine del III secolo a.C.⁴⁶. Le copie dell’Afrodite nuda, nelle cui varianti rientrano anche l’Afrodite Colonna, la statua di Cirene e la scultura di Milano, sembrano spostare l’attenzione verso il tardo Ellenismo, ambito culturale e artistico in cui sono decisamente più centrali le scuole microasiatiche e rodie. È quindi possibile almeno avanzare l’ipotesi che il tipo dell’Afrodite *anadyomène* completamente nuda possa

esser stato maturato nel Mediterraneo orientale, in territori prossimi all’isola di Coo, ove, almeno in questa fase cronologica, era ancora custodito il dipinto di Apelle dal quale sembrerebbe derivare. Al contrario, il tipo semipanneggiato potrebbe essere stato elaborato precedentemente, probabilmente sulla scia di Afroditi in stile prassitelico, nella quale rientrano anche l’Afrodite tipo Arles⁴⁷ e l’Afrodite tipo Capua⁴⁸, datate tra IV e III secolo a.C. Le copie semipanneggiate, alle quali possono essere anche affiancate la cosiddetta Afrodite di Sinuessa⁴⁹ e la relativa variante di Kassel⁵⁰, si presentano, infatti, più chiuse e intime rispetto alla controparte nuda, un atteggiamento enfatizzato da una rotazione di tre quarti del busto rispetto alla visione spiccatamente frontale delle copie Colonna e Cirene.

Al contrario, l’Afrodite *anadyomène* nuda sembra erede di quella fase di sperimentazione sul soggetto scaturita a partire dalla metà del II secolo a.C.

L'elemento sensuale, espresso nel corpo nudo ormai completamente svelato, si addice specificatamente al contesto del Mediterraneo orientale e, in particolare, all'area microasiatica, alla quale è possibile ascrivere anche particolari varianti, tra cui le numerose Afroditi tipo Landolina⁵¹ e l'Afrodite di Siviglia⁵², che col gioco del panneggio sembrano dare forma alla tanto celebre conchiglia sulla quale Afrodite emerge al momento della sua nascita.

NOTE

* Tengo a ringraziare il dottor Alberto Bacchetta, della Soprintendenza ABAP di Milano, non solo per la (alquanto complessa) ricerca del pezzo nella sua collocazione odierna, ma anche per la gentilezza e la disponibilità con cui ha accolto questo progetto di studio, al quale spero possa seguire una nuova vita dell'Afrodite *anadyoméne* milanese.

¹ Cavalli 2012, p. 59.

² Prima della fine del IV secolo a.C., il mito della nascita di Afrodite sembra non aver avuto una vera e propria traduzione plastica o pittorica (complice il divieto di rappresentare le figure femminili nude o seminude); tra le poche rappresentazioni si annoverano il pannello centrale del celebre trono Ludovisi (Inv. n. 8570), datato al 460-450 a.C. (De Angelis d'Ossat 2011, pp. 194-199), e il lato A di una *pelike* a figure rosse (Rodi AM 12454) proveniente dalla tomba n. 54 di Kameiros, sull'isola di Rodi, del 450-420 a.C. (Jacopi - Rhodos 1931, p. 104, figg. 90-92 e Beazley 1963). Per altri confronti pittorici e scultorei precedenti al primo Ellenismo rimando a Mitchell Havelock 1995, pp. 86-93.

³ Ferri 2000, pp. 203-209.

⁴ Mitchell Havelock 1995, pp. 86-87.

⁵ Ferri 2000, p. 206, nota 91 e Mitchell Havelock 1995, p. 87.

⁶ Ferri 2000, p. 204, nota 87.

⁷ Schedata come "statua di Afrodite del tipo *anadyoméne*" col numero di inventario St. 23946, l'opera è oggi di proprietà dello stato e conservata presso i depositi della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano nella sede di via de Amicis.

⁸ Milano, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, Scheda "Reperto Archeologico" (RA) 03/00035515, firmata in data 07/06/1980 dalla dott.ssa Marina Sapelli e siglata successivamente dalla dott.ssa Giuseppina Cerulli Irelli in data 09/06/1980.

⁹ Il nome del precedente proprietario del pezzo rimane anonimo, in quanto non riportato nella scheda RA (vd. *supra*) e assente in qualunque altro documento riguardante il pezzo che, almeno allo stato attuale, sembra di difficile reperimento e consultazione.

¹⁰ Le ridotte dimensioni del pezzo e il soggetto scelto dallo scultore antico farebbero comunque propendere per un contesto privato della prima età imperiale, in cui la scultura di Afrodite avrebbe svolto il ruolo di prezioso arredo, forse di giardino o di fontana.

¹¹ In questa fase si data anche un maldestro tentativo di restauro della parte terminale del braccio sinistro (non oltre i 3 cm di altezza), semplicemente incollata alla spalla corrispondente. A causa della lunga permanenza nei depositi della Soprintendenza di Milano, questo restauro è venuto meno, così come mostrato da tutte le immagini che corredano il presente contributo. Un nuovo restauro potrà essere risolutivo a tale proposito.

¹² La tipologia di marmo utilizzata per l'esecuzione della scultura è individuata esclusivamente su base autoptica, in quanto non sono state effettuate specifiche analisi del materiale che permetterebbero di dirimere definitivamente la questione. È comunque da tenere a mente che l'indicazione del "marmo greco" potrebbe derivare da documenti precedenti che, tuttavia, non sono citati nella scheda RA (cfr. nota 8).

¹³ La bibliografia sull'Afrodite Cnidia è immensa, tuttavia, a solo titolo esemplificativo, si citano i lavori più completi e recenti: Mitchell Havelock 1995, pp. 9-37; Corso 2007, pp. 9-191; Pasquier - Martinez 2007, pp. 139-146 e 172-195.

¹⁴ Il tipo pudico è ampiamente trattato nel campionario riportato nel LIMC: Delivorrias *et alii* 1984, pp. 2-151.

¹⁵ Delivorrias *et alii* 1984, scheda 409, e Mitchell Havelock 1995, pp. 74-80 (Afrodite Capitolina Inv. MC0409; Afrodite di Dresda Inv.-Nr. Hm 308).

¹⁶ Mansuelli 1958, pp. 69-74, scheda 45; Delivorrias *et alii* 1984, scheda 418; Paolucci 2023, pp. 50-53 (1914 n. 224).

¹⁷ Cellini 2013, pp. 120-121 (Inv. 75674).

¹⁸ Delivorrias *et alii* 1984, pp. 54-57, 59-63 e 76 ss.

¹⁹ Ivi, scheda 424 e Carinci *et alii* 1990, pp. 205-208, scheda 111 (e bibliografia relativa) (Decr. MPI 1947, n. 39 – Fid. n. 42).

²⁰ Ivi, scheda 425. Il pezzo, proveniente dalle Terme di Caracalla, è stato recentemente esposto nella collezione permanente del Museo dell'Arte Salvata di Roma.

²¹ Ivi, scheda 426 e <https://medaillesetantiques.bnf.fr> (Inv. 57.219).

²² Visconti 1880, scheda 47 (Inv. M 1.60).

²³ Lullies 1954, pp. 67 e 81, figg. 43-44; Delivorrias *et alii* 1984, scheda 439; e Mitchell Havelock 1995, pp. 86-90, fig. 31 (Inv.-Nr. Hm 196).

²⁴ Moreno 1994, pp. 740-752; Walker e Higgs 2000, pp. 144-151; Pasquier e Martinez 2007, pp. 344-347 (Inv. MC1141); per il torso di Afrodite tipo Esquilino del Louvre (Inv. Ma 3438): <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10277118>.

²⁵ Delivorrias *et alii* 1984, scheda 455 e Vasori 1979, p. 170 ss., n. 115. Tutta la bibliografia relativa alla cosiddetta “Venere di Cirene” indica il Museo Nazionale Romano come luogo di conservazione, tuttavia, come noto, a partire dal 2008 la scultura ha fatto ritorno in Libia dopo un lungo e complesso dibattito internazionale, a testimonianza del quale si cita *La splendida Venere di Cirene che torna in Libia dopo 95 anni* in “Il Giornale” del 30 agosto 2008 (consultabile online: <https://www.ilgiornale.it/news/splendida-venere-cirene-che-torna-libia-95-anni.html>).

²⁶ Vd. nota 8 per la voce completa relativa alla scheda RA della statua di Afrodite; nelle stesse pagine viene specificata l’età adrianea come datazione più probabile per l’opera.

²⁷ Ferri 2000, pp. 203-209.

²⁸ Per la figura di Apelle rimando alla medesima voce dell’Enciclopedia dell’arte antica e orientale: Mustilli 1958.

²⁹ Plinio, *Nat.*, 35, 91; vd. Ferri 2000, p. 207.

³⁰ Mitchell Havelock 1995, pp. 86-90, con particolare riferimento al passo di Antipatro di Sidone citato a pp. 86-87.

³¹ Ferri 2000, p. 207.

³² Ivi, pp. 206-207, note al testo.

³³ In generale, il dibattito in merito alle copie del dipinto di Apelle è tutt’altro che concluso; ancora persistono dubbi sulla collocazione cronologica della figura di Dorotheos, che potrebbe tranquillamente essere inteso come un autore del primo Ellenismo e non necessariamente di età neroniana (cfr. Ferri 2000, pp. 206-207, note al testo).

³⁴ L’atto è ricordato da una statuetta in alabastro, raffigurante un’Afrodite a mezzo busto, attualmente conservata all’University Museum di Philadelphia: Mitchell Havelock 1995, pp. 86-90, fig. 39 e Delivorrias *et alii* 1984, scheda 677 (Inv. 69-14-1). La posizione delle braccia della sculturina americana sembra riecheggiata da una seconda scultura di Afrodite, questa volta completa e non ridotta al solo busto, del terzo quarto del III secolo a.C. conservata al Louvre (<https://collections.louvre.fr>) (Ma 3079).

³⁵ Ferri 2000, pp. 206-207, note al testo.

³⁶ Strocka 1984, pp. 84-86 (*Regio VI*, 15, 7); immagini e informazioni aggiornate possono essere ricavate dal sito <https://www.pompeiiinpictures.com>.

³⁷ <https://www.ostiaantica.beniculturali.it/it>; per lo sviluppo architettonico-urbanistico della città rimando al recente e completo volume di Pavolini 2022.

³⁸ Pappalardo 2013, pp. 155-159 (*Regio II*, 3, 3); rimando al sito <https://www.pompeiiinpictures.com> per un completo campionario di immagini. A questo stesso schema iconografico fanno riferimento anche alcune sculture in terracotta raffiguranti Afroditi che emergono da una conchiglia (Delivorrias *et alii* 1984, schede 1012 ss.), di cui i pezzi dell'Archeologico di Firenze (Inv. 262089) e dell'Archeologico di Milano (Inv. n. A. 99701.357) costituiscono due tra gli esempi più completi.

³⁹ Bieber 1961, p. 98 ss.

⁴⁰ Mitchell Havelock 1995, pp. 86-90 e Spinola 1999, p. 162 ss., fig. 26 (Inv. 807); sulla contestualizzazione dell'ambito alessandrino cfr. Adriani 1961, p. 28. Il modello è anche suggerito da alcune rappresentazioni glittiche e numismatiche del II secolo d.C. circa: Delivorrias *et alii* 1984, schede 437-438.

⁴¹ Mansuelli 1958, p. 97 ss. n. 65 e Paolucci 2023, pp. 58-61 (Inv. n. 251).

⁴² Visconti 1880, scheda 107 (Inv. M. 2).

⁴³ De Caro 2006. Il ritrovamento di questa piccola scultura in un contesto cultuale di tipo egiziano - dall'angolo sud-ovest del portico del tempio di Iside a Pompei appunto (*Regio VIII*, 7, 28) - enfatizza l'ipotesi avanzata da Bieber secondo cui l'originale dell'Afrodite *anadyomène* semipanneggiata sarebbe da ricondurre all'Egitto (vd. nota 39); in quest'ambito si inserisce anche il gruppo di Dresden, proveniente proprio da Alessandria d'Egitto (vd. nota 23).

⁴⁴ Brinckerhoff 1978, pp. 59-60.

⁴⁵ Voce bibliografica citata in Mitchell Havelock 1995, pp. 86-90 con relativa bibliografia.

⁴⁶ *Ibid.* per l'intera ricostruzione cronologica dei tipi statuari dell'*anadyomène* nuda.

⁴⁷ Rigdway 1976, pp. 147-154; Carrier 2005, pp. 365-396; e Pasquier - Martinez 2007, pp. 158-161 (Inv. Ma 439).

⁴⁸ Calza 1914, pp. 172-184 e Capaldi 2023, pp. 112-117 (Inv. 6017).

⁴⁹ Delivorrias *et alii* 1984, scheda 675 e De Caro - Scarpari 2010, p. 322, scheda 135 (Inv. s.n.).

⁵⁰ Delivorrias *et alii* 1984, scheda 688 e Gercke - Zimmermann-Elseify 2007, pp. 117-119 (Inv. Sk 18).

⁵¹ Delivorrias *et alii* 1984, scheda 743-757; sulla Landolina di Siracusa, principale modello per il tipo scultoreo, faccio riferimento a Bonacasa - Joli 1985, pp. 277-358, Pugliese Carratelli 1996, pp. 421-436 e Giuliano 1953, pp. 210-214.

⁵² AA.VV. 1999, p. 581, scheda 223 e Soledad Gil de los Reyes - Pérez Paz 2007, pp. 203-214 (Inv. 5396).

Bibliografia

- AA.VV. 1999: AA.VV., *Hispania. El legado de Roma*, catàlogo de la exposiciòn (Zaragoza, septiembre - noviembre 1998), Zaragoza 1999
- Adriani 1961: A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Vol. II, Palermo 1961
- Beazley 1963: J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase painters*, Oxford 1963
- Bieber 1961: M. Bieber, *The sculpture of Hellenistic Age*, 1961
- Bonacasa - Joli 1985: N. Bonacasa, E. Joly, *L'Ellenismo e la tradizione ellenistica*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Sikanue, storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1985, pp. 277-358.
- Brinckerhoff 1978: D.M. Brinckerhoff, *Hellenistic statues of Aphrodite: studies in the History of their stylistic development*, 1978
- Calza 1914: G. Calza, *Afrodite armata*, in "Ausonia" 9 (1914), pp. 172-84
- Capaldi 2023: C. Capaldi (a cura di), *Campania romana. Sculture e pitture da edifici pubblici*, 2023
- Carinci et alii 1990: F. Carinci, H. Keutner, L. Musso, M.G. Picozzi, *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Le sculture*, Roma 1990
- Carrier 2005: C. Carrier, *Sculptures augustéennes du théâtres d'Arles*, in "RAN" 38-39 (2005), pp. 365-396
- Cavalli 2012: M. Cavalli, *Le parole del mito, percorso antologico nel mondo degli dèi e degli eroi*, Milano 2012
- Cellini 2013: D.B. Cellini, *Scheda sull'Afrodite della Troade*, in *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, a cura di C. Gasparri, R. Parisi, Milano 2013, pp. 120-121
- Corso 2007: A. Corso, *The Art of Praxiteles*, Vol. II *The mature years*, Roma 2007
- De Angelis d'Ossat 2011: M. De Angelis d'Ossat, *Sala del Trono Ludovisi*, in *Palazzo Altemps. Le collezioni*, Milano 2011, pp. 194-199
- De Caro 2006: S. De Caro, *Il Santuario di Iside a Pompei e nel Museo Archeologico Nazionale*, Napoli 2006
- De Caro - Scarpari 2010: S. De Caro, M. Scarpari, *I due imperi. L'Aquila e il dragone*, catalogo della mostra, a cura di S. De Caro e M. Scarpari, Milano 2010
- Delivorrias et alii 1984: A. Delivorrias, G. Berger-Doer, A. Kossatz-Deissmann, *Aphrodite*, in "Lexicom Iconographicum Mytologiae Classicae" II 1-2, Zurich und München 1984, pp. 2-151
- Ferri 2000: Plinio il Vecchio, *Storia delle Arti Antiche*, a cura di S. Ferri, Milano 2000
- Gercke - Zimmermann-Elseify 2007: P. Gercke, N. Zimmermann-Elseify, *Antike Steinskulpturen und Neuzeitliche Nachbildungen in Kassel Bestandskatalog*, 2007, pp. 117-119
- Giuliano 1953: A. Giuliano, *L'Afrodite Callipige di Siracusa*, in "Archeologia Classica" V, 17, 1953, pp. 210-214
- Jacopi - Rhodos 1931: G. Jacopi e C. Rhodos, *Esplorazione archeologica di Camiro I*, Bergamo 1931
- Lullies 1954: R. Lullies, *Die Kauernde Aphrodite*, München 1954
- Mansuelli 1958: G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Vol. I, 1958
- Mitchell Havelock 1995: C. Mitchell Havelock, *The Aphrodite of Knidos and her successor*, 1995
- Moreno 1994: P. Moreno, *Scultura Ellenistica*, Voll. I-II, 1994
- Mustilli 1958: D. Mustilli, sv. *Apelle*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, Vol. 1, Roma 1958 (consultabile online: https://www.treccani.it/enciclopedia/apelle_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/)
- Pappalardo 2013: U. Pappalardo, *Affreschi romani*, 2013
- Pasquier - Martinez 2007: *Praxitèles*, catalogo della mostra (Parigi, 23 marzo - 18 giugno 2007) a cura di A. Pasquier e J.L. Martinez, Parigi 2007
- Paolucci 2023: *Divina Simulacra. Capolavori di scultura classica della Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 12 dicembre 2023 - 30 giugno 2024) a cura di F. Paolucci, Firenze 2023
- Pavolini 2022: C. Pavolini, *Ostia antica*, 2022

Pugliese Carratelli 1996: G. Pugliese Carratelli (a cura di), *I Greci in occidente*, catalogo della mostra (Venezia, 1995-1996), Venezia 1996

Rigdway 1976: B.S. Rigdway, *The Aphrodites of Arles*, in "American Journal of Archeology", Vol. 80, No. 2 (1976), pp. 147-154

Soledad Gil de los Reyes - Pérez Paz 2007: M. Soledad Gil de los Reyes, A. Pérez Paz, *Italica. Guia oficial del conjunto arqueológico*, Andalucía 2007

Spinola 1999: G. Spinola, *Il Museo Pio-Clementino*, Vol. II, Città del Vaticano 1999

Strocka 1984, V.M. Strocka, *Houses of Pompeii*, Vol.1, *Casa del Principe di Napoli*, Berlin 1984

Vasori 1979: O. Vasori, *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, Vol. I, Roma 1979

Visconti 1880: P.E. Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma 1880

Walker - Higgs 2000: *Cleopatra. Regina d'Egitto*, catalogo della mostra (12 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001) a cura di S. Walker e P. Higgs, Milano 2000





Fabio Sottili

GIUSEPPE ZOCCHI E LE SUE VEDUTE DI FIRENZE

Nonostante per buona parte della vita sia stato occupato nella decorazione ad affresco e nella realizzazione di modelli per la Galleria dei Lavori, Giuseppe Zocchi (1716-1767) deve la fama al suo impegno come vedutista, avendo immortalato l'immagine della capitale granducale alla metà del Settecento, tappa imprescindibile del *Grand Tour*¹ (fig. 1).

“Giuseppe Zocchi, fiorentino, giovane molto accurato e spiritoso”², il cui primato fu riconosciuto subito dai contemporanei, ebbe la fortuna di venire promosso nella sua carriera da Andrea Gerini (1691-1766), uno dei più rappresentativi mecenati nell’Italia del XVIII secolo. Nel maggio 1765 infatti Giuseppe Pelli Bencivenni, autorevole erudito toscano, affermava che fra “la nobiltà che specialmente ha protetto, e protegge tuttavia le belle arti, specialmente merita encomio il marchese Andrea Gerini. Egli è quello che fra gli altri ha allevato Giuseppe Zocchi a senso mio il più fecondo, il più savio, ed il miglior pittore che abbiamo. Egli anni sono fece disegnare ed incidere in rame le vedute più belle della città, e della campagna circonvicina, e ville”³. Si riferisce alle “24 vedute della città di Firenze dai disegni dal vero di Giuseppe Zocchi pittor fiorentino, che oltre alle fabbriche contengono un prodigioso numero di figure”⁴, e alle cinquanta “vedute delle ville e d’altri luoghi della Toscana”, diffuse in forma di acquaforte a partire dal 1744⁵: quale affermazione del ruolo svolto dal pittore in quest’impresa, nella prima veduta di Firenze inserì l’immagine dello stesso artista appoggiato su un masso con impressa la sua firma, mentre è intento a disegnare sotto la guida di Andrea Gerini, mecenate poi da lui omaggiato anche nella *Veduta dalla Terrazza Rucellai*⁶ (figg. 1-2).

Con lo studio dei documenti di Casa Gerini condotto da Giovanni Matteo Guidetti, da Mario Bevilacqua, da Bożena Anna Kowalczyk, e soprattutto da Martina Ingendaay⁷, si è cercato di comprendere analiticamente la gestazione di tale impresa e i rapporti col mondo artistico veneziano. Ma ancora non è stato pienamente compreso il percorso che ha condotto lo Zocchi a formulare tali immagini, delineate dapprima attraverso il ‘disegno dal vero’ per poi essere trasposte in disegni a penna (figg. 10, 13), in visioni più atmosferiche influenzate dallo stile di Bellotto (figg. 16-18), in disegni acquerellati (figg. 20, 22, 24, 26, 28, 30), in dipinti a olio (figg. 32-33, 35-38, 41-42), e infine nelle note incisioni (figg. 1-2, 11-12, 14, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 34, 39-40, 45), ritornando poi sul disegno con stili diversi: sia quello calligrafico (figg. 43-44), sia quello abbozzato e fluido (figg. 49-52).



Fig. 1. Giuseppe Zocchi disegnatore, Johann Andreas Pfeffel incisore, *Veduta di Firenze dal Convento de' P.P. Cappuccini di Montughi*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. I (intero e particolare), 1742, acquaforte.



Fig. 2. Giuseppe Zocchi disegnatore, Johann Sebastian Müller incisore, *Veduta di Lung'Arno, e del Ponte a S. Trinita presa dal Terrazzo de' SS.ri Rucellai*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. VII (intero e particolare), 1744 ca., acquaforte.

Soprattutto è mancata finora un'attenta analisi dei disegni che con certezza possono essere ricondotti al pittore fiorentino - al di là del gruppo appartenente alla Pierpont Morgan Library di New York - , per poter comprendere il modo con il quale è arrivato alla definizione degli scorci prospettici delle vedute, poi approdate alla loro versione in incisione.

Mi sembra quindi opportuno ripercorrere le fasi esecutive di quest'impresa alla luce dei documenti e delle opere che sono sicuramente assegnabili a lui, sia disegni che dipinti. Nei decenni successivi all'uscita delle sue incisioni, infatti, molti copisti ne hanno riproposto le vedute, e ancora oggi è grande la confusione: prova di questo è il consistente numero di disegni appartenenti al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che riportano ancora erroneamente il suo nome, la cui paternità invece deve essere in buona parte ricondotta al pittore fiorentino tardo settecentesco Luigi Molinelli⁸.

Prima delle serie concepite dallo Zocchi, la veduta a Firenze era rimasta fedele ai tagli spaziali di sapore ancora seicentesco, debitori soprattutto ai modi di Jacques Callot, di Baccio del Bianco, e di Stefano della Bella⁹.

Bartolomeo Bianchini¹⁰, Friedrich Bernhard Werner¹¹, Niccolò Furini¹², Niccolò Pintucci¹³, e i fratelli Poli¹⁴, nei primi decenni del Settecento si fecero estenuanti continuatori di un'immagine visionaria e poco aderente alla realtà, nella quale lo spazio si dilata o si rimpicciolisce a piacimento, ma soprattutto diventa abitato da moltitudini di dame festanti a colloquio con cavalieri spiritosi e 'caricati'. Solo il poco documentato Lorenzo Fratellini¹⁵, nella sua breve carriera, sembra aver assorbito la lezione tesa alla razionale ricostruzione della verità visiva che Pandolfo Reschi e Gaspar van Wittel avevano introdotto a Firenze dalla fine del XVII secolo, artisti che, come il Nostro, avevano lavorato per i Gerini¹⁶. Invece, Paolo Anesi propose un'immagine di Firenze vista dal fiume che dimostrava di allinearsi al gusto pittoresco di moda negli anni trenta del Settecento, ma secondo una "visione più paesistica che vedutistica"¹⁷.

L'immediato precedente alle vedute di Firenze ideate dallo Zocchi è la commissione a Niccolò Furini per i quadri a olio delle *Feste fiorentine* voluti da Anna Maria Luisa de' Medici quale omaggio per il principe di Craon, reggente del nuovo granduca Francesco Stefano di Lorena (dei sette originari solo quattro sono ora conservati al Museo Lorrain di Nancy): i documenti accertano che in successione furono predisposte *La Festa degli Omaggi in Piazza Signoria* (settembre 1738), *La Corsa dei Barberi sul Prato* (aprile 1739), *Il Palio dei Cocchi in Piazza Santa Maria Novella* (luglio 1739), *La Festa del Calcio di Carnevale in Piazza Santa Croce* (ottobre 1739), la *Veduta dell'anfiteatro di Boboli con i fuochi artificiali* (febbraio 1740), l'*Ingresso dei nuovi granduchi a Palazzo Pitti* (1740?), e la *Veduta degli Uffizi di notte* (agosto 1741). Queste opere si dimostrano ancora legate alla tradizione barocca, improntate su visioni centralizzate, profonde fughe prospettiche, e affollati crocchi di piccole figure quasi grottesche¹⁸.



Fig. 3. Giuseppe Zocchi, *Ritratto di Anton Maria Zanetti e del marchese Andrea Gerini*, 1750 ca., olio su rame, Venezia, Ca' Rezzonico, C1. I. 144.



Fig. 4. Giuseppe Zocchi, *Ritratto dei marchesi Andrea e Giovanni Gerini con l'abate Lorenzo Lorenzi*, 1749-50, olio su tela, collezione privata.

Promotore del cambiamento nella capitale granduale fu il marchese Andrea Gerini, appartenente a una casata che da decenni collezionava artisti di livello¹⁹, la quale, al momento dell'arrivo della nuova casata regnante Asburgo Lorena, cercò di favorire l'immagine della città, e più in generale del territorio toscano, in linea col vedutismo di matrice nordica, che aveva portato a costituire un genere artistico molto richiesto nelle città del *Grand Tour*, quali Roma, Napoli e Venezia. Soprattutto nella terra della Serenissima artisti come Mariesschi, Canaletto e Bellotto diventarono gli astri di un'arte ricercata da tutta Europa, e i rapporti che il Gerini stabilì con l'erudito e mecenate veneziano Anton Maria Zanetti favorirono il loro apprezzamento anche in Toscana²⁰.

L'amicizia fra Gerini e Zanetti è resa manifesta dall'ovale del Museo Correr di Venezia, dipinto proprio da Giuseppe Zocchi²¹ (fig. 3). In questo quadro i due nobili sono seduti a un tavolo mentre ammirano la collezione di numismatica e di glittica del fiorentino: Andrea Gerini esibisce una medaglia e lo Zanetti tiene in mano una lettera indirizzata a lui a Venezia. Questa e le altre tre *conversation pieces* raffiguranti momenti di vita della famiglia Gerini, connotano la casata fiorentina all'avanguardia anche in questo nuovo genere artistico, molto moderno e cosmopolita. A tal proposito mi pare opportuno sottolineare che l'ovale veneziano deve essere stato realizzato con tutta evidenza fra il 1749 e il

1750, poiché la figura di Andrea Gerini è la stessa di quella effigiata nel *Ritratto di Andrea e Giovanni Gerini con l'abate Lorenzo Lorenzi* (fig. 4), immortalata mentre gioca e beve la cioccolata in un salotto del suo palazzo di via Ricasoli²². Quest'ultimo dipinto è da collocarsi in quel giro di mesi, poiché l'artista volterrano arrivò a casa Gerini nel 1749, anno in cui lo Zocchi è attestato a Venezia (qui dipinse un *Trionfo di David* datato), e perché Giovanni Gerini morì nel 1751; anche lo stile pittorico dei due piccoli quadri è lo stesso, così come sullo sfondo di entrambi ricorre un busto all'antica. Inoltre, al 1749 risale la pubblicazione della *Dactyliotheca*, il catalogo della collezione di gemme e cammei dello Zanetti, a cui alludono le medaglie che i due aristocratici tengono in mano. Da quest'immagine derivano poi varie preziose miniature a guazzo su avorio con il ritratto del marchese fiorentino²³ (fig. 5), che dovrebbero trovare il loro autore nell'abate Lorenzi, secondo quanto accertano i documenti, i quali le datano al 1752²⁴.



Fig. 5. Lorenzo Lorenzi (qui attr.), *Ritratto del marchese Andrea Gerini*, 1752, guazzo su avorio, collezione privata.

L'importanza del collezionismo di Andrea Gerini veniva ricordata il 22 febbraio 1781 da Giuseppe Pelli Bencivenni, il quale in quell'occasione ribadiva qual era stato il legame fra il nobile fiorentino e Giuseppe Zocchi:

Ieri mattina fui a rivedere la galleria Gerini la più famosa, e ricca doppo quella del sovrano di quante ne abbiamo in Toscana. [...] Vi sono quattro opere di Batoni, non poche di Giuseppe Zocchi, [...] ed in un gabinetto di specchi, e porcellane sono piaciute due vedute del Canaletto [da intendersi Bernardo Bellotto] molto più di due altre di Gaspero degli Occhiali [Gaspar van Wittel]. Vi è anche una raccolta sufficiente di disegni, e di stampe. Il marchese Andrea Gerini zio dei presenti ebbe gran trasporto per la pittura, e fece disegnare dallo Zocchi ed intagliare da vari 24 vedute di Firenze con 50 di campagna²⁵.

La pubblicazione fra il 1744 e il 1745 dei due album di stampe con la *Scelta delle XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della città di Firenze* e con le *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, dedicati all'imperatrice Maria Teresa, aveva visto come antecedenti le trentadue tavole disegnate dal boemo Bernhard Werner durante il suo soggiorno italiano del 1730 e pubblicate due anni dopo, precedute dalla *Firenze città nobilissima* pubblicata da Del Migliore nel 1684 con all'interno alcune immagini di architetture e monumenti rappresentativi. A differenza di queste, però, le serie volute dal Gerini cercarono di presentare il granducato secondo un'ottica illuminista, tendente al reale e al pittoresco, proposto secondo il più aggiornato gusto del vedutismo, in modo da offrire un'immagine serena e moderna della città agli stranieri (soprattutto agli inglesi), ed emularono quindi i recenti modelli veneziani delle quattordici vedute di Venezia del 1730 e delle quattordici incisioni del *Prospectus Magni Canalis Venetiani* del 1735, entrambi ideati da Canaletto, confrontandosi direttamente con il *Magnificentiores selectioresque Urbis Venetiarum prospectus* del Marieschi (1741), che infatti venne dedicato al principe di Craon, governatore della Toscana. Anche in ambito romano in quegli stessi anni si cercò di mostrare il lato pittoresco della capitale papale, infatti le serie zocchiane sono pressoché contemporanee alle imprese del Vasi (le *Vedute di Roma sul Tevere* del 1744-47 e le *Magnificenze di Roma* del 1747) e di Piranesi (*Vedute di Roma* del 1746-47).

Con la fine della dinastia medicea si era manifestata una crisi istituzionale, alla quale l'ambiente artistico, diretto da alcune famiglie aristocratiche (in special modo i Gerini), aveva reagito con prontezza, cercando di rinnovarsi grazie ai rapporti istituiti con altre città (*in primis* Venezia²⁶ e Roma), e favorire l'instaurazione di colonie straniere che avrebbero fatto di Firenze una città cosmopolita, e presso le quali diffondere i nuovi generi artistici finora considerati secondari, come quello del vedutismo.

I Gerini, insieme ai Riccardi, ai Martelli e ai Ginori, furono le casate aristocratiche più legate alla nuova corte dei Lorena, e soprattutto presero il loro posto nel patrocinio artistico e nell'imprenditoria cittadina, permettendo a

Firenze, e più in generale alla Toscana, di rimanere al passo con le novità dell'epoca e promuoverne la sua immagine. Esemplare la pubblicazione nel 1751 delle incisioni raffiguranti le *Pitture del salone imperiale del Palazzo di Firenze*, con la quale Andrea Gerini riportò in auge il mecenatismo mediceo, facendo conoscere le opere degli artisti toscani del passato. Al di là del loro amore per l'arte e la cultura, vi era comunque in queste famiglie anche la volontà di autocelebrazione e la necessità di tutelare il loro prestigio in un periodo politicamente delicato.

L'idea di approntare una raccolta di vedute di Firenze, e di un'altra dedicata all'intera Toscana, deve essere nata nel 1739 tra Gerini e Zanetti per onorare i recenti granduchi che in quell'anno visitarono i loro nuovi domini, affidando al giovane Giuseppe Zocchi l'incarico di prepararne i disegni.

Giuseppe Zocchi, nato nel 1716²⁷ da un'umile famiglia di manovali, si formò presso Ranieri Del Pace (si pensa agli inizi degli anni trenta); dal 1732 al 1740 visse stabilmente come stipendiato dei marchesi Gerini presso il loro palazzo di via Ricasoli, fino a quando si sposò il 6 aprile 1739 con Giovanna Comucci, andando così a risiedere in Piazza Santo Spirito, dove rimase fino alla sua morte.

Poco sappiamo delle opere degli esordi, realizzate sicuramente nell'orbita del maestro: gli storici testimoniano di una sua partecipazione nell'affrescatura della chiesa della Beata Giovanna a Signa (impresa distrutta), nelle pitture della villa di Giogoli Rossi presso Scandicci, e negli "ornati d'architettura" in casa di Luigi Maria Pitti, cavaliere di Santo Stefano e pittore dilettante, che allo Zocchi "diede i primi soccorsi per lo studio del disegno"²⁸. Proprio riferiti a questo committente, recentemente Sandro Bellesi è riuscito a individuare sei 'capricci' che decoravano le porte della sua villa di Lastra a Signa (oggi Laparelli Pitti)²⁹, dominati da architetture ruinistiche, tipiche del quadraturismo prospettico fiorentino, rilette in chiave romana secondo i modelli del Pannini; eseguiti a tempera con veloci e vibranti tocchi di pennello che rimarranno una cifra stabile del suo stile, mostrano però un artista non ancora maturo nell'esecuzione dei personaggi (fig. 6).

Il confronto con l'arte del vedutismo veneziano per il giovane Zocchi iniziò certamente attraverso la collezione di Andrea Gerini, il quale intratteneva rapporti amichevoli con Anton Maria Zanetti almeno dal 1736: per mezzo di quest'ultimo nel 1737 acquistò tre quadri dello Zuccarelli, nel 1739 due del Marieschi, oltre a dipinti di Nazari e Pittoni, dopo che già nel 1732 erano entrati in Casa Gerini due *pendant* di Canaletto con un'altra mediazione³⁰. Sempre grazie a lui, nei primi anni quaranta gestì i rapporti con gli incisori veneti (Monaco, Filosi, Giampiccoli, Wagner, Piranesi, Marieschi) che collaborarono alle due imprese editoriali dello Zocchi, lavorando a ben ventitré delle totali settantasette incisioni.

Il marchese Gerini lo forgiò artisticamente e lo introdusse presso l'*entourage* del cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri, provveditore dell'Accademia del Disegno dal 1730, e punta di diamante del collezionismo a Firenze nel quarto decennio, con la sua favolosa raccolta di disegni, e con i suoi dipinti di Gaspar van

Wittel, Canaletto, Paolo Anesi, Marco Ricci, Giovanni Paolo Pannini, documentati già nel 1729 in occasione dell'esposizione di San Luca organizzata nel chiostro della Santissima Annunziata. Gabburri ebbe un rapporto continuativo col giovane artista fiorentino, tanto da essere il primo a darci sue notizie e a sottolineare che lo Zocchi “si diede in appresso a disegnare e dipingere a olio varie vedute della città di Firenze, introducendovi un'infinità di figurine ben disposte e perfettamente disegnate sul gusto del celebre Canaletto e forse più di quelle, più morbide nelle tinte”³¹.

Allo scopo di formare il suo pupillo sulle novità venete, Andrea Gerini, grazie alla relazione con lo Zanetti, nell'estate del 1740 ospitò Bernardo Bellotto a Firenze: in concomitanza della frequentazione col nipote di Canaletto lo stile pittorico di Zocchi cambiò, generando un immaginario fiorentino che sussiste ancora oggi³².

Lo stretto legame che univa Canaletto con Bellotto venne sfruttato da quest'ultimo, infatti “Bernardo Bellotto detto il Canaletto” è il modo con cui il pittore veneziano si firma nei documenti Gerini, e anche nell'inventario Riccardi viene chiamato “Canaletto”³³, ingenerando equivoci con lo zio e maestro.



Fig. 6. Giuseppe Zocchi, *Rovine con sarcofago e due figure* e *Rovine con piramide e due viandanti*, 1737 ca., tempera su tavola, collezione privata.



Fig. 7. Bernardo Bellotto, *Veduta dell'Arno dalla Vaga Loggia* e *Veduta dell'Arno al tiratoio*, 1740, olio su tela, Russborough House (Wicklow), collezione Beit (già collezione Gerini).

Bellotto partì per la Toscana poco dopo il 22 aprile 1740, poiché a quella data ricevette un pagamento dal marchese, dopo che Zanetti lo aveva raccomandato al Gerini, essendo cosciente delle capacità autonome del giovanissimo pittore veneto³⁴. Il suo soggiorno toscano durò da maggio a settembre, al termine del quale si colloca il compenso di 84 zecchini per quattro quadri di vedute licenziati dal Bellotto a Firenze su commissione di Andrea Gerini, che devono essere riconosciuti nella coppia della Fondazione Beit, proveniente da Casa Gerini³⁵ (fig. 7), e nei due *pendant* Riccardi conservati adesso nel museo di Budapest (fig. 8): i primi due destinati ad abbellire il gabinetto degli specchi nel nuovo quartiere di Andrea Gerini posto al terzo piano del palazzo di famiglia³⁶ (fig. 9), gli altri due per arricchire la prestigiosa raccolta di pittura del senatore Vincenzo Riccardi, amico strettissimo del Gerini e marito di una sua nipote. Insieme ai quattro quadri, in questa fase ne portò a termine almeno un quinto con la *Veduta di Piazza San Martino a Lucca*, ora al Museo di York³⁷.

Nella tradizione veneziana di Canaletto i *pendant* erano composizioni simmetriche: così sono stati concepiti i *pendant* Riccardi e Gerini, o quelli ideati da



Fig. 8. Bernardo Bellotto, *L'Arno e Ponte Santa Trinita visti da Ponte Vecchio* e *Veduta di Piazza della Signoria*, 1740, olio su tela, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (già collezione Riccardi).



Fig. 9. Giuseppe Zocchi, *La promessa di matrimonio fra Teresa di Giovanni Gerini e Giuseppe di Agostino Dini nel gabinetto degli specchi di palazzo Gerini*, 1756, olio su tela, collezione privata (già asta Sotheby's New York 2019).

Zocchi, ad esempio i due in collezione privata fiesolana. Fin da giovanissimo Bellotto dimostrò di saper scegliere e mescolare i pigmenti come Canaletto, e di utilizzare la loro viscosità nei vari strati di colore a indicare le scoloriture dei muri, le pieghe delle vele, i bordi delle nuvole; similmente a Canaletto si servì di linee nere a segnare i dettagli delle architetture, ma aumentò la chiarezza e l'intensità della descrizione, impiegando in modo intelligente la nuova tecnica delle incisioni impresse sulla tela all'ultimo momento con la punta del manico del pennello, insistendo sulle scolature e sugli effetti di dilavamento atmosferico.

Anche recentemente gli storici più accreditati ritengono fondamentale sottolineare l'apporto di Bellotto nella formazione 'veneziana' dello Zocchi, non prendendo con sufficiente considerazione i documenti che attestano quanto, già prima dell'arrivo del nipote di Canaletto, il Nostro avesse messo a punto diversi disegni preparatori per le vedute fiorentine: infatti ad aprile 1740 risultavano pronti almeno i disegni di due vedute dall'Arno (figg. 10-12), mentre "altre cinque vedute" il 3 giugno 1740 furono pagate 36 scudi al pittore fiorentino dal suo mecenate, segno che a quella data lo Zocchi doveva aver portato a termine almeno sette immagini di questo genere: sembrerebbe plausibile che di questo gruppo facessero parte le sei vedute del fiume e quella della Badia Fiorentina (figg. 2, 11-12, 14, 34, 40), visto che di alcune di queste

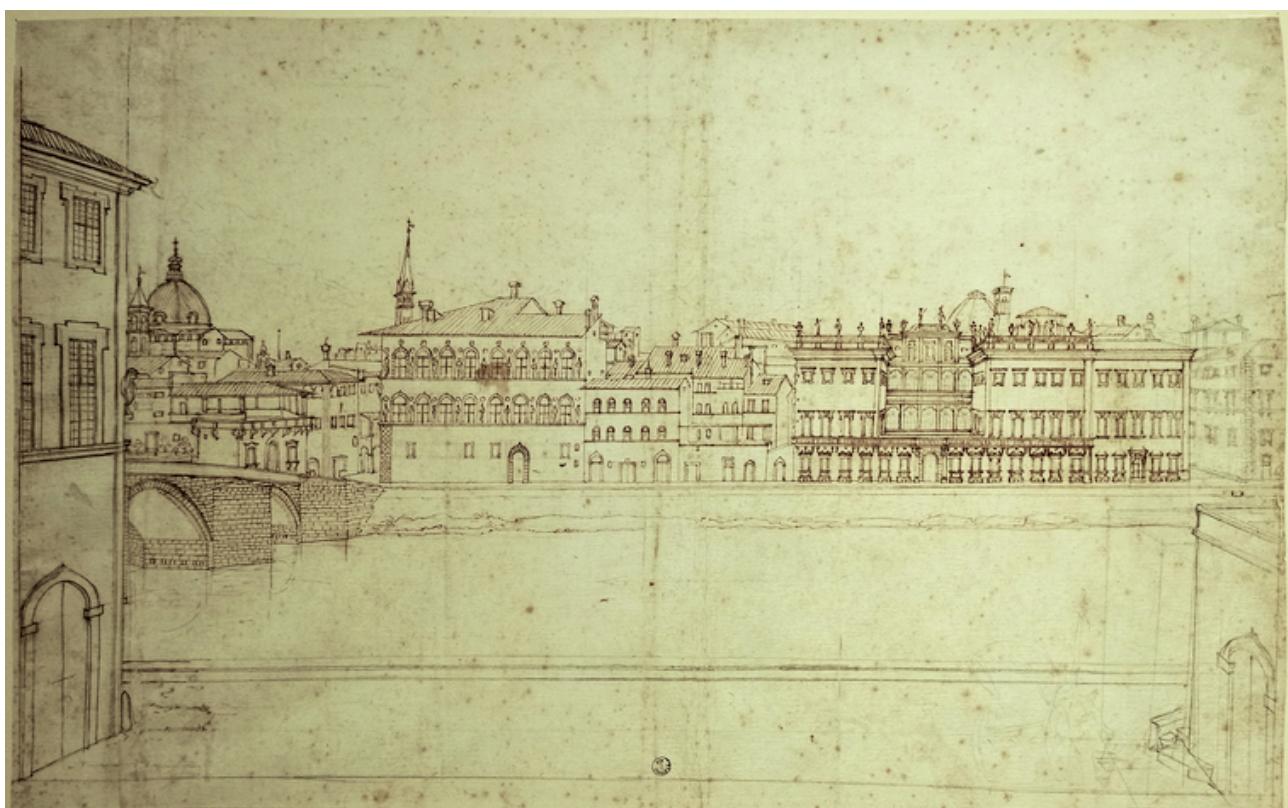


Fig. 10. Giuseppe Zocchi, *Veduta del lungarno dalla parte opposta al Palazzo Corsini*, 1740, matita e penna su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1846 P.



Fig. 11. Giuseppe Zocchi disegnatore, Pietro Antonio Pazzi incisore, *Veduta di una parte di Lung'Arno dalla parte opposta al Palazzo del Sig:r P:e Corsini*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. VIII, 1742, acquaforte.



Fig. 12. Giuseppe Zocchi disegnatore, Pietro Antonio Pazzi incisore, *Veduta d'una parte di Firenze presa dalla Vaga Loggia*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. V, 1741, acquaforte.

esistono attestazioni documentarie dell’ottobre 1740 inerenti la loro definizione compositiva, e dell’estate/inverno 1741 sulla loro traduzione incisoria³⁸.

Appare quindi chiaro che, a seguito della frequentazione fra Zocchi e Bellotto, quest’ultimo abbia adottato soluzioni prospettiche del fiorentino e cominciato a dipingere le macchiette delle figure secondo la sua maniera, adeguandosi al gusto per l’azione, lontano dai modi veneziani del Richter.

I documenti accertano che la *Veduta dalla Vaga Loggia* (fig. 12) è stata ideata dallo Zocchi³⁹, disegno di cui Bellotto si servì per realizzarne una propria versione pittorica, ora in collezione Beit (fig. 7), e già Mina Gregori era arrivata a questa conclusione indagando l’immagine, che, secondo lei, ha un’origine fiorentina⁴⁰: l’ampia visione a ventaglio, infatti, non risulta usuale in Bellotto, ma favorisce l’ispezione callottiana e vanvitelliana delle lontanane, così come il mulino a sinistra assume la valenza di una quinta ombrosa, che deriva dal ‘grottesco’ callottiano.

Avendo ormai appurato che le vedute senesi non sono state il primo impegno di Zocchi come pittore vedutista perché videro la luce fra il 1748 e il 1749 per volontà di Orazio Sansedoni⁴¹, nonostante raffigurino momenti solenni



Fig. 13. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Ponte Santa Trinita presa dal Palazzo Capponi*, 1740, matita e penna su carta, Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze.



Fig. 14. Giuseppe Zocchi disegnatore, Vincenzo Franceschini incisore, *Veduta di una parte di Lung'Arno, e del Ponte a S. Trinita presa dal Palazzo del Sig:r March:se Ruberto Capponi*, da Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze, tav. VI, 1741, acquaforte.

avvenuti un decennio prima e legati all'ascesa sul trono granducale dei sovrani asburgici, le iniziali viste su cui lavorò forse sono state quelle inneggianti alle feste fiorentine (ultime quattro vedute della serie zocchiana) perché debitrici alle composizioni seicentesche del Callot (figg. 43-45).

Però, come già specificato precedentemente in questo testo, le altre vedute da cui presero avvio le serie concepite dallo Zocchi sono sicuramente quelle legate al fiume Arno (figg. 2, 11-12, 14, 34) e al modo con cui la città si presenta riflessa sull'acqua, proprio come i veneziani prediligevano rappresentare il rapporto fra le loro architetture e i canali, brulicanti di vita e vibranti della luce proveniente da cieli tersi, animati da rade e sfuggenti nuvole bianche; l'ipotesi è confermata dal fatto che nel 1741 Andrea Gerini fu in grado di mostrare a Horace Mann alcune incisioni con le vedute dell'Arno, e una stampa venne inviata in Inghilterra a Horace Walpole a giugno di quell'anno e giudicata "very pretty"⁴².

Fin dall'aprile del 1740, infatti, i documenti dell'archivio Gerini⁴³ certificano che lo Zocchi aveva già approntato il disegno della *Veduta di una parte di Lung'Arno dalla parte opposta al Palazzo del Sig Principe Corsini*⁴⁴ (figg. 10-11) e quello della *Veduta d'una parte di Firenze presa dalla Vaga Loggia* (fig. 12), mentre nell'ottobre dello stesso anno risultava definito il disegno della *Veduta di una parte di Lung'Arno e del Ponte à S. Trinita, presa dal Palazzo del Sig.r March. Ruberto Capponi*⁴⁵ (figg. 13-14), tutte immagini che ritraggono il tratto dell'Arno dopo Ponte Vecchio.

Il procedimento di lavoro elaborato da Canaletto consisteva in schizzi ripresi *en plein air* utilizzando la camera ottica con una precisa sequenza, già con l'idea della veduta prospettica del luogo, e poi composti nello studio in vari disegni, ampliando o restringendo il primo piano, allontanando o avvicinando la visuale, introducendo figure e barche. Bellotto impara la tecnica, infatti anche il suo lavoro con la camera ottica consisteva nella ripresa da più punti di vista e dall'alto, per poi comporre quattro o più riprese, mentre l'edificio principale veniva allontanato in fondo alla piazza, come visto attraverso un cannocchiale. La precisa costruzione prospettica del disegno in funzione del dipinto veniva ottenuta per mezzo di righello e compasso, e con la linea d'orizzonte tirata da margine a margine, riferimento importante per costruire ogni composizione. Perfino i limiti delle zone d'ombra venivano segnati a penna.

Non vi è certezza che il pittore fiorentino abbia fatto uso della camera ottica, secondo l'uso veneziano, ma è evidente che ha studiato dal vero queste viste fissate dall'alto, approntando dei disegni preparatori a matita su carta di dimensioni ragguardevoli, poi ripassati a penna, e costituiti da fogli incollati fra loro in modo da ottenere immagini dallo spiccato sviluppo orizzontale, in cui ancora la figura umana non è presente. Zocchi nei suoi schizzi usa il righello seguendo il metodo canalettiano, ma dimostrerà un maggior interesse per i particolari delle figure macchiettistiche, soprattutto nella fase più matura del suo lavoro.



Fig. 15. Bernardo Bellotto, *L'Arno verso il Ponte alla Carraia a Firenze*, 1740, penna e inchiostro bruno su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1842P.



Fig. 16. Giuseppe Zocchi, *L'Arno verso il Ponte alla Carraia a Firenze*, 1740, penna e inchiostro bruno su carta, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 2197.

Se la *Veduta di Palazzo Corsini* è ancora ideata secondo una prospettiva centrale con il punto di fuga posto in mezzo al cortile della nobile dimora, guardando ai modi del vedutismo fiorentino di età barocca, nelle altre due viste del fiume l'immagine viene vista in scorcio, in modo da donare un tono più realistico alla scena. Sono riprese dall'alto e concepite sul lato sud dell'Arno affacciandosi dagli edifici adiacenti a Palazzo Lanfredini e a Palazzo Guicciardini, oppure sull'altro lato del fiume dalla terrazza di pertinenza al giardino di Palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia.

Seguendo gli accorgimenti canalettiani, le viste vengono dilatate rispetto al reale in fase disegnativa, e ancor più nel momento preparatorio alle incisioni: basti vedere il continuo spostamento della costruzione terrazzata posta in primo piano nella *Veduta di Palazzo Corsini*, nel disegno dapprima tratteggiata a matita più al centro, poi riproposta spostata a destra nella sua definizione a penna (fig. 10), e infine ulteriormente allontanata nell'acquaforte (fig. 11).

Sia la *Veduta di Palazzo Corsini* che la *Veduta di Ponte Santa Trinita* sono state tratteggiate su fogli dall'altezza similare e sono definite a 'filo di ferro', rigorose e dettagliate, secondo la migliore tradizione della scenografia settecentesca, in cui si definisce la profondità attraverso linee architettoniche poste in prospettiva, ottenute con l'uso del righello. A questi disegni penserei di poter avvicinare anche quello raffigurante *Il Gioco del Ponte a Pisa*⁴⁶, sia per la tecnica adottata, per la scelta prospettica, per il soggetto ambientato anch'esso sulle acque dell'Arno, che per le dimensioni in cui si nota la predilezione per uno sviluppo orizzontale. *Il Gioco del Ponte* realizzato dallo Zocchi dovrebbe raffigurare la battaglia svolta il 5 marzo 1739, la prima sotto il governo dei Lorena, alla quale assistette il granduca Francesco Stefano⁴⁷, e questo confermerebbe una simile datazione anche per le due vedute fiorentine, concepite per far parte di un'impresa calcografica creata con lo scopo di omaggiare la nuova casata regnante al momento del suo insediamento in Toscana.

Il viaggio di Bellotto a Firenze nel 1740 doveva avere lo scopo di modernizzare il vedutismo fiorentino, permettendo allo Zocchi di confrontarsi con una diversa tecnica pittorica e di stile per il disegno, periodo di cui rimangono i cinque suddetti dipinti a olio dal Bellotto, e i diversi schizzi che effigiano Lucca, compreso quello con la *Veduta dell'Arno verso il Ponte alla Carraia*, molto simile al disegno di mano dello Zocchi conservato a Darmstadt⁴⁸ (figg. 15-16). Sono disegni dal tratteggio energico e deciso, definiti da linee zigzaganti, tratti paralleli, forme dai contorni netti, ma che si differenziano da quelli di Zocchi per le figure: appena abbozzate in Bellotto, caratterizzate invece negli atteggiamenti e negli abiti quelle di Zocchi (eredi della tradizione fiorentina seicentesca). La comparazione fra queste due vedute indirizzate verso il Ponte alla Carraia (con la Terrazza Rucellai a chiudere la fuga prospettica del Lungarno Acciaioli), secondo la Kowalczyk, accerta che è stato Bellotto a far copiare il suo



Fig. 17. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Ponte alla Carraia dal Ponte di Santa Trinita*, 1740, penna su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1843P.



Fig. 18. Giuseppe Zocchi, *Veduta della Fortezza da Basso*, 1740, penna su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1844P.

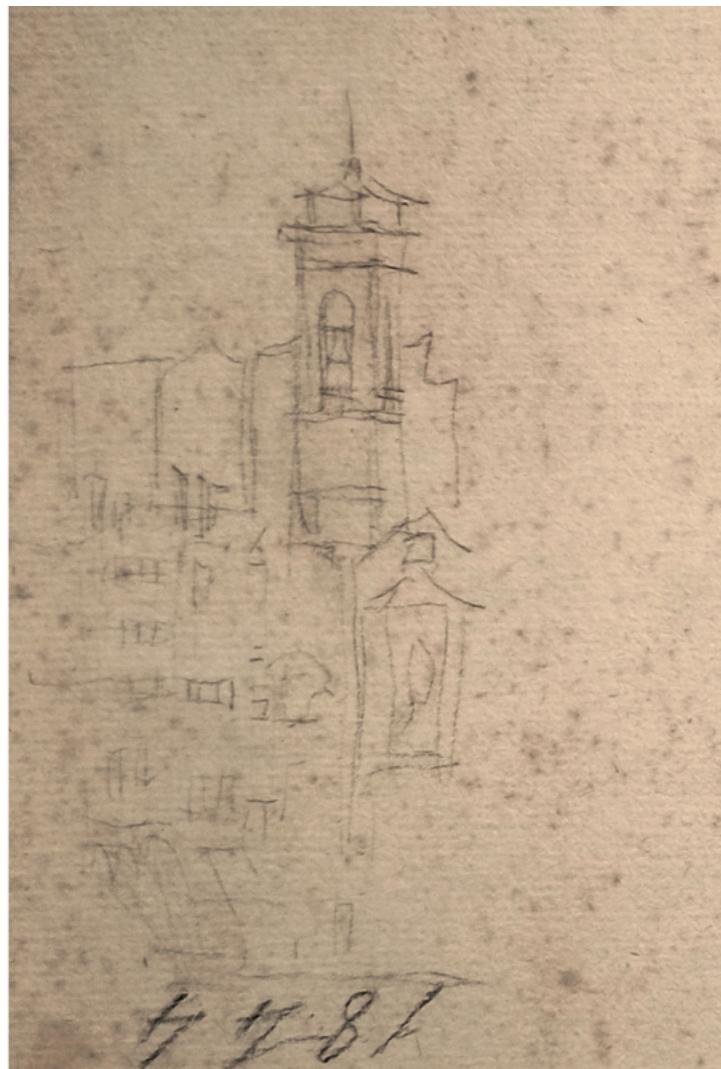


Fig. 19. Bernardo Bellotto, Particolare della *Veduta dell'Arno verso Ponte Vecchio*, 1743-44, olio su tela, Cambridge, Fitzwilliam Museum (già collezione Borri), e Giuseppe Zocchi, Particolare del retro della *Veduta della Fortezza da Basso*, 1740, matita su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1844P.

schizzo al fiorentino, in quanto “la serrata costruzione prospettica, identica in ambedue i fogli, è estranea al gusto di Zocchi che tratta la veduta «alla stregua di paesaggio»”⁴⁹. Tuttavia il primato veneziano non può essere riconosciuto in tutte le vedute che Bellotto ha eseguito a Firenze, perché, come ho già sottolineato, la *Veduta dalla Vaga Loggia* è di sicura priorità fiorentina.

Sulla scia di questi disegni ne furono eseguiti altri: infatti al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi esistono ulteriori bozzetti da doversi ritenere esercitazioni di stile dello Zocchi, uno con la *Veduta verso Ponte alla Carraia*⁵⁰, e uno con la *Veduta della Fortezza da Basso*⁵¹. La *Veduta verso Ponte alla Carraia* (fig. 17) è stata ripresa con il punto di fuga al centro del foglio, come guardando la sequenza dei ponti sul fiume - in primo piano Ponte Santa Trinita, seguito a distanza da Ponte alla Carraia con il famoso Terrazzo Rucellai a destra - dall’alto del

Corridoio Vasariano su Ponte Vecchio, animando la scena con coppie di viandanti in amabile colloquio fra di loro, in uno stile vicino a quello bellottiano visibile soprattutto nella fattura delle nuvole. Invece l'inusuale *Veduta della Fortezza da Basso* (fig. 18) ci ricorda come, attorno alle mura delle fortificazioni, i fiorentini amassero passeggiare e svolgere quei giochi, quali il “pallon grosso”, di cui lo stesso Zocchi ha lasciato una piacevole versione nella serie de *I Giochi per i commessi in pietre dure della Galleria dei Lavori* da inviare presso la corte imperiale viennese. La visione obliqua, che sfrutta l'allineamento dei bastioni e l'andamento del canale che circondava la fortificazione, conduce lo sguardo dell'osservatore verso l'esterno a destra dell'inquadratura, perdendosi sui colli fiesolani. Ripresa in un'ora pomeridiana, la scena si caratterizza per le ombre dei muri a scarpa e delle alberature che svettano in alto, trattate con una successione rapida di segni capaci di accentuare la resa mobile delle luci e dell'atmosfera. Proprio sul retro di questo disegno si trova un piccolo abbozzo a matita con la vista della parte absidale della chiesa di San Iacopo Soprarno ripresa dall'angolo fra Ponte Santa Trinita e il Lungarno Acciaioli, particolare che ritroviamo ne *L'Arno verso il Ponte Vecchio* (fig. 19), dipinto dal Bellotto fra il 1743 e il 1744 in *pendant* con *L'Arno verso Ponte alla Carraia*, eseguiti durante il suo secondo soggiorno fiorentino per il nobile Giovanni Maria Borri, e ora a Cambridge. Questo e i due disegni degli Uffizi farebbero quindi pensare che le composizioni Borri si basino su inquadrature concepite fin dal 1740, la cui paternità deve essere condivisa fra Bellotto e Zocchi. Nel disegno di quest'ultimo si vede l'absidiola di San Iacopo e i mensoloni che sostengono gli edifici adiacenti in modo complementare rispetto al disegno intensamente tratteggiato di Darmstadt con *L'Arno dal Ponte Vecchio verso Ponte Santa Trinita*. Esiste fra l'altro al Museum of Fine Arts di Boston una copia del dipinto di Cambridge con varianti e misure più ristrette, ma da non attribuirsi al Bellotto, segno che il quadro del veneziano ha avuto una permanenza di qualche anno a Firenze.

Con lo stesso stile disegnativo appreso da Bellotto, Giuseppe Zocchi deve aver approntato anche la *Veduta della Pescaia d'Arno fuori della Porta à San Frediano*, la quale, sebbene sia stata inserita nell'album di disegni con le “ville e luoghi della Toscana”, originariamente realizzato per Andrea Gerini e oggi alla Pierpont Morgan Library di New York⁵², non mostra affinità tecniche con i disegni dello stesso gruppo (gli altri sono acquerellati e più morbidi nel tratto), e infatti appare ottenuta ingrandendo un disegno realizzato su un foglio di carta più piccolo, con forme delineate da linee spezzate e ravvicinate, secondo l'insegnamento del veneziano, e quindi forse la sua realizzazione è da collocare in questi mesi del 1740; la scelta di un simile punto di vista inoltre dimostra la dipendenza da modelli fiorentini precedenti, come la *Veduta di Firenze dal Pignone* di Gaspar van Wittel del 1694.



Fig. 20. Giuseppe Zocchi, *Veduta de' Palazzi de' Sig. March. Corsi, e Viviani*, 1741, penna, inchiostro e acquerello su carta, ubicazione ignota (già Roma, Galleria Salamon).



Fig. 21. Giuseppe Zocchi disegnatore, Michele Marieschi e Vincenzo Franceschini incisori, *Veduta de' Palazzi de' Sig. March. Corsi, e Viviani*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. XII, 1742, acquaforte.

L'affinità fra Bellotto e Zocchi sembrerebbe poi riapparire nel *Ponte sul fiume Mignone* (?), un disegno finora ritenuto di Bellotto ma che secondo me deve essere ricondotto per via stilistica a Zocchi e che infatti ripropone la composizione adottata da Zocchi in un dipinto irrintracciato, realizzato per il cardinale milanese Giuseppe Pozzobonelli, noto attraverso un'incisione⁵³; a conferma di ciò la forma e il taglio prospettico (oltre al viandante col mulo) uguali al Ponte della Badia della rispettiva veduta zocchiana, ma visto in controparte.

Che la serie incisoria delle *Vedute di Firenze* dello Zocchi voglia stabilire un legame con la tradizione locale viene affermato fin dal frontespizio, nel quale si raffigura l'affresco che era presente sulla facciata di una casa posta all'ingresso da Porta Romana, opera di Giovanni da San Giovanni. I debiti con l'arte fiorentina sono ravvisabili nei tagli prospettici (Zuccari e Callot), nell'inquadramento panoramico a volo d'uccello della città (Stefano della Bella), nelle viste in lontananza dalle Cascine (Reschi), nelle vedute delle pescaie poste a oriente e a occidente di Firenze (van Wittel), nonché nella nitidezza del segno grafico (Cantagallina e Baccio del Bianco). Soprattutto è chiaro che le vedute concepite da Giuseppe Zocchi dimostrano debiti nei confronti della cultura seicentesca fiorentina, poiché in alcuni casi mantengono la prospettiva centralizzata (come le immagini di Piazza Pitti⁵⁴ e di Piazza Ognissanti), e in altri appaiono memori degli studi eseguiti sulla scenografia teatrale (ad esempio quelle con Piazza Santa Trinita e con Piazza San Firenze) in cui gli schemi a quinte si fondano sui contrasti fra luce e ombra.

In altri casi, invece, Zocchi usa una prospettiva obliqua che si apre a ventaglio, già adottata da Canaletto e Marieschi, in modo da dare un effetto maggiormente realistico ai luoghi, e far apparire la scena urbana più ampia (vedute di Piazza SS. Annunziata, di Piazza Santa Maria Nuova, e le molteplici viste del fiume).

Ai mesi successivi al soggiorno di Bellotto a Firenze sembra ragionevole collocare una serie di disegni, oggi sparsi in varie collezioni europee, che devono considerarsi immediatamente precedenti alle versioni pittoriche e incisorie, e quindi realizzati fra la fine del 1740 e gli inizi del 1741. Raffigurano la *Veduta de' Palazzi de' Sig. March. Corsi, e Vivianiss*, la *Veduta del Palazzo del Sig:re March:se Strozzi del Centauro, e della strada, che conduce à S. Maria Novella*⁵⁵, la *Veduta della Chiesa, e Piazza d'Ognissanti*⁵⁷, la *Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore*⁵⁸, la *Veduta dello Spedale, e della Piazza di S. Maria Nuova*⁵⁹ e la *Veduta della Piazza della SS. Nunziata, Statua Equestre di Ferdinando Primo, Fonti, e Loggie Laterali*⁶⁰.

La *Veduta de' Palazzi de' Sig. March. Corsi, e Viviani* (fig. 20) conduce la vista prospetticamente lungo via Tornabuoni fino a Piazza Antinori, ponendo in primo piano la facciata di Palazzo Viviani a sinistra e quella di Palazzo Corsi a destra, con la famosa loggia Tornabuoni: questa, costituita da una serliana sovrastata da una terrazza ideata agli inizi del Seicento da Ludovico Cardi detto



Fig. 22. Giuseppe Zocchi, *Veduta del Palazzo del Sig:re March:se Strozzi, del Centauro, e della Strada, che conduce a S. M:ia Novella*, 1741, penna, inchiostro e acquerello su carta, Francoforte, Städel Museum, inv. 4474.



Fig. 23. Giuseppe Zocchi disegnatore, Bernardo Sgrilli incisore, *Veduta del Palazzo del Sig:re March:se Strozzi, del Centauro, e della Strada, che conduce a S. M:ia Novella, da Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. X, 1742, acquaforte.



Fig. 24. Giuseppe Zocchi, *Veduta della Chiesa e Piazza d'Ognissanti*, 1741, penna, inchiostro e acquerello su carta, ubicazione ignota.



Fig. 25. Giuseppe Zocchi disegnatore, Giuseppe Papini incisore, *Veduta della Chiesa e Piazza d'Ognissanti*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. IX, 1743, acquaforte.

il Cigoli, pochi anni prima della realizzazione di questo disegno era stata smontata e inglobata nel nuovo fronte progettato dall'architetto Ferdinando Ruggieri su via Strozzi. La *Veduta del Palazzo del Sig:re March:se Strozzi del Centauro, e della strada, che conduce à S. Maria Novella* (fig. 22), invece, dilata in modo totalmente arbitrario l'attuale via Cerretani all'altezza della chiesa di Santa Maria Maggiore, che infatti si scorge a sinistra, per esaltare la presenza del Palazzo del Centauro, all'epoca dimora di un ramo degli Strozzi, il cui nome derivava dal vicino gruppo scultoreo del Giambologna con *Ercole che uccide il centauro Nesso* (oggi è posto nella Loggia dei Lanzi), punto focale di questo disegno. Anche la *Veduta della Chiesa, e Piazza d'Ognissanti* (fig. 24) è impostata secondo una prospettiva centrale, ma qui sul lato di fondo emerge soltanto la mole della chiesa di Ognissanti con lo svettante campanile, seguendo gli esempi dei pittori che nei decenni precedenti avevano rappresentato in modo analogo Piazza Santa Croce (Stradano, Callot, Werner, Furini). Similari e speculari si mostrano infine la *Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore* (fig. 26), la *Veduta dello Spedale, e della Piazza di S. Maria Nuova* (fig. 28), e la *Veduta della Piazza della SS. Nunziata, Statua Equestre di Ferdinando Primo, Fonti, e Loggie Lateralì* (fig. 30), che vedono la fuga prospettica collocata in fondo a una strada fiancheggiata da architetture di spicco: nel primo caso la chiesa gotica di San Pier Maggiore, nobilitata dal portico seicentesco, nel secondo l'impianto a U di Santa Maria Nuova, il più antico ospedale della città, nella cui piazza si vede passare un funerale, e nel terzo caso l'importante santuario mariano da cui sta uscendo una processione. Ad accomunare queste scene, la scelta di inserire ampie zone di ombra che lo Zocchi interrompe dalla luce proveniente da strade trasversali, alla pari di quinte teatrali che generano contrasti fra chiarore e buio, e quindi memori della tradizione delle scenografie di età barocca.

Tutti e sei i disegni hanno caratteristici tratti minuti e un po' tremuli, che definiscono spazi prospettici vivacizzati da figure dai gesti incisivi e variati, accuratamente disegnati, e spesso si concentrano in episodi, poiché per un fiorentino l'azione e il movimento hanno ancora l'importanza a loro attribuita dalla concezione umanistica e dal primato del disegno. Le vedute di Zocchi infatti si differenziano da quelle veneziane perché si presentano come scene 'in azione', in cui il pittore fiorentino dedica molta cura al movimento delle figure (anche in modo scattante), in linea con le visioni del Callot; questo aspetto è ravvisabile fin dai disegni, per poi ripresentarsi nei dipinti e nelle acqueforti, che in molti casi vedono le figure incise direttamente da Zocchi, come attestano le iscrizioni in calce. Pertanto la sua veduta si caratterizza perché fonde la scena di genere di stampo nordico con l'esattezza documentaria e il razionale uso della luce tipico dell'arte veneziana.

Contemporaneamente ai disegni, e prima della loro traduzione in incisioni, Zocchi realizzò in pittura alcuni di questi, come attesta il Gabburri che racconta del suo impegno nel 1741 a eseguire quadri a olio con vedute di Firenze, e cita la



Fig. 26. Giuseppe Zocchi, *Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore*, 1741, penna, inchiostro e acquerello su carta, Francoforte, Städel Museum, inv. 4473.



Fig. 27. Giuseppe Zocchi disegnatore, Pietro Monaco incisore, *Veduta della Chiesa, e Piazza di S. Pier Maggiore*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. XVII, 1743, acquaforte.



Fig. 28. Giuseppe Zocchi, *Veduta dello Spedale, e della Piazza di S. Maria Nuova*, 1741, penna, inchiostro e acquerello su carta, collezione privata.



Fig. 29. Giuseppe Zocchi disegnatore, Bernardo Sgrilli incisore, *Veduta dello Spedale, e della Piazza di S. Maria Nuova*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. XVI, 1743, acquaforte.



Fig. 30. Giuseppe Zocchi, *Veduta della Piazza della SS. Nunziata, Statua Equestre di Ferdinando Primo, Fonte, e Loggie Laterali*, 1741, penna, inchiostro e acquerello su carta, Vienna, Albertina, inv. 26554.



Fig. 31. Giuseppe Zocchi disegnatore, Bernardo Sgrilli incisore, *Veduta della Piazza della SS. Nunziata, Statua Equestre di Ferdinando Primo, Fonte, e Loggie Laterali*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. XV, 1742, acquaforte.

lotteria del maggio di quello stesso anno, il cui premio era costituito da due coppie di quadri di Giuseppe Zocchi, pagatigli 56 ruspi:

Il signor marchese Andrea Gerini gran dilettante e intelligentissimo della pittura, avendo riconosciuto il gran talento e lo spirito di questo giovane, lo prese a proteggere, e attualmente lo tiene in sua casa, impiegato a dipingere a olio diverse vedute a olio, delle quali in buon numero ne ha fatte in disegno, che presentemente stanno intagliandosi in rame da vari primari intagliatori. Vive in patria nel 1741, in età di anni 30 in circa. Trovansi il suo nome registrato nelle Novelle letterarie di Firenze del dì 26 maggio 1741 al n. 21, alla pagina 321 e 322, in occasione di una scrittura legale dell'avvocato Rinaldo degli Albizzi, fatta in certa controversia nata per cagione di un lotto di due quadri di questo Giuseppe Zocchi⁶¹.

Una delle prime tele realizzate da Zocchi è sicuramente la *Veduta di una parte di Lung'Arno e del Ponte à S. Trinita*⁶² oggi a Madrid (fig. 32): è un'immagine brillante e viva della vita sull'Arno, la cui luce limpida è quella del mezzogiorno in una giornata d'estate (autunnale invece nel similare *pendant* Galli Tassi), e l'acqua dell'Arno è qui rappresentata trasparente, definita da minute ondine bianche. A farle da contraltare si deve porre la *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta à S. Niccolò*⁶³ (fig. 33), un'immagine inquadrata dal lato opposto dell'Arno e ripresa al tramonto, in cui emerge in primo piano la pescaia di San Niccolò, mentre sul fondo si staglia il centro della città con le sue basiliche più rappresentative e Palazzo Vecchio.



Fig. 32. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Ponte Santa Trinita presa dal Palazzo Capponi*, 1740-41, olio su tela, Madrid, Fundacion Thyssen-Bornemisza.



Fig. 33. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Firenze presa fuori della Porta San Niccolò*, 1740-41, olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Gerini attr.).



Fig. 34. Giuseppe Zocchi disegnatore, Bernardo Sgrilli incisore, *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta a S. Niccolò presso al Fiume Arno, da Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. IV, 1741, acquaforte.

“La luminosità e la densa pasta della stesura pittorica che caratterizzano le vedute dipinte dimostrano che l’esperienza veneziana era recente e l’animazione delle figure, esaltate dal colore, assume una sorta di felicità festosa. Con l’arricchimento coloristico sull’esempio veneziano, lo Zocchi aggiunge alle sue scene quella parte di vero che per il gusto settecentesco mancava alla pittura fondata prevalentemente sul disegno, e il problema era sentito a Firenze a partire dalla fine del Cinquecento”⁶⁴.

In generale nelle versioni pittoriche l’artista fiorentino avvicina le architetture all’osservatore, donandogli una dimensione maggiore rispetto a quello che realizzerà nelle incisioni (Vaga Loggia, Ponte Santa Trinita, Piazza Santa Trinita), nelle quali anche i personaggi che li popoleranno saranno diversi, e segno che, con il passare degli anni prediligerà rimpicciolire la grandezza degli edifici per accentuare il senso di profondità e di lontananza.

Nei suoi dipinti Zocchi copia Bellotto nella cura dei dettagli; gli somiglia nella luminosità e nel modo impetuoso di segnare le nuvole con il pennello che piroetta intriso nel colore bianco, e quasi uguali sono le misure dei quadri Beit con quelli della collezione privata fiesolana, un tempo appartenenti ai Galli Tassi, raffiguranti la *Veduta di una parte di Lung’Arno e del Ponte à S. Trinita* (fig. 35) e la *Veduta d’una parte di Firenze presa dalla Vaga Loggia* (fig. 36).

I due *pendant* della collezione Galli Tassi nel 1765 sono documentati nella “stanza de’ quadri” del palazzo fiorentino del conte Angiolo⁶⁵; i soggetti di questi vengono specificati nel catalogo dell’esposizione nel chiostro della Santissima Annunziata del 1767, quando vengono presentati come “due Vedute del Ponte a Santa Trinita, Veduta della Pescaia e Veduta della Piazza di San Firenze”⁶⁶. Questa descrizione ha generato equivoci⁶⁷, che oggi possono essere risolti grazie all’individuazione del catalogo dell’asta con cui i quadri vennero venduti nel 1865⁶⁸: in tale occasione si specifica trattarsi di due *pendant* di misure leggermente diverse, il primo con la *Veduta di una parte di Lung’Arno e del Ponte à S. Trinita* e con la *Veduta d’una parte di Firenze presa dalla Vaga Loggia* di 50x74 cm⁶⁹, individuabili oggi nella coppia appartenente a una collezione privata di Fiesole⁷⁰ (figg. 35-36), il secondo composto dalla *Veduta del Ponte a S. Trinita, della Chiesa di S. Trinita, e della Colonna innalzata da Cosimo I* e dalla *Veduta della Badia Fiorentina e del Palazzo del Podestà* di 57x87 cm⁷¹, a costituire i lotti venduti da Christie’s nel 1981⁷² e attualmente in ubicazione ignota (figg. 37-38).

Nella *Veduta dalla Vaga Loggia* del *pendant* Galli Tassi, Zocchi coglie l’irregolarità degli intonaci e l’effetto del dilavamento atmosferico, i riflessi multipli e scuri delle barche sull’acqua, segnata con piccole ondine, mentre le ombre profonde dai bordi taglienti plasmano i volumi. Come Bellotto, colloca sul muro che fiancheggia l’Arno una corda con i panni stesi, ne rileva le ombre e accentua, rispetto al disegno, il chiarore che penetra il mulino. Diversamente dalla stampa, dipinge nuvole vibranti e vaporose, leggermente rosate.



Fig. 35. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza Santa Trinita*, 1740-41, olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Galli Tassi).



Fig. 36. Giuseppe Zocchi, *Veduta dell'Arno dalla Vaga Loggia*, 1740-41, olio su tela, Fiesole, collezione privata (già collezione Galli Tassi).



Fig. 37. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza Santa Trinita*, 1740-41, olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Galli Tassi).



Fig. 38. Giuseppe Zocchi, *Veduta della Badia Fiorentina e del Palazzo del Podestà*, 1740-41, olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Galli Tassi).



Fig. 39. Giuseppe Zocchi disegnatore, Johann Andreas Pfäffel incisore, *Veduta del Ponte a S. Trinita, della Chiesa di S. Trinita, e della Colonna innalzata da Cosimo I*, da Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze, tav. XIV, 1742, acquaforte.



Fig. 40. Giuseppe Zocchi disegnatore, Vincenzo Franceschini incisore, *Veduta della Badia Fiorentina, e del Palazzo del Podestà presa dalla Piazza della Chiesa dei PP. dell'Oratorio*, da Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze, tav. XVIII, 1741, acquaforte.

Anche nella *Veduta di Ponte Santa Trinita* dello stesso *pendant* Galli Tassi il pittore fiorentino crea un'immagine con una luce meno cristallina rispetto al medesimo soggetto oggi alla Fundacion Thyssen-Bornemisza, con contorni meno netti, ombre più pesanti e una pennellata più pastosa, segno che l'influenza della pittura di Bellotto era qui diventata più incisiva.

I dipinti di Zocchi si caratterizzano spesso per prospettive a cannocchiale, in cui la magia della luce definisce ombre lunghe dai netti profili, figure fantasiose e allungate in primo piano all'ombra. È il caso della *Veduta della Piazza della SS. Annunziata*⁷³ (fig. 41) e della *Veduta del Palazzo Vecchio del G. D., della Loggia, e della Piazza*⁷⁴ (fig. 42). Nella descrizione elaborata e precisa delle architetture e nella profondità delle ombre, nelle scene di vita quotidiana, si vede una grande affinità fra la *Veduta di Piazza Signoria* dello Zocchi e lo stesso soggetto dipinto da Bellotto; così come nella luce fortemente contrastata, nelle figure non convenzionali, e nella tonalità fredda del colore, quasi argentato.

Delle otto tele che sicuramente sono state dipinte dal pittore fiorentino, al di là dei quattro quadri Galli Tassi, soltanto due sono arrivati a noi come *pendant*: la *Veduta dell'Arno da Porta San Niccolò* e la *Veduta di Piazza Signoria* che hanno fatto parte della collezione Grassi (figg. 33, 42). Sono quindi loro forse i due dipinti in origine a Casa Gerini, che furono presentati all'esposizione della Compagnia di San Luca presso il chiostro della Santissima Annunziata nel 1767⁷⁵.

Insieme alla definizione delle incisioni e alla realizzazione dei dipinti, Giuseppe Zocchi approntò grandi versioni delle vedute anche in forma di disegno acquerellato, come la *Veduta del Palazzo Vecchio del G. D., della Loggia, e della Piazza, con la Festa degli Omaggi nella Solennità di S. Gio. Batista Protettore della Città* (fig. 43) e la *Veduta della Metropolitana Fiorentina, e del Battistero di S. Gio. con la Processione del Corpus Domini*⁷⁶ (fig. 44) ora a Berlino. Questi manifestano uno stile calligrafico e raffinato, simile a quello evidente nelle vedute inneggianti alle feste organizzate nel 1746 per la canonizzazione di Santa Caterina de' Ricci⁷⁷, e che come datazione collocherei proprio a quell'anno. A causa della loro fattura è opportuno considerarli oggetti nati per essere collezionati, e non disegni preparatori; inoltre, appartenendo al *corpus* di disegni zocchiani della Pierpont Morgan Library di New York di cui fanno parte anche i due album di vedute toscane provenienti da Palazzo Gerini, ragionevolmente anche questi in origine dovevano essere stati commissionati dal suo illuminato mecenate fiorentino.

Per le figure con cui popolò le sue composizioni, e soprattutto per le immagini con le feste fiorentine, fin dagli inizi Zocchi elaborò una serie di disegni con un cospicuo numero di personaggi atteggiati in varie pose, un vero e proprio repertorio da replicare in varie opere, e di cui risultano superstiti oggi i due fogli conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi⁷⁸ (figg. 46-47).

Poco prima della realizzazione calcografica delle vedute fiorentine e delle ville toscane, Zocchi approntò due album di disegni con le serie complete delle sue vedute (sia quelle illustranti Firenze che quelle delle ville toscane); originariamente realizzati per Andrea Gerini, si trovano alla Pierpont Morgan Library di New York. Non si tratta certamente di schizzi preparatori, poiché l'aspetto ‘finito’ dei disegni li caratterizza come immagini richieste dal committente quale memoria dell’impresa calcografica, un insieme che si qualifica già di per sé come opera d’arte. I disegni, infatti, non essendo in controparte rispetto alle incisioni, non sono serviti per le loro realizzazioni⁷⁹. Ritengo addirittura che la loro creazione debba aver preceduto la fase calcografica, perché i frontespizi delle due serie presentano delle lievi difformità con le versioni poi andate in stampa: lo stemma mediceo del frontespizio dei disegni con le vedute fiorentine diventa lo stemma degli Asburgo Lorena, mentre nel frontespizio delle vedute di campagna della Morgan Library il busto che ritrae il committente lo presenta con una lunga parrucca tardo barocca e abito settecentesco, a differenza di quello dell’incisione, che lo mostra con capelli più corti e veste all’antica, secondo un gusto più aggiornato (fig. 48). Quindi le serie statunitensi di disegni devono collocarsi almeno al 1743.



Fig. 41. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza della Santissima Annunziata*, 1740-41, olio su tela, ubicazione ignota.



Fig. 42. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza della Signoria*, 1740-41, olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Gerini attr.).



Fig. 43. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza della Signoria con la Festa degli Omaggi*, penna, inchiostro e acquerello su carta, Berlino, Kunstabibliothek, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 3745.



Fig. 44. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Piazza Duomo con la Processione del Corpus Domini*, penna, inchiostro e acquerello su carta, Berlino, Kunstabibliothek, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 3744.



Fig. 45. Giuseppe Zocchi disegnatore, Bernardo Sgrilli incisore, *Veduta della Metropolitana Fiorentina e del Battistero di S. Gio. con la Processione del Corpus Domini*, da *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzi della Città di Firenze*, tav. XXI, 1743, acquaforte.



Fig. 46. Giuseppe Zocchi, *Varie figure con carrozza*, 1739 ca., matita su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6522S.



Fig. 47. Giuseppe Zocchi, *Varie figure con carrozza*, 1739 ca., matita su carta, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 6523S.

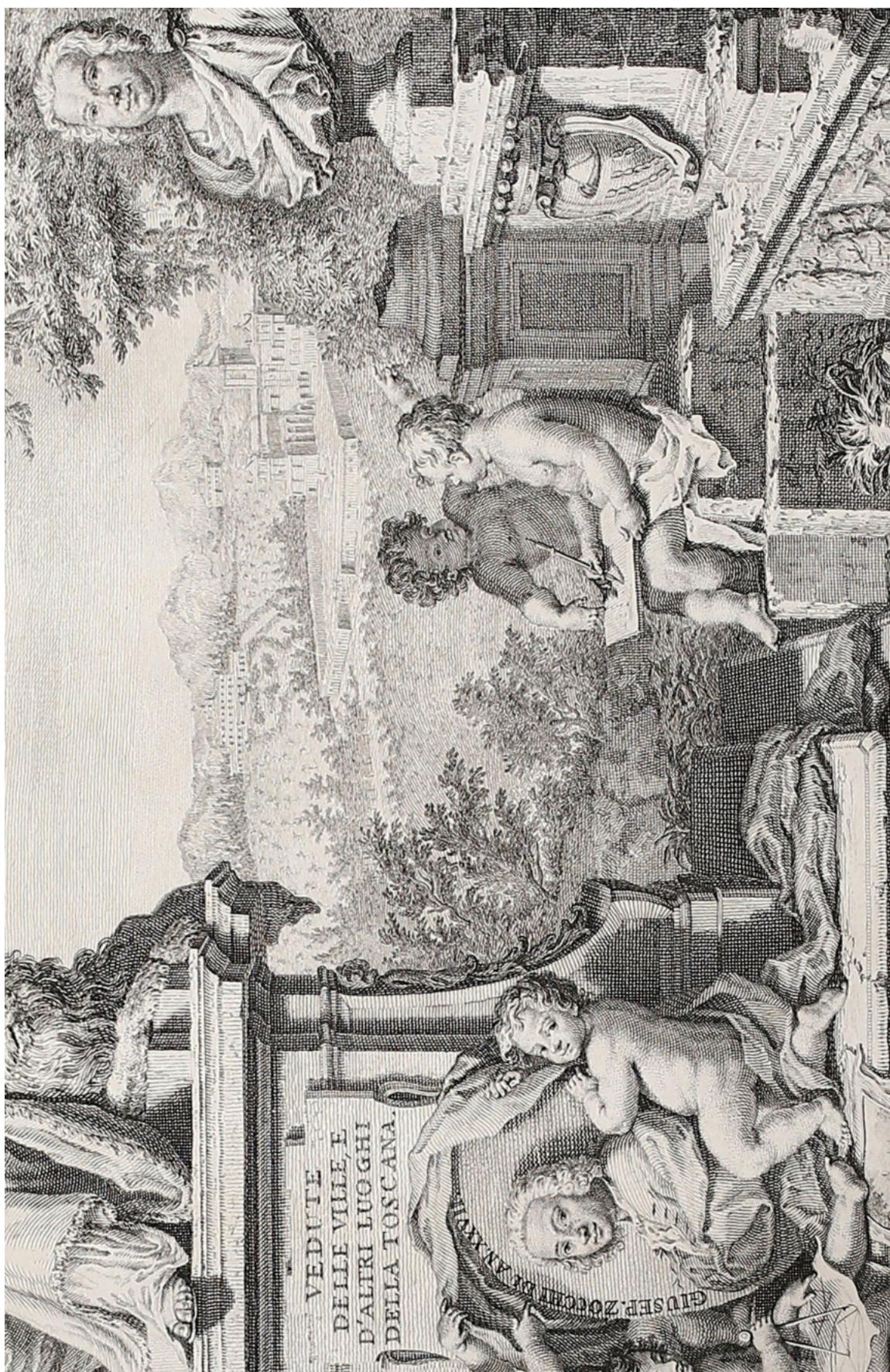


Fig. 48. Particolare del frontespizio delle *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana* nella versione incisoria.

In Italia esisteva già dagli inizi del XVIII secolo un diffuso collezionismo di disegni e un loro fiorente commercio, che ha sicuramente portato l'ambasciatore Horace Mann a richiedere a Zocchi un congruo numero di suoi disegni, poi raccolti in un album (oggi purtroppo andato smembrato). Questi, definiti con un tratto fluido e sfuggente nei dettagli, mostrano un pittore maturo: infatti sono stati “rapidamente schizzati, illuminati come da una ventata, ha[nno] una freschezza ancora memore del passaggio a Firenze del Vanvitelli”, e Mina Gregori propone di datarli agli anni sessanta⁸⁰.

Tre dei disegni con le vedute della capitale granducale in possesso dalla Cassa di Risparmio di Firenze provengono proprio dalla collezione di Horace Mann⁸¹: sono la *Veduta di Firenze da via Bolognese* (fig. 49), la *Veduta di Firenze da Bellosguardo* (fig. 50) e la *Veduta di Firenze dalla chiesa di San Salvatore al Monte*⁸² (fig. 51), nelle quali la città è ripresa dall'alto, ponendosi su tre diverse altezze che la circondano. L'album di Horace Mann conteneva disegni dal naturale di luoghi suggestivi, scene classiche e di fantasia: hanno uno stile grafico diverso dall'accurata finitezza dei disegni appartenenti ai nuclei americani, sono delicatamente colorati in azzurro e in un tono rosato, sono tratteggiati con una velocità e una freschezza nel cogliere i contrasti luminosi, che fanno capire quanto sia stata importante la lezione del van Wittel, ma con la capacità di raggiungere con l'occhio le più remote lontananze (eredità di Stefano della Bella).



Fig. 49. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Firenze da via Bolognese*, 1760 ca., penna e inchiostro acquerellato su carta, Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze.



Fig. 50. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Firenze da Bellosguardo*, 1760 ca., penna e inchiostro acquerellato su carta, Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze.



Fig. 51. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Firenze dalla chiesa di San Salvatore al Monte*, 1760 ca., penna e inchiostro acquerellato su carta, Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze.



Fig. 52. Giuseppe Zocchi, *Veduta di Firenze dalla chiesa di San Salvatore al Monte*, 1760 ca., penna e inchiostro acquerellato su carta, Vienna, Albertina, inv. 1308.

Della *Veduta di Firenze dalla chiesa di San Salvatore al Monte*, osservatorio privilegiato sulla città, esistono in realtà due versioni⁸³ (figg. 51-52); il suo apprezzamento forse era dovuto al fatto che racchiude elementi di novità già preromantici, come i monaci posti su un ampio spazio delimitato dalle chiome degli alberi sottostanti secondo il gusto del ‘pittoresco’.

Della fortuna delle tele che Bellotto licenziò a Firenze sono testimoni due *pendant* un tempo appartenenti alla collezione Hottinguer⁸⁴ (figg. 53-54), che ripetono le composizioni della coppia del veneziano in collezione Beit (già Gerini): assegnati tradizionalmente a Zocchi, devono essere più ragionevolmente ricondotti a un ignoto autore fiorentino del secondo Settecento⁸⁵.

Furono però soprattutto le vedute fiorentine di Zocchi a ottenere un grande successo, e innumerevoli sono i pittori che lo hanno copiato: fra i noti occorre citare Thomas Patch, Antonio Joli, Vincenzo Torreggiani, Pietro Bellotti, e Luigi Molinelli⁸⁶, ma a questi va aggiunta una serie di autori ancora da individuare, responsabili di opere finora erroneamente ricondotte all’artista fiorentino, oggetto del presente contributo⁸⁷.

Occasionalmente Giuseppe Zocchi concepì altri oli su tela che hanno per tema la veduta. Se si tralasciano i molteplici ‘capricci’, sono da segnalare la bellissima *Veduta del Tevere con Castel Sant’Angelo*⁸⁸ (di questa è arrivato a noi anche il frizzante disegno preparatorio⁸⁹) e le varie vedute dell’Arno o di altri fiumi del granducato⁹⁰, che ripropongono quelle da lui inserite nel nucleo di incisioni sulle ville toscane.

L’ultima impresa artistica del Nostro si concentrò proprio nell’ambito del vedutismo, quando, nella primavera del 1767, ebbe l’incarico dall’Accademia fiorentina di recarsi a Siena per rappresentare una *Veduta di Piazza del Campo con il Palio del 1767*⁹¹, organizzato in occasione della visita del nuovo granduca Pietro Leopoldo e della sua consorte Maria Luisa, infanta di Spagna. Il disegno da lui approntato doveva servire per un’incisione a opera di Antonio Cioci, ma che Zocchi non vide mai, perché già nella città di Siena manifestò gravi disturbi che lo portarono alla morte il 22 giugno di quell’anno.

Anche se i suoi contemporanei ne riconobbero fin da subito il valore, non sono ancora riemersi suoi autoritratti, e neppure ritratti eseguiti da altri pittori: conosciamo le sue sembianze soltanto grazie all’ovale inciso nel frontespizio delle *Vedute delle ville e d’altri luoghi della Toscana* (fig. 55) e attraverso la piccola tela con il *Ritratto di Andrea e Giovanni Gerini con l’abate Lorenzo Lorenzi*, nel quale l’artista si vede apparire sul fondo mentre apre la tenda di una porta (fig. 4), eppure sappiamo che almeno un *Ritratto di Giuseppe Zocchi*, datato 1754, faceva parte della collezione di 147 ritratti di artisti che il marchese Bernardino Riccardi aveva riunito nella villa del Terrafino, presso Empoli, e che venne inventariata nel 1776⁹².



Fig. 53. Giuseppe Zocchi (ambito di), *Veduta dell'Arno al Tiratoio*, 1750 ca., olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Hottinguer).



Fig. 54. Giuseppe Zocchi (ambito di), *Veduta dell'Arno dalla Vaga Loggia*, 1750 ca., olio su tela, ubicazione ignota (già collezione Hottinguer).



Fig. 55. Particolare col ritratto di Giuseppe Zocchi presente nel frontespizio delle *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, 1744, acquaforte.

NOTE

¹ Sull'argomento si rimanda a Gregori 1994c; Coco 2014.

² F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, BNCF, Ms. Palatino E.B.9.5, vol. III, Vita di Giuseppe Crespi, p. 1110. Su di lui si vedano Tosi 1997; Ragni 2020; Di Dedda 2022, con bibliografia precedente.

³ G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, MSS. NA 1050, Serie I, XIV (1765), p. 66. Sulla collezione Gerini cfr. Giusti 2006, pp. 109-110; le schede di Valentina Conticelli in Sisi - Spinelli 2009, pp. 268-271; Ingendaay 2013.

⁴ F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, BNCF, Ms. Palatino E.B.9.5, vol. IV, Vita di Vincenzo Franceschini, p. 2426. Cfr. Gregori 1994a; Gregori 1994b; Gregori - Blasio 1994, pp. 155-214.

⁵ Per un sommario resoconto sul progetto editoriale del Gerini e sulla produzione incisoria a Firenze, cfr. Bevilacqua 2010, con bibliografia precedente. Approfondimenti sulle due serie si trovano in Evans Dee 1968; Mason 1981; Acton 1981; Borroni Salvadori 1982; Harprath 1988; Tosi 1990; le schede di Mina Gregori in Chiarini - Marabottini 1994, pp. 134-151; Pollak 1994; Tosi 1997; le schede di Giovanni Matteo Guidetti in Sisi - Spinelli 2009, pp. 262-267, 276-281.

⁶ Nella parte sinistra della *Veduta di Firenze dal Convento de' P.P. Cappuccini di Montughi*, l'artista che ritrae la città poggia un piede su un masso su cui si trovano incise una G e una Z intrecciate, mentre fra le merci trasportate in Arno in una delle imbarcazioni in primo piano nella *Veduta di Lung'Arno, e del Ponte a S. Trinita presa dal Terrazzo de' SS.ri Rucellai* vediamo un pacco su cui è scritto "Ill. A. G.", indirizzato evidentemente al suo illustre committente.

⁷ Cfr. le schede di Giovanni Matteo Guidetti in Sisi - Spinelli 2009, pp. 262-267, 276-281; Bevilacqua 2010, pp. 5-25; Ingendaay 2013, vol. I, pp. 103-123; Kowalczyk 2019.

⁸ Sono sette i disegni degli Uffizi ritraenti viste di Firenze tradizionalmente indicati quali realizzazioni di Giuseppe Zocchi (il più noto di questi bozzetti più volte pubblicato come opera sua è la *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta à S. Niccolò*), ma, come ho già segnalato altrove (Sottili 2023), in buona parte devono invece essere riportati alla mano del Molinelli.

⁹ Salerno 1991.

¹⁰ Sono sicuramente di sua mano la *Veduta fiorentina* già nell'asta Sotheby's di Firenze del 18 ottobre 1969 (pubblicata da Mina Gregori come "bottega del Sagrestani" in Gregori - Blasio 1994, p. 186), l'*Esibizione teatrale in una piazza fiorentina* passata a Genova da Cambi il 24 novembre 2021 (lotto 121), e la già nota tela della Cassa di Risparmio di Firenze raffigurante *La fiera* con una veduta di Firenze sullo sfondo (Chiarini 1990, pp. 90-91). Ma più interessanti per la storia del vedutismo si rivelano alcuni dipinti che ritraggono piazze fiorentine, finora non assegnate a nessun pittore, o tutt'al più in modo generico alla bottega del Sagrestani, che invece per il loro stile devono essere ricondotte al Bianchini: sono la coppia con *La fiera* e con la *Veduta di Piazza Santa Maria Novella* del Museo Bardini (inv. 446 e 486), e il *pendant* che comprende la *Veduta di Piazza della Signoria* e la *Veduta di Piazza Santa Maria Novella* conservati nei depositi di Palazzo Pitti (inv. 1890/5503 e 5504). Su questo pittore cfr. Chiarini 2002, pp. 213-215; Simari 2019, pp. 130-133; Sottili 2020, p. 19; e il mio articolo intitolato *Lo spiritoso ingegno di Bartolomeo Bianchini* di prossima pubblicazione.

¹¹ Marsch 2010.

¹² Cfr. la scheda di Silvia Blasio in Casciu 2006, pp. 345-347.

¹³ Il *Palio dei Cocchi in Piazza Santa Maria Novella*, ora in una collezione privata bolognese, deriva dall'impianto prospettico ideato dal Bianchini, mentre *La Festa degli Omaggi in Piazza Signoria* del Mediocredito Toscano e *Il Palio dei Cocchi in Piazza Santa Maria Novella* della Galleria Lampronti di Roma dipendono dai modelli del Callot. Cfr. la scheda di Silvia Blasio in Bellesi 1994, pp. 54-55; Bellesi - Visonà 2008, vol. 1, pp. 171-173, 218-219; Bellesi 2009, vol. I, p. 226.

¹⁴ Carofano 2006, con bibliografia precedente.

¹⁵ Cfr. la scheda di Stefano Casciu in Giusti 2006, pp. 82-83.

¹⁶ Le innumerevoli figurine che si accalcano in queste scene divennero sicuramente modello per quelle che affollano le vedute zocchiane delle piazze in cui si omaggiano i nuovi granduchi, soprattutto quelle che Zocchi inserì nelle vedute senesi. Cfr. la scheda di Giovanni Matteo Guidetti in Sisi - Spinelli 2009, pp. 260-261; Ingendaay 2013, vol. I, pp. 85-88.

¹⁷ Gregori - Blasio 1994, p. 158.

¹⁸ Cfr. la scheda di Silvia Blasio in Casciu 2006, pp. 345-347.

¹⁹ Di Dedda 2008; Id. 2010; Ingendaay 2013; Di Dedda 2014.

²⁰ Si vedano Borroni Salvadori 1955; Kowalczyk 2021.

²¹ Il *Ritratto di Anton Maria Zanetti e del marchese Andrea Gerini*, dipinto a olio su rame di 37,5x29 cm, si trova a Venezia nel Museo del Settecento veneziano di Ca' Rezzonico, inv. C1. I. 144.

²² Ingendaay 2013, p. 113.

²³ Quelli rintracciati sono per ora due, ed entrambi di piccole dimensioni (10x6,5 cm circa): uno è in collezione privata, mentre l'altro è passato a Firenze presso l'asta Gonnelli del 14 giugno 2012 (lotto 510).

²⁴ Ingendaay 2013, vol. I, p. 92.

²⁵ G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, MSS. NA 1050, Serie II, IX (1781), pp. 1544v-1545r.

²⁶ L'apprezzamento per l'arte veneziana di età barocca era già presente a Firenze alla fine del XVII secolo, come dimostravano le scelte artistiche del gran principe Ferdinando de' Medici.

²⁷ Sull'incertezza dell'esatta data di nascita si veda la proposta del 19 marzo 1717 indicata da Martina Ingendaay (Ingendaay 2013, vol. I, p. 104), confutata da Sandro Bellesi (Bellesi 2021, p. 106), il quale invece anticiperebbe quella data di un anno (18 marzo 1716), facendola coincidere con quella riferita dalle fonti.

²⁸ *Gazzetta Toscana*, n. 27, 4 luglio 1767, p. 114.

²⁹ Bellesi 2021.

³⁰ Uno dei due quadri di Canaletto era una *Veduta di Venezia* di altezza pari a braccia 1,1 e larghezza di braccia 1,13. Le due "vedutine" di Marieschi invece rappresentavano una *Piazza San Marco* e un *Ponte di Rialto*.

³¹ F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, BNCF, Ms. Palatino E.B.9.5, vol. III, Vita di Giuseppe Zocchi, p. 1529.

³² Su questo argomento si consultino Gregori 1983; Kowalczyk 2015, pp. 75-83; Id. 2016, pp. 91-107, 129-133; Id. 2019, pp. 18-33, 45-69.

³³ Ingendaay 2013, vol. II, p. 117 doc. 143; Kowalczyk 2019, p. 110.

³⁴ Id. 2019, p. 103.

³⁵ Ivi, pp. 56-60, 104.

³⁶ Sottili 2019a. Rispetto al dubbio posto nel mio testo, nel quale ponevo l'ipotesi che nel gabinetto degli specchi di palazzo Gerini i quadri con le vedute fiorentine potessero essere di Zocchi, è certo invece che si trattava dei dipinti di Bellotto, come attesta il Pelli Bencivenni (G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF, MSS. NA 1050, Serie II, IX (1781), pp. 1544v-1545r).

³⁷ Kowalczyk 2019, pp. 72-74.

³⁸ La *Veduta dal Terrazzo Rucellai* non ha riscontri documentari, e neppure la *Veduta da fuori Porta alla Croce*, ma è accertato che la *Veduta da fuori Porta San Niccolò* era già stata incisa nell'Agosto 1741, mentre sia la *Veduta di Ponte Santa Trinita* che la *Veduta della Badia Fiorentina* risultavano disegnate nell'ottobre 1740 e poi finite di essere incise nell'inverno 1741 (Ingendaay 2013, vol. II, pp. 169-170); quindi ritengo molto probabile che almeno quelle sopra elencate siano le prime in cui lo Zocchi si cimentò, insieme alla *Veduta dalla Vaga Loggia* e alla *Veduta di Palazzo Corsini*.

³⁹ La *Veduta dalla Vaga Loggia* e la *Veduta di Palazzo Corsini* furono le uniche due incise da Pier Antonio Pazzi (1706-1770), che ricevette già un acconto il 1 aprile 1740, mese in cui anche Zocchi venne pagato per diverse vedute. Cfr. Ingendaay 2013, vol. II, p. 72 doc. 6, e p. 172.

⁴⁰ Gregori 1994b, p. 185.

⁴¹ Sottili 2010.

⁴² Walpole 1954, vol. 17, London 1954, pp. 57-58 (Lettera di Horace Mann a Horace Walpole, 3 giugno 1741). A differenza di quanto riportato in nota 32 a p. 57 della suddetta pubblicazione, non ritengo accettabile che si potesse trattare della *Veduta di Firenze dal Convento de' P.P. Cappuccini di Montughì*, perché, secondo i documenti dell'archivio Gerini, quel disegno non fu pronto prima dell'aprile 1742, e perché nella missiva non si specificava quale veduta fosse: resta quindi più plausibile che si trattasse di una delle viste sull'Arno. Anche le ipotesi presenti in alcuni testi (scheda di Alessandro Tosi in Chiarini - Marabottini 1994, p. 145; Gregori 1994b, p. 172) che il marchese Gerini nel 1741 avesse mostrato al Mann le prime versioni delle incisioni con le vedute delle feste fiorentine, non sembrano percorribili, in quanto queste ultime risultarono concluse fra novembre 1743 e maggio 1744 (cfr. Ingendaay 2013, vol. II, p. 169 *ad vocem* Gregori, p. 176 *ad vocem* Sgrilli).

⁴³ Per le datazioni cfr. Ingendaay 2013, vol. II, p. 170 (*ad vocem* Franceschini, intagliatore della *Veduta di Ponte Santa Trinita*), p. 172 (*ad vocem* Pazzi, incisore della *Veduta della Vaga Loggia* e della *Veduta di Palazzo Corsini*). Purtroppo non vi è certezza documentaria sulle date dei disegni con la *Veduta di Lung'Arno, e del Ponte a S. Trinita presa dal Terrazzo de' SS.ri Rucellai*, così come di quelli con la *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta alla Croce presso al Fiume Arno* e con la *Veduta di una parte di Firenze presa fuori della Porta a S. Niccolò presso al Fiume Arno*: l'incisione di quest'ultima venne comunque licenziata nell'Agosto 1741 (Ingendaay 2013, vol. II, p. 169 *ad vocem* Gregori).

⁴⁴ Il disegno, formato da un grande foglio di carta con una piccola aggiunta di un altro foglio incollato a sinistra, misura 365x580 mm, ed è conservato presso il GDSU (inv. 1846 P).

⁴⁵ Si compone di tre fogli di carta uniti insieme, che raggiungono i 410x835 mm, e appartiene alla collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, dopo essere transitato nel 1986 nella galleria Salamon. Il disegno è già stato pubblicato in Galleria Salamon 1986, fig. 37.

⁴⁶ Catalogue of drawings of views of Rome, Florence and elsewhere by Giuseppe Zocchi, Londra, asta Sotheby's dell'11 luglio 1979, lotto 228. Qualche decennio fa è apparso nuovamente in un'altra vendita all'incanto (asta Christie's di New York del 25 gennaio 2005, lotto 89), nella quale si rendono note le dimensioni (235x461 mm).

⁴⁷ Il Gioco del Ponte non avveniva tutti gli anni. Sappiamo che il precedente venne organizzato nel 1737, e il successivo nel 1741, anni troppo lontani da quelli in cui ha operato sicuramente Giuseppe Zocchi. Pertanto l'unico anno possibile nel quale può aver assistito a questa festa è il 1739.

⁴⁸ Il disegno ha dimensioni 270x382 mm e si trova a Darmstadt, presso l'Hessisches Landesmuseum (inv. AE 2197).

⁴⁹ Kowalczyk 2015, p. 78.

⁵⁰ Disegno a penna su carta di 175x333 mm, ora al GDSU (inv. 1843P).

⁵¹ Eseguito a penna su carta di 203x310 mm (GDSU, inv. 1844P).

⁵² Il disegno (New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1952.30.34) misura 275x470 mm, e corrisponde alla tav. VII della serie di acqueforti sulle ville toscane dello Zocchi.

⁵³ Il disegno è stato ricondotto a Bellotto dalla Kowalczyk (Kowalczyk 2015).

⁵⁴ Oltre a Pandolfo Reschi, l'inquadratura frontale di Palazzo Pitti era stata adottata anche da Ferdinando Ruggieri nello *Studio D'Architettura Civile* del 1722.

⁵⁵ Misura mm 279x432, è appartenuto alla galleria Salamon, e, dopo essere apparso all'asta Tajan di Parigi il 29 marzo 2000 (lotto 217), attualmente se ne ignora l'ubicazione. Il disegno è già stato pubblicato in Galleria Salamon 1986, fig. 29.

⁵⁶ Eseguito a inchiostro e acquerello su carta di 250x388 mm, appartiene allo Städel Museum di Francoforte (inv. 4474).

⁵⁷ Non si conoscono né le misure né l'attuale collocazione. È stato presentato in Gregori - Blasio 1994, p. 191.

⁵⁸ Realizzato a inchiostro e acquerello su carta, misura 241x352 mm, e si trova a Francoforte presso lo Städel Museum (inv. 4473), dove però viene indicato erroneamente come la rappresentazione di Piazza San Marco.

⁵⁹ Appartiene a una raccolta privata e misura 208x347 mm. Cfr. la scheda di Maria Cecilia Fabbri in Frascione 1991, pp. 78-79.

⁶⁰ Si tratta di un disegno a inchiostro e acquerello su carta, misura 322x473 mm, ed è conservato all'Albertina di Vienna (inv. 26554), dove però non viene indicato come opera di Giuseppe Zocchi, anche se lo stile è tipico del pittore fiorentino.

⁶¹ F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, BNCF, Ms. Palatino E.B.9.5, vol. III, Vita di Giuseppe Zocchi, p. 1529. Cita la notizia della controversia giuridica riportata nelle *Novelle Letterarie*, tomo II, Firenze 1741, alla data 26 maggio 1741, n. 21, pp. 321-330.

⁶² È conservato a Madrid nella Fundacion Thyssen-Bornemisza e ha dimensioni di cm 57x87,5. Cfr. la scheda di Mina Gregori in Chiarini - Marabottini 1994, pp. 147-149, 151.

⁶³ Misura 57x87 cm, e, insieme alla *Veduta di Piazza Signoria*, faceva parte dei *pendant* appartenenti alla collezione Marco Grassi di New York. Recentemente è apparsa sul mercato antiquario (asta Christie's di New York del 28 gennaio 2015, lotto 46). Cfr. la scheda di Mina Gregori in Chiarini - Marabottini 1994, pp. 145-146.

⁶⁴ Gregori 1994b, p. 192.

⁶⁵ Non si trattava di tre quadri, come finora diversi storici hanno ritenuto leggendo in modo erroneo la descrizione dei quadri riportata nel catalogo della mostra alla SS. Annunziata nel 1767, ma di quattro quadri, secondo quanto rileva l'inventario del 1765 che è stato trascritto da Botticelli 2015, p. 197.

⁶⁶ Borroni Salvadori 1974, p. 136.

⁶⁷ Gregori - Blasio 1994, pp. 190, 192; Kowalczyk 2019, p. 62.

⁶⁸ La scoperta si deve a Barbara Bertelli (Bertelli 2011-2012, pp. 176-177).

⁶⁹ Sono il "n. 111. Quadro dipinto su tela rappresentante una veduta di Firenze presa dalla Pescaya fuori dell'antica Porticciola alto metri 0,50 largo metri 0,74. Pittura assai pregevole di Giuseppe Zocchi fiorentino e ben conservata con sua cornice dorata" e il "n. 113. Quadro dipinto in tela rappresentante una veduta di Firenze presso il Lung'Arno del Ponte S. Trinita; adorna di molte figure, e barche, delle stesse dimensioni del n. 111 e del medesimo autore Giuseppe Zocchi, in ottimo stato di conservazione con sua cornice dorata" (Bertelli 2011-2012, p. 176). Entrambi furono venduti a Giuseppe Fioravanti, il primo per 609,80 lire e il secondo per 867,72 lire, segno del migliore apprezzamento tributato alla *Veduta di una parte di Lung'Arno e del Ponte à S. Trinita* rispetto all'altro.

⁷⁰ Cfr. le schede di Valentina Conticelli in Sisi - Spinelli 2009, pp. 268-271; Kowalczyk 2019, pp. 62-63.

⁷¹ Si tratta del "n. 117. Quadro dipinto sulla tela rappresentante la veduta della Piazza Santa Trinità di Firenze col ponte in distanza adorno di molte figure alto m. 0,57 largo m. 0,87. Pittura assai pregevole di Giuseppe Zocchi fiorentino benissimo conservato con cornice dorata" e del "n. 120. Quadro dipinto su tela rappresentante la veduta della Piazza di S. Firenze, adorna di molte figure, alto m 0,57 largo m 0,87. Pittura assai pregevole del nominato Giuseppe Zocchi benissimo conservato con sua cornice dorata" (Bertelli 2011-2012, pp. 176-177). Entrambi furono venduti il 3 aprile 1865, il primo a Girolamo della Stufa, mentre del secondo non viene specificato l'acquirente, ma forse è lo stesso.

⁷² Si tratta dell'asta Christie's di Londra del 10 luglio 1981, lotti 114 e 115.

⁷³ Di dimensioni 57,2x87,7 cm, è passata all'asta Christie's di Londra il 4 dicembre 2012 (lotto 54), e ora è in collezione privata.

⁷⁴ Misura 57x87 cm, e, insieme alla *Veduta dell'Arno da Porta San Niccolò*, costituiva il *pendant* di una coppia appartenuta alla collezione Marco Grassi di New York. È apparsa mesi fa in un'importante asta internazionale (asta Christie's di New York del 5 febbraio 2025, lotto 56), e adesso se ne ignora l'ubicazione. Cfr. la scheda di Mina Gregori in Chiarini - Marabottini 1994, p. 146.

⁷⁵ Borroni Salvadori 1974, p. 136.

⁷⁶ Sono disegni eseguiti a penna, inchiostro grigio e marrone su carta di dimensioni 50x100 cm, entrambi ora a Berlino, conservati presso la Kunstabibliothek, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (inv. 3744-3745).

⁷⁷ Raffigurano *La chiesa di San Vincenzo a Prato in occasione della canonizzazione di S. Caterina de' Ricci nel 1746* e *La processione fuori dalla chiesa di San Vincenzo a Prato in occasione della canonizzazione di S. Caterina de' Ricci nel 1746*, entrambe di dimensioni 280x433 mm.

⁷⁸ GDSU, inv. 6522S-6523S.

⁷⁹ Che in origine appartenessero ai Gerini lo confermerebbe una lettera di Pier Antonio Gerini indirizzata nel 1795 all'abate Luigi Lanzi, il quale attestava la presenza dei "disegni che sono qui in casa delle feste, e vedute di Firenze che si vedono incise, delle Ville, tutte ricche di figure" (cfr. Tosi 1999, p. 301; Ingendaay 2013, vol. I, p. 103).

⁸⁰ Si vedano in proposito le schede scritte da Mina Gregori in Chiarini - Marabottini 1994, pp. 151-152.

⁸¹ Catalogue of drawings of views of Rome, Florence and elsewhere by Giuseppe Zocchi, Londra, asta Sotheby's dell'11 luglio 1979, lotti 229-231.

⁸² Realizzati a penna e inchiostro bruno acquerellato in grigio e azzurro su carta bianca, i primi due misurano 180x889 mm, mentre il terzo è di 164x331 mm.

⁸³ Compiuti entrambi a penna e inchiostro bruno acquerellato in grigio e azzurro su carta bianca, quello appartenente alla Fondazione CR Firenze misura 164x331 mm e proviene dalla collezione di Horace Mann, mentre l'altro ha dimensioni 186x439 mm e si trova a Vienna presso le raccolte dell'Albertina (inv. 1308).

⁸⁴ I due quadri di 60x84 cm, appartenuti alla collezione del barone Hottinguer, sono poi transitati a Parigi nell'asta Christie's del 3 dicembre 2003 (lotto 718), e a Londra presso Sotheby's il 3 luglio 2019 (lotto 37), per approdare attualmente in una collezione privata.

⁸⁵ Cfr. la scheda di B. A. Kowalczyk in Kowalczyk 2019, pp. 56-61.

⁸⁶ Cfr. Gregori 1994c; Beddington 2013, pp. 66, 92-93; la scheda di Giovanni Matteo Guidetti in Barletti *et alii* 2018, pp. 268-269; Sottili 2019b, p. 225; Sottili 2023. A questi testi si rimanda per la bibliografia precedente.

⁸⁷ Mi riferisco, ad esempio, alle tre vedute a olio su tela in possesso della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze raffiguranti la *Veduta della Badia Fiorentina e del Palazzo del Podestà*, la *Veduta di Firenze presa fuori della Porta San Niccolò*, e la *Veduta da fuori Porta alla Croce* (Chiarini 1990, pp. 118-121).

⁸⁸ L'olio su tela, di 55,5x110 cm, è passato a New York da Christie's il 27 aprile 2017, lotto 49.

⁸⁹ Il disegno, eseguito a penna e inchiostro marrone con sanguigna e acquerello su carta di 147x380 mm, è conservato a Washington presso la National Gallery of Art (inv. 2007.111.44).

⁹⁰ Ne sono un esempio la *Veduta del Ponte a Signa dalla parte di ponente* e la *Veduta del Ponte di San Piero a Sieve*, oli su tela di dimensioni 50x100 cm, che nel 1979 appartenevano alla Alexandre Gallery di Londra, dopo che erano passati all'asta Sotheby's di Londra del 12 luglio 1978, lotto 7.

⁹¹ Tosi 1997, pp. 274-275.

⁹² ASF, Fondo Riccardi 272, Inventario della Villa del Terrafino del 27 settembre 1776, fogli non numerati.

Abbreviazioni

ASF: Archivio di Stato di Firenze

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

GDSU: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Bibliografia

Acton 1981: *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana tratte dai disegni di Giuseppe Zocchi*, a cura di H. Acton, Milano 1981

Barletti et alii 2018: *Firenze tra Rinascimento e Barocco*, catalogo della mostra (Vilnius, 6 luglio - 7 ottobre 2018), a cura di E. Barletti, V. Dolinskas, G. M. Guidetti, D. Mitruevičiūtė, Vilnius 2018

Beddington 2013: *Pietro Bellotti. Un altro Canaletto*, catalogo della mostra (Venezia, 7 dicembre 2013 - 28 aprile 2014), a cura di C. Beddington, Verona 2013

Bellesi 1994: *Mostra dedicata all'effigie di San Giovanni Battista*, a cura di S. Bellesi, Firenze 1994

Bellesi 2009: S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze 2009

Bellesi 2020: S. Bellesi, *Ricognizioni storiche e critiche per un esame sulla pittura fiorentina al tempo di Francesco Stefano di Lorena*, in "Valori Tattili", 15, 2020, pp. 82-106

Bellesi 2021: S. Bellesi, *Personaggi, architetture, rovine archeologiche e paesaggi nella pittura fiorentina del Settecento al tempo dei Lorena*, in Ciampolini 2021, pp. 106-113

Bellesi – Visonà 2008: S. Bellesi, M. Visonà, Giovacchino Fortini. *Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Firenze 2008

Bertelli 2011-2012: B. Bertelli, *Commercio antiquario a Firenze nel primo trentennio dopo l'Unità d'Italia: protagonisti, transazioni e circolazione delle opere d'arte*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, relatore prof. D. Levi, a. a. 2011-2012

Berti 2010: F. Berti, *Francesco Conti*, Firenze 2010

Bevilacqua 2010: G. Zocchi, *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010

Borroni Salvadori 1955: F. Borroni Salvadori, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze 1955

Borroni Salvadori 1974: F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVIII, 1, 1974, pp. 1-166

Borroni Salvadori 1982: F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, Napoli 1982

Botticelli 2015: S. Botticelli, *Galli*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento* -1, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, e R. Spinelli, Ospedaletto (Pi) 2015, pp. 169-199

Carofano 2006: *Fantastiche vedute. La pittura di capriccio in Toscana dal Ciafferi ai Poli*, a cura di P. Carofano, Ospedaletto (Pi) 2006

Casciu 2006: *La Principessa Saggia: l'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), a cura di S. Casciu, Livorno 2006

Chiarini 1990: M. Chiarini, *Dipinti e sculture dal XIV al XVIII secolo*, in *Opere d'arte della Cassa di Risparmio di Firenze*, a cura di M. Chiarini, E. Spalletti e P. Zamarchi Grassi, Firenze 1990, pp. 35-125

Chiarini - Marabottini 1994: *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, 29 giugno - 30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia 1994

Chiarini 2002: M. Chiarini, *Turcherie fiorentine del Settecento*, in *I Guardi. Vedute, capricci, feste e "quadri turcheschi"*, a cura di A. Bettagno, Venezia 2002, pp. 213-215

Ciampolini 2021: *Goya Boucher Ricci Batoni e i maestri del '700 nelle città del Cybei*, catalogo della mostra (Carrara, 11 giugno - 10 ottobre 2021), a cura di M. Ciampolini, Cinisello Balsamo (Mi) 2021

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

Di Dedda 2008: M. T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria di Carlo Gerini. Documenti e dipinti inediti*, in "Storia dell'Arte", 119, 2008, pp. 31-90

Di Dedda 2010: M. T. Di Dedda, *Ultime novità sulla dispersione della collezione Gerini*, in "Storia dell'Arte", 125/126, 2010, pp. 151-169

Di Dedda 2014: M. T. Di Dedda, *Seta e damasco: il caso fiorentino dei Gerini*, in *Vestire i palazzi*, a cura di A. Rodolfo e C. Volpi, Città del Vaticano 2014, pp. 355-362

Di Dedda 2022: M. Di Dedda, *Magia e ragione, un disputa sulla stregoneria nel 1750: due dipinti di Giuseppe Zocchi e non di Andrea Locatelli*, in *Mostrare il sapere. Collezioni scientifiche, studioli e raccolte d'arte a Roma in età moderna*, a cura di M. C. Cola, Città del Vaticano 2022, pp. 281-288

Evans Dee 1968: E. Evans Dee, *Views of Florence and Tuscany by Giuseppe Zocchi (1711-1767). Seventy-Seven Drawings from the Collection of The Pierpont Morgan Library*, New York, New York 1968

Frascione 1991: *Disegni italiani del Sei-Settecento*, catalogo della mostra (Fiesole, 19 settembre - 3 novembre 1991), a cura di E. Frascione, Fiesole 1991

Galleria Salamon 1986: Galleria Salamon, *Disegni e tempere di antichi maestri italiani*, Milano 1986

Giusti 2006: *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio - 5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006

Gregori 1983: M. Gregori, *Vedutismo fiorentino: Zocchi e Bellotto*, in "Notizie da Palazzo Albani", XII, 1983, 1-2, pp. 242-250

Gregori 1994a: M. Gregori, *Giuseppe Zocchi vedutista*, in Chiarini - Marabottini 1994, pp. 43-47

Gregori 1994b: M. Gregori, *La veduta nella prima metà del Settecento: Zocchi e Bellotto*, in Gregori - Blasio 1994, pp. 155-214

Gregori 1994c: M. Gregori, *La veduta fiorentina nella seconda metà del Settecento*, in Gregori - Blasio 1994, pp. 215-266

Gregori - Blasio 1994: M. Gregori, S. Blasio, *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, Cinisello Balsamo (Mi) 1994

Harprath 1988: R. Harprath, *Giuseppe Zocchi. Veduten der Villen und anderer Orte der Toscana, 1744*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 7 dicembre 1988 - 12 febbraio 1989), München 1988

Ingendaay 2013: M. Ingendaay, "I migliori pennelli". I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca. Il palazzo e la galleria 1600-1825, 2 voll., Milano 2013

Kowalczyk 2015: Bellotto e Zocchi tra Venezia, Firenze e Roma, in *Venezia Settecento*, a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo (Mi) 2015, pp. 75-83

Kowalczyk 2016: *Bellotto e Canaletto. Lo stupore e la luce*, catalogo della mostra (Milano, 25 novembre 2016 - 5 marzo 2017), a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo (Mi) 2016

Kowalczyk 2019: *Bernardo Bellotto 1740. Viaggio in Toscana*, catalogo della mostra (Lucca, 12 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di B. A. Kowalczyk, Cinisello Balsamo (Mi) 2019

Kowalczyk 2021: A. B. Kowalczyk, Il marchese Andrea Gerini, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. 6, *Anton Maria Zanetti di Girolamo. Il carteggio*, a cura di M. Magrini, Trento 2021, pp. 85-89

Marsch 2010: A. Marsch, *Friedrich Bernhard Werner 1690-1776. Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustrierten Reisemanskripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren*, Weissenhorn 2010

Mason 1981: R. M. Mason, *Giuseppe Zocchi: Vedute di Firenze e della Toscana*, Firenze 1981

Pollak 1994: *The Mark J. Millard Architectural Collection. IV, Italian and Spanish Books, Fifteenth through Nineteenth Centuries*, a cura di M. Pollak, Washington - New York 1994, pp. 516-524

Ragni 2020: S. Ragni, voce *Zocchi Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Trofarello (To) 2020, pp. 739-743

Roani 2009: *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. Volume IV: L'età lorenese. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, a cura di R. Roani, Firenze 2009

Salerno 1991: L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991

Simari 2019: M. M. Simari, *Mascherate e carnevali tra Roma e Firenze nella seconda metà del Seicento*, in *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra (Firenze, 20 febbraio - 5 maggio 2019), a cura di M. M. Simari e A. Griffi, Livorno 2019, pp. 111-137

Sisi - Spinelli 2009: *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio - 30 settembre 2009), a cura di C. Sisi e R. Spinelli, Firenze 2009

Sottili 2010: F. Sottili, *Giuseppe Zocchi per Orazio Sansedoni: un vedutista fiorentino "sul gusto del Canaletto"*, in "Paragone/Arte", LXI, 2010, 91, pp. 64-72

Sottili 2019a: F. Sottili, *Una conversation piece di Giuseppe Zocchi per Andrea Gerini*, in "Paragone/Arte", LXX, 2019, 144, pp. 55-59

Sottili 2019b: F. Sottili, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, vol. 3, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano e R. Spinelli, Ospedaletto (Pi) 2019

Sottili 2020: *I colori di Arlecchino. La Commedia dell'Arte nelle opere di Giovanni Domenico Ferretti*, catalogo della mostra (Firenze, 26 febbraio - 31 maggio 2020), a cura di F. Sottili, Firenze 2020

Sottili 2023: F. Sottili, *Luigi Molinelli "pittore fiorentino d'architettura"*, in "Imagines", 2023, 9, pp. 164-191

Tosi 1990: A. Tosi, "La bella e utilissima arte dell'intaglio" e le vedute della Toscana settecentesca, in L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, F. Tongiorgi, *La Toscana descritta. Incisori e viaggiatori del '700*, Pisa 1990, pp. 41-76, 115-246

Tosi 1997: A. Tosi, *Inventare la realtà. Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Firenze 1997

Walpole 1954: *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, a cura di W. S. Lewis, W. H. Smith e G. L. Lam, 16 voll., London 1954-1971

Zangheri 2000: *Gli accademici del disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000



ISSN n. 2533-2015

Imagines
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi