





AN IMAGINIFICENT  
JOURNEY  
THROUGH ITALY  
PICTURED IN SEVEN  
PAINTINGS AND  
A MINIATURE  
15th to 20th centuries

**IMMAGINIFICO  
VIAGGIO  
DIPINTO  
IN SETTE QUADRI  
E UNA MINIATURA  
ATTRAVERSO  
L'ITALIA  
XV-XX SECOLO**

Introduzione  
CARLO SISI



**ENRICO  
FRASCIONE**



## INTRODUZIONE | INTRODUCTION

Con entusiasmo e paziente ricerca Enrico Frascione arricchisce di anno in anno la sua Galleria di opere singolari per qualità e rilevanza culturale, mettendo a disposizione degli studiosi, al di là delle contingenze di mercato, testi figurativi criticamente sollecitanti sia dal punto di vista estetico che sul versante dell'indagine storico artistica e più ampiamente interdisciplinare. Alla Biennale dell'Antiquariato del 2011, tanto per scegliere un campione significativo, un intenso *Ritratto di giovane* dipinto da Jacopo Foschi dava occasione a Carlo Falciani di ripercorrere l'evoluzione stilistica di un 'emergente' dell'arte toscana avviatasi con l'allunato presso Andrea del Sarto e quindi approdata ai doverosi e sentiti accostamenti alle 'maniere' di Pontormo e di Bronzino; d'altra parte, un inedito quadro di Antonio Puccinelli, monumentale evocazione di un episodio accaduto ai tempi della Repubblica fiorentina, Piero de' Medici cacciato da Palazzo Vecchio, impegnava chi scrive nella ricerca delle fonti storiche e nella definizione di un contesto culturale in grado di definire la rilevanza di quell'opera entro il dibattito che aveva caratterizzato in Toscana, all'altezza degli anni sessanta dell'Ottocento, l'ultima importante stagione della pittura di genere storico.

Occasioni, dunque, di scoperte e di approfondimenti che la cautela e il gusto di alcuni antiquari hanno ormai da tempo saputo offrire al pubblico dei collezionisti e degli storici dell'arte, come giustamente osservava Antonio Paolucci nell'introduzione al catalogo della citata edizione del 2011, dove son ricordate le celebri lezioni di attribuzioni tenute all'Università fiorentina da Roberto Longhi in cui comparivano spesso le foto di quadri 'difficili' e molto sollecitanti per la formazione di un conoscitore, provenienti appunto dalle fornite riserve della Galleria Frascione. Scorrendo gli archivi della Biennale, come si evince dal volume collettaneo pubblicato nel 2007 in occasione dei venticinque anni della ormai celebre manifestazione, compaiono spesso opere appartenute alla Galleria antiquaria di via dei Fossi che da sempre ha dimostrato di corrispondere ai requisiti peculiari di un mercato dell'arte curioso e aggiornato, vale a dire capace di incrociare le risorse del caso scovando 'capolavori nascosti', come pure di intuire le oscillazioni del gusto venendo incontro sia alle aspettative dei collezionisti che alle aspirazioni, non sempre appagate per scarsità di risorse delle istituzioni pubbliche. Capita inoltre che la rilevanza artistica di un'opera rientri d'autorità nelle maglie di un importante progetto espositivo, come si è verificato per la miniatura raffigurante *San Francesco in gloria* di recente esibita nella mostra 'Arte lombarda dai Visconti agli Sforza', al Palazzo Reale di Milano; prezioso frammento che apre la sequenza dello stand di Frascione, segnalando da subito i parametri di qualità garantiti per l'occasione. Frammento di pergamena ritagliato da un *Antifonario* che si attribuisce ad un anonimo maestro affine agli esiti più tardi di Michelino di Besozzo, la miniatura presenta una rara iconografia di San Francesco ritratto con i capelli biondi invece che "oscuri", come riporta nella sua 'cronaca' Giovanni da Celano, e provvisto d'una sontuosa corona allusiva alla sua glorificazione celeste. Lo circonda un turbine di serafini che evoca la definizione dantesca ("fu tutto serafico in

ardore”), mentre l’accentuata ostensione delle stigmate corrisponde all’iscrizione apposta sulla tavola del Maestro di San Francesco in Santa Maria degli Angeli, concepita di riflesso alle due bolle emanate da Gregorio IX nel 1237: “Gesù, le cui stimate decorano me, espressamente comprova me essere il suo diletto”.

Interessante è anche la tavoletta con la *Natività* di Gerolamo di Benvenuto, artista senese un po’ adombrato dal protagonismo del padre, Benvenuto di Giovanni, ma che gli studi hanno progressivamente riscattato dall’alunnato paterno ponendo in evidenza la sua partecipazione al clima di rinnovamento determinatosi a Siena nel passaggio fra Quattro e Cinquecento in coincidenza con la presenza in città di Luca Signorelli, di Gerolamo Genga, di Perugino e Pinturicchio. L’apparente arcaismo dello stile di Gerolamo, peraltro connaturato alla cultura figurativa senese antecedente la maniera, si è così interpretato quale riflesso dei molteplici spunti che potevano provenire dagli ‘stranieri’ chiamati ad operare dall’aggiornata committenza di Pandolfo Petrucci e di Francesco Piccolomini, per cui ora la critica attribuisce a Gerolamo il merito d’aver divulgato la visione “pontina”, cioè fiamminga, dei paesaggi e d’aver favorito l’assimilazione delle componenti squarconesche importate in Toscana da Liberale e da Gerolamo da Cremona, per cui già Longhi scriveva, a proposito del nostro pittore: “col suo mondo di minerali tagliati e di prismi cristallini, il suo posto più che a Siena si direbbe a Padova”. A proposito di contributi antiquariali al contesto degli studi, la tavola di Domenico Puligo analizzata da Elena Capretti e da lei inserita, ancora come ‘ubicazione ignota’, nella tesi di laurea e nel catalogo della mostra dedicata al pittore e allestita a Palazzo Pitti nel 2002, compare oggi in pubblico dopo un restauro che ne ha confermato, a detta della studiosa, l’autografia di Puligo riconoscibile nell’analogia scultorea dei volumi, nella gamma cangiante dei colori, nella devozione ai modelli sarteschi e nella cauta adesione alle eccentricità della maniera.

Anche il quadro di François Perrier viene per la prima volta alla ribalta dopo una prestigiosa fortuna critica sancita da Giuliano Briganti e, in seguito, dagli studi approfonditi di Erich Schleier che, pubblicando su un numero di ‘Paragone’ del 1968 un saggio sugli affreschi eseguiti a Roma dal pittore francese coglieva l’occasione per pubblicare la fotografia del quadro, precedentemente transitato sul mercato antiquariale. Ispirata ad una composizione di Lanfranco, l’opera declina in opulenza barocca i canoni di una mitologia che la letteratura contemporanea, a cominciare dal prezioso laboratorio di Giovan Battista Marino, arricchiva di dettagli, gli stessi che Perrier distribuisce nella complessa articolazione scenografica del dipinto in cui campeggiano in primo piano tritoni e nereidi, veri protagonisti della scena, che anticipano quasi sonoramente (si direbbe, adottando un linguaggio musicale, ‘in tromba marina’) l’incedere del carro di Nettuno e, a seguito, di Amfitrite, mentre sulla terra Eolo è impegnato ad imbrigliare o scatenare i venti. Figlio di Nettuno e di Melanippe, Eolo fu designato infatti da Zeus a governare i venti rinchiusi in una grotta delle isole Eolie, delicato e sovrumano incarico che, ritenuto indispensabile dagli dei, gli fruttò l’immortalità; Amfitrite, figlia di Oceano e Teti, si era invece rifiutata di sposare Nettuno andandosi a nascondere sotto il monte Atlante dove la andrà a prelevare un delfino per riportarla tra le braccia del dio: il quadro di Perrier riassume fedelmente le narrazioni del mito con una coralità e, nello stesso tempo, con una definizione dei ruoli da intendersi quale parafrasi figurativa di quel sincretismo delle arti che del Barocco fu la sigla distintiva. Nello stesso ambito temporale si collocano due dipinti che vanno ad accrescere i cataloghi di Pietro Liberi, con una *Maddalena penitente* ancora testimone delle

affezioni tizianesche dell'artista veneziano, e di Vincenzo Dandini, con un sontuoso e rutilante *Ritratto di gonfaloniere*, nel quale Sandro Bellesi riconosce quello di Pier Soderini da ascriversi alla serie delle opere votate, nel Seicento, al recupero iconografico dei protagonisti della storia toscana.

Entro il primo decennio del Novecento sono datati i due quadri che concludono in tono alto il percorso espositivo ideato da Enrico Frascione, entrambi riferibili al clima sperimentale che contribuì a far superare in Toscana le persistenze del naturalismo espresso nella così detta 'pittura dei campi' favorendo l'influenza del simbolismo mitteleuropeo e, di conseguenza, il serrato dialogo della figurazione con le componenti filosofiche e letterarie che prepareranno l'avvento delle avanguardie. Nel momento in cui adotta la tecnica del divisionismo, Plinio Nomellini dimostra il suo definitivo affrancamento dall'ambito fattoriano nel quale si era formato, per di più introducendo in *Giovinezza vittoriosa* il carico di suggestione letteraria che gli proveniva da documentate passioni dannunziane; lo stile decorativo di Galileo Chini si impone invece negli stessi anni quale straordinaria risorsa destinata ad innovare il gusto dell'arredo, dall'affresco all'oggetto d'arte, poiché fornisce inedite e coinvolgenti interpretazioni del Rinascimento più vitale e dionisiaco incrociando magistralmente gli apporti di una tradizione illustre con gli indirizzi figurativi del moderno linguaggio fiorentino.

Carlo Sisi

Year after year, with enthusiasm and the patience of a true researcher, Enrico Frascione enriches his Gallery with works that stand out for their quality and cultural significance, giving scholars access – beyond the contingencies of the art market – to works that are critically stimulating, both from the aesthetic point of view and that of art-historical, and more broadly interdisciplinary, investigation. At the 2011 Biennale dell'Antiquariato, just to take one representative example, an intense *Portrait of a Young Man* by Jacopo Foschi gave Carlo Falciani occasion to trace the stylistic development of an emerging figure in Tuscan art, starting with his apprenticeship with Andrea del Sarto and evolving towards a dutiful and deliberate shift to the *maniera* of Pontorno, and that of Bronzino; another instance involved an unpublished picture by Antonio Puccinelli with a monumental depiction of an episode from the era of the Florentine Republic – the expulsion of Piero de' Medici from the Palazzo Vecchio – which prompted the present writer to research historical sources and the cultural context so as to define the work's place in the debate that occurred in 1490s Tuscany, the last important period of historical genre painting.

Occasions, then, for discoveries and in-depth study, cautiously and tastefully offered for some years now by certain dealers to a public composed of collectors and art historians, as justly pointed out by Antonio Paolucci in the introduction to the catalogue of the 2011 edition. There he recollected the celebrated lessons on attribution given by Roberto Longhi at the University of Florence, in which there often appeared photographs of "difficult" paintings that were highly stimulating in shaping connoisseurship, selected from the rich stock of the Galleria Frascione. Going through the archives of the Biennale, as one can see in the collective volume

published in 2007 on the occasion of the twenty-five-year anniversary of this now famous event, one often finds works from the Gallery in Via dei Fossi, always proving it can meet the peculiar requirements of an ever-curious and informed art market – as well as combining resources, unearthing “hidden masterpieces”, sensing changes in taste, and meeting the aspirations and expectations of collectors, which are not always fulfilled for lack of resources on the part of public institutions. It can also happen that a work’s inherent significance places it within a major exhibition, as in the case of the miniature with *Saint Francis in Glory*, recently displayed at the Palazzo Reale in Milan as part of *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*. This precious item opens the group of works presented on the Frascione stand, sending an immediate message of quality: it consists of a fragment of vellum cut from an antiphonary attributed to an anonymous master whose work resembles the late oeuvre of Michelino da Besozzo. The miniature has a rare iconography, showing Saint Francis as a blond man (rather than dark-haired, as Giovanni da Celano records in his *cronaca*), and wearing a sumptuous crown alluding to his heavenly glorification. He is surrounded by a whirl of seraphim that evokes Dante’s definition (“all seraphic in ardour”), while the emphatic display of the stigmata corresponds to the inscription on the panel painted by the Master of Saint Francis in Santa Maria degli Angeli, a concept reflecting two Papal Bulls issued by Gregory IX in 1237: “Jesus, whose wounds decorate me, expressly proves I am his beloved”. Another interesting work is the small *Nativity* painted on wood panel by Girolamo Benvenuto, a Siennese painter who has been slightly overshadowed by the fame of his father, Benvenuto di Giovanni, but who has gradually been distanced by historians from his paternal background, underlining his place in the late 15th-century climate of renewal in Siena. The years around 1500 saw the presence there of Luca Signorelli, Girolamo Genga, Perugino and Pinturicchio. The seemingly archaic style of Girolamo di Benvenuto, part of a general trend in Siennese figurative culture before the onset of Mannerism, has been considered as a reflection of the multiple prompting of “foreign” artists working for the progressive patrons such as Pandolfo Petrucci and Francesco Piccolomini, so that current scholarship credits Girolamo with having spread the “Northern” (that is, Flemish) vision of landscape, and favouring the assimilation of Squarcione’s language, imported into Tuscany by Liberale da Verona and Gerolamo da Cremona. Indeed Roberto Longhi wrote of our painter that “given his world of cut minerals and crystalline prisms, one would say his place was Padua rather than Siena”.

Speaking of how dealers can contribute to research, the panel by Domenico Puligo studied by Elena Capretti, now makes its public appearance; she had included it (when it was said to be still in an unknown location) in her dissertation and in the catalogue accompanying the exhibition at Palazzo Pitti in 2002. Puligo’s authorship, as published by Capretti, is confirmed after conservation, with his sculptural sense of volume, *changeant* range of colours, devotion to the art of Andrea del Sarto, and cautious adherence to the eccentricities of Florentine *maniera*.

The painting by François Perrier, too, comes on stage for the first time, after a prestigious scholarly launch by Giuliano Briganti and thorough research by Erich Schleier, whose 1968 article in *Paragone* about the French painter’s Roman frescoes gave him occasion to publish a photograph of the painting, which had been on the art market. Inspired by one of Lanfranco’s compositions, the work reflects Baroque opulence while expressing mythology. This was the kind of mythological text that was being enriched with details in contemporary literature, especially by

Giovan Battista Marino – the same kinds of details that Perrier uses throughout his complex theatrical composition, its foreground filled with Tritons and Nereids. They are the true protagonists of the scene, almost audibly announcing (“in tromba marina”, one might say in musical language) Neptune’s advancing chariot, followed by that of Amphitrite, while earthbound Aeolus busies himself with reining in the winds, or letting them loose. The son of Neptune and Melanippe, Aeolus was charged by Zeus with governing the winds, which were shut up within a grotto on the Aeolian Islands: a delicate, superhuman task that gave him immortality, as the Gods considered it indispensable. Amphitrite, the daughter of Oceanus and Thetis, had refused to marry Neptune, and hid under Mount Atlas, from which a dolphin brought her back to the arms of the God. Perrier’s painting harmoniously assembles these different strands of the myth, defining the roles like a figurative paraphrase of Baroque artistic theory, with its distinctive syncretism.

There are two other works from this same period, each of which constitutes a new addition to the oeuvre of Pietro Liberi and Vincenzo Dandini, respectively: a *Penitent Magdalen* that conveys the Venetian artist’s enduring fondness for Titian, and a sumptuous, flamboyant *Portrait of a Gonfaloniere*, recognised by Sandro Bellesi as a likeness of Piero Soderini and an example of the seventeenth-century approach to commemorating historic Tuscan individuals.

Enrico Frascione’s exhibition ends on a high note with two pictures from the first decade of the twentieth century, both reflecting the experimental climate that existed in Tuscany at that time. They go beyond the persistent naturalism of the so-called “pittura dei campi”, opting for Mitteleuropean symbolism, and consequently favouring the dialogue between figurative art and philosophical and literary components that were to pave the way for the avant-garde movements of the day. Plinio Nomellini’s adoption of Divisionist technique marked his definitive break from Fattori – the world in which he was trained – and indeed his *Giovinezza vittoriosa* (*Youth Victorious*) contains a powerful element of literary evocation, derived from his known passion for the poetics of D’Annunzio. During the same years, the decorative style of Galileo Chini instead appears as an extraordinary resource that was destined to inject new life into domestic interiors, ranging from frescoes to *objets d’art*, since it provides entirely novel and engaging interpretations of the most vital and Dionysian Renaissance, masterfully combining the contributions of an illustrious tradition with the figurative objectives of modern floral language.

Carlo Sisi

# MAESTRO DELL'ANTIFONARIO DI BUDAPEST

attivo in Lombardia, 1440-1460 ca.

## Iniziale 'G' con San Francesco in gloria | Initial 'G' with Saint Francis in Glory

Tempera su pergamena, mm 190x155, miniatura ritagliata e incollata su carta  
Tempera on vellum, 190 x 155 mm, cutting glued onto paper

### Esposizioni | Exhibitions

*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, a cura di Mauro Natale e Serena Romano (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015), p. 228, cat. III.14.

La glorificazione di Francesco è il tema di questa bellissima iniziale, apparsa recentemente sul mercato antiquario fiorentino con un'attribuzione alla cerchia di Liberale da Verona e presentata da chi scrive alla mostra milanese *Arte in Lombardia dai Visconti agli Sforza*, da poco conclusa. Il santo, vestito del saio, scalzo, con le ferite ai piedi, alle mani e al costato, ancora sanguinanti, è accolto in paradiso da Dio Padre che si affaccia benedicente tra i serafini dall'alto della lettera. Il corpo di Francesco è circondato di raggi dorati. Sono i cherubini con le loro movenze leggere – e anche con la musica – ad accompagnare l'ascesa di Francesco al Padre. L'attributo della corona – alquanto insolito – allude alla glorificazione di Francesco nei cieli. La mano destra aperta, con il palmo rivolto all'esterno, quasi replica l'analogo gesto del Padre e nell'ostensione insistita delle stimmate la piena conformazione al Figlio. Il ritaglio ha privato la lettera della sua decorazione marginale a racemi con fiori dalle corolle aperte e ha risparmiato la figura di Dio Padre tra serafini con lunghissime ali colorate in verde, curiosamente ritagliate seguendone il profilo. Buono lo stato di conservazione e perfettamente leggibile è il delicatissimo gioco monocromo dei cherubini che riempiono lo spazio della lettera sul cielo blu dello sfondo, appena toccati da pennellate leggere di colore bianco e oro. Un serafino con il suo strumento a corda, un violino, si accomoda su un'ansa della lettera iniziale, inquadrato da una architettura ad arco trilobato sul quale insiste una curiosa quanto inverosimile edicola. La lettera iniziale è immaginata come una finta architettura secondo modelli portati al successo dalla bottega di Giovannino de Grassi sul finire del Trecento e divulgati in forme più semplificate dai miniatori lombardi delle generazioni successive, in particolare dal Maestro del Breviario Franceseano.

Il miniatore è da identificarsi con il Maestro dell'Antifonario di Budapest, un artista lombardo attivo intorno alla metà del XV secolo in ambito prevalentemente francescano<sup>1</sup>. Di lui si conosce il solo codice eponimo, un Antifonario oggi conservato alla Biblioteca Nazionale di Budapest (ms. Clmae 462), privato purtroppo di molte iniziali e pubblicato in anni ormai lontani da Elena Berkvovits<sup>2</sup> con un'attribuzione al senese Giovanni di Paolo. Altre iniziali, riconducibili al nostro miniatore, sono state poi identificate negli studi più recenti<sup>3</sup>. Segnalo per un confronto con la nostra iniziale altri due ritagli della British Library di Londra con *San Bernardino da Siena* (ms. Add. 18197 f.M) (fig. 1) e *Santa Chiara* (ms. Add. 7119 F) (fig.2).

Manca tuttora una catalogazione dei frammenti oggi noti che permetta di

1 Per un profilo biografico del miniatore cfr. la recente sintesi di Fabrizio Lollini, *Maestro dell'Antifonario di Budapest*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia Bollati, Sylvestre Bonnard Editore, Milano 2004, pp. 547-548.

2 Elena Berkvovits, *Un antifonario sconosciuto miniato da Giovanni di Paolo*, in "Corvina", VI, 9, 1943, pp. 435-452.

3 Mirella Levi D'Ancona, *The Wildenstein Collection. The Lombard School*, Olschki, Firenze 1970, pp. 29-34.





1  
**Maestro dell'Antifonario di Budapest**  
*San Bernardino da Siena, un frate e il trigramma*  
 Londra, The British Library, ms. 18197 f.M

2  
**Maestro dell'Antifonario di Budapest**  
*Santa Chiara*  
 Londra, The British Library, ms. Add. Add. 7119 F

ricostruire il contesto liturgico di provenienza e di conseguenza di acclararne l'appartenenza o meno all'Antifonario ungherese. Solo l'analisi diretta del manoscritto ungherese permetterebbe di verificare l'ipotesi di una possibile provenienza del nostro ritaglio dallo stesso codice anche se – a dire il vero – la nostra iniziale presenta un'esuberanza decorativa – e anche cromatica – che la distingue dalle iniziali dell'Antifonario e la avvicina piuttosto ad altri ritagli come la bellissima iniziale 'B' con *Davide e Dio Padre e Francesco in trionfo tra la castità, la povertà e l'obbedienza* con altri santi dell'ordine, Antonio di Padova, Bernardino e Chiara, e Maria con il Bambino, inseriti entro clipei all'esterno della lettera, attualmente al Fitzwilliam Museum di Cambridge (ms. Marlay Cutting it. 17)<sup>4</sup> (fig. 3).

Il linguaggio espressivo del maestro, in tutto affine a quello di un altro anonimo miniatore lombardo attivo negli stessi anni, il Maestro del Breviario francescano, e soprattutto la sua attività che pare essersi svolta quasi esclusivamente per una committenza minoritica, potrebbero supportare l'ipotesi di una possibile identificazione del nostro maestro con il più noto Maestro del Breviario francescano, forse lui stesso frate minore. L'Antifonario ungherese e le non poche iniziali ritagliate a lui attribuite provano la sua attività soprattutto nell'ambito della illustrazione di manoscritti liturgici, in cui associa al repertorio divulgato con pari soluzioni nei manoscritti attribuiti al Maestro del Breviario Francescano, a partire dal manoscritto eponimo della Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 337), un gusto lineare nelle figure di estenuata eleganza affine agli esiti più tardi di Michelino da Besozzo.

Nell'Antifonario ungherese è alquanto singolare il fatto che il nostro miniatore si sia limitato ad eseguire le sole iniziali con episodi della vita di san Francesco, mentre abbia lasciato ad un altro e più debole maestro i fogli rimanenti (ff. 1v, 41r, 89r, 103r)<sup>5</sup>. Spicca nelle iniziali autografe una capacità non comune nel visualizzare episodi noti e meno noti della vita di san Francesco come nel *san Francesco in preghiera* (f. 19r) o nel *san Francesco con i primi suoi dodici compagni* (f. 46r). Anche la nostra iniziale presenta un'iconografia davvero particolare. Il tema della glorificazione del santo è assimilato a quello di una vera e propria ascesa al cielo. Non può sfuggire l'evidente parallelismo con l'immagine di San Bernardino da Siena, anch'egli presentato mentre sale al Padre accompagnato da angeli musicisti come nel bellissimo rilievo di Agostino di Duccio nella lunetta del portale dell'oratorio di San Bernardino a Perugia. L'immagine probabilmente traduce una sacra rappresentazione allestita a Siena sulla piazza del Campo il 14 giugno 1450 in occasione della canonizzazione del santo senese. Ne abbiamo testimonianza nelle cronache del tempo:

“E poi s'ordinò una bella festa in sul' Campo intorno intorno con arboli, archi e feste e ogne arbe ne fè l'dorata (...) e a piè il Palazzo vi si fè un palco, e suso vi si cantò il Vespero col Vescovo e molti religiosi. Di poi a capo la Cappella, e alle finestre del Podestà si fè di legname uno paradiso ornato di panni, e una ruota di lumi, e uno artificio, dove santo Bernardino in similitudine andò in cielo con tutti gli strumenti che si poté avere, e fu condotto Santo Bernardino a piè di Dio”<sup>6</sup>.



Si tratta di un vero e proprio allestimento scenico, un paradiso “di legname” e “ornato di panni”, con un “artificio”, cioè una macchina che permetteva di sollevare in alto un “santo Bernardino in similitudine”, ovvero un’immagine del santo, probabilmente una statua che poteva essere in legno, gesso o argilla. Il modello per questa azione scenica è da ricercarsi nelle analoghe rappresentazioni allestite in occasione di alcune tra le più solenni feste liturgiche mariane, l’Annunciazione e l’Assunzione della Vergine.

Una rappresentazione in tutto analoga a quella per la canonizzazione di san Bernardino fu allestita a Siena una decina di anni più tardi nel 1461 in occasione della canonizzazione di un’altra santa senese, santa Caterina<sup>7</sup>. La forza – e anche la suggestione – del modello bernardiniano furono precocemente recepite e influenzarono anche l’iconografia di altri santi a partire proprio dal fondatore, Francesco di Assisi. Il Maestro dell’Antifonario di Budapest la ripropone con tutta evidenza nella nostra iniziale anche nel dettaglio della figura di Dio Padre che accoglie Francesco in paradiso. Una datazione di poco successiva il 1450 – peraltro suggerita anche stilisticamente – sembra potersi proporre per questa iniziale, un’immagine “senese” di *Francesco in paradiso*, tra le prime ad essere pubblicate in terra di Lombardia.



3  
**Maestro dell’Antifonario di Budapest**  
*Davide e Dio Padre, Francesco in trionfo tra la castità, l’obbedienza e la povertà* Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. Marlay Cutting It. 17

Milvia Bollati

4 Francis Wormald – Phyllis M. Giles, *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 111-112.

5 Nell’indicare i fogli ho seguito la numerazione utilizzata nel saggio già citato di Elena Berkovits 1943, p. 452, nota 1.

6 *Croniche sanesi di Tommaso Fecini*, Siena, Archivio di Stato, ms. D.35, II, 216, citate da Robert L. Mode, *San Bernardino in Glory*, in “The Art Bulletin”, 55/1, 1973, pp. 58-76, in particolare p. 59, nota 7.

7 Mode 1973, p. 59.

The glorification of Francis of Assisi is the subject of this beautiful initial, which recently appeared on the art market in Florence with an attribution to the circle of Liberale da Verona, and was catalogued by the present author in the exhibition *Arte in Lombardia dai Visconti agli Sforza*, recently concluded in Milan. The saint – wearing a Franciscan habit, barefoot, and with the wounds of his stigmatization on feet, hands and side still bleeding – is received in Paradise by God the Father, who appears blessing among the seraphim at the top of the initial. Francis’ body is surrounded by golden rays, and his divine ascent is assisted by gently-moving musical cherubim. The attribute of the crown, which is most unusual, alludes to the heavenly apotheosis of Francis. His right hand is open, palm outward, almost replicating the gesture of God the Father, and his emphatic display of the stigmata conforms fully with those of the Son. The cutting has deprived the letter of its marginal foliate decoration with open flowers, retaining the figure of God and the seraphim, their long green wings profiled by the curious, precisely-contoured cut. The condition of the miniature is good, and the play of the cherubim’s delicate monochrome tonality is perfectly legible, as they fill the space of the letter against

the background blue, barely touched by light brushstrokes of white and gold. A seraph holding a violin steadies himself on a curve of the initial letter, framed by a three-lobed arch that implausibly supports a tabernacle. The letter is imagined as fictive architecture of the kind much favoured in the workshop of Giovannino de Grassi at the end of the 1300s and made widespread, with simpler forms, by Lombard miniaturists of subsequent generations, and in particular by the Master of the Franciscan Breviary.

Our miniaturist is identifiable as the Master of the Budapest Antiphonary, a Lombard artist active around the middle of the 1400s, mostly in Franciscan circles<sup>1</sup>. Only one work of his is known, the eponymous codex now housed in the National Library in Budapest (ms. Clmae 462), an antiphonary unfortunately deprived of many of its initials, and published seven decades ago by Elena Berkovits<sup>2</sup> with an attribution to the Siene painter Giovanni di Paolo. Other initials attributable to our artist have been identified in more recent studies<sup>3</sup>. I would draw attention to two further cuttings for comparison with ours, both in the British Library, London: a *Saint Bernardino of Siena* (ms. Add. 18197 f. M; fig. 1) and a *Saint Clare* (ms. Add. 71119F; fig. 2).

There is still no overall cataloguing of the known fragments that would enable us to reconstruct the liturgical provenance of these pieces, and consequently clarify whether or not they belong to the antiphonary in Hungary. Only a direct analysis of that manuscript would allow us to verify the hypothesis that our cutting once formed part of it, although it must be said that our initial has an exuberance of decoration, not to mention colour, that distinguishes it from the initials in the Budapest Antiphonary, suggesting it is closer to other cuttings such as the beautiful initial 'B' with *David and God the Father* and *Francis in Triumph with Poverty, Obedience and Chastity* with other holy persons of the Franciscan Order (Anthony of Padua, Bernardino and Clare), and the Virgin and Child, set within roundels on the outer side of the letter, now in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (ms. Marlay Cutting It. 17; fig. 3)<sup>4</sup>.

The expressive language, closely resembling that of another anonymous Lombard miniaturist working in the same years, the Master of the Franciscan Breviary, and above all his activity, which appears to have catered almost exclusively to Franciscan patrons, could lend support to identifying our master with the better-known Master of the Franciscan Breviary, maybe a friar himself. The Budapest Antiphonary and the far from small number of initial cuttings attributed to its master prove that he was principally active in the realm of illustrating liturgical manuscripts. His style combines the repertory adopted in similar ways by the Master of the Franciscan Breviary (starting with the eponymous manuscript in the University Library, Bologna, ms. 337), showing a taste for the linear, with attenuated, elegant figures close to those in the late works of Michelino da Besozzo. An unusual aspect of the Budapest Antiphonary is that the miniaturist limited himself to executing only the initials with episodes from the life of Saint Francis, leaving the remaining sheets to another weaker master (ff. 1v, 41r, 89r, 103r)<sup>5</sup>.

The autograph initials stand out for their uncommon visual treatment of episodes (whether familiar or not) from the saint's life, as in *Saint Francis in Prayer* (f. 19r) or *Saint Francis with his first twelve Companions* (f. 46r). Our initial has a truly singular iconography. The subject of the glorification of the saint is made to resemble nothing less than an ascension into Heaven. One can hardly avoid comparing the parallel imagery of Saint Bernardino of Siena, also shown while ascending

1 For a biography of the artist, see the recent summary by Fabrizio Lollini, "Maestro dell'Antifonario di Budapest", in Milvia Bollati, ed., *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milan 2004, pp. 547-548.

2 Elena Berkovits, "Un antifonario sconosciuto miniato da Giovanni di Paolo", *Corvina*, VI, 9, 1943, pp. 435-452.

3 Mirella Levi D'Ancona, *The Wildenstein Collection. The Lombard School*, Florence 1970, pp. 29-34.

4 Francis Wormald and Phyllis M. Giles, *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge University Press, 1982, pp. 111-112.

5 In indicating foliation I have followed the numbering used in Berkovits 1943 cited above, p. 452, note 1.

6 *Croniche sanesi di Tommaso Fecini*, Siena, Archivio di Stato, ms. D.35, II, 216, cited by Robert L. Mode, "San Bernardino in Glory", *The Art Bulletin*, vol. 55 no. 1, 1973, pp. 58-76, especially p. 59, note 7.

7 Mode 1973, p. 59.

to God the Father accompanied by musical angels, as seen in the beautiful relief by Agostino di Duccio in the portal lunette of the Oratorio di San Bernardino, Perugia. The image is probably a translation of a *sacra rappresentazione* produced in the Piazza del Campo in Siena on 14 June 1450 on the occasion of the canonization of the Sienese saint. A contemporary chronicle describes the scene:

“E poi s’ordinò una bella festa in sul’ Campo intorno con arbori, archi e feste e ogne arbe ne fè l’dorata (...) e a piè il Palazzo vi si fè un palco, e suso vi si cantò il Vespero col Vescovo e molti religiosi. Di poi a capo la Cappella, e alle finestre del Podestà si fè di legname uno paradiso ornato di panni, e una ruota di lumi, e uno artificio, dove santo Bernardino in similitudine andò in cielo con tutti gli strumenti che si poté avere, e fu condotto Santo Bernardino a piè di Dio”<sup>6</sup>.

This consisted of an authentic theatrical production, with a Paradise “made of wood” and “adorned with cloth”, and an “artifice”, that is, a mechanism that allowed for the elevation of a “facsimile of saint Bernardino”, an image of the saint probably made of wood, gesso or clay. The prototype for this scenic event can be sought in similar representations organized on the occasion of the most solemn Marian liturgical feasts such as the Annunciation and Assumption of the Virgin. Just over a decade later, in 1461, a spectacle very similar to the one prepared for Saint Bernardino was produced for the canonization of another holy individual from Siena, Saint Catherine<sup>7</sup>. The power and indeed visual potency of the Bernardinian model were promptly absorbed and also influenced the iconography of other saints, including that of the founder himself, Francis of Assisi. It seems clear that the Master of the Budapest Antiphonary adopted this with great emphasis in our initial, including the detail of God the Father welcoming Francis into Heaven. A dating to shortly after 1450 – as also suggested by the style of the work – may be proposed for this work, one of the first “Sienese-style” images of *Francis in Paradise* to appear in Lombardy.

*Milvia Bollati*

# GIROLAMO DI BENVENUTO

Siena 1470 - 1524

## Natività di Gesù con un pastore | The Nativity with a Shepherd

Tempera su tavola, cm 62x45

Tempera on wood panel, 62 x 45 cm



1  
**Girolamo di Benvenuto**  
*Madonna col Bambino, San  
Girolamo e santa martire*  
Collezione Salini

1 *Catalogo della celebre collezione Ricci e di altro distinto collezionista: quadri di Raffaello, Domenichino, Rembrandt, Antonello da Messina, Canaletto...*, Roma, 15 marzo 1909, n. 310

2 M.G. Sarti, *Voce Girolamo di Benvenuto di Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma, 2001, p.XXX

3 A. Angelini in *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, a cura di L. Bellosi, Firenze, 2009, I, p. 349

La tavola è documentata nella Collezione Ricci a Roma nel 1909, anno in cui fu posta in vendita insieme ad altri quadri della medesima raccolta<sup>1</sup> ed assegnata ad Anonimo fiorentino del XV secolo. Con tale provenienza è catalogata nella Fototeca Zeri, con l'attribuzione a Girolamo di Benvenuto. Tale riferimento trova conferma nei precisi confronti con opere di analogo soggetto del pittore, in quel filone di produzione devota che è ben rintracciabile nella multiforme attività di Girolamo.

Pittore anche di deschi da parto, pale d'altare e affreschi, Girolamo si formò nella bottega del padre, Benvenuto di Giovanni, figura di primo piano nella Siena di fine Quattrocento. Dal 1491 risulta collaboratore del padre e ancora nel 1501 appare suo subalterno<sup>2</sup>, in una stretta relazione professionale nella quale talora è arduo distinguere la mano dell'uno e dell'altro. Tale sodalizio, che garantiva a Girolamo "una certa sicurezza economica e professionale"<sup>3</sup>, durò fino al 1505 circa. Dopo questa data lo stile del pittore diventa più personale, distaccandosi dal linguaggio espressivo paterno<sup>4</sup>.

La Natività di Frascone è accostabile a quella di Montalcino riferita alla medesima mano<sup>5</sup>, che reca gli analoghi motivi classicheggianti dell'edificio, ma soprattutto alla tavola omologa della Pinacoteca di Siena, simile anche nelle dimensioni. Il gruppo sacro, infatti, è quasi sovrapponibile a quello della tavola in esame, pure nella rigida posizione del Bambino, e anche le "mani dalle lunghe dita, falangi e polpastrelli indicati ad uno ad uno con uniformità apertamente intenzionale, voluta"<sup>6</sup> sono della medesima fattura. Il soggetto, che richiama anche le composizioni di Pietro di Domenico nella Pinacoteca di Siena (inv. 390 e inv. 279), testimonia la fortuna in terra senese della *Adorazione Sasseti* del Ghirlandaio, artista che fu introdotto a Siena grazie ai gusti filo fiorentini del banchiere Ambrogio Spannocchi<sup>7</sup>. Analogie stringenti si possono rintracciare anche con la *Natività* di Girolamo conservata presso il Monte dei Paschi di Siena, in particolare nella composizione e nel paesaggio di gusto nordico, con la strada tortuosa che si apre in sfondi marini mentre in lontananza l'alba mattutina "irradia il paesaggio con luce soffusa, simboleggiando l'avvento di una nuova era per tutta l'umanità"<sup>8</sup>. Caratteristico anche il motivo dei rampicanti sulle rovine, dipinti in entrambi i casi con una pittura minuta, in punta di pennello. E analogo è il gusto fiabesco<sup>9</sup>, che evoca l'atmosfera un po' incantata, ingenua e gradevole di queste immagini mariane, evidente anche nel 'fumetto' con la colomba dello Spirito Santo, quasi una sigla nelle scene di Natività dell'artista. Ma l'opera che meglio fornisce un preciso riferimento cronologico alla Natività Frascone è la tavoletta, di analoghe dimensioni, della Collezione Salini raffigurante la *Madonna col Bambino, San*



*Girolamo e santa martire* (fig. 1), correttamente da Angelini collocata in un tempo appena posteriore alla Pala Sozzini della Pinacoteca senese (firmata e datata 1508), e quindi intorno al 1510<sup>10</sup>. Se La Madonna della tavola Salini è sorella della Vergine del dipinto Frascione, nell'ovale del volto ma anche nel modo di marcare le sopracciglia e di eseguire le ciglia, il San Gerolamo è fratello invece del San Giuseppe, nella ruga che solca il viso e nelle barbe, eseguite con larghe pennellate giustapposte; e infine identiche appaiono le nuvole spumose e le aureole puntinate indicando per la *Natività* una cronologia assai prossima all'opera della Collezione Salini. In questa fase riscontriamo nel pittore senese "un addolcimento del tratto", qualità che fa di lui un artista "raffinato e sottile", ormai ben lontano dall'espressività paterna<sup>11</sup>.

Nicoletta Pons

This panel is documented in the Ricci collection in Rome in 1909, the year it was offered for sale together with other pictures from the same property<sup>1</sup>, ascribed to an anonymous Florentine of the fifteenth century. It is catalogued with this provenance in the Federico Zeri Photo Archive (Bologna, Fototeca Zeri), with an attribution to Girolamo di Benvenuto, and the authorship is fully supported by a comparison with similar devotional subjects painted by the artist, which constitute a specific and recognizable aspect of his multiform activity.

Girolamo was also a painter of commemorative birth trays (*deschi da parto*), altarpieces and frescoes, having been trained in the workshop of his father, Benvenuto di Giovanni, a leading figure in Siennese art of the late 1400s. In 1491 he is recorded as working in collaboration with his father, and in 1501 as his junior partner<sup>2</sup>, sharing a close professional relationship in which it is sometimes hard to distinguish one hand from the other. This partnership, which guaranteed Girolamo "a certain degree of economic and professional security"<sup>3</sup>, lasted until about 1505. After that date the painter's style becomes more personal, detaching itself from the expressive language of his father<sup>4</sup>.

The Frascione *Nativity* may be compared with the one in Montalcino, accepted as by Girolamo<sup>5</sup>, which has the same Classicizing architectural motifs, and especially with the similar panel in the Siena Picture Gallery, which is also close in dimensions. Indeed the two Holy Families can almost be superimposed, even in the rigidly-established pose of the Child, and the "long-fingered hands" in the Siena panel, "their phalanges and finger-tips indicated one by one with deliberate, intentional uniformity"<sup>6</sup> share the same handling as ours. The subject, recalling compositions by Pietro di Domenico in the Siena Picture Gallery (inv. nos. 390 and 279), reflects the popularity in Siennese territory of the *Sassetti Adoration* by Ghirlandaio, an artist who had been introduced to Siena thanks to the pro-Florentine tastes of the banker Ambrogio Spannocchi<sup>7</sup>. Clear parallels can also be found in Girolamo's *Nativity* in the collection of the Monte dei Paschi di Siena Bank, especially with respect to the composition and Northern European taste of the landscape, with a winding road that leads to a seascape, while the distant dawn "suffuses the landscape with its light, symbolizing the advent of a new era for all humanity"<sup>8</sup>. Further characteristic elements are the creepers on the walls of the ruins, in both cases minutely described with the tip of the brush, and the taste for

4 A. Angelini, in cit. 2009, I, p. 349

5 A. Bagnoli, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena, 1997, p. 49

6 F. Zeri, *Girolamo di Benvenuto: il completamento della "Madonna delle Nevi"*, in "Antologia di Belle Arti", III, 1979, nn. 9-12, p. 50

7 G. Agosti, *OSu Siena nell'Italia artistica del secondo Quattrocento (desiderata, scherzi, cartoline)*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, 25 aprile - 31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, p. 502

8 V. Anselmi, *Ritorno alla luce. Opere restaurate provenienti dalle Collezioni della Banca del Monte dei Paschi di Siena*, n. 1 (Girolamo di Benvenuto), s.l., 2013, p. 2

9 P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genova, 1978, p. 21

10 A. Angelini, in cit. 2009, I, p. 351

11 A. Angelini, in cit. 2009, I, p. 349

fable-like narrative<sup>9</sup>, which in these Marian images evokes a slightly enchanted, pleasantly ingenuous atmosphere, also perceptible in the “cartoon” presence of the dove of the Holy Spirit, which is almost a signature of the artist in his paintings of the *Nativity*.

The work that offers the most precise parallel with regard to chronology is the panel of similar dimensions in the Salini Collection with the *Virgin and Child with Saint Jerome and a Female Martyr Saint* (fig. 1), justly dated by Angelini to a moment shortly after the Sozzini altarpiece in the Siena Picture Gallery (signed and dated 1508), that is, around 1510<sup>10</sup>. If we can consider the Madonna in the Salini panel as the sister of the Virgin Mary in the Frascione picture, both in the oval form of the face and in how the eyebrows are marked and the eyelashes are painted, the Saint Jerome could be the brother of the figure of Joseph, in the wrinkled face and beard, described with broad, parallel brushstrokes; and we see identical, frothy clouds and dotted haloes, indicating that our *Nativity* was painted at a date very close to that of the Salini picture. In this phase of his oeuvre we can witness “a gentler handling” in the painter’s style – a quality that makes Girolamo di Benvenuto a “refined and subtle” artist, now quite distant from the explicit expressions of his father<sup>11</sup>.

Nicoletta Pons

1 *Catalogo della celebre collezione Ricci e di altro distinto collezionista: quadri di Raffaello, Domenichino, Rembrandt, Antonello da Messina, Canaletto...*, Rome, 15 March 1909, lot 310.

2 M. G. Sarti, “Girolamo di Benvenuto di Giovanni”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Rome 2001, pp. 543-544.

3 A. Angelini in L. Bellosi, ed., *La Collezione Salini. Dipinti, sculture e oreficerie dei secoli XII, XIII, XIV e XV*, Florence 2009, I, p. 349.

4 A. Angelini 2009, p. 349.

5 A. Bagnoli, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena 1997, p. 49.

6 F. Zeri, “Girolamo di Benvenuto: il completamento della ‘Madonna delle Nevi’”, *Antologia di Belle Arti*, III, 1979, nos. 9-12, p. 50.

7 G. Agosti, “Su Siena nell’Italia artistica del secondo Quattrocento (desiderata, scherzi, cartoline)”, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, exhibition catalogue ed. by L. Bellosi, Milan 1993, p. 502.

8 V. Anselmi, *Ritorno alla luce. Opere restaurate provenienti dalle Collezioni della Banca del Monte dei Paschi di Siena*, no. 1 (Girolamo di Benvenuto), n.p., 2013, p. 2.

9 P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Genoa 1978, p. 21.

10 A. Angelini 2009, p. 351.

11 A. Angelini 2009, p. 349.

# DOMENICO DEGLI UBALDINI DETTO IL PULIGO

Firenze 1492-1527

## Madonna col Bambino e San Giovannino

The Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist

Olio su tavola, cm. 124x94,5

Oil on wood panel, 124 x 94.5 cm

### Bibliografia | Literature

Galerie Fischer, Lucerne. *Deuxième exposition des tableaux anciens de grands Maîtres*, s.l. 1957, pp. 50-51n. 23;

S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge (Mass.), 2 voll., II, p. 227;

E. Capretti, *I dipinti di Domenico Puligo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1988/89, relatore prof. Mina Gregori, p. 447 n. 48;

E. Capretti, *Domenico Puligo, un protagonista 'ritrovato' dell'arte fiorentina del Cinquecento*, in *Domenico Puligo, 1492-1527. Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di E. Capretti e S. Padovani, Livorno 2002, pp. 24-53, in part. p. 50 n. 58.

1 S.J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge (Mass.), 2 voll., II, p. 227.

2 E. Capretti, *I dipinti di Domenico Puligo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1988/89, relatore prof. Mina Gregori, p. 447 n. 48.

3 E. Capretti, *Domenico Puligo, un protagonista 'ritrovato' dell'arte fiorentina del Cinquecento*, in *Domenico Puligo, 1492-1527. Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di E. Capretti e S. Padovani, Livorno 2002, p. 50 n. 58.

4 G. Cinelli, in F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, pp. 564-565; cfr. S. Padovani, *I ritratti Doni. Raffaello e il suo "eccentrico" amico, il Maestro di Seruidio*, in "Paragone", LVI, Ser. 3, n. 61, 2005, pp. 3-26, in part. p. 4.

5 Cfr. Capretti 2002, pp. 44-51, nn. 11, 18, 20, 35, con relativi rimandi alle schede in catalogo; inoltre il recente E. Capretti, in *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, a cura di S. Padovani, Firenze 2014, pp. 275-277 n. 59, con bibliografia.

Il dipinto è opera di Domenico Puligo fra le più risolte e originali, entro un corpus in cui risultano ricorrenti formule e schemi ripetuti, specie per composizioni di soggetto mariano destinate alla devozione domestica, come questa.

Riferito ad Andrea del Sarto nel catalogo della vendita del 17-21 giugno 1958 presso la Galleria Fischer di Lucerna (n. 2531), il quadro è stato espunto dal catalogo di Andrea da Freedberg<sup>1</sup>, che per primo ha accostato la tavola al "Puligo's late style". Chi scrive ha in seguito inserito la tavola nel corpus del Puligo, prima nella tesi di laurea<sup>2</sup> e poi nel saggio introduttivo al catalogo della mostra monografica sull'artista<sup>3</sup>. Il riferimento a Domenico Puligo ha trovato il consenso di Serena Padovani che ha proposto di identificare l'opera con "una Madonna che ha in mano un libro, con Gesù, e S. Gio: del Puligo" descritta da Giovanni Cinelli nel 1677 in casa Doni in corso dei Tintori<sup>4</sup>. I capolavori insuperabili della collezione erano stati acquisiti ai primi del Cinquecento da Agnolo di Francesco (1474-1539): i ritratti dello stesso Agnolo e della consorte Maddalena dipinti da Raffaello (Palazzo Pitti, Galleria Palatina), il *Tondo Doni* di Michelangelo (Galleria degli Uffizi), la *Sacra Famiglia* di Fra' Bartolomeo datata 1516 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini), a cui poi si aggiunse lo splendido bronzo di Donatello con *Amore-Attis* (Museo del Bargello).

Nel dipinto in collezione Frascione, le figure allungate dalle forme ampie e rotondeggianti, il volto largo e pieno della Madonna - con gli occhi lievemente sporgenti e come cerchiati, le sopracciglia molto fini e distanti, la fronte spaziosa, la bocca fine e sensibile, il mento piccolo e rotondeggiante - incorniciato dai capelli crespi e impalpabili, il panneggio fasciante dalle pieghe plastiche e profonde e i colori cangianti (il rosso laccato della veste, il blu intenso del manto, il giallo della camicia, il violetto del drappo intorno alla testa), bambini dai capelli inanellati e i nudi scultorei impegnati nelle pose forzate, il volto del piccolo Gesù gettato all'indietro con atteggiamento patetico, e ancora la luce baluginante da interno, sono tutti caratteri che rimandano a Domenico Puligo. Puntuali termini di confronto tornano in varie opere del Puligo, come la *Madonna col Bambino e san Giovannino* della Alte Pinakothek di Monaco (fig. 1) e la redazione variata altrettanto autografa della Galleria Palatina (inv. 1912 n. 169), oltre alla *Sacra Famiglia con San Giovannino* nel Museum of Art di Columbus (Ohio)<sup>5</sup> (fig. 2).



6 Cfr. Capretti 2002, pp. 44-51, nn. 7, 36 con rimandi alle schede relative in catalogo.

7 A. Forlani Tempesti, *Sul Puligo disegnatore*, in *Domenico Puligo*, 2002, pp. 54-63, in part. p. 57 e fig. 43 a p. 58.

L'ambientazione in una stanza contro una parete scura, in controluce, delimitata da un lato da una stretta finestra aperta su un paesaggio 'di maniera' e dall'altra da un tendaggio verde annodato, richiama anche lo schema di certi ritratti quali il *Giovane uomo con veduta di Firenze* di Oakly Park e la *Donna con turbante* della Ball State University di Muncie<sup>6</sup>.

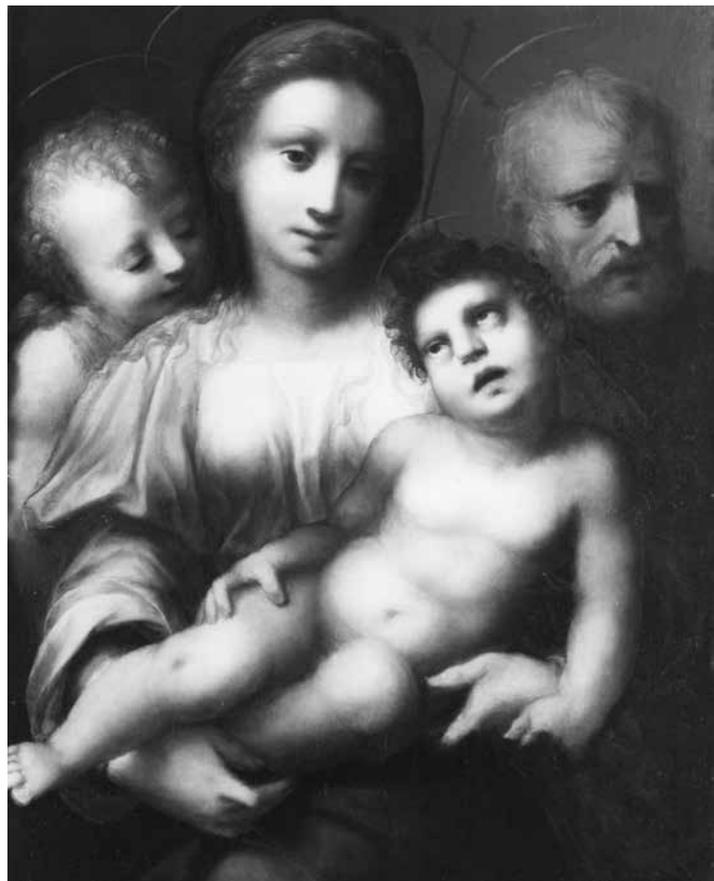
Nota distintiva del linguaggio del Puligo è poi lo sfumato di matrice leonardesca che pervade le forme e dà alla composizione una intonazione intima e dolcemente malinconica. L'artista si sofferma sugli "affetti" dei personaggi, espressi attraverso atteggiamenti patetici ma composti, interpretati quali "moti dell'animo". Il Puligo si ispira alla lezione leonardesca mediata dal linguaggio medio e armonioso di Andrea del Sarto, le cui opere sono evidentemente un punto di riferimento primario per Domenico. Seppur alieno dalle ardite sperimentazioni formali e contenutistiche che altri artisti del tempo, quali Pontormo e Rosso, andavano tentando, il Puligo appare ricettivo nei confronti di certe invenzioni: è il caso della posa del Bambino che parrebbe ispirarsi al *San Giovanni Evangelista* di Pontormo (Pontorme, Empoli, San Michele) della fine del secondo decennio, ma tale ripresa risulta come 'depurata' di qualsivoglia inquietudine. In Domenico tali suggestioni vengono 'normalizzate' e ricondotte entro i confini rassicuranti di rappresentazioni sommesse e sorvegliate: con un linguaggio accattivante, ma soffuso e intimo, il nostro pittore approda così a soluzioni prive di complessità concettuali e di alti aneliti spirituali, ma nel contempo ponendosi strettamente in linea con la tradizione fiorentina più recente e accreditata.

La composizione del dipinto Frascione rivela stringenti affinità, sia pure in controparte, con lo studio per una *Sacra Famiglia* in un foglio ora al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi n. 469 F r. (fig. 3). Il foglio proviene dalla raccolta del cardinale Leopoldo de' Medici, dove era ascritto allo stesso Puligo, attribuzione che – nonostante i dubbi espressi di recente da Anna Forlani Tempesti - risulta plausibile alla luce anche del confronto col dipinto<sup>7</sup>.

Nato a Firenze nel 1492, Domenico Ubaldini detto il Puligo fu allievo di Ridolfo

1  
**Domenico Puligo**  
*Madonna col Bambino e san Giovannino*  
Monaco, Alte Pinakothek

2  
**Domenico Puligo**  
*Sacra Famiglia con san Giovannino*  
Columbus (Ohio), Museum of Art



8 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Firenze 1568, ed a cura di G. Milanesi, in *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze 1878-1885, IV, 1879, pp. 469-473; su Domenico Puligo si veda in particolare il catalogo della mostra monografica *Domenico Puligo*, 2002 con bibliografia.

9 Si veda in proposito: T. Mozzi, *Giovanfrancesco Rustici. Le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della maniera*, Firenze 2008.

10 Vasari, cit., 1568.

11 Si veda: R. Spinelli, *Giovanni della Robbia, Domenico Puligo e i 'compagni del Paiuolo' alla Badia del Buonsollazzo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXVIII, 1994, pp. 118-129.

del Ghirlandaio. Come ricorda Vasari<sup>8</sup>, l'artista divenne "amico" di Andrea del Sarto, che lo aiutò "in molte cose, di disegni e di consiglio". Insieme al Sarto e ad altri artisti, il Puligo frequentò le allegre riunioni della cosiddetta Compagnia del Paiuolo che si svolgevano intorno a tavole imbandite in maniera fantasiosa e bizzarra nella bottega di Giovanfrancesco Rustici alla Sapienza<sup>9</sup>. Si iscrisse all'Arte dei Medici e Speciali solo nel 1525. Impegnato soprattutto in opere di destinazione privata e domestica, quali "Nostre Donne, ritratti ed altre teste"<sup>10</sup>, dalla metà del secondo decennio affrontò imprese più impegnative realizzando alcune pale d'altare di ampio respiro, in cui dimostrò le sue doti pittoriche e compositive. Fra queste è la *Madonna con il Bambino e santi* per l'altare Da Romena in Santa Maria Maddalena de' Pazzi eseguita nel 1526-1527, una delle poche opere del Puligo documentate e ancora nella collocazione originaria. Tale dipinto fa parte di una serie di commissioni che l'artista ricevette dall'ordine cistercense<sup>11</sup>. Nel corso della propria attività artistica, stilisticamente coerente e estranea a profondi ripensamenti e svolte radicali, il Puligo passò in maniera graduale da un linguaggio prossimo ai modi cadenzati e austeri di Fra Bartolomeo e la scuola di San Marco verso una sintonia sempre più profonda con i modi sarteschi, a cui si associarono nella fase tarda spunti desunti dalle invenzioni inquiete e anticlassiche di Rosso e Pontormo.

*Elena Capretti*

This panel was painted by Domenico Puligo, and is among his most assertive and original paintings within a body of work marked by recurring compositions, especially Marian subjects destined for private devotion, such as the one before us. Attributed to Andrea del Sarto in the sale catalogue of 17-21 June 1958 at the Fischer Gallery in Lucerne (lot 2531), the picture was excluded from the Florentine painter's oeuvre by Sydney Freedberg<sup>1</sup>, who was the first to associate it with "Puligo's

3  
**Domenico Puligo**  
*Studio per Sacra Famiglia*  
Firenze, Gabinetto Disegni e  
Stampe degli Uffizi



late style". The present author subsequently added it to Puligo's corpus, first in her dissertation<sup>2</sup> and later in an introductory essay to the catalogue of the monographic exhibition on the artist held in Florence in 2002<sup>3</sup>. Serena Padovani concurred with the attribution to Domenico Puligo, identifying it as "una Madonna che ha in mano un libro, con Gesù, e S. Gio: del Puligo" described by Giovanni Cinelli in 1677 as present in the Doni household in the Corso dei Tintori, Florence<sup>4</sup>. The outright masterpieces of that family's collection had been acquired in the early 1500s by Agnolo di Francesco Doni (1474-1539): the portraits of himself and his wife Maddalena Strozzi by Raphael (Palazzo Pitti, Galleria Palatina), the *Doni Tondo* by Michelangelo (Uffizi Gallery), the *Holy Family* by Fra Bartolomeo, dated 1516 (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini), and (later on) the splendid so-called *Amor-Atys* in bronze by Donatello (Florence, Bargello Museum). The painting in the Frascione collection abounds in qualities that point to Puligo's authorship: elongated figures with ample, rounded forms; the Virgin's broad, full face – her eyes slightly bulging and circled, fine, distant eyebrows, spacious forehead, fine, sensitive mouth, small, rounded chin – framed by woolly, impalpable hair; the drapery defined by deep, plastic folds; changeant colours (red lake on the robe, the intense blue cloak, the yellow chemise, and the violet of the fabric around the head); children with hair in ringlets; sculptural nudes in contrived poses; the Christ Child's face thrown back in an attitude of pathos; and light glimmering from within. Precise parallels appear in various works by Puligo, such as the *Virgin and Child with the Young Baptist* in the Alte Pinakothek, Munich (fig. 1) and its autograph variant in the Palazzo Pitti, Florence (Galleria Palatina, inv. 1912, no. 169), as well as the *Holy Family with the Young Baptist* in the Museum of Art in Columbus, Ohio (fig. 2)<sup>5</sup>. The setting of the figures within a room with a dark background, against the light, and defined on one side by a narrow window that opens onto a landscape 'di maniera' and on the other by a green drape tied in a loose knot, also recall the format of some of Puligo's portraits, such as the *Young Man with a View of Florence* at Oakly Park, Shropshire, and the *Woman with a Turban* in the Museum at Ball State University, Muncie, Indiana<sup>6</sup>.

A distinctive note in the language of Puligo is his use of *sfumato*, derived from Leonardo da Vinci, which pervades the forms and lends his compositions an intimate, sweetly melancholic tone. The artist dwells on his figures' "affetti", expressed through pathos-filled but self-possessed attitudes, interpreted as "moti dell'animo", and his inspiration by these Leonardesque "motions of the mind" was mediated by the proportioned, harmonious idiom of Andrea del Sarto, whose work was obviously a primary point of reference for Domenico. While his style was foreign to the audacious experiments in form and content sought by contemporary artists such as Pontormo and Rosso, Puligo seems to have been receptive to certain inventions of theirs: such is the case with our Child's pose, which appears to be inspired by Pontormo's *Saint John the Evangelist* (Pontorme, near Empoli, church of San Michele), painted in the late 1510s, though such an emulation has been purged, so to speak, of any sense of restlessness. In Domenico's painting such features become 'normalized' and guided back to the reassuring bounds of subdued, controlled imagery. Using a captivating but modulated and intimate language, our painter thus achieves an effect devoid of conceptual complexities or other spiritual longings, yet entirely aligned with the latest and authentic Florentine tradition. The composition of the Frascione panel shows close similarities, albeit in reverse, with the study for a *Holy Family* in a drawing in the Gabinetto Disegni e Stampe

1 S. J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge, Mass., vol. II, p. 227.

2 E. Capretti, *I dipinti di Domenico Puligo* (dissertation, University of Florence, 1988/89, supervisor Prof. Mina Gregori), p. 447 no. 48.

3 E. Capretti, "Domenico Puligo, un protagonista 'ritrovato' dell'arte fiorentina del Cinquecento", in *Domenico Puligo, 1492-1527. Un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, exhibition catalogue (Florence) ed. by E. Capretti and S. Padovani, Livorno 2002, p. 50 no. 58.

4 G. Cinelli, in F. Bocchi and G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Florence 1677, pp. 564-565; and cf. S. Padovani, "I ritratti Doni. Raffaello e il suo 'eccentrico' amico, il Maestro di Serumido", *Paragone*, LVI, ser. 3, no. 61, 2005, pp. 3-26, especially p. 4.

5 See Capretti 2002, pp. 44-51, nos. 11, 18, 20, 35, with reference to the related entries in the catalogue; and eadem, in S. Padovani, ed., *I dipinti della Galleria Palatina e degli Appartamenti Reali. Le Scuole dell'Italia Centrale 1450-1530*, Florence 2014, pp. 275-277 no. 59, with literature.

6 Capretti 2002, pp. 44-51, nos. 7 and 36, with reference to the catalogue entries.

7 A. Forlani Tempesti, "Sul Puligo disegnatore", in *Domenico Puligo*, 2002, pp. 54-63, especially p. 57 and fig. 43 on p. 58.

8 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani*, Firenze 1568, ed. G. Milanesi, Florence 1878-1885, IV (1879), pp. 469-473; *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, English translation by G. du C. de Vere, New York, 1996, vol. I, pp. 767-771; on Puligo in general see especially the catalogue of the monographic exhibition *Domenico Puligo*, 2002, with earlier literature.

9 For which see T. Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici. Le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della maniera*, Florence 2008.

10 Vasari, 1568 (1996) cit., p. 771.

11 See R. Spinelli, "Giovanni della Robbia, Domenico Puligo e i 'compagni del Paiuolo' alla Badia del Buonsollazzo", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVIII, 1994, pp. 118-129.

degli Uffizi, inv. no. 469 F recto (fig. 3). The sheet comes from the collection of Cardinal Leopoldo de' Medici, where it was ascribed to Puligo himself – an attribution which notwithstanding the doubts recently cast by Anna Forlani Tempesti seems plausible in the light of a comparison with the painting<sup>7</sup>. Born in Florence in 1492, Domenico Ubaldini, known as il Puligo, was a pupil of Ridolfo del Ghirlandaio. As recounted by Vasari<sup>8</sup>, the artist became a “friend” of Andrea del Sarto, who helped him “in many things, both in drawing and good counsel”. Together with Sarto and other artists, Puligo frequented the merry gatherings of the so-called Compagnia del Paiuolo, which took place around tables laid with whimsical, bizarre settings in the workshop of Giovanfrancesco Rustici at the Sapienza<sup>9</sup>. The painter only joined the Arte dei Medici e Speziali in 1525. Employed above all in works for private or domestic spaces, such as “pictures of Our Lady, portraits and other heads”<sup>10</sup>, Puligo took on more involved commissions starting in the later 1510s, painting atmospheric altarpieces that show his pictorial and compositional skills. Among these is the *Virgin and Child with Saints* for the Da Romena altar in Santa Maria Maddalena de' Pazzi, executed in 1526-1527, one of his few documented works, and still in its original setting; the work was part of a series of commissions Puligo received from the Cistercian Order<sup>11</sup>. During the course of his career, defined by stylistic consistency and without any profound reconsideration or sudden change of direction, Puligo gradually evolved from a language that was close to the sober rhythms of Fra Bartolomeo and the School of San Marco to an ever-deeper affinity with the manner of Andrea del Sarto, prompted in his late years by the restless, anti-Classical idiom of Rosso and Pontormo.

*Elena Capretti*

# PIETRO LIBERI

Padova, 1614 – Venezia, 1687

## Maddalena penitente | The Penitent Magdalene

olio su tela, cm 90×75  
oil on canvas, 90×75 cm



1  
**Pietro Liberi**  
*Tarquinio e Lucrezia*  
Collezione privata

2  
**Pietro Liberi**  
*Semele e Cupido respingono Giove*  
Collezione privata

1 U. Ruggeri, *Pietro e Marco liberi. Pittori nella Venezia del seicento*, Rimini 1996, scheda P114.

2 Ruggeri 1996, scheda P100.

3 Ruggeri 1996, scheda P90.

4 Ruggeri 1996, scheda P90 bis.

5 Ruggeri 1996, scheda P125.

Il dipinto raffigura la *Maddalena penitente* e si tratta di uno splendido autografo del prestigioso pittore veneziano Pietro Liberi, a lui certamente ascrivibile per il confronto con numerose opere della sua maturità, e segnatamente con l'affresco della *Gloria di Sant'Antonio* nella sacrestia della basilica di Sant'Antonio a Padova<sup>1</sup>, che nella figura della vergine utilizza lo stesso modello, di delicata eleganza, adottato dal pittore nella *Maddalena* qui esaminata.

Ulteriori e probanti confronti morfologici e stilistici si possono quindi istituire con il *Ritrovamento di Mosè* già nella collezione di Philip Pouncey a Londra<sup>2</sup> e in numerosi altri dipinti, dal *Tarquinio e Lucrezia* in collezione privata<sup>3</sup> (fig. 1) al *Semele e Cupido respingono Giove*, anch'esso in collezione privata<sup>4</sup> (fig. 2), in una rosa di confronto che si può del resto ulteriormente estendere, toccando anche opere sacre quali la *Sant'Elena che trova la vera croce* nella chiesa di Santa Croce a Cessalto (Venezia)<sup>5</sup>, presumibilmente collocabile, per la cronologia, accanto all'affresco della padovana Basilica del Santo.

La datazione di quest'ultimo al 1665, provata dai documenti pubblicati dai contratti (1852) e dal Sartori (1976), consente di collocare al culmine della maturità dell'artista anche questa sua inedita *Maddalena penitente*, che condivide con le opere recate a confronto la magistrale selezione della partitura disegnativa e plastica, nella resa di un cromatismo di espansa ricchezza, debitore delle esperienze cinquecentesche dell'artista, da Tiziano al Correggio e a Pietro da Cortona, in esiti stilistici che influiranno sulla contemporanea cultura figurativa italiana, non escluso Luca Giordano.

È opera di splendido effetto visivo e di bella conservazione: una giunta assolutamente importante al catalogo di Pietro Liberi.

Ugo Ruggeri

This image of the *Penitent Saint Mary Magdalen* is a splendid autograph painting by the distinguished Venetian artist Pietro Liberi, securely attributable by comparison with any number of his mature works, and in particular with the *Saint Anthony in Glory* frescoed in the sacristy of the Basilica of Sant'Antonio in Padua<sup>1</sup>, in which the figure of the Virgin Mary makes use of the same delicately elegant model depicted by the artist in the *Magdalene* discussed here.

Further, conclusive parallels of form and style can be made, for example with the *Finding of Moses* formerly in the collection of Philip Pouncey in London<sup>2</sup>, and with numerous other pictures, such as the *Tarquin and Lucretia* in a private collection<sup>3</sup> and the *Semele and Cupid Repelling Jupiter*, also privately-owned<sup>4</sup>. The range of comparisons can be extended to include other religious works including the *Saint Helen Discovering the True Cross* in the church of Santa Croce in Cessalto (Province of Treviso)<sup>5</sup>, presumably close in time to the



1 U. Ruggeri, *Pietro e Marco liberi. Pittori nella Venezia del seicento*, Rimini 1996, cat. no. P114.

2 Ruggeri 1996, cat. no. P100.

3 Ruggeri 1996, cat. no. P90.

4 Ruggeri 1996, cat. no. P90 bis.

5 Ruggeri 1996, cat. no. P125.

fresco in the church of the Santo in Padua.

The dating of the latter to 1665, as proved by documents published by Contratti (1852) and Sartori (1976), enables us to place this unpublished *Penitent Magdalene* at the peak of the artist's maturity. It shares with the works compared above a masterful handling of design and sculptural form, expressed through richly expansive tonalities and indebted to the artist's sensitivity to the sixteenth-century painting of Titian and Correggio, and to Pietro da Cortona. Liberi's stylistic achievement influenced contemporary figurative culture in Italy, including the art of Luca Giordano.

This canvas – a work of brilliant visual effect, and in very good condition – represents a thoroughly important addition to the oeuvre of Pietro Liberi.

*Ugo Ruggeri*

# VINCENZO DANDINI

Firenze, 1609-1675

## Ritratto di gonfaloniere fiorentino (Piero Soderini) Portrait of a Florentine Gonfaloniere (Piero Soderini)

Olio su tela, cm 125x102  
Oil on canvas, 125x102 cm

### Bibliografia | Literature

S. Bellesi, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600 e '700 a Firenze*, Firenze 2013, fig. 22.

L'opera, di eccellente qualità stilistica e in perfetto stato di conservazione, illustra all'interno di uno spazio abitativo apparentemente privo di profondità un'austera figura virile, posta in posa eretta, rivestita in eleganti abiti rinascimentali. Qualificabile per la fiera espressione del volto acuita suggestivamente dai lineamenti marcati modellati con netti e quasi violenti passaggi di luce e ombra, il personaggio, sprigionante ferina virilità, risulta disposto in prossimità di un tavolo dove lo stesso poggia, con determinazione, la mano destra.

Seppur priva di iscrizioni o di stemmi gentilizi che possano portare al riconoscimento del ritrattato, la tela rappresenta, senza margini di dubbio, un uomo politico di alto rango legato alla repubblica fiorentina. Ciò appare evidente dalla particolarità descrittiva dell'abito in seta cangiante rosso rosata rifinita con bordure di ermellino e nella foggia del copricapo "a tagliere" con due lembi pendenti nella parte tergale, ricorrenti nelle vesti ufficiali toscane tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.

Interessante rivisitazione seicentesca di un personaggio vissuto nel tardo Rinascimento, l'opera, in base ad appropriate considerazioni storiche e di costume, allude con probabilità a un gonfaloniere, forse identificabile con Piero Soderini (fig. 1), importante statista fiorentino. Proveniente da un'antica casata toscana, il Soderini, nato a Firenze nel 1452, fu nominato priore nel 1481 e pochi anni più tardi svolse importanti mansioni come ambasciatore per i Medici. In seguito alla morte di Lorenzo il Magnifico e alla cacciata della sua famiglia Piero Soderini, dopo la parentesi teocratica savonaroliana, fu nominato nel 1502 gonfaloniere a vita della Repubblica di Firenze. Tale nomina, che prevede nel capoluogo toscano un tentativo di governo dogale simile a quelli instaurati da tempo a Genova e Venezia, cadde proprio sul Soderini in quanto giudicato all'unanimità uomo imparziale e onesto che avrebbe svolto il suo ruolo nell'interesse della collettività e non per fini strettamente personali, come era avvenuto, in parte, con i Medici. Fautore di importanti innovazioni amministrative e giudiziarie, questo personaggio non fu comunque immune da errori governativi, che nel 1512, dopo il Sacco di Prato, portarono al suo allontanamento da Firenze. Rifugiatosi a Roma, dove trovò la protezione di papa Leone X, il Soderini morì in questo centro nel 1522. Pertinente per un probabile riconoscimento del ritratto con Piero Soderini appare soprattutto il confronto con un'incisione settecentesca nella quale vengono messi in risalto analoghi tratti somatici, come il naso lungo e leggermente aquilino, le folte sopracciglia e la bocca stretta dalle sottili labbra serrate.

Databile intorno alla metà del Seicento, l'opera mostra una cultura artistica

1  
Ridolfo Ghirlandaio  
*Ritratto di Pietro Soderini*  
Firenze, collezione privata





raffinatamente eclettica nella quale convivono armoniosamente richiami alla statuaria cinquecentesca e originali riflessioni sulla pittura classicista romana. In base a tali considerazioni e in virtù di particolari analisi stilistiche appare appropriato assegnare il dipinto al catalogo autografo di Vincenzo Dandini, figura di primissimo piano nel *pantheon* artistico toscano in età barocca.

Educato inizialmente allo studio della pittura sotto la guida del fratello Cesare, il Dandini, nato a Firenze nel 1609, completò i suoi studi nelle botteghe del Passignano, di Matteo Rosselli e di Andrea Commodi. Dopo aver raggiunto la sua autonomia professionale, attestata nel 1631 dall'immatricolazione all'Accademia del Disegno, fu inviato a Roma dai Medici, dove ebbe agio di studiare presso Pietro da Cortona e di eseguire alcune opere, una delle quali acquistata dalla famiglia papale del Barberini. In seguito al suo rientro in patria, avvenuto nel 1636, divenne uno dei pittori toscani più acclamati, come indicano le numerose commissioni, condotte in parte per la Serenissima Casa Medicea. Attratto dalla pittura naturalistica, dalle novità del classicismo romano e dal languore delle poetiche furiniana e reniana, il Dandini dette vita a opere originalissime, apprezzabili essenzialmente per l'alto tenore qualitativo, per la nobiltà degli impianti compositivi e per la smagliante brillantezza dei colori, spesso ricchi di effetti smaltati. Immagini sacre impregnate di una spiritualità pura e profonda caratterizzano l'ultimo tempo di attività dell'artista, che, carico di onori, morì nella città natale nel 1675<sup>1</sup>.

Collocabile sulla scia di opere votate al recupero storico toscano come la tela con *I priori del popolo fiorentino che stabiliscono la festa di san Giovanni Gualberto* di Filippo Tarchiani in collezione privata a Firenze<sup>2</sup>, il dipinto si caratterizza per felice connubio stilistico oscillante tra le linee di tendenza più acclamate della pittura fiorentina del pieno Seicento e le novità del mondo classicista romano. Deferente alla lezione del fratello Cesare negli effetti smaltati del lussuoso abito serico e nella passionale espressività del volto, intriso di nobile *dignitas*, il personaggio, mutuato tipologicamente da modelli giovanili di Pietro da Cortona o di Giacinto Gimignani, trova riscontri appropriati in varie figure licenziate da Vincenzo sia in pittura che in campo grafico. Pertinente per una formulazione analoga della figura, collocata in uno spazio architettonico interno improntata su tonalità brune, appare soprattutto il raffronto con la naturalistica immagine con *Sant'Anna* in collezione privata a Firenze<sup>3</sup>, analoga anche nella cruda durezza del volto, priva di intenti edonistici, e con il monumentale *San Bartolomeo* nella Galleria Lodi a Milano, apparso nella Biennale Internazionale dell'Antiquario a Firenze nel 2011 e finora inedito, qualificabile per la solidità della struttura anatomica che domina imperiosamente l'intera composizione. Affinità nella durezza dei tratti del volto ricorrono con frequenza anche in alcuni disegni dell'artista, tra i quali appare sufficiente menzionare il *Ritratto virile con cappello e occhiali* nel Royal Cornwell Museum a Truro e la *Testa di monaco* nella raccolte del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, caratterizzati da linee marcate che infondono vitalità alle figure<sup>4</sup>.

1 Per il profilo biografico-critico sul pittore si veda S. Bellesi, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Ospedaletto-Pisa 2003; con bibliografia precedente).

2 C. Pizzorusso in *Il Seicento Fiorentino, Pittura*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, p. 163.

3 S. Bellesi, *Vincenzo Dandini* 2003, p. 86 n. 11; con bibliografia precedente.

4 S. Bellesi, *Vincenzo Dandini* 2003, p. 172 nn. 29.30; con bibliografia precedente.

Sandro Bellesi

This painting, brilliantly stylish and in perfect condition, portrays an austere male figure in a domestic space, though seemingly without any spatial reference. He stands erect and is dressed in elegant Renaissance clothing. Defined by proud facial features, evocatively modelled with almost violent passages of light and dark, the sitter conveys an animal virility. He is posed next to a table and rests his right hand on it with determination.

Albeit lacking any inscription or coat of arms that might help us identify the sitter, the picture undoubtedly portrays a high-ranking individual of the Florentine Republic. This is clear from his specifically-described attire: a robe of red shot silk trimmed with ermine and a headdress “a tagliere”, with strips hanging down the back, forming part of the dress of Tuscan officials between the late 1400s and early 1500s.

As an interesting seventeenth-century revisitation of a figure from the High Renaissance period, this painting alludes to a *gonfaloniere* (literally, standard-bearer, or leader of the government), and the subject may be identified as the important Florentine statesman Piero Soderini. A member of an ancient Tuscan family, Soderini was born in 1452, nominated prior in 1481 and held the post of Medici ambassador a few years later. Following the death of Lorenzo the Magnificent and the expulsion of the Medici family, and after the brief theocracy of Savonarola, Soderini was appointed *gonfaloniere* for life by the Republic of Florence in 1502. Such an appointment, effectively an attempt to give Florence a Doge-like government along the lines of the well-established examples of Genoa and Venice, was bestowed on Soderini because he was unanimously perceived as an impartial and honest individual who would carry out his role for the benefit of the collective populace, and not for strictly personal ends, as had happened in part with the Medici. Yet although he enacted important administrative and judiciary reforms, he was not immune from errors in government, and the Sack of Prato in 1512 led to his being distanced from Florence. He took refuge in Rome, where he found protection under Pope Leo X de’ Medici, and died there in 1522.

A clear parallel for the identification of the person portrayed here as Piero Soderini appears in an eighteenth-century engraving in which the subject has similar facial features -- a long, slightly aquiline nose, bushy eyebrows and tight-lipped mouth. Datable to the mid-seventeenth century, our painting has a refined eclecticism that harmoniously combines echoes of sixteenth-century statuary art and original reflections on Classicizing Roman painting. Based on such considerations, and by virtue of its style, it seems appropriate to place this picture within the autograph oeuvre of Vincenzo Dandini, an absolute protagonist of the Tuscan Baroque pantheon.

Born in Florence in 1609 and initially educated as a painter by his brother Cesare, Vincenzo Dandini completed his studies in the workshops of Passignano, Matteo Rosselli and Andrea Comodi. Having achieved professional independence by 1631, the date of his matriculation in the Accademia del Disegno, he was sent by the Medici to Rome, where he was able to study with Pietro da Cortona, executing several works, one of which was acquired by the family of Pope Urban VIII Barberini. After his return to Florence in 1636, Vincenzo became one of the most acclaimed Tuscan painters, as one can tell from the numerous commissions he received, many of them from the Grand Ducal household. Attracted by naturalism, the novel features of Roman Classicism and the poetic languor of Furini and Reni, he painted highly original works, essentially defined by a sustained level of quality,

1 For a biography of the painter and a critical study of his oeuvre, see S. Bellesi, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Ospedaletto (Pisa) 2003, with earlier literature.

2 C. Pizzorusso in *Il Seicento Fiorentino, Pittura*, exhibition catalogue, Florence 1986, p. 163.

3 S. Bellesi 2003, p. 86 no.11, with earlier literature.

4 S. Bellesi 2003, p. 172 nos. 29-30, with earlier literature.

a nobility of composition and sparkling colours, the latter often outstanding for their richly enamelled appearance. Dandini's last period saw the creation of sacred images steeped in a pure, profound spirituality. He was the recipient of many honours before his death in Florence in 1675<sup>1</sup>.

Our painting is one of several dedicated by local artists to the revival of Tuscan history – compare, for example, Filippo Tarchiani's *Florentine Priors Establishing the Feast of Saint John Gualbert* (Florence, private collection)<sup>2</sup>– and shows a felicitous blend of the latest trends in mid-Seicento Florentine painting and the new world of Roman Classicism. Deferring to the manner of his brother Cesare in the gleaming effects of the luxurious silk robe and the passionate, dignified expression of the figure's face, Vincenzo's portrait is a modulation of the types earlier inspired by Pietro da Cortona and Giacinto Gimignani, which recur in a number of his paintings and drawings. A good parallel for the treatment of a figure in an architectural interior, described in brown tonalities, can be seen in the naturalistic portrayal of *Saint Anne* in a private collection in Florence<sup>3</sup>, similar also for its unflinching description of the face, austere and devoid of any self-satisfaction; and in the monumental *Saint Bartholomew* (Milan, Galleria Lodi, exhibited at the 2011 Florence Biennale and still unpublished), its solid anatomical structure imperiously dominating the entire composition. Parallels for the strong lines of the figure's face are frequent in Dandini's graphic *oeuvre*: suffice it to mention the *Portrait of a Man with a Hat and Spectacles* in the Royal Cornwall Museum in Truro, and the *Head of a Monk* in the Drawings Cabinet of the Uffizi in Florence, both characterized by emphatic lines that lend vitality to the figures<sup>4</sup>.

Sandro Bellesi



# FRANÇOIS PERRIER

Pontarlier, Franche-Comté, Borgogna c. 1594 – Parigi 1649

## Il trionfo di Nettuno (Nettuno e Eolo) | Inglese

olio su tela, cm. 140,5 × 172,5  
Inglese

### Bibliografia | Literature

E. Schleier, *Affreschi di François Perrier a Roma*, in 'Paragone' 217, 1968, p. 44, fig. 23.

1 E. Schleier, *Affreschi di François Perrier a Roma*, in 'Paragone' 217, 1968, p. 44, fig. 23.

2 L. Bartoni – S. Pierguidi, *Gli affreschi di Giovanni Francesco Grimaldi e François Perrier nel salone di Palazzo Peretti a Roma*, in 'Studi di storia dell'arte' 99, 2000, p. 95.

3 A. M. Tantillo, *François Perrier a Tivoli*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di O. Bonfait, Roma 2002, pp. 235-251.

1  
**François Perrier**  
*Il trionfo di Nettuno*  
già Parigi, Sotheby's



Questo grande quadro, indubbiamente un capolavoro di François Perrier del secondo periodo romano (1635-1645), fu riconosciuto come opera del Maestro da Giuliano Briganti, che aveva una foto in bianco e nero di quando il quadro si trovava sul mercato romano (prima del 1963 c.). Verso il 1963-1965 avevo riconosciuto il Perrier quale autore degli affreschi della volta del salone del piano nobile del palazzo Peretti-Ottoboni Fiano-Almagià sulla via del Corso a Roma. Questi affreschi erano stati pubblicati erroneamente quali opere di Baldassarre Croce (un pittore tardomanierista morto nel 1628), sulla scorta delle parole di Giovanni Baglione, da Cesare d'Onofrio.

Nel saggio in cui pubblicai questi affreschi, che sono l'opera capitale del Perrier del secondo soggiorno romano, pubblicai anche questo *Trionfo di Nettuno e Eolo con l'Anfitrite* come opera "della maturità" sulla base della foto in bianco e nero che mi aveva dato Giuliano Briganti<sup>1</sup>. A quel tempo non avevo mai visto questo quadro. Al tempo della pubblicazione pensavo che gli affreschi del salone del palazzo Peretti, eseguiti dal Perrier insieme a Giovanni Francesco Grimaldi, che fornì lo schema decorativo, fossero degli anni 1635-1640. Ma nuovi studi nell'archivio Peretti-Montalto hanno portato alla luce un pagamento finale di 120 scudi per il Perrier del 20 gennaio 1645 e pagamenti per un totale di 135 scudi al Grimaldi dal dicembre 1644 al luglio 1645.

L'altro importante ciclo di affreschi del Perrier, eseguito probabilmente nel 1635 c., cioè all'inizio del secondo soggiorno romano, sono le lunette con storie di San Domenico nel chiostro di San Biagio a Tivoli, già menzionate nella guida manoscritta di Giovan Battista Mola (1663)<sup>3</sup>.

Nel primo soggiorno romano (1623-1628, o iniziato forse qualche anno prima, verso il 16214) il Perrier era stato allievo di Giovanni Lanfranco, come attesta il Bellori, e come si vede per esempio dal suo dipinto del *Serpente di Bronzo* (Digione, Musée Magnin)<sup>5</sup>.

Nell'interludio parigino (1629-1634) François Perrier si associò con Simon Vouet, con cui collaborò.

Nel secondo soggiorno romano l'influsso dell'arte del Lanfranco (che nella primavera del 1634 si era trasferito a Napoli) svanisce e nello stile del Perrier si impone l'influsso di Pietro da Cortona (e non dei pittori francesi intorno a lui come Dufresnoy e Errard). Però in questi anni (1635-1645)



il Perrier sviluppò un suo stile barocco altamente personale e indipendente. Recentemente è emersa una variante del nostro quadro (fig. 1), più grande ancora (173×257 cm) e di una composizione più ampia (Sotheby's Parigi, 2007). Le figure della nostra composizione riappaiono in scala del quadro parigino, ma in alto fu aggiunta una zona scura di 33 cm di altezza, mentre a destra la scena appare allargata di ben 85 cm, con l'effetto che nel quadro parigino la figura di Nettuno, che cavalca su tre ippocampi, appare al centro della composizione. A destra in basso si vedono altre figure che nel nostro quadro ovviamente non hanno trovato spazio (un putto su un delfino, accompagnato da due cigni). Il quadro parigino dimostra quindi una composizione simmetrica assiale, mentre nel nostro quadro domina la tensione diagonale tra il gruppo di Nereide con il centauro e alcuni tritoni in basso a sinistra da un lato e la figura lontana di Nettuno a destra dall'altro lato. Nell'asse centrale appare in lontananza la figura di Anfitrite, che cavalca un enorme delfino ed è accompagnata da altre figure.

Il nostro quadro non appare tagliato. È difficile decidere se il nostro quadro preceda quello più grande di Parigi, o se si tratta di una composizione parzialmente ridotta rispetto a quella parigina. Ambedue i quadri sono pienamente autografi. Ritengo,

4 S. Pierguidi, *Il Carro del Sole* e la *Verità sollevata dal Tempo* di Domenichino in palazzo Patrizi Costaguti nel contesto della polemica intorno all'*Ultima Comunione di san Gerolamo*, in 'Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica', 7-8, 2011, pp. 41-42: 37-46.

5 Schleier, cit., 1968, fig. 21.



anche alla luce delle nuove date degli affreschi di palazzo Peretti (commissionati dal cardinale Francesco Peretti, elevato alla porpora nel 1641) che ambedue i quadri si situano negli ultimi anni del secondo soggiorno romano, cioè verso il 1640-1645.

*Erich Schleier*

This sizeable painting, an undoubted masterpiece by François Perrier from his second Roman period (1635-1645), was recognized as the painter's work by Giuliano Briganti, who owned a black and white photograph of it when it was on the art market in Rome, before 1963. Between 1963 and 1965 I recognized Perrier as the author of the frescoes in the ceiling of the *salone* on the *piano nobile* of the Palazzo Peretti-Ottoboni Fiano-Almagià on the Via del Corso in Rome. Based on the account of the biographer Giovanni Baglione, these frescoes had been published erroneously as the work of Baldassarre Croce, a late Mannerist painter who had died in 1628, by Cesare D'Onofrio in his *Via del Corso* of 1961.

In the essay in which I published the frescoes, Perrier's capital work during his second Roman sojourn, I also presented this *Triumph of Neptune and Aeolus with Amphitrite* as a work "della maturità", basing my opinion on the black and white photo given me by Giuliano Briganti<sup>1</sup>. At that point in time I had never seen the painting, and upon publication, in 1968, I believed that the frescoes in the *salone* of Palazzo Peretti – executed by Perrier in collaboration with Giovanni Francesco Grimaldi, who provided the decorative scheme – dated from 1635-1640. But new research in the Peretti-Montalto archive has brought to light a final payment of 120 *scudi* made to Perrier on 20 January 1645, and payments for a total of 135 *scudi* to Grimaldi from December 1644 to July 1645<sup>2</sup>.

The other important cycle of frescoes by Perrier, probably painted in about 1635 (that is, at the beginning of his second sojourn in Rome) are the lunettes with *Stories of Saint Dominic* in the cloister of San Biagio in Tivoli, of which mention is already made in Giovan Battista Mola's manuscript guide of 1663<sup>3</sup>.

During his first Roman period (1623-1628, but perhaps begun some years earlier, in about 1621<sup>4</sup>), Perrier had been the pupil of Giovanni Lanfranco, as Bellori relates, and as is clear, for example, from his picture of the *Brazen Serpent* (Dijon, Musée Magnin)<sup>5</sup>. In the Parisian interlude

of 1629-1634, François Perrier was associated with Simon Vouet, with whom he collaborated. In his second period in Rome the influence of Lanfranco, who had moved to Naples in the spring of 1634, vanished, and Perrier's style was now beholden to Pietro da Cortona (and not to that of the French painters around him, such as Dufresnoy and Errard). Yet it was during these years, between 1635 and 1645, that Perrier developed his own highly personal and independent Baroque style.

Recently there emerged a variant of our canvas (Sotheby's Paris 2007), even larger in scale (173 × 257 cm) and broader in composition. The figures in our painting reappear on the same scale in the one offered in Paris, but with the addition along the top of a dark area of pigment, 33 cm in height, while on the right the scene was extended by 85 cm, so that in the larger composition the figure of Neptune, drawn by three sea-horses, appears in the centre. At lower right one can see other figures for which there was obviously no space in our painting: a putto riding a dolphin, accompanied by two swans. The Paris version thus has an axially symmetrical composition, while ours is dominated by a diagonal tension between the group of Nereids with a sea-centaur and some Tritons at lower left, on one side, and the distant figure of Neptune on the right, on the other side. Along the central axis, Amphitrite appears in the distance, drawn by an enormous dolphin and accompanied by other figures.

Our canvas does not appear to have been cut. It is hard to tell whether it precedes the larger version in Paris, or whether it is a partially reduced composition based on that work. Both pictures are fully autograph, and I believe – also bearing in mind the revised dates of the Palazzo Peretti frescoes, commissioned by Cardinal Francesco Peretti, who was raised to the purple in 1641 – that both of them date from the last years of François Perrier's second Roman period, that is, in the years 1640-1645.

Erich Schleier

1 E. Schleier, "Affreschi di François Perrier a Roma", *Paragone*, 217, 1968, p. 44, fig. 23.

2 L. Bartoni and S. Pierguidi, "Gli affreschi di Giovanni Francesco Grimaldi e François Perrier nel salone di Palazzo Peretti a Roma", *Studi di storia dell'arte*, 99, 2000, p. 95.

3 A. M. Tantillo, "François Perrier a Tivoli", in O. Bonfait, ed., *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, Rome 2002, pp. 235-251.

4 S. Pierguidi, "Il Carro del Sole e la Verità sollevata dal Tempo di Domenichino in palazzo Patrizi Costaguti nel contesto della polemica intorno all'Ultima Comunione di san Gerolamo", *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici d'arte antica*, 7-8, 2011, pp. 37-46: 41-42.

5 Schleier 1968, fig. 21.

# PLINIO NOMELLINI

Livorno 1866-Firenze 1943

## Gioinezza vittoriosa | Gioinezza vittoriosa (Youth Victorious)

1903

Olio su tela, cm 248x208

Firmato in basso a destra P. Nomellini

Oil on canvas, 248x208 cm

Signed at lower right P. Nomellini

### Documentazione | Documentation

ASAC, Fondo Tomaso Filippi, *Gioinezza vittoriosa*, 1903, gelatina ai sali d'argento.

ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee), Fondo Tomaso Filippi, *Gioinezza vittoriosa*, 1903, gelatin silver print.

### Bibliografia | Literature

Quinta Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia 1903. *Catalogo illustrato*, Venezia 1903, p.107, n. 108, ill. p. 87.

V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo 1903, p. 194.

V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini*, in 'Emporium', vol. XXXVIII, dicembre 1913, n. 228, p. 416.

C. Nuzzi, *P. Nomellini*, Firenze 1978, p. 7.

P. Paccagnini, *Un pittore per un poeta: Plinio Nomellini illustratore pascoliano (Lettere 1901-1913)*, Massa 1988, p. 19.

*Luca e pittura in Italia 1850-1914*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco, Milano 2002, ill. p. 103.

E.B. Nomellini, *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito*, Firenze 2008, s.p.

E.B. Nomellini in *Opere d'Arte Moderna e Contemporanea*, Asta 58, Porro & C. Art Consulting, Milano 18 maggio 2010, p. 22, n. 22.

M. Fochessati, *Arte e pubblicità in Italia 1900-1945*, in *Lo stile italiano. Arte e design*, catalogo della mostra a cura di S. e M. Cirulli, Cinisello Balsamo 2012, p. 86, ill. p. 46.

Nella Sala Toscana allestita in occasione della V Biennale di Venezia, la grande tela di Plinio Nomellini *Gioinezza vittoriosa* confermava l'inclinazione del pittore nei confronti delle risorse poetiche offerte dalla raffigurazione allegorica, tanto più in anni in cui la cultura del Simbolismo europeo stava trovando anche in Italia interpreti molteplici e declinazioni diverse favorite dal costante dialogo fra arti figurative, letteratura e musica. Nella stessa Sala U si confrontavano i retaggi del naturalismo toscano, ancora evidenti nelle opere di Fattori, di Signorini, di Cannicci, dei Gioli, di Tommasi, e le innovazioni concettuali e stilistiche apportate dal *milieu* simbolista e divisionista rappresentato da Chini, De Carolis, Discovolo, Kienerk: un sensibile avvicendamento di 'scuole' che nella pluralità delle espressioni preparava l'evento secessionista che, nel 1905, avrebbe convogliato nei locali di via

della Colonna, a Firenze, che avevano visto in altri anni le battaglie esposizioni dei macchiaioli, gli stessi giovani, compreso Nomellini, allora considerati i protagonisti dell' "arte nuova"<sup>1</sup>.

Vittorio Pica descrive il quadro di Nomellini, visto a Venezia (dove occupava un'intera parete della Sala Toscana), soffermandosi sul gruppo di figure "spiccante sur un cielo infocato di tramonto" e sulla composizione caratterizzata da "un'innegabile grazia decorativa", ma rimprovera al pittore, "uno dei giovani che più fanno sperare di sé", "quella peccaminosa insufficienza cerebrale e tecnica" che a detta del critico aleggiava in molta parte dell'Esposizione veneziana. Pica gli preferisce *Il canto dell'usignolo*, presente nella stessa Sala, per l'intonazione lirica più genuina rispetto alla complicazione allegorica di *Gioinezza vittoriosa*, dipinto pregevole per la "complessiva intonazione d'oro" ma non privo di difetti identificati

<sup>1</sup> Plinio Nomellini davanti al dipinto nello studio a Torre del Lago, 1903







2  
**Plinio Nomellini**  
*Nudo di uomo in piedi*

1 Si veda in G. De Lorenzi, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999, pp. 223-226.

2 V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo 1903, p. 194.

3 Notizia ricavata da 'L'eco della Stampa' (Nome del periodico: Caffaro; data: 8 settembre 1903; indizione: Genova; firma: Corriere Veneziano).

4 V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini*, in 'Emporium', vol. XXXVIII, dicembre 1913, n. 228, p. 416.

dal critico “nel simbolismo confuso e nel disegno troppo sommario”<sup>2</sup>. Giudizio severo che riflette, fra l'altro, una generalizzata incomprendenza condivisa, ad esempio, dal recensore 'Corriere Veneziano' (“Quadro piuttosto convenzionale nella posa delle figure e nella tinta accesa che vuol forse rappresentare l'ardore della Giovinezza. Non dico di no, ma ... se viene a piovere?”)<sup>3</sup>, ma che a distanza di un decennio e sulle prestigiose pagine di 'Emporium' lo stesso Pica modificherà radicalmente enumerando il dipinto (accostato ad *Anfore etrusche, Alba di gloria, Polifonia*) fra le “figurazioni luminosamente poetiche” e di “vaga ispirazione simbolica”<sup>4</sup>.

Riconsiderate in prospettiva di tempo e di maturazione critica, le componenti del quadro che erano sembrate poco comprensibili e imperfette venivano dunque integrate da Pica entro l'evoluzione poetica di Nomellini che, proprio a partire dagli anni versiliesi, si orienta verso un vitalismo panico e simbolico in linea con gli indirizzi estetici promossi dai cenacoli del 'Marzocco' e del 'Convito'. Ben due fotografie ritraggono il pittore di fronte al dipinto nello studio di Torre del Lago (fig. 1), in prova che *Giovinezza vittoriosa* dovette segnare una tappa significativa nella biografia dell'artista in un momento particolarmente predisposto, dopo la dura esperienza genovese, a visioni di libertà e di sogno o meglio, come scriveva lo stesso Nomellini, a un sentire che “volgeva al fantastico e all'insueto” perché nutrito dagli spettacoli naturali “avanti i quali l'uomo si redime dal tedio; risorgono i miti di trapassati evi, appaiono quelli dell'età venture, vaticinanti mondo felice e letificatore”<sup>5</sup>. Con prosa di matrice dannunziana il pittore enuncia qui pensieri che sembrano tradursi in immagine nella tela presentata a Venezia, dove lo spirito apollineo – incarnato nel giovane in primo piano che, rievocando modelli rinascimentali studiati in gioventù all'Accademia di Belle Arti di Firenze (fig.2), allude nel gesto ad aspirazioni metafisiche – e quello dionisiaco – implicito nella foga del cavallo scalpitante a stento trattenuto dal fanciullo in tensione – convergono nell'immagine ideale di un Eden, contrapposto ai prevalenti interessi materiali dell'Italia umbertina, in cui le forze della giovinezza trovano alimento e impulso alla riscossa. Per gli amici, letterati e musicisti, che frequentavano l'atelier di Nomellini la costa toscana si configurava infatti come una sorta di paradiso perduto, fuori del tempo, in cui l'uomo, lontano dalla corruzione della modernità, poteva recuperare il senso di una felicità primitiva nel nome di un'unione panica con la natura capace di disvelare l'immanente presenza del mito.

Proprio D'Annunzio, commemorando nel 1896 la morte di Enrico Nencioni, proclamava “l'ansietà della generazione nuova verso una vita più pura e più larga, verso forme di conoscenza e di azione più libere e più diritte, verso il ritorno necessario delle forze ideali” poiché i giovani, affermava il Vate, “sentono la vergogna del presente stato e il bisogno di trovare nel quotidiano sforzo una ragione eroica di vivere”<sup>6</sup>, concetti che maturavano appunto nei ricordati ambienti del 'Convito' e del 'Marzocco' tesi a salvaguardare la fede idealistica dei giovani e il patrimonio estetico della civiltà mediterranea e dei suoi miti, che D'Annunzio traduceva in metri preziosi ed esaltanti. Sono documentate, del resto, le frequentazioni letterarie di Nomellini, la sua sensibilità nei confronti del sincretismo delle arti, la vena lirica espressa nei dipinti della sua stagione versiliana che tanto devono alla poesia di D'Annunzio cantore di oleandri e di falaschi ma anche di eroiche trasfigurazioni molto vicine al nucleo allegorico di *Giovinezza vittoriosa*. Sono infatti dello stesso anno del dipinto, il 1903, i versi di *Maia* e di *Alcyone* che possiamo spigolare alla ricerca, molto fruttuosa, di possibili ed efficaci analogie con l'immaginazione

5 Si veda in M. Biancale, *Plinio Nomellini*, Roma 1946. Il brano si legge nelle *Notizie biografiche* riportate in anastatica nell'Appendice al volume.

6 Si veda in C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1984, p. 38.

7 *Maia*, I risvegli, vv. 190-191.

8 *Maia*, La notte d'estate, vv. 371-373.

9 *Alcyone*, La tregua.

10 *Alcyone*, Bocca di Serchio.

11 Si veda in *Mostra di Plinio Nomellini*, catalogo della mostra a cura di R. Monti e G. Nudi, Livorno 1966, s.p.

pittorica nomelliniana:

“I poledri violenti / su la prateria molle ...”<sup>7</sup>

“giovini trasfigurati / nei miti eterni della grande Ellade ...”<sup>8</sup>

“Scosse gli eroi sui prati d'asfodelo ...”<sup>9</sup>

“Io ti veggo, ti veggo, Ardi. Sei bello / sul tuo cavallo bianco. Tu non puoi / portar clamide, come i cavalieri / d'Atene, ma ti giova esser ignudo / ..... Avanti, avanti / per la boscaglia che rosseggia e cede!”<sup>10</sup>.

Dopo il divisionismo di impronta sociale e militante che aveva caratterizzato gli anni genovesi, Nomellini volge dunque, nei primi anni del Novecento, ad una poetica incline al simbolismo che trionferà nella Sala del Sogno, allestita alla Biennale di Venezia del 1907, con opere di forte suggestione narrativa in linea con le contemporanee tendenze figurative mitteleuropee. Lo stesso Nomellini, evocando gli anni della sua giovinezza artistica, dimostrava del resto piena consapevolezza nei confronti dell'evoluzione stilistica e concettuale della sua pittura che “da un andamento impressionista e da una tecnica divisionista” sarebbe approdata, a suo dire, “ad una significazione idealista”<sup>11</sup>.

Carlo Sisi



Displayed in the *Sala Toscana*, the room dedicated to Tuscan painters at the Fifth Venice Biennale (1903), Plinio Nomellini's grand canvas *Giovinezza vittoriosa* (*Youth Victorious*) confirmed his penchant for poetic inspiration of an allegorical kind, the more so during the years in which the culture of European Symbolism was finding fertile ground in Italy. Its facets were multiple and diverse, favoured by the constant dialogue between the figurative arts, literature and music. In the *Sala U* visitors could compare the legacy of Tuscan naturalism, still visible in works by Fattori, Signorini, Cannicci, the Gioli, and Tommasi, with the conceptual and stylistic innovations coming from the Symbolist and Divisionist milieu of Chini, De Carolis, Discovolo and Kienerk. This was a perceptible meeting of the two “schools” of painting, their plurality paving the way for Secessionism, which in 1905 brought together the same young artists, regarded as protagonists of the “arte nuova”, including Nomellini, in the Via della Colonna in Florence – precisely where the combative exhibitions of the Macchiaioli had taken place some years before<sup>1</sup>. Vittorio Pica described Nomellini's painting, which he had seen in Venice (where it took up a whole wall of the Tuscan Room), dwelling on the group of figures “outlined against a burning sunset sky” and on the composition, marked by “an undeniable decorative charm”, but chided the painter – “one of the most promising younger ones” – for “that reprehensible lack of intellect and technique” which he saw as pervading the Venetian *Esposizione*. He preferred Nomellini's *Il canto dell'usignolo*, displayed in the same room, for its more genuine lyrical intonation with respect to the allegorical complications of *Giovinezza vittoriosa* – a picture that was praiseworthy for its “overall golden intonation” but not without its faults, identified by the critic “in the confused symbolism and excessively summary drawing”<sup>2</sup>. A scathing judgement, this, reflecting a general lack of comprehension, shared for example by the *Corriere Veneziano* reviewer (“A rather conventional painting in the figure poses and bright palette, which seeks perhaps to represent the ardour of Youth. I'm not saying it doesn't, but... what happens if it rains?”)<sup>3</sup> but which Pica radically modified a decade later in the prestigious journal *Emporium*,

listing the painting (along with *Anfore etrusche*, *Alba di gloria* and *Polifonia*) among the “luminously poetic depictions”, and a work of “beauteous symbolic inspiration”<sup>4</sup>.

Reconsidered with the benefit of hindsight and a more mature critical viewpoint, the elements of the painting that seemed hard to understand and imperfect were now regarded by Pica within the context of Nomellini’s poetic evolution: starting in the years he spent in Versilia, the artist turned to a Pandaeon, symbolic vitalism aligned with the aesthetics fostered by the coterie of writers in *Il Marzocco* and *Il Convito*. Two distinct photographs record the artist standing before the painting in his studio at Torre del Lago (fig. 1), proving that *Giovinezza vittoriosa* must have marked a significant stage in Nomellini’s life. After the gruelling experience of Genoa, this was a moment particularly attuned to visions of freedom and dreaming – or better, as he himself wrote, to a sentiment that “aimed for the fantastic and the unusual” because it was nourished by the sights of nature “before which man redeems himself from tedium; the myths of bygone ages are reborn, and there appear those of the years to come, foretelling a happy and gratifying world”<sup>5</sup>. Nomellini uses prose worthy of D’Annunzio to enunciate his thoughts, which seem to translate into the image of the canvas presented in Venice. Here, the Apollonian spirit, embodied in the youth in the foreground – reviving the Renaissance models he studied as a young man at the Accademia di Belle Arti in Florence (fig. 2) and alluding in gesture to metaphysical aspirations – and the Dionysian, implicit in the fiery agitation of the horse, barely held in check by the other boy, converge in an ideal image of Eden (in contrast with the predominantly material interests of Humbertine Italy) in which the forces of youth find nourishment and surging impulses. Indeed, for the literary and musical friends who frequented Nomellini’s studio, the Tuscan coast was regarded as a sort of lost paradise, beyond time, in which far from the corruption of modernity one could retrieve the sense of a primitive happiness in the name of a Pan-like union with nature – something that might reveal the immanent presence of myth.

It was precisely D’Annunzio, commemorating the death of Enrico Nencioni in 1896, who proclaimed “the anxiety of the new generation for a purer, more ample life, for forms of knowledge and action that are freer and more direct, for a necessary return of the ideal forces”, since young people, affirmed the poet, “feel ashamed of the present, and need to find, in the quotidian struggle, an heroic reason to live”<sup>6</sup> – concepts that were evolving in the pages of *Il Convito* and *Il Marzocco*, as we said earlier, and that sought to safeguard the idealistic faith of the young and the aesthetic legacy of Mediterranean civilisation and its myths, which D’Annunzio was translating into golden, heady verse. We do know of Nomellini’s literary interests, of his sensitivity to a syncretism in the arts, and of the lyrical vein expressed in his Versilia paintings, which are so indebted to the poetry of D’Annunzio, the bard of oleanders and sedges, but also of heroic transfigurations that are very close to the allegorical nucleus of *Giovinezza vittoriosa*. 1903 – the year our canvas was painted – saw the writing of *Maia* and *Alcyone*, and we can use those poems to glean material as we seek fruitful analogies for Nomellini’s pictorial imagination:

“I poledri violenti / su la prateria molle ...” (the violent colts on the soft meadow)<sup>7</sup>  
“giovini trasfigurati / nei miti eterni della grande Ellade ...” (youths transfigured, in the eternal myths of Greece)<sup>8</sup>;

“Scosse gli eroi sui prati d’asfodelo ...” (heroes shaken on the fields of asphodel)<sup>9</sup>;

1 See G. De Lorenzi, “Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento”, in C. Sisi, ed., *Storia delle arti in Toscana. L’Ottocento*, Florence 1999, pp. 223-226.

2 V. Pica, *L’Arte Mondiale*, 1903, p. 194.

3 Taken from *L’eco della Stampa* (Periodical: *Caffaro*; Genoa: *Corriere Veneziano*, 8 September 1903).

4 V. Pica, *Artisti contemporanei*, 1913, p. 416.

5 See M. Biancale, *Plinio Nomellini*, Rome 1946. The passage is taken from the *Notizie biografiche* photographically reproduced in the Appendix.

6 See C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milan 1984, p. 38.

7 *Maia*, “I risvegli”, lines 190-191.

8 *Maia*, “La notte d’estate”, lines 371-373.

9 *Alcyone*, “La tregua”.

10 *Alcyone*, “Bocca di Serchio”.

11 See *Mostra di Plinio Nomellini*, exhibition catalogue ed. by R. Monti and G. Nudi, Livorno, s.p.

“Io ti veggo, ti veggo, Ardi. Sei bello / sul tuo cavallo bianco. Tu non puoi / portar clamide, come i cavalieri / d’Atene, ma ti giova esser ignudo / ... Avanti, avanti / per la bosaglia che rosseggia e cede!” (I see you, bold and beautiful on your white horse. You cannot wear a mantle, like the Athenian horsemen, but you should be naked. Onward, through the glowing, yielding brush!).<sup>10</sup>

After the socially-inspired, militant Divisionism which had marked his Genoese years, Nomellini moved in the first years of the new century towards more Symbolist poetics that led to his triumphant presence in the *Sala del Sogno*, the room arranged at the 1907 Venice Biennale with powerfully narrative works reflecting the latest trends in Mitteleuropean art. Conjuring up the years of his youthful career, Nomellini was well aware of how his painting had evolved both stylistically and conceptually, “from an Impressionist tendency and a Divisionist technique”, as he put it, “to an Idealist meaning”<sup>11</sup>.

*Carlo Sisi*

# GALILEO CHINI

Firenze 1873-1956

## Putti in vendemmia (Allegoria dell'Autunno?) | Inglese

1910

Olio su tela, cm 90x180  
Sul telaio, a pennello G.C. MCMX  
Inglese

La vena sperimentale di Galileo Chini spazia, com'è noto, in ogni campo dell'operare artistico aderendo alle istanze di sincretismo che caratterizzarono in special modo lo scorcio del secolo XIX e il crogiuolo creativo delle Esposizioni nazionali ed internazionali nell'ambito delle quali l'artista, sin da giovane, trovò occasioni di grande prestigio. Quando dipinge e data questa vivace lunetta, Chini ha già partecipato alla decorazione della Sala della Giovane Etruria all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906, a quella della celebre 'Sala del Sogno' alla Biennale di Venezia del 1907 e alla monumentale impresa degli affreschi nella cupola del padiglione principale alla Biennale del 1909. Occasioni importanti per dimostrare il perfetto dominio delle tecniche e dei cantieri e, inoltre, la straordinaria sensibilità nell'accogliere le suggestioni provenienti dal grande bacino del simbolismo europeo nel cui ambito Galileo Chini aggiorna via via il proprio laboratorio compositivo senza tralasciare di immettervi il fremito divisionista che, a fine secolo, costituiva la modernità dell'arte.

Ugo Ojetti si dichiara entusiasta della cupola veneziana dipinta, a suo giudizio, con "una freschezza d'invenzione e una fiamma di colore e, nelle stesse novità, un vigore di stile tanto italiano che bisogna davvero risalire ai secoli d'oro dell'arte nostra per trovare chi possa vincerlo"<sup>1</sup>; parole che perfettamente si attagliano a questa lunetta per come le accensioni cromatiche dello sfondo di cielo animano con vivacità naturalistica l'azione dinamica dei putti a loro volta debitori, come molti dipinti da Chini nei suoi fregi, delle eleganti teorie di fanciulli scolpite da Donatello e da Luca della Robbia, nobilissimi modelli recuperati, tra gli altri, dal culto tardo ottocentesco per l'arte del Rinascimento. La matrice 'classica' e quindi autoctona apprezzata da Ojetti negli affreschi della Biennale si manifesta dunque, nella nostra lunetta, in stesura cromatica di vitale energia, con grumi di materia pittorica che conferiscono alla tela il traslato poetico di una natura avvolgente e pulsante, corrusca e misteriosa come si poteva incontrare anche nei quadri contemporanei del sodale Plinio Nomellini, quelli maggiormente influenzati dalle inquiete fluorescenze di Arnold Böcklin. Vicini per stile e posture ai putti vignaioli

della lunetta sono soprattutto quelli dipinti in un pannello preparatorio per la 'Sala del Sogno' (fig.1) ed altri che decorano i comparti del soffitto di una sala del Grand Hotel della Pace di Montecatini Terme (1904), dove la fluidità luminosa della pittura accompagna le frenesie infantili fra corolle di rose e pittoreschi volatili (fig.2): ove appunto prevalgono le inflessioni classiciste notate da Ojetti e coerenti con la temperie culturale incentivata, in quegli

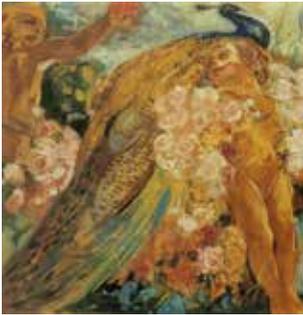
<sup>1</sup> L'esposizione di Venezia, in 'Corriere della Sera', 24 aprile 1909.

<sup>2</sup> Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione, catalogo della mostra a cura di F. Benzi e M. Margozzi, Verona 2006, p. 248.

<sup>3</sup> Ad vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Ponte Buggianese 2002, pp. 11-13.

<sup>1</sup> Galileo Chini  
Pannello per la Sala del Sogno  
alla VII Biennale di Venezia





2  
**Galileo Chini**  
 Particolare del soffitto del Grand  
 Hotel La Pace  
 Montecatini Terme

3  
**Galileo Chini**  
*Autunno*  
 decorazione del soffitto  
 Firenze, Villino in via Jacopo  
 Nardi



anni, dalla rivista 'Il Marzocco' e dallo stile grafico adottato da Adolfo De Carolis; e ove si impone, di pari passo, il vitalismo cromatico che stava per lasciare il campo agli imminenti esperimenti delle avanguardie.

Proveniente dal laboratorio progettuale di Chini, la lunetta era probabilmente destinata a qualche impresa decorativa di committenza privata in un anno, il 1910, particolarmente denso di proposte lavorative fiorentine: escludendo quelle ufficiali, l'artista dipinge infatti le allegorie della *Primavera*, dell'*Estate* e dell'*Autunno* nel bow window del villino Andreazzini in via Jacopo Nardi (fig.3); esegue alcune decorazioni all'interno di villa Palmieri per

James W. Ellsworth, che però saranno oggetto di uno spiacevole contenzioso; fornisce i progetti per la decorazione ceramica del villino Lampredi in via Giano Della Bella<sup>2</sup>. E' dunque plausibile, anche per la ricorrenza del tema allegorico, includere il nostro dipinto entro la controllata 'serialità' che vide Galileo Chini fra i principali assertori dell'opera d'arte (dalla pittura alla decorazione, all'oggetto d'uso) come prodotto d'ampia diffusione con importanti ricadute sul gusto e le abitudini quotidiane: un'aspirazione che sarà concretizzata, al di là dell'operare artistico, nel manifesto *Rinnovando rinnoviamoci*, scritto dall'artista stesso nel 1917 per proporre l'abolizione delle Accademie di Belle Arti, prime responsabili della rigida distinzione fra arti maggiori e arti minori, e per caldeggiare l'istituzione di "Scuole artistiche industriali atte a rinnovare tutte le forme delle arti applicate"<sup>3</sup>.

Carlo Sisi

Galileo Chini's experimental vein – as has been established – flowed through every area of artistic activity, and his adhesion to Syncretism, such a special feature of the years around 1900, helped shape the creative melting-pot of national and international Expositions, which provided him with highly prestigious opportunities. When he signed and dated this lively lunette-shaped canvas, Chini had already taken part in the decoration of the *Sala della Giovane Etruria* at the 1906 International Exposition in Milan, in that of the famous *Sala del Sogno* (Dream Room), at the Venice Biennale of 1907, and in the monumental undertaking of the cupola frescoes in the main pavilion of the Biennale of 1909. These were important occasions for demonstrating his perfect command of technique and workshop process, not to mention an extraordinary and sensitive openness to suggestions from the great pool of European Symbolism. Galileo Chini constantly updated his compositional inspiration, without leaving aside the febrile promptings of Divisionism, which represented all that was modern in art at the end of the 19th century.

Ugo Ojetti wrote with enthusiasm of the Venetian cupola – painted, in his opinion, with “a freshness of invention and burning colour, and, within that same new realm, a vigorous style so Italian that one really has to go back to the Golden Centuries of our art to find someone who could outdo him”<sup>1</sup>. These words fit perfectly with this lunette, the chromatic energy of the background sky vividly and naturalistically animating the dynamic activity of the putti – figures in their own turn indebted, like many others painted by Chini in his friezes, to the elegant series of little boys sculpted by Donatello and Luca della Robbia, the eminently noble models which had been revived by the late-nineteenth-century cult of Renaissance art. The “classic” and therefore indigenous source that was so appreciated by Ojetti in the Biennale frescoes therefore manifests itself in our lunette through a vital and energetic handling of colour, with specks of clotted pigment that lend the canvas the poetic metaphor of a warm, pulsating nature, sparkling and mysterious, of the sort one could find in contemporary pictures by Chini's comrade Plinio Nomellini – especially the ones influenced by the restless fluorescence of Arnold Böcklin.

Figures close in style and posture to our harvesting putti can be found in Chini's preparatory panel for the *Sala del Sogno* (fig. 1) and others made for the decoration of the ceiling compartments in a room in the Grand Hotel della Pace at Montecatini Terme (1904), in which the fluid luminosity of the paint goes hand in hand with the frenetic play of the infants among rose garlands and picturesque fowl (fig. 2). One sees the predominance of classicizing inspiration, precisely as noted by Ojetti, and consistent with the cultural atmosphere stimulated in those years by the journal *Il Marzocco* and the graphic style adopted by Adolfo De Carolis; and, in like manner, one can see the chromatic vitalism that was about to yield to the imminent experiments of the avant-garde.

A product of Chini's *laboratorio progettuale*, our lunette was probably intended for some privately-commissioned decoration, in a year, 1910, that saw a particular concentration of proposals for Florentine projects: indeed, excluding official commissions, the artist painted allegories of *Spring*, *Summer* and *Autumn* in the bow window of the Villino Andreazzini in Via Jacopo Nardi (fig. 3); he executed some of the interior decorations in the Villa Palmieri for James W. Ellsworth, though these became the subject of unpleasant litigation; and he provided the projects for the ceramic decoration of the Villino Lampredi in Via

1 “L'esposizione di Venezia”, in *Corriere della Sera*, 24 April 1909.

2 Galileo Chini. *Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, exhibition catalogue ed. by F. Benzi and M. Margozzi, Verona, 2006, p. 248.

3 See *Ad vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, exhibition catalogue ed. by F. Benzi, Ponte Buggianese 2002, pp. 11-13.

Giano Della Bella<sup>2</sup>. It is thus possible, also because of the recurring allegorical subject, to include our painting within the controlled 'serial' output that saw Galileo Chini among the principal vindicators of the work of art – whether painting, decoration or utilitarian object – as a product for widespread use, with significant consequences for taste and daily habits; and this aspiration became concrete, beyond the actual production of artwork, in the manifesto *Rinnovando rinnoviamoci*, written by the artist himself in 1917 in order to propose the abolition of Academies of Fine Arts, which had been the prime movers behind the rigid distinction between fine and applied arts (*arti maggiori* and *arti minori*), and to provide support for the institution of “Scuole artistiche industriali atte a rinnovare tutte le forme delle arti applicate”<sup>3</sup> (Artistic and industrial schools for renewing all forms of applied art).

*Carlo Sisi*

**IMMAGINIFICO VIAGGIO DIPINTO IN SETTE QUADRI  
E UNA MINIATURA ATTRAVERSO L'ITALIA XV-XX SECOLO**

**AN IMAGINIFICENT JOURNEY THROUGH ITALY  
PICTURED IN SEVEN PAINTINGS AND A MINIATURE  
15th to 20th centuries**

Introduzione  
Carlo Sisi

Traduzione  
Frank Dabell

Realizzazione  
De Stijl Art Publishing, Firenze 2015

© Enrico Frascione 2015

Nessuna parte del testo può essere riprodotta  
senza l'autorizzazione degli autori