

LEONE X E LEOPOLDO DE' MEDICI COMMITTENTI E COLLEZIONISTI DI RAFFAELLO: TRE ESEMPI

MARZIA FAIETTI (*)

Nota presentata dal m.e. Silvio Beretta
(Adunanza del 17 dicembre 2020)

SUNTO. – La grande maggioranza delle opere di Raffaello oggi agli Uffizi afflùì nelle collezioni dei Medici dagli inizi del Cinquecento ai primi anni Settanta del Seicento. Si potrebbe dunque ascrivere alla famiglia dominante di Firenze l'espressione di un gusto collezionistico orientato particolarmente verso Raffaello, che si protrasse almeno sino all'ottavo decennio del secolo XVII. Ma le cose non andarono propriamente così. Non tutti i dipinti pervenuti in quell'arco temporale sono infatti indicativi delle inclinazioni medichee poiché in buona parte provengono da espropri e confische o da lasciti ed eredità. Si può comunque affermare che un certo interesse verso il genere ritrattistico accomunò diversi membri della famiglia medicea. Allo scopo di individuare alcune linee di tendenza del gusto dei Medici per il genere del ritratto (e dell'autoritratto) nell'interpretazione fornita da Raffaello il contributo intende soffermarsi su tre opere in particolare, conservate alle Gallerie degli Uffizi: il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, il *Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra* e l'*Autoritratto*. Gli esempi selezionati mettono in luce le due forti personalità di Leone X e del principe e cardinale Leopoldo, mostrando le differenze che intercorrono tra la committenza diretta, con il conseguente rapporto interattivo fra pittore e committente, e il collezionismo di epoca successiva guidato da intenti specifici e preoccupazioni organizzative sullo sfondo di una visione dell'artista già in parte codificata secondo canoni di soggettività storica.

ABSTRACT. – *Leo X and Leopoldo de' Medici, patrons and collectors of Raphael: three examples.*

Today, the great majority of Raphael's works in the Uffizi exist thanks to the Medici art collections of the early 1500s to the early 1670s. It is therefore possible to assert that this

(*) Già Direttrice Storica d'Arte presso le Gallerie degli Uffizi. Ricercatrice associata presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz–Max-Planck-Institut, Firenze. Professoressa a contratto alle Scuole di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università degli Studi di Bologna e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italy. E-mail: marzia.faietti@beniculturali.it

Florentine family had a particular taste for Raphael's works. However, not all the paintings collected in that time reflect the Medicis' artistic interests, as many of them came from expropriations or bequests and inheritances. Despite this, one artistic genre, more than others, appears to be particularly representative of the Medici family's interest: the portrait. The aim of this paper is to identify some trends concerning the Medicis' taste in the portrait and self-portrait. In doing so, three artworks – preserved in the Gallerie degli Uffizi – will be examined here: the Portrait of Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi; the Portrait of Tommaso Inghirami, known as Fedra; and Raphael's self-portrait. These examples show how the artistic execution of Raphael's artworks, or their later inclusion in the Medici collection (following Raphael's death), depended on two main Medici personalities, namely Leo X and the prince and cardinal Leopoldo. Moreover, such portraits also reflect the three main recurrent circumstances under which works would usually be included in the Medici collection. The first concerned the creation of the artwork through a direct relationship between patron and artist (and, here, reciprocal incentives from one to the other can be seen). The second had to do with a consolidated taste of the Medicis in creating a collection of artistic portraits and, here, the acquisition of the artwork perfectly reflects this artistic taste. In the third case, we will see how the desire for a complete collection of artistic self-portraits sometimes brought the collector to acquire artworks that did not exactly correspond to their tastes.

La grande maggioranza delle opere di Raffaello oggi agli Uffizi afflù nelle collezioni dei Medici dagli inizi del Cinquecento ai primi anni Settanta del Seicento¹. Sono viceversa rare le acquisizioni perfezionate sullo scorcio del Seicento o al tempo dei Lorena, per quanto rilevanti se consideriamo la *Madonna del baldacchino*², la *Madonna del*

¹ Per le notizie sulla provenienza dei dipinti mi sono avvalsa principalmente delle informazioni fornite da: *Raffaello* 1984; M. Chiarini, *Raffaello nelle collezioni fiorentine: acquisizioni, esportazioni, fortuna*, in *Raffaello* 1984, pp. 207-221; Padovani 2014. Si legga anche C. Acidini, *Raffaello e Firenze*, in G. Barucca - S. Ferino-Pagden (a cura di), *Raffaello. Il sole delle arti*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sala delle Arti), Cinisello Balsamo, Milano, SilvanaEditoriale, 2015, pp. 34-43. Ulteriori aggiunte documentarie o diverse interpretazioni delle fonti uscite in seguito a quelle pubblicazioni sono indicate nelle note di riferimento. Vista la cospicua bibliografia su Raffaello, ragioni di spazio mi hanno indotto a indicare per tutti i dipinti menzionati i seguenti strumenti bibliografici: MzC 2001; *Idem* 2005; *Idem* 2008; ulteriori aggiunte bibliografiche, selezionate in base al taglio specifico dell'intervento, sono fornite con particolare riguardo alle tre opere su cui si accentra la mia attenzione.

² *Madonna in trono con il Bambino, i santi Pietro, Bernardo, Jacopo maggiore (?), Agostino e angeli*, nota come la *Madonna del baldacchino*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 165 (MzC 2001, pp. 276-281, scheda n. 40; *Idem* 2008, p. 222, scheda n. 40, Addenda). Il gran principe Ferdinando de' Medici nel 1697 avviò nella massima segretezza la trattativa per l'acquisto dell'opera con Raffaello Buonvicini la cui famiglia

granduca e i ritratti di Agnolo e Maddalena Doni³. Si potrebbe dunque ascrivere alla famiglia dominante di Firenze l'espressione di un gusto collezionistico orientato particolarmente verso Raffaello, che si protrasse almeno sino all'ottavo decennio del secolo XVII. Ma le cose non andarono propriamente così. Non tutti i dipinti pervenuti in quell'arco temporale sono infatti indicativi delle inclinazioni medicee poiché in buona parte provengono da espropri e confische o da lasciti ed eredità. Quanto agli acquisti promossi allora, potremmo annoverare con qualche sicurezza o con probabilità solo pochi casi: la *Visione di Ezechiele*⁴, la *Madonna della seggiola*⁵ e la *Madonna del cardellino*⁶. La prima opera, documentata nella Galleria degli Uffizi dal 1588 e attestata a Bologna in Palazzo Ercolani ancora nel 1560, è stata più di recente ricondotta a un'originaria committenza di Leone X⁷; l'arrivo a

aveva ereditato il giuspatronato della cappella Turini nella cattedrale di Pescia dove si trovava allora il dipinto, originariamente commissionato dalla famiglia Dei per la propria cappella in Santo Spirito a Firenze: A. Cecchi, in *Raffaello* 1984, pp. 119, 121 (scheda n. 10); Padovani 2014, pp. 334-336 (scheda n. 70).

³ *La Madonna con il Bambino*, detta *Madonna del granduca* - GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 178 (MzC 2001, pp. 206-210, scheda n. 24) - e i ritratti di Agnolo e Maddalena Doni, con al verso *Il diluvio* e *La rinascita del genere umano* dovuti al Maestro di Serumido - GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. Palatina 1912, n. 61 e 1912, n. 59 (MzC 2001, pp. 294-297, scheda n. 45 A e B) - furono rispettivamente comperati dai granduchi Ferdinando III tra il novembre 1799 e il 30 gennaio 1800 - G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, pp. 88, 90 (scheda n. 6); Padovani 2014, p. 361 (scheda n. 73) - e Leopoldo II nel 1826 - A. Cecchi, in *Raffaello* 1984, pp. 105, 107 (scheda n. 8); Padovani 2014, pp. 294, 297 (schede nn. 65-66).

⁴ GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 174 (MzC 2005, pp. 158-161, scheda n. 60). Sull'esecuzione di Giulio Romano da un disegno di Raffaello, già avanzata in passato, ritornano T. Henry - P. Joannides, in T. Henry - P. Joannides (eds.), *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 109-117, scheda n. 8. L'iscrizione a Raffaello viene in seguito ribadita, tra gli altri, da S. Pasti, *Le fonti della "Visione di Ezechiele" di Raffaello: l'"Historia Viginti Saeculorum" di Egidio da Viterbo e il "De Partu Virginis" di Jacopo Sannazaro*, Accademia Raffaello. Atti e Studi, XV, 2016, 1/2, pp. 8-32 e da A. Gnann, in A. Gnann (ed.), *Raphael*, con un'Introduzione di K. A. Schröder e contributi di A. Gnann - B. Thomas - C. Whistler, catalogo della mostra (Vienna, Albertina Museum), München, Hirmer, 2017, pp. 346-348, scheda n. 114.

⁵ GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 151 (MzC 2005, pp. 137-143, scheda n. 57).

⁶ GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1447 (MzC 2001, pp. 219-222, scheda n. 27; *Idem* 2008, p. 219, scheda n. 27, Addenda).

⁷ Pasti 2016, pp. 8-32, seguita da altri, per esempio U. Pfisterer, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm*, München, C. H. Beck, 2019, p. 181.

Firenze avvenne dunque all'epoca di Francesco I, di cui era nota la predilezione per i piccoli formati⁸. La *Madonna della seggiola* chiama in causa il fratello di lui, il futuro Ferdinando I, che l'avrebbe comperata durante il suo cardinalato romano, prima di diventare dal 1587 granduca⁹, mentre per la *Madonna del cardellino*, in origine appartenuta all'amico personale di Raffaello, Lorenzo Nasi, che la commissionò all'artista in occasione del suo matrimonio¹⁰, si ipotizza l'acquisto da parte del cardinale Carlo de' Medici allo scopo di impedirne la dispersione in seguito alla vendita all'asta delle proprietà del cardinale Giovan Carlo disposta, dopo la sua scomparsa agli esordi del 1663, dal granduca Ferdinando II¹¹. Ne consegue che, nonostante non si possa escludere un costante apprezzamento dei Medici nei confronti dei soggetti religiosi dell'Urbinate - dal quadretto devozionale alla pala d'altare -, non si può allo stesso tempo affermare che essi superassero, in materia di committenza, le agiate famiglie fiorentine dei Taddei¹²,

⁸ Secondo L. Monaci Moran, in *Raffaello* 1984, p. 201 (scheda n. 18), Francesco I acquistò l'opera con ogni probabilità dal bolognese Agostino Ercolani, fratello minore di Vincenzo, che per conto della sua città ricoperse la carica di ambasciatore presso la corte medicea tra il 1574 e il 1579, mentre per Padovani 2014, p. 351 (scheda n. 72), la cessione potrebbe essere avvenuta grazie al figlio di Agostino, Germanico, che dal 1579 assolse per la corte medicea incarichi politico-diplomatici.

⁹ G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, p. 151 (scheda n. 13); Padovani 2014, pp. 316, 318 (scheda n. 68).

¹⁰ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini - P. Barocchi, IV, Firenze, S.P.E.S., 1976, pp. 160-161 (1550 e 1568).

¹¹ Il dipinto venne contemplato nel 1666 nell'inventario dell'eredità del cardinale Carlo (A. Cecchi, in *Raffaello* 1984, p. 77, scheda n. 5) e in precedenza nel Casino di via della Scala, secondo l'inventario del gennaio 1647 - P. Barocchi - G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 2007, p. 42.

¹² *Madonna con il Bambino e San Giovannino in un prato*, detta *Madonna del Prato*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 628 (MzC 2001, pp. 214-219, scheda n. 26). Baldinucci nel 1681 la ricordava in Casa Taddei (F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, ed. per cura di F. Ranalli, II vol., Firenze, Per V. Batelli e Compagni, 1846, p. 23); è forse identificabile con uno dei due dipinti con cui l'Urbinate, a detta di Vasari che non ne specificava il soggetto, volle ricambiare la generosa ospitalità di Taddeo Taddei, certamente non quello appartenente alla «maniera prima di Pietro», bensì all'altra «che poi studiando apprese molto migliore»: Vasari ed. 1976, p. 160 (1550 e 1568, citazione dall'edizione del 1568) - cf. più avanti nel testo. Il primo dipinto,

dei Doni¹³, degli Dei¹⁴, degli Altoviti¹⁵, dei Nasi¹⁶, dei Canigiani¹⁷, dei Tempi¹⁸ e dei Niccolini¹⁹. Peraltro in città, nel primo Cinquecento, non mancavano ritratti di gentildonne e gentiluomini di mano di Raffaello, che in seguito sarebbero entrati solo in parte nelle collezioni medicee e lorenese, come avvenne fortunatamente per le due effigi dei Doni²⁰ (Figg. 1-2). A favorire la loro dispersione dovette concorrere la legge emanata da Ferdinando I il 24 ottobre 1602, che, pur limitando l'esportazione dei dipinti, esentava da ogni vincolo i ritratti, assieme ai paesaggi e ai quadretti devozionali di ridotte dimensioni²¹. Eppure proprio l'interesse verso il genere ritrattistico accomunò diversi membri della famiglia medicea. Non è infatti casuale che tre dei quattro dipinti commissionati con certezza a Raffaello da esponenti dei Medici fossero ritratti.

anch'esso non descritto da Vasari, è stato talora identificato con la *Madonna Bridgewater* della National Gallery of Scotland a Edimburgo (Acidini 2015, p. 37).

¹³ Per i ritratti dei due Doni cfr. nota 3.

¹⁴ Cfr. nota 2.

¹⁵ *Madonna con il Bambino, sant'Anna, una santa e san Giovannino*, detta *Madonna dell'impannata*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 94 (MzC 2005, pp. 144-149, scheda n. 58). Descritta da Vasari nell'edizione Torrentiniana del 1550 presso le case fiorentine di Bindo Altoviti, e in quella Giuntina del 1568 sull'altare della cappella dedicata ai santi Cosma e Damiano nel quartiere di Leone X in Palazzo Vecchio - Vasari ed. 1976, pp. 187-188 (1550 e 1568) -, la tavola venne incamerata nelle collezioni ducali dopo il 2 agosto 1554, in seguito all'esproprio ordinato da Cosimo de' Medici dei beni fiorentini di Bindo Altoviti e alla confisca della dote della moglie, Fiammetta Soderini, avvenuta il 30 dicembre 1555: E. Allegri, in *Raffaello* 1984, p. 166 (scheda n. 14); Padovani 2014, pp. 304, 306 (scheda n. 67). Era forse conservato nel palazzo Altoviti a Roma il *Ritratto di Bindo Altoviti* (Washington, National Gallery of Art, inv. 534, n. 72; MzC 2008, pp. 109-114, scheda n. 72), scampato agli espropri.

¹⁶ Cfr. nota 10.

¹⁷ *Sacra Famiglia*, nota come la *Sacra Famiglia Canigiani*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. 476 (MzC 2001, pp. 227-232, scheda n. 30; *Idem* 2008, p. 220, scheda n. 30, Addenda).

¹⁸ *Madonna con il Bambino*, nota come la *Madonna Tempi*, Monaco, Alte Pinakothek, inv. WAF 796 (MzC 2001, pp. 266-268, scheda n. 37).

¹⁹ *Madonna con il Bambino*, detta *Grande Madonna Cowper* o *Madonna Niccolini-Cowper*, Washington, National Gallery of Art di Washington, inv. 25 (MzC 2001, pp. 272-276, scheda n. 39). Tralascio la *Madonna con il Bambino*, detta *Madonna Colonna*, oggi a Berlino, Gemäldegalerie, inv. 248 (MzC 2001, pp. 264-266, scheda n. 36), la cui appartenenza a Casa Salviati in Firenze, prima di giungere nella collezione Colonna a Roma, si fonda su notizie tardo-settecentesche.

²⁰ Cfr. nota 3.

²¹ M. Chiarini 1984, p. 207.



Fig. 1 – Raffaello, *Ritratto di Agnolo Doni* (1506-1508 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. Palatina 1912, n. 61.



Fig. 2 – Raffaello, *Ritratto di Maddalena Doni* (1506-1508 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. Palatina 1912, n. 59.

La quarta opera pittorica era la *Trasfigurazione* che il cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, aveva originariamente ordinato per la cattedrale di Narbonne, divenuta dal 1515 sede del suo arcivescovato²²; dipinto di capitale importanza nella fase finale dell'attività dell'artista, richiederebbe da solo un ampio contributo e in ogni caso esula dal tema che intendo qui affrontare incentrato sulla ritrattistica. Mi riferisco dunque al famoso *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* delle Gallerie degli Uffizi²³ (Fig. 3),



Fig. 3 – Raffaello, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* (1518), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 40.

²² Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 333 (MzC 2005, pp. 195-209, scheda n. 66).

²³ GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 40 (MzC 2008, pp. 162-167, scheda n. 81).

ma anche ad altre due immagini di personaggi su cui erano riposte le speranze di una dinastia medicea secolare a Firenze²⁴; il *Ritratto di Giuliano de' Medici*, terzogenito di Lorenzo il Magnifico e fratello minore di Leone X, noto attraverso la versione del Metropolitan Museum assai compromessa nello stato di conservazione, generalmente considerata opera di bottega con una possibile partecipazione dell'Urbinate²⁵ e il *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, nipote di Leone X, oggi in collezione privata, ritenuto almeno in larga parte originale²⁶.

Altri esempi di ritrattistica piuttosto famosi, come la *Gravida*²⁷, la *Muta*²⁸ e il *Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena*²⁹, apparvero tardivamente negli inventari tanto da rendere incerto qualsiasi tentativo di ricostruirne la storia precedente³⁰. Tuttavia, la loro presenza a un certo

²⁴ N. H. Minnich, *Raphael's Portrait "Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi"*: A Religious Interpretation, *Renaissance Quarterly*, 56 (2003), p. 1031.

²⁵ New York, Metropolitan Museum of Art, Jules Bache Collection, 1949, inv. 49.7.12 (MzC 2008, pp. 183-188, scheda n. A 22, come "Raphael? and workshop"). T. Henry, in T. Henry - P. Joannides (eds.) 2012, pp. 262-265, scheda n. 72, lo ascrive a Raffaello e bottega.

²⁶ MzC 2008, pp. 156-161, scheda n. 80 (come autografo); per un possibile intervento parziale di Giulio Romano nell'abito cfr. T. Henry - P. Joannides, in T. Henry - P. Joannides (eds.) 2012, pp. 269-272, scheda n. 74.

²⁷ *Ritratto di donna, detta la Gravida*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 229 (MzC 2001, pp. 300-302, scheda n. 47; *Idem* 2008, p. 223, scheda n. 47, Addenda).

²⁸ Firenze, GU, inv. 1890, n. 1440, in deposito presso la Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 DE 237 (MzC 2001, pp. 298-300, scheda n. 46; *Idem* 2008, p. 223, scheda n. 42, Addenda).

²⁹ Firenze, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 158 (MzC 2008, pp. 171-174, scheda n. A 18, come "Raphael? and workshop"). Assegnato più spesso dubitativamente a Raffaello e alla sua bottega, è stato riferito all'Urbinate da T. Henry - P. Joannides, in T. Henry - P. Joannides (eds.) 2012, pp. 265-268, scheda n. 73 e di nuovo ricondotto alla mano dell'Urbinate con la presenza di aiuti da M. Braghin, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), con la collaborazione di P. Di Teodoro - V. Farinella, Milano, Skira, 2020, p. 262, scheda n. V. 34; per ragioni di spazio continuerò a menzionare la versione italiana originaria del catalogo, mentre tralascerò la sua traduzione in inglese: M. Faietti - M. Lafranconi (eds.), *Raphael 1520-1483*, with F. P. Di Teodoro - V. Farinella, President of the Scholarly Committee S. Ferino-Pagden, exhibition catalogue (Rome, Scuderie del Quirinale), Milan, Skira, 2021.

³⁰ Sulla *Gravida* cfr. G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, p. 99 (scheda n. 7) e Padovani 2014, pp. 367-368 (scheda n. 74); sul *Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena* cfr. G. Chiarini, in *Raffaello* 1984, pp. 183, 185 (scheda n. 16) e Padovani 2014, pp. 326, 328 (scheda n. 69). A. Vastano, in L. Mochi Onori (a cura di), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria

punto nelle raccolte di famiglia dovette concorrere nel tempo a rafforzare le inclinazioni verso il ritratto mostrate dai Medici ancora vivente Raffaello. Lo stesso può dirsi per la *Velata* (Fig. 4) inventariata nella guardaroba granducale il 29 novembre 1622 e giunta a Cosimo II grazie al lascito di Matteo Botti del 1615³¹.



Fig. 4 – Raffaello, *Ritratto di donna, detto la Velata* (1512-1513 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 245.

A ribadire la centralità di quel genere pittorico nelle collezioni medicee giocò un ruolo rilevante il nucleo di dipinti appartenenti all'eredità della futura granduchessa Vittoria della Rovere, moglie di

Nazionale delle Marche), Milano, Electa, 2009, pp. 184-185, scheda n. 41, ipotizza per la *Muta* una possibile provenienza dall'eredità del 1631 di Vittoria della Rovere.

³¹ *Ritratto di donna, detto la Velata*, GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 245 (MzC 2008, pp. 116-119, scheda n. 73); G. Incerpi, in *Raffaello* 1984, pp. 174-175 (scheda n. 15); Padovani 2014, pp. 372, 374 (scheda n. 75).

Ferdinando II, giunto da Urbino a Firenze nel 1631, ancor prima che fossero celebrate le nozze³². All'eredità spettano con certezza il *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*³³ (Fig. 5), menzionato negli inventari senza indicazione di autore³⁴, nonché il *Ritratto di Giulio II della Rovere* assegnato a Raffaello nella *Nota dei quadri buoni che sono in Guardaroba di Urbino* del 1631, in realtà una replica di bottega dell'originale conservato alla National Gallery di Londra³⁵.

Vi appartennero possibilmente anche due dipinti allora privi di autore: il *Ritratto di giovane con pomo* (*Francesco Maria della Rovere?*)³⁶ e il *Ritratto di Guidubaldo da Montefeltro*, forse da identificare con quello segnalato «[...] di mano di Raffaele» nell'inventario del 1623 del Palazzo ducale di Pesaro³⁷, oggi viceversa di discussa autografia³⁸. Infine, spetta forse alla medesima eredità l'*Autoritratto*³⁹ (Fig. 6) che godette di un'attribuzione al pittore urbinato già nella *Nota dei quadri buoni*⁴⁰.

³² Sui documenti urbinati cfr. G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1936; F. Sangiorgi, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Urbino, Accademia Raffaello, 1976; T. Biganti, *L'eredità del duca: l'inventario della corte durantina del 1631*, in B. Cleri - S. Eiche - J. E. Law - F. Paoli (a cura di), *I della Rovere nell'Italia delle corti. Storia del ducato*, Urbino, QuattroVenti, 2002, pp. 111-121; *Eadem*, *L'eredità dei della Rovere. Inventari dei beni in Casteldurante (1631)*, con un saggio di G. Semenza, Urbino, Accademia Raffaello, 2005.

³³ GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1441 (MzC 2001, p. 314, scheda n. X-13, attribuzione respinta); l'autografia dell'opera è ribadita da molti autori anche recentemente; per un riepilogo bibliografico cfr. soprattutto M. Grasso, in M. Faietti - V. Markova (a cura di), *Raffaello la poesia del volto. Opere dalle Gallerie degli Uffizi e da altre collezioni italiane*, Direzione scientifica di E. D. Schmidt, catalogo della mostra (Moskva, Museo Statale di Belle Arti A. S. Puškin), Moskva, Art Volkhonka, 2016, pp. 134-135, scheda n. III.

³⁴ Gronau 1936, p. 80.

³⁵ GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1450: Gronau 1936, pp. 78-79 (n. 31). Ascritto a Raffaello con l'aiuto della bottega da E. Allegri, in *Raffaello* 1984, pp. 144-150, scheda n. 12, è piuttosto una copia: cfr. MzC 2008, p. 106, n. 71/II.7, sotto la scheda n. 71 (corrispondente alla versione originale conservata alla National Gallery di Londra, inv. 27) e nota 45, pp. 107-108.

³⁶ GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 8760 (MzC 2001, pp. 284-286, scheda n. 42). Sulla provenienza cfr. soprattutto Gronau 1936, p. 80 e M. Zecchini, in *Raffaello* 1984, pp. 71, 73 (scheda n. 4).

³⁷ Gronau 1936, p. 79 (n. 39); M. Zecchini, in *Raffaello* 1984, pp. 64, 66 (scheda n. 3).

³⁸ GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 8538 (MzC 2001, p. 314, scheda n. x-14, attribuzione respinta).

³⁹ GU, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1706 (MzC 2001, pp. 286-290, scheda n. 43).

⁴⁰ Gronau 1936, p. 80 (n. 32).



Fig. 5 – Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga* (1502-1503 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1441.



Fig. 6 – Raffaello, *Autoritratto* (1505-1506 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1706.

Proprio l'*Autoritratto* costituisce una delle tre opere di Raffaello su cui vorrei qui soffermarmi, affiancandolo al *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi* già menzionato e al *Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra*⁴¹, che con ogni probabilità venne acquistato dal Cardinal Leopoldo de' Medici. Questi tre dipinti consentono di introdurre alcune considerazioni sul gusto collezionistico dei Medici⁴² dal momento che contemplan tre casistiche: la commissione diretta all'artista, l'acquisto effettuato diverso tempo dopo la sua scomparsa, l'inserimento in un progetto collezionistico di ampio respiro di un'opera pervenuta si può dire occasionalmente, cioè tramite un'eredità. Sto parlando, in quest'ultimo caso, dell'*Autoritratto* che infatti fu con ogni probabilità donato da Vittoria della Rovere al cognato Leopoldo de' Medici e si trovò così a far parte del nucleo iniziale della costituenda raccolta degli autoritratti che il principe, non ancora nominato cardinale, incominciò a mettere insieme, dando vita a una collezione tanto vasta quanto originale.

Il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*⁴³ diede luogo assai per tempo a copie di artisti rinomati quali Andrea del Sarto⁴⁴ e Vasari⁴⁵. Lo sguardo attento sull'opera da parte dello storiografo aretino trova un riflesso nella sua accurata *èkphrasis*, una delle più suggestive delle *Vite*, incentrata sulla naturalezza dell'immagine e sulla diligenza esecutiva, sugli aspetti materici e tattili del velluto, del damasco, delle fodere, degli ori e delle sete, della pergamena miniata (riconosciuta nella *Biblia Hamilton* del Kupferstichkabinett di Berlino, Ham. 85), del campanello da camera d'argento guarnito d'oro e finemente cesellato e persino sui riflessi delle finestre e del dorso del pontefice nel

⁴¹ GU, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 171 (MzC 2008, pp. 90-93, scheda n. 69).

⁴² G. Chiarini, in *Raffaello* 1984, pp. 47-48 (scheda n. 1, con riferimento a Gronau 1936, p. 80).

⁴³ Per una recente scheda, con bibliografia sommaria, vedi F. P. Di Teodoro, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, pp. 250-251, scheda n. V. 1.

⁴⁴ Nella *Vita* del pittore fiorentino Vasari racconta che la copia di Andrea del Sarto, oggi al Museo Nazionale di Capodimonte, fu commissionata segretamente da Ottaviano de' Medici per soddisfare Federico II Gonzaga, che aveva richiesto l'originale di Raffaello a Clemente VIII, senza privare Firenze di una tale preziosa reliquia - Vasari ed. 1976, pp. 378-380 -. Sull'interpretazione dell'episodio soprattutto nell'Ottocento cfr. M. Cardelli, *Dar di bugiardo a Vasari. Vertenze intorno al "Leone X" di Raffaello*, *fronesis*, 12, 24 (luglio-dicembre 2016), 117-151.

⁴⁵ Vasari ed. 1976, pp. 188-189 (1550 e 1568).

pomolo dorato della sedia⁴⁶. In realtà, Raffaello intese spingersi ben oltre la soglia di una pur stupefacente naturalezza: a quei dettagli riservava il compito di sintetizzare alcuni tratti salienti del papa, il secondogenito di Lorenzo il Magnifico, al secolo Giovanni de' Medici, eletto nel marzo del 1513. Vale a dire, la cultura raffinata e umanistica, il gusto dell'antico, l'amore per il lusso e, allo stesso tempo, la volontà di conciliare tutto ciò con un programma di rinnovamento della Chiesa. D'altra parte Leone X, salutato come il grande pacificatore dopo gli anni di piombo di Giulio II, nella primavera del 1517 era sfuggito alla congiura ordita contro di lui dal cardinale Petrucci, ma già nel 1518, a un anno cioè dalla conclusione del concilio Lateranense V, aveva deluso le aspettative di chi si aspettava una pace universale⁴⁷. Alla sanguinosa guerra di Urbino nel 1517, il Pontefice aveva inviato anche il nipote Lorenzo de' Medici, personaggio a sua volta legato alle vicende del dipinto, di cui si è ricordato sopra il ritratto, forse un dono di fidanzamento dove non casualmente egli figura abbigliato "alla francese". In effetti nel settembre del 1518 il *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, appena terminato, veniva spedito a Firenze in occasione dei festeggiamenti per le nozze tra Lorenzo e Maddalena de la Tour d'Auvergne, imparentata con Francesco I di Francia⁴⁸. Strano dono per un matrimonio, verrebbe da dire. Ma non poi tanto se si pensa che nel dipinto il papa mostra di contare sull'aiuto dei due cugini cardinali, Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, e Luigi de' Rossi, elevato alla porpora da poco (primo luglio 1517), mentre attraverso il dono nuziale intende ribadire la sua vicinanza al nipote Lorenzo, che non aveva abbracciato la carriera ecclesiastica ma rientrava nei progetti papali mediante la politica delle alleanze matrimoniali. L'assenza dell'*underdrawing* a suo tempo supposta nelle figure di Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi ha fatto pensare a un intervento successivo, talora reputato, ma senza ragione, di un collaboratore di Raffaello. Secondo questa ipotesi l'impianto originario doveva contemplare soltanto la carismatica immagine del papa, mentre le due figure di cardinali furono aggiunte in occasione dei festeggiamenti fiorentini per le nozze tra Maddalena e Lorenzo. Le indagini compiute in occasione del recente restauro, pur confermando

⁴⁶ Vasari ed. 1976, pp. 188-189 (1550 e 1568).

⁴⁷ M. Faietti, *Con studio e fantasia*, in *Raffaello 1520-1483*, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di), 2020, in particolare pp. 36-38.

⁴⁸ E. Allegri, in *Raffaello* 1984, pp. 190, 193 (scheda n. 17).

che il disegno sottostante la figura di Leone X non è altrettanto evidente nei cardinali, hanno allo stesso tempo dimostrato che anch'essi vennero realizzati prima della stesura del fondo⁴⁹. Quand'anche in un primo momento si fosse pensato a un ritratto individuale del papa, in corso d'opera Raffaello dovette concepirne uno più complesso, alla cui elaborazione non era certo estranea la volontà del Medici. A questo proposito si è osservato che il dipinto potrebbe riflettere la vittoria sui congiurati guidati da Petrucci, di cui faceva parte il cardinale Bandinello Sauli effigiato nel 1516 da Sebastiano del Piombo in un ritratto con altri tre personaggi (Washington, National Gallery of Art) ritenuto un modello preso in considerazione da Raffaello, e di gran lunga superato⁵⁰.

L'Urbinate seppe esprimere in modo eloquente, assieme alla ricercata cultura e al sentimento religioso del pontefice, le sue diverse preoccupazioni, dalle tensioni interne alla Chiesa a una possibile rottura della cristianità per la minaccia rappresentata dalla circolazione delle novantacinque tesi di Lutero. In questa ottica la lettura incrociata della prima pagina del Vangelo di Giovanni e dell'ultima del Vangelo di Luca, sulle quali si apre il codice, potrebbe alludere alla necessità della costruzione, tramite le indulgenze, di una chiesa maestosa quanto il tempio di Gerusalemme, ossia il nuovo San Pietro di cui Raffaello dal primo agosto 1514 era divenuto ufficialmente responsabile della Fabbrica⁵¹. Nel ritratto finale, dunque, si congiungono, da un lato, la celebrazione del potere papale in cui la sfera politica e quella religiosa si intersecano tra loro in modo inscindibile con la raffigurazione delle dinamiche sottese all'intreccio fra i rapporti privati e familiari e le strategie diplomatiche, dall'altro, le preoccupazioni del pontefice e dei suoi più intimi collaboratori di fronte agli attacchi provenienti da più fronti. Nella composizione sono stati peraltro individuati svariati contenuti religiosi, tra cui l'illustrazione della recita privata dell'ufficio divino da parte di un papa profondamente pio⁵²; credo tuttavia che il fascino del dipinto risieda nel fatto che Raffaello seppe amalgamare tra loro la

⁴⁹ C. Castelli - M. Ciatti - L. Ricciardi - A. Santacesaria - O. Sartiani, *Il 'Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi'*, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, pp. 500-511, con notizie dei precedenti restauri.

⁵⁰ Pfisterer 2019, pp. 195, 197-198, che suppone un lungo periodo di gestazione per il triplice ritratto dell'Urbinate.

⁵¹ F. P. Di Teodoro, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, pp. 250-251, scheda n. V. 1.

⁵² Minnich 2003, pp. 1005-1052, che riepiloga le precedenti interpretazioni secolari-dinastiche e religiose.

componente dinastico-familiare con la celebrazione della perfetta unione tra potere spirituale e potere temporale, senza trascurare l'esplorazione individuale e psicologica dei personaggi che lascia trapelare i pericoli incombenti sulla Chiesa e sul papato. Evidenziare un aspetto piuttosto che un altro non consente di cogliere l'intenzione raffaellesca di creare un perfetto bilanciamento tra le diverse componenti.

Secondo uno studio basato su nuovi documenti⁵³, fu mediante un'acquisizione dagli eredi di Tommaso Inghirami, soprannominato Fedra, che Leopoldo de' Medici entrò in possesso del ritratto dell'umanista di origine toscana, nominato prefetto della Biblioteca Vaticana nel 1510 e in seguito divenuto uno dei favoriti di Leone X⁵⁴ (Fig. 7).



Fig. 7 – Raffaello, *Ritratto di Tommaso Inghirami detto Fedra* (1510-1512 circa), Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 171.

⁵³ G. Batistini, *Raphael's portrait of Fedra Inghirami*, *The Burlington Magazine*, 138, 1121 (1996), 541-545.

⁵⁴ Per una recente scheda, con bibliografia sommaria, vedi L. Da Rin Bettina, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, p. 418, scheda n. IX. 20.

L'opera, dopo la morte di Fedra, sarebbe passata in proprietà del fratello Nello in Volterra e rimasta tra i beni di famiglia fino a quando, forse intorno al 1640, venne venduta o ceduta a Leopoldo⁵⁵ che in seguito la espose nel «Salone de' Quadri» nei suoi appartamenti privati in Palazzo Pitti⁵⁶. Ho ragione di credere che al principe de' Medici, uomo di grande cultura, di vivace intelletto e di molteplici e disparati interessi che spaziavano dal campo umanistico a quello scientifico, ma certo non di gradevole aspetto⁵⁷, doveva piacere assai il ritratto di quell'uomo tanto colto e brillante da meritare per la sua eloquenza l'appellativo di Cicero, quanto poco dotato fisicamente. Del resto, Raffaello non si era sottratto a una sfida che tra Quattro e Cinquecento taluni artisti avevano raccolto scrutando con impietosa attenzione nei loro ritratti anche il difetto fisico più vistoso o la deformità più repellente e contribuendo così allo sviluppo delle grandi potenzialità di quel genere dove il pittore era chiamato a cimentarsi con la resa della verosimiglianza naturalistica e con la *varietas* fenomenologica, senza peraltro trascurare le esigenze dell'*inventio*. Anzi, nell'effigie di Fedra Inghirami parve mettersi addirittura in competizione con Apelle, che per mascherare l'anomalia fisica del re Antigono, privo di un occhio, aveva deciso di raffigurarlo di tre quarti⁵⁸; al contrario del mitico pittore greco, egli non

⁵⁵ Secondo Batistini 1996, pp. 541-545, una copia, risalente con ogni probabilità al momento in cui il dipinto autografo lasciò la casa degli Inghirami, dovette essere stata venduta nel 1898 come originale all'Isabella Stewart Gardner Museum in Boston, mentre un'ulteriore versione oggi presso gli Inghirami corrisponderebbe alla replica eseguita nel 1858 dal ritrattista Ignazio Zotti su richiesta di Jacopo e Lodovico Inghirami. L'autografia del dipinto a Boston è viceversa argomentata in N. Silver (ed.), *Raphael & the Pope's Librarian*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), London, Paul Holberton Publishing, 2019.

⁵⁶ P. Barocchi - G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Il cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, Firenze, S.P.E.S., 2011, Tomo II, 139. Inventario in morte del Cardinale Leopoldo 1675-1676, ASF, Guardaroba Medicea 826, p. 618, [2132] 58 *Galleria*, c. 57 v.; vedi anche M. Fileti Mazza, *Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici: 1675-1676*, Strumenti e testi, 4, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, p. 116; Padovani 2014, pp. 343-344 (scheda n. 71).

⁵⁷ Ricordo soprattutto il ritratto in abito cardinalizio dovuto a Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio; per una recente scheda sul dipinto cfr. L. Goldenberg Stoppato, in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di), *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi), Firenze, Sillabe, 2017, pp. 236-237, scheda n. 7.

⁵⁸ Cfr. B. Talvacchia, *Raphael*, London, Phaidon Press, 2007, p. 121; Pfisterer

intese infatti nascondere il difetto dell'occhio strabico, ma piuttosto valorizzarlo. La direzione dello sguardo e la posa dell'ispirato scrittore finirono per richiamare così le figure degli Evangelisti e dei Padri della Chiesa assorti nella meditazione della scrittura⁵⁹.

Lungo l'intero arco della sua attività ritrattistica Raffaello riuscì ad armonizzare felicemente tra loro, con modalità che variavano in funzione della destinazione dell'opera e della personalità rappresentata, il particolare e l'universale, cioè la natura nelle sue diverse e concrete manifestazioni e nei suoi aspetti variegati, comprese le imperfezioni, con la tipizzazione ideale. Quest'ultima era il frutto finale della sua correzione dell'osservazione naturalistica tramite l'«Iddea» che gli si affacciava nella mente, un processo che lo stesso Urbinate avrebbe spiegato a proposito della *Galatea* nella villa di Agostino Chigi nella lettera indirizzata a Castiglione che alcuni ritengono redatta proprio dal letterato intorno al 1522⁶⁰, mentre altri credono un falso di Ludovico Dolce⁶¹ che in effetti la pubblicò nel 1554⁶²; anche in tal caso, però, la lettera nella sostanza non tradisce il pensiero originale di Raffaello di cui Dolce si dimostrò un sensibile interprete⁶³. Quanto al *Fedra Inghirami*, è un esempio illuminante delle capacità dell'Urbinate di coniugare in un dipinto della prima maturità polarità contrapposte tra loro, unendo filtrate conoscenze letterarie ad acute osservazioni naturalistiche senza incappare in un facile descrittivismo; per questo doveva risultare assai attraente per Leopoldo, che a sua volta contemplava in sé le curiosità dello scienziato e dell'umanista⁶⁴.

2019, p. 198. Per l'episodio si veda *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale V Mineralogia e Storia dell'Arte Libri 33-37*, traduzioni e note di A. Corso - R. Mugellesi - G. Rosati, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988, pp. 386 e 387 (XXXV, 90).

⁵⁹ R. Williams, *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy*, Cambridge, University Press, 2017, p. 161, per la sottile allusione a Omero, il poeta cieco e pp. 155-168 per una panoramica sulla ritrattistica di Raffaello.

⁶⁰ J. Shearman, *Castiglione's portrait of Raphael*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38, 1 (1994), 69-97; *Idem, Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven - London, Yale University Press, 2003, I, pp. 734-741, 1522/16 (citazione a p. 735). Per l'evidente richiamo a Zeusi cfr. *Gaio Plinio Secondo* ed. 1988, p. 361 (XXXV, 64).

⁶¹ C. Hope, *Dolce, Titian and a fake Raphael letter*, in P. Jackson - G. Rebecchini (a cura di), *Mantova e il Rinascimento italiano*, Studi in onore di D. S. Chambers, Mantova, Sometti, 2011, pp. 213-221.

⁶² Nelle sue *Lettere di diversi eccellentissimi huomini*: Shearman 2003, II, p. 1038.

⁶³ Faietti 2020, pp. 18-41.

⁶⁴ Per la vastità dei suoi interessi si legga il recente contributo di A. Mirto,

Non sono invece altrettanto sicura che l'*Autoritratto*⁶⁵ avesse incontrato il suo pieno favore, per quanto Leopoldo fosse un collezionista curioso e poliedrico⁶⁶; indipendentemente da ciò dovette esercitare un certo ruolo nella costituenda collezione di autoritratti di artisti del principe de' Medici⁶⁷. Forse ancor prima del 1664, o in concomitanza con quella data in cui Leopoldo cominciò a commissionare direttamente agli artisti gli autoritratti (le prime due effigi furono richieste al Guercino a Bologna e a Pietro da Cortona a Roma), egli si ritrovò infatti tra i suoi beni l'autoritratto di Raffaello proveniente da Urbino, espressione eloquente del periodo giovanile dell'artista, forse realizzato nei primi tempi del soggiorno fiorentino che si protrasse dal 1504 al 1508⁶⁸. Probabilmente anch'esso concorse in una qualche misura a dar vita al

Universale e enciclopedico. Leopoldo de' Medici intellettuale del Seicento, in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di) 2017, pp. 84-95.

⁶⁵ Per un riepilogo bibliografico sul dipinto cfr. M. Grasso, in M. Faietti (a cura di), *Raffaello Parmigianino Barocci. Metafore dello sguardo*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli), Roma, Palombi Editori, 2015, p. 191, scheda bibliografica n. I. 1; R. Sassi, in *Raffaello la poesia del volto* 2016, pp. 126-127, scheda n. 1; A. Gnann, in A. Gnann (ed.) 2017, pp. 184-186, scheda n. 52; F. Müller, *Raffaels Selbstdarstellung. Künstlerschaft als Konstrukt*, Petersberg, Michael Imhof, 2018, pp. 19-20; Pfisterer 2019, pp. 88-89; M. Braghin, in M. Faietti - M. Lafranconi (a cura di) 2020, p. 461, scheda n. X. 18. E. Olszewski, *Raphael's Uffizi "Self-Portrait" revisited*, Source, 36, 1 (Fall 2016), 27-37, ha riproposto un'opinione contraria all'autografia basata su indagini riflettografiche a infrarosso che rivelerebbero un'insistenza lineare tra il naso e la bocca tipiche di un copista, ma la sua lettura, solo parzialmente motivata dalle analisi scientifiche, non tiene conto dell'epoca precoce di esecuzione del dipinto e dello stile del pittore a quelle date.

⁶⁶ La bibliografia sul collezionismo del cardinale Leopoldo, assai cospicua, è recentemente riepilogata in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di) 2017.

⁶⁷ La collezione di autoritratti è stata oggetto di diverse attenzioni e di svariate pubblicazioni, mi limito a ricordare: W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. I. Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenhang*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1971; *Idem, La collezione degli autoritratti*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 765-772; C. Caneva, *Gli autoritratti*, in C. Caneva (a cura di), *il Corridoio vasariano agli Uffizi*, Milano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 175-180; S. Osano, *La Collezione di autoritratti della Galleria degli Uffizi: una storia ammantata di luci ed ombre*, in *Autoritratti dalla Collezione della Galleria degli Uffizi*, catalogo della mostra (Tokyo, Seiji Togo Memorial Sompō Japan Museum of Art; Osaka, National Museum of Art), Tokyo, The Asahi Shinbun, 2010, pp. 14-15.

⁶⁸ Per una cronologia al 1509, già indicata da K. Oberhuber e C. L. Frommel, cfr. A. Gnann, in A. Gnann (ed.) 2017, pp. 184-186, scheda n. 52.

vasto progetto di Leopoldo che consisteva nel sistemare una preesistente raccolta di famiglia, alquanto modesta e principalmente orientata verso gli autoritratti di artisti fiorentini⁶⁹, ampliandola verso una rappresentatività nazionale e internazionale, con i cosiddetti *oltremontani*. Quella stessa larga rappresentatività che fin dagli inizi degli anni Quaranta Leopoldo stava ricercando per la sua collezione di disegni con l'aiuto di corrispondenti incaricati delle segnalazioni e delle trattative, i medesimi interlocutori che avrebbe utilizzato per gli autoritratti⁷⁰. Si può anche supporre che fosse lo stesso Leopoldo a sollecitare quel dono di Vittoria della Rovere, e ciò indipendentemente dalle sue predilezioni artistiche. Nell'inventario in morte del cardinale (1675-1676) compaiono due ritratti di Raffaello entrambi custoditi nella «stanza de' Pittori»⁷¹, l'*Autoritratto* in esame e un pastello a mezza figura su carta non più identificabile ma di cui conosciamo la provenienza dal cavaliere Francesco Fontana in Venezia⁷²; fu inviato al cardinale il 22 giugno del 1675 da Marco Boschini, che lo definiva «cosa unica»⁷³. Per un terzo, la cui trattativa con il proprietario Paolo Agostino non andò in porto, entra in scena da Genova Giovanni Battista Cinatti che funge da intermediario nella primavera del 1682, dopo la morte del cardinale⁷⁴. Non deve stupire la costanza nel ricercare l'effigie del Sanzio a Firenze, dal momento che Vasari, nel Proemio alla terza parte delle *Vite*, lo aveva considerato pur sempre uno dei tre grandi protagonisti del passaggio alla *maniera moderna*, nonostante la schiacciante

⁶⁹ Ritorna sull'argomento, con bibliografia precedente, M. Sframeli, «Consacrati all'eternità dalle loro stesse mani». La collezione di autoritratti di Leopoldo de' Medici, in G. Giusti - M. Sframeli (a cura di), *I volti dell'arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), Ginevra-Milano, Skira, 2007, pp. 27-37.

⁷⁰ Cfr. R. Aliventi - L. Da Rin Bettina - M. Faietti - M. Grasso - R. Sassi, *Una "muta historia": la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici*, in V. Conticelli - R. Gennaioli - M. Sframeli (a cura di) 2017, pp. 116-131, con bibliografia.

⁷¹ P. Barocchi - G. Gaeta Bertelà (a cura di) 2011, Tomo II, 139. Inventario in morte del Cardinale Leopoldo 1675-1676, ASF, Guardaroba Medicea 826, rispettivamente p. 642 [2328] 222, c. 68 v. e p. 650 [2383] 277, c. 72. Vedi anche Fileti Mazza 1997, rispettivamente p. 136 e p. 141.

⁷² Prinz 1971, pp. 71-74, con citazione del pastello a p. 73, menzionato anche indirettamente diverse volte nell'apparato documentario alle pp. 169-172 (Dok. nn. 18-23).

⁷³ Prinz 1971, pp. 171-172, Dok. 23 (citazione a p. 172).

⁷⁴ L'opera si conosce solo dai documenti: Prinz 1971, pp. 128-130, con citazione dell'autoritratto a p. 130.

supremazia di Michelangelo⁷⁵. Ma se le ragioni di quella ripetuta ricerca fossero altre ancora? Sta di fatto che in seguito alla scomparsa del cardinale Leopoldo uno scarso apprezzamento dell'*Autoritratto* trapela da una lettera del 5 aprile 1681 indirizzata da Baldinucci ad Apollonio Bassetti, nel brano dove si dice «Il Ritratto di mano propria di “Raffaello” già è nelle stanze: ma però della prima maniera, del tempo quando egli o stava o era uscito di fresco dalla Squola del Perugino: [...]»⁷⁶. In quel «ma però» è sintetizzato un giudizio critico che in ambito fiorentino doveva ricorrere più volte e in tempi diversi. Penso, ad esempio, a come Vasari descrisse i due dipinti raffaelleschi in casa di Taddeo Taddei, uno appartenente alla «maniera prima di Pietro [Perugino]» e un altro che esprimeva invece l'altra «che poi studiando apprese molto migliore»⁷⁷. E, di rincalzo, Baldinucci nella sua *Vita* di Raffaello si soffermò soltanto sul secondo, vale a dire la *Madonna del Prato*⁷⁸. Insomma, forse Leopoldo avrebbe preferito un autoritratto di epoca romana o, almeno, più legato alla cultura fiorentina; in effetti, nel dipinto degli Uffizi confluivano pur sempre memorie peruginesche, indipendentemente dal fatto che potrebbe essere stato realizzato dall'Urbinate a Firenze. Il principe de' Medici doveva essere convinto, insieme a Vasari e a Baldinucci, che proprio nella città toscana Raffaello aveva fatto un salto qualitativo, decisivo per la sua evoluzione artistica. Se la mia interpretazione risponde al vero, saremmo di fronte a una forte divergenza tra il gusto del collezionista e l'obiettivo dell'artista. Quel dipinto, infatti, per il giovane Raffaello corrispose a una fondamentale dichiarazione di poetica, che sarebbe stata valida per tutta la sua arte futura e ciò a prescindere dai modi stilistici, certamente più indicativi della formazione iniziale. Altrove ho avuto modo di dimostrare⁷⁹ che con la rappresentazione del proprio volto il Sanzio si era sin da giovane rapportato alle origini della pittura e al rapporto inestricabile tra parola e immagine ricorrendo al mito ovidiano di Narciso e alla sua interpretazione fornita dal *De pictura* di Leon Battista Alberti (1435)⁸⁰, a sua volta interpolato con la leggenda della fanciulla di Corinto, figlia del

⁷⁵ Vasari ed. 1976, pp. 8-9 (1550, 1568).

⁷⁶ Prinz 1971, pp. 182-183, Dok. 61 (ASF, Med. Princ., f. 1526, diversi).

⁷⁷ Vasari ed. 1976, p. 160 (1550 e 1568, citazione dall'edizione del 1568).

⁷⁸ Vedi nota 12.

⁷⁹ Faietti 2016, pp. 24-45.

⁸⁰ L. Battista Alberti, *De Pictura* (Redazione Volgare), ed. a cura di L. Bartolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, pp. 250-251 (II, 5, 43-46). Per un riepilogo bibliografico su Alberti e Narciso cfr. Faietti 2016, pp. 24-25, nota 2, p. 24.

vasaio Butade Sicionio, narrata da Plinio nella *Naturalis historia*⁸¹. Temi centrali per l'Urbinate, perseguiti costantemente nella sua ricerca artistica; non fu un caso che poeti, umanisti e letterati contemporanei elogiavano grandemente in poesia i suoi ritratti e che il lessico critico fissato verso la metà del Cinquecento abbia in parte desunto la propria terminologia da tali componimenti poetici⁸². Del resto, l'*Autoritratto* venne ripreso in controparte nella *Scuola di Atene* qualche anno dopo la sua esecuzione, segno evidente che su quell'immagine il pittore aveva indugiato a lungo nonostante la semplice impostazione, le dimensioni contenute e la sobrietà della gamma cromatica, che peraltro preludeva alla *sprezzatura* teorizzata da Baldassarre Castiglione, amico e costante punto di riferimento culturale di Raffaello a Roma⁸³. Eppure la densità di contenuti e la qualità artistica del dipinto non vennero percepite da Baldinucci, come Leopoldo de' Medici interessato ad acquisire altri esempi ancora di autoritratti raffaelleschi, forse con la speranza di incappare in qualcuno che esemplificasse la *maniera migliore* del pittore. La collezione degli autoritratti, del resto, funzionava anche come apparato iconografico della raccolta dei disegni organizzata in volumi nei quali i fogli erano disposti secondo le genealogie artistiche dei rispettivi autori⁸⁴. Gli autoritratti dipinti aiutavano a comprendere l'ordinamento dei libri e allo stesso tempo fornivano indicazioni sulla personalità e sullo stile degli effigiati. L'intento classificatorio e sistematico impresso alla serie degli autoritratti era pertanto guidato da concetti critici imperniati sulla definizione degli sviluppi evolutivi degli artisti, che talvolta conducevano a preconcetti o pregiudizi come quelli che impedirono la comprensione della tavoletta di Raffaello. Era trascorso oltre un secolo e mezzo dalla sua realizzazione quando, nella lettera del 1681, Baldinucci parve non aver inteso che quel dipinto così sobrio nascondeva in realtà l'elaborazione già matura di una poetica personale, espressa con la nuda essenzialità di un frammento poetico; viceversa per l'erudito fiorentino, come per Leopoldo, l'opera valeva come singolo tassello, e neppure dei più rilevanti, all'interno dell'ordinamento generale della collezione piuttosto che essere apprezzata in sé, per i suoi valori e significati artistici.

⁸¹ Gaio Plinio Secondo ed. 1988, pp. 472-473 (XXXV, 151).

⁸² Faietti 2016, pp. 24-45.

⁸³ Faietti 2020, pp. 18-41.

⁸⁴ Aliventi - Da Rin Bettina - Faietti - Grasso - Sassi 2017, pp. 116-131, con bibliografia.

I tre esempi selezionati allo scopo di individuare alcune linee di tendenza del gusto dei Medici per il genere del ritratto (e dell'autoritratto) nell'interpretazione fornite da Raffaello hanno soprattutto messo in luce le forti personalità di Leone X e del principe e cardinale Leopoldo, mostrando le differenze che intercorrono tra la committenza diretta, con il conseguente rapporto interattivo fra pittore e committente, e il collezionismo di epoca successiva talora guidato da intenti specifici e preoccupazioni organizzative sullo sfondo di una visione dell'artista già in parte codificata secondo canoni di soggettività storica.

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento speciale per l'aiuto nel reperimento delle risorse bibliografiche durante il periodo difficile della pandemia va soprattutto a Marco Brunetti (Bibliotheca Hertziana, Roma) e a Giuseppe Lettieri (Kunsthistorisches Institut in Florenz–Max-Planck-Institut).

ABBREVIAZIONI

GU= Firenze, Gallerie degli Uffizi.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Padovani 2014 – S. Padovani (a cura di), *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, Firenze, Giunti, 2014.
- Raffaello 1984 – *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Comitato nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della nascita di Raffaello, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), Milano, Electa, 1984.
- MzC 2001 – J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, I, *The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500-1508*, Landshut, Arcos, 2001.
- MzC 2005 – J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings*, II, *The Roman Religious Paintings, ca. 1508-1520*, Landshut, Arcos, 2005.
- MzC 2008 – J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A critical Catalogue of his Paintings*, III, *The Roman Portraits, ca. 1508-1520*, Landshut, Arcos, 2008.