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

imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

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

2
agosto 2018

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI

Gli Uffizi Corridoio Vasariano Palazzo Pitti Giardino di Boboli

Imagines è pubblicata a Firenze dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie Digitali
Coordinatore Gianluca Ciccardi

Coordinatore delle iniziative scientifiche delle Gallerie degli Uffizi
Fabrizio Paolucci

ISSN n. 2533-2015

imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

2

agosto 2018

indice

n. 2 (2018, Agosto)

6
EIKE SCHMIDT
Riflessioni digitali

10
SILVIA MASCALCHI
Percorsi di Alternanza Scuola/Lavoro alle Gallerie degli Uffizi.
Diario di un'esperienza in progress

20
SIMONE ROVIDA
Quando l'arte entra in scena.
Il caso *Uffizi Live* e le arti dello spettacolo dal vivo
come modello di valorizzazione museale

36
ELVIRA ALTIERO, FEDERICA CAPPELLI,
LUCIA LO STIMOLO, GIANLUCA MATARRELLI
Un database on-line per la conservazione
e lo studio delle sculture antiche degli Uffizi

52
ALESSANDRO MUSCILLO
I busti dei Granduchi nell'allestimento di Luigi Lanzi
nel Ricetto Lorenese degli Uffizi

84
ADELINA MODESTI
Maestra Elisabetta Sirani, "Virtuosa del Pennello"

98
CARLA BASAGNI
PABLO LÓPEZ MARCOS
Tracce del "Museo di Firenze com'era" agli Uffizi:
l'archivio di Piero Aranguren (Prato 1911- Firenze 1988) donato alla Biblioteca

le schede

107 **FABRIZIO PAOLUCCI**
Arte romana (II sec. d. C.), *Arianna Addormentata*

119 **VINCENZO SALADINO**
Arte romana (Copia del II sec. d. C. da un originale greco del IV sec. a. C.),
Apoxyomenos (Atleta con strigile)

122 **DANIELA PARENTI**
Spinello Aretino, *Cristo benedicente*
Niccolò di Pietro Gerini, *Crocifissione*

132 **ELVIRA ALTIERO**
Niccolò di Buonaccorso, *Presentazione della Vergine al Tempio*

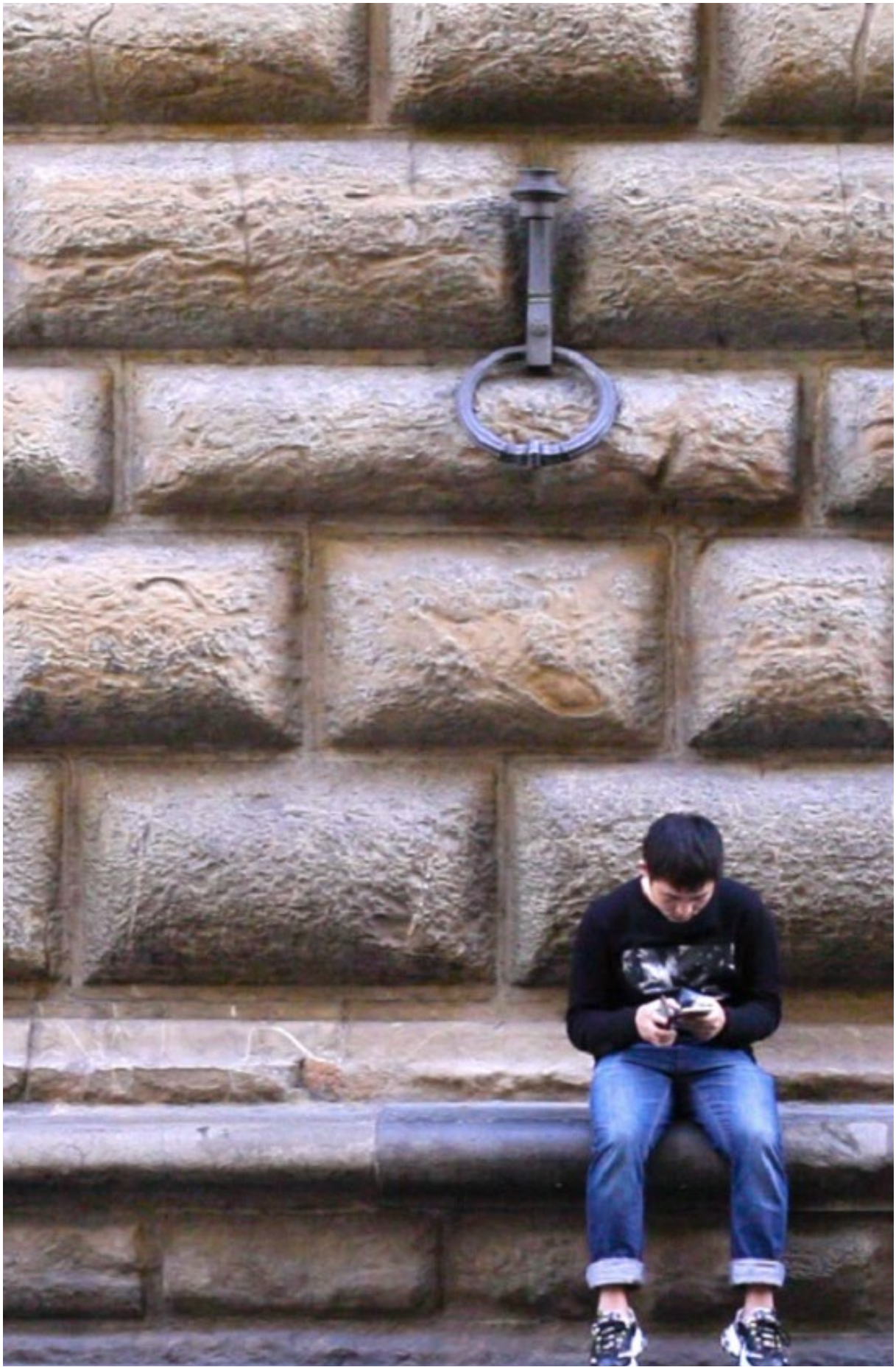
Eike Schmidt

RIFLESSIONI DIGITALI

Nel suo film *Shirin* (2008) Abbas Kiarostami ci intrattiene per un'ora e mezza su un gruppo di donne che, in una sala iraniana, assistono a una resa cinematografica di fantasia tratta dal romanzo epico medievale, dai toni tragici e rocamboleschi, *Khosrow e Shirin*. Come in una pièce radiofonica, audio e parlato sono gli unici strumenti narrativi, mentre i volti in primo piano delle spettatrici di un film per noi invisibile, registrano una risposta emotiva al racconto e un coinvolgimento la cui ricca e multiforme intimità ricorda a tratti la maestria esibita da Leonardo da Vinci nella sua *Adorazione dei Magi* – generoso teatro di affetti umani (ed equini) di nuovo agli Uffizi dopo il recente restauro. Senza pretese di primogenitura quanto all'idea di rivolgere la cinepresa sul pubblico in sala – un esempio classico è il Woody Allen di *Provaci ancora, Sam* (1972), che intende la sequenza introduttiva come prologo a un'implicita variazione sul tema argutamente rovesciato della "vita imitazione dell'arte", caro a Oscar Wilde – la radicalità di Kiarostami nel seguire questo solco non conosce rivali. La scelta di concentrarsi sulle reazioni di un pubblico iraniano contemporaneo riducendo al solo audio la trama e l'azione sottese, genera un'enfatizzazione emotiva che induce a riflettere e a meditare. In effetti, per citare l'*epos* archetipico di un altro popolo, è come se l'atmosfera sentimentale, contemplativa e disvelante della *Nibelungenklage* (Il Lamento dei Nibelunghi) – seconda parte assai meno nota del poema, sospesa tra il lutto per gli eroi caduti e il confronto con lo strazio della colpa e del giudizio – fosse stata sovrapposta alla celebre prima parte, il drammatico *Nibelungenlied* (Canto dei Nibelunghi) – o come se il *thrénos* della Vergine bizantina fosse stato recitato parallelamente al racconto evangelico della Passione.

Di tale coinvolgimento emotivo non recano traccia i tre video di Giacomo Zaganelli ospitati dall'estate 2018 a settembre 2019 nella galleria 56, nel punto di passaggio tra i due piani espositivi degli Uffizi. *Illusion* (2017) documenta le bizzarre coreografie disegnate dai turisti persi in una ridda di selfie o scatti reciproci in Piazza del Duomo e davanti alla Loggia dei Lanzi. I soggetti sembrano completamente assorbiti dai loro apparecchi digitali e del tutto estraniati dal contesto che li circonda. Il campanile di Giotto e i gruppi scultorei di Piazza della Signoria appaiono così ridotti al rango di sfondo di un set fotografico. Anche lo scampanio delle chiese è ormai un rumore qualsiasi, capace tutt'al più di risvegliare i visitatori strappandoli alla ripetitività sonnambolica di gesti autoreferenziali. Lo strumento – vale a dire il mezzo – pare l'unico messaggio. Lo schema è ancora più chiaro in *Uffizi Today*, girato a luglio 2018 presso le nostre sale botticelliane durante una domenica di ingresso gratuito. L'occhio è colpito dall'ostensione rituale dello smartphone di fronte a un capolavoro ammirato (o almeno riconosciuto) – azione ormai diventata l'equivalente nel mondo reale del "like" o del cuoricino. Selfie cristallizzati in espressioni e mosse stereoti-

pate che fanno il verso agli emoji, sfilano davanti a tele iconiche.
Fra i visitatori dell'installazione di Zaganelli non sono pochi quelli a cui strappa un sorriso la scoperta di fissare lo sguardo su gente intenta a ripetere i loro stessi gesti di appena qualche minuto prima. La sorpresa, per così dire, di essere stati colti in fallo, li spinge spesso ad attaccare discorso – mentre altri riestraggono il cellulare per mimare il rituale cui assistono, ponendo così un altro strato di distanza tra sé e il capolavoro d'origine, pur ospitato nello stesso edificio. L'estrema banalità compulsiva di simili reazioni al grande retaggio pittorico del passato è resa ancor più inquietante da un confronto con le conversazioni da camera voyeuristica che riecheggiano – a partire dal nome – nel reality show *Gogglebox*, proposto dalla tv britannica già dal 2013 e inteso come una sorta di versione contemporanea della pittura di genere olandese del Seicento: un videoritratto delle espressioni verbali di gente di umilissima estrazione sociale ed economica in risposta a quanto passa sullo schermo. Veicolo primario di significato nonché generatore e spunto di momenti di scambio (per quanto rari, stringati e insulsi), il televisore che domina le case ha di fatto assunto un ruolo simile a quello di un quadro esposto con la sua cornice in un museo.
Fra i video di Giacomo Zaganelli, il più toccante è forse *Everywhere but Nowhere* (2017), consistente in un'unica ripresa della durata di alcuni minuti. Dietro l'andirivieni di autobus, macchine e passanti che percorre lo sfondo da sinistra a destra e viceversa, si scorge un ragazzetto seduto sulla panchina in pietra serena prospiciente la solenne facciata in bugnato di Palazzo Strozzi. Il ragazzo è interamente immerso nel mondo del suo cellulare. Non alza mai lo sguardo; la vista del suo volto ci resta preclusa, ma non lo scorrere delle sue dita sul minuscolo dispositivo che tiene in grembo con un raccoglimento memore del celebre *Spinario*, il fanciullo di marmo che si estrae un aculeo dal piede sinistro. Il gesto che compie ha infatti anch'esso un impatto limitato sul mondo circostante, non è né eroico né straordinario, ma basta ad assorbire le sue energie mentali. Il medesimo distacco dal contesto si ravvisa nel ragazzo sulla panchina di Palazzo Strozzi, presumibilmente intento a maneggiare la sua app di messaggistica. Ma sarà vero? Non potrebbe invece consultare i database degli Uffizi, ora comodamente riuniti nella sezione "Archivi Digitali" del nostro sito? Con ogni evidenza, è assai improbabile che questo sia il suo caso. Ma potrebbe essere quello di altri; anzi: tutti sono invitati a far tesoro delle quasi 150.000 voci dedicate ad opere custodite a Firenze o nei paraggi e ormai accessibili in ogni angolo del pianeta. Provate i nostri tour virtuali HyperVisions o fate scorrere sulla punta delle dita antiche sculture scannerizzate e rese disponibili nella sezione "Opere" del nostro sito. Vi aspettiamo ovviamente anche su Twitter e Instagram. Seguiteci! Imparerete divertendovi.



Silvia Mascalchi

PERCORSI DI ALTERNANZA SCUOLA/LAVORO ALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI. DIARIO DI UN'ESPERIENZA IN PROGRESS.

"Ambasciatori dell'Arte" è la denominazione collettiva dei percorsi in Alternanza Scuola/Lavoro proposti dalle Gallerie degli Uffizi e sui quali ad oggi, dopo due anni di crescita ed esperienza, è possibile fare riflessioni e indicare alcuni tratti caratteristici che, anche avvalorati dal continuo contatto e dialogo con i protagonisti (docenti, studenti, personale che nei musei a vario titolo si occupa dei progetti), appaiono come particolarmente qualificanti e innovativi.

Nell'inoltrato autunno del 2015 si cominciò a parlare dell'esigenza di proporre alle scuole, il settore tradizionalmente più rilevante nell'utenza del Dipartimento Scuola e Giovani, progetti che corrispondessero a quanto prescritto dalla Legge 107, conosciuta come "La Buona Scuola", in merito alla pratica dell'Alternanza Scuola/Lavoro (da ora in poi ASL). L'ufficio stava affrontando, come del resto tutto il sistema museale nazionale, i cambiamenti originati dalla legge di riforma Franceschini; da poco era stato dato l'annuncio dell'arrivo di un nuovo direttore, si stava organizzando il nucleo museale che avrebbe preso la denominazione di Gallerie degli Uffizi e permaneva una discreta incertezza sulla sorte amministrativa di un ufficio che, ormai operante da quarantacinque anni, assolveva alle esigenze nel settore educativo per tutti i musei statali fiorentini.

Le novità sembravano essere la sigla caratterizzante di quel periodo, spettava a noi offrire proposte giuste alle rinnovate esigenze, formulare risposte alle urgenze del momento. Determinante è stata la collaborazione con l'Ufficio Scolastico Regionale per la Toscana a cui siamo collegati con un protocollo di intesa già dal 2012: insieme cominciammo ad affrontare la tematica dell'alternanza e, avvantaggiandosi di un precedente progetto denominato "Ambasciatori dell'Arte", proposto alle scuole quale possibilità di approfondimento delle competenze storico-artistiche e nelle lingue straniere, ne proponemmo una versione riconvertita alle nuove esigenze. Contemporaneamente ci impegnammo a comprendere a fondo tutto il complesso ordine di novità burocratiche e amministrative inerenti al funzionamento dell'alternanza, sia sul fronte delle scuole che degli enti ospitanti. Dall'impegno poderoso prodotto in quel primo anno di lavoro nacque il Protocollo d'Intesa MIUR-MIBACT "La vita civile - SISTEMA TOSCANA", strumento essenziale per i successivi fruttuosi sviluppi della questione. Il protocollo prevede l'impegno unificato del MIUR, dei Musei autonomi fiorentini e del Polo Museale della Toscana a favorire la realizzazione di percorsi di ASL in grado di coniugare finalità educative e formazione professionale nello specifico ambito dei beni culturali.

A parziale consolazione delle nostre fatiche e indubbio apprezzamento dell'azione dell'ufficio il fatto che, pur avendo in quel breve convulso giro di mesi cambiato per tre volte istituto di riferimento, denominazione e indirizzo e-mail, fummo comunque raggiunti da ben ventiquattro istituti scolastici intenzionati a partecipare ai nostri percorsi di ASL.

Nel secondo anno di applicazione della Riforma della "Buona Scuola" abbiamo prodotto un dossier di documenti burocratici specifici ad uso dei docenti indispensabili a rendere più fluida l'operatività, abbiamo anche ampliato l'offerta di percorsi in alternanza con le specifiche degli "Ambasciatori del Verde" e degli "Ambasciatori della Musica", oltre al nuovo progetto della "Panchina delle Fiabe".

Se gli "Ambasciatori del Verde" e gli "Ambasciatori della Musica" erano una filiazione diretta del progetto originale, il primo con un'accentazione più specifica sugli aspetti storico-botanici dei giardini storici e il secondo destinato espressamente ai licei musicali, la "Panchina delle Fiabe" nasce da una collaborazione già in essere, quella con il Teatro della Pergola, e forma gli studenti per essere in grado di narrare ai bambini, in maniera accattivante e persuasiva, delle fiabe da loro scelte o da loro stessi scritte, traendo ispirazione dal giardino. I ragazzi imparano a conoscere gli aspetti storici e artistici del giardino di competenza, nel nostro caso il giardino di Boboli, si confrontano con chi ne ha cura e ne comprendono sia la valenza museale che di luogo di svago per la popolazione residente, soprattutto famiglie con bambini che rappresentano la loro utenza di riferimento. Su questo progetto è stato possibile realizzare una collaborazione con i Centri estivi del Comune di Firenze, assicurando così ai bambini una bella occasione di svago e di conoscenza dello splendido giardino mediceo.

Introducendo il percorso della "Panchina delle Fiabe" abbiamo accennato alla collaborazione con il **Centro di Avviamento all'Espressione** del Teatro della Pergola, collaborazione che si è andata significativamente rafforzando fino a diventare strategica nella formazione di tutti gli studenti che partecipano ai nostri percorsi di alternanza. Assieme ai servizi educativi del Teatro della Pergola

abbiamo considerato di particolare importanza la proposta di potenziamento delle competenze legate alla parola, utili per le attività che andranno a svolgere in museo ma anche in altri e futuri ambiti lavorativi e personali. La proposta, in un primo momento non sempre facilmente accettata dalle scuole, ha invece riscontrato un deciso gradimento da parte degli studenti e, già dopo le prime lezioni in teatro, i docenti erano in grado di riferirci di un evidente miglioramento degli studenti anche nelle verifiche scolastiche orali.

Il lavoro sulle competenze ci ha condotto anche a ulteriori riflessioni e a un progressivo adeguamento allo spirito dell'attività di ASL così come intesa dalla Legge 107/2015: abbiamo perciò incluso nel percorso di formazione degli studenti incontri con il personale operante nei musei e occasioni di maggiore conoscenza dell'operatività degli ambienti in cui svolgono la loro azione. L'attività di "Ambasciatore dell'Arte" o di "Ambasciatore del Verde" colloca i ragazzi in una effettiva situazione lavorativa: i visitatori provenienti da ogni parte del mondo sono portatori di esigenze e curiosità multiformi, l'approccio con adulti a cui proporre il servizio di visita guidata è già di per se una circostanza di non semplice gestione, padroneggiare e gestire spazi e situazioni per loro insoliti rafforza le capacità di collaborazione e di *problem solving*. Ma il vero successo del percorso, quello che stiamo cercando di realizzare, è l'integrazione con il personale sta-

bile dei musei, in un'interazione che sia funzionale e di reciproca conoscenza. La volontà di qualificare in modo deciso ed evidente la componente professionalizzante dei nostri percorsi di ASL è stata anche all'origine dell'innovativo percorso intitolato "Professionalità nei Beni Culturali", realizzato in forma sperimentale nell'anno scolastico 2016-17, grazie alla collaborazione con l'Istituto Peano e divenuto parte integrante della nostra offerta da quest'anno, per otto classi delle scuole fiorentine.

Il percorso segue le indicazioni del MIUR per una coerente triennalizzazione dell'impegno di ASL, al fine di permettere agli studenti di presentare in sede di esame di Stato una argomentata relazione sull'esperienza. Il primo anno del percorso, totalmente gratuito per quanto riguarda i servizi offerti dalle Gallerie degli Uffizi, prevede una nutrita serie di incontri formativi volti a far conoscere ai ragazzi non solo il funzionamento di un grande museo ma anche specifiche attività quali quelle svolte dal Nucleo Tutela dei Carabinieri; al termine della fase formativa gli studenti vengono inseriti in alcuni uffici e dipartimenti oppure impiegati in attività di Info Desk presso gli Uffizi e Palazzo Pitti.

Nel secondo anno del percorso gli studenti svolgono attività di Ambasciatori dell'Arte o del Verde secondo le ormai sperimentate prassi formative e operative e, nell'ultimo anno scolastico, che termina con l'esame di Stato, gli studenti approfondiscono in una loro tesina/re-

lazione un aspetto della loro esperienza presso le Gallerie degli Uffizi, sempre e comunque con un aiuto e una disponibilità collaborativa del Dipartimento Scuola e Giovani.

Il percorso "Professionalità nei Beni Culturali", dedicato agli Studenti delle scuole fiorentine o degli immediati dintorni, ha ispirato un'altra offerta aperta da questo anno scolastico a tutte le scuole italiane e che ha da subito riscosso un certo apprezzamento: il progetto totalmente gratuito "Una giornata agli Uffizi davanti e dietro alle quinte" a cui possono accedere le scuole che svolgono in tutta Italia attività di ASL nel settore dei Beni Culturali e che consente ai partecipanti di ottenere la certificazione di sei ore di attività di alternanza. L'offerta prevede una visita alla Galleria degli Uffizi, o, su richiesta e per speciali esigenze didattiche, ad un altro dei musei del raggruppamento museale quale, per esempio, per un istituto che si occupi di moda, il Museo della Moda e del Costume. La giornata prosegue con una lezione sul funzionamento di un grande museo, che prevede la spiegazione delle specificità dei diversi uffici e dipartimenti, e termina con la visita a uno o due ambienti normalmente non visitabili dal pubblico quale il Gabinetto Disegni e Stampe, la Biblioteca degli Uffizi o il Gabinetto fotografico.

Durante il presente anno scolastico è in fase di sperimentazione, con una gruppo di allievi del Liceo Michelangiolo di Firenze, un nuovo percorso di ASL spe-

cificamente pensato per i licei classici ma utilizzabile anche da altre scuole e intitolato "Dalla retorica antica alla narrazione moderna, le statue raccontano". Partendo dall'ormai perduta consapevolezza delle motivazioni iconologiche per cui alcune statue erano collocate in specifici contesti al fine di rammentare ai colti visitatori insegnamenti di carattere etico, civico o morale, si è immaginato, con il prezioso aiuto del nostro archeologo dottor Fabrizio Paolucci, di ritrovare tali riferimenti culturali, farli analizzare e interiorizzare agli studenti, i quali, anche avvalendosi di altre lezioni in Galleria per imparare a conoscere l'importante collezione di statuaria antica degli Uffizi, realizzano delle brevi narrazioni su uno specifico gruppo di statue restituendo loro metaforicamente la voce. Terminata questa parte di formazione storico artistica e filosofico letteraria, inizia una formazione presso il **Centro di Avviamento all'Espressione** del Teatro della Pergola, finalizzata alla realizzazione di un evento/spettacolo da svolgersi presso la medesima Galleria degli Uffizi, dove le antiche sculture sono conservate, e che quest'anno inaugurerà la stagione di "*Uffizi Live*".

Anche in questo anno scolastico sono maturate le condizioni e si sono stretti contatti per cui dall'autunno 2018 si andrà a sviluppare la sperimentazione di una nuova proposta, ispirata alla trasmissione dei beni culturali immateriali: un progetto di forte innovazione e che andrà a incidere su una tipologia lavorativa che ha caratterizzato l'idea di eccellenza della città di Firenze. Non intendiamo in questa sede anticipare troppo sul nuovo percorso che sarà presentato alle scuole e alla cittadinanza dal Direttore Eike Schmidt nell'ambito di una conferenza stampa.

Diversificare i percorsi di ASL, intensificare le occasioni di relazione e contatto con i lavoratori del mondo museale, semplificare, nei limiti del possibile, le pratiche burocratiche, tutto questo riassume l'impegno dell'ufficio per un'esperienza di alternanza che coniughi educazione al patrimonio con l'orientamento al lavoro, la crescita culturale con una nuova consapevolezza di opportunità e responsabilità lavorative. Gli studenti si appassionano ai luoghi dove svolgono i loro incarichi e al contempo si rendono conto di quante realtà operativamente specializzate concorrano al buon funzionamento di un meccanismo tanto complesso e affascinante quale è un museo o un altro luogo della cultura: un giardino storico, una biblioteca, uno scavo archeologico, un teatro o un archivio. Fare oggi proposte valide di ASL nel settore dei Beni Culturali vuol dire non solo fare veramente "Buona Scuola" ma anche far intendere, forse non solo agli studenti, quante opportunità offra il settore alla nostra economia e quanto bisogno esista di nuove forze che si impegnino attivamente nella tutela e valorizzazione del nostro patrimonio culturale. Le Gallerie degli Uffizi si pongono come esempio di buone pratiche nel settore e questo è confermato dalla crescita costante delle richieste e dai positivi riscontri di docenti e studenti, che con noi

si sono impegnati, e del nostro operare sono diventati, più che utenti, veri e propri coprotagonisti.
Da questa ultima considerazione prendono origine tutta una serie di osservazioni che abbiamo realizzato in corso d'opera. Il gruppo di lavoro del Dipartimento, molto impegnato a comprendere lo spirito e la prassi dell'ASL, ha iniziato ad apprezzare certi comportamenti e alcune dinamiche di gruppo solo quando le attività si sono andate materializzando nei vari ambiti previsti. Ci siamo trovati così davanti a risultati di grande importanza ma inattesi. I percorsi non solo conseguivano i traguardi che ci eravamo determinati ma andavano oltre, in ambiti che potremmo definire di carattere psicologico e sociologico. Nel prendere coscienza di questa realtà ci sono stati di grande utilità i racconti dei docenti ma soprattutto la diretta osservazione di come agivano gli studenti messi alla prova non solo da un'articolata formazione ma anche e soprattutto da attività di non poca responsabilità.
Durante il primo incontro di formazione, generalmente tenuto dalla scrivente, si raccomanda, con tatto e leggerezza, di presentarsi alle attività lavorative con abiti che rendano evidente una forma di rispetto sia per i luoghi particolari in cui si opera che per il pubblico dei visitatori. Gli studenti hanno superato le nostre più ottimistiche aspettative; i ragazzi si sono spesso presentati con la giacca (stupendo i loro stessi genitori che, almeno in un caso che ci è stato riferito da una docente, hanno telefonato per chiedere motivo di tale insolito abbigliamento), le ragazze hanno sfoggiato abiti graziosi e professionali, mentre alcuni gruppi si sono inventati una sorta di divisa e si sono cambiati prima di iniziare a lavorare. Si tratta di una piccola accortezza, indizio comunque della volontà di com-

piere al meglio il compito loro assegnato. Un altro aspetto interessante che è stato possibile verificare durante le attività lavorative è stato quello delle forme organizzative messe in atto dai gruppi di studenti per meglio gestire sia gli spazi che i carichi di lavoro e assicurare a ciascuno di loro la possibilità di confrontarsi con i visitatori. Spesso i luoghi museali hanno spazi obbligati di percorso, presentano attrazioni per il pubblico che possono creare assembramenti o indurre a sottovalutare alcune opere o ambienti pur interessanti. Alcuni gruppi hanno inventato una specie di staffetta, consegnando i turisti di sala in sala ai loro compagni, costruendo così una narrazione conseguente e variata.

Molti di questi accorgimenti erano stati suggeriti dalle educatrici museali che hanno curato la loro formazione, ma gli studenti sono riusciti a metterli in atto e a gestirli, operando in un lavoro di squadra che ha molto giovato non solo al servizio ma soprattutto a un'inedita coesione di classe o di gruppo che più difficilmente sarebbe stato possibile attuare fra le mura scolastiche.

In più di un'occasione ci sono stati segnalati dai docenti situazioni in cui studenti non particolarmente brillanti e con scarso profitto scolastico si erano dimostrati particolarmente attivi e responsabili nello svolgere la loro attività di Ambasciatori. Si trattava in alcuni casi di allievi che avevano manifestato volontà di abbandonare gli studi e che avevano ritrovato motivazione proprio nell'attuazione di questo particolare impegno, tornando ai normali doveri scolastici con una maggiore autostima che li aveva convinti a persistere nel corso di studi intrapreso.

Questo elemento ci sembra di particolare importanza, essendo quello dell'abbandono scolastico una delle più gravi problematiche della scuola non solo italiana. I giovani adulti presentano frequentemente tratti di problematicità con la valutazione di se stessi; spesso entrare in una spirale di insuccesso scolastico equivale al desiderio di allontanarsi dalla scuola, alla speranza di soddisfare più rapidamente nel lavoro un'indipendenza di cui non si coglie la necessaria costruzione attraverso l'acquisizione di una valida preparazione culturale. Un'esperienza gratificante come può essere quella dei percorsi di ASL "Ambasciatori dell'Arte", a contatto con persone che non ti etichettano in quanto non ti conoscono e che sono, in genere, prodighi di complimenti, aiuta a ritrovare fiducia in se stessi, fortificare la propria reputazione nei confronti degli altri studenti e trovare la motivazione per terminare gli studi.

L'ultimo ma non meno importante risultato inatteso che abbiamo potuto rilevare è stato quello dell'inserimento di studenti italiani di prima generazione nei gruppi di lavoro con la precisa indicazione di usare, qualora se ne presentasse l'occasione, la lingua di origine, normalmente usata in famiglia. La pratica è sorta dopo che avevamo potuto osservare una coppia di studentesse russe che avevano accompagnato ben

quattro gruppi di turisti in visita a Boboli e che avevano tradotto i commenti dei visitatori dall'originale lingua russa in italiano; il loro entusiasmo per l'essere state mediatrici di un patrimonio culturale che intendevano proprio, in quanto residenti a Firenze, nella loro lingua di famiglia ci ha fortemente colpiti. Da questa esperienza abbiamo tratto una consuetudine che si è diffusa ed è divenuta preziosa, ampliando la validità del progetto anche in ambito di mediazione culturale.

Ogni progresso, come risulta evidente dalla narrazione finora svolta, deriva dal continuo confronto con tutti i protagonisti dell'esperienza: studenti, docenti, personale dell'ufficio, educatori museali e genitori, che in alcuni casi ci hanno voluto comunicare il loro apprezzamento per il progetto. Questo modo di operare è del resto tratto caratteristico del metodo che dalla sua fondazione informa l'ufficio educativo delle Gallerie degli Uffizi e ne garantisce i risultati in un regime di completa condivisione e trasparenza, rendendo, anche nel caso dei percorsi ASL, minoritari i casi di criticità, attestati significativamente al di sotto delle fisiologiche percentuali di insuccesso scolastico.

Lavorare con studenti della fascia di età coinvolti nei percorsi nell'ASL non è sempre agevole e i migliori risultati si ottengono quando si riesce a farli sentire responsabilizzati e protagonisti di un'azione che necessita del corretto operare di tutti. ◆

Simone Rovida

QUANDO L'ARTE ENTRA IN SCENA

Il caso *Uffizi Live* e le arti dello spettacolo dal vivo
come modello di valorizzazione museale

Nasce nell'estate del 2016 la fortunata rassegna di spettacoli dal vivo *Uffizi Live*, la *kermesse* di eventi e performance che da giugno a settembre anima con successo le sale della Galleria delle Statue e delle Pitture durante le aperture serali del museo. Nasce come un tentativo, una prova, un esperimento inedito di promozione culturale e di valorizzazione alternativa delle opere d'arte degli Uffizi fortemente voluto dal direttore Eike Schmidt. Un esperimento che oggi, ai nastri di partenza dell'edizione 2018, si può dire stia dando i suoi frutti, consentendo di tracciare un primo bilancio che ha visto in soli due anni un crescendo progressivo di numeri e consensi, sia da parte del pubblico spettatore (con un incremento di visitatori nel 2017 del 114,25% rispetto alla prima edizione che pure aveva registrato già un considerevole incremento dell'81,21% rispetto al 2015) sia da parte degli artisti, che in totale hanno presentato, per il bando di selezione 2018, circa 580 progetti per un parterre di soli 15 posti disponibili, ossia più del doppio delle proposte ricevute per l'edizione 2017, e addirittura 25 volte di più di quelle presentate per l'edizione pilota del 2016.

Sono dati di gran lunga incoraggianti, e non solo dal punto di vista del parametro quantitativo. Anche la qualità media delle perfomance si è andata via via attestando su livelli professionistici sempre più alti ed esteticamente apprezzabili senza contare il fatto che anche la stessa area di appartenenza culturale e geografica dei *performer* si è progressivamente e sensibilmente allargata rispetto agli esordi. In confronto alle due precedenti edizioni la rassegna 2018 si distingue soprattutto per una maggiore e più spiccata vocazione internazionale e interculturale degli spettacoli e degli artisti, provenienti quest'anno da tutto il mondo, dal Burkina Faso alla Russia, dalla Cina alla Francia alla Slovenia senza trascurare un'eterogenea e nutrita rappresentanza nazionale che riunisce talenti da tutta Italia, dal Piemonte alla Sicilia, dalla Liguria al Veneto fino alla Puglia passando attraverso la Toscana.

È dunque un piccolo caso in progressiva espansione, e tutto da analizzare, questo di *Uffizi Live*. Si è parlato in apertura di un "esperimento inedito". Perché? In fondo allestire spettacoli di arti performative all'interno dei musei non è certo una novità. Le gallerie e i siti culturali di tutto il mondo organizzano questo tipo di eventi ormai da decenni. E dunque qual è la portata innovativa dell'idea sottesa a questa rassegna? In che modo si può dire che *Uffizi Live* rappresenti un'esperienza museale alternativa, lo spunto per l'elaborazione di modelli inediti di fruizione e valorizzazione dell'arte all'interno dei nostri musei?

Verso la costruzione di un modello semiotico per la valorizzazione delle opere d'arte

Durante l'estate, ogni settimana - in genere il martedì - gli Uffizi restano aperti fino alle 22, e dalle 19 hanno inizio nelle sale del museo delle performance di spettacolo dal vivo concepite *ad hoc*, progettate specificamente in dialogo con le opere d'arte della collezione e gli spazi della Galleria. La prima sostanziale novità rispetto ad operazioni simili realizzate in luoghi d'arte analoghi è proprio questa: gli Uffizi infatti non offrono i propri spazi per ospitare una rassegna, per diventare palcoscenico, sfondo o cornice entro cui attori, danzatori, musicisti e performer sono chiamati ad esibirsi. È il museo stesso il protagonista delle performance: gli artisti vengono cioè stimolati, attraverso un bando di selezione, a creare i loro contributi in un confronto reale, approfondito e specifico con le opere d'arte esposte in Galleria allo scopo di arricchirne la visione e migliorarne la fruizione. Quasi come una committenza d'altri tempi.

Le arti performative previste dal bando sono le più diverse, nel tentativo di intercettare un vasto bacino di utenza, con un'attenzione particolare rivolta ad un pubblico più internazionale possibile, ai giovani e ai loro linguaggi. Ad oggi si sono tenuti spettacoli di teatro, danza, musica, canto, perfomance, *happening*, giocoleria, illusionismo, digital art, nuove tecnologie, ed è stato incoraggiato l'utilizzo dei mezzi espressivi e dei registri più vari, dal tradizionale allo sperimentale, dal classico al contemporaneo, dal sacro al profano, dal drammatico al comico, dal provocatorio al *cross-over* e così via. Senza nessuna preclusione se non un rispetto del decoro, della pubblica decenza, di ogni credo religioso e delle sensibilità proprie di culture diverse.

Distribuendo questionari per analizzare il target e il relativo feedback degli spettatori della rassegna, è emerso che il pubblico che sceglie di rimanere ad assistere alle performance – che sono offerte gratuitamente, nelle sale normalmente aperte e lungo il percorso di visita ordinario della Galleria senza delimitazione alcuna dello spazio scenico - è un pubblico perlopiù internazionale, giovane, under 35, che lascia per il 90% un feedback positivo perché più abituato a vedere esperienze del genere nei grandi musei internazionali.

Qualche resistenza in più invece si riscontra, pur trattandosi solo di casi sporadici ma interessanti, nel pubblico italiano, meno familiare con questo tipo di esperienza museale. È un dato su cui probabilmente pesa una tendenza culturale ormai abbastanza storicizzata da qualche decennio in Italia. Dopo l'e-

1
Stefania Stefanin,
Niobe, 28.06.2016

splosione degli anni Settanta e Ottanta, quando le arti dello spettacolo fiorivano in ogni luogo - ancora meglio se extrateatrale - per andare ad incontrare le persone più diverse per cultura, estrazione sociale, lingua, etnia, condizione, con una vocazione e una funzione segnatamente sociali, si è assistito negli ultimi quarant'anni ad un progressivo riflusso delle stesse arti sceniche entro i confini del proprio alveo naturale di origine: il teatro, complice l'avvento dell'era tecnologica, che necessita di spazi scenici dedicati e sempre più attrezzati, oltre ai profondi cambiamenti socio-culturali e di costume che hanno rivoluzionato tendenze, linguaggi e codici di ogni *medium* di comunicazione, non ultimo lo spettacolo dal vivo.

Nel sentire comune quindi, le attività che "restano fuori" dal luogo di elezione - il teatro - non sempre, e non da tutti, vengono considerate parimenti *arte*, quasi si trattasse di sottoprodotti o prodotti necessariamente commerciali o amatoriali o di serie B o "che se avessero valore non starebbero qui ma in un teatro importante". Dunque non stupisce particolarmente se nel campione statistico rilevato qualche visitatore abbia percepito le arti dello spettacolo all'*interno* dei musei - e quindi all'*esterno* dell'unico luogo evidentemente legittimo e legittimante - non più come forme d'arte vere e proprie in dialogo con le altre (la pittura, la scultura...) quanto piuttosto forme di più o meno consono intrattenimento, diversivi o *divertissement*.

In realtà l'essenza dell'esperimento *Uffizi Live* è proprio portare a dialogare tra loro arti diverse ma sorelle dove l'una legittima e accresce il valore dell'altra in continuità: la differenza è che notoriamente le arti figurative sono quelle che per definizione lasciano un segno perché sono l'eredità visibile e tangibile di un passato, mentre le arti performative per loro natura sono fatte "della stessa materia di cui sono fatti i sogni", per dirla con Shakespeare, sono incorporee, informi, cioè prive di una forma specifica. Non lasciano segno perché vivono, rispetto al dipinto o alla scultura, in un eterno presente. Vivono nel momento stesso in cui vengono rappresentate "per la durata della propria ora e poi non se ne sa

più niente", tanto per continuare a parafrasare il Bardo dalle sue più celebri riflessioni sull'essenza delle arti sceniche. Lo spettacolo rispetto alle arti figurative non lascia traccia di sé visibile agli occhi. Non abita in nessun modo né il dominio della forma né quello della materia né tanto meno è sottoposto alle leggi del tempo.

Sulla scorta di questa consapevolezza i progetti che vengono selezionati per *Uffizi Live* devono tutti avere alla base un'intrigante operazione semiotica di compenetrazione di codici, integrazione di segni, commistione di linguaggi propri sia delle arti performative sia delle arti figurative per creare una moltiplicazione di significati, di suggestioni, di prospettive sulle opere della Galleria; scorci inediti, creativi, personali che avanzino ipotesi e stimolino riflessioni sia attraverso linguaggi contemporanei - più appetibili a un pubblico anche più giovane, che ci interessa particolarmente riavvicinare ai musei – sia attraverso linguaggi transnazionali, evitando quindi progetti in sola lingua italiana o comunque fatti solo di parola, in un'unica lingua o dedicati ad un unico target.

A questo scopo, per creare e prestare la *propria* arte ad una o più opere, ogni artista è quindi chiamato a studiare, lasciarsi preventivamente attraversare e ispirare dai capolavori degli Uffizi, per poi, in un secondo momento, sceglierli e sovrapporre dialetticamente il proprio mondo contemporaneo, i propri linguaggi performativi e "live" e non ultimo il proprio sentire artistico a quello, diverso - perché appartenente ad altri codici - delle arti figurative dei grandi geni del passato; pittori, scultori, architetti che hanno fatto la storia e che oggi *rivivono* nelle sale della Galleria.

Di norma ogni artista selezionato per le performance non studia le opere solo sui libri di critica, ma effettua sopralluoghi preliminari per incontrare fisicamente l'opera d'arte e ascoltarla nel suo contesto, appunto, "vivo". Chiede informazioni al nostro staff, pensa la propria performance in relazione non solo - concettuale - alle opere scelte ma anche logistica, in rapporto alla specificità degli spazi della Galleria dove vorrà esibirsi, che devono restare sempre aperti alla libera circolazione dei visitatori, senza creare ostacoli o ingorghi, e senza prevedere limitazioni o demarcazioni fisiche dello spazio scenico neanche durante gli spettacoli. Il pubblico deve sempre avere la possibilità di scegliere se continuare la propria visita o soffermarsi ad assistere alle performance in completa libertà e per il tempo che crederà opportuno. Se il visitatore sceglierà di rimanere sarà solo perché l'artista riuscirà a catturarlo - per il tempo di cui sarà capace - davanti all'opera d'arte protagonista della sua *pièce*.

"Quattro trappole per artista": le difficoltà di esibirsi agli Uffizi

Non è certo un compito facile quello che viene richiesto agli artisti che partecipano ad *Uffizi Live*. Si trovano in sostanza a dover prevedere e gestire, già in fase di stesura dei loro progetti, una serie di problematiche connaturate alla specificità del contesto degli Uffizi e che, sulla scorta dell'esperienza maturata fin qui, potremmo categorizzare, dal punto di vista della funzione segnica, in quattro insidie o "trappole" con cui c'è sempre da fare i conti per non vanificare il proprio spunto creativo: la tentazione dello specchio, dell'eco, l'effetto acquario e il richiamo della sirena.

1. Le insidie dello specchio

Se per moltiplicare il senso e il fascino di un'opera d'arte l'artista sceglie la strada della sua rappresentazione mimetica riproponendone semplicemente il soggetto, quasi mimandolo fisicamente, dandogli vita e voce come in una sorta di *tableau vivant* a specchio, dall'esperienza delle precedenti edizioni della rassegna emerge che operazioni di questa portata risultano spesso deboli e di poco impatto sul pubblico al limite del *déjà vu*.

Paradossalmente accade che riprodurre visivamente il soggetto in modo quasi speculare, o comunque per via imitativa, piuttosto che rafforzare, banalizzi il contenuto dell'opera d'arte. Questo perché si toglie l'opera al suo tempo, che è un tempo assoluto in cui l'osservatore proietta le sue più diverse e molteplici suggestioni, percezioni e appercezioni emotive, personali. Quando l'artista sceglie di "mimare" o comunque rimodulare gesti ed espressioni di un dipinto o di una scultura, nell'illusione di dargli vita in realtà gli sta solo dando *una* forma. E improvvisamente tutti i molteplici rivoli di senso occulto che un'opera ha inscritta in sé si sviliscono, perdono potenza e capacità fascinatoria.

Strappata al suo tempo assoluto e catapultata in un presente attraverso una semplice rievocazione mimetica a specchio, l'opera d'arte è costretta in una e un'unica forma. Viene "spiegata", ne viene data una sola interpretazione, un'operazione che paradossalmente ne mortifica la connaturata polisemia ottenendo piuttosto l'effetto contrario rispetto a quello sperato, un effetto boomerang per l'artista: è come tirare un unico filo da un gomitolo pieno di altri fili e colori diversi. Lo si può dispiegare in tutta la sua estensione, ma indubbiamente si verrà a perdere quell'effetto policromatico dell'insieme che conserverà sempre un fascino maggiore e maggiori potenzialità rispetto al singolo filo tirato di un unico colore. Imitare o replicare le forme di un'opera d'arte è una vera e propria trappola per l'artista che intende

2
Versiliadanza,
Looking for visions, 14.06.2016

instaurare con l'opera stessa un dialogo interessante e denso di nuovi sapori. Le convulsioni, la torsione e gli spasmi del corpo di un performer, ricalcate o ispirate a quelle scolpite nel marmo del Laocoonte di Baccio Bandinelli, non ne potranno mai restituire la stessa plastica intensità, né la stessa smisurata potenza drammatica e reale se mai queste fossero le intenzioni dell'artista che le mette in scena. A meno che non si tratti di un esercizio didattico o di stile, non conviene mai al performer farsi insidiare dalla tentazione del "copista" e porsi in confronto con l'originale attraverso lo specchio della sua arte.

2. L'effetto eco

Complementare ma di segno opposto alla "trappola dello specchio" è quella di un possibile "effetto eco" che le performance possono generare rispetto alle opere d'arte con cui l'artista intende entrare in relazione. Se nel primo caso il performer si colloca necessariamente come un osservatore *esterno* in una sorta di rappresentazione o imitazione a specchio di tipo simmetrico, frontale o rovesciata che sia, rispetto all'opera, nella seconda ipotesi accade che l'artista cerchi piuttosto la via dell'immedesimazione con l'opera o lo spazio, collocandosi come un osservatore stavolta *interno*, quasi come parte o appendice della stessa opera: una sorta di "amplificatore di senso" o megafono semantico. Facciamo qualche esempio. Eseguire un concerto di musica medievale nella Sala delle Maestà del Due e Trecento o una danza barocca dinanzi al San Lorenzo del Bernini non basta di per sè ad aggiungere un *surplus* di significato.

A volte si crede erroneamente che la sovrapposizione cronologica della scelta dei programmi da eseguire - soprattutto dei grandi autori e artisti del campo della musica, della danza e del teatro - in consonanza con le epoche dei pittori o degli scultori esposti nelle sale della Galleria, basti da sola a creare l'evento. Sicuramente possono

anche essere performance di altissimo pregio che nel migliore dei casi contribuiscono a creare un'atmosfera correttamente intonata all'opera d'arte presa in esame. Ma non sono progetti giusti per *Uffizi Live*. In questo contesto non è un'operazione convincente quella di ricostruire in maniera filologica e ineccepibile ciò che sta *dentro* all'opera d'arte e al suo contesto storico o al suo humus culturale. Né tentare l'immedesimazione nel *genius loci* degli Uffizi.
Accade perciò che quando il performer si limita a percorrere, senza nient'altro aggiungere, questa strada della mera consonanza cronologica accostando artisti di arti diverse come ad esempio musicisti e pittori soltanto perché vissuti nella stessa epoca, piuttosto che moltiplicare segni e significati - che, come abbiamo detto, è il fine ultimo del modello *Uffizi Live* - li sovrappone semplicemente. Ma sovrapposizione non equivale a moltiplicazione. L'effetto ottenuto spesso è solo quello di "accompagnare" l'opera d'arte, sottolineare il contenuto o il soggetto di un dipinto, di una scultura o di un'architettura senza fornirne una prospettiva nuova o alternativa. Un "effetto eco" dunque dove a una voce se ne sovrappone semplicemente un'altra, che sostanzialmente è identica e non sposta di una virgola il dettato originale, e dove il risultato finale è solo una maggiore amplificazione del "volume" del contenuto del messaggio originario come se si utilizzasse un megafono. Senza nessun processo di accumulazione di nuovi significati.

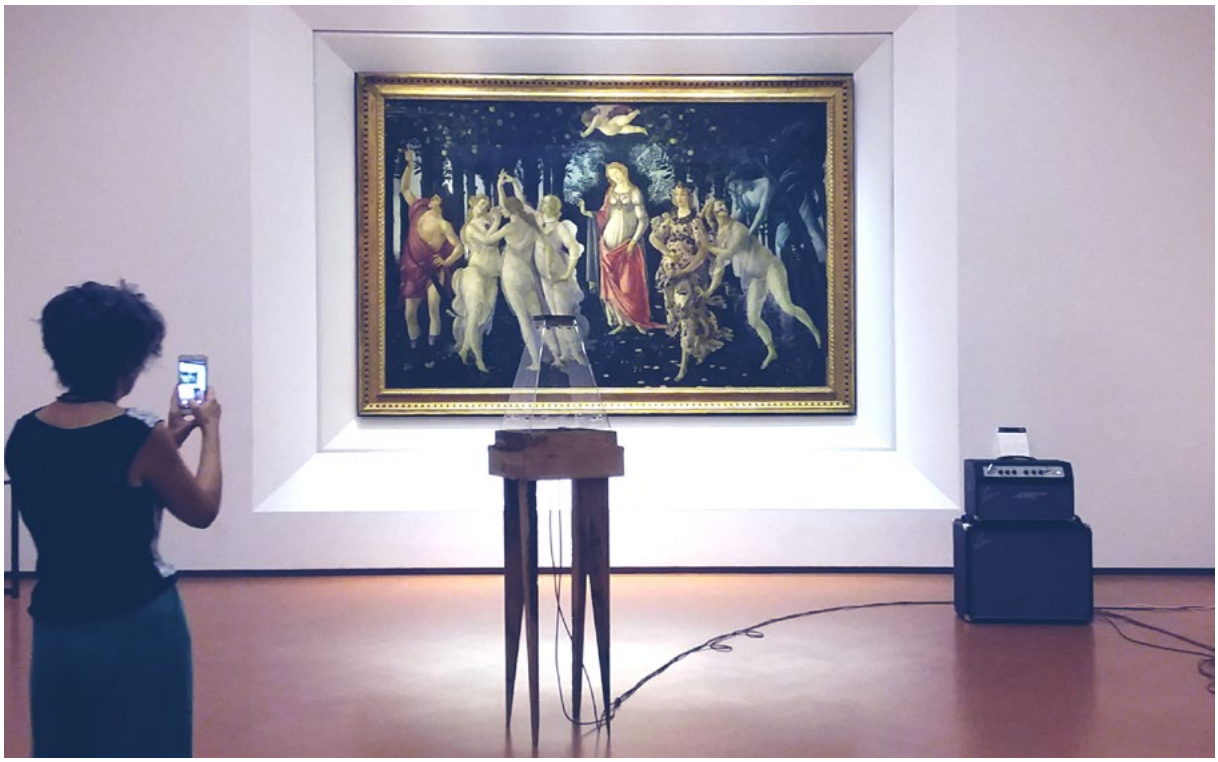
3. L'effetto acquario

Il rischio dell'"effetto acquario" riguarda il pericolo logistico di spazi e misure inadeguate, di relazione spaziale sbagliata fra il corpo degli artisti e le opere d'arte nel contesto degli Uffizi. Ecco perché ogni progetto deve essere sempre preceduto da un considerevole tempo di studio e sopralluoghi e non condotto solo attraverso internet o strumenti virtuali: viceversa il rischio è quello di non cogliere il senso della misura.
Non si può ad esempio pensare di eseguire una coreografia con dieci danzatori se si sceglie come soggetto un quadro fiammingo di 20x20 cm, come non è del resto possibile concepire una performance su un dipinto se purtroppo questo si trova collocato in una posizione logisticamente difficile da gestire, magari in uno spazio angusto o di passaggio, dove verrebbe impedita la libera circolazione del flusso dei visitatori.
Tuttavia anche la scelta di sale ampie e di grandi dimensioni a volte non tiene in giusto conto che lo spazio in questione non è comunque uno spazio *teatrale* che – come suggerisce l'etimo greco della parola stessa *teatro* – assicuri una visione uniforme da qualsiasi punto si guardi. Anzi, qui l'artista si trova spesso ad interagire sullo stesso piano visivo delle opere (dunque non su un palco rialzato visibile a distanza) oppure anche al di sotto o al di sopra delle stesse opere. E se non si è abili nel convertire questi *minus* in punti di forza delle proprie performance, si rischia proprio l'"effetto acquario", con lo spettatore

3 Naomi Berril, *Ritratti di donne*, 11.07.2017

che assiste da una distanza anche emotiva, come dietro ad un vetro, ad un'esperienza priva di empatia, senza capire, senza vedere, guardando solo "affogare" gli artisti nello spazio e limitandosi a vederli muovere ed agire da lontano senza comprenderne il significato.

La Sala della Niobe, tanto per citare un esempio, attrae comprensibilmente molti artisti che desiderano esibirsi in ampi margini di spazio. Ma è pur vero che si tratta di una sala dove è sempre difficile individuare un'area di rispetto della performance perché nonostante le dimensioni, non esistendo nessuna pedana rialzata, il pubblico - che spesso assiste in piedi - finisce per assieparsi in gran numero addosso agli artisti limitando la visione alle prime due o tre file di fortunati. E dunque il fatto di avere una quantità enorme di spazio a disposizione in realtà rischia di essere addirittura penalizzante, soprattutto se la performance è di tipo stanziale, se cioè si svolge in un unico punto con un unico focus prospettico. È vero che la sala può accogliere un gran numero di spettatori, ma è pur vero che se la performance non è ben congegnata la maggior parte di loro rischia di non vedere granché. E i disturbi alla visione nell'osservatore creano sempre disaffezione, lo irritano e lo spingono ad abbandonare l'atmosfera, a rompere il silenzio, il "patto narrativo" che lega performer e pubblico in ogni spettacolo. Considerando infine che non esistono sedute, non c'è una platea e non c'è uno spazio scenico delimitato né punti di vista privilegiati o allestiti *ad hoc*, l'area di rispetto può solo essere creata *in fieri* dalla performance stessa senza nessun altro ausilio.



4 Gli Impresari & Giacomo mercuriali, *Fauna-concerto per insetti*, 26.09.2017

4. Il richiamo della sirena

Il riferimento è al mito omerico della sirena e descrive le insidie nascoste nella scelta, da parte dell'artista, di farsi ammaliare, tentare e attrarre dal potente e seducente richiamo dei capolavori più famosi degli Uffizi. Senza considerare che deve essere la performance ad illuminare di una luce nuova e inedita le opere d'arte e non viceversa.

Quando ad esempio sceglie *La nascita di Venere* di Botticelli come fulcro della propria performance, è necessario che l'artista sia ben consapevole che non deve essere il capolavoro del Maestro fiorentino a valorizzare la sua esibizione, ma esattamente il contrario. E per raggiungere questo risultato bisogna che il progetto sia veramente originale, calibrato e studiato a lungo: cosa si può dire e proporre di nuovo a proposito della Venere di Botticelli per non rischiare l'effetto contrario ovvero che la potenza visiva e comunicativa di quel capolavoro assoluto, che per di più è diventato un vero e proprio feticcio culturale dei giorni nostri, finisca per prevalere e fagocitare gli artisti e le loro perfomance – proprio come accade nell'*Odissea* ai marinai più sprovveduti sull'isola delle Sirene - schiacciandoli, polverizzandoli, facendoli diventare piccoli e tradendo di fatto quella che sembrava una promessa di successo? Il rischio che l'opera d'arte "consumata" e "iper-celebrata" prevalga e rubi la scena al performer è sempre in agguato. E il grande capolavoro non accetta quasi mai un ruolo da comprimario, non sta su uno sfondo, non fa da sce-

5
Collettivo ARTEDA,
Innesti plurali, 13.06.2017

nografia. Vive una vita propria. Si tratta di opere che *parlano*, che hanno una voce forte, riconoscibile e potente, dotate di un magnetismo seducente che rischia di prevalere su qualsiasi altra cosa o persona gli stia attorno. È la forza dei capolavori assoluti. *"Nessuno è mai passato di qui senza ascoltare con la nostra bocca il suono di miele* - sembrano dire queste opere ai visitatori che le osservano rapiti - *ma va dopo averne goduto e sapendo più cose"*. E intanto però *"intorno è un mucchio d'ossa di uomini putridi con la pelle che raggrinza"* (Odissea, libro XII).

L'«insettofono» di Botticelli

C'è da dire però che l'humus creativo del panorama artistico dei performer è davvero fertile e sorprendente, e i progetti finali selezionati per la stagione di *Uffizi Live* sono sempre estremamente densi e calzanti, oltre che di grande qualità estetica, anche quando si misurano con i grandi capolavori della Galleria, compresi i cosiddetti "feticci" contemporanei.
Un esempio su tutti: l'anno passato una performance che ha avuto un bel successo di pubblico è stata quella di un collettivo di musica sperimentale contemporanea che ha costruito una rete di relazioni ossimoriche con la *Primavera* di Botticelli.
Gli artisti hanno dapprima creato una teca di vetro trasparente in cui hanno fatto vivere e muovere davvero gli insetti del prato della *Primavera* (grilli, cavallette, blatte). Dopo aver iperamplificato la teca - collocata di fronte al celebre dipinto alla vista di tutti i visitatori come una sorta di installazione - hanno stimolato gli insetti a muoversi. Quando saltavano, striscivano, mangiavano, frinivano, il loro movimento produceva dei suoni (ecco perché il nome "insettofono"); suoni che, una volta amplificati, i musicisti hanno campionato in tempo reale creando delle melodie, sonorizzando e vivificando in questo modo il tappeto erboso della *Primavera*. Un'operazione che non solo ha raggiunto una qualità estetica ragguardevole dal punto di vista musicale, ma che è

anche densa di significato, perché oppone alla visione neoplatonica del capolavoro di Botticelli in cui trionfa l'idea di Bellezza e di Forma perfetta e idealizzata - con quel suo prato fiorito pieno di simbologie e allegorie - una visione antiplatonica, materica, empirica, il punto di partenza dell'osservazione del naturalista, ovvero quel "brutto" che nondimeno costituisce la vita pulsante, l'inevitabile spunto e principio vitalistico, l'invisibile e informe che anticipa letteralmente l'idea, che "viene prima" perché è la materia di partenza da cui trae ispirazione, per poi distaccarsene successivamente, la visione perfetta e idealizzata della *Primavera* neoplatonica. È ciò che nel prato più famoso del mondo non si vede ma che doveva necessariamente esistere. E che forse dal basso lo insidia e lo minaccia. Ciò che non si vede ma si sente: il suono di quel misterioso prato.

Un'operazione affascinante, che ha conquistato il pubblico a più livelli, rifrangendo molteplici vettori di senso in opposizione binomica: alto-basso, forma-informe, vista-udito, bello-brutto, ideale-necessario, spirito-materia, flora-fauna e così via. Le performance costruite su relazioni ossimoriche con l'opera d'arte, fra tutti i progetti presentati ad *Uffizi Live*, sono quelle che hanno sempre riscosso maggiore successo di pubblico. Sono fra quelle che *funzionano* di più, si direbbe. La "rottura" dunque paga: il segno di discontinuità, la frizione, la polarità e la coincidenza degli opposti, se condotti con intelligenza e sensibilità, alla fine sembrano sempre premiare l'audacia degli artisti che li propongono.

Dimensione on-site + Dimensione online: il paradigma della comunicazione di *Uffizi Live*

Fin qui la percezione e l'esperienza di *Uffizi Live* vista dalla parte del pubblico e degli artisti per come l'abbiamo raccolta e identificata nelle passate edizioni fino ad oggi. Dal punto di vista interno, invece, sul fronte Staff e Direzione degli Uffizi, qual è l'obbiettivo e il risultato atteso da una rassegna di spettacoli di questo genere, progettati appositamente secondo una formula e un modello come quelli appena descritti?

Lo scopo è duplice ma correlato. Innanzitutto c'è l'indubbia volontà di promuovere e arricchire una dimensione on-site dell'esperienza museale, valorizzando adeguatamente e in maniera originale e circostanziata il patrimonio delle collezioni degli Uffizi per migliorarne la qualità dell'offerta culturale. Al contempo c'è anche l'intenzione di attrarre un maggior numero di visitatori, o meglio, intercettare segmenti di pubblico diversi, compresi – perché no? - anche coloro che frequentano meno assiduamente i musei ma che magari sono attratti dal più eterogeneo ventaglio di linguaggi delle arti performative, oppure coloro che apprezzano l'idea

6
Compagnia Simona Bucci,
Sussurri, 05.09.2017

7
Dummies Project,
Perseus Room, 25.07.2017

di un'esperienza museale più personale, veicolata anche attraverso il coinvolgimento della sfera emotiva stimolata dalle performance. Un'esperienza che per giunta viene offerta in orari insoliti per un museo, la sera, quando l'atmosfera cambia, quando il dialogo con l'opera d'arte è differente, si fa più intimo, e le luci dei tramonti estivi di Firenze aggiungono agli Uffizi spettacolo nello spettacolo. Un'opportunità in più, in definitiva, anche per coloro che sono semplicemente - si fa per dire - alla ricerca di offerte alternative, inedite e trasversali da parte dei luoghi e delle istituzioni della cultura.
D'altro canto c'è anche la volontà di promuovere una dimensione online dell'esperienza museale, comunicare gli eventi della rassegna di spettacoli attraverso canali digitali e dirette streaming. Lo scopo è quello di attrarre pubblico e followers geograficamente lontani verso i social delle Gallerie degli Uffizi, che servono a promuovere sia il patrimonio artistico in sé sia il desiderio delle persone di "essere lì", in un tempio dell'arte per condividere a 360 gradi, anche da remoto, quello che avviene in un grande museo, perché tutti si possano sentire partecipi ed essere coinvolti anche su un piano più strettamente emozionale. In questo modo si alimenta di conseguenza nel visitatore virtuale anche il desiderio di poter vivere un giorno l'esperienza *in loco,* incentivandolo ad organizzare un viaggio "destinazione Uffizi" da qualunque

parte del mondo si trovi a connettersi, magari invogliato proprio dai contenuti trasmessi attraverso i social o il sito web delle Gallerie. Ecco perché, come anticipato in apertura, le due dimensioni on-site e online della promozione dell'esperienza museale debbono sempre essere considerate in modo correlato e mai disgiunto. Se questo è vero, in linea generale, nell'ambito di una costruttiva e sana valorizzazione del patrimonio artistico dei musei *tout court*, lo è a maggior ragione nella comunicazione di una rassegna di spettacoli dal vivo all'interno degli stessi musei dove il tam-tam e il passaparola innescati dai social media sono un vettore di promozione, attrazione e "comunicazione del nuovo" ormai imprescindibili.

Il "cerchio delle Muse". La vocazione storica degli Uffizi come "luogo di incontro"

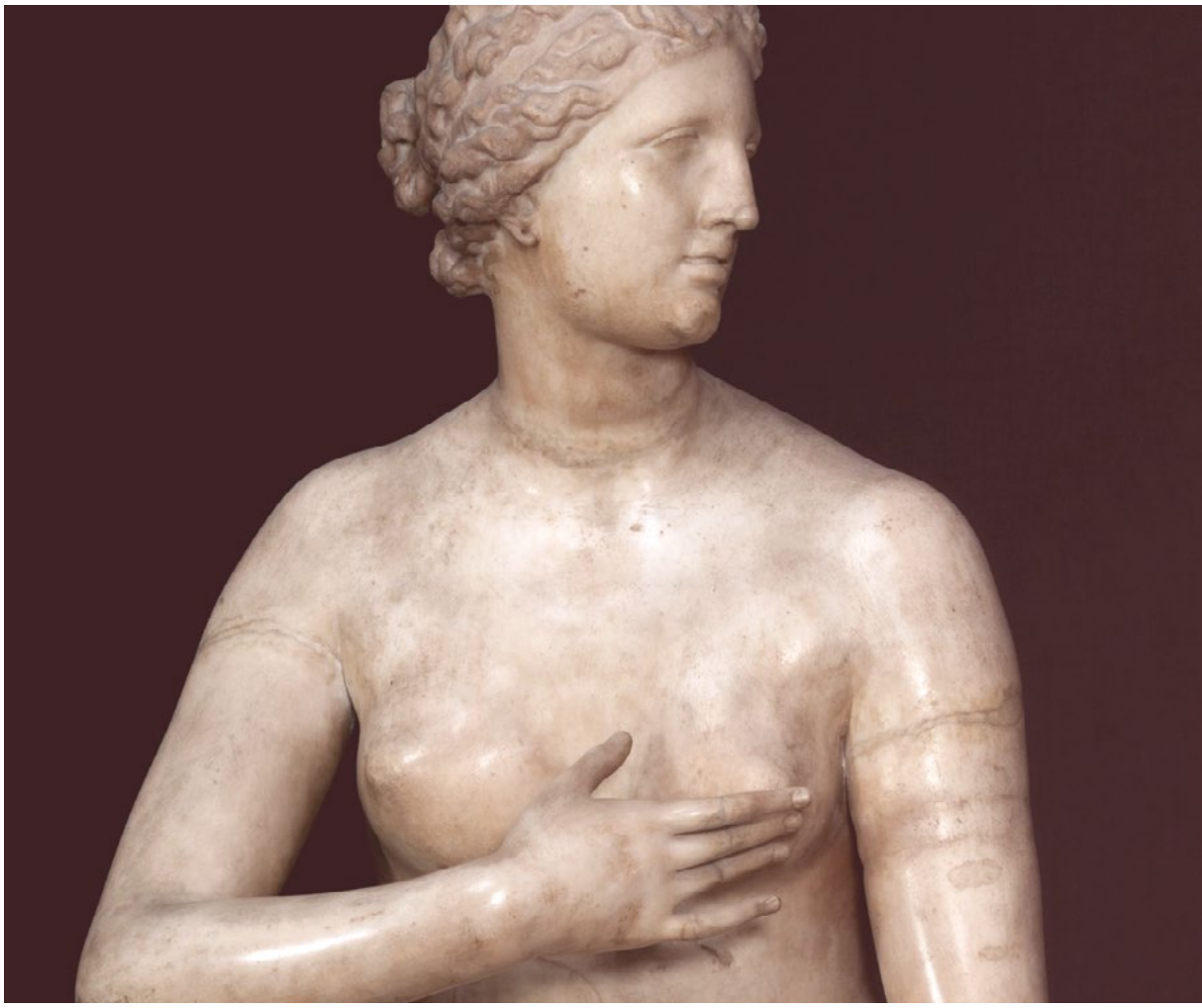
In conclusione di questa analisi del fin qui fortunato "caso *Uffizi Live*" vale la pena ricordare che, attraverso un'operazione di questo tipo, gli Uffizi in realtà riscoprono "semplicemente" una vocazione che è già inscritta nel proprio codice genetico fin dalla loro costruzione nel XVI secolo e oltre, almeno fino al XVIII.

Gli Uffizi nascono storicamente come un punto d'incontro e un luogo di convergenze e di scambi culturali, sociali, economici, politici, amministrativi, giuridici. Da un punto di vista architettonico questa vocazione - tutta umanistica - alla contaminazione viene restituita nella creazione di spazi dedicati alle più disparate attività, che convivono tra loro, che sono adiacenti e in qualche caso compenetrati. È il caso degli spazi adibiti all'esposizione dei capolavori dell'arte o delle scienze che si trovano adiacenti agli "uffizi" per gli affari economici e giuridici o agli spazi dedicati alle arti dello spettacolo. Un universo autonomo e completo che si ricomprende in sé.

Al secondo piano dell'edificio progettato da Vasari, l'architetto Buontalenti realizza la Tribuna per ospitare le opere d'arte della collezione privata del Granduca, mentre la collezione dei suoi strumenti scientifici trova alloggio nell'adiacente Stanzino delle Matematiche. Al primo piano fa costruire anche il cosiddetto Teatro Mediceo, un teatro che sorgeva a pochissimi metri di distanza da un altro preesistente, di frequentazione più popolare, il Teatrino di Baldracca, oggi ricompreso nell'attuale Biblioteca degli Uffizi. La stessa sala della Niobe al secondo piano della Galleria è stata a lungo chiamata Teatro della Niobe. Tutti questi esempi ci dimostrano in sostanza che stiamo parlando di un luogo dove nel più pieno spirito umanistico del Rinascimento, molto prima dell'avvento della specializzazione dei saperi di epoca moderna, le arti e le scienze dialogavano e si influenzavano reciprocamente. Il senso dell'esperienza e la novità del progetto *Uffizi Live* risiedono dunque paradossalmente, se vogliamo, nella riscoperta del valore più antico, quasi filologico, del termine museo che – come suggerisce l'etimologia della parola – è "il luogo delle Muse", di tutte le Muse, non solo di alcune: arte, letteratura, scienza, canto, teatro, danza e non solo. Dunque un luogo non soltanto di conservazione della memoria (non a caso infatti le Muse nel mito sono figlie della Memoria e i musei nascono principalmente come luoghi di memoria): "museo" può essere anche un luogo di incontro, di scambio, di aggregazione, un centro di ricerca, di contaminazione fra saperi e idee, nella riscoperta di un rito collettivo laico che può essere – fra gli altri - anche l'esperienza stessa all'interno di un museo. Proprio perché le Muse hanno fra le

8
Gabin Dabirè,
Note more: una metamorfosi musicale,
12.06.2018

loro prerogative quella di "danzare", cioè di muoversi, mescolarsi, toccarsi, creare movimenti del pensiero e proprio per questo - non sarà un caso - hanno spesso anche l'attitudine a scambiarsi posizione nel cerchio della danza.
Scambi di contenuti, quindi; connessioni globali, interconnessioni, iperconnessioni, sistemi crossmediali... Anche a questo sembra rimandare la figura del cerchio della danza delle Muse. Esempi e modelli che *mutatis mutandis* rimbalzano dall'antico (quasi dall'archetipo del mito) fino all'età contemporanea per offrire spunti nuovi per la costruzione di nuovi modi di vedere e vivere il museo nel XXI secolo.
Quando la riscoperta di certi archetipi ha il valore e il sapore dell'avanguardia: il fortunato caso di *Uffizi Live*.



Elvira Altiero, Federica Cappelli
Lucia Lo Stimolo, Gianluca Matarrelli

UN DATABASE ONLINE PER LA CONSERVAZIONE E LO STUDIO DELLE SCULTURE ANTICHE DEGLI UFFIZI

Risale alla fine del 2014 l'idea di intraprendere la digitalizzazione della documentazione di restauro delle sculture antiche degli Uffizi all'interno di SICaR, un software open-source che permette di raccogliere, organizzare e consultare on-line ogni tipo di documento riguardante un intervento, con la possibilità di mappare le informazioni su un'immagine 2D misurabile di una scultura.

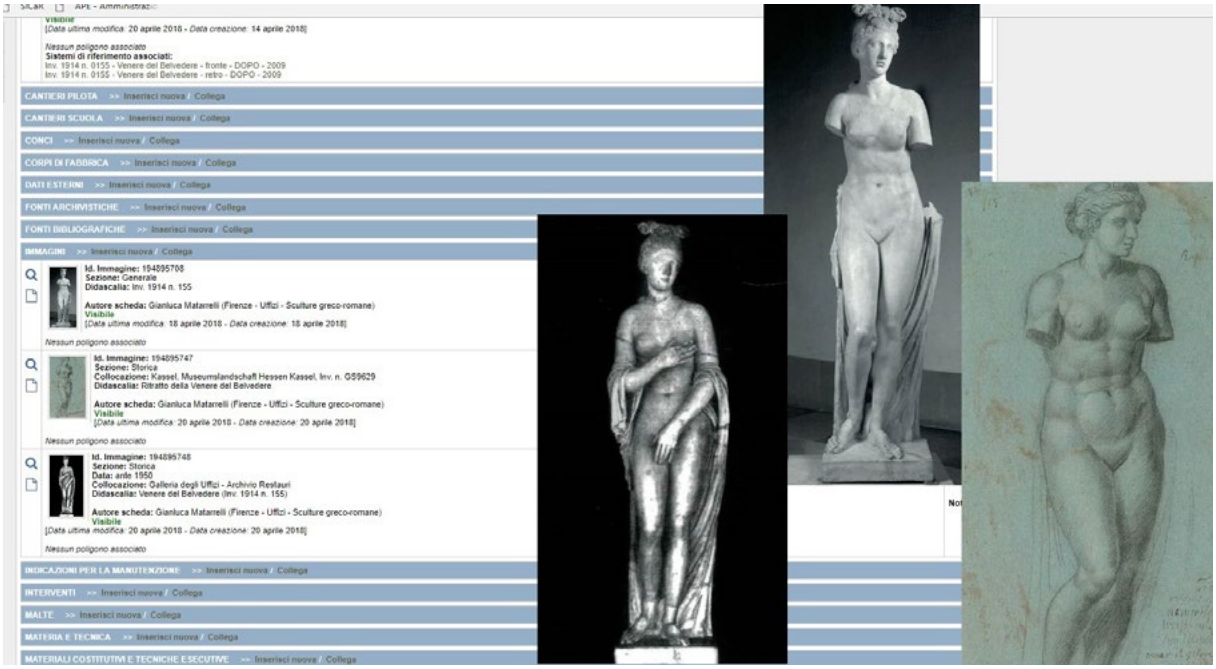
sicar.beniculturali.it:8080/website

Nell'arco dell'ultimo decennio l'attività di restauro del Dipartimento di Antichità Classica della Galleria delle Statue e delle Pitture è stata particolarmente intensa, arrivando a contare più di 200 interventi condotti su opere di varia tipologia, che vanno da statue a figura intera, a busti, sarcofagi, urne, altari funerari, are ed epigrafi. Si tratta nella quasi totalità di manufatti realizzati in marmo bianco e, in rari casi, di piccoli bronzi o di marmi brecciati o colorati. All'origine di questo lavoro vi sono state occasioni come mostre interamente dedicate a sculture provenienti dai depositi[1], l'apertura di nuove sale riservate all'esposizione della statuaria antica[2], il restauro di ambienti storici della Galleria contenenti i migliori pezzi della collezione archeologica (Sala della Niobe, Tribuna e Stanzino delle Matematiche)[3] e il crescente numero di richieste di prestito per mostre nazionali e internazionali dei marmi del museo[4].

Questa fittissima rete di iniziative è stata sostenuta da finanziamenti pubblici e privati; questi ultimi, nel caso fortunato degli Uffizi, sono stati particolarmente significativi grazie alla generosità di associazioni no profit, sia italiane che straniere, come Italia Nostra, Amici degli Uffizi, Friends of Florence. Inoltre, la Direzione ha organizzato al contempo focus e percorsi di visita sulla scultura di epoca greca e romana, offrendo ai visitatori in più occasioni la possibilità di conoscere e ammirare le decine di statue, ritratti e rilievi classici, che per secoli hanno reso nota la raccolta medicea come la "Galleria delle Statue" per eccellenza.

Per quanto è stato possibile riscontrare, questa campagna di conservazione ha prodotto non solo ricadute in sede scientifica, ma ha anche conseguito buoni risultati sul piano della comunicazione museale: il pubblico degli Uffizi, generalmente attratto quasi esclusivamente dai capolavori del Rinascimento, ha dimostrato un crescente interesse nei confronti del prestigioso nucleo archeologico, restituito, grazie ai restauri, nella pienezza del proprio splendore.

Tali interventi sono stati eseguiti quasi esclusivamente da professionisti esterni, selezionati direttamente dall'amministrazione di concerto, a partire dal 2016, con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze[5]. Come previsto dalla normativa nazionale, i restauratori, al termine dei lavori, sono tenuti per contratto a consegnare la documentazione necessaria a testimoniare le operazioni realizzate, costituita dalla relazione finale di restauro e dalla documentazione grafica e fotografica dello stato del manufatto prima, durante e dopo l'intervento[6]. L'intero materiale viene regolarmente conservato presso l'Archivio Restauri del museo: quest'ultimo è composto da materiale cartaceo e da supporti fotografici tradizionali (negativi, diapositive, fotocolor) o digitali, raccolti in fascicoli ordinati secondo un numero di riconoscimento progres-



1
Venere del Belvedere (inv. 1914 n. 155), corridoio di Levante, documentazione fotografica storica allegata alla scheda Opera mobile.

sivo (il cosiddetto GRU, ossia Gabinetto Restauri Uffizi), che viene assegnato in base alla data di ingresso delle pratiche e alla classe di appartenenza dell'oggetto (dipinti su tela e tavola, sculture, arazzi). Risale alla fine del 2014 l'idea di intraprendere, in via sperimentale, la digitalizzazione dei documenti di restauro delle sculture antiche degli Uffizi all'interno del sistema informativo SICaR. La decisione è maturata a seguito della determinazione del MiBACT di rendere l'utilizzo del database come abituale nella programmazione e gestione dei cantieri di restauro[7], spingendoci a testarne l'efficacia e l'utilità nell'ambito delle attività di conservazione, ordinaria e straordinaria, delle nostre collezioni.

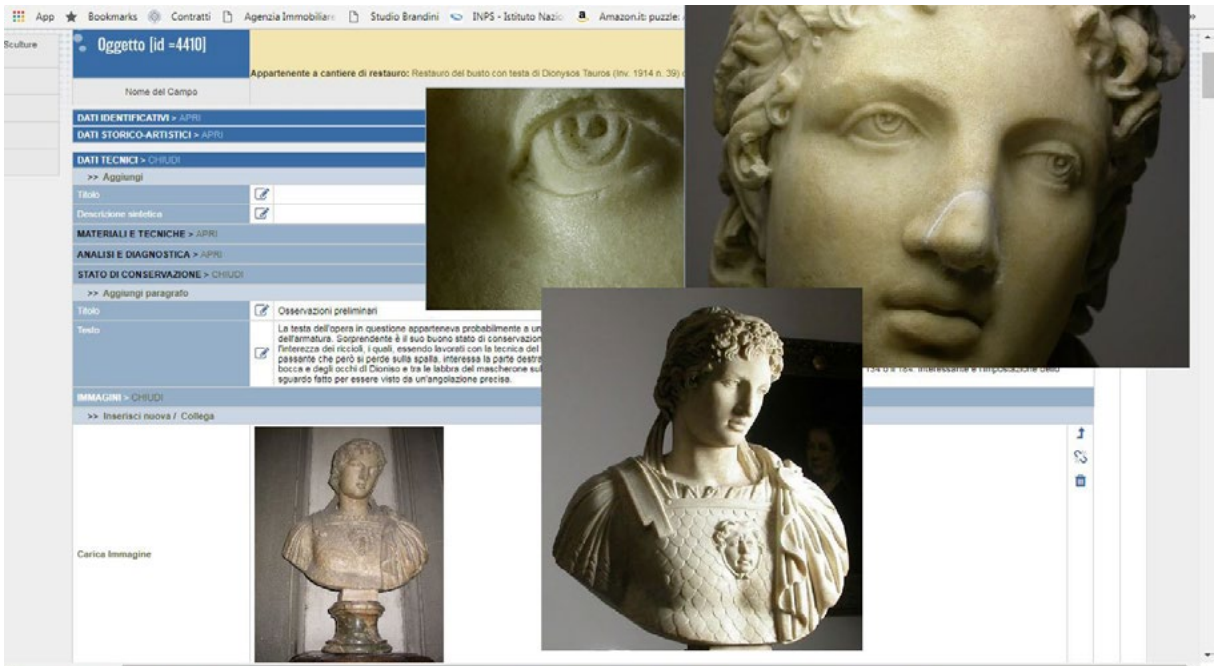
Cos'è SICaR

SICaR (Sistema Informativo per i Cantieri di Restauro)[8] è un software open-source dedicato al restauro, che permette di raccogliere, organizzare e consultare in un database funzionante on-line ogni tipo di documento (testi, grafici, fotografie, video) riguardante l'intervento, con la possibilità di mappare tali informazioni su una immagine 2D misurabile dell'oggetto. Il sistema GIS web-based consente in sostanza di strutturare in un unico "contenitore" un insieme di dati eterogenei (tecnico-scientifici, amministrativi, storico-artistici), eventualmente georeferenziabili, prodotti nell'occasione di un restauro: dalle disposizioni preliminari stabilite in sede

di progettazione allo stato degli studi critici, dai risultati delle indagini diagnostiche alla descrizione delle fasi dell'intervento, al piano di manutenzione e al monitoraggio[9].
Tra le potenzialità offerte dal programma, quelle che ci sono parse da subito più interessanti, convincendoci poi ad adoperarlo con sistematicità, sono state senza dubbio l'opportunità di rendere condivisibili in tempo reale le informazioni inserite e l'interoperabilità con altri archivi digitali presenti nel web. Al momento dell'inizio dei lavori eravamo infatti determinati da un lato a fare di SICaR un database liberamente accessibile, dove riversare tutte le informazioni tecniche e le novità scientifiche emerse nel corso dei restauri più recenti; dall'altro, a favorire la comunicazione con gli altri archivi digitali gestiti dall'amministrazione[10].
Si è pertanto deciso, d'accordo con i referenti MiBACT per il Sistema SICaR[11], di trasferirvi l'intera documentazione riguardante i restauri delle sculture antiche diretti da Fabrizio Paolucci, curatore delle collezioni di antichità degli Uffizi a partire dal 2009.
Dopo una fase iniziale di consultazione e di confronto con modelli di archiviazione già collaudati[12], durante la quale sono state definite in linea di massima le modalità di organizzazione concettuale dei dati, si è proceduto alla formazione degli operatori che si sono concretamente dedicati all'inserimento delle pratiche all'interno del database[13]. Sin da subito ci siamo resi conto che, nella maggior parte dei casi, avremmo lavorato su una documentazione relativa a restauri già conclusi, comportante da una parte la possibilità di attuare una digitalizzazione speditiva, dall'altra una inevitabile rarefazione delle notizie disponibili e acquisibili[14].
Riguardo ai criteri di compilazione, si è deciso di adottare uno schema codificato, organizzato in tre sezioni fondamentali collegate tra loro, "Opera mobile", "Cantiere di restauro" e "Sistema di riferimento", riferite rispettivamente alla schedatura catalografica del bene, alla descrizione del relativo intervento di restauro e alla sua rappresentazione grafica.

Opera mobile

Si tratta di una sezione che ripropone i campi principali delle schede dell'ICCD e che può essere considerata la carta d'identità dell'opera. In essa sono contenute le informazioni anagrafiche (autore o ambito culturale, titolo, numero di inventario, datazione, materia e tecnica, misure, condizione giuridica, ecc.), la descrizione dell'oggetto (cosa raffigura e quali solo le parti antiche e le integrazioni moderne), le notizie storico-critiche (iconografia e storia dell'opera, con indicazione dei luoghi in cui è stata esposta o conservata) e i riferimenti bibliografici[15]. Generalmente la scheda è collegata a un'immagine di corredo e, quando possibile, anche ad altra documentazione fotografica storica, come nel caso di quella relativa alla *Venere del Belvedere* (inv. 1914 n. 155; fig. 1), alla quale sono state

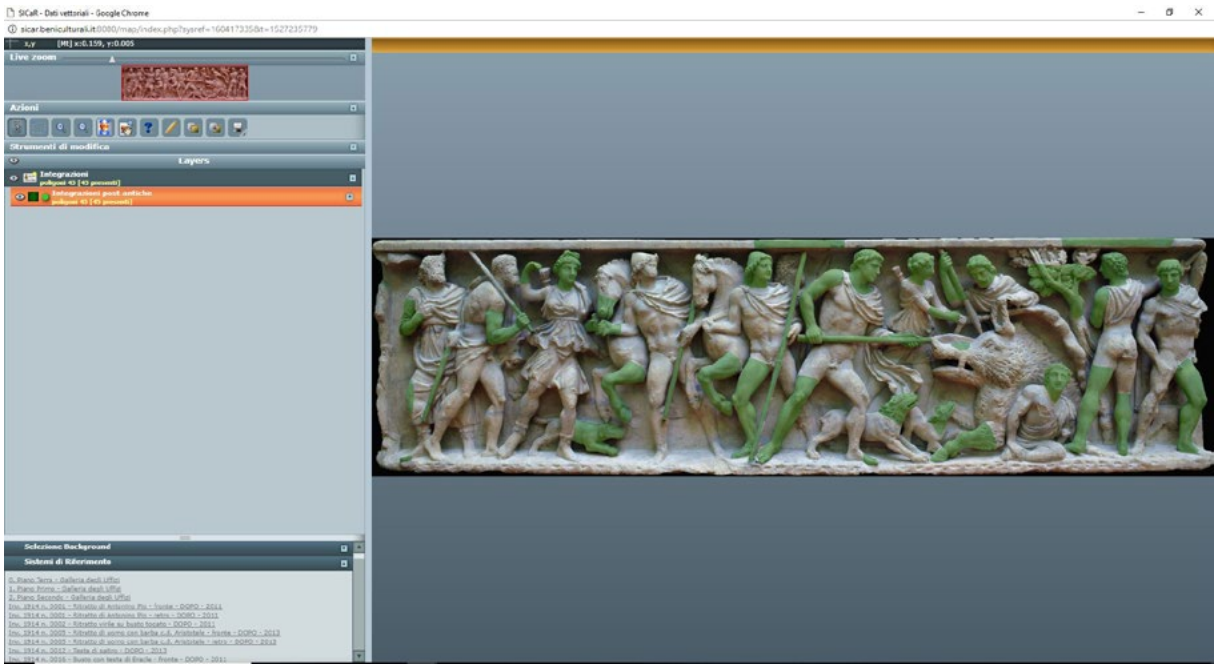


2
Busto con testa di Dionysos Tauros (inv. 1914 n. 39),
piano terra dello Scalone monumentale d'ingresso,
sottoscheda Oggetto in Cantiere di restauro con immagini delle fasi dell'intervento.

allegate la riproduzione di un disegno cinquecentesco di autore fiammingo, che raffigura la statua ancora integrata con i rifacimenti dell'Ammannati, e una foto della scultura precedente agli anni '50, che la ritrae con le integrazioni settecentesche in seguito rimosse[16]. Altro esempio di approfondimento storico è dato dalla scheda dell'*Altare funerario di C. Telegennio Antho* (inv. 1914 n. 973), alla quale sono correlate le riproduzioni di un dipinto di Gaspar Van Wittel e di un'incisione di Giovanni Francesco Venturini, entrambe opere seicentesche che raffigurano la facciata posteriore di Villa Medici a Roma, al cui centro, di fronte alla scalinata, è riconoscibile l'altare di epoca flavia, usato come base del *Marte Gradivo* di Bartolomeo Ammannati; è stato effettuato anche un collegamento con una foto della statua di *Pomona* di Marino Marini, anch'essa in passato collocata sull'ara.
La sezione "Opera mobile" è inoltre georeferenziata sulla planimetria del piano della Galleria dove l'opera è collocata: in tal modo l'utente ha la possibilità di visualizzare immediatamente l'ubicazione esatta della scultura all'interno del museo.

Cantiere di restauro

La sezione riporta tutte le informazioni relative all'intervento di restauro, dalla data di esecuzione dei lavori ai dati amministrativi (finanziatore, direzione dei lavori, esecutore del restauro), per giungere alla vera e pro-



3

Sarcofago con scena di caccia calidonica (inv. 1914 n. 135), Sala 34, sistema di riferimento con mappatura delle integrazioni post-antiche.

pria relazione, contenuta nella sottoscheda "Oggetto" (fig. 2), nella quale è illustrato nel dettaglio l'iter dell'intervento corredato da articolata documentazione fotografica. I primi paragrafi sono dedicati ai materiali costitutivi dell'opera e alla sua tecnica di realizzazione; ne segue poi uno riguardante le analisi diagnostiche eventualmente condotte; si passa quindi alla descrizione dello stato di conservazione della scultura prima del restauro, all'indicazione dei precedenti interventi e infine alle fasi del lavoro, specificando quali strumenti e materiali sono stati impiegati dal restauratore. Alla scheda "Cantiere" sono allegate, inoltre, tre immagini significative e riassuntive del restauro, una per ciascuno dei principali stadi dell'intervento ("Prima", "Durante" e "Dopo"), in modo tale che l'utente possa avere una visione immediata e sintetica dell'insieme delle operazioni effettuate.

È interessante rilevare, tra i numerosi vantaggi che SICaR offre rispetto alla documentazione tradizionale, l'opportunità di inserire fonti esterne di natura archivistica e storico-iconografica, per una migliore conoscenza dell'opera a completamento dei dati di cantiere. Ad esempio, nel caso del gruppo scultoreo di *Ercole e il centauro Nesso* (inv. 1914 n. 77), il confronto con la stampa tratta dal volume di Gori sulle sculture fiorentine[17] e con il disegno tratto dall'inventario illustrato coordinato dall'abate De Greyss[18] (entrambe opere riferibili ai decenni centrali del XVIII secolo) si è rivelato particolarmente importante per la definizione dell'antichità o meno dei puntelli oggi visibili nel gruppo.

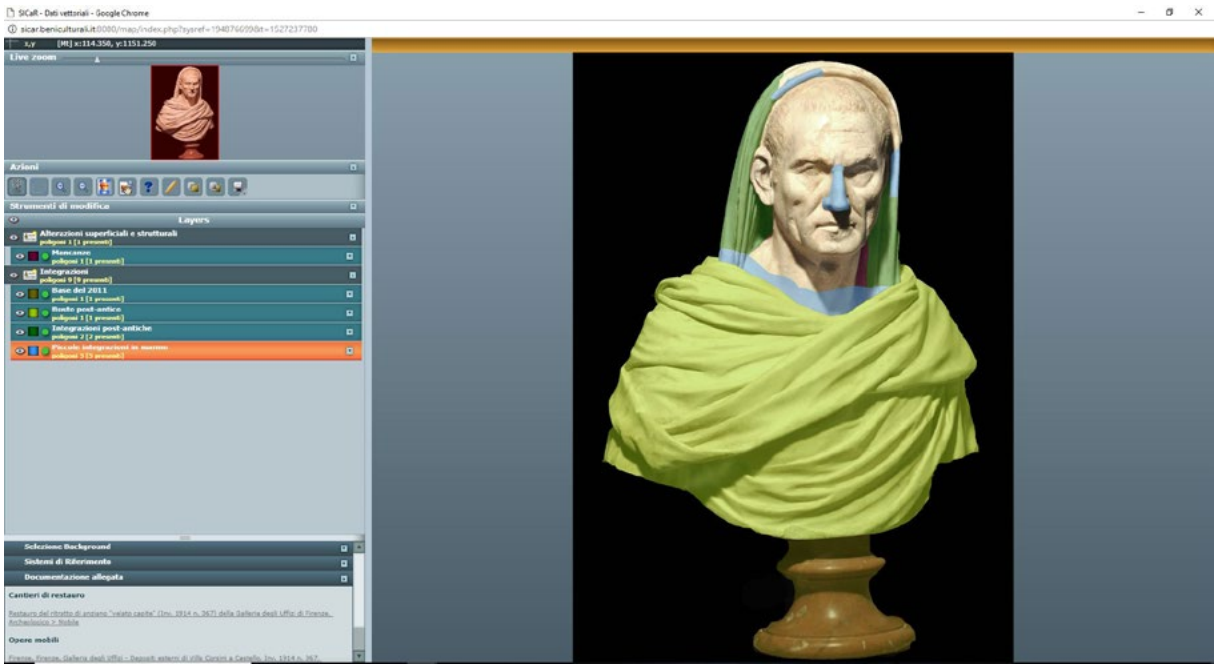
Sistema di riferimento

Il "Sistema di riferimento" costituisce la base grafica sulla quale disegnare le mappature, che a loro volta rinviano alle informazioni relative allo stato di conservazione e al restauro del bene. A differenza delle precedenti sezioni, prettamente alfanumeriche, questa esplica l'intervento visualizzandolo direttamente sull'immagine misurabile dell'oggetto. Dovendo lavorare su oggetti tridimensionali, per dare una visione globale ed esaustiva delle attività svolte, si utilizzano il più delle volte quattro foto della scultura (fronte, lato destro, lato sinistro, retro), di regola relative alla fase successiva al restauro, su cui sono tracciati dei poligoni che, con differenti colori, evidenziano le integrazioni, le alterazioni, i danni individuati e le operazioni eseguite. Ciascun poligono rimanda a una legenda, costituita da categorie e 'sottocategorie' (ossia i livelli o *layers* di lavoro), che l'utente decide di attivare o disattivare in base alle proprie esigenze.

Tra le principali categorie che abbiamo individuato come indispensabili per l'implementazione del database, spicca quella riguardante le integrazioni (post-antiche e/o moderne) effettuate sui marmi antichi, le quali, grazie alla completezza delle relazioni grafiche consegnate dai restauratori, sono state messe in mostra in tutti i sistemi di riferimento realizzati (figg. 3-4).

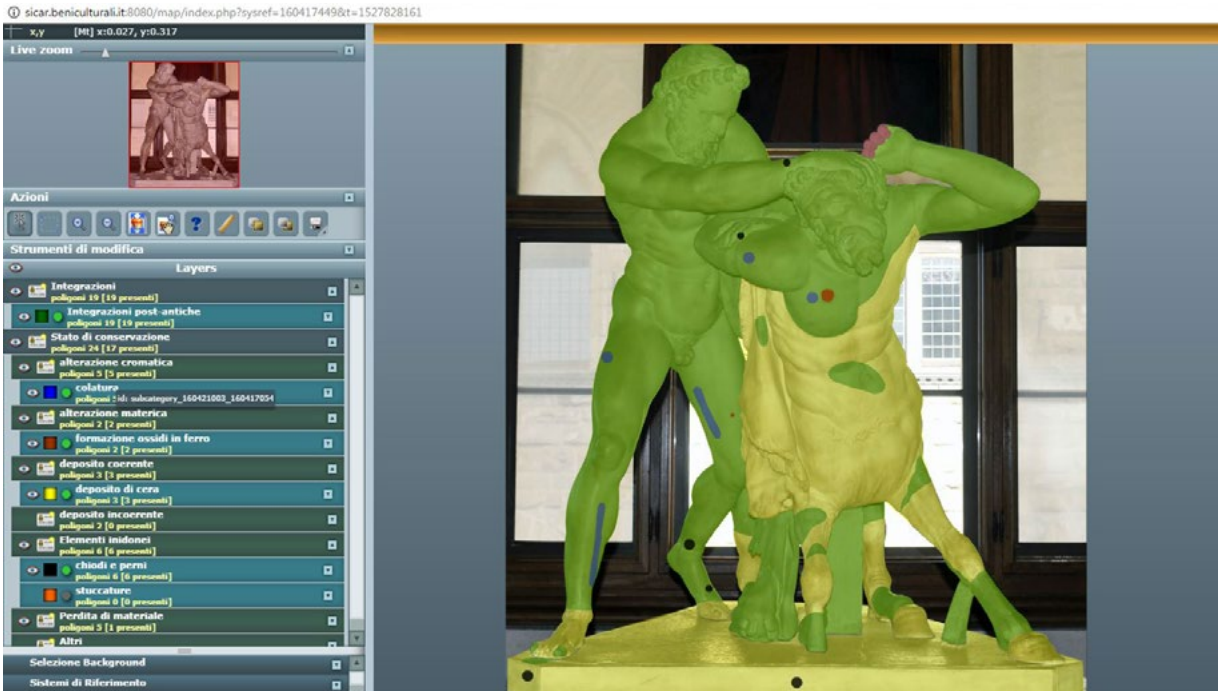
Più complessa, alla luce della documentazione in nostro possesso, la strutturazione della categoria di *layer* riferibile allo stato conservativo, poiché nella maggior parte dei casi le relazioni di fine lavori non prevedono la consegna di un grafico corrispondente. In particolare, è risultato difficile procedere alla mappatura dei degradi superficiali o dei depositi, che sicuramente erano stati evidenziati nel corso dell'intervento, ma che, non essendo stati riportati nei rilievi, non erano più riconoscibili e, di conseguenza, georeferenziabili; è questo il caso, per esempio, dell'*Apollo Sauroktonos restaurato come Liricine* (inv. 1914 n. 249), dove è stato impossibile circoscrivere le aree interessate dallo sporco più resistente o dal protettivo applicato durante il restauro precedente (probabilmente copolimero fluorurato).

Un esempio virtuoso, che attesta un'importante eccezione rispetto alla citata difficoltà di eseguire mappature relative allo stato conservativo, è dato nuovamente dal gruppo statuario di *Ercole e il centauro Nesso* (fig. 5), il cui cantiere costituisce un modello dell'utilizzo di SICaR contestualmente all'esecuzione del restauro. In questo intervento, il coinvolgimento della restauratrice Paola Rosa ha consentito di recuperare una quantità di preziose notizie relative alle condizioni conservative del bene e di effettuare in corso d'opera le mappature delle alterazioni e dei degradi, localizzandole puntualmente sul sistema grafico di riferimento. Sarebbe auspicabile che gli operatori del settore si rendessero protagonisti nella redazione delle schede informatiche perlomeno per questi aspetti di natura tecnica. Un'ulteriore occasione di collaborazione proficua è avvenuta durante il restauro della statua della *Hora* (inv. 1914 n. 136), della cui digitalizzazione si è occupata in prima persona la restaura-



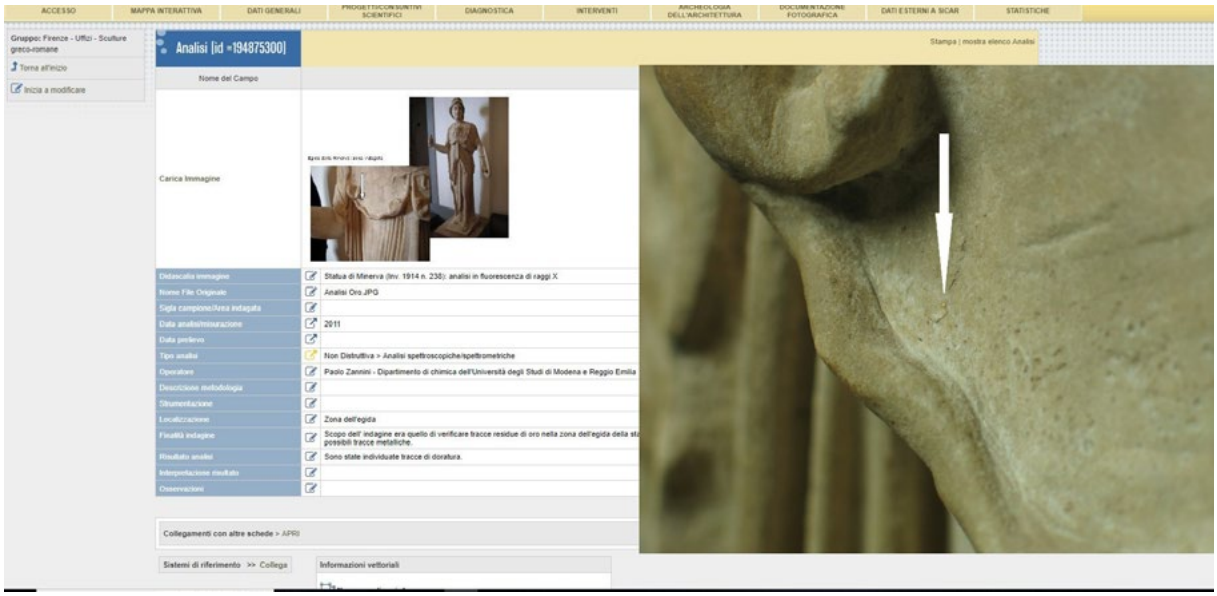
4

Ritratto di anziano "velato capite" (inv. 1914 n. 367),
depositi esterni di Villa Corsini a Castello,
sistema di riferimento del fronte
con mappatura delle alterazioni e delle integrazioni.



5

Ercole e il centauro Nesso (inv. 1914 n. 77), corridoio di Levante,
sistema di riferimento con mappatura delle integrazioni,
delle alternazioni cromatiche e materiche,
del deposito di cera e degli elementi inidonei.

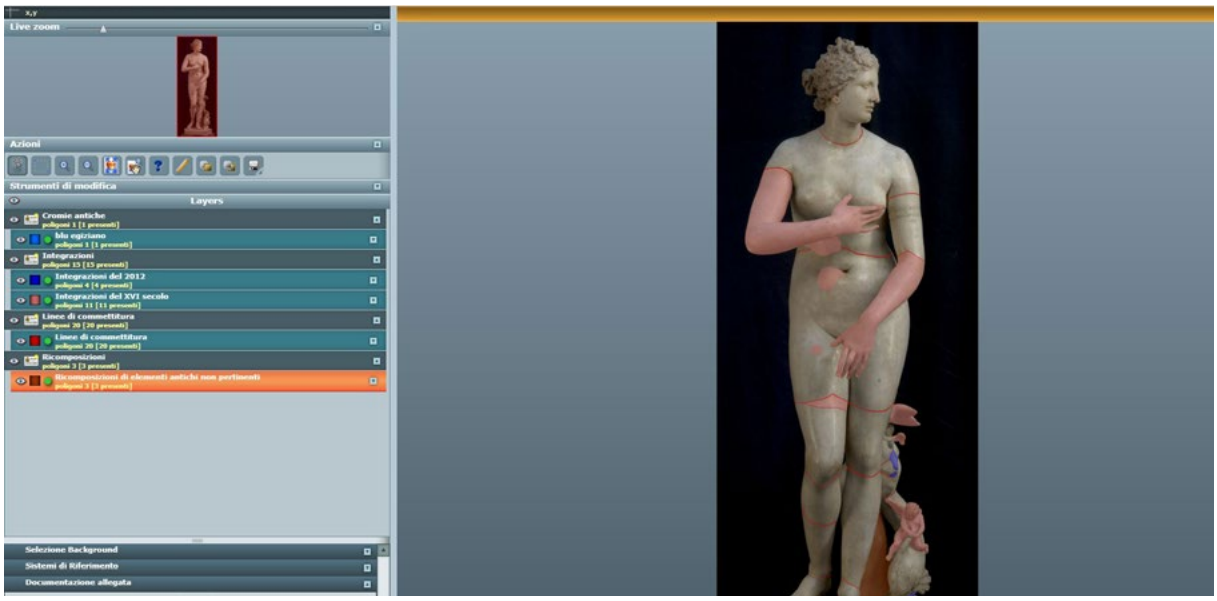


6
Statua di Minerva (inv. 1914 n. 238), Sala 96, scheda Analisi con foto della traccia di oro.

trice stessa, Miriam Ricci, via via col procedere dei lavori. Non è quindi azzardato augurarsi, in un futuro speriamo prossimo, che il modello di schedatura offerto da SICaR sostituisca in tutto la documentazione tradizionale.

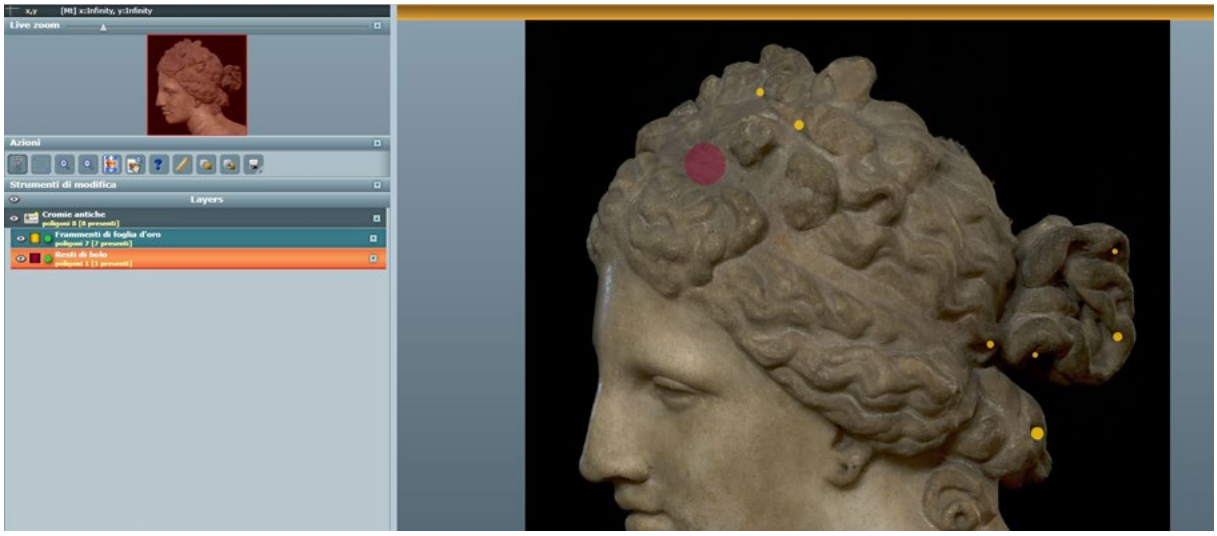
Tra le altre informazioni messe in evidenza dalle mappature vi sono le eventuali tracce di cromia antica, rilevate dalle analisi. Infatti nella documentazione inserita in SICaR confluiscono anche i dati desunti dai risultati di indagini archeometriche condotte sulle sculture della Galleria, sia in concomitanza del restauro che in anni differenti[19]. In particolare, una collaborazione attiva da molti anni tra gli Uffizi e l'equipe del Dipartimento di Chimica dell'Università di Modena e Reggio Emilia, coordinata dal prof. Pietro Baraldi, ha consentito di portare avanti una sistematica campagna di ricerca delle tracce di antiche cromie, che ha restituito risultati estremamente confortanti[20]. Dal momento che il sistema offre l'opportunità di creare uno o più collegamenti tra poligoni e schede di ogni genere, nel caso delle cromie abbiamo scelto di connettere i poligoni indicanti le tracce di colore con la relativa scheda "Analisi" precedentemente compilata e, quando possibile, anche con un'immagine corrispondente (fig. 6)[21]. Tra gli esempi che si possono citare, ricordiamo quello della statua forse più famosa degli Uffizi, la *Venere de' Medici* (inv. 1914 n. 224; fig. 7)[22], su cui sono state individuate tracce d'oro sulla capigliatura (fig. 8) e di blu egiziano sull'onda sotto il delfino; oppure quello del *Bassorilievo con Menadi in orgia* (inv. 1914 n. 318; fig. 9), sorprendente per la quantità di dati colorimetrici riscontrati: in particolare per le tracce dell'originario rivestimento a foglia d'oro utilizzato per le chiome delle donne, i monili e il tirso, nonché per i residui di cromia purpurea sulle vesti.

Infine, a tal riguardo, è doveroso menzio-



7

Venere de' Medici (inv. 1914 n. 224), Tribuna, Sistema di riferimento del fronte con mappatura delle cromie antiche, delle integrazioni, delle linee di commettitura e delle ricomposizioni.



8

Venere de' Medici (inv. 1914 n. 224), Tribuna, Sistema di riferimento della testa con mappatura delle cromie antiche.

nare due importanti interventi avvenuti tra il 2015 e il 2016, *in primis* quello del *Vaso Medici* (inv. 1914 n. 307)[23], prezioso cratere marmoreo del I sec. a.C., il cui inserimento in SICaR è in corso d'opera: durante i lavori sono state effettuate delle analisi che hanno rivelato diverse tracce di colore che vanno dall'oro al blu egiziano, dal rosso cinabro fino a varie tonalità di ocra. Vi è poi il restauro del già citato *Altare funerario di C. Telegennio Antho*[24]: anche in questo caso sono stati individuati resti cromatici antichi, rossi e verdi sulle foglie dell'albero scolpito sul fianco destro, rossi in prossimità dello specchio epigrafico sul lato anteriore (fig. 10).

Progetti futuri

Allo stato attuale, le opere degli Uffizi schedate su SICaR sono 133[25], di cui molte già liberamente fruibili dagli utenti esterni[26]; le altre non sono ancora visibili, perché incomplete o in fase di revisione. Per quanto riguarda i progetti futuri, un lavoro che realizzeremo nell'immediato sarà quello di riversare in SICaR le mappature degli affreschi a "grottesca" del corridoio di levante della Galleria, contribuendo in tal modo a diffondere la conoscenza della straordinaria decorazione pittorica cinquecentesca degli Uffizi[27].

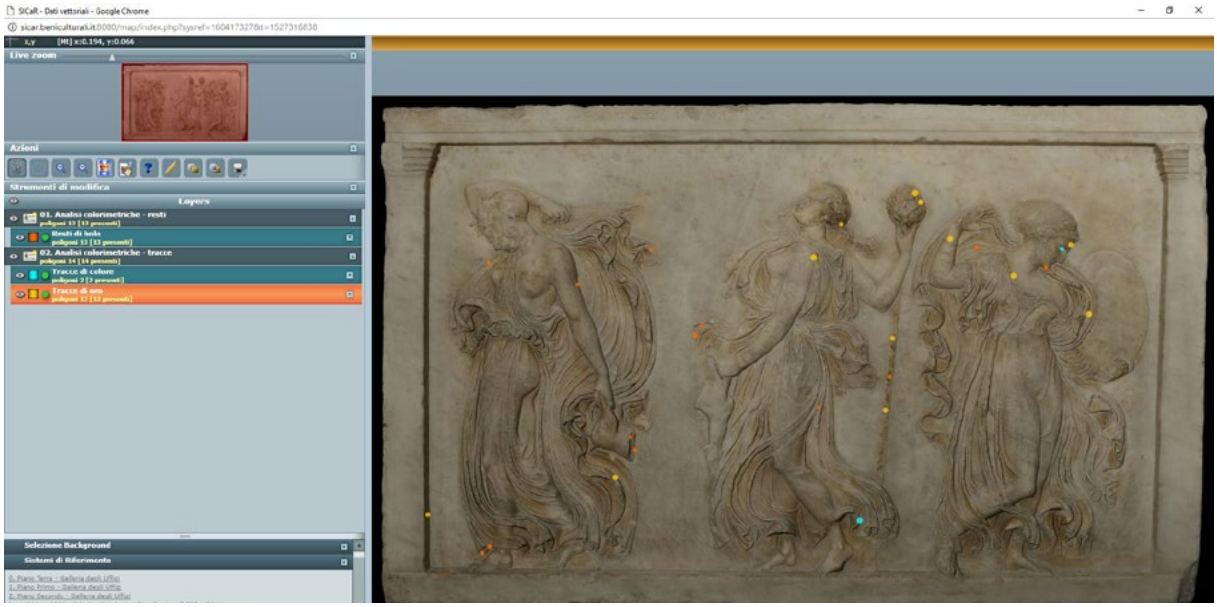
Inoltre, grazie alla volontà della Galleria di investire nel programma, a breve saranno attuate alcune implementazioni del sistema, che prevederanno nuovi comandi e, di conseguenza, un più agevole inserimento dei dati e una maggiore facilità nell'azione di disegno. Sarà poi possibile per gli utenti esterni navigare in maniera più semplice e intuitiva, nonché ottenere una migliore proiezione dei collegamenti, allegati e dati esterni di vario tipo.

All'interno di un contesto museale importante come quello degli Uffizi, l'utilizzo di SICaR potrà quindi offrire un significativo apporto al controllo dello stato delle opere e alla programmazione delle scelte future: il sistema è infatti congeniale anche al monitoraggio delle condizioni dei beni all'interno degli ambienti espositivi, alla pianificazione delle manutenzioni ordinarie e alla registrazione delle movimentazioni.

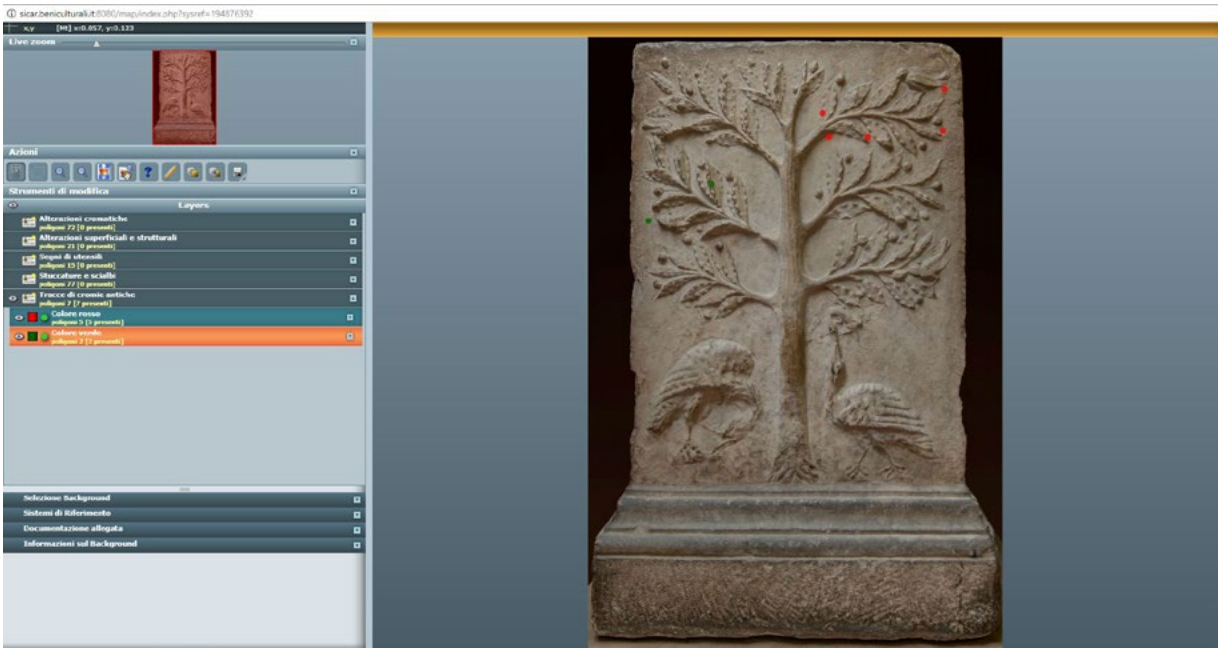
La visualizzazione sinottica e cronologica della storia conservativa dell'opera consentirà così agli addetti ai lavori di reperire immediatamente le relazioni pregresse in sede di progettazione dei successivi, eventuali interventi.

Nei nostri piani, infine, SICaR diverrà anche lo strumento di una sperimentazione ritenuta fondamentale. Grazie alla collaborazione con l'Università dell'Indiana, nella persona del prof. Bernie Frischer, a partire dall'estate del 2015 si è proceduto a una mappatura 3D, ancora in corso, di tutte le sculture antiche del complesso Uffizi - Palazzo Pitti. L'accordo siglato, che riguarda l'intero patrimonio lapideo delle Gallerie degli Uffizi[28], permetterà allo Stato di acquisire gratuitamente centinaia di modelli 3D, che potranno essere utilizzati per una mappatura più puntuale delle sculture della Galleria. Sono tuttavia ancora da chiarire le modalità di inserimento di tali rappresentazioni digitali all'interno del nostro database[29].

Tale iniziativa si pone in un sentiero già tracciato da altre istituzioni museali (ad esempio, i Musei Vaticani)[30], ma che per la prima volta vedrà protagonisti il MiBACT e SICaR, con un progetto appositamente realizzato per lo studio e la tutela della collezione di antichità delle Gallerie degli Uffizi.



9
Bassorilievo con Menadi in orgia (inv. 1914 n. 318),
Sala 33, Sistema di riferimento con mappatura delle cromie antiche.



10
Altare funerario di C. Telegennio Antho (Inv. 1914 n. 973),
depositi esterni di Palazzo Pitti,
Sistema di riferimento del lato sinistro con mappatura delle cromie antiche.

NOTE

1 La principale occasione è stata offerta dalla mostra *Volti svelati. Antico e passione per l'antico*, tenutasi presso la Sala delle Reali Poste della Galleria degli Uffizi tra il 2011 e il 2012, che ha restituito al pubblico una selezione di ben 45 busti antichi di eccezionale qualità (cfr. Conticelli - Paolucci 2011).

2 In particolare, le sale 33 e 34, rispettivamente dedicate alla ritrattistica greca e all'evocazione dell'antico nel Giardino di San Marco, e la sala 56, intitolata ai Marmi ellenistici, nella quale sono esposte alcune tra le più celebri sculture della collezione, come ad esempio il *Torso Gaddi* e lo *Spinario.*

3 Cfr. Natali - Romualdi 2009 e Natali *et alii* 2014.

4 Per una rapida panoramica sulle attività riguardanti i marmi antichi della Galleria svolte dal 2009 ad oggi, si rinvia alla consultazione dell'annuale *Bollettino degli Uffizi*. Interventi più circoscritti sono stati invece pubblicati nella collana *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi* (dal 2006).

5 Come stabilito dalla Convenzione 4.7 del 9 marzo 2016 "Accordo di collaborazione istituzionale tra le Gallerie degli Uffizi e l'Opificio delle Pietre Dure".

6 Cfr. Ministero della Pubblica Istruzione, Carta Italiana del restauro, Circolare n. 117 del 6 aprile 1972; Decreto MiBACT-MIT 22 agosto 2017 n. 154 "Regolamento concernente gli appalti pubblici di lavori riguardanti i beni culturali tutelati ai sensi del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42", art. 26.

7 Con la Circolare n. 31/2011 del 22/12/2011 della Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte contemporanee, recante in oggetto "Progetto RE.ARTE (Restauri in Rete): diffusione e utilizzo del SW per il Restauro (SICaR)", il MiBACT ha ufficialmente invitato le Soprintendenze territoriali ad attivare e a utilizzare regolarmente SICaR per la registrazione dei restauri in corso o in progettazione, spronandole ad acquisire dentro il programma sia i restauri promossi e finanziati direttamente dal Ministero che quelli finanziati da terzi su beni tutelati. Per un approfondimento, si rinvia a Fabiani *et alii* 2016, pp. 3-4.

8 SICaR w/b ha origine nel 2003, nell'ambito del progetto Optocantieri, promosso dalla Regione Toscana con la consulenza della Soprintendenza di Pisa, destinato ad avvicinare le piccole e medie imprese all'uso di tecnologie avanzate per la diagnostica e il restauro dei beni culturali. Sviluppato dalla società Liberologico srl, con il coordinamento del MiBACT e il supporto scientifico della Scuola Normale Superiore di Pisa, il sistema è stato protagonista dal 2005 al 2007 di una articolata sperimentazione, condotta su scala nazionale all'interno del più ampio programma ART-PAST, con lo scopo di realizzare un GIS web-based per la gestione dei cantieri di restauro. A seguito dei risultati conseguiti, il Ministero ha adottato ufficialmente SICaR, curandone la diffusione presso le soprintendenze e i musei statali mediante uno specifico progetto denominato RE.ARTE (2008), che si prefiggeva di istruire il personale interno all'utilizzo regolare dello strumento per la documentazione dei restauri in corso o in fase di progettazione (Circ. n. 31/2011 cit.). Per una sintesi sulla genesi di SICaR e le numerose attività correlate, cfr. Fabiani *et alii* 2016. Per una dettagliata bibliografia sul sistema, si veda la pagina web http://sicar.beniculturali.it:8080/website/bibliografia/

9 Per consultare i dati pubblicati in SICaR, basta collegarsi all'indirizzo http://sicar.beniculturali.it:8080/website/, aprire la finestra "Consultazione" e cliccare sull'opzione "Ricerca in SICaR": per restringere la ricerca è possibile innanzitutto scegliere il gruppo di lavoro (nel nostro caso "Firenze - Uffizi - Sculture greco-romane"), poi inserire la parola chiave nella casella "Testo da ricercare" oppure optare per "ricerca avanzata". Per poter, invece, lavorare in SICaR, bisogna collegarsi all'indirizzo http://sicar.beniculturali.it:8080/index.php e inserire un ID e una password, assegnati dal funzionario del MiBACT di riferimento dopo l'approvazione della richiesta di creazione di un'area di lavoro dedicata.

10 Ad esempio, è stato creato il collegamento con l'Inventario delle Sculture del 1914, attualmente non più consultabile perché il sito è in revisione. Sarebbe auspicabile ripristinare tale collegamento, nonché crearne uno con il Catalogo Generale dei beni culturali informatizzato in SIGECweb. Le schede "Opere mobili" di SICaR potrebbero inoltre essere adoperate come punto di partenza per la compilazione delle schede di catalogo RA (Reperti Archeologici), tenuto conto che le sculture degli Uffizi non sono state ancora schedate all'interno del Sistema Informativo Generale del Catalogo.

11 Francesca Fabiani, responsabile nazionale del SICaR web, con la quale il gruppo di lavoro è tuttora in contatto, e Raffaella Grilli, che ci ha supportato nella prima fase delle attività.

12 All'inizio dei lavori, l'unico esempio di digitalizzazione di materiale di restauro lapideo archeologico esistente in SICaR era costituito dalle schede inserite dai Laboratori di restauro della Soprintendenza SBAP di Ravenna, che hanno offerto un modello teorico ottimale al quale ispirarsi. Il primo passo è stato quello di testare SICaR su un'opera oggetto di un recente restauro, il *Bassorilievo raffigurante una biga* (inv. 1914 n. 539), che ci ha permesso di creare le mappature georeferenziate su una scultura dall'andamento planare, con problematiche minori rispetto a quelle riscontrabili su un'opera tridimensionale, e quindi congeniale a una prima fase di utilizzo dello strumento.

13 La prima fase di lavoro con SICaR, durata circa 12 mesi, ha visto la collaborazione di stagisti operanti presso il Dipartimento di Antichità Classica; successivamente, il progetto è stato ed è tuttora affidato a personale interno, assegnato stabilmente presso l'Archivio Restauri degli Uffizi, diretto da Claudio Di Benedetto e coordinato dalla Valentina Conticelli. Il gruppo di lavoro, composto da chi scrive con la supervisione scientifica di Fabrizio Paolucci, si occupa sia della revisione del materiale precedentemente inserito, sia dell'implementazione dei dati.

14 *Infra*.

15 Fonte essenziale per una prima conoscenza delle opere sono stati i due volumi di Guido Achille Mansuelli, della fine degli anni Cinquanta, sulla collezione scultorea della Galleria degli Uffizi. Abbiamo inoltre reperito ulteriori preziose notizie consultando il quarto volume de *La Villa Médicis*, dedicato alle sculture un tempo conservate all'interno della nota villa sul Pincio a Roma. Infine si sono rivelati essenziali i cataloghi delle mostre in cui sono stati esposti alcuni dei marmi del museo (cfr. Mansuelli 1958-1961; Cecchi - Gasparri 2009).

16 Per la storia e le vicissitudini della statua, si rinvia a Paolucci 2013.

17 Gori 1734.

18 De Greyss 1759.

19 Un esempio importante della sperimentazione di SICaR per la consultazione dei dati di policromia mediante i poligoni e le schede "Analisi" è dato dall'esperienza del gruppo di lavoro "Roma - Policromie Musei Vaticani", la cui attività ha preso le mosse dall'analisi del *Sarcofago Lateranense n. 150*, conservato presso il Museo Pio Cristiano dei Musei Vaticani (per approfondimenti, Siotto *et alii* 2016).

20 Per una rassegna sulle antiche cromie dei marmi degli Uffizi si rimanda a Paolucci 2014b.

21 L'utente, quindi, può selezionare il poligono, cliccare sul comando "Interroga poligono" presente nella finestra "Azioni" e infine aprire i link che appaiono scorrendo in basso.

22 Per approfondimenti sul restauro della scultura, vedi Paolucci 2014a.

23 Della storia e dell'iconografia del vaso tratta ampiamente Romualdi 2006.

24 Sul restauro dell'altare, si rinvia a Paolucci 2016.

25 Il lavoro svolto è stato presentato per la prima volta in occasione del Salone del Restauro di Ferrara, nel 2016, con il contributo *Il caso delle sculture antiche degli Uffizi*, all'interno del seminario *Le 50 sfumature di SICaR: Sistema Informativo per i Cantieri di Restauro* (6-8 aprile 2016). Il gruppo ha preso parte anche all'ultima edizione del Salone dell'Arte e del Restauro di Firenze (16-18 maggio 2018), illustrando le proprie attività nella relazione *SICaR web: il Sistema adottato dal MiBACT per la documentazione dei cantieri di restauro*. Quest'ultimo ha visto la partecipazione di molti addetti ai lavori, incuriositi e interessati ad approfondire le potenzialità di SICaR, anche in funzione di altre tipologie di beni.

26 A breve sarà possibile consultare le schede on-line anche dal sito delle Gallerie degli Uffizi.

27 Le modalità dell'inserimento in SICaR della documentazione riguardante le grottesche sono in corso di definizione, sotto il coordinamento scientifico di Valentina Conticelli.

28 Si tratta di circa 1260 opere d'arte, i cui modelli 3D saranno disponibili on-line entro il 2020, per scopi sia di ricerca che di conservazione.

29 Potremmo avvalerci della scheda "Dati esterni" per creare un collegamento con il sito dell'Indiana University in cui saranno visualizzabili i modelli 3D, oppure caricarli direttamente come clip video. Se le future implementazioni di SICaR lo consentissero, sarebbe molto interessante lavorare solo in ambiente 3D, mappando i degradi o le integrazioni direttamente sul sistema di riferimento tridimensionale.

30 Cfr. http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/eventi-e-novita/iniziative/il-giovedi-dei-musei/2017/digitalizzazione-modellazioni-3d.html. Sulla possibile sperimentazione in SICaR del 3D, vedi Siotto *et alii* 2016, pp. 148-149.

BIBLIOGRAFIA

Bollettino degli Uffizi: *Bollettino della Galleria degli Uffizi. 2009-2013*, a cura di F. Chezzi e M. Onali, Firenze 2010-2014.

Cecchi - Gasparri 2009: A. Cecchi, C. Gasparri, *Le collezioni del cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, in *La Villa Médicis*, IV vol., Roma 2009.

Conticelli - Paolucci 2011: *Volti svelati: antico e passione per l'antico*, catalogo della mostra (Firenze, 15 dicembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di V. Conticelli e F. Paolucci, Livorno 2011.

De Greyss 1759: *Atlante figurato di Galleria* (conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna), a cura di B. F. De Greyss, Firenze 1759.

Fabiani *et alii* 2016: F. Fabiani, R. Grilli, V. Musetti, *Verso nuove modalità di gestione e presentazione della documentazione di restauro: SICaR web la piattaforma in rete del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo*, in "Bollettino Ingegneri", Collegio degli Ingegneri della Toscana, III, 2016, pp. 3-13.

Gori 1734: A. F. Gori, *Museum Florentinum, Statuae antiquae deorum et virorum*, Firenze 1734.

Mansuelli 1958-1961: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, I-II, Roma 1958-1961.

Natali *et alii* 2014: A. Natali, A. Nova, M. Rossi, *La Tribuna del principe: storia, contesto, restauro*, Atti del Colloquio Internazionale (Firenze, 29 novembre - 1 dicembre 2012), Firenze 2014.

Natali - Romualdi 2009: A. Natali, A. Romualdi, *Il Teatro di Niobe: la rinascita agli Uffizi d'una sala regia*, Firenze 2009.

Paolucci 2013: F. Paolucci, *La Venere Aurea ritrovata*, in *Dósis d'olíge te phíle te: studi per Antonella Romualdi*, Firenze 2013, pp. 507-525.

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

Paolucci 2014b: F. Paolucci, *Marmi dorati. Esempi di rivestimento a foglia d'oro su alcuni marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, in *Oro sacro. Aspetti religiosi ed economici da Atene a Bisanzio*, "Ornamenta", V, 2014, pp. 53-73.

Paolucci 2016: F. Paolucci, *Altare funerario di C. Telegennio Antho*, in *Restituzioni 2016: Tesori d'Arte restaurati*, catalogo della mostra (Milano, 1 aprile - 17 luglio 2016), a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, Venezia 2016, pp. 68-72.

Romualdi 2006: A. Romualdi, *La nuova collocazione del Vaso Medici nel Verone sull'Arno*, in *Studi e restauri: i marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, a cura di A. Romualdi, I, Firenze 2006, pp. 162-188.

Siotto *et alii* 2016: E. Siotto, C. Baracchini, U. Santamaria, R. Scopigno, *Sperimentazione del sistema ministeriale SICaR w/b per la gestione e la consultazione informatizzata dei dati sulla policromia*, in "Archeologia e calcolatori", XXVII, 2016, pp. 131-151.

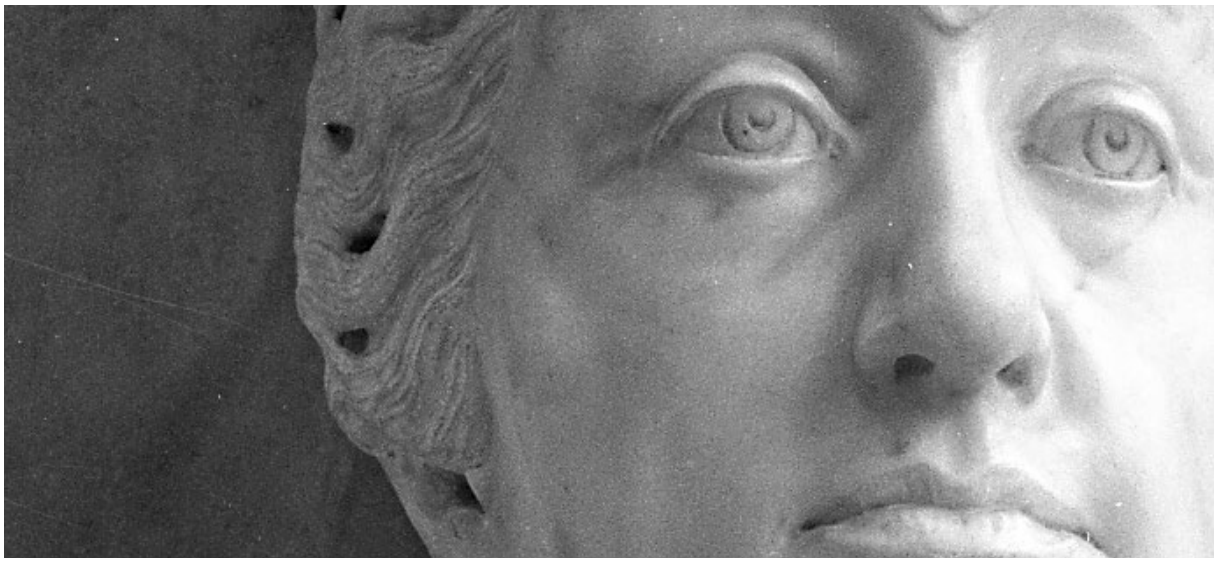
Studi e restauri: *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, a cura di A. Romualdi e F. Paolucci, I-IV, Firenze 2006-2013.

SITOGRAFIA

http://sicar.beniculturali.it:8080/website/

http://sicar.beniculturali.it:8080/index.php

http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/eventi-e-novita/iniziative/il-giovedi-dei-musei/2017/digitalizzazione-modellazioni-3d.html



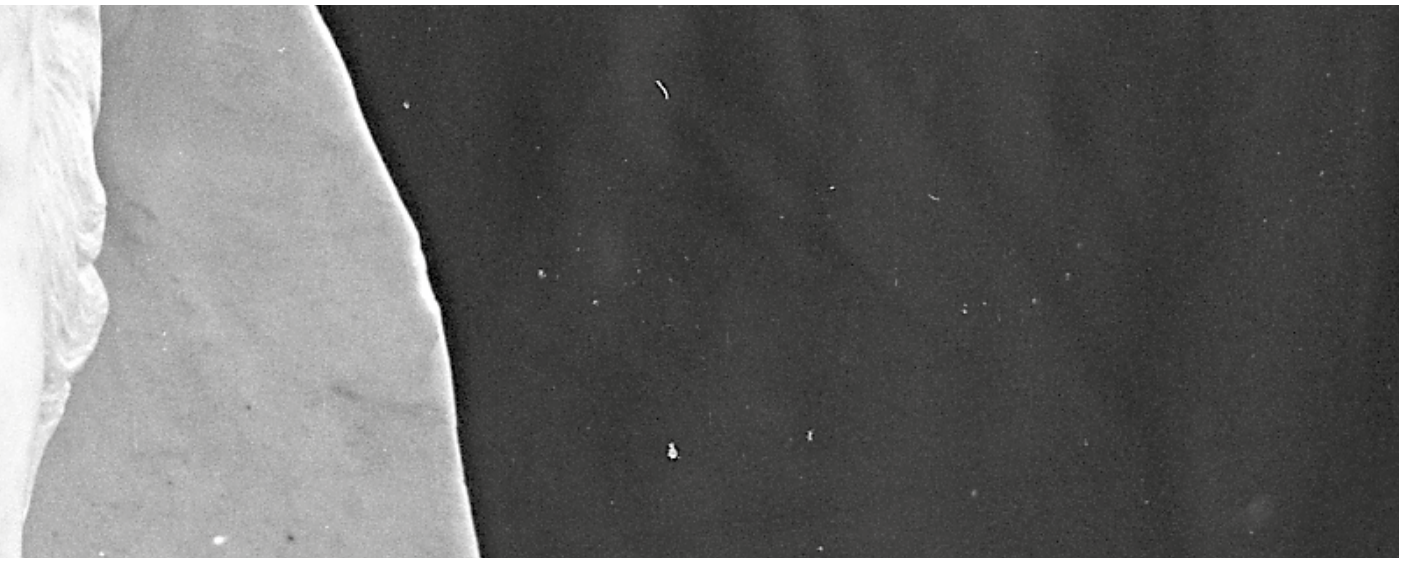
Alessandro Muscillo

IL GRANDUCA DIMENTICATO

La teoria dei busti Mediceo-Lorenesi e dei loro elogia nell'antiricetto della Galleria delle Statue e delle Pitture.

L'articolo ricostruisce il senso e le forme della teoria dei busti mediceo-lorenesi esposti nell'antiricetto della Galleria delle Statue e delle Pitture a partire dagli anni ottanta del Settecento, accompagnati ciascuno da un testo encomiastico (denominato con il termine latino elogium*) relativo al contributo offerto allo sviluppo del museo e delle sue collezioni. Tale assetto nacque per volere di Pietro Leopoldo di Lorena per onorare l'ormai estinta casata medicea in un periodo in cui anche gli studi storiografici si volgevano a stilare il bilancio di un momento di storia fiorentina ormai definitivamente concluso.*

Nel tempo il numero di effigi coinvolte e l'ordine stesso dei ritratti hanno subìto dei cambiamenti, venendo infine a perdere l'originario significato di "introduzione storica" alla Galleria: emblematica è al riguardo, nei primi anni del Novecento, l'eliminazione del ritratto e dell'encomio di Cosimo III, una volta accertato che il busto già utilizzato non raffigura realmente questo personaggio. La constatazione dell'assenza di questo "Granduca dimenticato" dall'insieme di ritratti tuttora esposti in loco *ha rappresentato il punto di partenza di questa indagine, che presenta in appendice per la prima volta una trascrizione commentata ed una traduzione degli elogi posti a corredo di ciascun ritratto.*



Il visitatore ansioso di entrare in Galleria, mettendosi in fila sotto gli occhi del *Pietro Leopoldo* di Francesco Carradori in attesa di staccare il biglietto, il più delle volte finisce per ignorare o per osservare in modo distratto e frettoloso proprio le opere che, collocate nel cosiddetto "antiricetto", lo accolgono in cima allo scalone, ove sono posti i busti dei grandi personaggi cui si devono le ricchezze d'arte che hanno reso nei secoli gli Uffizi un museo straordinario. I ritratti sono impostati su sgabelloni di legno, ognuno dei quali reca un clipeo su cui, in lettere dorate, si legge un breve elogio in latino, che ricorda solitamente quanto in concreto il singolo personaggio abbia compiuto per la Galleria, con riferimenti all'acquisizione di opere, alla realizzazione di ambienti ed alla promozione di opere divulgative del patrimonio museale: l'impressione generale è di raccogliere parti di quella storia "compendiosa"[1] cui il Lanzi mirava stendendo le iscrizioni e cui fa riferimento nella sua guida alla Galleria, senza riportare tuttavia il testo dei singoli *elogia*, rimandando al di poco precedente *Saggio Istorico* del Pelli – edito nel 1779 – per "più compiute notizie" (Fig. 1).
Per avere una prima edizione a stampa degli *elogia* lanziani bisogna aspettare l'anno successivo, il 1783, quando essi appaiono nella *Description de la Galerie Royale de Florence* di Francesco Zacchiroli, che li riporta senza alcuna traduzione o commento[2]. Nel 1807 Lanzi stesso torna a pubblicare gli *elogia* nella raccolta dei propri testi latini, per rimediare ai piccoli errori che a detta sua erano presenti "in più descrizioni della Galleria" – verosimilmente le diverse edizioni dell'opera dello Zacchiroli[3]–, accompagnando talvolta le trascrizioni con sintetiche note esplicative[4].
Oggi nell'antiricetto agli *elogia* lanziani si aggiungono gli encomi latini che accompagnano le effigi di Lorenzo il Magnifico, di Ferdinando III Lorena e di suo figlio Leopoldo II, l'ultimo Granduca. Se è lecito che, con il passare del tempo e l'insediamento di una nuova dinastia regnante, l'allestimento dei busti descritto dallo Zacchiroli possa aver conosciuto

1
Veduta d'insieme dell'antiricetto lorenese nello stato attuale

delle aggiunte, un elemento può tuttavia innescare una serie di interrogativi sul senso e sulle forme di questa raccolta, ovvero l'assenza dalla teoria di busti medicei del ritratto di Cosimo III, assenza tanto più curiosa se si considera che Zacchiroli riporta anche l'*elogium* dedicato da Lanzi a questo Granduca, detentore del periodo di regno più lungo della dinastia – cinquantatré anni, dal 1670 al 1723 – e promotore di un grande numero di opere per la Galleria.
Scopo del presente studio è dunque ripercorrere la storia della serie dei ritratti mediceo-lorenesi nell'antiricetto e spiegare le complesse variazioni che nel tempo si sono succedute, offrendo per la prima volta una versione tradotta e postillata degli *elogia*, presentata in appendice.

Il nuovo ingresso

Il vestibolo primo, o antiricetto, prende forma durante i lavori di ristrutturazione commissionati da Pietro Leopoldo di Lorena: una relazione presentata al Granduca il 19 aprile 1780 – stesa da Angelo Tavanti, Giuseppe Piombanti, Giuseppe Bencivenni Pelli e Luigi Lanzi – fornisce una prima idea complessiva del piano[5]. L'idea di una distinzione tra un vestibolo primo ed un vestibolo secondo prende corpo in un momento successivo: il progetto iniziale prevede di realizzare un vestibolo quadrato "di quasi venti braccia per ogni lato" che, posto al sommo della nuova scala, immetta direttamente nel primo corridoio. Quanto alla decorazione

di questo ambiente, si pensa di ricorrere a sculture antiche: "potrà essere ornato di statue entro nicchie, di bassi rilievi antichi, di busti di deità, di urne di buon disegno e di buona scultura. Nel mezzo vi avrà luogo il Cavallo, che finora è stato unito al gruppo di Niobe, ed alla porta i due Cani, che ora sono nel vecchio ricetto"[6]. Una delle prime idee, proposta da Pelli, prevede di spostare in questo nuovo ingresso le epigrafi murate nel vecchio ingresso sul terzo corridoio, detto appunto "sala delle iscrizioni": anche questo aspetto del progetto, tuttavia, è terreno di contrasti tra Pelli e Lanzi, tra i quali, come è noto, non correva buon sangue[7].

Ai busti medicei la relazione preliminare del 1780 dedica un vago accenno nella parte dedicata alla sistemazione dei corridoi: "La serie dei ritratti della casa Medicea non può pulitamente aver Luogo dietro alle Statue, come è stata collocata finora, e bisognerà trasportarla altrove"[8]. In ogni caso, la situazione sembra già definita nel 1782, quando il 14 marzo Pelli poteva ormai annotare che il riordinamento della Galleria era ormai terminato "alla perfine"[9], ma un conto presentato dal marmista Bartolomeo Buoninsegni è in grado di provare che gli sgabelloni per i busti erano già stati installati nell'antiricetto poco più di un mese prima[10]: l'uomo si dice infatti costretto a tracciare "scomodamente" le "composizioni" del Lanzi sugli sgabelloni quando essi sono già posti in opera.

La realizzazione di un "sacrario" delle memorie medicee appare tanto più significativa se messa in rapporto con la quasi contemporanea pubblicazione della *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici* di Riguccio Galluzzi, edita in nove libri nel 1781[11]. Al riguardo risulta ancora una volta emblematica un'annotazione che Pelli il 19 marzo di quello stesso anno affida alle sue *Efemeridi*:

> "La lettura della *Storia medicea* mi tiene distratto da ogni altra cosa. Era molto tempo che desideravo di vederla. Vi è chi stampa anche la *Vita del duca Alessandro*, ed una serie di fatti storici specialmente toscani dal 1300 in qua. Pare dunque che detta opera risvegli la voglia d'illustrare le cose nostre, e vi è da poterlo fare assai bene, ad onta di tanti libri che già abbiamo in luce. Se fossi più giovane mi unirei in questo spirito, e farei delle fatiche, ma è tardi, ed ho le cose della Galleria alle quali devo per debito pensare sopra tutto, avendone già contratta una pubblica obbligazione[12]."

I primi anni ottanta del Settecento fiorentino appaiono dunque caratterizzati dalla volontà di stilare un bilancio relativamente all'epoca medicea, sentita ormai come conclusa: tale tendenza, adeguatamente testimoniata dal fiorire di opere storiche prodotte e ristampate sull'onda del successo dell'opera del Galluzzi – che Pelli nei propri appunti chiama sinteticamente "storia medicea" –, trova degna espressione all'ingresso della Galleria proprio nella teoria dei busti medicei e, soprattutto, nella stesura del-

la sintetica storia degli apporti al museo da parte di ciascun membro eminente della famiglia, della quale ogni *elogium* rappresenta un singolo capitolo.
A ricollegare ulteriormente tale allestimento alla ricapitolazione di un peculiare settore di una storia fiorentina esclusivamente medicea concorre un particolare di quello che doveva essere l'iniziale progetto di Lanzi: in aggiunta alle otto iscrizioni abbinate ai busti medicei, nel 1807 egli ne pubblica infatti una nona, dedicata a Francesco di Lorena che, secondo il modello comune alle altre, commemora i meriti del primo lorenese alla guida del Granducato nei confronti del Museo[13]. E' possibile che proprio il provvedimento di riservare ai soli Medici lo spazio dell'antiricetto abbia portato all'esclusione dell'effigie e dell'*elogium* di Francesco, che del resto non sono mai ricordati qui né dagli inventari né dalle guide[14].
L'aspetto che maggiormente colpisce di questi ritratti che per primi trovano collocazione nell'antiricetto è la varietà dei materiali, dal bronzo del *Cosimo I*[15] del Giambologna al porfido di *Ferdinando I*[16] e di *Cosimo II*[17], entrambe opera di Tommaso Fedeli, fino alla virtuosa commistione di porfido e marmo bianco del *ritratto di Ferdinando II*[18] scolpito da Raffaello Curradi. Il *Francesco I*[19] di Domenico Poggini, il *Cardinal Leopoldo*[20], attribuito ad un ignoto artista d'ambito fiorentino, ed il *Gian Gastone*[21] attribuito ad Antonio Montauti sono invece in marmo bianco. A questi era unito un tempo un ulteriore busto, che l'*elogium* dettato dal Lanzi consentiva di identificare come Cosimo III, penultimo Granduca di casa Medici.

Cosimo III, il Granduca dimenticato

La presenza di un'effigie in marmo di Cosimo III è ricordata qui dagli inventari fin dal 1784. Nell'inventario di quell'anno nel "Vestibulo" è registrato "Un busto armato con testa di marmo bianco, e peduccio d'alabastro di Cosimo III da giovane con un panno sulla spalla sinistra. E' alto b(racci)a 1 ½ e posa come sopra"[22], ovvero sopra un "termine di legno intagliato, e tinto di bianco con iscrizione davanti". L'inventario successivo, compilato nel 1825, ricorda invece l'opera in questi termini: "Cosimo III de' Medici. Guarda a sinistra: ha i capelli a zazzera, basette e pizzo al mento. É vestito di ferro, porta un collaretto di tela steso al collo, ed un manto a tracolla, il quale dalla spalla sinistra scende sotto il braccio destro. E' in marmo bianco con peduccio in marmo mistio giallastro"[23]. Più laconico l'inventario del 1881, che registra semplicemente "Cosimo III in marmo"[24]. La consultazione incrociata degli inventari e delle guide di Galleria consente di rilevare che il busto di Cosimo III è rimasto regolarmente nella sequenza fino ai primi del Novecento, dal momento che Pieraccini nel 1910 lo ricorda ancora al suo posto[25]. Tuttavia, l'inventario del 1914[26] registra una significativa trasformazione, allorché il busto di "Cosimo III" appare ribattezzato come don Lorenzo de'Medici (1599-

2
Cerchia di Andrea Ferrucci del Tadda, Francesco di Ferdinando I de' Medici, Gli Uffizi, Depositi

1648), e spostato nel "vano dell'ascensore": il ritratto viene dunque rimosso perché considerato "spurio", l'iscrizione sullo sgabellone scompare e dunque la storia "compendiosa" del Lanzi viene a perdere un importante capitolo.
L'identificazione con Lorenzo, fratello minore di Cosimo II, è tuttavia confutata negli anni Ottanta del Novecento da Karla Langedjik che, sulla base del confronto con una stampa di Jacques Callot del 1614[27], riconosce nell'opera un ritratto postumo di un altro figlio di Ferdinando I, Francesco (1594-1614)[28]: ad orientare ed a consentire il riconoscimento sarebbero infatti il profilo e la conformazione dell'armatura. La critica più recente ha attribuito l'opera alla cerchia di Andrea Ferrucci del Tadda[29] (Fig.2).

Lorenzo il Magnifico, Ferdinando III e Leopoldo II

Tra le aggiunte più recenti alla teoria dei busti dell'antiricetto, le due effigi di Ferdinando III[30] e di Lorenzo il Magnifico[31] rappresentano il caso eccezionale di opere nate appositamente per questo ambiente e non ricollocate qui da sede precedente. Nella richiesta ufficiale al Granduca Leopoldo II datata 10 gennaio 1825[32], si enfatizza come la collocazione nell'antiricetto del busto del padre suo – che si progetta di far eseguire allo scultore Stefano Ricci, all'epoca professore di scultura presso l'Accademia di Belle

Arti – asseconderebbe adeguatamente quel "nobile e delicato provvedimento" che aveva portato Pietro Leopoldo di Lorena a destinare il primo ambiente della Galleria al ricordo dei granduchi di casa Medici ed alla menzione di quanto essi avevano compiuto per il Museo. Il documento continua elencando le benemerenze di Ferdinando III per la Galleria, che vengono riprese quasi alla lettera nell'*elogium* scritto dall'abate Zannoni sulla falsariga di quelli già composti dal Lanzi[33]. Solo verso la fine l'estensore del documento coglie l'occasione per richiedere anche la realizzazione di un busto in marmo raffigurante il "vero Ritratto di Lorenzo il Magnifico per sostituirsi al falso che è presentemente esposto nel detto vestibulo", che, affidato allo scultore Ottavio Giovannozzi, si prevede di ricavare da un gesso realizzato dal Ricci prendendo a modello la maschera funeraria del Magnifico, già in casa Capponi ed in Palazzo Riccardi, oggi al Tesoro dei Granduchi in Palazzo Pitti[34].

Il busto del Magnifico viene consegnato per primo, il 20 giugno 1825, e subito collocato in Galleria "in luogo dell'apocrifo che vi stava esposto"[35]. L'origine da un modello precedente è ribadita dall'autore stesso che, nel firmarsi sul retro, aggiunge l'inequivocabile espressione "Copiò" prima della data: sebbene i documenti parlino di un gesso, la Langedijk avrebbe riconosciuto il modello realizzato dal Ricci in una terracotta dell'Ashmolean Museum di Oxford[36], i cui tratti, evidentemente ripresi dalla maschera funeraria del Magnifico – e tuttavia secondo la critica già in parte rielaborati sulla base di un busto oggi a Praga ma a Firenze almeno fino al 1859[37] –, sarebbero stati successivamente idealizzati dal Giovannozzi nel busto marmoreo facendo riferimento ad una stampa settecentesca di Carlo Faucci[38], da cui lo scultore avrebbe ripreso la capigliatura più folta, i tratti più energici e la bocca più carnosa, come pure alcuni dettagli dell'abito. Questo processo di contaminazione si spiega in vista dell'idealizzazione del personaggio, le cui grandi virtù d'uomo di governo e di protettore delle arti contrastavano agli occhi dei posteri ottocenteschi in modo imbarazzante con le sgraziate fattezze che di lui si tramandavano. La "correzione" del busto del Magnifico testimonia peraltro di una peculiare attenzione rivolta al personaggio, che trova riscontro nella pubblicazione in quello stesso 1825 dell'*opera omnia* di Lorenzo de' Medici, voluta dallo stesso Leopoldo II, che ne curò anche la prefazione[39].

I documenti enfatizzano la veridicità dei tratti del Magnifico, definendo il busto destinato all'antiricetto il "vero" ritratto del personaggio e ricordandone la derivazione da una fonte sicura come la sua maschera mortuaria: questi accenni acquistano senso se si considera come l'opera fosse destinata a sostituire un "falso", un "apocrifo" già collocato *in loco*. L'autenticità si misura verosimilmente in questo contesto dalla somiglianza con il personaggio, il che rende quello del Giovannozzi il "vero" ritratto di Lorenzo il Magnifico, anche se realizzato più di trecento-

trent'anni dopo la morte dell'effigiato. Se ne deduce che l'"apocrifo" fosse un busto quattro-cinquecentesco raffigurante un personaggio identificato con Lorenzo il Magnifico per errore o per mancanza di un'effigie autentica da collocare nel sacrario delle glorie medicee all'ingresso della Galleria, quale omaggio all'ispiratore dei discendenti granduchi e dei loro successori lorenesi ad ampliare il tesoro di arte e bellezza del complesso vasariano.

La guida di Galleria edita nel 1798 ad opera di Fabbroni -ma ispirata verosimilmente dall'allora direttore Tommaso Puccini- ricorda la recente aggiunta nell'antiricetto (denominato "Antivestibule") di "deux bustes de Laurent et de Jean de Medicis surnommé le Grand-Capitain"[40]. Già nella guida edita nel 1810 il valore artistico di queste due opere -in particolare la seconda- appare sminuito[41].

E' lecito soffermarsi brevemente su queste due aggiunte del tardo Settecento. Il busto di Giovanni de' Medici, detto "delle Bande Nere" (1498-1526), è verosimilmente da identificare con quello attualmente al Bargello[42], un ritratto postumo eseguito da Francesco da Sangallo dopo il 1526 e l'unico marmo noto nelle collezioni medicee raffigurante il personaggio: l'appellativo di "grande capitano" citato dalle guide di Galleria ben si adatta al busto armato.

Per quel che riguarda invece l'effigie di Lorenzo il Magnifico, le fonti che, ripercorrendo la storia collezionistica del busto del Giovannozzi, si trovano a fare menzione di questo "falso" o "apocrifo" a cui esso sarebbe stato sostituito, non riportano tuttavia alcuna ipotesi sull'identità dell'opera o sulla sua attuale collocazione, asserendo che se ne sono perse le tracce: l'esame degli inventari consente tuttavia di formulare alcune ipotesi in merito.

L'inventario di Galleria cronologicamente più vicino allo spostamento dei due marmi nell'antiricetto è quello del 1784, che fa peraltro menzione di un busto del Magnifico "vestito alla civile" nel Gabinetto delle Monete[43]. Un'annotazione a margine registra uno spostamento successivo dell'opera nel "vestibolo primo", ovvero nell'antiricetto. Il marmo seguente registrato dall'inventario è proprio il ritratto di Giovanni dalle Bande Nere, anch'esso spostato nell'antiricetto secondo un'annotazione a margine. Seguendo i riscontri inventariali, al busto del Magnifico registrato nell'inventario del 1784 corrisponde nel successivo inventario del 1825 un ritratto di Giuliano de Medici, il fratello del Magnifico, posto nel "Vestibulo Primo": "Il suo sguardo è dimesso: ha i capelli a zazzera con un piccolo ciuffo sulla fronte; il collo è nudo; veste secondo l'uso dei suoi tempi", recita la descrizione[44]. L'inventario non manca di indicare come il busto sia provvisto di un peduccio quadrato che reca l'iscrizione "Laurentius Medices", scritta per errore, in seguito ad errata identificazione. L'inventario menziona inoltre un successivo spostamento del busto dal "vestibulo primo", prima nel cosiddetto "Stanzino del Pozzo" e poi

3
Maestro degli Apostoli Sistini (attr.), Giovanni de' Medici, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

nel cosiddetto "Magazzino dei piatti", ambienti minori destinati a deposito. Alla luce delle descrizioni e delle misure offerte dagli inventari, è possibile identificare dunque l'"apocrifo" busto, già creduto ritratto di Lorenzo il Magnifico, con il ritratto postumo di Giuliano de' Medici oggi al Bargello, datato al 1480 circa ed attribuito da Caglioti al "Maestro degli Apostoli sistini"[45] (Fig. 3). Il peduccio con iscritto il nome di Lorenzo non è più presente, condizione del resto frequente tra i busti un tempo conservati agli Uffizi e poi passati al Bargello, quali ad esempio i ritratti di Piero e di Giovanni de' Medici di Mino da Fiesole[46] o la cosiddetta "Gentildonna" di Desiderio da Settignano[47].

Alla vigilia della richiesta dei due busti destinati ad essere realizzati dal Ricci e dal Giovannozzi, nell'antiricetto della Galleria dovevano essere dunque presenti le effigi dei sette Granduchi di Casa Medici, il ritratto del cardinal Leopoldo ed infine due busti dei Medici vissuti "avanti il principato". Successivamente il busto di Lorenzo il Magnifico opera del Giovannozzi venne collocato al posto dell'"apocrifo", ma è solo nel 1827, quando anche il busto di Ferdinando III fu terminato dal Ricci, che i documenti consentono di ricostruire un ulteriore intervento di carattere museografico. Una richiesta al ministro del Mobiliare datata 11 dicembre 1827[48], relativamente alle basi da approntare per il ritratto di Ferdinando III, offre utili informazioni sulla collocazione dei busti medicei

nell'antiricetto: "I busti dei Granduchi che stanno disposti intorno alle pareti del primo vestibulo di questa R. Galleria sono inalzati [*sic*] sopra mensoloni di legno riccamente intagliati che parton da terra, tutti della stessa forma, ed ornati egualmente se si eccettuano i due che mettono in mezzo la scala, i quali non comportando quel genere di sostegno, per essere addossati ai pilastri che con le membrature delle basi aggettano dal piombo della muraglia, posano sopra due vecchi e deformi sgabelloni". I busti collocati sugli sgabelloni "deformi" (ossia diversi dagli altri) devono essere verosimilmente i busti di Lorenzo e di Giovanni de' Medici, ultime aggiunte in ordine di tempo alla teoria dei ritratti medicei prima di questo momento, ed è altrettanto lecito supporre che, in attesa della collocazione del busto di Ferdinando III – per il quale si era concordato di realizzare anche un'apposita base – nel 1825 il busto del Giovannozzi abbia preso semplicemente il posto dell'"apocrifo", venendo dunque collocato a lato della scala.

Il documento prosegue con una proposta: "Nella circostanza che a quella serie di busti devesi aggiungere quello del G. D. Ferdinando III di gloriosa memoria, e che VS Illma è incaricata di provvedere alla costruzion della Base, che dovrà sostenerlo, io la pregherei di voler esaminare se con la spesa che occorrerebbe per costruire un mensolone compagno agli altri sopraccennati, si potessero piuttosto approntare due semplici colonnette mozze da sostituire ai due sgabelloni. E nel caso affermativo, gradirei che venisse eseguito questo cangiamento il quale senza alterar nella sostanza le superiori disposizioni, mi parrebbe in grado di ordinare più elegantemente quel vestibulo; giacché dovendosi in questa occasione trasporre alcuni di quei busti, ed escluderne uno che non appartiene rigorosamente a quella serie, avrebbe il tutto egregiamente sistemato...". Se il busto da "escludere" è quello di Giovanni de' Medici, che effettivamente non viene più ricordato un questo ambiente della Galleria[49], il "trasporre" alcuni busti sarà da intendere come una variazione alla collocazione dei busti medicei all'interno di quello stesso ambiente. I provvedimenti legati all'assetto definitivo della sala consentono inoltre di sollevare la questione relativa agli encomi latini al di sotto delle nuove effigi: se quello di Ferdinando III è stato composto dall'allora antiquario della galleria, l'Abate Zannoni, e fu sottoposto anche all'approvazione del figlio[50], è lecito domandarsi chi abbia composto l'encomio di Lorenzo il Magnifico, tuttora leggibile sotto il ritratto marmoreo, o quanto meno, dal momento che i documenti d'archivio non ne conservano memoria, quando sia stato collocato. La guida di Galleria del 1832 indica il busto del Magnifico come primo nella serie dei ritratti medicei, e dunque sembra estendere anche ad esso quanto dice prima di riportarne l'elenco: "Les inscriptions latines de l'abbé Lanzi, qu'on y a ajoutées au bas, marquent ce que

chacun de ces grand Princes a fait. C'est un hommage que la reconnaissance des beaux arts rend à leurs bienfaiteurs"[51]. E' vero che Lorenzo non ha cinto la corona di Granduca, per ovvi motivi, ma per i suoi alti meriti nell'arricchimento delle collezioni artistiche medicee non vi è motivo di escluderlo dal novero dei "principi" di casa Medici, e se fosse stato l'unico a mancare di un'iscrizione la guida l'avrebbe verosimilmente segnalato. Il riferimento si rivela dunque prezioso anche se in parte erroneo, perché non tutti gli elogi sono stati scritti dal Lanzi, non quello di Ferdinando III, opera dello Zannoni, né quello del Magnifico, la cui effigie non era in origine prevista nel piano dell'allestimento della sala. E' lecito supporre quindi che l'*elogium* del Magnifico sia stato apposto per amor di completezza proprio nel 1827, in concomitanza con la collocazione del busto del Granduca lorenese, ma sia stato passato sotto silenzio dai documenti perché ritenuto non molto importante dal punto di vista "politico", laddove l'elogio di Ferdinando III è stato invece sottoposto niente di meno che alla regia approvazione, e come tale riportato ufficialmente nei documenti poi archiviati.

Il secondo ritratto lorenese dell'antiricetto, raffigurante Leopoldo II ed opera dello stesso Giovannozzi, firmato e datato al 1846[52], arrivò invece quasi vent'anni dopo: si tratta infatti di un busto marmoreo giunto agli Uffizi da Torino nel 1865. Il 29 dicembre del 1864 il ministro dell'Istruzione Pubblica, ricevuta l'offerta "per qualche Galleria" dal ministero delle Finanze di un busto di Leopoldo II appartenente alla Regia Direzione delle Gabelle, scrisse al Direttore della Galleria, chiedendo se l'opera avesse reale pregio artistico e se poteva essere proposto un luogo in cui collocarla[53]. Consegnato il 18 gennaio 1865[54], il busto dell'ex Granduca, "scolpito in marmo bianco con decorazioni sul petto", venne esaminato dal direttore degli Uffizi e giudicato di "pochissimo pregio artistico, essendo un lavoro come suol dirsi di decorazione eseguito nello Studio di Scultura del fu Professor Pampaloni dal lavorante Giovannozzi"[55]. Infine fu deciso di collocare il busto nei magazzini della Galleria, "non credendo conveniente di collocare il busto suddetto a pubblica mostra". La tipologia del busto è quella del ritratto ufficiale, raffigurante il Granduca con le decorazioni connesse al suo rango: un esemplare dello stesso tipo è peraltro già presente prima di questa data nelle collezioni granducali, collocato oggi presso la Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti[56].

Evidentemente ad un certo punto è stato ritenuto opportuno collocare anche questo busto lorenese nell'antiricetto, dal momento che esso vi è ricordato dalle guide di Galleria almeno a partire dagli anni settanta dell'Ottocento[57]. L'epigrafe encomiastica è attribuita nel catalogo del Pieraccini a Giovanni Crisostomo Ferrucci[58], e sarà da datare verosimilmente al momento della collocazione del busto *in loco*.

Maria Maddalena d'Austria e Vittoria della Rovere

L'ultimo importante intervento museografico è databile con precisione al 1896, l'anno in cui l'allora direttore Enrico Ridolfi fece realizzare una nuova rampa di scale che, simmetrica a quella già esistente, sale dal piano del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe per arrivare ad una rampa centrale che mette al piano della Galleria[59]: si decise dunque di riqualificare l'antiricetto, ora ben visibile in tutta la sua ampiezza dal fondo dell'ultima rampa. Come riporta in una relazione, Ridolfi fece dunque ornare le due pareti sul lato lungo con degli arazzi, mentre "vennero disposti sopra sgabelloni di antico modello, in legno di noce lumeggiati d'oro, i busti in marmo, in porfido e in bronzo (che già stavano collocati in quel vestibolo su goffe mensole) rappresentanti Lorenzo il Magnifico, cui è dovuto il principio delle collezioni medicee, e i successivi granduchi di Toscana, che più promossero l'incremento della Galleria"[60]. A questo intervento, che portò nel locale gli sgabelloni lignei a tutt'oggi in uso – e lascia supporre che le due "colonnette mozze" proposte nel 1827 non siano state effettivamente messe in opera –, fece seguito un'ulteriore aggiunta di marmi, l'ultima in ordine di tempo, alla teoria dei busti mediceo-lorenesi: il direttore ricorda infatti di aver aggiunto i busti di Maria Maddalena d'Austria[61] e di Vittoria della Rovere[62], che definisce "bellamente scolpiti" e ricordandone la provenienza: "erano stati in addietro, come cose di nessun pregio, forniti dai depositi della Galleria a decorazione dell'ingresso di un pubblico dicastero"[63]. Del giugno di quello stesso anno è una richiesta alla Galleria del formatore Giuseppe Lelli, che chiede di poter effettuare un calco dei "due busti rappresentanti Signore della Famiglia Medicea ... di recente ritirati dai locali della Corte di Cassazione di Firenze"[64]. L'aggiunta dei due busti accrebbe da un lato la collezione di due eccellenti opere di Giovan Battista Foggini, dall'altro segnò la fine di quello che era stato il filo conduttore dell'allestimento delle effigi medicee e lorenesi: anche le due Granduchesse ebbero un'iscrizione sui loro sgabelloni, ma si trattò della semplice menzione del nome e di poco altro, senza alcun riferimento ad eventuali apporti alla Galleria. La teoria dei busti medicei perse dunque il suo valore didattico ed informativo sulla storia degli Uffizi per ridursi ad una rassegna di antichi ritratti dall'aria sussiegosa e distante, simile a quella degli avi di Don Rodrigo nella sala in cui egli si confronta con padre Cristoforo: sulla storia "compendiosa" orchestrata dal Lanzi calò un oblio di cui è conferma palese l'eliminazione di Cosimo III e del suo *elogium* dalla serie, una volta appurato che non si trattava dell'effigie del penultimo Granduca, senza preoccuparsi di riempire coerentemente il posto lasciato vuoto.

APPENDICE[65]

I mecenati di casa Medici

Gli *elogia* latini composti da Luigi Lanzi[66]

4
Giambologna,
Cosimo I de' Medici

Cosimo I de'Medici[67] (Fig. 4)

(1519-1574, Granduca dal 1569)

I
Cosmas I Medices M. D. E.
Cujus studio et impensa,
Imagines hominum
ex omni memoria illustrium
e probatissimis exemplaribus depictae
Signa marmorea coempta[68],
maxime auri, argenti, aeris antiqui copiae
avito gentis sue thesauro aggregatae sunt,
quae ornamente[69] harum medium
Posteri ejus[70] dicaverunt.

I
Cosimo I de' Medici Granduca di Toscana
Grazie alla cui passione e alla cui spesa
le immagini di tutti gli uomini
più illustri della storia
furono riprese dagli esemplari più apprezzati,
furono acquistate insieme statue di marmo,
le più grandi ricchezze d'oro, d'argento e d'antico
bronzo
furono aggiunte all'antico tesoro della sua stirpe,
ed i suoi successori le destinarono
ad ornamento di questo palazzo.

Al di là dei generici riferimenti alle acquisizioni di oggetti preziosi, l'attenzione del Lanzi appare qui particolarmente rivolta alle "Imagines hominum illustrium" (linee 3-5). Nella propria edizione del 1807 egli spiega così il passaggio: "(Cosimo) Ordinò a Cristoforo dell'Altissimo di raffigurare i volti degli uomini illustri e li dedicò nel Museo"[71]. Il riferimento è alla cosiddetta "Serie Gioviana", così chiamata perché derivata dalla collezione di effigi delle più grandi personalità della storia, messa insieme dal medico e filosofo comasco Paolo Giovio (1486-1552). Cominciata intorno alla metà del Cinquecento per volontà di Cosimo I, che inviò a Como il pittore Cristofano dell'Altissimo a copiare gli originali, la collezione finì col tempo per essere ampliata in modo autonomo, fino al 1840, arrivando a contare quattrocentonovantadue esemplari. E' utile rilevare tuttavia che, al contrario di quanto Lanzi afferma, la collezione "gioviana" non fu destinata da Cosimo al Museo, ovvero alla Galleria, dove giunse invece al tempo di Francesco I: la raccolta di dipinti era infatti stata esposta in precedenza nella sala del Mappamondo in Palazzo Vecchio[72].

5
Domenico Poggini,
Francesco I de' Medici

Francesco I de'Medici[73] (Fig. 5)

(1541-1587, Granduca dal 1574)

II
Franciscus Medices M. D. E.
quum hasce aedes
a Cosma I ad commoditatem domesticam positas
gazae antiquae collocandae primus destinasset,
ambulationem a regia vetere ad Arni ripam
adjecto conclavi cum tholo
excolendam pictura atque omni ornatu curavit,
museum mediceum
tabulis, signis, numismatis, gemmis
locupletatum aperuit.

II
Francesco de'Medici Granduca di Toscana
Avendo per primo destinato questo palazzo
-assegnato da Cosimo I alla comodità domestica-
alla collocazione dell'antico tesoro,
fece abbellire con la pittura ed ogni ornamento il
passaggio dal palazzo vecchio alla riva dell'Arno,
aggiunto un gabinetto con cupola,
aprì il Museo Mediceo
arricchito di dipinti, statue,
monete, gemme.

Il testo si sofferma sul significativo cambiamento di destinazione degli ambienti dell'ultimo piano del complesso vasariano nel passaggio da Cosimo I a suo figlio Francesco: è con quest'ultimo, infatti, che la loggia coperta voluta da Cosimo I si trasformò in "Galleria" propriamente detta. Lanzi non manca di riferire, oltre all'incremento di vari nuclei collezionistici del grande patrimonio artistico mediceo – qui chiamato *gaza*, parola latina d'origine persiana –, la decorazione del soffitto del primo corridoio, che va da Palazzo vecchio (qui, letteralmente, "la reggia antica", linea 5) al fiume Arno. La Tribuna del Buontalenti è indicata generalmente come un "gabinetto con cupola" (linea 6), con il tono generico di chi fa riferimento ad un qualcosa di ben noto[74].

6
Tommaso Fedeli,
Ferdinando I de' Medici

Ferdinando I de' Medici[75] (Fig. 6)

(1549-1609, Granduca dal 1587)

III
Ferdinandus I Medices M. D. E.
qui numerum conclavium museo auxit
pecuniam veterem duplicavit
et pocula e gemmis cavatis multa superaddidit,
ejusdem felicitate
Niobe cum liberis marmorea symplegma pugilum
signum juvenis ferrum acuentis ad cotem,
Cratera cum Iphigeniae fabula anaglypta,
et Veneris atque Apollinis
venustissima orbis terrae simulacra
comparata Romae sunt,
quibus alii principes arcessitis
hanc urbem spectabiliorem
fecerunt.

III
Ferdinando I de' Medici Granduca di Toscana
Che accrebbe al museo il numero delle sale,
raddoppiò le antiche ricchezze
ed aggiunse molte coppe di gemme intagliate.
Grazie alla prosperità del medesimo
la Niobe di marmo con i figli, la lotta dei pugili,
la statua del giovane che arrota il ferro sulla cote,
il cratere a bassorilievo con la storia d'Ifigenia,
e le statue di Venere e d'Apollo,
le più belle di tutta la terra,
furono acquistate insieme a Roma:
altri principi con esse, dopo averle fatte arrivare,
resero questa città
più splendida.

Tra le opere aggiunte alle collezioni viene dato particolare risalto alle sculture antiche: nell'ordine si fa riferimento all'acquisizione della *Niobe*[76] con il gruppo dei figli, al gruppo dei *Lottatori* – la "lotta dei pugili" di cui alla linea 6[77]–, all'*arrotino,* anch'esso indicato con una perifrasi alla linea 7[78], al *vaso Medici*, ornato con quella che era ritenuta all'epoca la raffigurazione del sacrificio di Ifigenia[79], alla *Venere Medici* – di cui Lanzi ricorda nel 1807 l'allora attuale collocazione in Francia[80] – ed all'*Apollino*[81], rimaste per lungo tempo presso la villa Medici sul Pincio, che Ferdinando acquista nel 1576. L'*elogium* termina con un generico riferimento ad "altri principi": si allude a Cosimo III, che fa trasferire nel 1677 a Firenze la *Venere*, i *Lottatori* e l'*Arrotino* per ornarvi la Tribuna[82], ed a Pietro Leopoldo di Lorena, cui si deve l'arrivo a Firenze del gruppo dei *Niobidi* [83] e dell'*Apollino*[84] nel 1770, e del *vaso Medici* nel 1780[85].

7
Tommaso Fedeli,
Cosimo II de' Medici

Cosimo II de' Medici[86] (Fig. 7)

(1590- 1621, Granduca dal 1609)

IV
Cosma II. Medices M. D. E.
hic opus conclavium
quae spectant ad orientem solem
a Francisco patruo suo ceptum[87]
et a Ferdinando patre ampliatum
consummavit, adornavitque,
et pictis tabulis ditavit.
Idem Thomae Dempstero
Librorum de tuscis antiquitatibus
scribendorum auctor fuit,
per quos ad novum eruditionis genus
via munita est.

IV
Cosimo II de' Medici Granduca di Toscana
Costui portò a compimento, adornò
ed arricchì di tavole dipinte
la creazione dei gabinetti
che guardano ad oriente,
intrapresa da suo zio paterno Francesco
ed ampliata dal padre Ferdinando.
Lui stesso fu sostenitore della stesura
dei libri d'antichità etrusche di Thomas Dempster,
attraverso i quali è stata preparata la via
ad un nuovo genere
di erudizione.

Oltre al completamento dei gabinetti del primo corridoio (linee 2-5), ad essere ricordato in questo *elogium* è in particolare il sostegno dato dal Granduca alla realizzazione dell'*Hetruria regalis* dell'erudito scozzese Thomas Dempster (1579-1625, linee 8-10), opera commissionata dallo stesso Cosimo II e composta tra il 1616 ed il 1619, ma che conobbe un lungo periodo di oblio prima dell'edizione, avvenuta soltanto nel 1726 ad opera di Thomas Coke e di Filippo Buonarroti. L'importanza dell'opera, che giustifica il primato che Lanzi le riconosce, sta propriamente nella duplice natura che essa venne ad assumere in vista della pubblicazione, poiché Coke e Buonarroti integrarono l'ampia raccolta di antiche fonti letterarie realizzata da Dempster con illustrazioni relative ai monumenti figurati – ovvero alle testimonianze archeologiche – e con ulteriori apparati esplicativi, pubblicandola con il titolo *De Etruria regali*: come sintetizza Camporeale, "l'opera del Dempster per il contenuto chiude un'epoca, quella rinascimentale, ma per l'edizione ne apre un'altra, quella illuministica"[88]. All'origine di un tale ritardo nella pubblicazione fu la caduta in disgrazia del Dempster presso Cosimo II per una serie di motivi, tra i quali il contrasto dello studioso con sir Robert Dudley, il geografo ed ingegnere navale al servizio del Granduca dal 1606 e suo fidato consulente in fatto di porti e di nautica[89]. Messo in cattiva luce agli occhi di Cosimo, Dempster finì con l'essere espulso dalla Toscana nel luglio del 1619, e se da Bologna, dove per cinque anni insegnò lettere nella locale università, continuò a render noto a Cosimo II di essere ancora intento alla rifinitura dell'opera; per citare uno tra i più recenti contributi sulla questione, "*l'Hetruria regalis* non interessava più il Granduca"[90].

8
Raffaello Curradi,
Ferdinando II de' Medici

Ferdinando II de' Medici[91] (Fig. 8)

(1610-1670, Granduca dal 1621)

V
Ferdinandus II Medices M. D. E.
hic marmora litterata et opera veterum figlina,
et immagines nummosque augustorum
et antiquam omnis generis suppellectilem
ex haereditate[92] principum urbinatium
atque ex sumptu suo in museum intulit,
conclavia
mensis musivi operis gemmatis instruxit,
ambulationem
ab Arni ripa ad porticum helvetiam
ex forma Francisci propatrui sui
pingi atque ornari jussit.

V
Ferdinando II de' Medici Granduca di Toscana
Costui introdusse nel museo
iscrizioni marmoree e vasi degli antichi,
ed immagini e monete degli Augusti
ed oggetti antichi d'ogni genere,
dall'eredità dei principi urbinati
e con propria spesa,
corredò le sale
con tavoli adorni di gemme decorati a mosaico,
ordinò che il corridoio dalla riva dell'Arno alla loggia dei Lanzi, secondo il progetto di Francesco, fratello del suo bisavolo, fosse dipinto e decorato.

Al di là dell'introduzione di pregiati arredi avvenuta durante il granducato di Ferdinando, e delle menzioni relative alla decorazione del terzo corridoio "dalla riva dell'Arno alla Loggia dei Lanzi" (linee 9-12: nel 1807 Lanzi si premura di tradurre l'espressione "porticus Helvetiam" con l'espressione ancor oggi in uso)[93], è evidente che l'elemento cui Lanzi dà maggiore attenzione è la cosiddetta "eredità urbinate", una ricchissima collezione di armi e di opere d'arte di cui Ferdinando entrò in possesso nel 1631 sposando Vittoria della Rovere, unica erede di Francesco Maria della Rovere[94], Tra le opere più celebri che per questa via arrivarono agli Uffizi è utile ricordare ad esempio l'*Idolino di Pesaro* in bronzo, oggi al Museo Archeologico di Firenze[95], il *dittico dei Duchi d'Urbino* di Piero della Francesca[96], l'*Autoritratto* ed il *ritratto di Giulio II* di Raffaello[97] e la *Venere d'Urbino* di Tiziano[98].

9
Ignoto artista di ambito fiorentino,
Leopoldo de' Medici

Cardinal Leopoldo de' Medici[99] (Fig. 9)

(1617-1675)

VI
Leopoldus Cosmae II F. Medices card
qui gemmas caelatas
et numismata[100] augustorum missilia
supra ceteros gentis suae principes coemit,
itemque[101] pictorum maxime eminentium
imagines miniacas formas[102] archetypas
tabulas, queis suam quisque
effigiem atque artem expresserat,
eo successu et laude collegit
quae aemulatore apud posteros caritura fit.

VI
Leopoldo, figlio di Cosimo II de'Medici, Cardinale,
che acquistò gemme incise
e monete degli augusti gettate in dono al popolo,
più degli altri principi della sua stirpe,
ed allo stesso modo raccolse le immagini miniate, le
immagini originali, i quadri
in cui ciascuno aveva
espresso la propria origine e la propria arte,
con successo ed apprezzamento tali da essere
destinati a mancare d'un rivale presso i posteri.

L'*elogium* offre in breve spazio una panoramica degli amplissimi interessi del Cardinale in fatto di collezionismo, dalle gemme incise ai *missilia* – monete romane che usualmente venivano gettate al popolo dal carro imperiale[103] - ai ritrattini miniati[104]. Il nucleo collezionistico per il quale tuttavia Leopoldo è maggiormente celebrato è naturalmente la collezione degli autoritratti[105], da lui cominciata e che ancora oggi gode di numerosi incrementi.

Cosimo III de' Medici[106]

(1642-1723 , Granduca dal 1670)

VII
Cosmas III Medices M. D. E.
a quo multa priscae aetatis monumenta
ex haereditate Leopoldi patrui atq. avorum
ad celebritatem musei tranelata,[107]
nummi urbium veterum conquisiti,
series Augg. e marmore suppleta
operibusq. ampliatis
Conclavia cum omni ornatu suo III
ad occidentem solem addita sunt.

VII
Cosimo III de' Medici Granduca di Toscana
Dal quale molte opere dell'antichità,
dall'eredità dello zio paterno Leopoldo e degli avi,
furono trasferiti per la celebrità del museo,
monete di antiche città furono ricercate da ogni parte,
aumentata la serie degli Augusti in marmo
e, ampliata la costruzione,
furono aggiunti tre gabinetti con ogni loro
decorazione a ponente.

Detentore, come già ricordato in apertura, del periodo di regno più lungo nella storia del Granducato mediceo, Cosimo III è qui ricordato come appassionato collezionista, tanto dei beni familiari[108] quanto di opere acquisite *ex novo*: è interessante osservare come Lanzi lasci in ombra gli interessi collezionistici rivolti all'arte moderna – si sa, per esempio, che Cosimo III fu un appassionato collezionista di dipinti olandesi[109] – per enfatizzare l'attenzione rivolta alle opere antiche, dalle monete alla serie dei busti imperiali. Agli "Augusti in marmo" lo stesso Lanzi tenne particolarmente, al punto da farne, al tempo del riallestimento del 1780, il "terzo museo" della Galleria, cui furono destinati i tre corridoi e che fu oggetto di grandi attenzioni, dall'attento studio volto ad identificare o rinominare i ritratti già presenti all'intenso ampliamento della collezione, operato attingendo a collezioni private o ad altre dimore granducali[110]. Il testo dell'*elogium* ricorda infine la creazione di tre gabinetti sul corridoio di ponente: si tratta nello specifico della Sala degli Autoritratti dei Pittori[111], della Sala delle Iscrizioni[112] e del Medagliere[113]. La prima, realizzata tra il 1707 ed il 1708 e concepita per esporre gli autoritratti della collezione del Cardinal Leopoldo, fu affidata a Giovan Battista Foggini, che scolpì anche una statua raffigurante il Cardinale che trovava posto in una nicchia nella parete di fondo[114]; la seconda, ornata di epigrafi e di sculture, è anch'essa attribuita a Foggini e fece da ingresso alla Galleria fino al 1780 (è il cosiddetto "ingresso vecchio" da cui, come ricordato in apertura, Pelli voleva rimuovere le iscrizioni per collocarle nell'ingresso nuovo); il terzo Gabinetto fu infine voluto da Cosimo per ospitarvi la ricchissima collezione di monete e medaglie cui la sua dinastia si dedicava con passione dal quindicesimo secolo: il più antico riferimento noto al riguardo sono le lettere che Piero il Gottoso, padre del Magnifico, scriveva al fratello illegittimo Carlo, preposto di Prato, in merito all'acquisto di monete romane[115]. Cosimo III arrivò ad accrescere la collezione di 13.000 pezzi[116].

10
Antonio Montauti,
Gian Gastone de' Medici

Gian Gastone de' Medici[117](Fig. 10)

(1671-1737, Granduca dal 1723)

VIII
Io Gasto Medices M. D. E.
hic gemmas antiquae caelaturae CCC
et opera ex aere permulta
veteris novique artificii
museo donum dedit,
mediceisque monumentis
per Antonium Franciscum Gorium
interpretandis vulgandis
consilia rem auspicia contulit.

VIII
Gian Gastone de'Medici Granduca di Toscana
Costui dette in dono al museo
trecento gemme d'antica cesellatura
e molte opere in bronzo
di antica e nuova lavorazione,
e all'esegesi ed alla pubblicazione
delle opere d'arte medicee
ad opera di Anton Francesco Gori
conferì intenzione, argomento, sostegno.

L'ultimo Granduca di casa Medici è ricordato come sensibile collezionista di gemme e bronzi, ma come già nel caso di Cosimo II, è la promozione di un'opera divulgativa del patrimonio museale ad offrirgli un posto nella "storia compendiosa" agilmente delineata dal Lanzi, ovvero il *Museum Florentinum* di Anton Francesco Gori (1691-1757), opera in sei volumi edita tra il 1740 ed il 1742, destinata all'illustrazione delle opere d'arte della collezione medicea raffigurate da Giovanni Domenico Campiglia (1692-1775)[118].

Aggiunte più recenti[119]

11
Ottavio Giovannozzi
su modello di Stefano Ricci,
Lorenzo de' Medici

Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico[120] (Fig. 11)

(1449-1492)

I
Laurentius Medices
vir magnificus
et ad omnia summa natus
philosophiae columen
litterarumque et artium optimarum
cuius opera impensaque
Museum
quam ditissime incepit
Cuiusque exemplo
studia mediceorum principum
Austriacorumque
in id augendum
sic sunt incensa
ut iam concedat paucis
antistet compluribus

I
Lorenzo de'Medici
Uomo magnifico
e nato per ogni grandezza
sostegno della filosofia
delle lettere e delle arti migliori
grazie alla cui opera ed alla cui spesa
il Museo
ebbe inizio nel modo più ricco possibile.
Seguendo il suo esempio
i desideri dei principi medicei
ed austriaci
di accrescerlo
furono accesi a tal punto
che ormai esso è inferiore a pochi
e su moltissimi primeggia.

L'*elogium* di Lorenzo il Magnifico, che si è ritenuto composto intorno al 1827, presenta un tono genericamente encomiastico, senza riferimenti puntuali a singole opere acquisite o specifici meriti nei confronti della collezione medicea, se non quello di esserne stato l'iniziatore. La figura di Lorenzo – che l'estensore del testo definisce alla linea 3 "ad omnia summa natus", riprendendo tanto il riferimento di Cicerone a Pompeo nel *Brutus*[121] quanto (e forse soprattutto) il modo in cui Poliziano si riferisce al Magnifico nella lettera del 18 maggio 1492 in cui ne descrive a Jacopo Antiquario gli ultimi istanti prima della morte[122] – venne dunque collocata a capo della teoria dei busti mediceo-lorenesi come aggiunta coerente con l'iniziale progetto del Lanzi, quale prologo alla "storia compendiosa" della Galleria vista attraverso gli apporti dei suoi mecenati.

12
Stefano Ricci,
Ferdinando III di Lorena

Ferdinando III di Lorena[123] (Fig. 12)

(1769-1824, Granduca dal 1790 al 1799 e dal 1814 al 1824)

XI
Ferdinandus III M. D. E.
qui
genera musei opum universa
sed praesertim numismata,
lineares picturas,
easque ex aerea lamina charta impressas
adauxit
conclave tabulis tuscorum artificum
praestantibus adservandis exstruxit
spirantia marmora
ab iisdem in instaurationem artis exsculpta
empta vel aliunde traslata
in unum collegit
locum ornatu novo
spectabiliorem effecit

XI
Ferdinando III Granduca di Toscana,
che accrebbe tutti i generi d'opere del museo
ma soprattutto le monete, i disegni
e le raffigurazioni impresse su carta da lamina di bronzo,
fece costruire un gabinetto per la conservazione
dei dipinti eccellenti degli artisti toscani,
raccolse in un unico luogo statue marmoree che
sembrano vive, dai medesimi scolpite a rinnovamento dell'arte,
acquistate o trasferite da altro luogo,
con nuova ornamentazione rese il luogo
più bello

L'*elogium* dedicato a Ferdinando III, composto nel 1827 dall'Abate Zannoni, antiquario di Galleria[124], ricorda molto da vicino, come già detto, la richiesta ufficiale inoltrata a Leopoldo II per la realizzazione di un busto di suo padre da aggiungere alle effigi degli altri benemeriti del Museo[125]. La sala della pittura toscana e la sala della scultura toscana, ricordate dal testo, furono aperte nel 1822 dall'allora direttore della Galleria Giovanni degli Alessandri (1811-1828)[126].

13
Ottavio Giovannozzi,
Leopoldo II di Lorena

Leopoldo II di Lorena (Fig. 13)

(1797-1870, Granduca dal 1824 al 1859)

XII
Leopoldus II Lotharingius M. D. E.
Annor XXXV principatum ornavit
optimis ad praeclara quaeque meritis
musaei gazam adauxit tabulis sanctianis
opere ac pretio nobilissimis
laudatorum diagrammatum copiam ex omni
artium magisterio comparatam et ordine
digestam publici usus esse iussit
musaeum etruscum aedibus adsignatis
memorabili in aevum munificentia fundandum
aperiendum cur(avit)

XII
Leopoldo II di Lorena Granduca di Toscana
ornò un governo di trentacinque anni
con ottimi meriti in ciascuna illustre impresa.
Accrebbe il tesoro del Museo dei dipinti del Sanzio
più nobili per fattura e per valore,
ordinò che l'abbondanza dei disegni pregiati, messa
insieme da ogni ramo dell'arte e disposta in ordine,
fosse messa a disposizione del pubblico.
Con munificenza memorabile in eterno,
fece in modo che nella sede assegnata
fosse fondato ed aperto il Museo etrusco

Nell'*elogium*, che si ritiene dettato da Giovanni Crisostomo Ferrucci[127], è possibile avvertire un gusto mimetico volto ad armonizzare questo nuovo testo con quelli lanziani, come dimostra l'uso del termine *gaza* per indicare il "tesoro" delle collezioni granducali, utilizzato da Lanzi nell'encomio di Francesco I. Dell'ultimo granduca di Toscana si ricordano qui l'acquisizione dei ritratti di Agnolo e Maddalena Doni, dipinti da Raffaello nel 1506 e ceduti al Granduca dagli eredi nel 1826[128], conservati per lungo tempo presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti e recentemente trasferiti nella Galleria delle Statue e delle Pitture. L'*elogium* fa inoltre menzione dell'apertura al pubblico della collezione dei disegni e della fondazione del Museo Etrusco, entrambe avvenute nel 1853, come ricordato sia dai documenti d'archivio[129] che dalle guide. Riguardo alla prima è utile ricordare quanto si legge in una guida del 1860: "All'estremità della terza Galleria furono aperte tre Sale, situate dietro la loggia d'Orcagna, nelle quali si raccolse una preziosa collezione di disegni originali de'Maestri italiani da Giottino sino al secolo XVI, ed il cui numero è di circa 20.000. Fra i più interessanti se ne fece una scelta che fu esposta nelle cornici in ordine cronologico. Per esaminare quelli conservati nelle cartelle e le stampe, il cui numero sorpassa le 30.000, bisogna ottenere un permesso dal direttore"[130]. Il Museo Etrusco trovò invece collocazione nel circuito del corridoio vasariano, nelle due sale cui mette lo scalone dal terzo corridoio e nel tratto di corridoio che costeggia il lungarno Archibusieri[131].

14
Giovan Battista Foggini,
Maria Maddalena d'Austria

Maria Maddalena d'Austria[132] (Fig. 14)

(1589-1631, Granduchessa dal 1609 al 1621)

VI
Maria Magdalena Austriaca
Caroli Archiducis Austriae filia
Cosmi II Magni Ducis Etruriae uxor

VI
Maria Maddalena d'Austria
Figlia di Carlo Arciduca d'Austria
Moglie di Cosimo II Granduca di Toscana

Vittoria della Rovere (Fig. 15)

(1622-1694, Granduchessa dal 1633 al 1670)

VIII
Victoria Roborea
Federici principis Urbini Filia
Ferdinandi II Magni Ducis Etruriae uxor

VIII
Vittoria Della Rovere
Figlia di Federico principe di Urbino
Moglie di Ferdinando II Granduca di Toscana

Le iscrizioni che accompagnano i busti delle due granduchesse non possono essere considerati di valore propriamente encomiastico, dal momento che riportano soltanto il nome delle due donne, dei rispettivi padri e dei rispettivi mariti.

Un elogium mancato: Francesco Stefano di Lorena[133]

(1708-1765, Granduca dal 1737)

IX
Imp Franciscvs Lotharingivs Avg M D E
cvivs mvnificentia Mvsevm Medicevm
signis Aegyptiis nvmmis veteris Mediiqve Aevi
titvlis monvmentorvm Latinis
atqve accessione opvm antiqvarvm
qvas Lotharingiae Principes congesserant
locvpletatvm
item ex ea parte qvam violentia ignis deleverat
restitvtvm
et lineari pictvra per artifices
pensione perpetva condvctos expressvm est

IX
Imperatore Francesco di Lorena Augusto Granduca di Toscana
Per la cui generosità il Museo Mediceo
Fu arricchito
Di statue egiziane, di monete dell'epoca antica e medievale
Di iscrizioni latine di monumenti
E dall'aggiunta di opere antiche
Che i principi di Lorena avevano messo insieme
Ed allo stesso modo fu restaurato in quella parte
Che la violenza del fuoco
Aveva distrutto
E fu raffigurato in disegno dagli artisti
Stipendiati.

Si riporta qui l'*elogium* di Francesco Stefano di Lorena, steso dal Lanzi ma non collocato nell'antiricetto, verosimilmente per destinare, come già detto, tale ambiente ai soli Medici e alla storia dei loro apporti alla Galleria.
Al di là delle aggiunte alle collezioni, è interessante osservare come l'encomio faccia riferimento ai lavori di restauro seguiti all'incendio divampato il 12 agosto 1762[134] ed alla realizzazione – a partire dal 1749 – dell'*Inventario disegnato*[135], realizzato da una squadra di disegnatori coordinata da Benedetto Vincenzo de Greyss. Il progetto rimase incompiuto: si conservano le versioni a matita presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi e le versioni definitive a tocco in penna presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, raffiguranti i tre corridoi, cinque su otto pareti della Tribuna, la Sala degli Autoritratti e la Sala delle Iscrizioni[136].

ABBREVIAZIONI

AGU: Archivio della Galleria degli Uffizi, Firenze.

ASF: Archivio di Stato, Firenze.

BGU: Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Firenze.

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

FL: Fabbriche Lorenesi, Archivio di Stato, Firenze.

SFF: Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Archivio di Stato, Firenze.

NOTE

1 Lanzi 1782, 12: "Così il forestiere può leggere nel primo vestibolo una compendiosa storia del Museo, ma però imperfetta, finché non vi si aggiunga l'iscrizione di un Sovrano che sicuramente ha contribuito alla sua bellezza e dignità più di qualunque predecessore." Un riferimento, dall'intento cortigiano piuttosto palese, a Pietro Leopoldo, il cui busto –accompagnato da una grande iscrizione celebrativa- sarà aggiunto più tardi, nel 1790, a coronamento del Ricetto Lorenese (*Al riguardo si veda Spalletti* 2011, pp. 176-177).

2 Zacchiroli 1783, pp. 24-28.

3 Lanzi 1795-1796, p. 273, n. 121.

4 Lanzi 1807, pp. 49-51.

5 AGU, XIII (1780) a 30.

6 *Ibidem*.

7 In una nota del 7 ottobre 1780, Pelli scrive: "Non sono ancora fissate certe cose nella Real Galleria, come sarebbe la collocazione delle lapidi latine, greche, etrusche, dei bassirilievi, dei busti dei filosofi ecc. ecc. Perché? Perché siamo troppi a comandare, e questo è il tempo che la seconda parte è considerata per prima, e che... Onde io che non voglio brighe dico con forza il mio parere, poi lascio fare, e rido." *Efemeridi*, Serie II, Volume VIII (1780), pp. 1441v- 1442. L'epilogo della vicenda è noto da un'altra annotazione del 20 febbraio dell'anno seguente: "L'ingresso vecchio della Real Galleria rimane destinato per un salotto d'iscrizioni e teste di uomini illustri. Dette iscrizioni sono state distribuite nelle loro classi, ma ho sempre creduto buio il luogo, e lo credo ancora, onde senza la gesuitica opposizione dell'abate Lanzi averei ornato con dette iscrizioni l'ingresso nuovo. Esse poi nei loro spazi sono collocate miserabilmente, e si confondono insieme, né si leggono facilmente. Questi difetti gli noto per non esserne incolpato." *Ibidem*, Serie II, Volume IX (1781), p. 1542v.

8 AGU, XIII (1780) a 30.

9 *Efemeridi*, Serie II, Volume X (1782), p. 1768.

10 ASF, SFF, FL, p. 123: "Adi 18 Febbraio 1782. Lo scrittoio delle Reali Fabbriche e Giardini deve dare a Bartolommeo Buoninsegni Per avergli scritti n. 8 cartelli sopra il legno ammannito a tempera, posti negli sgabelloni dei Busti di Marmo del Nuovo Atrio della R. Galleria rappresentanti i Ritratti dei Principi della Casa Medici, e tutti a Norma delle Composizioni del Molto Reverendo Signor Abate de Lanzi, alte dette lettere tre piccioli di Braccio, et altre alte Mezzo soldo Essendo convenuto segnarle prima per la spartizione dei Versi, Risegnarle di nuovo, con la Matita per la formazione del carattere, e poi colorite di nero col pennello, essendo stato necessario segnarle a Mano Scomodamente sul posto, Comprese alcune fatte in marmo in un peduccio di un busto, che tutti assieme sono lettere n. 2260 che a soldi 15 il Cento importano soldi 339". Si veda inoltre Spalletti 2011, p. 67.

11 Galluzzi 1781.

12 *Efemeridi,* Serie II, volume IX (1781), p. 1560 v.

13 Lanzi 1807, 51, n. IX.

14 É necessario tuttavia ricordare che l'elogio di Francesco Stefano fu pubblicato nel 1824 nel secondo volume della *Reale Galleria di Firenze illustrata* (Firenze 1824, 7): l'inserimento di questa epigrafe, insieme a quella successivamente posta al di sotto dell'effigie di Pietro Leopoldo nel Ricetto lorenese (*Ibidem*, 8),mira verosimimilmente ad esaltare i "magnanimi Austriaci" succedutisi ai Medici al governo della Toscana e "che noi han posto nel colmo della più desiderevole felicità" (*Ibidem*, 1).

15 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 50.

16 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 48.

17 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 47.

18 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 45.

19 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 49.

20 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 43.

21 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 42.

22 BGU, Ms.113, n. 11.

23 BGU, Ms.175, n. 342.

24 BGU, Ms.381, n. 36.

25 Pieraccini 1910, p. 64

26 Firenze, Inventario Soprintendenza Beni Artistici e Storici, n. 7: "Busto di Don Lorenzo dei Medici. Guarda a sinistra: ha i capelli a zazzera, basette e pizzo al mento. E' vestito di ferro, porta un collaretto di tela steso al collo, ed un manto a

tracolla, il quale dalla spalla sinistra scende sotto il braccio destro. E' in marmo bianco con peduccio in marmo mistio giallastro".

27 Langedijk 1981-1987, II (1983), pp. 922-923, n. 12; si veda inoltre D. Pegazzano in *L'arme e gli amori* 2001, p. 132, n. 15.

28 Langedijk 1981-1987, II (1983), p. 924, n. 13.

29 D. Pegazzano in *L'arme e gli amori* 2001, 131, n. 14.

30 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 41.

31 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 51.

32 AGU, 1825, a 2.

33 *Ibid*. "Egli infatti, oltre all'averla arricchita di ogni genere di monumenti, come statue, quadri, cammei, stampe, disegni, e medaglie d'oro e d'argento in gran numero, eresse di nuovo la bella sala, ove i capi d'opera della pittura Toscana riuniti ed apposti a buon lume si son come rivestiti di nuova bellezza, con grande ammirazione e diletto del pubblico, e specialmente dei culti forestieri; fondò una piccola ma preziosa galleria di Toscane sculture; e provvide alla proprietà ed eleganza del locale con le vernici dei pavimenti, con tappeti nei gabinetti, con le nuove basi pei busti de' Cesari, e con altre consimili ordinazioni".

34 Langedijk 1981-1987, II (1983), p. 1154, n. 25.

35 Sul busto di Lorenzo il Magnifico si vedano Langedijk1981-1987, II (1983) pp. 1163-1164, n. 30 con bibliografia precedente; I. Dalla Monica in *Itinerario Laurenziano* 1992, 12-13, n. 2; A. V. in *Borgia* 2002, p. 104 n. I. 43

36 Langedijk 1981-1987, II (1983), pp. 1164-1165, n. 31. Si veda inoltre Warren 1998, in particolare p. 6.

37 Langedijk 1981-1987, II (1983), pp. 1154-1156, n. 26.

38 *Ibid*, pp. 1158, n. 26b.

39 Opere 1825, I, III-VII.

40 Fabbroni 1798, p. 11.

41 "Quoique ces deux Bustes appartiennent à la Maison des Medicis, il ne paroit pas que le second surtout ait contriubue à l'embellissement de la Galerie" Galerie 1810, p. XII. Tale giudizio - posto fra parentesi insieme alla menzione dei due busti - è riportato anche nell'edizione del 1813 (p.13), per poi sparire in quella edita nel 1816 (p. 13, ove rimane solo il riferimento ai due busti senza il secondo segno di parentesi).

42 Inv. 90S.

43 BGU, Ms.113, n. 34

44 BGU, Ms.175, n. 334.

45 Inv. 360S.

46 Rispettivamente, Inv. 75S e Inv. 117S.

47 Inv. 62S.

48 AGU, 1827, a 44.

49 L'ultimo riferimento è presente nella guida di Galleria del 1825 (Galerie 1825, p. 15), evidentemente approntata prima degli spostamenti qui descritti.

50 AGU, f. 1827 a 44.

51 Galerie 1832, p. 15.

52 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 40.

53 AGU, 1865 a 6.

54 Si veda il verbale relativo, AGU, *ibidem*.

55 AGU, *ibidem*, 19 gennaio 1865.

56 Inv. OdA 1911, n. 361.

57 Si veda ad esempio Catalogo 1875, p. 8.

58 Si veda ad esempio Pieraccini 1897, p. 16. Il dato è ripetuto nelle edizioni successive: anche in questo testo gli altri encomi sono erroneamente tutti attribuiti al Lanzi.

59 Ridolfi 1895-1896, 171; *Idem* 1906, pp. 9-10.

60 *Ibidem*.

61 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 46.

62 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914 n. 44.

63 Ridolfi 1895-1896, pp. 171-172.

64 AGU, 1896, N.2, Ins. 14.

65 Nella galleria fotografica (Fig. 16) si riporta una tabella relativa ai riscontri da inventari e guide Gli inventari sono contrassegnati dalla sola indicazione dell'anno: i numeri d'inventario riportati in corsivo indicano una collocazione nell'Antiricetto. Le guide di Galleria sono invece contrassegnate dall'anno e dal nome dell'auto-

re o del titolo (Z= Zacchiroli; C= Catalogue de la royale galerie de Florence...; R = Rigoni; P= Pieraccini): i numeri romani riportati sono i numeri d'ordine con cui i busti sono registrati nelle guide. Si è scelto di riportare nella tabella unicamente le Guide che fanno menzione dei busti ordinandoli numericamente.

66 La numerazione posta all'inizio di ciascun elogium è quella riportata da Zacchiroli 1783, pp. 24-28.

67 Zacchiroli 1783, pp.24-25, n. I; Lanzi 1807, p.49, n. I.

68 La linea risulta assente in Lanzi 1807.

69 Errato: in Zacchiroli 1790, p.44 è riportata la forma "ornamenta" ed in Lanzi 1807 la forma "ornamento", che qui si preferisce.

70 Lanzi 1807 riporta "eius".

71 Lanzi 1807, p. 49, nota ad loc.: "Imagines ecc. Vultus clarorum hominum a Jovio collectos jussit exprimere Christophorum dell'Altissimo, eosq. In Museo dedicavit".

72 Sulla Serie Gioviana, si veda De Luca 2009, in particolare le pp. 19-23 e 27-30.

73 Zacchiroli 1783, p.25, n. II; Lanzi 1807, p.49, n. II.

74 Sulla decorazione della Tribuna ad opera di Francesco I, si veda Conticelli 2016.

75 Zacchiroli 1783, pp. 25-26, n. III; Lanzi 1807, p. 50, n. III.

76 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 294.

77 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 216; Lanzi 1807, p. 50 nota ad loc.: "Symplegma etc. La lotta".

78 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 230.

79 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 307. In merito all'interpretazione del fregio figurato del Vaso Medici, si veda Paolucci 2018, p. 174 e pp. 180-192.

80 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 224; Lanzi 1807, 50 nota "Veneris Quae nunc in Gallia".

81 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 229.

82 Bocci Pacini 1989, p. 222.

83 Capecchi – Paoletti 2002, 8. si veda inoltre Spalletti 2011, pp. 15-89 passim.

84 Lanzi 1782, p. 175: "L'Apollino appoggiato a un tronco è nuovo dono, che S. A. R. fece a Firenze, quando l'arricchì della Niobe".

85 Capecchi – Paoletti 2002, p. 19. Si veda inoltre Spalletti 2011, p. 55: Pelli annota l'arrivo dell'opera il 31 ottobre 1780 (Efemeridi VIII, c. 1466, 1 Ottobre 1780).

86 Zacchiroli 1783, p. 26, n. IV; Lanzi 1807, p. 50, n. IV.

87 Errato: la forma corretta "coeptum" è riportata in Zacchiroli 1790, p. 46 ed in Lanzi 1807, p. 50, n. IV.

88 Camporeale 2000, p. 21. Sulla pubblicazione del De Etruria regali, si veda Cristofani 1978.

89 Su sir Robert Dudley si veda l'agile profilo in Paolucci-Romualdi 2010, p. 94-96. In merito al contrasto tra Dempster e Dudley, si veda invece Leighton-Castelino 1990, p. 349-350: convinto che Dudley lo avesse denunciato all'inquisizione ed avesse diffuso voci calunniose su di lui e sua moglie, Dempster sarebbe arrivato a minacciarlo con una spada, rifiutando in seguito di presentare le proprie scuse.

90 Gialluca 2014, p. 283.

91 Zacchiroli 1783, p. 27, n. V; Lanzi 1807, p. 27, n. V.

92 In Lanzi 1807 è presente la forma "hereditate".

93 Lanzi 1807, p. 50, nota "Porticum Helvetiam. Vulgo: la loggia de' Lanzi".

94 Pelli 1779, I, pp. 234-244.

95 Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Inv. MAF n. 1637.

96 Firenze, Galle Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1890 nn. 1615, 3342.

97 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Rispettivamente Inv. 1890 n. 1706 e n.1450.

98 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1890 n. 1437.

99 Zacchiroli 1783, p. 27-28, n.VI ; Lanzi 1807, 51 n. VI.

100 In Lanzi 1807 è presente la forma alternativa "nomismata".

101 In Lanzi 1807 risulta assente il "-que" enclitico.

102 In Lanzi 1807 risultano assenti le parole "imagines miniacas formas" e l'impaginazione del testo restante appare diversa: l'iscrizione risulta distribuita su nove linee anziché dieci –con l'eccezione della linea su cui si trova il solo numero romano d'ordine- ed il testo presente alle linee 5-9 di Zacchiroli 1783 è ordinato in modo differente rispetto alle corrispondenti linee 5-7 di Lanzi 1807, riportate di seguito: "ITEM PICTORVM MAXIME EMINENTIVM TABVLAS/ QVEIS SVAM QVISQVE/ EFFIGIEM ATQVE ARTEM EXPRESSERAT".

103 Sui missilia e sulla loro distribuzione in età imperiale, si veda Simon 2008.

104 Pelli 1779, I, p. 256 e n. 316.

105 Pelli 1779, I, pp. 256-258 e *Idem*, II, pp. 195-197, nota CXXIII.

106 Zacchiroli 1783, p. 28 n. VII; Lanzi 1807, p. 51 n. VII.

107 Errato: la forma corretta "translata" è riportata in Zacchiroli 1790, 47 ed in Lanzi 1807.

108 Si veda al riguardo Paolucci 2017.

109 Meijer 2013, p. 19.

110 Si veda al riguardo Paolucci 2011.

111 Spinelli 2003, pp. 262-264.

112 Spinelli 2003, p. 334; Si vedano inoltre Paolucci 2010 e Romualdi 2010 e, da ultimo, Muscillo 2016

113 Pollard 1983, p. 284.

114 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1914, n. 350.

115 Pollard 1983, p. 272.

116 Pollard 1983, p. 284.

117 Zacchiroli 1783, p. 28, n.VIII; Lanzi 1807, p. 51, n. VIII

118 Sulla pubblicazione del Museum Florentinum si veda Balleri 2005.

119 La numerazione riferita a ciascun elogium è quella attuale, riportata sui basamenti su cui poggiano i busti.

120 In mancanza di altre fonti, il testo dell'elogium è stato ripreso dall'iscrizione sul sostegno del busto.

121 Cic. Brutus, 239: "Meus autem aequalis Cn. Pompeius vir ad omnia summa natus maiorem dicendi gloriam habuisset, nisi eum maioris gloriae cupi ditas ad bellicas laudes abstraxisset."

122 Garin 1952, p. 894: "Vir ad omnia summa natus, et qui flantem reflentemque totiens fortunam usque adeo sit alterna velificatione moderatus, ut nescias utrum secondi rebus constantior an adversis aequo ac temperantior apparuerit".

123 AGU f. 1827, a 44.

124 AGU f. 1827, a 44.

125 Vedi nota 32.

126 Barocchi 1983, p. 130.

127 Pieraccini 1897, p. 16.

128 Prisco-De Vecchi 1966, p. 95, nn. 55-56.

129 AGU, filza 1853, a 55 "Conti di Manifattori per la montatura del museo etrusco", a 68 "Pini Carlo, Serafini Pasquale. Gratificazione ottenuta per la montatura del museo etrusco".

130 Guida 1860, pp. 88-89.

131 *Ibidem*, pp. 90-91.

132 Il numero d'ordine in cifre romane che precede le iscrizioni relative alle due granduchesse è quello che è attualmente tracciato sui rispettivi sostegni in Galleria.

133 Lanzi 1807, p. 51, n. IX.

134 Fileti Mazza - Tomasello 2008, pp. 21-22.

135 Heikamp 1969.

136 Sulle modalità realizzative dell'opera si veda Muscillo in corso di stampa.

BIBLIOGRAFIA

Balleri 2005: R. Balleri, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma: il* Museum Florentinum, in "Proporzioni", n. s., VI, 2005, pp. 97-141.

Barocchi 1983: P. Barocchi, *La storia della Galleria e la Storiografia artistica*, in P. Barocchi e G. Ragionieri, *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), Firenze 1983, I, pp. 49-150.

Bocci Pacini 1989: P. Bocci Pacini, *La Galleria delle statue nel Granducato di Cosimo III*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", S. III, XII, 1989, pp. 221-256.

Camporeale 2000: G. Camporeale, *Gli Etruschi. Storia e civiltà*, Torino 2000.

Capecchi - Paoletti 2002: G. Capecchi, O. Paoletti, *Da Roma a Firenze. Le vasche romane di Boboli e cinquanta anni di vicende toscane*, Firenze 2002.

Catalogue 1860: *Catalogue de la R. Galerie de Florence*, Firenze 1860.

Catalogo 1863: *Catalogo della R Galleria di Firenze*, [Prima edizione italiana] Firenze 1863.

Catalogue 1864: *Catalogue de la R. Galerie de Florence*, [Seconda edizione] Firenze 1864.

Catalogue 1867: *Catalogue de la R. Galerie de Florence*, [Terza edizione] Firenze 1867.

Catalogue 1869: *Catalogue de la R. Galerie de Florence*, [Quarta edizione] Firenze 1869.

Catalogo 1875: *Catalogo della R Galleria di Firenze*, [Terza edizione italiana] Firenze 1875.

Catalogue 1878: *Catalogue de la R. Galerie de Florence*, Firenze 1878.

Catalogo 1881: *Catalogo della R Galleria di Firenze*, Firenze 1881.

Catalogue 1882: *Catalogue de la R. Galerie de Florence*, [Undicesima edizione] Firenze 1882.

Conticelli 2016: V. Conticelli, *"Per dare principio a rassettar mille cosette piccole che mi trovo". La decorazione dela Tribuna degli Uffizi e le piccole sculture preziose*, in *Splendida minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni medicee, dalla tribuna di Francesco I al tesoro granducale*, catalogo della mostra (Firenze, 2016) a cura di a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli, Fabrizio Paolucci Livorno 2016, pp. 55-91.

Cristofani 1978: M. Cristofani, *Sugli inizi dell'«Etruscheria». La pubblicazione del De Etruria regali di Thomas Dempster, Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tome 90, n°2. 1978. pp. 577-625.

De Luca 2009: F. De Luca, *Percorsi illustri*, in *Santi Poeti Navigatori. Capolavori dal depositi degli Uffizi.* "I mai visti", IX. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 16 dicembre 2009- 31 gennaio 2010), a cura di Francesca De Luca, Firenze 2009, pp. 17-31.

Efemeridi: G. Pelli Bencivenni, *Efemeridi*, BNCF (Ms. N.A. 1050).

Fabbroni 1798: A. Fabbroni, *La Galerie de Florence*, Basel 1798.

Fileti Mazza – Tomasello 2008: M. Fileti Mazza, B. Tomasello, Da *Antonio Cocchi a Giuseppe Pelli Bencivenni: pensiero e prassi in Galleria*, in M. Fielti Mazza, E. Spalletti, B. N. Tomasello, *Gli Uffizi. Studi e ricerche*, 17. *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Firenze 2008, pp. 13-71.

Galerie 1810: *La Galerie Imperiale de Florence*, Firenze 1810.

Galerie 1813: *La Galerie Imperiale de Florence*, Firenze 1813.

Galerie 1816: *Galerie Imperiale et Royale de Florence. Nouvelle édition ornée des planches de la Vénus de Médicis, de celle de Canova et de l'Apollon*, Firenze 1816.

Galerie 1825: *Galerie Imperiale et Royale de Florence. Huitieme édition ornée des planches de la Vénus de Médicis, de celle de Canova et de l'Apollon*, Firenze 1816.

Galluzzi 1781: J.R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, 9 voll., Firenze 1781.

Garin 1952: E. Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli 1952.

Gialluca 2014: B. Gialluca, *Thomas Dempster a Pisa (1616-1619)*, in *Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, Catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 22 marzo – 31 luglio 2014) a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Milano 2014, pp. 279- 285.

Guida 1860: *Nuova Guida della città di Firenze e dei suoi dintorni*, Firenze 1860.

Heikamp 1969: D. Heikam, *Le Musée des offices au XVIIIe siècle: un inventaire dessiné*, L'oeil, 169 (1969), pp. 2–11.

Itinerario laurenziano 1992: Aa. Vv., *Itinerario Laurenziano*, Firenze 1992.

Langedijk 1981-1987: K. Langedijk, *The portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*. Firenze 1981- 1987.

Lanzi 1782: L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta, e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Firenze 1782 .

Lanzi 1795-1796: L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 3 voll., Bassano 1795-1796.

Lanzi 1807: L. Lanzi, *Inscriptionum et carminum libri tres*, Firenze 1807.

L'arme e gli amori 2001: *L'arme e gli amori*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 21 giugno-20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001.

Leighton-Castelino 1990. R. Leighton, C. Castelino, *Thomas Dempster and Ancient Etruria: A Review of the Autobiography and de Etruria Regali*, in "Papers of the British School at Rome", Vol. 58 (1990), pp. 337-352.

Meijer 2013: B. W. Meijer, *Le sale dei pittori fiamminghi e olandesi agli Uffizi*, in V. Conticelli con M. Guccini (a cura di), *Gli Uffizi. Studi e ricerche,* 25. *Sale dei pittori stranieri*, Firenze 2013, pp. 15-39.

Muscillo 2016: A. Muscillo, *Il Ricetto delle Iscrizioni della Galleria degli Uffizi. Origini, vicende e fortuna*, tesi di dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, ciclo 27, 2016.

Muscillo *in corso di stampa*: A. Muscillo, *Iscrizioni di carta: la collezione epigrafica della Galleria degli Uffizi nell' Inventario disegnato coordinato da Benedetto Vincenzo de Greyss,* in F. Paolucci (a cura di), *Epigrafia - Tra erudizione antiquaria e scienza storica. Due giornate di studi in occasione del 90° compleanno di Detlef Heikamp*, atti del convegno (Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Salone Magliabechiano, 10-11 novembre 2017), in corso di stampa.

Opere 1825: *Opere di Lorenzo de'Medici detto il Magnifico*, IV voll., Firenze 1825.

Paolucci 2010: F. Paolucci, *Un museo perduto: la sala delle iscrizioni agli Uffizi*, in , *Villa Corsini a Castello*, Firenze 2010, pp. 127-138.

Paolucci 2011: F. Paolucci, *"Il terzo museo". Due secoli di vicende del collezionismo di ritrattistica romana agli Uffizi*, in *Volti Svelati*, Catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Sala delle Reali Poste, 15 dicembre 2011-29 gennaio 2012) a cura di V. Conticelli, F. Paolucci, Livorno 2011, pp. 15-31.

Paolucci 2017: F. Paolucci, *Il contributo della collezione di Leopoldo alla nascita della Galleria di antichità di Cosimo III*, in *Leopoldo de' medici. Principe dei collezionisti*, Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017- 28 gennaio 2018), a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017, pp. 201-213.

Paolucci 2018: F. Paolucci, "Ansas amplexus acantho". *Alcune osservazioni sul* Vaso Medici *restaurato*, in E. Bazzechi, C. Parigi (a cura di), *"Un'anima grande e posata". Studi in memoria di Vincenzo Saladino offerti dai suoi allievi*, Roma 2018, pp. 173-192.

Paolucci-Romualdi 2010: F. Paolucci, A. Romualdi, *L'Antiquarium di Villa Corsini a Castello*, Firenze 2010.

Pelli 1779: G. Pelli Bencivenni, *Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze*, 2 voll., Firenze 1779.

Pieraccini 1897: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi a Florence*, Firenze 1897.

Pieraccini 1899: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi a Florence*, Firenze 1899.

Pieraccini 1901: E. Pieraccini, *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Firenze 1901.

Pieraccini 1902: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi a Florence*, Firenze 1902.

Pieraccini 1905: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi*, Firenze 1905.

Pieraccini 1907: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi*, Firenze 1907.

Pieraccini 1910: E. Pieraccini, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1910.

Pieraccini 1912: E. Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi*, Firenze 1912.

Pieraccini 1914: E. Pieraccini, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze 1914.

Pollard 1982: J. Graham Pollard, *Il medagliere mediceo*, in P. Barocchi e G. Ragionieri, *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria.* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), Firenze 1983, I, pp.271-286.

Prisco-De Vecchi 1966: M. Prisco, P. De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966.

Ridolfi 1895-1896: E. Ridolfi, *"RR. Gallerie di Firenze", Gallerie Nazionali Italiane*, III (1895-1896), pp. 171-185.

Ridolfi 1906: E. Ridolfi, *Il mio direttorato delle Regie gallerie fiorentine*, Firenze 1906.

Rigoni 1891: C. Rigoni, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze 1891.

Romualdi 2010: A. Romualdi, *Il Ricetto delle Iscrizioni della Galleria degli Uffizi, il Museo Archeologico e Villa Corsini a Castello: una storia ancora poco conosciuta*, in *Villa Corsini a Castello*, Firenze 2010, pp. 117-125.

Simon 2008: I. Simon, *Un aspect des largesses impériales : les sparsiones de missilia à Rome (I er siècle*

avant J.-C. -III e siècle après J.-C.), *Revue Historique*, T. 310, Fasc. 4 (648) (Octobre 2008), pp. 763-788.

Spalletti 2011: E. Spalletti, *La galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze 2011.

Spinelli 2003: R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini. "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici*, Firenze 2003.

Warren 1998: J. Warren, *A portrait bust of Lorenzo de' Medici in Oxford*, in "The Sculpture Journal", II (1998), pp. 1-12.

Zacchiroli 1783: F. Zacchiroli, *Description de la Galerie Royale de Florence*, Firenze 1783.

Zacchiroli 1790: F. Zacchiroli, *Description de la Galerie Royale de Florence. Nouvelle édition Reformée et augmentée*, Arezzo 1783.

	1783 Z	1784	1825	1860 C 1863 C 1864 C 1867 C 1869 C	1875 C 1878 C (9)	1881	1878 C 1881 C 1882 C 1891 R	1897 P 1899 P	1901 P	1902 P 1905 P 1907 P	1910 P	1912 P 1914 P	1914	**Attuale** numeri d'ordine sui basamenti
Lorenzo il Magnifico	-	-	1181	I	I	29	I	I	I	I	I	I	51	I
Cosimo I	I	5	2632	II	II	30	II	II	II	II	II	II	50	II
Francesco I	II	6	336	III	III	31	III	III	III	III	III	III	49	III
Ferdinando I	III	7	337	IV	IV	32	IV	IV	IV	IV	IV	IV	48	IV
Cosimo II	IV	8	338	V	V	33	V	V	V	V	V	V	47	V
Maddalena d'Austria	-	-	-	-	-	44	-	VI	XIII	VI	XIII	VI	46	VI
Ferdinando II	V	9	340	VI	VI	34	VI	VII	VI	VII	VI	VII	45	VII
Vittoria della Rovere	-	-	-	-	-	43	-	VIII	XII	VIII	XII	VIII	44	VIII
Cardinal Leopoldo	VI	10	343	VII	VII	35	VII	IX	VII	IX	VII	IX	43	IX
Cosimo III	VII	11	342	VIII	VIII	36	VIII	X	VIII	X	VIII	-	7	-
Gian Gastone	VIII	12	344	IX	IX	37	IX	XII	IX	XII	IX	XI	42	X
Ferdinando III	-	-	1125	X	X	38	X	XI	X	XI	X	X	41	XI
Leopoldo II	-	-	-	-	XI	40	XI	XIII	XI	XIII	XI	XII	40	XII

16
Riscontri da inventari e guide.

Adelina Modesti | La Trobe University

MAESTRA ELISABETTA SIRANI, "VIRTUOSA DEL PENNELLO"

La pittrice barocca e incisore Elisabetta Sirani (1638-1665) fu una delle figure artistiche più innovative e influenti di Bologna, specialmente nei confronti delle donne operanti in città. Ritenuta dai suoi contemporanei "il miglior pennello di Bologna", l'artista, fregiata del titolo riconosciuto di "maestra", mise a punto uno stile elegante ed espressivo.
Questo articolo intende, da un lato, esaminare l'opera e il lascito di Elisabetta – dalla sua promozione a capo della bottega Sirani alla fondazione da parte sua di una scuola d'arte per fanciulle –, dall'altro, proporre qualche nuova attribuzione.

La mostra tenutasi recentemente agli Uffizi presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dal titolo *Dipingere e disegnare "da gran maestro": il talento di Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1665)*[1], mi offre lo spunto per scrivere di questa dotta e prolifica pittrice, incisore e disegnatrice. Elisabetta Sirani era la figlia più famosa dell'affermato artista e mercante d'arte bolognese Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), che le insegnò a dominare i pennelli. Quanto al padre, aveva avuto per maestro Guido Reni, il pittore più importante d'Italia, al cui stile classico Elisabetta fu al principio iniziata prima di raggiungere la propria autonoma cifra, espressiva e intima – ovvero prima di trovare il modo di " far maniera da sé", per dirla col suo biografo e mentore, il conte Carlo Cesare Malvasia.[2]

Elisabetta nacque venerdì 8 gennaio 1638 nella Bologna post-tridentina, ovvero nella città più importante dello Stato Pontificio dopo Roma. La Controriforma garantì commissioni ininterrotte agli artisti, ingaggiati non solo dalla Chiesa cattolica, ma anche da mecenati privati in cerca di immagini devozionali per le loro dimore. Le famiglie più in vista di Bologna erano anche interessate a dipinti di argomento profano di cui ornare i loro palazzi patrizi, mentre l'*intellighenzia* accademica cittadina necessitava di ritratti dei suoi più illustri dottori, scienziati e giuristi. Elisabetta era in grado di soddisfare questa richiesta di quadri a tema sia sacro sia mondano offrendo una gamma di generi e soggetti che andava dalla pittura storica alle pale d'altare di grandi dimensioni senza trascurare le opere devozionali di formato ridotto (fig. 1), dalle raffigurazioni tratte dalla mitologia classica (fig. 2) o dalla letteratura (fig. 3) fino all'allegoria e alla ritrattistica.

In Europa, alla sua epoca, le donne non disponevano di molte opportunità di affermazione professionale, private com'erano, perlopiù, di ogni prospettiva di formazione e perfezionamento in quanto destinate a una vita da spose, madri o religiose. La fortuna di Elisabetta fu quella di vivere in una città di ampie vedute, permissiva nei confronti dell'educazione femminile. Le donne intenzionate a intraprendere la carriera artistica avevano per la maggior parte un parente maschio disposto a istruirle nella bottega di famiglia. Essere figlia di un artista spianò quindi a Elisabetta la via di quel successo che avrebbe fatto di lei un'affermata pittrice professionista in un settore a netta preponderanza maschile. L'eccezionalità di Elisabetta Sirani è data tuttavia dalla creazione di un nuovo modello didattico, la cui peculiarità consisteva nel fatto che l'istruzione di fanciulle e giovani donne nel disegno e nella pittura era impartita direttamente dall'artista come formatrice anziché dal padre, dal marito o da qualche fratello delle apprendiste. Il suo profilo rivoluzionario si precisa pertanto come quello di una delle prime artiste a fondare un istituto artistico professionale per studentesse al di fuori delle mura d'un convento. Accanto alle due sorelle minori Barbara e Anna Maria, compare fra le sue allieve Ginevra Cantofoli, ar-

1
Elisabetta Sirani, Sacra Famiglia con Santa Teresa,
Modena, collezione privata L. Zanasi

3
Elisabetta Sirani, Orfeo salva Euridice dagli inferi,
Modena, collezione privata L. Zanasi.

tista già affermata che avrebbe stretto amicizia con Elisabetta divenendo la sua assistente. Malvasia – secondo il quale una serie di giovani donne e fanciulle bolognesi s'ispirarono al suo modello artistico: "seguono l'esempio di questa tanto degna pittrice" – annovera un elenco di undici apprendiste in tutto, fra le quali menziona Elena Maria Panzacchi, Veronica Fontana, Lucrezia Scarfaglia, Teresa Coriolano e Angela Teresa Muratori.[3] Formate direttamente da Elisabetta presso "la sua scuola" – secondo la definizione di contemporanei come il suo diletto mecenate e agente, il marchese Ferdinando Cospi[4] – o influenzate dal suo esempio pionieristico – ed è probabilmente il caso di Muratori –, tutte queste giovani si diedero all'arte da professioniste riconosciute a Bologna e in tutta Italia.[5]

2
Elisabetta Sirani,
Venere castiga Cupido,
Modena, collezione privata L. Zanasi.

Nonostante la precocissima e inattesa scomparsa – morì a 27 anni –, Elisabetta ebbe modo di ultimare oltre 200 tele, quindici stampe e innumerevoli disegni e acquarelli nell'arco di una carriera durata poco più di un decennio (1654-65). La media si attesta dunque sulle venti tele all'anno, produzione non comune per qualsiasi artista. Oltre a dar prova di un'arte sorprendentemente prolifica, Elisabetta non ebbe rivali nella rapidità esecutiva ("facilità"), conseguendo la fama di pittrice ritrattista in grado di completare un busto in una seduta. Elisabetta fu pertanto ritenuta una virtuosa tardo barocca di sommo talento, ammirata per la sua bravura tecnica e la maestria artistica.

Per mettere a tacere le dicerie volte a screditare l'idea che una donna come lei avesse mai potuto realizzare in concreto tutti i quadri recanti la sua firma, Elisabetta concesse ai committenti di assistere alle sue sedute di pittura nel proprio studio, col chiaro intento di puntare sull'autopromozione. Teneva inoltre un registro delle sue pitture e delle stampe sotto forma di diario di lavoro o *Nota delle pitture fatto da me Elisabetta Sirani*, alla cui pubblicazione provvide in seguito Malvasia nell'ambito del proprio scritto *Felsina Pittrice*, del 1678.[6] L'estremo rilievo di questo diario come fonte primaria emerge dal fatto che, a quanto ci consta, prima di Elisabetta nessuna artista donna aveva mai tenuto un simile registro della propria opera. Tale documento ci permette di definire spettro e portata della sua produzione artistica, e ciò grazie alla cura con cui Elisabetta descrive ogni singola commissione col relativo soggetto, indicando il mecenate per conto del quale realizzava questo o quel dipinto. Fornisce inoltre ragguagli di rilievo sia sull'attività quotidiana presso la bottega Sirani sia sulla prassi artistica di Elisabetta, illustrando idee e concetti alla base delle sue opere molteplici e multiformi.

All'apice della maturità creativa, fra il 1662 e il 1664, Elisabetta aveva raggiunto il profilo di una delle personalità artistiche più importanti e ricercate di Bologna. Tutti volevano acquisire un'opera dipinta da questa donna talentuosa, al punto che l'enorme fascinazione esercitata dai suoi lavori – pitture, stampe o disegni che fossero – coinvolse ogni rango della società bolognese: dagli ambienti mercantili, commerciali, professionali e intellettuali alle élite aristocratiche, ecclesiastiche e politiche. L'artista assurse inoltre a una fama internazionale che, incensata dai vertici di monarchie e diplomazie, percorse l'Italia e l'Europa in lungo e in largo. I Medici di Firenze, per esempio, si distinsero come suoi fautori; ma furono in primo luogo le donne del casato a favorirne il successo oltre confine: Margherita de' Medici, promovendo la sua *Madonna col Bambino, Santa Elisabetta e Santa Margherita* (San Lorenzo in Fonte, Roma) e Vittoria della Rovere, promovendo il celebre *Amorino Trionfante* (Bologna, Collezione privata), opere entrambe del 1661, la seconda delle quali destinata come dono di nozze per la nuora di Vittoria, la Principessa di Francia Marguerite-Louise d'Orléans. Ispirato dall'esempio di queste due donne, il principe Leopoldo de' Medici, fratello di Margherita e grande collezionista, avrebbe in seguito commissionato la sua *Allegoria del buon governo dei Medici – Giustizia, Carità e Prudenza* (1664, Comune di Vignola).

Capomaestra della Bottega Sirani

Prova certa del lustro professionale conseguito da Elisabetta e dell'accoglienza a lei tributata dai vertici dell'ambiente artistico, saldamente in mano maschile, fu la sua promozione a professore dell'Accademia di San Luca in Roma.[7] Dal 1607, l'accademia romana si era aperta alle donne,

che potevano accedervi in qualità di professore, ma senza il permesso di assistere alle riunioni (Statuto 20); il 1617 segnò la loro piena integrazione nelle attività istituzionali.[8] Il titolo di professore attribuiva a Elisabetta la dignità di "maestra", che le conferiva a sua volta la facoltà di dirigere da docente la propria bottega, accogliendo allieve e apprendiste, per le quali si faceva carico di vitto e quote d'iscrizione corporative. Sappiamo, in effetti, che Elisabetta giunse a capo della bottega a poco più di vent'anni, assumendo su di sé onori e oneri direttivi già propri di suo padre.

Giovanni Andrea Sirani aveva guidato le sorti della sua casa da capofamiglia e quelle dell'omonima bottega di via Urbana a Bologna da "capomaestro". Benché il suo nome suoni oggi meno noto di quello della più celebre e talentuosa figlia Elisabetta, Giovanni Andrea figurava all'epoca tra i personaggi chiave della Scuola bolognese. Dopo un tirocinio al fianco di Guido Reni – di cui fu l'assistente più stretto –, Sirani diresse in forma autonoma una bottega industriosa e prolifica, distintasi fra le più fortunate della Bologna secentesca e in seguito descritta da Luigi Crespi come "scuola fiorente".[9] Malvasia riconobbe in Giovanni Andrea – attivo come professore anche presso le accademie del disegno cittadine – uno degli insegnanti di maggior spicco che Bologna vantasse nell'arte della pittura e della stampa, "secondo a nessuno".[10] Fra i molteplici assistenti e apprendisti di Sirani compaiono le figlie Elisabetta, Barbara e Anna Maria, che sotto la sua guida furono avviate alla professione artistica, svolta da tutte e tre presso l'attività familiare. La sua produzione abbracciava uno spettro che, accanto a lussuose pale d'altare per la pubblica devozione, comprendeva dipinti storici ed opere per privati d'ispirazione religiosa o allegorica, ritratti e disegni di presentazione. Se i committenti di queste opere appartenevano all'élite ecclesiastico-nobiliare di Bologna e all'emergente borghesia mercantile, le stampe, gli opuscoli per la preghiera e i santini di Giovanni Andrea Sirani erano destinati ai laici del popolo, mentre i suoi frontespizi librari, le sue illustrazioni e modelli calligrafici a conclusione delle tesi avevano per acquirenti umanisti e intellettuali dell'università cittadina.

Quanto accadde intorno al 1662 impresse una svolta nella vita dei Sirani e della loro casa e attività. Fu infatti allora che, da artista ormai affermata, Elisabetta assunse la direzione della bottega di famiglia all'indomani della grave infermità sopraggiunta al padre. L'artista ormai anziano soffriva di una gotta artritica responsabile di una forte distorsione alle mani. La prima menzione documentata della malattia di Giovanni Andrea Sirani si deve a una lettera che Pietro Antonio Davia spedì da Bologna a Messina all'indirizzo di Antonio Ruffo in data 19 giugno 1649, periodo a partire dal quale le condizioni dell'artista continuarono a peggiorare di anno in anno finché il pittore non fu più in grado di maneggiare i pennelli. Elisabetta s'incaricò di guidare gli apprendisti e gli assistenti del padre senza per questo abbandonare la docenza pres-

so il suo istituto d'arte femminile.
In quanto principale sorgente di reddito per i Sirani, a Elisabetta può essere a questo punto riconosciuto a pieno titolo il rango di capofamiglia – usurpate, per così dire, le prerogative tradizionali del patriarca, a un tempo maestro di bottega e signore della casa. L'unicità di un simile rovesciamento dei ruoli di genere emerge dalla mancata attestazione, a quanto è noto, di un'altra pittrice italiana che abbia diretto da insegnante una bottega con allievi maschi. Malvasia e Cospi riconoscono entrambi la sua levatura di "maestra", affermando che i proventi derivanti dal richiestissimo lavoro di Elisabetta sostentavano la sua gente al completo: "la figliola la quale in oggi quì è ritenuta maestra et è lei che mantiene con sua lavori tutta la sua numerosa famiglia".[11] Col denaro guadagnato apprendiamo dai documenti che l'artista, oltre a pagare le lezioni di musica per sé, acquistava beni utili alla casa e faceva fronte alle spese mediche per la madre, il fratello e le sorelle. Come Malvasia ebbe a scrivere, i compensi ricevuti da Elisabetta *ad honorarium* (consistenti, perlopiù, in gioielli preziosi) servivano "a comun beneficio della Casa",[12] – la quale, come ho avuto modo di trattare altrove, comprendeva non solo i nove membri dell'ampia famiglia Sirani con relativa servitù, ma anche gli apprendisti e gli assistenti di bottega, che a tratti erano più di una ventina.[13] Lo statuto corporativo degli artisti di Bologna affidava al "capomaestro" il compito di provvedere alla copertura non solo degli stipendi di apprendisti e assistenti di bottega ma anche delle loro quote associative d'iscrizione.[14] A ciò si aggiungeva la necessità di garantire il vitto durante la loro attività lavorativa presso la bottega Sirani, la "Capomaestra" della quale, oltre a conseguire un ampio grado d'indipendenza, giunse, anche in quanto capo della propria famiglia, a dover sostenere il carico economico, materiale e morale di quella dinastia di artisti.
Essere nata per prima impose a Elisabetta la responsabilità accessoria della primogenitura, configurando un ulteriore aspetto del già citato rovesciamento dei ruoli sessuali. Sandra Cavallo ha posto in rilievo gli obblighi finanziari che il fratello maggiore era tenuto a onorare nelle famiglie di artigiani nei confronti dei più giovani di entrambi i sessi.[15] Nel caso dei Sirani, benché donna, Elisabetta si ritrovò insignita di quel duplice ruolo di capofamiglia e capomaestra che, oltre a consentire alle due sorelle minori di concludere con lei il tirocinio fino alla maturità e all'autonomia artistico-professionale, permise al fratello Antonio Maria (nato nel 1649) di godere, dal 1664, del supporto necessario a diventare discepolo dell'illustre accademico Luigi Magni, conseguendo alla fine del percorso – nel 1670 – la laurea in Medicina e Filosofia dell'Università di Bologna.
Dirigere la bottega Sirani significò per Elisabetta presiedere non solo l'attività familiare, rispetto alla quale il padre fungeva da agente, ma anche la casa in quanto tale, mantenendo la numerosa famiglia con i proventi del proprio lavoro.

Per una donna dell'epoca, si trattava di una situazione del tutto eccezionale; la norma riconosceva infatti ai soli uomini la dignità di capofamiglia e responsabili del sostentamento collettivo. La morte di Elisabetta, spentasi all'improvviso nel fiore della giovinezza, fece sprofondare il padre nella più cupa prostrazione. La cosa non sorprende: sopraffatto senza dubbio dal dolore di un simile lutto, con la figlia l'uomo perdeva anche l'asse portante dei propri affari. Giovanni Andrea dovette quindi riassumere le vesti di capomaestro della bottega Sirani, che riprese a dirigere con l'ausilio di Lorenzo Loli e delle due figlie che ancora gli restavano, Barbara e Anna Maria.

Soggetti e integrazioni all'opera di Elisabetta

La popolarità di Elisabetta Sirani, la sua affermazione professionale e il plauso critico di cui godé fra i contemporanei posero le basi della sua fortuna tra i posteri, consolidandone il rilievo nella storia dell'arte e il contributo alla rielaborazione di tradizioni artistiche preesistenti. La sua mirabile forza inventiva e innovativa si espresse nell'ideazione di un repertorio tematico inedito e inconsueto, la cui unicità contenutistica si rifletteva in scelte iconografiche improntate al ritratto di eroine tratte dalla Bibbia e dalla storia del periodo classico (le cosiddette "*femmes fortes*" – donne tenaci e coraggiose come Giuditta, Dalila, Porzia, Timoclea, Artemisia (fig. 4), Cleopatra, Circe, Iole o Panfila). In questi dipinti storici Elisabetta diede vita a eroine che, col loro piglio indomito e volitivo, vantano le virtù positive dell'acume, dell'ardimento e del valore trionfante. L'artista approfondì le gesta di queste energiche figure storiche, fondando la preparazione delle tele che le ritraggono, da un lato, sulla lettura dei testi e dei manuali antichi – senza scordare la Bibbia – di cui abbondava la vasta biblioteca del padre, dall'altro, sullo studio delle fonti illustrate comprese nella collezione d'arte della famiglia Sirani.[16]

Un esempio recentemente ritrovato di questa ideale *femme forte* è la *Cleopatra* di Elisabetta (1664), attualmente parte di una collezione privata italiana (fig. 5); il quadro evidenzia i meriti virtuosistici dell'artista e la sua bravura tecnica, apprezzabili nella vivida orchestrazione cromatica e nel pronunciato chiaroscuro. La cura profusa da Elisabetta nel calibrare la luce che colpisce radente l'incarnato scoperto di Cleopatra (il seno, il braccio, il volto) è accompagnata dall'attenzione con cui è colto lo scintillio della coppa di vetro nella destra della regina e del vaso sul lato destro dello sfondo. La maestria di Elisabetta e il suo dominio del colore e del pennello (abilità per le quali era considerata una "virtuosa del pennello" dai suoi contemporanei) emergono fra l'altro dal dono di riprodurre la trasparenza del vetro con tanta efficacia realistica. Con bellezza e con grazia sono anche rese le mani di Cleopatra, colte in posa elegante nell'atto di sostenere la grande perla barocca (uno dei suoi orec-

4
Elisabetta Sirani, Artemisia,
Modena, collezione privata L. Zanasi.

chini), e la conca in cui sta per gettarla. Il braccio destro mostra un "pentimento", una traccia dei ritocchi compositivi apportati talora dall'artista in corso d'opera. La fama di Elisabetta crebbe attorno a queste raffigurazioni iconiche di donne di valore, nelle quali la pittrice celebra l'immagine nobilitata dell'eroina, che spicca in termini tematici e visivi, spesso offuscando del tutto l'"eroe" maschio secondo il cui parametro avevano finito col definirsi gli stessi contorni dell'identità femminile – in questo caso, l'amante di Cleopatra, il generale romano Marco Antonio, brilla ad esempio per la propria assenza.

Il modo innovativo in cui Elisabetta interpreta queste *femmes fortes* trova riscontro anche nel suo modo pittorico che i suoi contemporanei definirono virile, "da gran maestro". Malvasia si spinse infatti ad affermare che il suo stile pittorico era "più che da uomo", maschio e sontuoso ("ebbe del virile e del grande"[17]). Elisabetta fu insomma una delle prime a vedersi pubblicamente insignita da colleghi e critici del nome di "virtuosa", detentrice di quel genio creativo e di quell'"invenzione" che da Aristotele in poi erano ritenuti fuori dalla portata di una donna. Fu inoltre una delle rare personalità artistiche bolognesi a firmare le proprie opere; in un'epoca contraddistinta dalla scarsa rilevanza giuridica della firma apposta da donne, la pittrice elabora quindi ingegnosi espedienti per rivendicare la propria identità e autorità sul piano professionale, artistico e sociale. Perseguì questo fine "ricamando" il proprio nome su fregi d'abito, risvolti, scollature o intrecci e fiocchi a ornamento di cuscini, ovvero incidendolo sugli elementi architettonici delle sue tele e conferendo alla sua firma una foggia spesso in stretta attinenza col contenuto e il messaggio delle immagini che realizzava.[18]

5
Elisabetta Sirani,
Cleopatra,
Modena, collezione privata L. Zanasi.

Elisabetta era anche rinomata come esecutrice di ritratti allegorici di rappresentanza, vale a dire effigi dell'aristocrazia bolognese quale incarnazione di un concetto mitico, religioso o più diffusamente astratto; è il caso, ad esempio, della contessa *Anna Maria Ranuzzi Marsigli ritratta come la Carità* (Bologna, Fondazione Ca.ris.bo, 1665), di *Vincenzo Ferdinando Ranuzzi in veste di Cupido* (Varsavia, Muzeum Narodowe, 1663) e di *Ortensia Leoni Cordini ritratta come Santa Dorotea* (Madison, Chazen Museum of Art, 1661). Realizzò pure autoritratti allegorici come *La Musica* (Fort Worth, collezione privata, 1659) e *La Pittura* (Mosca, Muzej Puškina, 1658). Di recente ingresso nel suo catalogo è l'*Autoritratto della pittrice in atto di dipingere un ritratto del padre* (San Pietroburgo, Ermitage, circa 1665, fig. 6), a lungo ritenuto scomparso, in una delle due versioni compiute da Elisabetta per conto delle famiglie Hercolani e Polazzi. Quella dell'Ermitage ritengo sia la versione di cui Malvasia testimonia la presenza a Palazzo Polazzi[19] negli anni '70 del XVII secolo e che nel XVIII risulta parte della collezione Boschi, mentre la variante Hercolani fu esibita al funerale pubblico di Elisabetta.[20]

A quanto riporta Malvasia, i dipinti di Elisabetta raffiguranti la Vergine e il Bambino e quelli incentrati sulla Sacra Famiglia offrono alcuni dei più incantevoli e straordinari esempi di pittura mariana a lei coeva – rappresentando, fra l'altro, per l'artista, la vera fonte stabile di reddito.[21] Tali opere erano note come "quadretti da letto", pitture di formato ridotto a uso devozionale privato concepite per la meditazione e la preghiera. Il genere è dominato da immagini dell'intimità e dell'affetto, in cui lo scambio emotivo tra madre e figlio è affidato a reciproci sguar-

6
Elisabetta Sirani,
Autoritratto dell'artista che dipinge
il ritratto del padre (Doppio autoritratto),
San Pietroburgo,
The State Hermitage Museum.
Ph. Alexander Lavrentiev.

di intrisi di dolcezza e a un gioco gestuale fatto di mani in tenera corrispondenza (*Madonna della Rosa,* 1664 – collocazione ignota –, *Madonna del Cuscino*, 1665, Bologna, collezione privata), espressione, secondo Vera Fortunati, di un'autentica "teologia in lingua materna".[22] L'elemento di cui Elisabetta infuse le sue opera fu appunto un'adesione sentimentale scaturita dalla profonda empatia dell'artista verso il proprio soggetto.

Questa sentita intimità femminile affiora tuttavia anche nell'approccio alla santità maschile; è il caso di dipinti come *Sant'Antonio da Padova in adorazione del Bambino* (Bologna, Pinacoteca Nazionale,1662) e il finora inedito *San Giuseppe*, appartenente a una collezione privata italiana (fig. 7). Quest'ultima opera può essere ricondotta alla fase centrale della carriera di Elisabetta, quando la pittrice aveva perfezionato con successo le proprie commissioni a tema religioso destinate alla devozione privata dell'aristocrazia bolognese. La Controriforma, così come intesa nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* dell'arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti (edito nel 1582), alimentò la richiesta di immagini sacre volte a ispirare la devozione dei fedeli; in questo contesto, Elisabetta ebbe modo di rifornire le dimore private cittadine con scene meravigliosamente rese della Sacra Famiglia o della Madonna col Bambino, suo punto di forza. Dopo la marginalità in cui Giuseppe era stato tradizionalmente relegato in quanto figura secondaria testimone dell'avvento di Cristo – e degna perlopiù di una timida apparizione in ombra o sullo sfondo di un quadro –, la Controriforma rivalutò la centralità della sua figura nel piano divino. La Sacra Famiglia assunse all'epoca il profilo di un importante tema iconografico e nel XVII

secolo numerosi furono i dipinti raffiguranti San Giuseppe, da solo o accanto a Gesù Bambino. L'origine di tale tendenza va ricercata soprattutto negli scritti di Teresa d'Ávila, che in Giuseppe trovò il suo protettore celeste; a lui consacrò infatti il nuovo convento dei Carmelitani Scalzi, da lei fondato ad Ávila nel 1562 per promuovere il culto di San Giuseppe nel volgere di quegli anni. Nel suo *Libro de la vida*, Santa Teresa descrive come le apparve la Sacra Famiglia e come in quella visione Maria e Giuseppe le avessero fatto indossare un candido manto lucente e una collana d'oro recante una croce.[23]
Elisabetta elegge appunto a protagonista del dipinto il santo, il cui ruolo centrale di padre terreno è colto nella venerazione da lui tributata al Bambinello, che cinge in un abbraccio affettuoso e protettivo. Cristo siede su un cuscino blu sul piano di un tavolo e, circondato dal braccio sinistro di Giuseppe, si protende a ricevere il garofano rosa che il santo gli porge con la mano destra, ritratta dall'artista con pari garbo ed eleganza. Nel 1664, Elisabetta avrebbe riprodotto lo stesso soggetto in un'altra versione (ora alla Pinacoteca di Faenza), nella quale si riscontra la medesima resa scultorea delle pieghe del mantello giallo di Giuseppe, che avvolge padre e figlio in un assetto cromatico similmente orchestrato. Un'altra opera paragonabile al dipinto è la cosiddetta *Sacra Famiglia delle ciliegie* (Milano, collezione privata, 1662), ultimata da Elisabetta verso lo stesso periodo. In questa Sacra Famiglia, la testa del santo è pressoché identica a quella del nostro *San Giuseppe* inedito, coincidenza di per sé indicativa dell'utilizzo da parte di Elisabetta dello stesso modello e degli stessi schizzi preparatori per entrambe le pitture.[24]

Conclusioni

Rimasta nubile e svolgendo pertanto da sola la propria attività di artista, Elisabetta Sirani offrì un contributo essenziale alla professionalizzazione della prassi artistica femminile nell'Italia della prima età moderna. Il suo lascito consiste nell'aver dischiuso vie alternative all'istruzione destinata alle donne, aprendo la sua bottega a fanciulle che – nate spesso in famiglie di artisti, ma, talora, anche in ambienti nobiliari – intendevano avventurarsi nel campo delle arti figurative. Incarnando nella sua vita la versione femminile dell'artista professionalmente attivo, del maestro e dell'insegnante, Elisabetta propose un'alternativa radicale al modello del mentore maschile consolidato nell'educazione artistica. Con lei, la trasmissione del sapere attraverso l'apprendistato artistico passa infatti dalla classica successione maschio-maschio/maschio-femmina a uno schema matrilineare atto a tramandare il patrimonio professionale e le conoscenze tecniche e culturali su iniziativa e ad opera non più solo ed esclusivamente degli uomini, ma anche delle donne. Bologna si dimostrò terreno particolarmente fertile per simili evoluzioni, forte di una tradizione umanistica

segnata da docenti universitarie, scrittrici, editrici, ma anche pittrici e scultrici. La Nostra rappresenta l'epitome di questa ricca eredità culturale. Elisabetta Sirani, "Virtuosa del Pennello" personifica quindi l'"exemplum" dell'artista donna che esercita con successo la propria professione nell'Italia del Nord. La sua prassi pittorica e non solo assume infatti valore paradigmatico rispetto alla produzione culturale realizzata dalle donne della sua epoca, come emerge dalla durevole risonanza generale di un contributo che avrebbe largamente influenzato gli sviluppi della pittura bolognese nella seconda metà del secolo XVII.

NOTE

1 A cura di Roberta Aliventi e Laura Da Rin Bettina, sotto il coordinamento accademico di Marzia Faietti, 6 marzo - 10 giugno 2018.

2 Malvasia-Arfelli 1961, p. 105.

3 Malvasia (1678) 1841, II, p. 407.

4 In una lettera al principe Leopoldo de' Medici spedita da Bologna il 27 gennaio 1665, ASF, Mediceo del Principato 5532, filza 35, fol. 298r.

5 In merito alle allieve di Sirani, cfr. Graziani 2004; Modesti 2014, pp. 67-79.

6 Malvasia (1678) 1841, II, pp. 393-400.

7 Ghezzi 1696.

8 Missirini 1825, p. 83 e appendice.

9 Crespi 1769, p. 73.

10 Malvasia (1678) 1841, p. 407: "nell'insegnare ancora ha pochi uguali".

11 Cospi a Leopoldo de' Medici, lettera datata 19 agosto 1662, ASF, Carteggio degli Artisti XVI, fol. 34.

12 Malvasia (1678) 1841, II, p. 400.

13 Modesti 2013.

14 Si veda Statuti 1670, soprattutto i capp. XI, XII, XIII. BCABo, MS B 2443.

15 Cavallo 2009, pp. 327-350. Si veda anche Cavallo 2010, pp. 1-13.

16 In merito alla biblioteca e alle collezione d'arte Sirani, cfr. Sabatini 1995; Modesti 2014, pp. 93-96, 101-105, 113-115.

17 Malvasia (1678) 1841, II, pp. 386, 402.

18 Nelle mie pubblicazioni sull'artista, ho discusso diffusamente del modo strategico in cui Elisabetta si serve della propria firma: per es. Modesti 2004, pp. 20-22. Si veda anche Bohn 2004, pp. 107-117.

19 Per una discussione in materia, cfr. Modesti 2014, pp. 11-12. Il dipinto di San Pietroburgo fu pubblicato per la prima volta da Sokolova 2012.

20 Malvasia (1678) 1841, II, indice, p. cx: "Ritratto della Sirana, che mostra di dipingere il padre in un quadro di mano del detto suo padre, e, di questi da lei dipinto in un solo quadro appresso il Polazzi".

21 Malvasia (1678) 1841, II, pp. 400–401.

22 Fortunati 2004, pp. 21, 26-27.

23 Per conto del gioielliere cremonese Gabriele Rizzardi, Elisabetta dipinse di propria mano una Sacra Famiglia con Santa Teresa nel 1664 (fig. 1). Sull'iconografia controriformistica, cfr. Mâle 1984.

24 Alcuni disegni preliminari per la Sacra Famiglia si trovano agli Uffizi, esposti nell'ambito della mostra Dipingere e disegnare "da gran maestro": il talento di Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-1665) al Gabinetto di Disegni e Stampe (6 marzo - 10 giugno 2018).

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

ASF, Carteggio degli Artisti XVI.

ASF, Mediceo del Principato 5532, filza 35.

Crespi 1769: L. Crespi, *Vita di Giovanni Andrea Sirani*, in L. Crespi, *Felsina Pittrice: vite de' Pittori Bolognesi tomo terzo*, Roma 1769, pp. 69-74.

Ghezzi 1696: *Catalogo delle Donne Pittrici, ed Accademiche di Honore, come di Merito, dell'Insigne Accademia S. Luca di Roma*, in *Il Centesimo dell'anno 1695 celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno essendo prencipe il signor cavalier Carlo Fontana architetto. Descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Roma 1696.

Malvasia (1678) 1841: C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi* (Bologna 1678), a cura di G.P. Zanotti *et alii*, 2 voll., Bologna 1841.

Malvasia-Arfelli 1961: C. C. Malvasia, *Vita dei pittori bolognesi: appunti inediti*, a cura di A. Arfelli, Bologna 1961.

Missirini 1825: M. Missirini, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma 1825.

Statuti 1670: *Statuti della Compagnia de' Pittori di Bologna*, Bologna 1670 (BCABo, MS B 2443).

Fonti secondarie

Bohn 2004: B. Bohn, *Il fenomeno della firma,* in *Elisabetta Sirani 'pittrice eroina' 1638-1665*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini and V. Fortunati, Bologna 2004, pp. 107-117.

Cavallo 2009: S. Cavallo, *Le emancipazioni. Una fonte per lo studio dei rapporti famigliari intra e inter-generazionali,* in A. Bellavitis, I. Chabot *Famiglia e poteri in Italia tra Medioevo ed Età Moderna (XIV-XVII Secoli)*, Roma 2009, pp. 327-350.

Cavallo 2010: S. Cavallo, *Family Relationships, in A Cultural History of Childhood and Family*, vol. 3 The Early Modern Age, ed. by S. Cavallo and S. Evangelisti, Oxford and NY 2010, pp. 1-13.

Fortunati 2004: V. Fortunati, *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste,* in *Elisabetta Sirani 'pittrice eroina' 1638-1665*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini and V. Fortunati, Bologna 2004, pp. 19-39.

Graziani 2004: I. Graziani, *Il Cenacolo di Elisabetta Sirani,* in *Elisabetta Sirani 'pittrice eroina' 1638-1665*, catalogo della mostra, a cura di J. Bentini and V. Fortunati, Bologna 2004, pp. 119-133.

Mâle 1984: E. Mâle, *L'Art Religieux du XVII siècle*, seconda ed., Paris 1984.

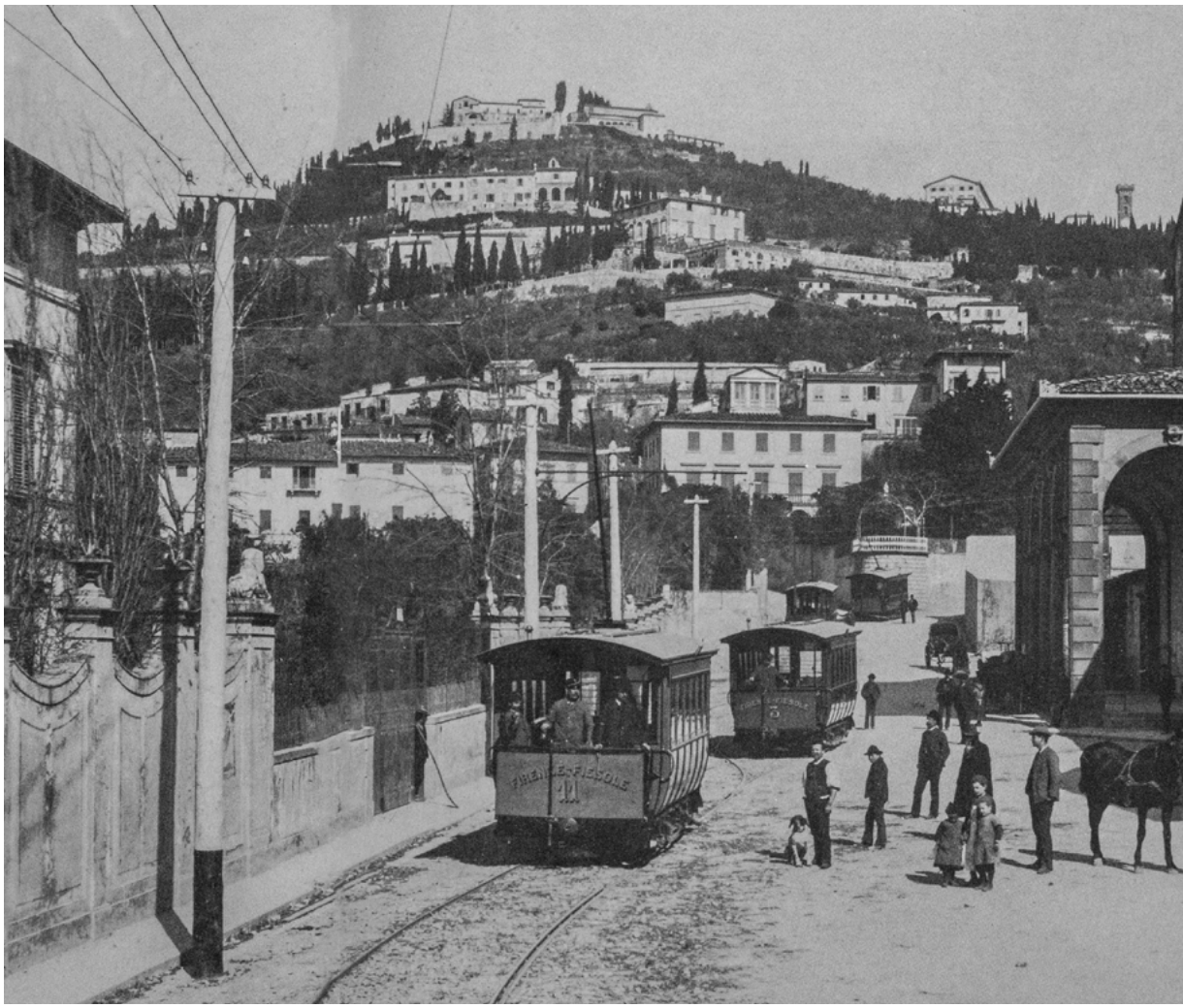
Modesti 2004: A. Modesti, *Elisabetta Sirani: Una virtuosa del Seicento bolognese*, Bologna 2004.

Modesti 2013: A. Modesti, *'A Casa con i Sirani': A Successful Family Business and Household in Early Modern Bologna*, in *The Early Modern Domestic Interior 1400–1700: Objects, Spaces, Domesticities*, ed. by E. J. Campbell *et alii*, Farnham 2013, pp. 47–64.

Modesti 2014: A. Modesti, *Elisabetta Sirani 'Virtuosa': Women's Cultural Production in Early Modern Bologna*, Turnhout 2014.

Sabatini 1995: S. Sabatini, *Per una storia delle donne pittrici bolognesi: Anna Maria Sirani e Ginevra Cantofoli*, in "Schede Umanistiche", 2 (1995), pp. 83-101.

Sokolova 2012: I. Sokolova, *Una nuova attribuzione al Museo Statale Ermitage,* in Francesca Cappelletti, Irina Artemieva, *La pittura italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e riflessioni*, Firenze 2012, pp. 13-23.



Carla Basagni, Pablo López Marcos

TRACCE DEL "MUSEO DI FIRENZE COM'ERA" AGLI UFFIZI: L'ARCHIVIO DI PIERO ARANGUREN (PRATO 1911- FIRENZE 1988)

Piero Aranguren (Prato 1911-Firenze 1988) fu l'architetto che riportò in auge il "Museo di Firenze com'era" dopo un lungo periodo di oblio e lo diresse per vent'anni, dal 1955 al 1975.
La Biblioteca degli Uffizi ha ricevuto in dono il suo archivio, preziosa documentazione per quanti si interessano alla trasformazione della città fra Otto e Novecento, dove si possono trovare le più curiose informazioni su ponti, strade, piazze, teatri, musei, trasporti, illuminazione ed edifici di vario genere.

Sapere che, nel periodo di Firenze capitale, esisteva un regolare servizio di 122 omnibus a cavalli (fig. 1) per percorrere le vie della città e i suoi dintorni e che, l'11 settembre 1890, si inaugurava, invece, "il tram elettrico Firenze-Fiesole", in cui "l'illuminazione elettrica era fornita in ogni carrozza" ed aveva "un effetto ...stupendo"[1]. Queste sono solo alcune delle curiose informazioni che si possono trovare nell'archivio di trascrizioni di articoli e ritagli di giornali di Piero Aranguren[2], direttore del "Museo di Firenze com'era", donato recentemente alla Biblioteca degli Uffizi. Con i suoi raggruppamenti tematici, l'archivio sembra quasi accompagnare ed integrare le sezioni in cui era organizzato il museo di cui Piero Aranguren fu direttore per vent'anni, dal 1955 al 1975. Vi troviamo, infatti, suddivisioni di carattere più generale quali "Vie"[3], "Piazze varie"[4], "Ponti"[5], "Cinema e teatri"[6], "Ferrovie"[7] fino ad argomenti di maggior dettaglio ed attualità come "Sorgane"[8], sulla nascita dell'omonimo quartiere fiorentino negli anni Sessanta del Novecento, "Piano regolatore"[9], "Telefoni e telegrafo"[10], "Tramvie fiorentine"[11].

Quando Aranguren fu incaricato della sua direzione, il "Museo di Firenze com'era" si presentava come una realtà complessa, in cui le trasformazioni della città nei secoli erano documentate soprattutto attraverso le piante topografiche ed i quadri con vedute di Firenze dall'alto, dipinti, acquerelli, incisioni e foto d'epoca che illustravano scene di vita quotidiana e di costume della città. Il museo era stato creato nel 1909, da un'idea di Corrado Ricci, maturata quando era ancora soprintendente alle Gallerie Fiorentine[12], con la denominazione di "Museo Storico-Topografico", arrivando a raccogliere fino a tremila opere, fra disegni e dipinti in gran parte provenienti dalle Regie Gallerie e dal Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi[13], ma non ebbe una sorte fortunata, nei decenni successivi.

Nel 1927 era stato infatti trasferito all'interno del Museo di San Marco, accanto al Museo di Firenze Antica ideato da Guido Carocci nei primi anni del Novecento, in polemica con le spregiudicate demolizioni causate dall'opera di cosiddetto "risanamento" del centro cittadino (fig. 2), alla fine dell'Ottocento, che aveva per sempre alterato l'aspetto dell'antico centro storico[14].

Nel clima culturale del secondo dopoguerra, caratterizzato dall'impegno per la ricostruzione di ciò che era andato distrutto durante il conflitto, il Comune di Firenze guardò con rinnovato interesse al vecchio Museo Storico-Topografico e decise di trasferirlo nella bella sede, appena restaurata, del Complesso delle Oblate[15].

Nel 1955 il Museo Storico-Topografico, a cui si aggiunse il nome, più espressivo, di "Firenze com'era", veniva nuovamente inaugurato nelle otto ampie sale al primo piano del Complesso delle Oblate (fig. 3), che raccoglievano circa millecinquecento opere[16]. La direzione del museo fu affidata all'architetto Piero Aranguren - prima collaboratore e, in seguito, impiegato del Comune[17] - ritenendo, probabilmen-

1
Omnibus a cavalli fotografati in Piazza della Signoria nel periodo di Firenze capitale (particolare, tratto da: Alinari 1865-1870?, tav. [3]).

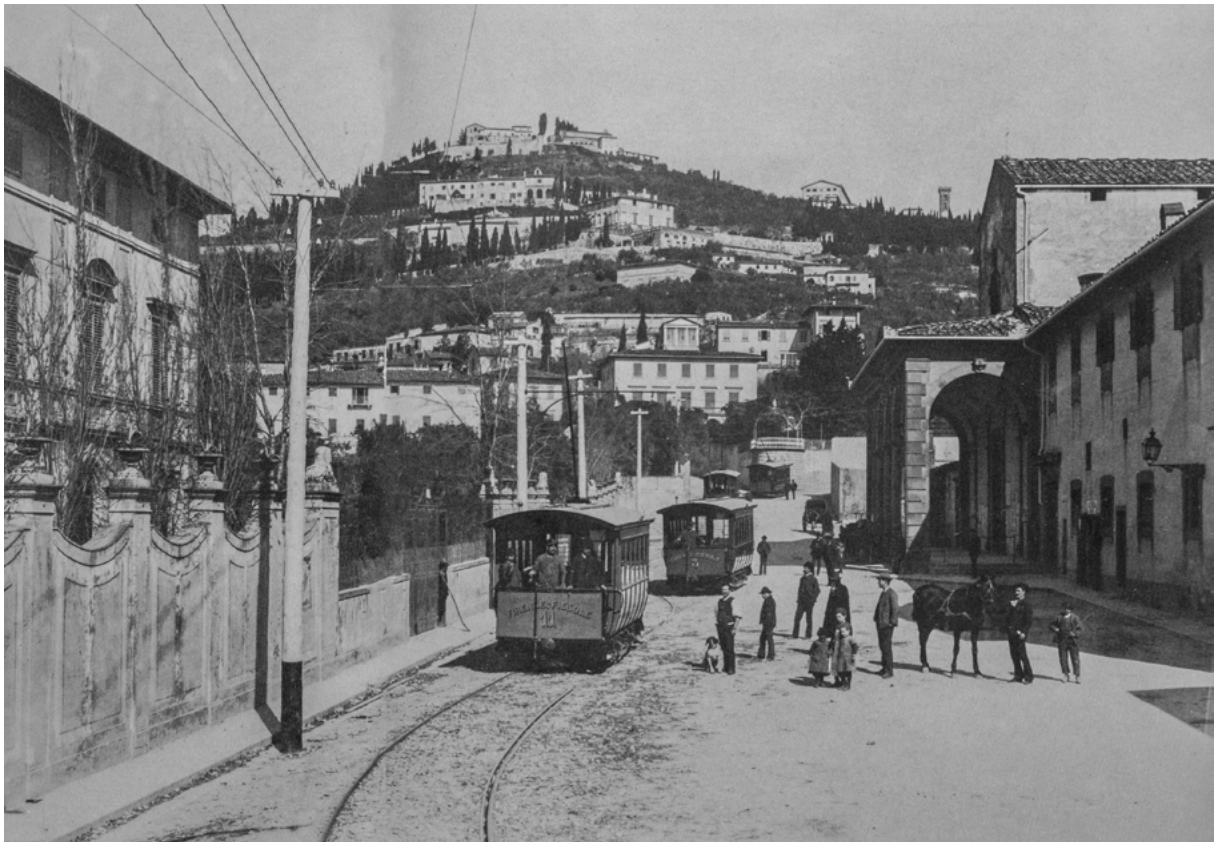
2
La Piazza del Mercato Vecchio di Firenze (attuale Piazza della Repubblica) com'era prima del 1885 (tratto da: Commissione Storica Artistica Comunale 1900, [13]).

3
Il Museo di Firenze com'era, nell'allestimento al primo piano del Complesso delle Oblate, nel 1955 (tratto da: Lucchesi 2012, 121).

te, che questa fosse la professionalità più adatta per aggiornare e rilanciare la vecchia collezione. Aranguren si dedicò con energia ed entusiasmo non solo al nuovo allestimento del museo e all'incremento della collezione, ma anche all'informazione sulla storia dello sviluppo urbano di Firenze e sulle molte trasformazioni avvenute nella vita quotidiana della città, soprattutto dal periodo di Firenze capitale in poi.

Divenne presto noto come il "professor Aranguren", proprio per questa sua attività di conferenziere, che egli svolgeva in vari luoghi della città: dall'Università Popolare presso il Palagio di Parte Guelfa, al Museo di Casa Guidi, al Lyceum fiorentino, alla sede stessa del museo che dirigeva[18].

Aranguren era ugualmente attento alla comunicazione di questi temi presso il



4
Veduta di San Domenico con la tramvia elettrica della linea Firenze-Fiesole (tratto da Pucci 1969, pp. 86-87).

pubblico degli specialisti, attraverso l'assidua partecipazione, anche come relatore, ai convegni organizzati dalla Società per la storia del Risorgimento[19].
L'introduzione al catalogo della mostra documentaria *Firenze dopo l'Unità*[20], in cui egli spiegava le più importanti trasformazioni dell'assetto urbanistico della città dal 1865 al 1896, offre un esempio dello stile chiaro e piacevole con cui Aranguren era solito intrattenere il pubblico interessato alla storia della città. Molte delle opere esposte a quella mostra erano indicate come provenienti da una cosiddetta "collezione Aranguren", che non rispecchia affatto la documentazione dell'archivio – solo testuale – donato alla Biblioteca degli Uffizi. Purtroppo tutta la preziosa parte iconografica della collezione – ricca di foto d'epoca, incisioni, acquerelli, che Aranguren si procurava tramite acquisti personali presso antiquari e simili – andò dispersa dopo la sua morte, in gran parte venduta dai suoi eredi all'archivio Alinari e ad altri acquirenti[21].
A partire dagli anni Settanta del Novecento l'amministrazione comunale decise per un drastico ridimensionamento del "Museo di Firenze com'era", iniziando una sistematica restituzione di dipinti, acquerelli, incisioni ai musei

di provenienza. L'emergere di una nuova sensibilità culturale, che considerava opportuno ricostituire l'integrità delle collezioni museali, contrastava pienamente con il clima che aveva favorito la nascita del museo agli inizi del Novecento, attraverso la raccolta di opere provenienti da svariate collezioni; a tutto ciò si aggiungeva la pratica utilità di liberare spazi preziosi per altre esigenze dell'amministrazione. Così il "Museo di Firenze com'era" venne riallestito al piano terreno del Complesso delle Oblate, con un'esposizione ridotta a non più di trecento opere[22].

Purtroppo Piero Aranguren non venne coinvolto in questa fase e la restituzione delle opere, con sua grande amarezza, venne attuata da un altro funzionario del Comune. Dopo qualche tempo egli lasciò l'incarico di direttore ed andò in pensione, continuando a curare e ad accrescere la sua collezione di curiosità e notizie sul passato della città, da privato cittadino.

Il professor Giuseppe De Juliis, suo affezionato allievo ed amico, credette di interpretare la sua volontà *post mortem* donando, recentemente, ciò che resta della collezione Aranguren alla Biblioteca degli Uffizi, che già conserva molte fonti, edite ed inedite, su quella che è stata l'immagine della città attraverso i secoli.

Il "Museo di Firenze com'era" continuò l'esposizione al Complesso delle Oblate fino al 2010, anno della sua chiusura definitiva. Nel 2012 venne inaugurato l'attuale sezione del Museo di Palazzo Vecchio *Tracce di Firenze*, ospitata in due ambienti posti al piano terreno, con un'esposizione gradevole, ma davvero molto ridotta, di opere tratte dalle collezioni dell'ex "Museo di Firenze com'era"[23].

A più di un secolo dalla nascita del Museo Storico-Topografico, sembra purtroppo che ben poco sia rimasto della passione e dell'entusiasmo con cui Corrado Ricci e Pasquale Nerino Ferri avevano creato il museo della città, un'eredità che Piero Aranguren aveva saputo raccogliere e proseguire, con pari impegno e dedizione, continuando ad accrescere ed arricchire la collezione museale, negli anni della sua direzione.

Si ringraziano il prof. Giuseppe De Juliis, docente di storia dell'arte all'Accademia di Brera e donatore dell'archivio Aranguren alla Biblioteca degli Uffizi, la dott.ssa Serena Pini, curatrice del Museo di Palazzo Vecchio, le signore Maria Luisa e Annalena Aranguren ed il signor Giuseppe Della Santa, parenti di Piero, per le informazioni fornite su Aranguren e sul "Museo di Firenze com'era".

L'archivio Aranguren è consultabile attraverso l'elenco di consistenza a cura di Pablo López Marcos.

NOTE

1 Archivio Aranguren, busta 55, trascrizioni da "La Nazione", 1865-1971.

2 All'Ufficio Anagrafe del Comune di Firenze risulta che Piero Aranguren nacque a Prato il 22 Gennaio 1911. I parenti di Piero Aranguren informano che il loro congiunto morì a Firenze il 1 Gennaio 1988. Sul ruolo di architetto di Piero Aranguren, cfr. Bertocci 1998, pp. 307.

3 Cfr.Ivi, busta 29.

4 Cfr.Ivi, busta 60.

5 Cfr.Ivi, busta 96.

6 Cfr.Ivi, busta 206.

7 Cfr.Ivi, busta 260.

8 Cfr.Ivi, busta 190.

9 Cfr.Ivi, cartella 50.

10 Cfr.Ivi, busta 50.

11 Cfr.Ivi, busta 55.

12 Corrado Ricci fu Soprintendente alle Gallerie fiorentine dal 1903 al 1906 . Nel 1909 era già direttore generale alle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma e tornò a Firenze apposta per inaugurare personalmente il nuovo Museo, cfr. Lucchesi 2012, pp. 117.

13 Cfr. Ivi, p. 118. Cfr. anche Ferri 1909, il catalogo che Pasquale Nerino Ferri, "padre fondatore" del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi scrisse in occasione dell'inaugurazione del nuovo museo.

14 Cfr. Lucchesi 2012, p. 119. Sulle demolizioni del centro cittadino, cfr. anche Detti 1970 e, recentemente, Sframeli 2007. Il testo di Detti riprende, nel titolo, l'opera Carocci 1897, in cui il noto storico dell'arte deplorava le spregiudicate demolizioni della zona del "Mercato vecchio" di Firenze (l'attuale piazza della Repubblica).

15 Cfr. Lucchesi 2012, p. 119.

16 Cfr. Ivi, p. 120. Cfr. anche Aranguren 1956a.

17 Dalla testimonianza orale del prof. Giuseppe De Juliis.

18 Cfr. Ibid.

19 Cfr. Aranguren 1956b e Aranguren 1964.
In BDU, Archivio Aranguren, busta 1 "Società toscana per la storia del Risorgimento " si trovano le tessere associative intestate a Piero Aranguren dal 1956 al 1976.

20 Aranguren 1966.

21 Dalla testimonianza orale del prof. Giuseppe De Juliis.

22 Cfr. Lucchesi 2012, pp. 120-121.

23 Il museo Tracce di Firenze consiste in un'esposizione permanente e una sezione temporanea ed è coinvolto nei percorsi didattici organizzati dall'Associazione Museo dei Ragazzi (http://museicivicifiorentini.comune.fi.it/palazzovecchio/evento41.htm).

BIBLIOGRAFIA

Aranguren 1956a: P. Aranguren, 1956, *Guida al Museo Storico-Topografico di Firenze com'era*, estratto da La regione, n. 10-11, Empoli 1956.

Aranguren 1956b: P. Aranguren, *Edilizia urbanistica in Firenze e in Toscana dal 1849 al 1859*, in "Rassegna storica toscana", 1956, pp. 157-162.

Aranguren 1964: P. Aranguren, *Il volto di Firenze dal 1870 al 1900*, in "Rassegna storica toscana", 1964, pp. 109-115.

Aranguren 1966: P. Aranguren. (a cura di), *Firenze dopo l'Unità: la trasformazione edilizia, 1865-1896*, catalogo della mostra (Firenze Archivio di Stato, aprile-giugno 1966), Firenze 1966.

Bertocci 1998: S. Bertocci (a cura di), *Disegni dell'Archivio storico comunale di Firenze. Territorio, città e architettura tra Ottocento e Novecento*, Firenze 1998.

Carocci 1897: G. Carocci, *Firenze scomparsa: ricordi storico artistici*, Firenze 1897.

Commissione Storica Artistica Comunale 1900: Commissione Storica Artistica Comunale (a cura di), *Il Centro di Firenze: studi storici e ricordi artistici*, Firenze 1900.

Detti 1970: E. Detti, *Firenze scomparsa*, Firenze 1970.

Ferri 1909: P.N. Ferri (a cura di), *Catalogo del Museo Storico-topografico Fiorentino nella Casa di Michelangelo in Firenze,* Firenze 1909.

Lucchesi 2012: L. Lucchesi, *Il Museo Storico-Topografico Firenze com'era: una scheda storica*, in "Ananke", 66, nuova serie, maggio 2012, pp. 117-123.

Pucci 1969: E. Pucci, *Com'era Firenze: 100 anni fa*, Firenze, 1969

Sframeli 2007: M. Sframeli, *Firenze 1892-1895: immagini dell'antico centro scomparso*, Firenze 2007.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Aranguren: Biblioteca degli Uffizi, Archivio Aranguren.

Alinari 1865-1870?: Fratelli Alinari 1865-1870?, Biblioteca degli Uffizi, S.M.Demidoff/1, inv. 30462: Album in pelle nera, con stemma e monogramma di Anatolio Demidoff (1812-1870), contenente fotografie dei Fratelli Alinari relative a monumenti italiani.

LE SCHEDE ◆

ARTE ROMANA
II SEC. D. C.
Arianna addormentata

Inventario e materiali

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

Misure

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

Provenienza, fortuna e vicende collezionistiche

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

d'Este nel 1572, l'opera sarebbe poi entrata nel serraglio delle sculture antiche che Ferdinando dei Medici stava allestendo nella sua Villa del Pincio (Sthäli 2001, p. 383, nota 11; Cecchi-Gasparri 2009, p. 296). Claudia Marie Wolf (2002, p. 88) ha, però, giustamente sottolineato come il mancato ricordo di una Cleopatra fra le sculture acquistate da Ippolito d'Este dalla collezione del Bufalo renda questa ipotesi ricostruttiva verosimile, ma non certa. Come correttamente ebbe già a sottolineare Clelia Laviosa (1958, p. 171), Ulisse Aldovrandi nella sua trattazione sulle sculture antiche di Roma edita nella metà del XVI secolo, ricorda altre tre Cleopatre oltre a quella del Bufalo. Fra queste, la scultura appartenuta al cardinale Rodolfo Pio da Carpi costituisce una candidata altrettanto plausibile, tenuto conto che anche da questa prestigiosa collezione, al pari di quella d'Este, giunsero nelle raccolte medicee importanti opere come l'Alessandro morente (Gasparri 2004, p. 51) e il Pothos oggi nel terzo corridoio della Galleria degli Uffizi (Paolucci 2007, pp. 29 s.). Se a questa considerazione, come suggerisce sempre la Wolf, si aggiungono altre eventualità, ancora non dimostrabili ma ugualmente possibili, come il ritrovamento della Cleopatra fiorentina in anni successivi a quelli della descrizione dell'Aldovrandi, magari anche grazie alle ricerche condotte in seguito al permesso concesso nel 1576 allo stesso Ferdinando di eseguire scavi a Roma e a Tivoli (Wolf 2002, p. 88, nota 311), appare più prudente lasciare aperta la questione su quali siano state le vicende collezionistiche della Cleopatra fiorentina anteriori al suo ingresso nella villa del Pincio. Lì il marmo fu sistemato in un padiglione ricavato in una delle torri della cinta aureliana noto da allora

come la «Loggia della Cleopatra»,dove è ricordato per la prima volta negli inventari del 1588 (ASF, Guardaroba Medicea 79, inv. 1588, n. 1171). Fra queste testimonianze, peraltro assai succinte come quella di Francesco Valesio (AStC, Archivio Storico Notarile. Iscrizioni e memorie di antichità. Cred. XIV, tomo 39, c. 330r.), agli inizi del Settecento, e di Luigi Lanzi (AGU, ms. Lanzi 36.3, fol. 45r.), nel 1782, meritano una particolare considerazione le osservazioni che, a più riprese, fece Johann Wincklemann a proposito della scultura sul Pincio. Come è noto, la collezione medicea fu la prima raccolta di antichità che lo studioso tedesco visitò una volta giunto a Roma nell'autunno del 1755 (Schröter 1990, p. 379) e la Cleopatra, l'opera più celebre ospitata nella villa dopo i Niobidi, non poteva che essere fra le sculture che più suscitarono l'interesse dello studioso. Inevitabile, già nella Geschichte (Winckelmann 1764, p. 386), il confronto con la sorella vaticana, rispetto alla quale la statua medicea vantava, a suo giudizio, una testa di gran lunga superiore, degna addirittura di essere paragonata alle teste più belle dell'Antichità, se non fosse stata indubbiamente moderna. L'entusiastico giudizio sulla testa di integrazione sembra ridimensionarsi nella *Storia delle arti e del disegno* (Winckelmann 1783, p. 367), dove è ricordata come esempio di un maldestro tentativo di uno scultore moderno di imitare la βοώπις omerica. Inoltre, a più riprese sia nella *Geschichte* (Winckelmann 1764, p. 386) che nella *Storia delle arti* (Winckelmann 1783, pp. 406, 435 s.), Winckelmann mostra apertamente il suo scetticismo sull'interpretazione tradizionale dell'iconografia come Cleopatra, erroneamente suggerita, a suo parere, dalla presenza del bracciale serpentiforme e preferendo vedervi una Ninfa o una Venere addormentata. La Cleopatra fece il suo ingresso nella Galleria degli Uffizi tardivamente, solo nel 1790, e fu sistemata in una sala affacciata sul terzo corridoio (l'attuale 41), dove la ricordano le guide dell'epoca (Zacchiroli 1790, p. 287; Cambiagi 1793, p. 249). La stagione della scultura nel museo fiorentino fu però assai effimera. Confermando l'aspro giudizio che Puccini darà nella relazione di pochi anni dopo, già nell'autunno del 1794 il direttore da poco insediato aveva chiesto e ottenuto la rimozione della statua dagli Uffizi ritenuta indegna delle collezioni museali «per quel poco che ha d'antico» (AGU 1793-1794, Filza XL). Trasferita nella Villa di Poggio Imperiale l'8 marzo del 1796 (AGU 1796-1797, Filza XXVI, ins. 40), lì la scultura rimase probabilmente sino al 1865, quando, in concomitanza dell'elevazione di Firenze a capitale (Dütschke 1875, p. 25), l'opera fu scelta come ornamento di un pubblico ufficio, la Direzione delle Gabelle, all'epoca ospitata nell'edificio annesso alla stazione ferroviaria granducale ancor oggi nota come "Leopolda". Questa sistemazione, assolutamente inadeguata per quella che era stata una delle *nobilia opera* della collezione granducale, fortunatamente non durò a lungo. Il 20 maggio del 1870, infatti, la statua è registrata a Palazzo Pitti (AGU, Inventario Oggetti d'Arte di Palazzo Pitti, vol. 2, nu-

mero d'ordine 234) dove fu collocata nei saloni affrescati da Giovanni da San Giovanni e dove, probabilmente nel 1873, ebbe modo di vederla H. Dütschke. Con la sua minuziosa e articolata descrizione (Dütschke 1875, pp. 25 s.) lo studioso tedesco, oltre a constatare la presenza della testa attuale, sembra avallare uno stato di conservazione del marmo piuttosto buono, privo di mancanze o stati di degrado tali da giustificare le note dell'autore. Negli anni ottanta dell'Ottocento ancora si discuteva sulla collocazione definitiva della statua nella quale, ormai, non si riconosceva più Cleopatra, bensì Arianna addormentata. Enrico Ridolfi, direttore degli Uffizi in quel torno di tempo, nel dicembre del 1888 (AGU 1888, Galleria degli Uffizi, n. 56) formulò una richiesta ufficiale per riaccogliere la statua in Galleria (in una «nuova sala delle sculture antiche» che, in effetti, non vide mai la luce), e per procedere alla sostituzione della testa carradoriana con quella precedente, trovata nel 1883 da Adriano Milani nei depositi del Bargello (Milani 1912, p. 313, n. 40). Riemerse così la testa cinquecentesca dell'Arianna (inv. MAF 13727; Romualdi 2004, pp. 191 s., n. 77), tanto ammirata da Winckelmann, le cui vicende, dopo la rimozione dal resto del corpo effettuata da Carradori fra il 1788 e il 1790, possono essere ricostruite solo in via ipotetica. Con ogni probabilità questa integrazione rimase nei depositi degli Uffizi sino a quando, dopo il 1865, con la costituzione del Museo Nazionale del Bargello, il marmo, correttamente giudicato moderno, fu trasferito insieme alle altre opere scultoree rinascimentali o barocche di Galleria nella nuova istituzione. Confinata ancora una volta nei depositi, la testa lì rimase sino alla riscoperta del Milani che la giudicò opera di «stile attico del IV sec. a.C.»(Milani 1912, p. 313, n. 40), prevedendone addirittura uno studio specifico, di cui dà anticipazione nella guida del 1912 (Milani 1912, p. 313, n. 40), che però non sarà mai pubblicato forse per l'avvenuta presa di coscienza della modernità del marmo. Dell'antichità della testa era convinto anche Ridolfi al momento di inviare la sua lettera all'Intendente della Casa Reale e proprio su questo argomento si basava la sua richiesta di una sostituzione della testa carradoriana. Il desiderio del Ridolfi fu esaudito solo in parte. L'Arianna lasciò effettivamente Palazzo Pitti all'inizio del gennaio del 1889 (AGU, Inventario Oggetti d'Arte di Palazzo Pitti, vol. 2, numero d'ordine 234), ma, ammesso che sia transitata dai depositi degli Uffizi, non dovette rimanervi a lungo e, sicuramente, il restauro tanto auspicato dal direttore non ebbe mai luogo. Già sul finire dell'Ottocento, infatti, l'Arianna, con la sua testa cinquecentesca esposta a fianco, doveva aver trovato il suo posto sotto la quinta arcata del giardino di Palazzo della Crocetta (Romualdi 2000, p. 16), ormai divenuto sede del Regio Museo Archeologico da oltre un decennio. Questa sistemazione, attestataci anche dalle foto dell'inizio del XX secolo (Romualdi 2000, p. 18), fu, però, ancora una volta transitoria. A partire dal 1929, in seguito alla costruzione del Corridoio del Topografico

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

Disegni, Calchi e incisioni

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

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

Stato di conservazione e restauri

Pochi anni dopo il sopralluogo del Winckelmann, nel 1759, la Cleopatra medicea fu oggetto, nell'ambito di un intervento di riallestimento della Loggia, di un restauro da parte del Sibilla che comportò l'integrazione di alcune dita mancanti (Cecchi-Gasparri 2009, p. 296). Trasferita a Firenze nel giugno del 1787 (Capecchi-Paoletti 2002, p. 155, doc. VI), la scultura fu affidata a Francesco Carradori per un restauro che lo terrà impegnato a lungo. Al settembre 1788 risale l'invio da parte dello scultore di un ordine alle cave di Carrara per un blocco necessario alla «nota statua della Cleopatra» di metri 2,27 x 1,51 x 0,29 (Capecchi-Paoletti 2002, p. 169, doc. XXI). Dalla documentazione sappiamo, però, che nel febbraio 1789 non fu consegnata soltanto questa lastra, destinata evidentemente a servire da base alla figura come dimostrano le misure, ma anche un secondo blocco marmoreo di qualità differente (Capecchi-Paoletti 2002, p. 40, nota 172) nel quale si è già ragionevolmente supposto che sia stata realizzata la testa attuale. A dimostrare la paternità carradoriana della testa, messa in dubbio a più riprese in letteratura (Gasparri 1999, p. 168; Stähli 2001, p. 384, n. 15) a causa della firma datata al 1877 del restauratore Ludovico Colivicchi incisa sul piano roccioso della scultura e sulla quale ritorneremo più oltre, concorrono numerosi elementi. In primo luogo si deve ricordare la relazione di Tommaso Puccini da inoltrarsi a Francesco Carradori, datata al 20 dicembre 1797 (AGU, Filza XXVIII (1796-1797), n. 47), con la quale il direttore della Galleria stabilisce con rigore i criteri ai quali lo scultore avrebbe dovuto attenersi nel restauro del gruppo di Aiace sotto la Loggia dei Lanzi. Puccini, fortemente avverso alle integrazioni estetiche di gusto barocco, tanto da non esitare a farle rimuovere radicalmente come dimostra il caso esemplare della *Venus Victrix* (Paolucci 2013, pp. 518 s.), e convinto fautore di interventi filologici, raccomandava che lo scultore mettesse mano all'opera solo dopo aver studiato l'altro gruppo di Aiace presente in città, quello di Palazzo Pitti, assai meglio conserva-

to. Nella relazione del direttore, Carradori avrebbe dovuto procedere traendo calchi della parti antiche dell'altra replica e riportare fedelmente questi elementi sulla statua della Loggia evitando le «sue poco felici invenzioni quali sono i restauri dell'Apollo e della Cleopatra». È del tutto ragionevole concludere che gli inopportuni restauri ai quali fa riferimento Puccini non possano limitarsi all'inserzione della base marmorea ancor oggi esistente, ma debbano necessariamente riferirsi a un intervento invasivo come la sostituzione della testa. Fra il 1788 e il 1789, dunque, Francesco Carradori operò un restauro significativo sulla statua volto sia ad assicurarne la stabilità, grazie all'inserzione di una lastra marmorea di base, sia ad "aggiornarne" l'aspetto con l'inserimento di una nuova testa dal carattere marcatamente patetico e dalla posa teatrale che andò a sostituire la precedente integrazione cinquecentesca realizzata sul modello della replica vaticana. Incerti, invece, sono la natura e l'entità dell'intervento realizzato da Ludovico Colivicchi che incise sulla roccia su cui poggia la testa Arianna la firma «L.o Colivicchi scul. Restaurò 1877» . Il nome e l'attività di Colivicchi, uscito dai ranghi dell'Accademia fiorentina, sono testimoniati esplicitamente in una sua proposta alla Direzione delle Gallerie, inviata nel 1875 ma non accolta, di effettuare una ripulitura del gruppo di Ercole e Caco di Piazza della Signoria (AGU 1875, Filza C, Direzione delle Regie Gallerie, ins. 7). Tenendo conto di questo precedente e constatata l'impossibilità di riferire al 1877 la sostituzione della testa o l'inserimento della lastra di base marmorea, entrambe da ricondurre alla mano di Carradori, si potrebbe forse ipotizzare che l'intervento di Colivicchi si sia limitato a una pulitura delle superfici e a una sostituzione delle stuccature preesistenti. Il restauro, ricordato in forma così magniloquente, sarebbe stato, in realtà, quella che oggi definiremmo una manutenzione approfondita, dettata, probabilmente, dall'esigenza estetica di adattare l'aspetto del marmo alla sua nuova sistemazione in un ambiente aulico come quello delle sale affrescate di Palazzo Pitti. A corroborare una simile ricostruzione, peraltro ipotizzata già da Milani (1912 p. 313), si potrebbero addurre anche le foto di fine XIX secolo che mostrano la scultura nel giardino di Palazzo della Crocetta ancora caratterizzata da una sostanziale unità cromatica, poi perduta nei decenni successivi, come è evidente dalle riproduzioni realizzate alla metà del XX secolo per l'articolo di Clelia Laviosa, a causa della caduta di quelle stuccature che sembra probabile far risalire all'intervento del 1877. Nell'estate del 2012 la scultura è stata anche oggetto di un sistematico intervento di manutenzione che ha consentito di mettere a punto una completa mappatura della scultura, grazie alla quale è stato possibile circoscrivere con chiarezza l'entità della parte antica e ricondurre a due distinte fasi (quella cinquecentesca e quella tardo settecentesca) le numerose integrazioni. In que-

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

Analisi

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

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

Importanti elementi per una rilettura della qualità formale della scultura e del suo rapporto nei confronti dell'Arianna vaticana vengono anche dall'analisi di quanto di antico sopravvive. Già Clelia Laviosa sottolineò come la replica fiorentina offrisse importanti indizi sia sulla corretta posizione del corpo, assai più sdraiato e portato all'indietro che nella replica romana, sia sulla natura del terreno, che nella sola versione fiorentina appare caratterizzato come roccioso (Laviosa 1958, p. 165). Neppure è sfuggita agli studiosi la grande cura riservata, nell'Arianna medicea, alla descrizione del panneggio del chitone e dell'*himation*, attentamente definito anche sul lato posteriore, a differenza di quanto è possibile constatare sulla sorella vaticana (Wolf 2002, p. 91). Inoltre, come è stato giustamente osservato da C.M. Wolf, è indubbio che la porzione antica del torso dell'Arianna degli Uffizi sia caratterizzata da un'accentuata ricerca di effetti coloristici delle superfici, ottenuti con un'insistita plissettatura del chitone e con l'indicazione, nelle ricadute dell'*himation* sul retro delle figura, anche delle "pieghe d'armadio". Degna di nota, infine, è anche la lavorazione quasi virtuosistica del panneggio, dotato di sottosquadri che, in alcuni punti come al di sotto del seno destro, raggiungono i cinque centimetri di profondità. Nel complesso, sembra difficile sfuggire all'impressione di trovarsi dinanzi a una replica realizzata con una cura e un'attenzione che si stentano a riconoscere nella copia romana e che fanno rimpiangere l'esiguità della parte antica conservatasi nella statua di Galleria. Alcune peculiarità, come le pieghe d'armadio o la marcata plissettatura, potrebbero, infatti, convincentemente essere interpretate come indizi di una *lectio difficilior*, suggerendo per la replica fiorentina la possibilità di una sua maggiore fedeltà all'archetipo, ricondotto a maestranze pergamenee del II secolo a.C. (Romualdi 2004, pp. 189 s., nota 12) ed attestatoci, oltre che dalla replica vaticana e del Prado (Schröder 2004, pp. 392-397, n. 187), ora anche da una terza copia da Perge (Christine Özgan di prossima pubblicazione). A questa maggiore aderenza al prototipo potrebbe essere ricondotta anche la foggia dell'acconciatura, che non doveva coincidere puntualmente con quella vaticana, come dimostrano le due ciocche (e non una come nella statua romana) che, ricadendo sul petto, raggiungono quasi il seno sinistro. Proprio la resa di queste ciocche, distinte fra di loro da solchi profondi e continui di trapano e caratterizzate al loro interno solo da pochi e sottili incisioni, sembrano trovare echi piuttosto convincenti nella scultura di età antonina, come suggerisce il confronto con una testa femminile dalle terme adrianee di Afrodisia databile ai decenni centrali del II secolo (Ther-

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

Fabrizio Paolucci

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici, Roma 1999, pp. 168 ss., n. 17.

Harris 1981: E. Harris, *Velazques and the Villa Medici, Burlington Magazine*, 123, 1981, pp. 537-541.

Haskell-Penny 1984: F. Haskell – N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica. 1500-1900*, Torino 1984, pp. 249 s.

Laviosa 1958: C. Laviosa, *L'Arianna addormentata nel Museo Archeologico di Firenze*, in "ArchCl", 10, 1958, pp. 164-171.

Lippold 1950: G. Lippold, *Die Griechische Plastik, Handbuch der Archäologie*, III, 1, München 1950, p. 347, n. 3.

McNally 1985: S. McNally, *Ariadne and Others. Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, in "ClAnt", 4, 1985, p. 171, n. 71.

Milani 1912: L. A. Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1912, p. 313, n. 41, tav. CLII.

Moreno 1994: P. Moreno, *Scultura ellenistica,* I-III, Roma 1994, p. 290, n. 559.

Müller 1938: W. Müller, *Zur schlafenden Ariadne des Vatikan*, in "RM", 53, 1938, p. 172.

Paolucci 2007: F. Paolucci, *Fortuna e vicende collezionistiche delle tre repliche del Pothos di Skopas conservate a Firenze*, in "Studi e Restauri", II, pp. 25-38.

Paolucci 2013: F. Paolucci, *La Venere Aurea ritrovata* in *Δόσις δ'ολίγη τε φίλη τε. Studi per Antonella Romualdi*, Firenze 2013, pp. 507-526.

Pensabene 2013: P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica*, Roma 2013.

Rausa 2000: F. Rausa, *Statua di Arianna addormentata cosiddetta Cleopatra*, in E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli, *L'Idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori,* I-II, Roma 2000, p. 187, n. 1.

Reinach 1906-1924: S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, Paris 1906-1924, p. 408, n. 5.

Ridgway 1990: B. S. Ridgway, *Hellenisti Sculpture. I. The Styles of ca. 331-200 B.C.*, Bristol 1990, pp. 330 s.

Robertson 1975: M. Robertson, *A History of Greek Art*, I-II, Cambridge 1975, p. 535, n. 84.

Romualdi 2000: A. Romualdi (a cura di), *Il giardino del Museo Archeologico Nazionale di Firenze*. Guida, Firenze 2000, p. 18.

Romualdi 2001: A. Romualdi, *I marmi nel salone delal villa* in A. Romualdi – V. Vaccaro, *Villa Corsini a Castello e le collezioni del Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 2001, pp. 49 ss.

Romualdi 2004: A. Romualdi (a cura di), *I marmi antichi conservati nella Villa Corsini a Castello*, Firenze 2004, pp. 187 ss., n. 76.

Schröder 2004: S. F. Schröder, *Museo Nacional del Prado. Catàlogo de la esclutura clàsica. Vol. II. Escultura mitòlogica*, Madrid 2004, pp. 392, 395.

Schröter 1990: E. Schröter, *Antiken der Villa Medici in der Betrachtung von Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Johannes Wiedewelt. Neue Quellen*, Mitteilungen Kunsthistorischen Institutes in Florenz 1990 (XXXIV), pp. 379-412.

Stähli 2001: A. Stähli, *Vom Auge des Betrachters entkkleidet. Inszenierung des Themas und Konstruktion des Betrachters in der hellenistischen plastik : Die "Schlafende Ariadne" im Vatikan,* in S. Buzzi et alii, *Zona archeologica. Festschrift für Hans Peter Isler zum 60.* Geburtstag, Bonn 2001, pp. 383 s., nn. 10-12.

Therkildsen 2012: R. H. Therkildsen, *A 2nd century C.E. colossal marble head of a woman : a case study in Roman sculptural polychromy, Tracking Colour*, 4, 2012, pp. 45-63.

Wincklemann 1764: J. Winckelmann, *Geschicte der Kunst des Altertums*, Dresda 1764.

Wolf 2002: C. M. Wolf, *Die Schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption*, Hambur 2002, pp. 87-92, 352, n. 2, tavv. 28-30, pp. 109 s., 112, 114.

Wrede 1982: H. Wrede, *Der Antikengarten der Del Bufalo bei der Fontana Trevi*, in "TrWPr", 4, 1982, p. 7, tav. 2.1.

Zacchiroli 1790: F. Zacchiroli, *Description de la Galerie Royale de Florence. Nouvelle édition*, Arezzo 1790.

ARTE ROMANA
Apoxyomenos
(atleta con lo strigile)

Inventario e materiali

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

Misure

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

Provenienza e vicende collezionistiche

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

Disegni e incisioni

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

Stato di conservazione e restauri

Nel complesso la statua è ben conservata. Alcune fratture, rilevabili nel corpo dell'*Atleta*, potrebbero essersi verificate durante i numerosi trasporti, ai quali fu sottoposto in epoca moderna. Diversamente da quanto è stato da alcuni sostenuto, il volto appare praticamente intatto. Sui capelli, nella zona compresa tra le corte ciocche poste sopra la fronte e quelle più corpose, che si trovano alla sommità del capo, c'è un incasso di forma rettangolare, orientato trasversalmente e leggermente spostato verso la metà destra del volto. L'incasso, profondo circa 2 cm, ha una lunghezza di circa 3 cm, mentre la sua larghezza arriva a 2,1 cm. Secondo Amelung doveva servire a fissare una corona da vincitore, probabilmente metallica: a confronto egli richiamava una gemma, il cui intaglio mostra un atleta con lo strigile, alla cui destra è raffigurata una corona, sotto la quale si trova un vaso, nel quale è infilato un ramo di palma.

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

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

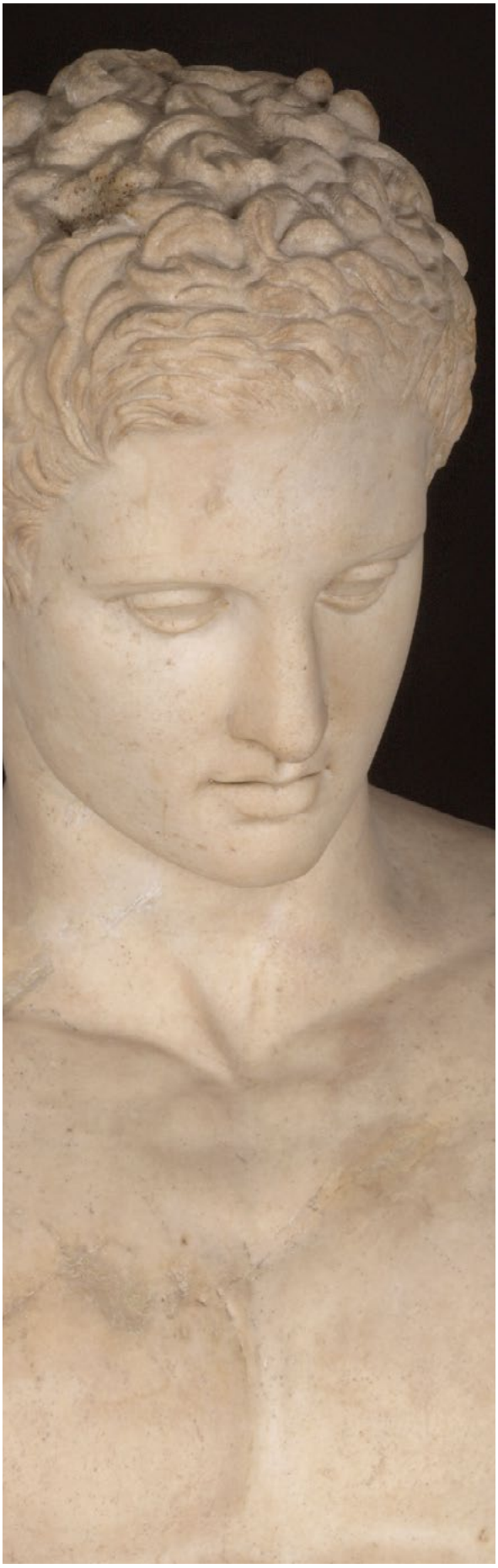
Chi guidò il restauro cinquecentesco fu probabilmente ispirato dalle fonti antiche che parlano delle unzioni degli atleti, collegandole ad *ampullae* e strigili (Apul. *Flor*. 1, 9, pp. 22-23). La conoscenza degli agoni antichi era stata d'altra parte incrementata non solo da trattati come quello sull'*ars gymnastica* di Girolamo Mercuriale, apparso nel 1549, che ebbe una notevole diffusione, favorita da molte ristampe.

Analisi

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

l'età adulta, si continua a discutere: alcuni pensano che vi fossero ammessi atleti fino a diciannove anni, altri pensano che il limite superiore fosse rappresentato dai diciotto anni. Certo è che anche ai vincitori di queste gare venivano tributati onori e celebrazioni. Basti pensare ad Antipatro di Mileto, vincitore nel pugilato dei ragazzi nel 388 o nel 384 a.C., che Dionisio I cercò di corrompere perchè si dichiarasse siracusano, ma che nell'iscrizione della statua, scolpita da Policleto II, dichiarava di essere stato il primo degli Ioni a vincere a Olimpia, dove ricevette grandi onori anche Ateneo di Efeso, vincitore nella stessa gara, forse nel 352 a.C. In questo contesto potrebbe avere un senso il fatto che due delle copie in bronzo dell'*Atleta con lo Strigile* (quella di Efeso e la testa Nani) appaiono lavorate in una stessa bottega, da localizzare in Asia Minore. Degno di nota è anche il fatto che Plinio (*nat. hist.* 34, 55) citi un *Apoxyomenos*, opera di un Policleto, che potrebbe essere quello più giovane.

L'esistenza di copie fedeli in materiali diversi (marmo, basanite, bronzo), accompagnata da versioni di formato ridotto e da varianti, conferma in ogni caso che l'archetipo dell'*Atleta con lo strigile* era un'opera famosa di età classica, la cui struttura non sembra toccata da quelle ricerche di un inserimento più dinamico della figura nello spazio, che possiamo cogliere nel *Giovane di Antikythera* e nell'*Apoxyomenos* di Lisippo. Nella replica degli Uffizi risultano attenuati alcuni tratti peculiari del volto; anche la resa dei capelli è meno analitica, specie sulla parte alta del capo e sul retro. Il taglio degli occhi e delle labbra socchiuse appare



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

Vincenzo Saladino

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

Gori 1734: A. F. Gori, *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae extant in thesauro Mediceo cum observationis Antonii Francisci Gorii*, Firenze 1734.

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

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

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

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

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

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

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

SPINELLO DI LUCA
detto SPINELLO ARETINO
Arezzo, ante 1373 – ante 14 marzo 1411

Cristo benedicente

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

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

Descrizione tecnica, stato di conservazione e restauri

Frammento del coronamento di una pala d'altare, raffigura Cristo redentore, a mezzo busto, benedicente con la mano destra e recante nella sinistra un filatterio con iscritto EGO. La forma rotonda della tavola è frutto di un rimaneggiamento del supporto.
L'opera ha subito interventi di restauro non documentati. É presente una fenditura verticale in coincidenza del punto di assemblaggio delle due assi, a fibratura diagonale, che formano il supporto. La fenditura è stata consolidata tramite l'applicazione di due inserti lignei a farfalla. Un'altra fessurazione, ad andamento diagonale, interessa la superficie pittorica nella parte destra del volto di Cristo.

Sul verso, nella metà inferiore della circonferenza, sono evidenti integrazioni lignee di circa cm 4 in basso e di cm 2 ai lati, apposte per regolarizzare la forma della tavola. L'immagine riprodotta nello studio di Procacci (1928) mostra il dipinto inserito entro una cornice moderna e con uno sfondo diverso dall'attuale, sul quale si stagliava l'impronta del compasso a fondo oro che inquadra la figura di Cristo. Il busto appariva integrato lungo il margine inferiore per adattarsi alla foggia circolare della tavola. Era allora già evidente il profondo graffio che percorre la veste di Gesù. La sistemazione attuale del dipinto precede la vendita all'asta a New York del 30 maggio 1979. Lo sfondo eccedente il trilobo è stato dipinto di nero. Il fondo oro è delimitato da una sottile modanatura realizzata prima della vendita all'asta del 18/19 aprile 1934 a New York, American Art Association. La superficie pittorica originale, molto impoverita, presenta lacune sparse e ridipinture, più evidenti in corrispondenza della sommità della testa del Redentore e nelle vesti. Il fondo oro sembra essere in gran parte rifatto, ma lascia affiorare la decorazione dell'aureola composta da linee incise e semplici punzoni circolari.

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

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

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

Provenienza e vicende collezionistiche

Secondo la maggior parte degli studi critici (Perkins 1937, p. 386; Ferretti 1993; Weppelmann 2011, p. 139, cat. 18), prima dell'uscita dal territorio italiano alla fine degli anni Venti del XX secolo il dipinto si trovava a Firenze nella raccolta dell'antiquario Ventura, sebbene Procacci (1928, p. 42), nell'articolo che ha reso noto il dipinto, lo indicasse invece come parte di una diversa collezione fiorentina, quella Volterra. Passò quindi alle Ehrich Galleries a New York prima del 1930 (Fototeca Zeri, scheda 1785) e fu venduto all'asta a New York, American Art Association, nel 1934 (*Important paintings* 1934, cat. 7). Sulla base di un'indicazione riportata nell'archivio della Frick Art Library (FARL 704-B), l'opera passò quindi della collezione Colsmann (Weppelmann 2011). Del dipinto si persero poi le tracce fino a quando non ricomparve nuovamente in vendita a New York, Sotheby's, nel 1979 (*Important old master paintings* 1979, cat.. 250). Pervenuto in Italia nella collezione di Stefano Ferrario a Borsano, Varese (Ferretti 1993), fu venduto da Finarte a Milano il 13 dicembre 1989 (*Dipinti antichi* 1989, cat. 138) e pervenne nella raccolta dell'antiquario Riccardo Gallino a Torino (Ferretti 1993), dove era ancora nel 2003 (Weppelmann 2011). Acquistato dalla Blue Art Limited di Londra, è stato presentato all'Ufficio Esportazione di Firenze il 6 agosto 2012 e comprato dallo Stato italiano per la Galleria degli Uffizi con Decreto ministeriale n. 24410 del 10 settembre 2012.
E' stato esposto a Torino nel 1993 (Antichi Maestri Pittori; Ferretti 1993) e nel 1995 (Lingotto Fiere; *Arte antica '95*, p. 4).
Per le ipotesi circa l'originale ubicazione, si vedano le vicende critiche.

Vicenda critica e analisi

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

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

Il collegamento della figura del *Cristo benedicente* col polittico già a Monteoliveto era accolta da Boskovits, (Boskovits 1975, p. 439), Giovanna Damiani (in *Il Gotico a Siena* 1982, p. 302), Natale (1991, p. 250), mentre sospendeva il giudizio Fehm (Fehm 1973, p. 265) ed era rifiutato da Calderoni Masetti (Calderoni Masetti 1973, pp. 13 nota 16, 15), che riteneva il frammento eseguito prima del 1384. Qualche perplessità era espressa da Torriti (Torriti 1980, p. 232) e Ferretti (1993), il quale, pur concordando circa la datazione verso il 1384-1385, giudicava la cimasa eccessivamente grande per sormontare *l'Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca di Siena (larghezza alla base cm 59, altezza cm 112) e prendeva in considerazione l'ipotesi che il Redentore potesse aver fatto parte di un altro polittico, ad esempio quello composto dalla *Madonna col Bambino in trono* in un collezione privata messicana e dai santi *Filippo e Grisante*, *Daria e Giacomo* nella Pinacoteca Nazionale di Parma (inv. n. 454, 457), proveniente forse dalla chiesa dei SS. Simone e Giuda a Lucca. La proposta di Ferretti era ripresa con maggiore decisione da Silvia Giorgi (in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 52), ma rifiutata da Tartuferi (in *Sumptuosa Tabula Picta* 1998, p. 138) che ritiene la tavola col *Cristo benedicente* leggermente più tarda rispetto al polittico della chiesa del SS. Simone e Giuda, che egli data verso il 1380. Cautela esprime anche Gonzàlez Palacios (Gonzàlez Palacios 1998, p.19), che considera plausibile l'appartenenza della cimasa sia al polittico di Monteoliveto, che a quello con *Madonna e santi* eseguito da Spinello entro il 1384 per la chiesa di San Ponziano a Lucca, diviso fra il Fogg Art Museum a Cambridge, Harvard University (inv. n. 1917.3), l'Ermitage a San Pietroburgo (inv. nn. 272, 275) e la Galleria Nazionale di Parma (inv. nn. 452, 439, 430).

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

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

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

Daniela Parenti

BIBLIOGRAFIA

Arte antica 1995: *Arte antica '95. Biennale di antiquariato*, catalogo della mostra di Torino, Lingotto Fiere, 24 febbraio – 5 marzo 1995, Torino 1995.

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

Calderoni Masetti 1973: A. R. Calderoni Masetti, *Spinello Aretino giovane*, Firenze 1973.

Dipinti antichi 1989: *Dipinti antichi* (Asta 718), Finarte, Milano, 13 Dicembre 1989.

Fehm 1973: S. A. Fehm, *Notes on Spinello Aretino's so called Monte Oliveto altarpiece*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, pp. 257-272.

Ferretti 1993: M. Ferretti in *Antichi Maestri Pittori. Quindici anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra di Torino, Antichi Maestri Pittori, 6 ottobre – 18 dicembre 1993, a cura di G. Romano, A. Angelini, Torino 1993, pp. 54-59.

Galleria Nazionale di Parma 1997: *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1997

González-Palacios 1998: A. González-Palacios, *Trattato di Lucca*, in *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo – 5 luglio 1998, a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, pp.16-25.

Il Gotico a Siena 1982: *Il Gotico a Siena, miniature pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra di Siena, Museo Civico, 24 Luglio – 30 ottobre 1982, coordinamento scientifico di G. Chelazzi Dini, Firenze 1982.

Important old master paintings 1979: *Important old master paintings and drawings*, Sotheby Parke- Bernet, New York, 30 maggio 1979.

Important paintings 1934: *Important paintings, choice works ...from the Erich Galleries New York*, American Art Association, New York, 18/19 aprile 1934.

Loughman 2003: T. J. Loughman, *Spinello Aretino, Benedetto Alberti and the Olivetans late patronage at San Miniato al Monte*, Ph.D. Dissertation, New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, 2003.

Perkins 1937: F. M. Perkins, *Spinello di Luca Spinelli*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexixon der bildenden Künstler von der Antike zur Gegenwart*, vol. XXXI, Leipzig 1937, pp. 385-387.

Natale 1991: *Pittura italiana dal '300 al '500*, a cura di M. Natale, Milano 1991.

Procacci 1928-1929: U. Procacci, *La creduta tavola di Monteoliveto dipinta da Spinello Aretino*, in "Il Vasari", II, 1928-1929, pp. 35-48.

Sumptuosa tabula picta 1998: *Sumptuosa tabula picta: pittori a Lucca tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo – 5 luglio 1998, a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, p. 138.

Torriti 1980: Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, Genova 1980.

Weppelmann 2011: S. Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze 2011.

NICCOLÒ DI PIETRO GERINI

Firenze, documentato dal 1368 al 1414

Crocifissione

1390 -1395 circa
tempera su tavola
113,5 x 65 cm (con cornice)
112 x 63,5 cm (senza cornice)

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

Descrizione tecnica, stato di conservazione e restauri

La tavola, di formato rettangolare, è costituita da un supporto ligneo con venatura disposta in senso longitudinale e protetto lungo il perimetro da una cornice moderna. Il supporto è stato probabilmente ridotto, come suggerisce il taglio delle figure dei due angeli che raccolgono il sangue di Cristo, ed è stato lievemente assottigliato sul verso, dove sono presenti tre moderne traverse di metallo ancorate con nottole. La tavola è percorsa da fenditure, risanate tramite l'inserimento di cunei a farfalla. La superficie pittorica è fortemente impoverita e presenta numerose lacune reintegrate, oltre a un'estesa ripassatura del fondo di colore nero. Il manto, soppannato di giallo, si presenta oggi di una tonalità violacea cangiante in bianco nelle parti in luce, ma è probabile che in origine fosse completato da una finitura, oggi perduta, che conferiva al drappo una colorazione blu, in accordo con la consueta iconografia mariana.

La ridipintura maschera l'originale sfondo, realizzato forse a azzurrite (Tartuferi 2014), oppure dorato, come potrebbe far pensare la presenza di incisioni lungo il profilo delle figure.

La doratura delle aureole è abrasa e si osservano lacune di maggiore entità nei nimbi di Cristo e dell'evangelista. Le decorazioni dorate nel manto di Maria sono ampiamente ricostruite.

Provenienza e vicende collezionistiche

Il dipinto era parte della collezione Serristori a Firenze, dove è documentato fra il 1927 (Van Marle 1923-1938, IX ,1927, p. 219 nota) e il 1960 (*Mostra dei tesori segreti* 1960, pp.7-8 cat. 7). Non compare nei cataloghi di vendita della collezione del 1977 (Sotheby's Firenze, 9-16 maggio 1977) e del 2007 (Sotheby's Firenze, 6 novembre 2007).
Presentato all'Ufficio Esportazione di Firenze nel 2011 per conto di Arianna ed Elisa Magrini, è stato acquistato con Decreto ministeriale 201196 del 17 giugno 2011 e destinato agli Uffizi, dove è pervenuto nel luglio dello stesso anno.
E' stato esposto a Firenze nel 1960 (*Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*).

Vicenda critica e analisi

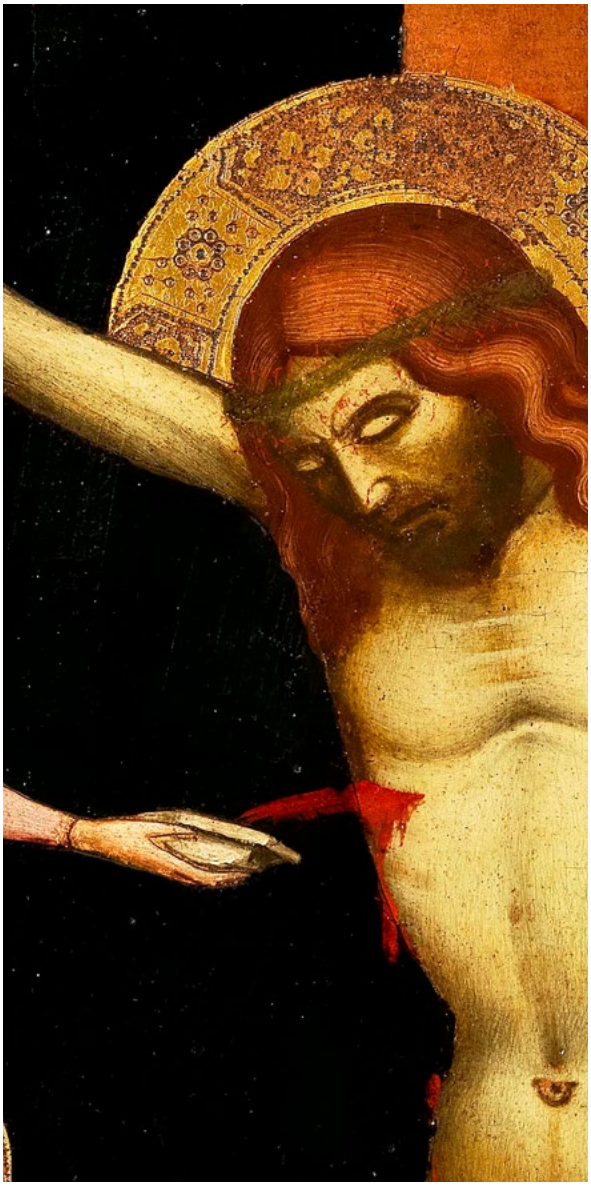
Il formato della tavola alto e stretto fa pensare che si trattasse di una piccola tavola d'altare, magari destinata ad un pilastro, o, in alternativa, lo scomparto centrale di un tabernacolo. L'alterazione del supporto e la presenza della cornice moderna lungo tutto il perimetro impediscono di stabilire se sussistano tracce di ancoraggi con altri pannelli, come ad esempio elementi laterali o di coronamento.
Ricordato da Van Marle (Van Marle 1923-1938, IX ,1927, p. 219 nota) con la dubbia attribuzione a Mariotto di Nardo, la tavola è riferita da Offner (1956, p. 171 nota) alla scuola di Niccolò di Pietro Gerini e figura negli elenchi postumi pubblicati a cura di Maginnis (Offner 1981, p. 78) fra le opere dei pittori "later and remoter geri-

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

Il riferimento al Gerini, esponente della corrente più conservatrice della pittura fiorentina della fine del XIV secolo, emulo dei modelli iconografici e formali del primo Trecento rivisitati attraverso la tendenza alla semplificazione della forma e all'accentuazione dei volumi di tradizione orcagnesca, è da confermare, come indicano innanzitutto le fisionomie delle figure, caratterizzate dai lineamenti squadrati, il mento prominente, le espressioni grevi. La composizione, seppure essenziale e didascalica, risulta un po' costipata e appiattita, con gli angeli in volo che sfiorano le aureole dei dolenti. Simili caratteri ritornano d'altra parte anche in composizioni monumentali, quale la pittura murale nella sacrestia della chiesa di Santa Felicita a Firenze datata 1387 (1388 stile corrente; F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di santa Felicita a Firenze*, Firenze 1986, pp. 60-65), che con la *Crocifissione* degli Uffizi condivide anche il dettaglio della croce tenuta in piedi alla base da cunei lignei conficcati sul monte roccioso. E' un dettaglio di minuto realismo che Niccolò Gerini derivò forse da certe composizioni di Taddeo Gaddi, la cui bottega dovette essere familiare al pittore negli anni della formazione (per esempio la *Crocifissione* di Taddeo Gaddi nella sacrestia della basilica di Santa Croce a Firenze, cfr. A. Ladis. *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné,* Columbia – London 1982, p. 287. Per la biografia del Gerini, si veda S. Pierguidi, *Gerini Niccolò di Pietro*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, LII, München-Leipzig 2006, pp. 146-148; sull'attività giovanile, cfr. S. Chiodo, *A critical and historical Corpus of Florentine painting,* Sec. IV, vol. IX, *Painters in Florence after the Black Death: the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Florence 2011, in part. pp. 63-66).

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

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



Daniela Parenti

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

NICCOLÒ DI BUONACCORSO

Siena, documentato dal maggio 1372
Siena, 17 maggio 1388

Presentazione della Vergine al Tempio

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

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

Tecnica e misure

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

e argentata, caratterizzata da un rombo inscritto in una fascia, suddiviso al suo interno in altri nove rombi; in questo elaborato schema, l'artista ha adoperato due tipi di punzoni circolari, alternati a incisioni a mano libera. Lungo i bordi esterni, trattati con la stessa finitura del verso e punzonati, sono visibili al centro a sinistra una borchia metallica, a destra un frammento metallico situato alla stessa altezza; sul margine destro sono inoltre presenti due cerniere metalliche di fattura moderna. Le dimensioni complessive della struttura, interamente originale, corrispondono a cm 51 x 34 x 3,2, mentre quelle della sola parte pittorica, senza l'incorniciatura a pastiglia, sono pari a 42,5 x 26,6 cm.

Inventario

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

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

Stato di conservazione e restauri

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

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

Provenienza e vicende collezionistiche

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

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

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

Vicenda critica e analisi

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

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

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

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

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

Studi successivi hanno definito con maggiore precisione il profilo artistico di Niccolò di Buonaccorso e i caratteri della sua produzione, contraddistinta da eleganze da miniaturista e raffinatezze esecutive (Maginnis 1982; Freuler 1991; Palladino 1997; Schmidt 2014); in particolare, la storiografia ha rimarcato le affinità tra l'artefice e gli altri pittori attivi a Siena in quell'epoca (Paolo di Giovanni Fei, Bartolo di Fredi), la dipendenza dai maestri più anziani, quali Jacopo di Mino del Pellicciaio e Bartolomeo Bulgarini, e il filo continuo con la cultura di Simone Martini e dei Lorenzetti, interpreti della più alta stagione del gotico senese (una sintesi del dibattito critico in Schmidt 2013).

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

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

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

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

Un nodo critico di difficile risoluzione riguarda invece l'assemblaggio primitivo dei pannelli e le relative modalità di presentazione. Nel catalogo dei dipinti toscani degli Uffizi, Luisa Marcucci (1965, p. 169) suppose ragionevolmente che le tavole avessero la funzione di sportelli, tenuto conto della elaborata decorazione sul lato posteriore, e che probabilmente esistessero altre scene mariane, oltre le tre note, legate ad esse. Mentre Bellosi (1979) riteneva arduo immaginare come fosse strutturato il manufatto, secondo Pope-Hennessy e Kanter (1987, p. 33) la complessità del verso implica che questo dovesse essere non solo visibile, ma anche volutamente esposto, avanzando l'ipotesi che si trattasse di un altarolo portatile tipologicamente affine al polittico Orsini di Simone Martini, oppure da utilizzare come 'custodia' per una statuetta della *Madonna con Bambino*. In merito, Palladino (1997, pp. 47, 51-52) propose in aggiunta altri modelli (gli scomparti di Simone per la Cappella dei Nove in Palazzo Pubblico a Siena), seguita da Schmidt, che per questa serie di polittici smontabili e trasportabili evocava una derivazione da altre classi di oggetti simili, in avorio o metalli preziosi (Schmidt 2002, in part. pp. 403-406 e p. 414). Le analisi sembrano confermare che in un certo momento gli scomparti degli Uffizi e di Londra erano agganciati tra loro a mo' di dittico richiudibile; tale dato, tuttavia, non dimostra che fossero stati così concepiti (al riguardo, si noti che nel pannello Lehman mancano i segni di una simile giuntura). Gordon (2011, p. 389) suggeriva come la dipendenza dal prototipo affrescato non implicasse automaticamente la riproduzione in piccolo dell'intero ciclo: a suo avviso, le tavole, disposte seguendo l'ordine cronologico della sequenza narrativa (con il pannello firmato al centro), potrebbero da sole connotarsi come un trittico completo, senza bisogno di ulteriori elementi.

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

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

Elvira Altiero

BIBLIOGRAFIA

Bellosi 1979: Bellosi L., *Scheda n° P1115*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, I, Firenze 1979, p. 395.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

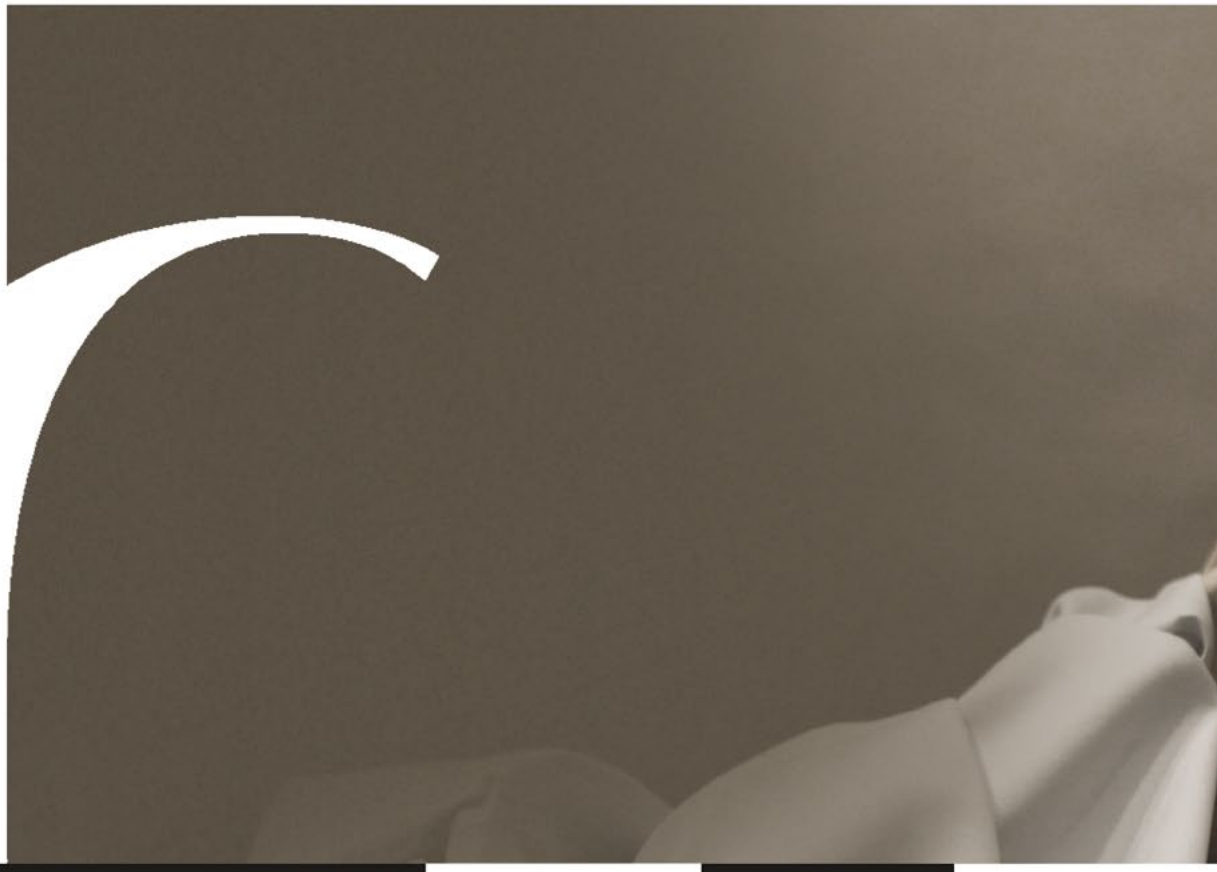
Ridolfi (1896-97) 1899: Ridolfi E., *La Galleria dell'Arcispedale di S. Maria Nuova in Firenze*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, IV, Roma (1896-97) 1899, pp. 162-186.

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

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

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

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



Imagines
è pubblicata a Firenze
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile
Eike D. Schmidt

Redazione
Dipartimento Informatica,
strategie digitali e promozione culturale

ISSN n. 2533-2015