



1 Giuseppe Moricci, *L'Offerta dell'olio*. Florenz, Kunsthistorisches Institut.

## GIUSEPPE MORICCI: L'OFFERTA DELL'OLIO

*von Hans Martin von Erffa*

*Herrn Geheimrat Dr. Kreuter zum 85. Geburtstag*

Im Januar 1966 ist dem Kunsthistorischen Institut in Florenz das in Abb. 1 wiedergegebene Gemälde geschenkt worden. Das Bild, das aus einem Münchner Versteigerungshaus kam, ist damit nach mehr als 120jähriger Abwesenheit in die Stadt seines Ursprungs zurückgekehrt. Es trägt in der linken unteren Ecke die Bezeichnung: *G. Moricci fece l'anno 1843*.<sup>1</sup>

Die Örtlichkeit des dargestellten Geschehens ist rasch bestimmt. Rechts ragt die jedem Florenzbesucher vertraute Innocentifassade ins Bild, mit den Wickelkindern des Andrea della Robbia in den Bogenzwickeln; den linken Hintergrund bildet der Portikus der Santissima Annunziata<sup>2</sup>, und zwischen beiden Fassaden führt die Via S. Sebastiano, die heutige Via Gino Capponi, nach Norden. In der Mitte der Piazza SS. Annunziata erhebt sich Giovanni Bolognas Reiterdenkmal des Grossherzogs Ferdinando I de' Medici.

<sup>1</sup> Öl auf Leinwand, 80 × 111 cm.

<sup>2</sup> Zu ihrem Pfarrsprengel gehört das Kunsthistorische Institut.



2 Giuseppe Moricci, L'Offerta dell'olio (Ausschnitt). Florenz, Kunsthistorisches Institut.

Nicht nur der Ort, auch die Zeit des Geschehens ist bestimmbar. Vor der Loggia der SS. Annunziata sieht man links einen Zug weissgekleideter Erstkommunikantinnen unter den Blicken der Zuschauer in die Kirche einziehen (Abb. 2): es ist die *Domenica in Albis*, der Weisse Sonntag nach dem Osterfest.

Der Florentiner Schriftsteller Giuseppe Conti schrieb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in seiner „Firenze vecchia“, in der Folge seiner Beschreibungen von Florentiner Volksfesten:

„L'Ottavario di Pasqua, ossia la Domenica in Albis, aveva luogo l'offerta dell'olio alla Santissima Annunziata. Era una cosa singolarmente caratteristica e curiosa. L'offerta la faceva sempre una chiesa o una compagnia di campagna; e la mattina della Domenica predetta venivano i fratelli della compagnia col proprio parroco, alla testa, e portavano due mezzi barili<sup>3</sup> d'olio messi a bastina sulla groppa d'un somaretto bigio coperto da una bella gualdrappa, e sopra vi sedeva un bambino di tre o quattro anni, possibilmente biondo, vestito da angiole. La gente accorreva sempre a vedere l'*Angiolino* ed era spesso un bisbiglio d'ammirazione perché talvolta c'eran dei bambini che eran proprio un amore, quando però col troppo agghindarli non parevan bambolini di stucco. I granatieri facevano la scorta d'onore. Non si faceva nulla senza i soldati: ma è pur vero che anche con quei soldati non si faceva nulla!“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ein Barile enthielt 20 Florentiner Fiaschi oder 50 kg.

<sup>4</sup> G. Conti, Firenze vecchia. Storia - Cronaca aneddotica - Costumi (1799-1859), Florenz 1899, p. 541 mit einer dürftigen, besonders im Topographischen schlechten Illustration der Zeit um 1830; in der 2. vermehrten Auflage, Florenz 1928: Bd. II p. 173 f. ohne diese Abbildung.



3 Giuseppe Moricci, L'Offerta dell'olio (Ausschnitt). Florenz, Kunsthistorisches Institut.

Damit ist die aktive Mittelgruppe unseres Bildes (Abb. 3) schon hinreichend beschrieben; fast könnte man glauben, dass Conti dieses Bild oder eine ältere Beschreibung desselben gekannt habe. Die übrigen Personen sind Zuschauer. Alle Volksschichten sind vertreten und nicht nur untereinander deutlich differenziert, sondern auch als Städter gegen die Bauerngestalten der die Spende bringenden Laienbrüder und ihres Pfarrherrn abgesetzt. Ganz rechts vertreten ein junger Franziskaner und ein alter Jesuit die wenig interessierte Ordensgeistlichkeit. Ein ergriffenes altes Ehepaar bildet mit zwei geputzten Bürgermädchen und einem Bäckerjungen, der sein Umhängeblech mit dem unvermeidlichen Festtagsgebäck vorübergehend abgestellt hat, die rechte Zuschauergruppe. Am Sockel des Reiterdenkmals stehen weitere Bürgersleute, recht biedermeierlich, darunter ein älterer Herr, der die singend vorüberziehende Prozession süffisant durch sein Lorgnon betrachtet (Abb. 3 links).

Im Vordergrund links steht eine Gruppe (Abb. 2), die — wie wir sehen werden — den Hof repräsentiert; dahinter drei Künstler der nahen Akademie, diskutierend, ohne die Umzüge, die sich vor und hinter ihnen bewegen, ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen; man darf vermuten, dass es sich um Bildnisse handelt. — Den linken Abschluss der Darstellung bildet ein auf einer Kiste sitzender blinder Alter, der Rosenkränze, Gebetbücher und Texte von Liedern, die er zur Laute gesungen hat, feilbietet; „A Rosina“ liest man auf einem Blatt.

Eine junge Frau in der linken Gruppe (Abb. 2 und 4) fällt uns auf. Sie scheint nicht am Geschehen interessiert zu sein, blickt vielmehr aus dem Bild heraus, aber nicht auf den Betrachter, sondern eher versonnen ins Leere. Ein lichtblauer, um die Schultern geschlungener



4 Giuseppe Moricci, *L'Offerta dell'olio* (Ausschnitt). Florenz, Kunsthistorisches Institut.



5 Andrea Besteghi, Bildnis der Erzherzogin Augusta Ferdinanda, Prinzessin von Toskana. Lithographie, um 1843.

Schal fällt lang über ein hellgelbes Seidenkleid herab; das liebeliche Gesicht umgibt ein weisser Schuttenhut, unter dem Blumen hervorquellen. Dazu trägt die junge Frau in der Linken einen zusammengeklappten Fächer, in der herabhängenden, behandschuhten Rechten ein Seidentuch, in dessen Zipfel ein A mit einer Krone gestickt ist. Eine kleine Agraffe hält vorn den Schal zusammen und bildet mit dem — wie „vorgezeigt“ wirkenden — Verlobungsring den einzigen Schmuck. Es ist die Bestellerin des Bildes, Auguste Ferdinande von Toskana aus dem Hause Österreich. Die Ähnlichkeit mit ihrem Bildnis auf einer — wahrscheinlich im selben Jahr entstandenen — Lithographie von Andrea Besteghi (Abb. 5) ist überzeugend.<sup>5</sup>

Unser Bild ist 1843 gemalt und wurde vom 17. bis 24. September dieses Jahres in der Florentiner Akademie ausgestellt.<sup>6</sup> Am 15. April 1844 heiratete die damals neunzehnjährige Erzherzogin den Prinzen Luitpold von Bayern, den späteren Prinzregenten. Aus dem Nachlass

<sup>5</sup> Ich danke S.K.H. dem Herzog Albrecht von Bayern für die Erlaubnis zu Nachforschungen im Geheimen Hausarchiv in München sowie dem Direktor dieses Archivs, Herrn Prof. Dr. Hans Rall, für gütige Hilfe bei der Beschaffung des Vergleichsmaterials. Die Lithographie, signiert *A. Besteghi dis.* — *Lit. Ballagny*, Blattgrösse 580×407 mm, gehört zum Bestand der Wittelsbacher Porträtsammlung im Geheimen Hausarchiv.

Die Prinzessin Augusta, Tochter des Grossherzogs Leopold II. aus seiner ersten Ehe mit Maria Anna Carolina von Sachsen, ist am 1.4.1825 geboren und starb am 26.4.1864.

<sup>6</sup> *Gazzetta di Firenze*, Anno 1843, No. 119, Giovedì 5 Ottobre, p. 5: *Elenco degli oggetti di belle arti stati esposti nell'Accademia dalla mattina del 17. Settembre 1843 a tutto il dì 24 detto, in occasione della ricorrenza del solenne triennial Concorso. Prima Sala. Pittura a olio ... Le processioni del contado che recano offerte alla SS. Nonziata di Firenze, del sig. Gius. Moricci...* Ich danke Prof. Dr. Carlo Del Bravo herzlich für diesen und manchen anderen wertvollen Hinweis zu unserem Bild.



6 Giuseppe Moricci, *L'Offerta dell'olio*, Federzeichnung, Florenz, Uff. 1955 P.

ihres zweiten Sohnes, des Prinzen Leopold von Bayern<sup>7</sup>, gelangte das Gemälde in das Münchner Auktionshaus, aus dem es der Vorbesitzer erworben hat.

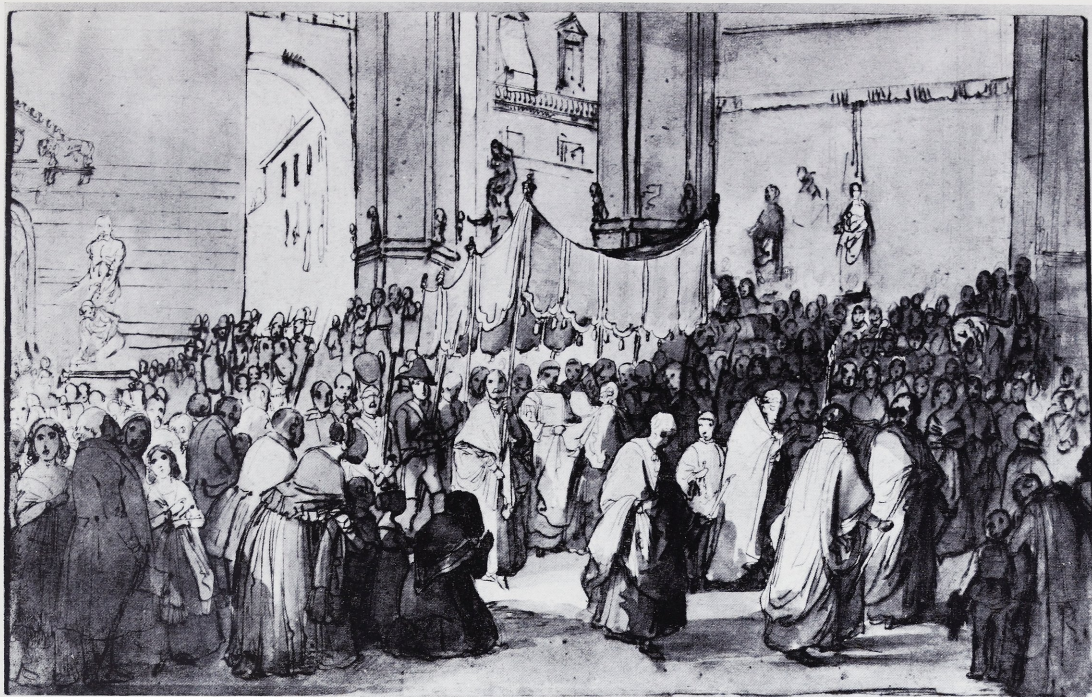
Offenbar hat die Auftraggeberin nicht von Anfang an den Wunsch gehabt, selbst im Bilde dargestellt zu werden. Eine ziemlich ins Detail gehende Vorzeichnung (Abb. 6), die vor einem halben Jahr aus dem Museum „Firenze com'era“ in das Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien übergeführt worden ist<sup>8</sup>, zeigt eine solche isoliert stehende Frauengestalt noch nicht. Die ältere Dame im dunklen Schultertuch, die dem dunkelblau gekleideten Knaben die Hand auf die Schulter legt und ihm den Angiolino zeigt, ist in der Zeichnung die Hauptperson dieser linken Gruppe. Eine grösstenteils verdeckte jüngere Frau, der Älteren im Gespräch zugewendet und einfacher gekleidet als die Prinzessin des Gemäldes, dürfte eher ein Kindermädchen sein; sie ist im Gemälde weggelassen.

Der Künstler hat sich bei der Schaffung dieser Gruppe nicht nur an die genannte Vorzeichnung, sondern mehr noch an einen anderen Entwurf gehalten, der einen ähnlichen Vorgang wie die *Offerta dell'olio* darstellt: eine *Corpus-Domini*-Prozession vor der *Loggia dei Lanzi*.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Auf dem Keilrahmen ist ein Zettel aufgeklebt mit dem handschriftlichen Vermerk „Eigenthum Sr. Kgl. Hoheit Prinz Leopold (v. Ihrer Kaisl. Hoheit Prinzessin Luitpold geerbt)“.

<sup>8</sup> Inv. Nr. 1955 P. — Feder in Sepia auf Papier, laviert, über Bleistift. 217/222 × 300 mm.

<sup>9</sup> G. Conti (a.a.O. p. 551-555; 2. Aufl. II, p. 184-188) gibt eine lebendige Beschreibung dieser Prozession zur Zeit der Lothringer Grossherzöge.



7 Giuseppe Moricci, Corpus-Domini-Prozession vor der Loggia dei Lanzi, Federzeichnung. Bremen, Privatbesitz.

Die Zeichnung (Abb. 7), vielleicht als Entwurf für ein ursprünglich geplantes — oder auch ausgeführtes — Pendant zu unserem Gemälde entstanden, befindet sich in Bremer Privatbesitz.<sup>10</sup> Die ältere Dame vorn links mit ihrem Schutenhut (Abb. 8) ist wörtlich in unser Bild übernommen. Und am linken Rand der Zeichnung steht eine junge Frau mit dem gleichen Schal um die Schultern, dem gleichen Décolleté, ähnlicher Handhaltung (nur ist es hier die Rechte) wie die Prinzessin auf dem Gemälde — und sie blickt wie diese aus dem Bild heraus und nicht auf das Allerheiligste, das eben vorübergetragen wird.

Möglich also, dass der Prinzessin Moriccis Entwurf zur „Offerta dell'olio“ gefiel, dass sie das Bild als Erinnerung an ihre Heimatstadt mit nach München nehmen wollte und dass sie darum den Gedanken hatte, sich selbst mit dargestellt zu sehen. Haltung, Blick, Stimmung und einige Details entsprechen der Situation, in der sie sich befand.<sup>11</sup>

Vielleicht ist es nun nicht mehr zu kühn, den Versuch einer Bestimmung auch anderer Personen der Gruppe zu machen. Die beiden von der Erzieherin betreuten Kinder sind äusserst sorgfältig, wenn auch einfach gekleidet, wie es damaliger Sitte am Hof entsprach. Dem Alter

<sup>10</sup> Feder in Sepia auf Papier, laviert, über Bleistift. 285 × 445 mm. — Kenntnis, Foto und Publikations-erlaubnis danke ich dem freundschaftlichen Entgegenkommen des Besitzers. Dieser dachte zunächst an eine andere Zuschreibung; doch beweist ein Vergleich der nur angedeuteten Zuschauergesichter im rechten Bildteil mit entsprechenden Gesichtern auf der Uffizienzeichnung ebenso wie viele andere Einzelheiten die Identität der Hand in beiden Zeichnungen.

<sup>11</sup> Nicht nur der Verlobungsring, auch der auffällende weiss-blaue Farbklang von Schal und Tuch könnte auf die bevorstehende Heirat hindeuten.



8 Giuseppe Moricci, Corpus-Domini-Prozession (Ausschnitt). Bremen, Privatbesitz.

nach könnten es Erzherzog Karl Salvator, damals vier, und die neunjährige Erzherzogin Maria Isabella sein, Kinder aus zweiter Ehe des Grossherzogs Leopold II. In den beiden Zeichnungen erscheinen die Kinder eher gleichaltrig, an Individualisierung war hier wohl noch nicht gedacht. — Der Herr im weissen Vatermörder dürfte dann der Hofmeister des Prinzen sein, während der Herr im hellen Zylinder zur Begleitung der Erzherzogin Auguste gehören würde.

Und wie das Bildnis der Auftraggeberin — vergleicht man das Gemälde mit der Vorzeichnung in den Uffizien — erst später ins Bild hineingenommen wurde, so geschah es vielleicht auch mit dem Bildnis des Künstlers. Wir sehen auf der Zeichnung zwei Männer mit Zylinderhüten im Gespräch, der linke entspricht etwa dem auch im Bild links stehenden; rechts hinter beiden, unbeteiligt, ein dritter ohne Hut. In der Künstlergruppe des Gemäldes vermutet man sofort Bildnisse zeitgenössischer Maler. Besonders aber fällt der rechte Hutträger auf mit seinem ungewöhnlichen Profil: ein Blick auf Angelo Triccas Karikatur von Moricci (Abb. 9) zeigt die lange Nase, das fliehende Kinn, die Bartkrause und vor allem die zur Mitte aufsteigenden Augenbrauen.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Die Zeichnung (220 × 150 mm) befand sich in der Sammlung Checucci, aus deren Katalog sie hier reproduziert ist: *I Macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checucci di Firenze, con prefazione di Ugo Ojetti*, Mailand 1928, Taf. CCXI. Andere Karikaturen von Moricci bei: *Telemaco Signorini, Caricaturisti e caricaturati al Caffè 'Michelangiolo'* (1848-1866), Florenz 1893, p. 14, 60 und auf dem Umschlag. Es muss berücksichtigt werden, dass Moricci das Bild als 37jähriger malte, die Karikaturen aber sicher nicht vor 1855 entstanden sind und den Künstler als etwa 50jährigen zeigen.





9 Angelo Tricca, Karikatur des Malers Giuseppe Moricci. Ehemals Florenz, Sammlung Enrico Checcucci.

Das Bild ist, wie gesagt, nicht sogleich in den Besitz der grossherzoglichen Familie übergegangen; vorher wurde es in der Herbstausstellung der Accademia di Belle Arti gezeigt.<sup>13</sup> Und als am 23. Juli 1844 Enrico Montazio in der Florentiner „Rivista“ einen biographischen Essay über Moricci veröffentlichte, erwähnt er nicht nur das Bild und seine Auftraggeberin, sondern auch die Tatsache, dass Pietro Thouar, ein zu seiner Zeit vielgelesener Literat, „alcune eleganti pagine“ darüber geschrieben habe — wo, konnte ich noch nicht ermitteln.<sup>14</sup>

In der im Anhang abgedruckten „Commemorazione“, die der Bildhauer Giovanni Paganucci beim Tode Moriccis seinem Malerkollegen gehalten hat, wird noch einmal auf den Erfolg des Bildes hingewiesen, das, obwohl seit 1844 im fernen Bayern, noch 35 Jahre später im Gedächtnis der Kollegen lebendig geblieben war.

<sup>13</sup> Siehe Anm. 6.

<sup>14</sup> Thouar ist vor allem als Jugendschriftsteller bekannt. Von 1832 bis 1848 gab er den Almanach „Il Nipote di Sesto Caio Baccelli“, später verschiedene Familienzeitschriften heraus. Ausserdem war er, was vielleicht in unserem Zusammenhang interessant ist, Bearbeiter der 3. (endgültigen) Ausgabe der italienischen Literaturgeschichte, die *Giuseppe Maffei*, Professor für italienische Literatur an der Münchner Universität, im Auftrag der bayerischen Schulverwaltung verfasst hatte: *Storia della letteratura italiana*, 2 Bde., Florenz 1853.

Wer war dieser Giuseppe Moricci, der nach unserem Bild zu urteilen so gut auch ein Düsseldorf-Genremaler à la Hasenclever gewesen sein könnte? Er ist in Florenz 1806 geboren, im gleichen Jahr, in dem Ingres sein Romstipendium antrat, um dort bald seine langjährige Herrschaft aufzurichten. Moricci entstammt somit dem gleichen Jahrgang wie Giovanni Carnovali, „il Piccio“, das Haupt der lombardischen Neoromantiker, und wie Giacinto Giganti, das bedeutendste Mitglied der Schule vom Posilip. Beide Maler, im Norden und Süden Italiens, gehören, wenn auch auf recht verschiedene Weise, zu den Überwindern des Akademismus in Richtung auf eine — der französischen *paysage intime* entfernt verwandte — neue romantische Malerei.<sup>15</sup> Für die grosse Erneuerung der Malerei, die von seiner Heimatstadt Florenz ausging, ist Moricci um etwa zwanzig Jahre zu früh geboren. Auch er suchte als Dreissigjähriger sich aus den Fesseln der akademischen Historienmalerei zu befreien; sein Ausweg war das Genre, die Vedute. Aber er stand in Florenz ziemlich allein, die neoklassischen Akademiker — Bezzuoli, Mussini, Ciseri u.a. — beherrschten die Szene bis zur Jahrhundertmitte und gerieten erst dann in die Defensive. Als 1855 in Florenz sich die jungen Künstler zum Sturm auf die Akademie sammelten und zum erstenmal in Italien in diesem Jahrhundert eine auch auswärts beachtete Malerei schufen, fand Moricci den Anschluss nicht mehr. Die Fattori, Lega, Signorini und all die anderen, die unter dem Zeichen der *macchia*<sup>16</sup> neue Ideale aufrichteten, gehören schon einer anderen Generation an. Die Macchiaioli haben den kleinen, untersetzten Mann mit den leicht vorquellenden Augen (Abb. 10) als eine Art Fossil aus einer Zeit, da es noch kein „Caffè Michelangiolo“ gab, angesehen und ihn mit gutmütigem Spott bedacht, wozu der Zölibatär mit seinen häufigen *amori più o meno clandestini* offenbar manchen Anlass bot. Dass ihm Angelo Tricca und Telemaco Signorini ein paar ihrer Karikaturen widmeten (Abb. 9)<sup>17</sup>, will allerdings nicht viel besagen, denn solches musste jeder, der das Künstlerzimmer des Caffè betrat, über sich ergehen lassen. Und Moricci war dort in der Via Larga nicht nur seit der Eröffnung 1848 Stammgast, sondern hatte sogar einen „Michelangelo auf den Befestigungen von San Miniato“ zur Ausschmückung beigetragen.<sup>18</sup> Die Wahrheit scheint mir in den Worten zu liegen, die Telemaco Signorini, nun auch schon fast ein Sechziger, 1893 dem längst Verstorbenen widmete:

*Quante care memorie rideda per chi lo ha conosciuto, questo solo nome!  
Il Moricci, vissuto celibe, fu il più buono, cortese e affettuoso amico nostro;  
era però di una eccessiva prudenza in tutto.*<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Palma Bucarelli, Dipingevano uomini e animali all'aria aperta, in: Epoca 9, Nr. 409 vom 3.8.1958.

<sup>16</sup> Ital. *macchia* ist sowohl der Fleck als auch das Buschdickicht, die *Macchia* in unserem Sinne. Die Künstler waren sich der Ambivalenz ihres Spottnamens durchaus bewusst. In Luciano Scarabellis Vocabulario della lingua italiana, Mailand 1878 — also zu einer Zeit, als der Name der Künstlergruppe noch nicht lexikonfähig war — heisst es (Bd. V, p. 9): *macchiajuolo 1) colui che esercita l'arte di cavar le macchie... 2) Che frequenta le macchie, cioè le boscaglie.* — Nun war aus dem Fleckentferner ein „Maler Klecksel“ geworden. Der Name „Macchiaioli“ ist zuerst 1862 nachweisbar; *macchia*, der kräftige Farbfleck, dürfte dabei als natürlicher Gegensatz zur Linie und blässlichen Farbgebung der Akademiker empfunden worden sein. Doch klingt im Namen der Künstlergruppe auch die Bedeutung „Strauchdiebe aus dem Busch“ noch mit an. Zum ganzen Fragenkomplex vgl. jetzt die noch ungedruckte Dissertation von Alexander Naujack: Untersuchungen zur Malerei der Florentiner Macchiaioli, Diss. Tübingen 1971 (Kap. II).

<sup>17</sup> Siehe Anm. 12.

<sup>18</sup> *Chi fu invece immancabile ogni sera ai ritrovi del caffè, fu Beppe Moricci (T. Signorini a.a.O., p. 54).* Über die Wandgemälde im Caffè Michelangiolo: *ebd.* p. 130; Piero Bargellini, Caffè Michelangiolo, Florenz 1944<sup>3</sup>, p. 168.

<sup>19</sup> A.a.O., p. 55. Signorini erzählt dann ein paar Anekdoten, u.a. wie sie zu vierzig Malerkollegen Moricci in seinem Atelier im Liceo di Candeli besuchen, aber immer einer nach dem anderen, so dass der arme Giuseppe schliesslich verzweifelt die Tür offenstehen lässt.



10 Giuseppe Moricci, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien, Selbstbildnissammlung.

Da Moricci nicht zu den Neuerern gehörte, deren Malerei nun Florenz und bald Italien mit ihrem Ruhm erfüllen sollte, hat ihn die reiche Macchiaioli-Literatur fast ganz mit Stillschweigen übergangen. Selbst eine so gründliche, systematisch geordnete Liste der italienischen Maler des Ottocento wie die von Guglielmo Gatti<sup>20</sup> verzeichnet seinen Namen nicht; ebensowenig Somarè's zweibändiges Werk.<sup>21</sup>

Bei Giardelli finden wir wenigstens seine Ateliers angegeben<sup>22</sup>, und mit diesen Adressen gelangen wir wieder in die unmittelbare Nachbarschaft des Kunsthistorischen Instituts.<sup>23</sup> Das erste Atelier lag an der Ecke Via degli Alfani - Via della Pergola, in dem Hause, das ehemals Luigi Gonzaga, den späteren Heiligen, und im 17. Jahrhundert den Kunsthistoriker Filippo Baldinucci beherbergt hatte. Von hier zog Moricci dann über den Borgo Pinti hinüber in die Via dei Pilastri, in das von vielen Künstlern bewohnte „Liceo di Candeli“, ehemals Augustinerinnenkloster, heute Carabinierikaserner.<sup>24</sup> Aber auch hier hielt es ihn nicht, und

<sup>20</sup> G. Gatti, *Pittori italiani dall'800 ad oggi*, Rom (1925).

<sup>21</sup> Enrico Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Mailand 1928. Auch in den seit 1967 erschienenen Bänden der Reihe „Mensili d'Arte“ des Fabbri Verlags hat Moricci seinen Platz noch nicht gefunden. — Ähnliches Schicksal erlitt der etwa gleichaltrige Florentiner Vedutist Emilio Burci, der auch 1879 gestorben ist; über ihn siehe jetzt *Carlo Del Bravo* im Katalog der Ausstellung „Disegni italiani del XIX secolo“, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe 1971, Nr. 43.

<sup>22</sup> Mario Giardelli, *I Macchiaioli e l'epoca loro*, Mailand 1958, p. 37 f.

<sup>23</sup> Vgl. die Zusammenstellung von Künstlerateliers bei Eva Briies, Palazzo Capponi-Incontri, der neue Sitz des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, in: *Mitt.* XII, 1965/66, p. 343-350.

<sup>24</sup> Walther Limburger, *Die Gebäude von Florenz*, Leipzig 1910, Nr. 418.

so landete er zuletzt in der Via S. Caterina d'Alessandria, unweit der heutigen Piazza dell'Indipendenza. Am 28. Januar 1879 ist Giuseppe Moricci gestorben.

Der Bildhauer Paganucci hat ihm, wie schon kurz erwähnt, in der Accademia di Belle Arti am 9. Februar 1879 die Gedenkrede gehalten, aus deren Druck wir nun auch etwas mehr über Moriccis Lebenslauf erfahren.<sup>25</sup> So trat er auf den Rat Luigi Sabatellis, mit dem die Familie befreundet war, in die Akademie ein<sup>26</sup> und gewann dort 1828 beim Concorso triennale den Preis mit einer Zeichnung der Auferweckung des Lazarus. Zu dieser Zeit stand die Akademie ganz unter Canovas und Ingres' Einfluss, und der Redner blickt mit Verachtung auf die damalige „Arte Accademica“ zurück, die auch den jungen Moricci beeindruckt hatte. „Aber durch ein eingeborenes Schönheitsgefühl erkannte der Maler, dass er einen anderen Weg zu gehen habe, der mehr den Ideen, Vorlieben und Bedürfnissen der Gesellschaft, in der er lebte, entsprach“. Und so ergab er sich, seinem *genio* folgend, der Genremalerei, behandelte Stoffe aus dem Familienleben und interessante Veduten seiner Stadt, „so dass auf seinen Leinwänden niemals die Belehrung vom Vergnügen getrennt ist“.<sup>27</sup> Paganucci sagt dann, Moricci habe als erster diese Art von Malerei dem Urteil eines Publikums, das der mythologischen Themen müde war, vor Augen gestellt; das wird jedenfalls nur für Florenz gelten. Über unser Bild sagt der Redner interessanterweise — nachdem er es kurz beschrieben hat —: „Quel dipinto della processione, del nostro Giuseppe, fu da tutti largamente encomiato“. Sein zusammenfassendes Urteil über den Kollegen ist: er war kein überragendes Genie, aber ein Künstler, der das Seinige beitrug zur Umwandlung der Kunst, die er auf den Weg zum Wahren leitete.

Da Moricci heute hauptsächlich als Vedutenmaler geschätzt ist und seine Bleistiftzeichnungen und Aquarelle als historisch-topographische Quellen von Wert sind<sup>28</sup>, ist eine genaue Betrachtung der „Offerta dell'olio“ auch in dieser Hinsicht erlaubt. Dabei fällt sofort auf, dass die Zeichnung in den Uffizien offenbar in dem Bestreben, der Handlung einen Raum von geschlossenem Charakter zu geben, die örtlichen Gegebenheiten willkürlich verändert hat: Inno-

<sup>25</sup> Da die seltene Schrift die ausführlichsten Angaben über Moricci enthält, die in der Literatur zu finden sind, soll sie im Anhang in extenso abgedruckt werden. Der Verfasser, geb. 1829 in Livorno, ging 1880 nach Montevideo und starb dort 1888.

<sup>26</sup> Der Historienmaler Luigi I Sabatelli war Lehrer an der Mailänder Akademie, aber 1822-25 nach Florenz beurlaubt. Mit seinen Söhnen Francesco († schon 1829) und Giuseppe († 1843), beides Maler in der Kunstrichtung des Vaters, scheint der junge Giuseppe Moricci und sein Bruder Torello befreundet gewesen zu sein. Eine Bildniszeichnung von der Hand Giuseppe Moriccis, die Giuseppe Sabatelli darstellt, ist laut *Comanducci* (Bd. III, Mailand 1962<sup>3</sup>, p. 1242) in der Galleria d'Arte moderna in Mailand.

<sup>27</sup> Wir nennen einige Bildgegenstände, die in der Literatur erwähnt sind: Historienbilder: La cacciata di Gualtiero Duca d'Atene (noch vor Ussis bekanntem Gemälde in der Galleria d'Arte moderna in Florenz: *Paganucci*, s. Anhang S. 335). — Die Madonna des Cimabue (Museum Arezzo: *Thieme-Becker* XXV, p. 152). — Darstellung aus dem 35. Kapitel der „Promessi sposi“, wie Renzo den sterbenden Don Rodrigo im Lazarett zu Mailand erblickt, 1830 (*Nagler* IX, 1840, p. 498 f., nach „Kunstblatt“ 1830).

Genrebilder: L'avaro sospettoso (Frühwerk: Esposizione commemorativa del 90<sup>o</sup> anno della fondazione della Società delle Belle Arti di Firenze, Florenz 1933, Kat. Nr. 19). — Due amanti che consultano un astrologo (Museum Prato: *Comanducci* III, 1962<sup>3</sup>, p. 1242; *Eugenio Pieraccini*, Guida della R. Galleria antica e moderna e Tribuna del David, Florenz 1884, Nr. 46). — La lettera del volontario italiano nel 1859, letta alla sua famiglia (Museum Prato: *Comanducci*, a.a.O.; *Pieraccini*, a.a.O. Nr. 54). — Fucilieri francesi accampati alle Cascine, 1860 (*M. Giardelli* a.a.O. [s. Anm. 22], p. 31 und 133). — Le dolcezze materne, 1867 (*Gazzettino delle Arti del Disegno* vom 2. Februar 1867; Faksimile ed. *Alberto Maria Fortuna*, Florenz 1968, p. 23). — Es scheint, dass Moricci in den jährlichen Ausstellungen der Società (Promotrice) di Belle Arti oft mit ähnlichen Sujets vertreten war; genauere Durchsicht der zeitgenössischen Periodica würde das Bild zweifellos erweitern.

<sup>28</sup> Einiges davon ist ins Gabinetto Disegni e Stampe der Uffizien gelangt, anderes verwahrt das Museum „Firenze com'era“, dessen Bestände zur Zeit neu geordnet und katalogisiert werden; siehe vorerst: (*Nerino Ferri*) *Catalogo del Museo storico-topografico fiorentino nella Casa di Michelangiolo in Firenze*, Florenz 1909, p. 144. — Ich möchte vorschlagen, auch in dem „Monogrammisten B.M.“ (Ausstellung „Disegni italiani del XIX secolo“, Florenz 1971, Kat. Nr. 46) Giuseppe Moricci zu sehen, der von seinen Freunden immer „Beppe“ genannt wurde.

centi- und Annunziata-Fassade stossen unmittelbar im rechten Winkel aufeinander, die dazwischenliegende Via Capponi ist weggelassen. Die Ausführung im Gemälde ist topographisch genauer, und zwar hat der Künstler an der Ecke des Palazzo Grifoni (heute Palazzo della Regione Toscana) seinen Standpunkt bezogen, denn von hier stimmen die Winkel und Überschneidungen, wengleich der ganze Platz verständlicherweise in verkürzter Ansicht gegeben ist.<sup>29</sup>

Mit der perspektivischen Wiedergabe seiner Örtlichkeit hat Moricci Schwierigkeiten: nicht nur ist das Obergeschoss der Innocentifassade auf einen unmöglichen Fluchtpunkt bezogen und fluchtet nicht mit der anschliessenden Strassenfront; auch die Gestaltung der nördlichen Schmalwand der Loggia des Findelhauses, wie sie im mittleren der drei im Bild sichtbaren Bogen erscheint, ist perspektivisch misslungen. Doch sind die Rahmung der „*Ruota degli innocenti*“ und das darüberstehende Fresko des Poccetto — vor allem Äskulap mit dem toten Kind, das er mit Kräutersäften wiederzubeleben versucht — recht getreu wiedergegeben.<sup>30</sup>

Links neben diesem Bogen ist die in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts geöffnete Durchfahrt zur Via della Colonna — zu Moriccis Zeit Via del Rosaio — zu sehen, noch ohne die modernen Abgüsse von Wickelkindern in den Bogenzwickeln.<sup>31</sup> Dieser Teil der Innocentifassade und die schlichte Front des links anschliessenden Gebäudes entsprechen genau dem damaligen Zustand, wie wir ihn aus einer exakten Bauaufnahme aus dem Jahr 1838 von der Hand des Architekten Federico Pasqui kennen, die kürzlich veröffentlicht worden ist.<sup>32</sup> Pasqui hatte den Auftrag, die Fassade und den Portikus des Spedale degli Innocenti zu sichern und zu vervollständigen. Er tat dies, indem er die Gesamtfassade symmetrisch gestaltete, d.h. an die Durchfahrt zur Via della Colonna nördlich ein weiteres Joch anfügte, das genau dem äussersten südlichen Joch mit seinem vieldiskutierten nach unten umbiegenden Architrav entspricht. Dieses neue Nordjoch war also 1843 noch nicht vorhanden, 1845 ist es vollendet.<sup>33</sup> Seit 1621 im Besitz der Grossherzöge, enthielt dieser nach Westen gewendete Teil des Palazzo della Crocetta schon seit dem 17. Jahrhundert ein *dormitorio delle donne*, das zum Spedale degli Innocenti gehörte. Seit 1845 war diese Zugehörigkeit auch im Aussenbau kenntlich gemacht, aber schon 1880 wurde das Ganze dem neugeschaffenen Museo Archeologico einverleibt<sup>34</sup>, das hier zu unseren Zeiten vorübergehend seinen Haupteingang hatte.<sup>35</sup>

<sup>29</sup> Allerdings war dem Maler das Reiterdenkmal ursprünglich viel zu gross geraten, die Pentimente sind auf Abb. 1 wenigstens im Foto deutlich zu erkennen: an und über den Buchstaben „R I“ der Fassadenschrift sieht man die erste Ausführung der linken Vorderhand des Pferdes, während die Schultern des Grossherzogs anfänglich breiter in den Himmel und sein Kopf bis an den oberen Bildrand reichten. Nach der Verkleinerung der Reiterfigur musste der ganze Himmel neu gemalt werden.

<sup>30</sup> Mit Ausnahme der Büste des Don Francesco de' Medici von G. B. Sermei, die nicht sehr ähnlich geraten ist. Sogar das Fenstergitter der Ruota war genau ausgeführt gewesen, wurde aber später mit dem Charakterkopf des alten Mannes übermalt.

<sup>31</sup> Guido Morozzi und Attilio Piccini, *Il restauro dello Spedale di Santa Maria degli Innocenti 1966-1970*, Florenz 1971; p. 44 ist die Eingabe des damaligen Priors Vincenzo Borghini von 1557 zitiert (*fare un andito sotto la strada con volta forte*); die Ausführung hat sich bis 1600 hingezogen, wie die Daten am Eingangsbogen (MDC) und an dem Wickelkind über dem Ausgangsbogen (1599) sowie das Medici-Lothringen-Wappen im Gewölbe der Durchfahrt beweisen. Die Verfasser bilden *ebd.* auch zeitgenössische Aufrisszeichnungen des alten und neuen Zustandes ab.

<sup>32</sup> Morozzi-Piccini a.a.O., p. 51; die Zeichnung ist im Archivio Ospedale Innocenti (Filza n. 205, parte 2<sup>a</sup>).

<sup>33</sup> Morozzi-Piccini a.a.O., p. 52; siehe auch (U.C.) Guida artistica dello Spedale degli Innocenti di Firenze, Florenz 1920, p. 5.

<sup>34</sup> Mitsamt dem Palazzo della Crocetta in der Via della Colonna, der zu Moriccis Zeit ein Gästehaus für fürstliche Gäste des Hofes war: Federico Fantozzi, *Nuova Guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Florenz 1842, p. 391.

<sup>35</sup> Morozzi-Piccini widersprechen sich selbst, wenn sie p. 44 behaupten, die hier befindliche Türumrahmung sei beim Durchbruch der Via della Colonna übriggeblieben und an die heutige Stelle versetzt worden; die zitierte Bauaufnahme Pasquis von 1838 (*ebd.* p. 51) beweist, dass hier bis 1845 keine Tür war. Der Eingang zum Dormitorio befand sich wahrscheinlich links unter der Durchfahrt, wo ein Stich des frühen 19. Jh. eine Türumrahmung gleicher Form angibt: Francesco Bruni, *Storia dell'I. e R. Spedale di S. Maria degli Innocenti di Firenze etc.*, Bd. I, Florenz 1819, Taf. vor p. 37.

Die Annunziatafassade ist sehr wirklichkeitsgetreu abgebildet, doch sind die Pontormofresken über dem Mittelbogen<sup>36</sup> — zu seiten des Wappens Leos X. — nur in Umrisslinien angedeutet, während das unter dem Portikus sichtbare Verkündigungs mosaik des Davide Ghirlandaio in kräftigen Farben gemalt ist.

Die Farbigekeit des Bildes hebt die Personen deutlich von dem grauen Architekturhintergrund ab. Auf die beiden mittleren Gruppen fällt helles Licht. Der besondere Reiz des Gemäldes liegt zweifellos in der Charakterisierung der einzelnen Personen: in ihren Physiognomien, ihrer Kleidung und ihrem Verhalten gegenüber der vorbeiziehenden Prozession.

Die Offerta dell'olio an der SS. Annunziata ist leider inzwischen, wie so viele Florentiner Volksbräuche, aus dem öffentlichen Leben verschwunden. Es bleibt die historische Erinnerung.

<sup>36</sup> Der Bogen ist nur in der Zeichnung, nicht aber im Gemälde, korrekterweise ohne den äusseren Blindbogen wiedergegeben; dieser Bogen stammt noch von Antonio Manetti aus dem Jahr 1453.

## AN H A N G

Commemorazione del pittore Giuseppe Moricci  
letta nell'adunanza dei professori dell'Accademia di Belle Arti in Firenze il 9 Febbraio 1879  
dal professore Giovanni Paganucci  
Firenze  
Tipografia della Gazzetta d'Italia  
Via del Castellaccio, 12 bis  
1879

Quando uno si propone di parlare di un artista che visse molti anni, è necessario, a volerne giudicare con rettitudine, che egli si riporti con la mente al tempo in cui l'artista cominciò ad operare; perché solo col confronto di quello che allora faceva, può aversi una giusta misura per valutarne l'ingegno. L'arte non ha mai lunghi periodi di sosta; o progredisce o decade; e oggi per avventura è in via di progresso. Questo è certo bensì, che in ogni suo periodo storico, l'arte ebbe delle splendide glorie che non temono trascorrer di tempo; imperocché vivessero ingegni eletti, le cui opere immortali formano e formeranno l'ammirazione dei futuri, poiché in esse sia l'impronta del genio che s'impone sempre sotto qualunque forma si manifesti.

Così, per citarne alcune de' tempi più prossimi a noi, vivranno eterni il *Farinata degli Uberti* di Giuseppe Sabatelli e il gruppo dell'*Astianatte* di Lorenzo Bartolini.

Giuseppe Moricci non fu un ingegno superiore, fu però un artista che contribuì alla trasformazione dell'arte e ad incamminarla sulla via del vero. Il suo nome, che al nostro Collegio fu caro di registrare nell'Albo Accademico, avrà un posto onorato nella storia dell'arte.

Egli nacque a Firenze il dì 11 marzo 1806. Compiuto un corso di studi alle scuole degli Scolopi, fu dal padre (dietro il Consiglio del prof. Luigi Sabatelli, amico della famiglia) posto a studiare l'ornato in questa Accademia. Appassionatissimo per il disegno della figura, approfittò in appresso del ritorno in Firenze del prof. Sabatelli e del suo figliuolo Francesco, per entrare nel loro studio. Sotto la scorta di questi egregi, e facendo tesoro dei consigli che dai più distinti artisti, mentre frequentavano i suoi maestri, a lui giovanetto venivano largamente prodigati, poté arricchire la mente di quelle cognizioni che sono indispensabili per chi si accinge al difficile esercizio dell'arte.

Nell'anno 1828, prese parte al concorso triennale di questa Accademia riportandone il premio, col disegno rappresentante *Cristo che risuscita Lazzaro*.

Egli muoveva questi primi passi nella carriera dell'Arte, quando il rinnovamento operato dal Canova (morto 6 anni prima) era pervenuto al suo massimo sviluppo, e quell'arte, chiamata in seguito *Accademica*, ritenuta come il punto più culminante che si osasse mai di raggiungere. Parrebbe che ciò avesse dovuto imporre anche al giovanetto Moricci; ma egli invece per un innato sentimento estetico, intravide

che avrebbe potuto tenere una vita diversa e più consentanea alle idee, agli affetti e ai bisogni della società in mezzo alla quale viveva. Ed infatti, seguitando il suo genio, si diede tutto con sommo studio ed amore, alla pittura detta di genere, trattando argomenti familiari e interessanti vedute della città nostra, cosicchè nelle sue tele non è mai disgiunta l'istruzione dal diletto.

Questo genere di pittura, usato già con somma lode dagli antichi, fu, per lui primo, esposto all'apprezzamento del pubblico, ormai stanco dell'arte mitologica.

I soggetti da lui presi a trattare ci insegnano quanto fosse l'acume del suo intelletto, e quanta coscienza potesse nell'esercizio dell'arte.

Una delle prime sue opere fu *la cacciata di Gualtiero Duca d'Atene*; argomento che dopo un lungo volgere d'anni doveva fruttare larga messe d'onori a un egregio nostro collega.

Tenne dietro a questo «*L'avaros Sospettoso*» dal Moricci stesso stimato il miglior quadro fino allora da lui dipinto.

V'erano a quei tempi in Firenze certe antiche costumanze, le quali, se ne dica quel che si vuole, avevano in loro stesse qualche cosa che recava diletto. Forse perché allora la vita scorreva facile e tranquilla, né logoravano lo spirito le lotte politiche, né asciugavano le tasche insopportabili balzelli. Il fatto si è che la processione delle offerte che gli abitanti del contado facevano nel mese di maggio alla Chiesa della SS. Annunziata, col Bambino vestito da angelo, montato sopra un pacifico somarello, e le contadinelle abbigliate a festa, che gli facevano corteo, era di un effetto estremamente pittorico. Quel dipinto della processione, del nostro Giuseppe, fu da tutti largamente encomiato.

Sarebbe troppo lungo il passare in rassegna tutte le tele ch'ei dipinse; dirò solo, che nei soggetti egli fu sempre scrupoloso osservatore della moralità, né mai prostituì l'arte per sollecitare l'appetito degli acquirenti. E per lui, in gran parte, la pittura riprese la via del vero, sia per la naturalezza della composizione, sia per la verità della scena.

Gli artisti venuti dopo, a queste qualità, che agevolarono loro la via, aggiungendo la giustezza del chiaro-scuro e la verità del colore, diedero vita a delle opere che giustamente formano il nostro orgoglio.

Tale, a mio credere, fu il Moricci come artista. Come uomo ognuno l'ebbe caro e per l'affabilità del carattere e per l'onestà de' modi. Amante della critica, se onesta, fu scevro d'invidia, ed ammirò il buono comunque si palesasse, cercando di farne tesoro per migliorare sé stesso. Argutissimo come era, il suo conversare riusciva quanto mai dilettevole, specialmente quando imprende a narrare i suoi viaggi a Bologna, Venezia e Genova, ove contrasse amicizia con distinti artisti.

Fino all'ultima ora della sua lunga carriera lavorò instancabilmente, ed ebbe la soddisfazione di vedere acquistati, alla attuale esposizione della Società Promotrice, due quadri condotti a termine negli ultimi giorni della sua vita, alla quale mancò improvvisamente il ventottesimo giorno di quest'anno, lasciando negli amici desiderio perenne di sé, e nel fratello e nella sorella un dolore che solo il tempo potrà in parte mitigare.

Il Prof. P. Mauro Ricci delle Scuole Pie dettava la seguente epigrafe da incidersi in una lapide sul sepolcro del defunto.

## A GIUSEPPE MORICCI

DI ANNI LXXII

LA XXVIII NOTTE DEL GEN. MDCCCLXXIX

ADDORMENTATOSI IN CRISTO

LACRIME E LODI

PERCHÈ

NON SERVO ALL'AUTORITÀ DEI PIÙ GRANDI

RICERCANDO IL BELLO NEL VERO

RESE ALL'ARTE DELLA PITTURA

VIRTÙ DI GIOVINEZZA PERENNE

### RIASSUNTO

L'autore pubblica un dipinto, datato 1843, del pittore fiorentino Giuseppe Moricci (1806-1879), che si trova in possesso del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Il quadro rappresenta una piccola cerimonia che si svolgeva ogni anno, la Domenica in Albis, nella Chiesa della SS. Annunziata: l'Offerta dell'olio. La processione è formata da una confraternita del contado

accompagnata dal suo parroco. Nella processione è condotto anche un somarello bardato che porta l'offerta; sull'asino è seduto un bambino della parrocchia vestito da „angiolino“. I cittadini di Firenze assistono, più o meno interessati, alla processione. Nella figura di donna in primo piano sulla sinistra del quadro è da identificarsi il ritratto della committente del quadro stesso: Augusta Ferdinanda di Toscana della Casa d'Austria, che nel 1844 sposò il principe Luitpold di Baviera. La vita dell'artista può riassumersi brevemente. Appartenente alla generazione che sta fra i pittori accademici di soggetto storico del primo Ottocento ed i Macchiaioli della seconda metà del secolo, egli si dedicò soprattutto alla rappresentazione di soggetti di genere e di vedute. Nella letteratura artistica è finora quasi sempre ignorato. In appendice all'articolo è riportata l'orazione in memoria del pittore pronunciata dallo scultore livornese Giovanni Paganucci nel 1879 davanti all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Bildnachweis:

Barsotti, Florenz: Abb. 1, 2, 3, 4. — Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 6, 10. — Stickelmann, Bremen: Abb. 7, 8, 11.

Nach Fotokopie der Originallithographie: Abb. 5. — Nach „I Macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci“, Mailand 1928, Taf. CCXI: Abb. 9.



11 Giuseppe Moricci, Nächtliche Prozession. Bremen, Privatbesitz.

#### NACHTRAG

Als der vorstehende Aufsatz schon umbrochen war, erhielt ich das in Abb. 11 wiedergegebene Foto nach einer noch unbekanntenen Moricci-Zeichnung, ebenfalls in Bremer Privatbesitz (298 × 232 mm). Das Thema ist ähnlich: eine nächtliche Prozession — rechts die Notiz *di notte* — tritt aus einer Kirchentür auf eine steile Treppe heraus; der Ort müsste noch bestimmt werden. Die Gruppe rechts auf dem Treppenabsatz erinnert an einige Zuschauer auf unserem Gemälde.