

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.