

LE VISIONI DI UN GRANDE COLLEZIONISTA

24 settembre - 30 dicembre 2009
September 24 - December 30, 2009

Catalogo a cura di
Edited by

Alessandro Nesi

Schede a cura di
Essays by

Federico Berti
Milvia Bollati
Vieri Giorgetti
Roberta Lapucci
Matteo Mazzalupi
Alessandro Nesi
Nicola Spinosa
Mattia Vinco

Ringraziamenti speciali
Special thanks to

Alberto Cipriani
Andrea De Marchi
Enrico Frascione
Mina Gregori
Francesca Klein
Serena Padovani
Francesco Taddei

Progetto grafico
Graphic Design

Daisy B. Diaz

Traduzioni
Translations

Sharon McMahon
Valentina Lessi

FRASCIONE ARTE srl
via Maggio 60 R . 50125 . Firenze . tel . fax +39 055 2399205
www.frascionearte.com . info@frascionearte.com

*IN RICORDO DI
VITTORIO*



Introduzione

di Federico Gandolfi Vannini

Questa mostra “le visioni di un grande collezionista” vuole ripercorrere il gusto artistico di un uomo che fu tra i più eclettici e virtuosi collezionisti del ‘900 italiano. È con grande orgoglio che ho la possibilità di presentare al pubblico e alla critica questa selezione di dipinti che porta con sé anni di passione e sacrifici da parte del mio amato e indimenticato nonno Vittorio Frascione. È molto difficile riuscire a spiegare una personalità come quella di Vittorio attraverso poche righe (ma veramente toccanti e vive d’amore come la bellissima lettera di Roberta) e tredici dipinti. Dando una veloce scorsa al catalogo risalta subito la complessa eterogeneità delle opere scelte, questo è il primo grande indizio dell’appetito collezionistico di mio nonno il quale, infatti, diceva sempre: “L’arte è una sola”, poche parole ma piene di significato. Durante la sua intensa vita, trascorsa appassionatamente a seguire i quadri in Europa e America, Vittorio conobbe diverse figure di spicco nel campo storico artistico, tra queste, quella con cui legò un’amicizia di stima professionale maggiore e duratura, fu senza dubbio con il grande storico dell’arte Roberto Longhi. Assieme stimolarono il mercato dell’arte italiano con nuove passioni socio economiche a favore della pittura Barocca, segnando profondamente il futuro dell’antiquariato. Questo catalogo ne offre un esempio.

Non sarei mai riuscito a organizzare questa mostra e il suo catalogo senza il prezioso aiuto di competenti storici dell’arte che, nonostante le calure agostane, hanno portato a termine brillanti studi. Vorrei ringraziare mia moglie Daisy che coraggiosamente mi ha accompagnato in questa nuova avventura, mio fratello e socio Sasha che, anche con la recentissima paternità (ancora auguri), non si è mai stancato di lavorare e mio cugino e socio Alex per il suo apporto morale. Uno speciale ringraziamento è per la mia preziosa famiglia che fiduciosamente ha avvallato e supportato il nuovo progetto. Vorrei porre l’accento sul meticoloso lavoro di Alessandro Nesi, grande conoscitore di storia dell’arte fiorentina del XVI secolo, che si è preso carico dell’organizzazione scientifica del catalogo.

Infine l’ultimo abbraccio, il più importante, per il mio scomparso nonno Vittorio, maestro d’arte e di vita.

Introduction

by Federico Gandolfi Vannini

The Era of a Great Art Visionary is a retrospective on the life of a man who was amongst the most eclectic and virtuous collectors of the 20th century art world in Italy.

It is with great pride that I present to the public and art critics alike this selection of paintings representing years of passion and sacrifice by my beloved and unforgettable grandfather, Vittorio Frascione. It is a challenge to explain the dynamic personality of Vittorio through only thirteen paintings and a few words (although filled with love and as touching as Roberta’s letter). A glance through the catalogue unveils the complex nature of these works of art and reveals the first signs of the ardent spirit of a true art collector. In fact, my grandfather often said that “Art is only one”, a short phrase abounding in meaning. During his fascinating life spent in the pursuit of paintings throughout Europe and America, Vittorio met many notable individuals in the art scene and amongst them remains his memorable lifelong friendship with the great Florentine art historian Roberto Longhi. Together they stimulated the Italian art market with new socio economic margins towards Baroque painting establishing an unprecedented mark for the future. This catalogue offers a glimpse of that future.

I would have been unable to organize this exhibition and catalogue without the expert assistance of distinguished art historians that endured the heat of the Italian summer to complete their brilliant essays. Furthermore, I would like to thank my wife, Daisy, that courageously accompanies me in all of my endeavors, my brother and business partner Sasha without whose invigorating energy and dedication I could not have prevailed (I must congratulate him again on the birth of his daughter Livia – an exquisite work of art) and my cousin and business partner Alex for his moral support. My sincere and special gratitude for my dear family that has continuously shown an unwavering faith and support for this project. Finally, I would like to highlight the meticulous work of Alessandro Nesi, an excellent connoisseur of XVI century Florentine art history, that has overseen the task of the scientific organization of this catalogue.

Finally, I must express my great affection and admiration for my grandfather Vittorio - a true maestro.

SOMMARIO

- 5 PRESENTAZIONE
di Federico Gandolfi Vannini
- 8 PREFAZIONE
di Roberta Lapucci
- 11 ANGELO PUCCINELLI
Madonna con il Bambino
- 17 BONO DA FERRARA (?)
San Francesco, San Biagio, San Giovanni Battista, San Prodocimo
- 29 GUIDOCCIO COZZARELLI
Madonna col Bambino e i Santi Girolamo e Bernardino
- 35 ‘TOMMASO’
Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli
- 43 IL PORDENONE
La verifica della Croce
- 53 RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO
Ritratto del Proconsole Bartolomeo Dei
- 63 MICHELE TOSINI
Madonna col Bambino e San Giovannino (Madonna delle ciliege)
- 69 PIETRO DA CORTONA
Adorazione dei pastori
- 79 MAESTRO DELL’ANNUNCIO AI PASTORI (JUAN DO?)
Incontro di Giacobbe e Rachele
- 87 LUCA GIORDANO
Davide e Golia
- 95 FRANCESCO BOTTI
Mosè e la raccolta della manna
- 103 FRANCESCO GUARDI
Capriccio con rovine di un arco dinanzi alla laguna
- 111 JEAN-JACQUES CAFFIERI
Busto di Corneille van Cleve

Prefazione

di Roberta Lapucci

Allo Zio Vittorio con tutto il mio amore; Roberta Lapucci.

Mi manca infinitamente il tuo sorriso, la tua eleganza di animo, il tuo incoraggiamento. Anche se tu mi insegnavi a non curarmi degli altri e a far sì che nella vita niente mi potesse toccare più di un tanto; che le delusioni arrivano sempre, soprattutto da chi ti è più vicino; al momento in cui mi sei mancato, e tu e la zia Dina si che mi siete stati vicini, si è formato un baratro; metà cuore si è seccato e non batte più. Ora non mi scuote più niente; l'amore più grande della mia vita non c'è più. E solo a questo punto ho imparato che gli altri vanno rispettati, ma presi tutti con il dovuto sarcasmo.

La frase che hai marchiato a fuoco nella mia mente è "Trasinne stuorto stuorto e poi se mise chiatto" (chiedo scusa per il mio napoletano). Così, con umiltà ed eleganza, si doveva fare il proprio ingresso in ogni ambiente; con gentilezza, con rispetto e senza mai invadere il campo altrui o pestare i piedi. Quasi di nascosto e poi pian piano, dall'interno, allargarsi e delimitare il proprio spazio, sempre rimanendo nell'ambito delle proprie competenze e professionalità; l'estremo opposto del personaggio irrispettoso e arrogante, così di moda oggi.

La tua cultura era multiforme ma sempre attenta al dato economico; la tua formazione universitaria, in economia e commercio, è ciò che più manca oggi nella struttura ministeriale italiana; un manager, capace di valutare le opere secondo un corretto criterio finanziario, con le dovute quotazioni di mercato attuali e future, con il rispetto dei diritti che spettano a chi valorizza l'opera o a chi si configura come un intermediario nella vendita. Gli storici dell'arte italiani spesso non sanno neppure attribuire un valore a ciò che studiano ("non mi occupo di vendite", "sono uno studioso puro", "non sono coinvolto nel commercio").

E poi la razionalità del tuo modo di attribuire; quanti pomeriggi a casa tua con le foto; dimmi quale nome importante ti viene in mente alla prima, è lui sì o no? Sennò quali sono i suoi allievi, dimmi le caratteristiche di ciascuno. Perché non può essere un grande maestro? Che cosa gli manca ... e quindi chi degli allievi non possiede quelle caratteristiche. Guarda le unghie, guarda il naso, guarda le linee compositive. Quante ore ad affinare i miei occhi con te, il più fine connoisseur, un vero "Raffaello senza mani".

Ho avuto due grandi maestri da giovane (parlo dei miei 16/17 anni); eravate te e Ugo Procacci, così diversi ma così simili in un certo modo; così come Procacci conosceva l'Archivio di Stato di Firenze a mente in ogni singola filza, Vittorio conosceva il mercato in ogni singolo passaggio delle opere d'arte; due menti/archivi perduti per sempre, purtroppo. Così sapevi, ma non dicevi, chi aveva eseguito quel dipinto, ritenuto di quel grande nome e in che data (assai più moderna di quella presunta), o chi aveva esportato quell'opera di Grande Maestro che era uscita nell'immediato dopoguerra, passata dall'asta tale e finita oggi chissà dove, nella collezione di un tale....

Quaranta anni almeno di passaggi, mai documentati per via scritta, neppure da te, su di un mondo che richiede la segretezza assoluta.

Unica testimone la tua fototeca, dove si trovavano (in bianco e nero) le immagini degli anni '50 e '60 più affascinanti e nascoste, prive dei recenti restauri e ancora intatte, ovvero ricoperte da quelle superfetazioni antiche e da quei ritocchi pesanti, che testimoniavano chiaramente il loro iter storico, i loro passaggi (vedi c'è questo tipo di foderatura, quindi è stata in Inghilterra negli anni 1960). Non purificate e rielaborate dalla più moderna concezione del restauro filologico volta ad asportare tutto ciò che non è originale.

Dicevi sempre, che i manuali di Storia dell'arte andrebbero riscritti, perché quelli attualmente esistenti contengono prevalentemente opere di carattere religioso, confluite, per via della soppressione degli enti ecclesiastici, nelle raccolte statali, ma che vi mancano completamente i capolavori a carattere profano: i ritratti, le battaglie, i soggetti erotici e mitologici, le nature morte, ancor oggi prevalentemente nelle mani dei collezionisti.

Un nuovo manuale di arte profana, che compendiasse quelli di arte sacra attualmente esistenti; che mostrasse il gusto per l'effimero, per il barocco, per l'oggetto raro e stravagante, dei collezionisti di ogni epoca che non comprano solo a scopo di investimento ma anche per riflettere la propria personalità, il gusto e il carattere personale attraverso una accurata selezione dei loro acquisti; persone che si immedesimano con gli oggetti che col tempo, comprando e vendendo, vengono a raggruppare insieme e che ogni sera prima di andare a letto li passano in rassegna uno per uno, ci parlano, li accarezzano. E così era

la collezione di Vittorio Frascione, multiforme, come la sua personalità; andava dalle conchiglie preistoriche di dimensioni abnormi, ai reperti naturalistici, ai corni, cornetti porta fortuna, alle foto di famiglia più care, ai presepi napoletani, alle opere d'arte di ogni materiale e di ogni epoca, ai giocattoli... una passione sfrenata per i giocattoli di ogni sorta! Entrare nella sua stanza segreta era questo per tutti noi, scoprire una ammucciata di roba dove accanto a un Botticelli stava l'ultimo vestito di Barbie, o vicino a due sedie antiche rotte, e aggiustate con la colla, e le pitture in un carrellino accanto, erano le foto dell'estate precedente e un salame di cinto Senese e dei buffi vestiti da teatro. E si camminava alla scoperta delle cose più bizzarre con un senso di emozione e di desiderio di vedere, che mai ho provato in un museo. Era l'idea che prima o poi in quell'accozzaglia avrebbe fatto capolino, per chi avesse saputo trovarlo, il vero capolavoro, magari girato a testa in giù o riverso fronte retro, ma sempre presente. E la volta successiva (magari solo una settimana più tardi) lo si cercava e non c'era più, ormai essendo stato scoperto, veniva destinato ad altra sede e l'ordine della stanza mutava per una nuova caccia al tesoro, sempre emozionante.

E intanto mi insegnavi a rimuovere le parchettature dal tondo del Ghirlandaio; e mi dicevi che un buon restauratore deve iniziare la propria carriera presso i falsari; perché se non si è capaci di riconoscere l'originale dal falso, non si potrà mai effettuare un grande intervento.

Eri una persona che non chiedeva e non si lamentava mai; dava a tutti e basta. Elargiva cultura, coraggio, forza, soldi, regali di ogni natura. Una luce, un faro per tanti nei momenti di sofferenza o di debolezza. Un napoletano signore che dopo aver passato un pomeriggio a insegnarti, a incoraggiarti, a farti dei panini (a 20 strati di sottilette e prosciutto alternati), a regalarti libri e pennelli e colori faceva anche un ultimo gesto di cortesia nel dirti ogni singola volta: "Grazie Robberti; grazie per essere venuta a trovarmi".

Preface

by Roberta Lapucci

To Uncle Vittorio with all of my love; Roberta Lapucci.
I miss infinitely your smile, your elegance of spirit, your encouragement. Even if you taught me to look after myself and make sure that nothing could hurt me; that disappointments are inevitable, above all from those who are closest; to the moment in which I lost you, and you and Aunt Dina are who I have stayed closest, an abyss was formed; half my heart has dried and no longer beats. Now nothing shakes me anymore; the greatest love of my life is no more. And at this point I have learned that the others are to be respected, but taken all with due sarcasm.

The phrase that you have etched in my mind is "*Trasinne stuorto stuorto e poi se mise chiatto*" (I apologize for my neapolitan dialect). Thus, with humility and elegance, you must make the right entrance in every situation; with courtesy, with kindness, with respect and without ever invading other peoples space, or trample their feet. Almost hidden and then very slowly, from the inside, stretch and define the actual space, always remaining within ones own proper responsibilities and professionalism; the opposite extremity of the disrespectful and arrogant mentality, all the rage today.

Your culture was varied but always attentive to the economic aspect; your university formation, in economy and commerce, is what is missing in the Italian ministerial structure; a manager, capable of appraising works according to a correct financial criterion, with the quotations of the current and future market, with the respect of the rights that are up to those who enhance the work or intermediate the sale. The historians of Italian art often do not even know how to attribute a value to what they study ("I do not take care of sales", "I am a pure scholar", "I am not involved in the commerce").

And then the rationality of your way to attribute; how many afternoons at your home with the photographs; tell me what important name comes to your mind first, is it him, yes or no? Or else who are his students? Tell me the features of each one. Why is he unable to be a *grande maestro*? What is missing ... and therefore which of his students does not possess those characteristics. Look at the nails, look at the nose, look at the compositional lines. How many hours I spent with you to refine my eyes, the finest connoisseur, a true "Raffaello without hands".

I had two *grandi maestri* in my youth (I refer to when I was about 16/17 years old), they were you and Ugo Procacci, so different but yet so alike in a certain manner; how Procacci knew the State Archives in Florence to follow every single lead, Vit-

torio knew the market in every individual passage of the artworks; two minds/archives unfortunately lost forever. You knew, but did not say, who had executed that painting, possessing that grand name and in what dates (much more modern of the alleged one), or who had exported that work of the *grande maestro* that was gone immediately in the postwar period, passing through an auction and ending up today goodness knows where in the collection of someone...

At least forty years of passages, never documented in a written manner, not even from you, over a world that asks for the absolute secrecy.

The only evidence is your photographic archive, where fascinating images of the 50's and 60's lay hidden, deprived of recent restorations and still intact, covered by the antique layers and from the considerable retouching, that clearly testify their historical course, their passages (you would observe that it had a certain type of re-lining, therefore it had been in England in the 1960's). Unrefined and re-elaborated from the modernist conception of the time of philological restoration of removing all that is unoriginal.

You always said, that the manuals of art history would be rewritten, because those presently existing contain many religious works of characters, met, by means of the suppression of the ecclesiastical authorities, in the state collections, but that completely lack the masterpieces of secular characters: the portraits, the battles, the erotic and mythological subjects, the still lifes, still today mainly in the hands of the collectors.

A new manual of profane art, that summarizes those of sacred art that currently exist; that show the flavor for the ephemeral, for the baroque, for the rare and eccentric objects, of the collectors of every period that do not buy only for the purpose of an investment but also to reflect their actual personality, the nature and the personal character across a careful selection of their purchases; people that unify with the objects in time, buying and selling, together they become a group and every night before going to bed they pass them to review one by one, they speak to them, caress them. Therefore it was the collection of Vittorio Frascione, varied, like his personality; from the prehistoric shells of unusual dimensions, to the naturalistic findings, horns, good luck charms, to the most treasured photographs of the family, the *presepi napoletani*, to the works of art of every material and of every period, to the toys... an unrestrained passion for toys of every sort! To enter in his secret room delighted all of us, we discovered an accumulation of things; perhaps a doll next to a Botticelli, or near two ancient chairs and paintings, a trolley nearby with photographs of the previous summer and a Sieneese salami close by, funny garments from the theater, and I could walk and discover the most bizarre things with a sense of emotion that I have never experienced in a museum. It was the idea that sooner or later in this jumble could be found a true masterpiece, even turned upside down or reversed facing backwards, but always present. On the next visit (even if only a week later) if I searched for it, it was often no longer there, now having been uncovered, it became destined to another niche and the order of the room changed for a new treasure hunt, always exciting.

You taught me to remove the *parchettatura* from the *tondo* by Ghirlandaio; and told me that a good restorer should begin their career near the counterfeits; because if they are not capable of recognizing the original from a false copy, they would never carry out a grand intervention.

You were a person that did not ask and did not complain; instead you always gave to all: culture, courage, energy, money, and gifts of every nature. A light for many in the moments of suffering or of weakness. A neapolitan gentleman that after teaching and encouraging you, made you sandwiches (20 layers of cheese and ham slices alternated), and gave you gifts of books, brushes and colors, followed with the last parting gesture of courtesy to tell you every single time: "Thanks Robberti; thanks for coming to see me".

ANGELO PUCCINELLI

ANGELO PUCCINELLI

Lucca, documentato dal 1380 al 1407

Lucca, documented from 1380 to 1407

Attivo prevalentemente a Lucca negli ultimi due decenni del Trecento, il primo documento a menzionarlo è tuttavia senese; un atto datato 2 marzo 1380 nel quale il nostro "Agnolo dipintore da Lucca" è citato per aver realizzato la policromia di una scultura lignea con un San Pietro destinata ad un tabernacolo per l'altare eponimo nel Duomo di Siena. Dopo gli studi a lui dedicati da Offner, Longhi, Zeri e Gonzales-Palacios, dobbiamo a Andrea de Marchi la più recente e puntuale messa a fuoco dell'artista nel contesto della pittura lucchese del secondo Trecento. Pittore esordiente nel trittico di San Michele arcangelo, già in San Pellegrino alla Sapienza e oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena, che ci parla di questi suoi primi passi senesi e soprattutto di una affinità di sentire con Paolo di Giovanni Fei, il Puccinelli tuttavia palesa un naturalismo più pungente che sembra orientarne la formazione piuttosto in ambito pisano che non senese. Nel 1386 licenzia la *Dormitio Virginis*, conservata nella sacrestia della chiesa lucchese di Santa Maria Forisportam, ma destinata probabilmente in origine all'altare dell'Assunta in San Giacomo alla Tomba, che ripropone con sorprendente fedeltà la *Dormitio Virginis* di Giotto per Ognissanti a Firenze, segno di una mai esaurita attenzione per il maestro fiorentino. Gli anni successivi sono scanditi dalla commissione di almeno altri quattro polittici, purtroppo tutti dispersi ad eccezione del polittico per l'altare di San Nicola in San Michele in Foro, oggi nella chiesa di San Nicola a Varano in Lunigiana, per il quale sono registrati pagamenti tra il 1 giugno 1392 e l'8 agosto 1394. Dispersi sono la pala d'altare dei Santi Giovanni e Biagio in Duomo, un polittico in San Lorenzo in Poggio e infine il polittico a lui commissionato il 1 luglio 1407 su disposizione testamentaria di un certo Giovanni di Paolo, ultima attestazione documentaria, finora nota, a ricordare il pittore che probabilmente in questi anni conclude la sua carriera.

Active prevalently in Lucca during the last two decades of the fourteenth century, the first documentation to mention him was nevertheless Siennese, an event dated March 2, 1380 in which our artist "Agnolo dipintore da Lucca" is cited to have created the polychromy of a wooden sculpture with a Saint Peter destined to a tabernacle for the eponymous altar in the Duomo of Siena. After the studies about him dedicated from Offner, Longhi, Zeri and Gonzales-Palacios, we have from Andrea de Marchi the most recent and precise focus of the artist in the context of the Lucchese painting of the second Trecento. His debut as a painter was with the triptych of the Saint Michael archangel, formerly at San Pellegrino alla Sapienza and today in the National Art Gallery of Siena, which we refer to as his first Siennese steps and above all of an affinity to learn with Paolo di Giovanni Fei, Puccinelli however manifests a naturalism more salacious than seems to orientate the formation in a Pisan sphere rather than Siennese. In 1386 he completes the *Dormitio Virginis*, preserved in the sacristy of the Lucchese Church of Santa Maria Forisportam, but was originally likely destined for the altar of the Assunta in San Giacomo alla Tomba, that remarkably resembles the *Dormitio Virginis* of Giotto for the Ognissanti Church in Florence, demonstrating his high esteem for his Florentine master. The successive years are articulated by the commission of at least four additional polyptychs, unfortunately all of them disbanded with the exception of the polyptych for the altar of San Nicola in San Michele in Foro, today in the Church of San Nicola at Varano in Lunigiana, for which there are registered payments between June 1, 1392 and August 8, 1394. The pieces dispersed included the altarpiece of the Saints John and Blaise in the Duomo, a polyptych in San Lorenzo in Poggio and finally the polyptych which was commissioned to him on July 1, 1407, noted in a testamentary deposition by a certain Giovanni di Paolo, the ultimate documentary statement, up to now, to remember the painter that likely concluded his career within these years.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

M. RIDOLFI, *Scritti d'arte e d'antichità*, a cura di E. Ridolfi, Firenze 1879, pp. 289 - 293, e 309 - 313; E. LAZZARESCHI, *Angelo Puccinelli e gli altri pittori lucchesi del Trecento*, in "Bullettino storico lucchese", X, 1938, pp. 137 - 164; F. ZERI, *Angelo Puccinelli a Siena*, in "Bollettino d'Arte", XLIX, 1964, pp. 229 - 235; A. GONZALEZ - PALACIOS, *Posizione di Angelo Puccinelli*, in "Antichità Viva", X, 1971, 3, pp. 3 - 9; A. DE MARCHI, *Angelo Puccinelli*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca, 1998) a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, pp. 148 - 177.

Madonna con il Bambino

Tempera su tavola, 96 x 66,5 cm

Maria stringe a sé teneramente il Bambino che risponde sorridendo alle carezze della Madre. Non sono documentati restauri recenti e allo stato attuale mancano elementi a ricostruzione della vicenda collezionistica della tavola. Già Miklos Boskovits e Gaudenz Freuler, e recentemente Andrea De Marchi ⁽¹⁾, che l'ha resa nota pubblicandola nel catalogo della mostra lucchese *Sumptuosa tabula picta*, hanno riconosciuto l'autografia del Puccinelli per questo dipinto che non esitiamo a collocare all'interno del catalogo del pittore lucchese in anni che – come ha ipotizzato Andrea De Marchi – sfiorano ormai il nuovo secolo. Lo suggerisce il confronto con la *Madonna con il Bambino*, centrale del trittico al Museo di Villa Guinigi (inv. 173), un'opera di ancora incerta datazione, ma che convincentemente De Marchi ⁽²⁾ ha collocato agli esordi della carriera figurativa del maestro, entro gli anni ottanta. Ancora segnata da una semplificazione dei volumi e del panneggio, la *Madonna con il Bambino* di Villa Guinigi (fig. 1) costituisce una sorta di avvio di un tema che il Puccinelli viene elaborando negli anni, e che attraverso la *Madonna con il Bambino* della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Veneri, presso Pescia (Pistoia) (fig. 2) ⁽³⁾, approda alla nostra tavoletta, collocabile cronologicamente sullo scorcio del secolo. Qui il disegno più semplificato del panneggio del manto della Vergine, movimentato appena da un orlo dorato, ne iscrive la figura entro un profilo nitido che è in contrasto con la posa scattante e divertita del Bambino che, giocando, sembra quasi voler sfuggire all'abbraccio della Madre. Un dipinto segnato da una inconsueta vitalità, da un plasticismo modulato, finemente espressivo, e insieme da un calligrafismo di sapore internazionale. Si ha come l'impressione, leggendo in sequenza questi dipinti, di una progressiva riflessione sul tema della Madre con il Figlio, attuata in termini di sempre maggiore intimità e di una familiarità dolce e affettuosa. Non mancano esempi nella tradizione figurativa di un Ambrogio Lorenzetti a far da guida al nostro pittore che già nella *Madonna* di Veneri suggerisce ad un Bambino vivace in braccio alla Madre un intenso scambio di sguardi. Così nella nostra tavola un Bambino, quasi distratto, sorride al gesto carezzevole di Maria. Un "tema giocoso" che, se è vero, "offerto alla devozione più personale, assumerà tra le mani di Masaccio altra profondità morale e altra gravità" ⁽⁴⁾, tuttavia conserva, in accenti forse più aspri e ingenui, tutta la sua accostante umanità.



Fig. 1 - Angelo Puccinelli, *Madonna con il Bambino*, Lucca, Museo di Villa Guinigi

Milvia Bollati

BIBLIOGRAFIA

A. DE MARCHI, *Angelo Puccinelli*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, p. 158 e 176.

NOTE

¹ A. DE MARCHI, *Angelo Puccinelli*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Lucca 1998) a cura di M. T. Filieri, Livorno 1998, p. 158, con i riferimenti bibliografici precedenti.

² DE MARCHI 1998, pp. 162 - 164, cat. 6.

³ Cfr. DE MARCHI 1998, p. 176, cat. 11.

⁴ DE MARCHI 1998, p. 158.

Madonna and Child

Tempera on wood panel, 37.8 x 26.2 in.

Maria embraces the Child tenderly whom responds smiling from the caresses of his Mother. There is no documentation of recent restoration and currently there are insufficient elements to reconstruct the history of the panel. Already Miklos Boskovits and Gaudenz Freuler, and recently Andrea De Marchi ⁽¹⁾, rendered it noteworthy publishing it in the catalogue of the Lucchese exhibition *Sumptuosa tabula picta*, recognizing the hand of Puccinelli for this painting, and did not hesitate to place it inside of the catalogue of the Lucchese painter in years that, as hypothesized by Andrea De Marchi,



now touched on the new century. The comparison places it with the *Madonna and Child*, central of the triptych of the Museum of Villa Guinigi (inv. n. 173), a work still of an uncertain dating, but that convincingly De Marchi ⁽²⁾ placed to the debut of the figurative career of the master, entering the eighties. Still marked from a simplification of the volume and drapery, the *Madonna and Child* of Villa Guinigi (fig.1) constitutes the start of a theme that Puccinelli elaborates throughout the years, and that across from the *Madonna and Child* of the Church of the Saints Quiricus and Julitta in Veneri near Pescia (Pistoia) (fig. 2) ⁽³⁾ leads to our panel, executed by him near the end of the fourteenth century. Here the more simplified drawing of the drapery of the cloak of the Virgin, enlivened just from a golden edge, outlining the figure within a clear profile that is in contrast with the quick pose and amused Child that, playing, seems almost to want to escape from the embrace of the Mother. A painting marked from an unusual vitality, from a modeled plasticism delicately expressive and together from *calligrafismo* of international flavor. Reading in sequence these paintings, they have the impression of a progressive reflection on the subject of the Mother with Son, carried out to the end with an always greater intimacy and a sweet and affectionate familiarity. They are not lacking examples in the figurative tradition of an Ambrogio Lorenzetti who was a guide for our painter that already in the *Madonna* of Veneri suggests a lively Child in the arm of the Mother with an intense exchange of looks. So in our panel, a Child, almost distracted, smiles to the affectionate gesture of Maria. A “playful subject” that, if it is true, “dedicated to the most personal devotion, will assume between the hands of Masaccio other profound moral and depth” ⁽⁴⁾, nevertheless preserved, in perhaps more ingenuous accents, his overall benevolence.

Milvia Bollati

Fig. 2 - Angelo Puccinelli,
Madonna con il Bambino,
Veneri di Pescia (Pistoia),
chiesa dei Santi Quirico e Giulitta

LITERATURE

A. DE MARCHI, *Angelo Puccinelli*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogue of the exhibition edited by M. T. Filieri, Livorno 1998, p. 158 and 176

NOTES

¹ A. DE MARCHI, *Angelo Puccinelli*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e Rinascimento*, catalogue of the exhibition (Lucca 1998) edited by M. T. Filieri, Livorno 1998, p. 158, with preceding literature.

² DE MARCHI 1998, p. 162 – 164, cat. n. 6.

³ Cfr. DE MARCHI 1998, p. 176, cat. n. 11.

⁴ DE MARCHI 1998, p. 158.



BONO DA FERRARA (?)

BONO DA FERRARA (?)

Documentato a Siena, Padova e Ferrara dal 1442 al 1461

Documented in Siena, Padova and Ferrara from 1442 until 1461

Il primo dei rari documenti su un pittore ferrarese di nome Bono risale del gennaio 1442, quando egli risulta aver dipinto le volte del duomo di Siena. Nel 1449 è attestato a Padova, dove tiene in casa un collega tedesco, Baldassarre. Ancora in questa città compare nel 1451: il 24 e il 30 luglio è pagato per i lavori eseguiti nella cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, il 6 agosto il massaro della compagnia dei pittori gli fa intimare di non lavorare in città né di far lavorare il suo aiuto, non essendo iscritto alla fraglia. L'opera padovana per la quale Bono fu pagato era un affresco appartenente ad un celebre ciclo di *Storie dei Santi Giacomo e Cristoforo*, impresa cui lavorarono anche Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, Niccolò Pizolo, Ansuino da Forlì e il giovane Andrea Mantegna, che completò poi la decorazione da solo. La scena dipinta dal ferrarese, *San Cristoforo che traghetta Gesù Bambino* (fig. 1), segnata a lettere cubitali "OPUS BONI", si trovava nel registro centrale della parete destra della cappella ed è stata per metà distrutta, insieme alla massima parte degli affreschi, in un bombardamento dell'11 aprile 1944. Nello stesso giro d'anni della Ovetari, Bono è attestato nella sua città al servizio degli Este, ricevendo nel periodo 1450 - 1452 pagamenti per pitture in una loggia di Migliaro, nel palazzo di Belfiore e nelle residenze di Casaglia. Quasi un decennio più tardi, nel 1461, un ultimo documento (segnalato in modo sintetico dal Cittadella) lo vedrebbe ancora presente a Siena. Oltre all'affresco padovano, oggi giudicabile dai frammenti e, soprattutto, dalle fotografie, si conosce una sola altra opera firmata da Bono, molto diversa dal *San Cristoforo*: una tavoletta con *San Girolamo nel deserto* della National Gallery di Londra, proveniente dalla collezione Costabili di Ferrara, che reca l'iscrizione "BONUS FERARIENSIS / PISANI DISIPULUS", in passato ritenuta talora, a torto, spuria.

The first rare documents on the Ferrarese painter known as Bono date back to January 1442, when he appears to have painted in the Duomo of Siena. It is stated that in 1449 in Padova, he has in his home a German colleague, Baldassarre. It seems that while still in this town in 1451 on July 24 and 30 he was paid for work carried out in the Ovetari Chapel in the Church of the Eremitani, August 6 the manager of the group of painters orders him to not work in the town nor work as an assistant, because he was not registered to the brotherhood. The Padovana work for which Bono was paid was a famous series of Stories of Saints James and Christopher, an endeavor which also includes the work of Antonio Vivarini and Giovanni d'Alemagna, Niccolò Pizolo, Ansuino da Forlì and the young Andrea Mantegna, who completed the decoration alone. The scene painted by Bono, Saint Christopher with Jesus (fig. 1), signed in large letters "OPUS BONI", was found in the central register on the wall to the right hand side of the chapel that was half destroyed, along with the major part of the frescoes, during a bombing on April 11, 1944. Around the same years of the Ovetari work, Bono is recorded by his city to have been in the service of the Este family, receiving payments between 1450 - 1452 for the paintings in a loggia in Migliaro, in the Belfiore palace and in the residence of Casaglia. Almost a decade later in 1461, the last document (signaled in a brief way by Cittadella), states that he was still in Siena. Other than the Padova frescoes, today judged from the fragments and, above all, from the photography, there is known to be only one other piece signed by Bono, very diverse from that of Saint Christopher: a small panel with Saint Jerome in the desert from the National Gallery of London, originating from the Costabili Collection from Ferrara, that carries the inscription "BONUS FERARIENSIS / PISANI DISIPULUS", mistakenly considered a fake in the past.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

L. N. CITTADILLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, Ferrara 1868, II, pp. 112, 364; A. VENTURI, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, in "Rivista storica italiana", I, 1884, p. 24; V. LUSINI, *Il Duomo di Siena*, II, Siena 1939, p. 48, nota 1; E. RIGONI, *Il pittore Niccolò Pizolo*, in "Arte veneta", II, 1948, ried. in *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970, pp. 25 - 46, in part. pp. 28, 33, 44 - 45, doc. XIII; R. VARESE, voce *Bono (Buono) da Ferrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma 1970, pp. 274-275; A. FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, I, Ferrara 1993, docc. 645-s, 646-mm, 646-oo, 646-tt, 646-xx, 661-x, 683-rr, 683-zz, 684-mm; K. CONRADI, voce *Bono da Ferrara*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, XII, München-Leipzig 1996, p. 598.

San Francesco

Tempera su tavola, 96 x 39,5 cm

San Biagio

Tempera su tavola, 96 x 37 cm

San Giovanni Battista

Tempera su tavola, 96,3 x 39 cm

Iscrizione: "ECCE / AG/NU/S DE/I" (sul cartiglio)

San Prosdocimo

Tempera su tavola, 96,2 x 39,5 cm

Provenienza

San Giovanni Battista e *San Prosdocimo*: Londra, collezione Henry Harris (ante 1919 - 1950); Sotheby's, Londra, 24 ottobre 1950, lotto 203; Londra, Agnew's, 26 aprile 1951; The Mount, Churchill (Oxfordshire), The Mount Trust Collection (1960); Londra, Christie's, 18 aprile 1980, lotto 73.

San Francesco e *San Biagio*: Roma, Finarte, 29 ottobre 1964, lotto 31; Firenze, Frascione (dal 1960 o 1964?).

Queste quattro tavole, di grande interesse ma poco note agli studi, si presentano in uno stato di conservazione molto buono. La presenza di listelli lungo tutti i bordi non permette di verificare l'eventuale rifilatura dei supporti, che appare tuttavia assai improbabile. Soltanto nella parte superiore del *San Prosdocimo* è stato risarcito, in epoca successiva al 1980, un listello alto cm 2,8 - 3 per uniformare l'altezza – evidentemente ridotta in precedenza da un taglio sul lato inferiore – a quella delle altre tavole e completare la sagoma arcuata del fondo. Sul vello del *Battista* e sulla mitria del *San Biagio* si notano alcune leggere svelature. Le dorature sono in parte di restauro e, nel caso del riccio del pastorale del *San Prosdocimo* e della croce del *Battista*, sostituiscono un'originaria pastiglia. Le aureole appaiono oggi dotate di bordi neri, che con il loro andamento creano l'effetto della terza dimensione. Nelle fotografie degli anni sessanta il volto del *San Biagio* appare deturpato da una ridipintura, in seguito rimossa. Prima del 1960 è stato corretto un 'errore' presente nel fondo del *San Prosdocimo*, dove la parte sinistra dell'arco girava troppo bassa, quasi sfiorando l'aureola. Le vicende collezionistiche hanno diviso, almeno nel XX secolo, i dipinti in due coppie. Del *San Francesco* e del *San Biagio* nulla di certo si sa prima della vendita del 1964, tuttavia nella fototeca della Fondazione Longhi di Firenze le loro riproduzioni sono accompagnate da appunti autografi di Roberto Longhi nei quali sono indicati il nome di Vittorio Frascione e le date, rispettivamente, dell'ottobre e del luglio 1960; altre fotografie nello stesso fondo sono invece datate marzo 1968. Nel 1993 Frascione le espose alla mostra fiorentina dell'antiquariato, come ricorda Giovanni Agosti (2005). Meglio si seguono gli spostamenti del *San Giovanni Battista* e del *San Prosdocimo*: alla vendita (1950) della collezione Harris, in cui erano già nel 1919, segue un passaggio da Agnew's nel 1951, che conosco da appunti di Bernard Berenson presso Villa I Tatti ⁽¹⁾ e che è confermato dalla presenza di etichette della casa d'aste sulle tavole stesse (quella del *Battista* è pressoché perduta, l'altra porta il numero 15459); nel 1960 è attestata la presenza nella collezione Mount, creata dal capitano Bulkeley-Johnson e da sua moglie, nella quale si trovavano anche altri primitivi ex Harris; ad un momento presumibilmente successivo all'asta Christie's del 1980 (dove ancora le due tavole erano associate a pezzi della vecchia collezione inglese) dovrebbero riferirsi due etichette della City of Manchester Art Gallery coi numeri 8863/1 (*San Prosdocimo*) e 8863/2 (*Battista*). In origine le tavole facevano parte del re-





gistro principale di un polittico, che al centro aveva verosimilmente un'immagine mariana. La prospettiva del pavimento rivela che a sinistra dell'immagine centrale dovevano trovarsi, procedendo dall'interno verso l'esterno, il *Battista*, il *San Biagio* e il *San Francesco*; sulla destra il *San Prosdocimo* era il pannello più prossimo al centrale, mentre mancano all'appello le altre due figure di questo lato, nonché, eventualmente, l'intero ordine superiore. La destinazione originale di questo complesso è ignota, ma un indizio viene dalla presenza di Prosdocimo, protovescovo e patrono di Padova, caratterizzato dalla brocca d'acqua, simbolo della sua infaticabile attività di battezzatore (2). Non è certo invece che Francesco, Santo universalmente venerato, alluda alla provenienza da una chiesa dei frati minori. Ugualmente poco indicativo di una specifica origine è il vescovo con calice e patena, fino ad oggi non identificato: si tratta con ogni probabilità di Biagio, il Santo di Sebaste solitamente caratterizzato da uno degli strumenti del suo martirio, il pettine da cardatore, ma che con i medesimi e assai più rari attributi della nostra tavola si trova raffigurato in un affresco del 1486 in San Giulio all'Isola di San Giulio, sul lago d'Orta (3). Verso l'ambiente padovano indirizza, al pari del *San Prosdocimo*, lo stile dei quattro dipinti, che fin dalla loro prima comparsa sono stati infatti collocati nell'ambito dei pittori gravitanti intorno al Mantegna giovane. Il Borenius (1919) pubblicò il *San Giovanni Battista* e il *San Prosdocimo* con un'attribuzione decisa a Bono da Ferrara, più tardi sfumata da altri in favore di un generico seguace di Mantegna (1950), o di un pittore di scuola padovana (1951), ovvero padovano-ferrarese (4). Il Sutton (1960) avanzò invece il nome del veronese Francesco Benaglio, autore nel 1462 di un trittico in San Bernardino a Verona che copia quello mantegnesco di San Zeno: con tale paternità (segnata su ulteriori etichette) i due dipinti furono venduti ancora nel 1980, e il medesimo nome accompagnò l'altra coppia alla sua apparizione sul mercato (1964). D'altra parte, all'attribuzione del Borenius aderì il Longhi, come dimostrano gli appunti della sua fototeca, nonostante il grande conoscitore non abbia avuto modo di citare le tavole nei suoi scritti. Mentre dunque il nome di Benaglio, pittore molto più rigido e im-

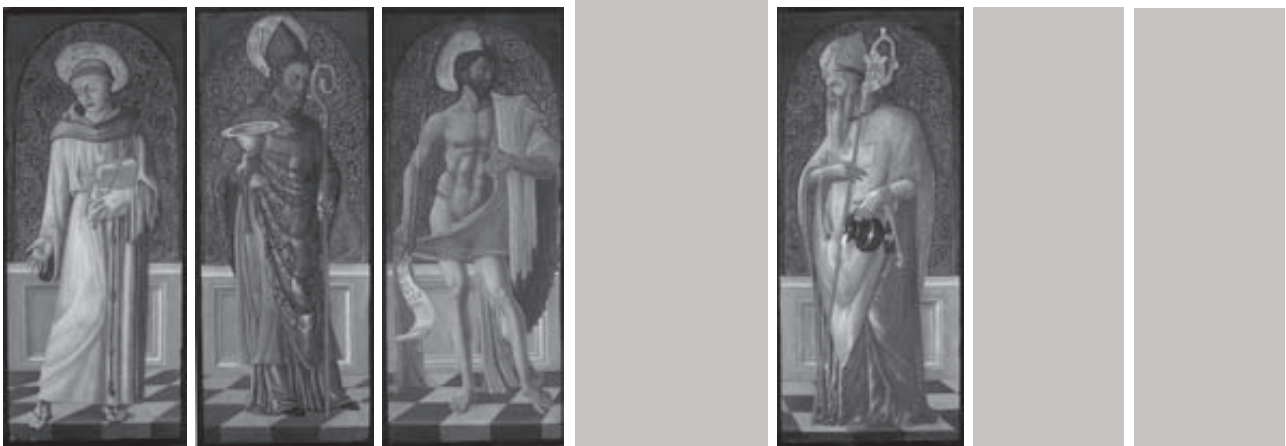


Fig. 1 – Bono da Ferrara, *San Cristoforo*, Padova, chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari

pacciato nelle sue opere sicure (il *San Girolamo* della National Gallery di Washington e il citato trittico veronese), si può senza dubbio scartare, quello di Bono da Ferrara merita di essere preso in attenta considerazione. Il profilo di Bono è in realtà ben lungi dall'esser definito, poiché di lui non si conoscono prove certe al di là del frammentario affresco della cappella Ovetari (1451) (fig. 1) e del *San Girolamo* di Londra, generalmente datato al 1440 circa ma recentemente spostato verso la metà degli anni quaranta per il sapore già 'padovano' di certi dettagli (5). A questo esiguo corpus si è cercato più volte di aggregare qualche nuovo numero. Il Longhi nel 1926 riconobbe la stessa mano dell'affresco – la cui firma peraltro riteneva allora falsa, per le troppe differenze rispetto al *San Girolamo* londinese – in una *Madonna col Bambino* del Szépművészeti Múzeum di Budapest, "con un poco di Piero e molto di padovano" (6). In anni più recenti Daniele Benati ha attribuito a Bono due affreschi della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, staccati dalla chiesa di Sant'Andrea, e raffiguranti *San Cristoforo* e *San Sebastiano* (7). Filippo Todini gli ha infine riferito un *San Giovanni evangelista*, frammento di una *Crocifissione*, nella collezione della Banca Nazionale del Lavoro (8). Se per quest'ultima opera sembra più convincente il riferimento di Andrea Bacchi al giovane Cristoforo Canozzi da Lendinara (9), le prime due proposte devono ancora essere accuratamente vagliate, tanto più in quanto esse si escludono a vicenda, giacché la tavola ungherese, di sapore già quasi belliniano, difficilmente potrà stare insieme agli affreschi ferraresi, potenti fino alla goffaggine. Alternativa ad entrambe le ipotesi (a meno di non voler creare un altro di quei "cestini di rifiuti" deprecati da Federico Zeri!) è quella di Borenius (10), che qui vorrei riproporre senza la pretesa di risolvere il problema, e però sottolineandone la plausibilità storica. Se è vero, come pare, che Bono era ancora in vita intorno al 1460, si può ben immaginare che all'epoca si fosse un poco spento in

lui quell'ardente spirito di emulazione che due lustri prima, al lavoro nella Padova di Donatello accanto a Niccolò Pizolo e al Mantegna, aveva partorito il mirabile affresco Ovetari, riuscita sintesi di luce pierfrancescana, bizzarrie materiche donatelliane e squarconesche, e natura pisanelliana. Verso il 1460 un siffatto pittore poteva allora trasformarsi nell'autore di queste tavole, che nel *San Francesco* rifà la posa della *Santa Giustina* dell'altare donatelliano al Santo; nel *San Prosdocimo* dipinge l'acqua che cade dalla brocca, come non avevano fatto né Mantegna nel *Polittico di San Luca* né Donatello al Santo, ma come egli doveva aver visto nel *Battesimo di Ermogene* del medesimo Mantegna, proprio agli Eremitani; al *Battista* dà in controparte l'ancheggiare del *San Cristoforo* padovano, esasperandolo e aggiungendovi una seminudità quasi scandalosa, insieme ad un mantello toccato di luce bianca filamentosa, che nel ricadere a terra pare pietrificarsi come dovesse reggere con discrezione una statua di marmo; e tutte queste figure, dalle fisionomie assai mantegnesche, piazza su di un pavimento a scacchiera in prospettiva quale si trova nel Mantegna del sesto decennio (*Santa Giustina*, 1453 - 1454; *San Zeno*, 1457 - 1459), coronato da parapetti rosa classicamente modanati e illuminati coerentemente, al pari dei personaggi, da sinistra. In patria, Bono poté poi acquisire familiarità con la miniatura ferrarese, che nei suoi anni conosceva la straordinaria fioritura di Guglielmo Giraldi, e trarre ispirazione da certi suoi prodotti – tra i quali spicca il *Libro del Salvatore* di Candido Bontempi nella Biblioteca Estense di Modena (fig. 2) ⁽¹¹⁾ – per la singolare idea di decorare il fondo non con la più consueta foglia d'oro né fingendo drappi tessili, bensì con fitte volute vegetali, che addirittura, esattamente come nelle iniziali dei manoscritti, seguono con una curva continua il profilo delle figure. Tale motivo, che Sutton (1960) paragonava efficacemente ad un "William Morris design", è tra quelli che più caratterizzano queste quattro affascinanti tavole, e conferisce al loro mantegnismo un tocco decisamente emiliano. Un tocco che sembra deporre in favore della paternità di Bono, un ferrarese educato a Padova, in una fase avanzata della sua attività ancora in gran parte sconosciuta.

Matteo Mazzalupi



BIBLIOGRAFIA *Literature*

T. BORENIUS, *Bono da Ferrara*, in "The Burlington Magazine", XXXV, 1919, p. 179; D. SUTTON, *The Mount Trust Collection*, in "The Connoisseur", 1960, ottobre, pp. 103 - 107, in part. pp. 105, 106, figg. 9 - 10; C. L. RAGGHIANI, *Codicillo mantegnesco*, in "Critica d'arte", IX, 1962, 52, pp. 21 - 40, in part. p. 37, nota 1, p. 38, fig. 31; G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, with the collaboration of F. Bisogni, Florence 1978, col. 888; A. BACCHI, voce *Bono da Ferrara*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, II ed., Milano 1987, p. 588; G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 242, nota 46; E. BILARDELLO, in E. BILARDELLO - F. FRANZÉ, *La collezione BNL*, Milano 2007, p. 6.

NOTE

¹ Foto Newberry 46579 e 46580. Sono grato per queste informazioni a Giovanni Pagliarulo.

² Già riconosciuto dal Borenius nel 1919, il personaggio tuttavia divenne inspiegabilmente un *San Floriano* nelle vendite degli anni cinquanta.

³ B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'isola di San Giulio nella storia e nell'arte*, Como 1963, pp. 40 - 41 e tav. X-XI; G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Firenze 1985, col. 168 (per altre immagini del santo con calice, meno utili alla nostra identificazione, si vedano col. 51, fig. 61, e col. 167, fig. 237).

⁴ Così RAGGHIANI 1962 (seguito da KAFTAL 1978). Lo studioso peraltro avvicinava le tavole ad altre due, raffiguranti *Sant'Agostino* e *Sant'Ignazio di Antiochia*, del Museo di Palazzo Ducale a Mantova, che sono però molto diverse, oltre che più tarde (cfr. ora M. LUCCO, in *Mantegna a Mantova 1460 - 1506*, catalogo della mostra (Mantova, 2006 - 2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 136 - 137, cat. 33 - 34).

⁵ M. MINARDI, *Gotico padano e gotico internazionale. Ferrara intorno al 1450*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, 2008), Ferrara 2007, pp. 183 - 191, in part. p. 189.

⁶ R. LONGHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in "Vita artistica", 1926, ried. in *Saggi e ricerche, 1925 - 1928* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, II), Firenze 1967, pp. 77 - 95, in part. pp. 91 - 92 e tav. 82; *ib.*, *Officina ferrarese (1934) seguita dagli Ampliamenti (1940) e dai Nuovi ampliamenti (1940 - 55)*, Firenze 1975, p. 20. Cfr. ora M. FRANCUCCI, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, 2007), a cura di C. Bertelli e A. Paolucci, Milano 2007, p. 205, cat. 16.

⁷ D. BENATI, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena 1988, pp. 48, 65, nota 26; cfr. A. SANTUCCI, in *San Giorgio e la principessa di Cosmè Tura. Dipinti restaurati per l'officina ferrarese*, a cura di J. Bentini, Bologna 1985, pp. 162 - 167.

⁸ F. TODINI, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, 1991), a cura di A. Mottola Molfino e M. Natale, Modena 1991, pp. 283 - 289, cat. 73. Cfr. ora M. G. BERNARDINI - L. MORGANTI - G. TANCIONI, in *Piero della Francesca*, cit., p. 205, cat. 17.

⁹ A. BACCHI, in *Le muse e il principe*, cit., pp. 290 - 291, cat. 73 bis.

¹⁰ Così ritiene pure Andrea Bacchi (1987), che infatti espunge dal catalogo di Bono i due dipinti ex Harris.

¹¹ Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.5.27 = Ital. 353. Cfr. F. TONIOLO, in *Le muse e il principe*, cit., pp. 76 - 80, cat. 11. Il codice è evocato anche da Ragghianti (1962) in rapporto con le "tangenze ferraresi" dei nostri pannelli.

Saint Francis of Assisi

Tempera on wood, 37.8 x 15.5 in.

Saint Blaise

Tempera on wood, 37.8 x 14.6 in.

Saint John the Baptist

Tempera on wood, 37.9 x 15.4 in.

Inscription: "ECCE / AG/NU/S DE/I" (on the scroll)

Saint Prosdocimus

Tempera on wood, 37.9 x 15.5 in.

Provenance

Saint John the Baptist and *Saint Prosdocimus*: London, Henry Harris Collection (*ante* 1919 - 1950); Sotheby's, London, October 24, 1950, lot n. 203; London, Agnew's, April 26, 1951; The Mount, Churchill (Oxfordshire), The Mount Trust Collection (1960); London, Christie's, April 18, 1980, lot n. 73.

Saint Francis of Assisi and *Saint Blaise*: Rome, Finarte, October 29, 1964, lot n. 31; Florence, Frascione (from 1960 or 1964?).

These four panels of great interest but noted briefly in studies, present themselves in a very good state of preservation. The presence of the fillet along all of the edges does not allow the verification of the eventual trimming of the supports, which appears, nevertheless improbable. Only the superior part of *Saint Prosdocimus* was compensated with, in the successive period to 1980, a 1.1 inch fille used to even out the height – evidently reduced previously from a cut on the inferior side – to that of the other panels and to complete the arched shape of the bottom. The cloak of the *Baptist* and on the mitre of *Saint Blaise* reveals parts of the underdrawing. The gildings are in a good state of restoration and, in the case of the curve in the pastoral staff of *Saint Prosdocimus* and of the cross of *Baptist*, the original pastiglia has been replaced. Today the halos appear rendered by black edges, that create the effect of a third dimension. In the photography from the sixties the face of *Saint Blaise* appears disfigured from a retouching, eventually removed. Before 1960 a 'mistake' in the bottom of *Saint Prosdocimus* was corrected, where the left part of the arch turned too low, nearly grazing the halo. The mutual collectors divided the paintings into two pairs, at least in the XX century. Nothing is known about the *San Francesco* and *Saint Blaise* before their sale in 1964, nevertheless in the photographic collection of the Longhi Foundation of Florence their reproductions are accompanied in writings by Roberto Longhi in which the name of Vittorio Frascione and the dates are indicated, respectively, from October and July 1960; other photographies in the same manner instead are dated March 1968. In 1993 Frascione exhibited them in the Florentine antiques show, as recalled by Giovanni Agosti (2005). It is easier to follow the transfer of *Saint John the Baptist* and *Saint Prosdocimus*: in the sale (1950) of the Harris Collection, in which they were already in 1919, following a passage from Agnew's in 1951, which is known from the notes of Bernard Berenson from Villa I Tatti⁽¹⁾ and that is confirmed from the presence of labels of the auction house on the same panels (those of the *Baptist* were nearly lost, the other panel displays number 15459); in 1960 belonging to the Mount Collection, created by captain Bulkeley-Johnson and his wife, in which they also found other ex Harris originals; presumably in a later moment at the Christie's auction of 1980 (where the two panels were still associated as pieces of the old English collection) they would have to refer to two labels of the City of Manchester Art Gallery with the numbers 8863/1 (*Saint Prosdocimus*) and 8863/2 (*Baptist*). Originally the pan-

els were a part of the main register of a polyptych, that in the centre likely had an image of the Virgin. The perspective of the floor reveals that to the left of the central image had to be found, proceeding from the inside towards the outside, *Saint John the Baptist*, *Saint Blaise* and *Saint Francis*; on the right hand *Saint Prosdocimus* which was the panel closest to the centre, while the other two figures of this side are missing, and maybe, the entire superior order. The original destination of this group is unknown, but evidence comes from the presence of Prosdocimus, Protobishop and patron Saint of Padova, characterized by the water pitcher, a symbol of his tireless activity as a baptizer ⁽²⁾. However it is not certain that Francis of Assisi, Saint of universal fame, alludes to the origin from a church of the minor monks. Equally showing little of a specific origin is the bishop with goblet and pastoral staff, which is still not identified: it is most likely Blaise, the Saint of Sebaste usually characterized from one of the tools of his martyrdom, the wool comb, but that with the same and much more rare attributes of our panel is found represented in a fresco of 1486 in the Church of Saint Julius on the island of Saint Julius on lake Orta ⁽³⁾. *Saint Prosdocimus* and the other three paintings reflect the Paduan style, and since their appearance were in fact placed in the field of painters gravitating around the young Mantegna. Borenius (1919) discussed *Saint John the Baptist* and *Saint Prosdocimus* with a determined attribution to Bono da Ferrara, later vanished from the others in favor of a generic follower of Mantegna (1950), a Paduan painter (1951), or rather Paduan-Ferrarese ⁽⁴⁾. Sutton (1960) advanced instead the name of Francesco Benaglio of Verona, artist of the 1462 triptych in San Bernardino in Verona which copies the *mantegnesco* style of the San Zeno altarpiece: with such paternity (marked on further labels) the two paintings had been sold in 1980, and the same name accompanied the other two to their appearance on the market (1964). On the other hand, the attribution by Borenius was confirmed by Longhi as shown in the notes of his photographic archive, although the grand connoisseur did not have the opportunity to cite the panels in his writings. Therefore, the name of Benaglio, a more rigid and clumsy painter in his known works (*Saint Jerome* of the National Gallery of Washington and the cited Veronese triptych), can without doubt be discarded and that of Bono da Ferrara deserves to be taken in attentive consideration. The profile of Bono is quite far off from being defined, aside from the fragmented fresco of the Ovetari Chapel (fig. 1) (1451) and of the *Saint Jerome* of London, generally dated to around 1440 but recently redated towards the middle of the 40's for the already Paduan flavor of certain details ⁽⁵⁾. Art historians have often attempted to enlarge this limited *corpus*. In 1926 Longhi acknowledged the same hand of the fresco – whose signature was then moreover considered fake, for the multiple differences with respect to the *Saint Jerome in London* – in a *Madonna with Child* of the Szépművészeti Múzeum of Budapest, “with a little of Piero and a lot of Paduan style” ⁽⁶⁾. In more recent years Daniele Benati attributed to Bono two frescoes of the Pinacoteca Nazionale of Ferrara detached from the Church of Sant'Andrea representing *Saint Christopher* and *Saint Sebastian* ⁽⁷⁾. Filippo Todini attributed to Bono *Saint John the Evangelist*, fragment of a *Crucifixion*, in the collection of the Banca Nazionale del Lavoro ⁽⁸⁾. For this last work, it seems more convincing the attribution by Andrea Bacchi to the young Cristoforo Canozzi from Lendinara ⁽⁹⁾, the first two suggestions should still be carefully weighed all the more because they exclude each other, since the Hungarian panel, more or less in the style of Bellini, could hardly be together with the Ferraresi frescoes. Alternatively to both of the hypothesis (unless wanting to create another of those “garbage bins” depreciated by Federico Zeri!) is that of Borenius ⁽¹⁰⁾, it is here that I would like to intend no claim of resolving the problem however to underline the historical plausibility. If it is true, as it seems, that Bono was still alive around 1460, it is feasible that in this period his ardent spirit of emulation was diminished. Such a painter was then able to transform himself as the artist of these panels, that in *Saint Francis* replicates the pose of *Saint Justine* from the altar of Donatello in the Basilica of Sant'Antonio in Padua; in *Saint Prosdocimus* he paints the water that falls from the pitcher, unlike how Mantegna had not done in the *Polyptych of Saint Luke* nor in the works of Donatello for the Paduan altar, but like he would have seen in the *Baptism of Hermogene* by the same Mantegna, actually at the Eremitani; *Baptist* gives contrary movement of the Paduan *Saint Christopher*, exaggerating and adding almost scandalous seminudity, together with a coat touched by white filamentous light, that in the fall to the ground seems to petrify as if it was a marble statue; and all of these figures, in the style of Mantegna, are placed over a chessboard floor in the perspective as it is found in the Mantegna of the 1460's (Churches of Santa Giustina, 1453 - 1454; and San Zeno, 1457 - 1459), crowned by rose parapets classically moulded and illuminated coherently, just like the characters, from the left. In his homeland, Bono could acquire familiarity with the miniature of Ferrara, that in those years knew of the extraordinary works by Guglielmo Giraldi, and drew inspiration from his specific products – between which stands out the *Book of the Saviour* by Candido Bontempi in the Biblioteca Estense of Modena (fig. 2) ⁽¹¹⁾ – for the singular idea to decorate the background with thick vegetation, precisely like in the initials of the manuscripts, following with a continuous curve the profile of the figures. Such motive, that Sutton (1960) compared effectively to a “William Morris design”, is between those that characterize

more these four charming panels and confer them to a closeness to the Mantegna style, a touch definitely in the Emilian manner. A touch that seems in favor of the paternity of a Ferrarese educated in Padua, that indicates Bono in an advanced phase of his activity still largely unknown.

Matteo Mazzalupi



Fig. 2 – Guglielmo Giraldi, *Annunciazione*, Modena, Biblioteca Estense

NOTES

¹ Newberry photos 46579 and 46580. I am grateful for this information from Giovanni Pagliarulo.

² Already recognized by Borenus in 1919, the character nevertheless becomes inexplicably a *San Floriano* in the sale in the fifties.

³ B. CANESTRO CHIOVENDA, *L'Isola di San Giulio nella storia e nell'arte*, Como 1963, p. 40 - 41 and tav. X-XI; G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, Florence 1985, col. 168 (for additional images of the saint with the chalice, less useful to our identification, are looked at col. 51, fig. 61, and col. 167, fig. 237).

⁴ Thus RAGGHIANI 1962 (followed from KAFTAL 1978). The scholar moreover compared the panels to two others, representing *Sant'Agostino* and *Sant'Ignazio di Antiochia*, the Museum Palazzo Ducale in Mantova, they are however very diverse, beyond the later (cfr. now M. Lucco, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, catalogue of the exhibition (Mantova, 2006 - 2007), edited by M. Lucco, Milan 2006, p. 136 - 137, cat. 33 - 34).

⁵ M. MINARDI, *Gotico padano e gotico internazionale. Ferrara intorno al 1450*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogue of the exhibition (Ferrara, 2008), Ferrara 2007, p. 183 - 191, in part. p. 189.

⁶ R. LONGHI, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, in "Vita artistica", 1926, ried. in *Saggi e ricerche, 1925-1928* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, II), Florence 1967, p. 77 - 95, in part. p. 91 - 92 and tav. 82; ID., *Officina ferrarese (1934) seguita dagli Ampliamenti (1940) e dai Nuovi ampliamenti (1940 - 55)*, Florence 1975, p. 20. Cfr. now M. FRANCUCCI, in *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogue of the exhibition (Arezzo, 2007), edited by C. Bertelli and A. Paolucci, Milano 2007, p. 205, cat. 16.

⁷ D. BENATI, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena 1988, p. 48, 65, note 26; cfr. A. SANTUCCI, in *San Giorgio e la principessa di Cosmè Tura. Dipinti restaurati per l'officina ferrarese*, edited by J. Bentini, Bologna 1985, p. 162 - 167.

⁸ F. TODINI, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogue of the exhibition (Milan, 1991), edited by A. Mottola Molino and M. Natale, Modena 1991, p. 283 - 289, cat. 73. Cfr. now M. G. BERNARDINI - L. MORGANTI - G. TANCIONI, in *Piero della Francesca*, cit., p. 205, cat. 17.

⁹ A. BACCHI, in *Le muse e il principe*, cit., p. 290 - 291, cat. 73 bis.

¹⁰ Thus also Andrea Bacchi (1987) agrees, that in fact was annuled from the catalogue of the two paintings ex Harris.

¹¹ Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.5.27 = Ital. 353. Cfr. F. TONIOLO, in *Le muse e il principe*, cit., p. 76 - 80, cat. 11. The code is also evoked from Raghianti (1962) in relation with the "tangenze ferraresi" of our panels.

GUIDOCCIO COZZARELLI

GUIDOCCIO COZZARELLI

Siena 1450 – 1517

I documenti sulla vita e sull'attività di questo artista senese sono scarsi e poco chiari, ma sappiamo che nacque nel 1450 a Siena, dove compì il suo primo apprendistato nella bottega di Matteo di Giovanni, con il quale collaborò alla realizzazione di una "camara" per Savino di Matteo all'interno del Duomo. Agli anni 1480 - 81 risalgono i suoi primi incarichi importanti, come la decorazione ad affresco con figure monocrome entro la cupola del Duomo, e negli stessi anni alcuni documenti attestano che l'artista veniva pagato anche come miniatore per i corali della stessa Cattedrale. Il 1483 è l'anno in cui il pittore realizzò una serie di cartoni per la decorazione del pavimento del Duomo di Siena, tra i quali è da ricordare quello raffigurante la *Sibilla Libica*. In questi anni si colloca la famosa pala con il *Battesimo di Cristo* considerata il capolavoro assoluto di Cozzarelli. Entro l'ultimo decennio del secolo sono databili alcune tavole che l'artista realizzò ad Ancaiano e per il Duomo di Pitigliano. Cozzarelli è stato a lungo snobbato come pessimo imitatore di Matteo di Giovanni, tesi che appare smentita dalle due celebri pale d'altare, databili tra il 1483 il 1486, entrambe nella chiesa di San Bernardino a Sinalunga. Assai ricca è la sua produzione artistica nella quale sono da ricordare, oltre ai dipinti datati, che furono eseguiti nel breve periodo di quattro anni tra il 1482 e il 1486, una vasta produzione di altre opere che la critica ha sempre rivelato come di stretta adesione alla pittura di Matteo di Giovanni (da cui dipende la maggior parte delle sue opere realizzate negli Anni ottanta del Quattrocento). Successivamente lo stile dell'artista si avvicinò sempre più alla maniera di Pietro Orioli, anch'egli allievo di Matteo di Giovanni.

The documents on the life and activity of this Sienese artist are meager and little clear, but we know that he was born in 1450 in Siena, where he completed his first apprenticeship in the workshop of Matteo di Giovanni, with whom he collaborated in the realization of a "painted room" for Savino di Matteo inside the Duomo. Going back to 1480 - 81 when he receives his first important responsibilities such as the decorative fresco of monocrome figures within the dome of the Duomo and in the same years some documents attest that the artist was paid also as a miniaturist for the choir of the same Cathedral. In the year 1483, the painter realized a series of drawings for the decoration of the floor of the Cathedral of Siena amongst which to be remembered is that representing the Libyan Sybil. In these years, is placed the well-known masterpiece with the Baptism of Christ which is considered the masterpiece of Cozzarelli. Going into the last decade of the century are placed some panels that the artist realized in Ancaiano and for the Cathedral of Pitigliano. Cozzarelli was at long snubbed like an awful imitator of Matteo di Giovanni, a theory that appears denied from two famous dateable altarpieces between 1483 and 1486 both in the Church of San Bernardino in Sinalunga. Very rich in his artistic production in which should be noted not only the paintings dated, that had been performed in the short four year period between 1482 and 1486, an immense production of other works that the critics have always revealed as a close adherence to the works by Matteo di Giovanni (from which derive most of the works realized by him in the 1480's). Subsequently the style of the artist is approached more in the manner of Pietro Orioli, also a student of Matteo di Giovanni.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

C. BRANDI, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949, pp. 230 - 232; A. PADOA RIZZO, voce *Cozzarelli Guidoccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 555 - 556; A. ANGELINI, *Cozzarelli Guidoccio*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, Milano 1986, pp. 606 - 607; L. B. KANTER, *Guidoccio Cozzarelli*, in K. CHRISTIANSEN, L. B. KANTER, C. B. STREHLKE, *La pittura senese nel Rinascimento 1420 - 1500*, catalogo della mostra (New York, 1988 - 1989), Cinisello Balsamo 1989, pp. 296 - 298.

Madonna col Bambino e i Santi Girolamo e Bernardino

Olio su tavola, 66 x 45 cm

Questa tavola, molto ben conservata, ha come soggetto un tema religioso molto diffuso durante il Quattrocento, quello della *Madonna con il Bambino e Santi*, risolto secondo una concezione compositiva tipicamente senese, popolare in città già dai tempi di Duccio, che vede la Vergine raffigurata a mezzo busto, su fondo oro, e accompagnata da Santi o angeli. Spesso il formato di queste composizioni è risolto in un profilo centinato in alto, come nel nostro caso (1). Al centro del dipinto è effigiata la Madonna con sulle proprie ginocchia il Bambino, il quale stringe in una mano un uccellino, identificabile nel cardellino, che la tradizione cristiana interpreta come simbolo delle sofferenze legate al martirio di Gesù. L'altra mano del piccolo Salvatore è invece aperta, in segno di benedizione. Ai lati sono raffigurati due Santi. Il primo, a sinistra, è facilmente riconoscibile come San Girolamo penitente, a cui l'iconografia cristiana attribuisce come simbolo una pietra che starebbe ad indicare lo strumento delle contrizioni con il quale il Santo si sarebbe battuto il petto. L'altro Santo è invece identificabile con San Bernardino da Siena, da sempre raffigurato con una tavoletta tra le mani su cui è disegnato un sole nel quale sono impresse le lettere I.H.S., che alludono al Nome di Gesù. Egli infatti era un fervente predicatore, ed aveva incentrato la sua attività oratoria proprio su questa importante devozione (2). Le figure si stagliano su un fondo oro riccamente decorato con motivi geometrici, e danno vita ad una composizione armoniosa, nella quale si riuniscono insieme spunti compositivi tratti dalla pittura di Matteo di Giovanni. La Vergine, slanciata e sottile, occupa tutto il centro della scena, diventando di fatto il soggetto più importante della tavola. La resa anatomica della figura è caratterizzata dal viso dolce, il naso lungo e sottile, le arcate sopracciliari scavate, e la piccola bocca: tutti elementi assai tipici della pittura del Cozzarelli, e che trovano il loro modello nella pittura di Matteo di Giovanni. Si veda ad esempio, di Matteo, la *Madonna col Bambino e due angeli* del Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia a Buonconvento (Siena) (3), per un efficace confronto compositivo con il quadro in esame. Le mani della Vergine con dita eccessivamente allungate che sfiorano appena il Bambino, e il volto stesso del piccolo Gesù, con le guance arrotondate e leggermente sfumate di rosa, non godono di una eccezionale resa naturalistica, ma sono elementi che conferiscono al dipinto una sua suggestiva grazia popolare, la quale contribuì indubbiamente a rendere gradita la pittura del Cozzarelli ad una committenza prevalentemente legata al contado senese. Una committenza affezionata a fattori di devozione domestica semplice e quotidiana, e che assolutamente non considerava un punto a sfavore per l'artista il suo evidente attardamento su moduli figurativi che, alla fine del Quattrocento, apparivano ormai tramontati. C'è da dire comunque che i quattrocentisti senesi furono volutamente "arcaizzanti", e coscientemente tesero a riflettere, e a rinchiudersi, sui prototipi di Duccio, Simone o dei Lorenzetti; cioè dei pittori che nel corso del secolo precedente avevano fatto della città del Palio un centro artistico all'avanguardia, al pari di Firenze, Roma o Assisi, mentre in quel momento le cose apparivano ben diverse. Una sorta di "orgoglio campanilistico" che porta Guidoccio a riproporre spesso questo tipo di allestimento compositivo nelle sue rappresentazioni devozionali della Vergine: come nel caso della *Madonna col Bambino e due Santi* del Museo Diocesano di Pienza (Siena) (fig. 1), o della *Madonna col Bambino e due angeli* oggi conservata al Museum of Fine Arts di Boston, e databile agli anni ottanta del Quattrocento (fig. 2). Quelli fin qui notati sono tutti elementi che, se messi a confronto con la tavola di Boston, trovano importanti corrispettivi stilistici, e permettono di collocare cronologicamente il nostro dipinto allo stesso momento creativo dell'artista.



Fig. 1 - Guidoccio Cozzarelli, *Madonna col Bambino e due Santi*, Pienza (Siena), Museo Diocesano

Vieri Giorgetti

NOTE

¹ Una vasta ed esauriente carrellata di dipinti di questo tipo, opere di Duccio, di Luca di Tommé, di Pietro Lorenzetti, di Sano di Pietro, di Matteo di Giovanni, e dello stesso Cozzarelli, è conservata nel Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia a Buonconvento (Siena), e permette di seguire lo sviluppo della rappresentazione, rimasta sempre fedele a sé stessa fino allo scadere del Quattrocento: cfr. A. M. GUIDUCCI (a cura di), *Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia*, Siena 1998, pp. 24 - 25, 29, 31, 37, 47, e 52 - 53.

² Le lettere I.H.S. sono le iniziali per *Jesus Hominibus Salvator*. San Bernardino dipingeva da sé queste tavolette, e le mostrava durante le sue predicazioni: una di esse è tuttora conservata nel Convento dell'Osservanza a Siena. Sulle prediche di San Bernardino dedicate al nome di Gesù, e i loro riflessi in arte, si può vedere A. NESI, *Domenico Beceri per San Mercuriale a Pistoia*, in "Il Tremisse Pistoiese", 65/66, 1998, pp. 20 - 23.

³Cfr. GUIDUCCI 1998, pp. 50 - 53.

Madonna with Child and Saints Jerome and Bernardino

Oil on wood panel, 25.9 x 17.7 in.

This table, very well preserved, has a religious theme very common during the *Quattrocento*, that of the *Madonna with Child and Saints*, resulting according to a compositional concept typical of Siena, already popular in the town from the times of Duccio, whom realizes the Virgin represented in half-length, on gold leaf, and accompanied with saints or angels. Often the format of these compositions are resolved in an upwards scalloped shape, as in our case (¹). In the centre of the painting Madonna is portrayed with the Child upon her knee, whom squeezes in his hand a small bird, identifiable as a gold finch, which in the Christian tradition symbolizes that of the sufferings bound to the martyrdom of Jesus. The other hand of the small Saviour is open, a sign of the blessing. On the sides two Saints are represented. The one on the left is easily recognizable as Saint Jerome penitent, whose Christian iconography attributes a stone as a symbol of the regret with which the Saint would beat on his chest. The other is identifiable with Saint Bernardino of Siena, whom is always represented with a tablet between his hands in which there is a drawing of a sun imprinted with the letters I.H.S. which indicate the Name of Jesus. He was in fact an enthusiastic preacher, and had centralized his oratory activity on this important devotion (²). The figures are cut out on gold leaf richly decorated in a geometrical manner, which give life to a harmonious composition, in which reunite themselves together compositionally obtained from the works of Matteo di Giovanni. The Virgin, tall and slender, occupies the entire centre of the composition becoming in fact the most important subject on the panel. The anatomical rendering of the figure is characterized by the sweet face, the long and thin nose, the deep arched eyebrows and the small mouth: all very typical elements of the style of Cozzarelli, and their form can be found in the painting of Matteo di Giovanni. As seen for example, of Matteo, in *The Madonna with Child and two Angels* at the Museum of Sacred Art of Val d'Arbia in Buonconvento (Siena) (³), for an effective compositional comparison with the painting in discussion. The fingers on the hand of the Virgin are excessively elongated and just grazing the Child, and the face of the Child Jesus, with slightly rosy rounded off cheeks does not possess an exceptionally naturalistic rendering; but all of these elements confer the painting's popular evocative charm, making Cozzarelli a popular painter in the Siena countryside. The people grew fond of domestic devotion and the ordinary, and they certainly did not consider to disfavor the artist for his obvious late style on figurative forms. However, it may be said that the *quattrocentisti* of Siena had been deliberately "aged", and consciously they stretched to reflect, and to lock themselves in, on the prototypes of Duccio, Simone or of Lorenzetti; that is to say the artists in the course of the previous century had made the City of Palio an artistic centre of the avant-garde, just like Florence, Rome and Assisi, while in that moment things appeared to be very different. A sort of "parochial pride" that carries Guidoccio to often convey this compositional type of arrangement in his representational devotionals of the Virgin: as in the case of the *Madonna with Child and two Saints* of the Diocesan Museum of Pienza (Siena) (fig. 1), or of the *Madonna with Child and two Angels* today preserved in the Museum of Fine Arts in Boston, and dateable to the 1480's (fig. 2). The points highlighted are all of the elements that, if compared with the panel of Boston, find important corresponding styles, and allow a chronological calculation of our painting at the same creative moment of the artist.

Vieri Giorgetti



NOTES

¹ An exhaustive tracking shot of paintings of this type, by Duccio, Luca di Tommé, Pietro Lorenzetti, Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, and Cozzarelli himself, is preserved in the Museum of Sacred Art of the Val d' Arbia in Buonconvento (Siena), and allows the following of the development of the representation, he always remained faithful to himself until the expiration of the Quattrocento: cfr. A. M. GUIDUCCI (edited by) *Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia*, Siena 1998, p. 24 - 25, 29, 31, 37, 47, and 52 - 53.

² The letters I.H.S. are the initials for *Jesus Hominibus Salvator*. Saint Bernardino alone painted these panels and displayed them during his preachings: one still preserved in the convent of the Observance in Siena. On the lectures of San Bernardino dedicated in the name of Jesus, and their reflections in art, see A. NESI, *Domenico Beceri per San Mercuriale a Pistoia*, in "Il Tremisse Pistoiese", 65/66, 1998, p. 20 - 23.

³ Cfr. GUIDUCCI 1998, p. 50 - 53.

“TOMMASO”

“TOMMASO”

attivo a Firenze nel primo quarto del Cinquecento

active in Florence during the first quarter of the XVI century

L'identità di “Tommaso” fu creata nel 1890 da Giovanni Morelli per raggruppare una serie di dipinti vicini allo stile di Lorenzo di Credi, e conservati nelle gallerie Doria Pamphili e Borghese a Roma. Egli scelse tale nome in base al fatto che il Vasari rammentava un allievo del Credi così chiamato, ovvero Tommaso di Stefano Lunetti. Anche se in seguito non tutte le opere riunite da Morelli sono risultate essere del medesimo autore, questo appellativo convenzionale ha continuato ad essere utilizzato dalla critica per definire la produzione di uno stretto seguace del Credi, dal repertorio garbato, e con toni devozionali di semplice e serena bellezza, ma un po' monocorde. Bernard Berenson definì maggiormente la personalità dell'artista, attribuendogli altri dipinti e una consistente selezione di disegni, e fece rilevare come il nome scelto da Morelli si prestasse ad un possibile equivoco proprio con il Lunetti, del quale erano stati nel frattempo maggiormente precisati i dati anagrafici e lo stile pittorico. Egli propose di identificare l'artista con Giovanni Cianfanini, collaboratore documentato del Credi, ma del quale non erano noti lavori autonomi, e in altri interventi si mostrò addirittura propenso a credere che la produzione di “Tommaso” non fosse altro che “una fase della variegata parabola artistica di Piero di Cosimo”. In seguito la critica ha usato anche altri appellativi fittizi per raggruppare le opere del nostro anonimo (Maestro della Conversazione di Santo Spirito, Maestro del San Sebastiano Fitzwilliam, Maestro della Madonna Czartoryski, Maestro dei Tondi), i quali hanno finito per generare una notevole confusione sull'argomento. L'ipotesi relativa al Cianfanini è stata ripresa recentemente da Gigetta Dalli Regoli, ma per il momento continua a non essere supportata da elementi documentari certi. Il catalogo di “Tommaso” ruota intorno a due importanti pale d'altare: una *Madonna della cintola, coi Santi Michele, Francesco e il donatore*, datata 1510 e conservata nella chiesa di Santa Maria a Carraia di Calenzano (Firenze), e il “name piece” del Maestro della Conversazione di Santo Spirito, ovvero la *Madonna col Bambino e i Santi Matteo e Girolamo* (1512 circa) dell'altare Biliotti in Santo Spirito a Firenze (fig. 1). A questi due dipinti ne vanno aggiunti circa altri sessanta di dimensioni inferiori, in maggioranza tondi con *Madonne* sedute a terra, secondo la popolare iconografia detta “dell'umiltà”, oppure inginocchiate ad adorare il figlio, come in un'altra notevole opera di collezione privata (fig. 2). Destinati in origine alla devozione domestica, sono oggi sparsi tra vari musei e raccolte. Devono essere inoltre considerati una ventina di disegni, in gran parte, come si è detto, raggruppati da Berenson.

The identity of “Tommaso” was created in 1890 by Giovanni Morelli to group a series of paintings similar to the style of Lorenzo di Credi, and conserved in the Doria Pamphili Gallery and Borghese Gallery in Rome. He selected this name based on the fact that Vasari recalled a student of Credi named Tommaso di Stefano Lunetti. Although later all of the works reunited by Morelli turned out not to be by the same artist, this conventional name continued to be used by the reviews to define the production of a close follower of Credi, with delightful repertoire, with devotional tones of simple and serene beauty, but a little monotonous. Bernard Berenson mostly defined the personality of the artist, attributing other paintings and a consistent selection of drawings to him, and pointed out how the name chosen by Morelli could lead to a possible erroneous identification with Lunetti, whose personal data and pictorial style had been clarified in the meanwhile. He proposed to identify the artist with Giovanni Cianfanini, a documented contributor of Credi, although the autonomous work is not noted, and later he was even in favor to believe that the production of “Tommaso” was nothing but “a phase of Piero di Cosimo's variegated artistic parable”. Later on the reviews used other fictitious names to reunite the works of our anonymous painter (Master of the Santo Spirito Conversation, Master of the Fitzwilliam Saint Sebastian, Master of the Czartoryski Madonna, Master of the Tondi), which in the end generated considerable confusion about the matter. The hypothesis of identifying “Tommaso” as Cianfanini has recently been recovered by Gigetta Dalli Regoli, but for the moment it cannot be supported by certain documentary elements. The catalogue of “Tommaso” revolves around two important altarpieces: a *Madonna della Cintola con San Michele, Francesco d'Assisi, e il donatore*, dated 1510 and preserved in the Church of Santa Maria a Carraia in Calenzano (Florence), and the “name piece” of the Master of the Santo Spirito Conversation, that is the *Madonna and Child with Saints Matthew and Jerome* (1512 circa) from the Biliotti altar in the Church of Santo Spirito in Flo-

rence (fig. 1). Another sixty smaller paintings are to be added to the two cited above, the majority being tondi with Madonnas sitting on the ground - following the popular iconography called "of humility" - or kneeling in adoration of the son, as in another important work from a private collection (fig. 2). Originally destined for domestic devotion, today they are scattered amongst varied museums and collections. Also to be considered are around twenty drawings, in most part reunited by Berenson.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

G. MORELLI, *Della pittura italiana. Studii storico - critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili* (1890), edizione a cura di J. Anderson, Milano 1991, p. 100; B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their works with an index of places* (1932), London 1963, pp. 207 - 208; B. BERENSON, *Disegni inediti di "Tommaso"*, in "Rivista d'Arte", XIV, 1932, pp. 249 - 262; B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini* (1938), Milano 1961, I, pp. 119 - 123, e II, pp. 600 - 603; G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi*, Pisa 1966, pp. 190 - 195; G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi e il suo "doppio" (Giovanni di Benedetto Cianfanini?)*, in "Paragone", LVIII, 2007, 285, pp. 32 - 42; E. FAHY, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430 - 1530*, catalogo della mostra (Firenze, 2008) a cura di B.W. Meijer, Livorno 2008, p. 148.

Sacra Famiglia con San Giovannino e angeli

Tempera grassa su tavola, diametro 109 cm

Provenienza: Christie's London, 21 aprile 1967.

L'opera si presenta in buone condizioni di conservazione, e svolge un tema molto popolare a Firenze tra Quattrocento e Cinquecento, soprattutto per i dipinti destinati alla devozione privata, quello dell'incontro tra la Sacra Famiglia e San Giovannino al ritorno dall'Egitto⁽¹⁾. L'attribuzione a "Tommaso" fu comunicata a Vittorio Frascione da Carlo Volpe, in una lettera del 12 novembre 1971, entro la quale lo studioso ravvisava nel tondo i caratteri di stile tipici della "brillante personalità contigua a Lorenzo di Credi" ricostruita da Berenson. In primo piano è la Vergine seduta a terra e con il Bambino in braccio, il quale tiene in mano un uccellino e si rivolge a San Giovannino benedicendolo. La posa del Gesù ripropone quella della stessa figura nella *Sacra Conversazione* di Santo Spirito a Firenze (fig. 1), ma ricorda inoltre quella che, sempre il Bambino, assume nella celebre *Madonna di Piazza*, eseguita da Lorenzo di Credi tra il 1475 e il 1486 nella bottega del Verrocchio (e forse con la partecipazione di Leonardo) per il Duomo di Pistoia. La Vergine, dal collo nobilmente allungato, e che si volge all'indietro in un fluente contrapposto, sembra invece risentire di idee direttamente leonardesche, da ricercare nel cartone della *Sant'Anna metterza* della National Gallery di Londra, il quale, essendo databile verso il 1501, fornisce un possibile riferimento cronologico per il tondo in esame⁽²⁾. Alla figura della Madonna può essere avvicinato un disegno con una *Testa femminile* attribuito a "Tommaso" dal Berenson e conservato nel Nationalmuseum di Stoccolma (inv. n. 95), dove la modella è caratterizzata da analoghi tratti somatici e da una pettinatura pressoché identica, ma il tutto è inteso secondo un più accentuato scorcio dal basso⁽³⁾. Come altri fogli riferiti a "Tommaso" dallo stesso studioso, e incentrati principalmente sulle sacre figure da inserire nei suoi tondi, il disegno svedese non è da considerare però come strettamente preparatorio per il dipinto, bensì piuttosto come esempio di un repertorio di bottega di volti ed espressioni al quale l'artista attinse in questa ed altre occasioni per caratterizzare i personaggi dei suoi lavori. I due angeli ai lati appaiono occupati in azioni semplici e domestiche; quello di sinistra sorregge il San Giovannino, mentre l'altro, il cui volto ripropone quasi esattamente quello della Madonna, è intento a raccogliere fiori. Dietro le figure principali, sullo sfondo è visibile San Giuseppe, colto nell'atto di camminare sorreggendosi con un bastone in un paesaggio che intorno a lui è brullo e aspro, mentre al centro e sulla sinistra si apre su uno



Fig. 1 - "Tommaso",
Sacra Conversazione, Firenze, chiesa di Santo Spirito



splendido lago. Agli alberelli e al castello, delineati con cura tutta fiammingheggiante, tipica dell'artista ⁽⁴⁾, si alternano le montagne sullo sfondo, rese in toni d'azzurro pallido che, come nella pala di Santo Spirito e in altri dipinti, cercano di evocare il caratteristico sfumato di Leonardo. La composizione, ispirata inoltre a precedenti di Piero di Cosimo e di altri protagonisti del primo Cinquecento fiorentino, dovette avere un buon successo, o risultare particolarmente congeniale a "Tommaso", poiché egli la ripeté con qualche variante in altri tondi, oggi conservati nello Stadtische Kunstinstitut di Worms, e nella National Gallery di Dublino, ma anche altri allievi di Lorenzo di Credi non mancarono di attingervi per loro opere ⁽⁵⁾. Pur essendo lo stile di "Tommaso" ricco di riferimenti, in esso non si scorgono spiccati caratteri botticelliani, o almeno non più di quelli che si osservano nello stesso Credi, e questo porterebbe ad escludere il suo possibile riconoscimento con Giovanni di Benedetto Cianfanini (1470 circa – 1542) ipotizzato da Berenson, e recentemente riproposto da Gigetta Dalli Regoli ⁽⁶⁾. Il Cianfanini infatti, prima di divenire collaboratore di Lorenzo verso il 1514, era stato appunto allievo del Botticelli, e poi anche di Fra' Bartolomeo ⁽⁷⁾. Non a caso per questo artista è stata ipotizzata recentemente anche la possibile identificazione con un altro anonimo fiorentino, il Maestro di Apollo e Dafne, il cui stile sembra rispondere meglio alle coordinate ora esposte ⁽⁸⁾.

Alessandro Nesi



Fig. 2 - "Tommaso", *Sacra Famiglia con San Giovannino*, collezione privata

NOTE

¹ Su questa iconografia e le sue fonti di riferimento cfr. ad esempio F. ZOLLNER, *Leonardo da Vinci*, Köln 2007, p. 67, e R. BATTAGLIA, *Leonardo e i leonardeschi*, Firenze 2007, p. 198, in relazione al Vinciano, che l'avrebbe utilizzata nelle due redazioni della *Vergine delle rocce*, e inoltre M. ARONBERG LAVIN, *Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism*, in "The Art Bulletin", XXXVII, 1955, pp. 85 – 101, EAD., *Giovannino Battista. A supplement*, in "The Art Bulletin", XLIII, 1961, pp. 319 – 326, e M. BOSKOVITS, *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, 786, p. 169.

² Influssi diretti della pittura di Leonardo nelle opere di "Tommaso" sono stati già notati dalla critica, ad esempio in B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini* (1938), Milano 1961, I, pp. 119 – 123.

³ Sul disegno si vedano B. BERENSON, *Disegni inediti di "Tommaso"*, in "Rivista d'Arte", XIV, 1932, p. 249, e BERENSON 1961, p. 602.

⁴ Cfr. ad esempio la *Madonna col Bambino e un angelo* del Getty Museum di Los Angeles, dove è citato un dettaglio del paesaggio del *Tritico Pagagnotti* dipinto da Memling per Firenze: E. FAHY, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430 – 1530*, catalogo della mostra (Firenze, 2008) a cura di B.W. Meijer, Livorno 2008, p. 148.

⁵ Per le versioni di "Tommaso" cfr. G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi*, Pisa 1966, p. 190, nn. 228 e 229, figg. 262 e 263; per quelli del Maestro della Natività Johnson (Omaha, Joslyn Art Museum) e di un altro discepolo del Credi (Firenze, depositi degli Uffizi), cfr. *ivi*, rispettivamente a p. 194, n. 267, e fig. 287, e a p. 187, n. 199 e fig. 248.

⁶ G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi e il suo "doppio" (Giovanni di Benedetto Cianfanini?)*, in "Paragone", LVIII, 2007, 285, pp. 32 – 42.

⁷ I dati biografici su questo artista sono riportati in D.E. COLNAGHI, *A Dictionary of Florentine Painters*, London 1928, p. 71.

⁸ Cfr. N. PONS, *Importanti opere perdute di pittori fiorentini a Pistoia e una aggiunta al Maestro di Apollo e Dafne, in L'età di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogo della mostra (Pistoia 1996), a cura di C. D'Afflitto, F. Falletti e A. Muzzi, Venezia 1996, pp. 51 – 52. In DALLI REGOLI 2007, p. 40, nota 2, questa proposta è detta "superata", senza però giustificare l'affermazione.

Holy Family with young Saint John and angels

Tempera grassa on wood, diameter 42.9 in.

Provenance: Christie's London, April 21, 1967.

The work is in good state of preservation and carries out a very popular theme in Florence between *Quattrocento* and *Cinquecento* above all for the paintings destined for private devotion, that of the meeting between the Sacred Family and Saint John in return from Egypt (¹). The attribution to "Tommaso" was shared with Vittorio Frascione by Carlo Volpe, in a letter dated November 12, 1971, in which the scholar recognized in the *tondo* the elements of style typical of "the bright personality (who was) very close to Lorenzo di Credi" pieced together by Berenson. In the foreground the Virgin is sitting on the ground with the Child in her arms, who is holding a little bird and pointing to Saint John blessing him. The pose of Jesus is the same as in the painting *Holy Conversation* in the Church of Santo Spirito in Florence (fig. 1), and also looks like the pose of the Child in the famous *Madonna di Piazza*, created by Lorenzo di Credi between 1475 and 1486 in the workshop of Verrocchio (perhaps with the involvement of Leonardo) for the Duomo of Pistoia. The Virgin, with an elegantly elongated neck, that is turned to the back creating a fluent contrast, seems instead to be affected directly by Leonardo's ideas, to be found in the *cartone* of *Sant'Anna metterza* at the National Gallery of London, which, being dateable circa 1501, supplies a possible chronological reference for the painting in discussion (²). The figure of the Madonna can be compared with the drawing *Head of a woman* attributed to "Tommaso" from Berenson and preserved in the Nationalmuseum of Stockholm (inv. n. 95), where the model is portrayed with similar physical features and a nearly identical hairstyle, but everything is designed to a more emphasized foreshortening from the lower part. Like other drawings on paper attributed to "Tommaso" by the same scholar, which focus mainly on the sacred figures to be introduced in his *tondi*, the Swedish drawing is not to be considered only a preparatory work for the painting, but rather as an example of a workshop repertoire of faces and expressions from which the artist drew heavily in this and other occasions to characterize the people in his work. The two angels on the sides appear occupied in simple actions; the one on the left supports young Saint John, while the other, whose face is an exact

reproduction of the Madonna's, is intent to collect flowers. Behind the main figures, in the background Saint Joseph is visible, sustaining himself with a cane as he is walking in a landscape which is bare and harsh, while in the centre and to the left it opens up to a splendid lake. In the background the trees and the castle, outlined with the care of Flemish painting, typical of the artist⁽⁴⁾, alternate the mountains, which are rendered in tones of pale blue similar to the altarpiece of Santo Spirito and in other paintings, seeking to evoke the *sfumato* effect, which was characteristic of Leonardo. The composition, inspired by previous works by Piero di Cosimo and other protagonists of the early Florentine *Cinquecento*, must have been successful or seemed particularly convenient to "Tommaso", because he repeated it with some variation in other *tondi*, today preserved in the Stadtische Kunstinstitut of Worms, and in the National Gallery of Dublin, and also other students of Lorenzo di Credi used the same compositional scheme for their work. Although the style of "Tommaso" was rich with references, there are no distinct Botticelli qualities, or at least not more than those one can observe in Credi, and this could lead us to exclude his possible identification with Giovanni di Benedetto Cianfanini (circa 1470 - 1542), which was hypothesized by Berenson, and recently suggested again by Gigetta Dalli Regoli⁽⁶⁾. Cianfanini in fact, before becoming collaborator of Lorenzo around 1514, was a student of Botticelli, and then also of Fra' Bartolomeo⁽⁷⁾. It is not at random that it was recently hypothesized the possible identification of this artist with another anonymous Florentine, the Master of Apollo and Daphne, whose style seems to correspond better to the matters we have discussed above⁽⁸⁾.

Alessandro Nesi

NOTES

¹ On this iconography and its sources of references cfr., for example, F. ZOLLNER, *Leonardo da Vinci*, Köln 2007, p. 67, and R. BATTAGLIA, *Leonardo e i leonardeschi*, Firenze 2007, p. 198, in connection to the Vinciano, that would have utilized the two versions of *Virgin of the rocks*, and M. ARONBERG LAVIN, *Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism*, in "The Art Bulletin", XXXVII, 1955, p. 85 - 101, EAD., *Giovannino Battista. A supplement*, in "The Art Bulletin", XLIII, 1961, p. 319 - 326, and M. BOSKOVITS, *Marginalia su Buffalmacco e sulla pittura aretina del primo Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, 786, p. 169.

² Direct influences of the painting by Leonardo in the works of "Tommaso" were already noted from by the critics, for example, by B. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini* (1938), Milano 1961, I, p. 119 - 123.

³ On the drawing cfr. B. BERENSON, *Disegni inediti di "Tommaso"*, in "Rivista d'Arte", XIV, 1932, p. 249, and BERENSON 1961, p. 602.

⁴ Cfr. for example the *Madonna col Bambino e un angelo* from the Getty Museum in Los Angeles, where it is cited a detail of the landscape of the *Trittico Pagagnotti* painted from Memling for Florence: E. FAHY, in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430 - 1530*, catalogue of the exhibition (Florence, 2008) edited by B.W. Meijer, Livorno 2008, p. 148.

⁵ For the versions of "Tommaso" cfr. G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi*, Pisa 1966, p. 190, nn. 228 and 229, fig. 262 and 263; for those of Master of the Johnson Nativity (Omaha, Joslyn Art Museum) and of another disciple of Credi (Florence, archives of the Uffizi), cfr. *ivi*, respectively p. 194, n. 267, and fig. 287, and p. 187, n. 199 and fig. 248.

⁶ G. DALLI REGOLI, *Lorenzo di Credi e il suo "doppio" (Giovanni di Benedetto Cianfanini?)*, in "Paragone", LVIII, 2007, 285, p. 32 - 42.

⁷ The biographical data on the artist is reported in D.E. COLNAGHI, *A Dictionary of Florentine Painters*, London 1928, p. 71.

⁸ Cfr. N. PONS, *Importanti opere perdute di pittori fiorentini a Pistoia e una aggiunta al Maestro di Apollo e Dafne, in L'età di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, catalogue of the exhibition (Pistoia, 1996), edited by C. D'Afflitto, F. Falletti and A. Muzzi, Venice 1996, p. 51 - 52. In DALLI REGOLI 2007, p. 40, note 2, this proposition is said to be "surpassed" without however affirmed justification.

IL PORDENONE

IL PORDENONE

Giovanni Antonio de' Sacchis, detto; Pordenone, 1483 c. - Ferrara, 14 gennaio 1539

Giovanni Antonio de' Sacchis, called; Pordenone, 1483 c. - Ferrara, January 14, 1539

Di Giovanni Antonio de' Sacchis detto Pordenone non conosciamo con certezza l'anno di nascita. Si pensava fosse il 1484 sulla scorta delle parole di Vasari che lo dichiara defunto a 56 anni, nel 1540, ma la notizia che ne documenta la sepoltura a Ferrara il 14 gennaio del 1539 fa arretrare il computo di un anno. Sappiamo che il padre Angelo era un agiato "magister murarius" originario di Corticelle, nel bresciano, e che Giovanni Antonio, nel 1504, quando prende moglie per la prima volta, è già insignito del titolo di maestro; per questo motivo la critica ritiene improbabile identificarlo con l'omonimo garzone presente a Ferrara nel 1508 al seguito di Pellegrino da San Daniele. La sua prima opera certa è il trittico ad affresco nella chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Valeriano, firmato e datato 1506, in cui il giovane pittore mostra una cultura figurativa ancora di stampo tardo quattrocentesco. A partire dal 1511, data della paletta già nel castello di San Salvatore di Collalto, ora conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, attribuitagli concordemente, fino al suo capolavoro giovanile, la *Madonna della Misericordia* nella concattedrale di San Marco a Pordenone, eseguita tra l'8 maggio del 1515 e la Pasqua dell'anno successivo, si assiste a un progressivo avvicinamento del Pordenone alla cultura figurativa veneziana e a un suo sempre maggiore approfondimento dell'arte di Giorgione per il tramite di Sebastiano del Piombo. L'anno cruciale è però il 1516, quando il pittore ha la possibilità di entrare a diretto contatto con le opere di Raffaello, a seguito di un viaggio in Italia centrale, testimoniato in modo inequivocabile dalla *Risurrezione di Lazzaro* nella Galleria del Castello di Praga. Fu durante questo soggiorno che il Pordenone realizzò la *Madonna col Bambino, angeli, Santi e Pentesilea Baglioni* nella parrocchiale di Alviano, vicino Terni, facilmente confrontabile con la *Madonna col Bambino* per il palazzo della Ragione di Udine, ora nella raccolta dei Musei Civici, pagata al pittore l'8 settembre di quello stesso anno. Dopo la commissione degli affreschi nel Palazzo di Paride da Ceresara a Mantova e, fra il 1520 e il 1522 di quelli nel Duomo di Cremona e nella cappella Malchiostro del Duomo di Treviso, il Pordenone è ormai un pittore affermato, richiesto non solo in patria ma anche a Venezia, Piacenza, Genova e Ferrara, dove avrà l'opportunità di svolgere un ruolo di primo piano nel contesto del Manierismo padano.

Of Giovanni Antonio De' Sacchis, called Pordenone, we do not know with certainty the year of his birth. It is thought to be 1484 provided by the words of Vasari that declares him dead at 56 years, in 1540, but the news that documents the burial in Ferrara on January 14, 1539 does move back the estimate of a year. We know that his father Angelo was a well-off "magister murarius" native of Corticelle, in the province of Brescia, and that in 1504 Giovanni Antonio takes a wife for the first time, already honoured with the title of maestro; it is for this reason that the criticism retains improbable to identify him with the namesake apprentice in Ferrara in 1508 in the wake of Pellegrino di San Daniele. His first certain work is a triptych fresco in the parish Church of Santo Stefano in Valeriano, signed and dated 1506, in which the young painter shows a figurative culture still of a fifteenth century model. As of 1511, the small altarpiece was located in the castle of Collalto, now preserved in the Gallerie dell'Accademia, attributed unanimously from the criticism, until his early masterpiece, the *Madonna of the Misericordia* in the cathedral of San Marco in Pordenone, executed between May 8, 1515 and the Easter of the following year, it serves as a progressive approach of Pordenone to the figurative Venetian culture and to his continual in depth examination of the art of Giorgione by the means of Sebastiano del Piombo. However the crucial year is 1516, when the painter has the possibility to enter in direct contact with the works of Raffaello, following a journey in central Italy, testified in an unequivocal manner from the *Resurrection of Lazarus* in the Castle Gallery in Prague. It was during this stay that Pordenone realized the *Madonna with Child, angels, Saints and Pentesilea Baglioni* in the parochial Church of Alviano, close to Terni, easily comparable with the *Madonna and Child* for the Palazzo della Ragione in Udine, now in the collection of the Municipal Museums, paid to the painter in the same year on the first of September. After the execution of the frescoes in the residence of Paride from Ceresara in Mantova and, between 1520 and 1522 of those in the Cathedral of Cremona and in the Malchiostro Chapel of the Treviso Cathedral, Pordenone is now a well-known painter, requested not only in his province but also in Venice, Piacenza, Genova and Ferrara, where he will have the opportunity to develop a major role in the context of the Paduan Mannerism.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

W. ARSLAN, voce *Pordenone*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di H. Vollmer, Leipzig 1933, XXVII, pp. 271 - 272; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, IX. 3, Milano 1928, pp. 630 - 639; P. GOI, *Documenti* in C. FURLAN, *Pordenone*, Milano 1988, pp. 354 - 367; CH. H. COHEN, *The art of Giovanni Antonio Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, II, pp. 751 - 786.

La verifica della Croce

Olio su tavola, 69,5 x 73,5 cm

PROVENIENZA

Venezia, Galleria Asta, *ante* 1955; Milano, Collezione Crespi 1955; Firenze, Galleria Frascione.

ESPOSIZIONI

Venezia 1955, cat. 124.

La tavola si presenta assottigliata e parchettata, ma in buono stato di conservazione nonostante una pulitura abbia asportato l'aureola di Sant'Elena e alcune velature. Le due farfalle e i due listelli dei traversi vennero inseriti probabilmente in occasione di un precedente intervento di restauro. Il dipinto è stato forse decurtato; sul lato destro, infatti, doveva comparire il sostegno del letto del giovane risuscitato ⁽¹⁾. Il soggetto è tratto dall'*Invenzione della Vera Croce*, una vicenda narrata nel Vangelo apocrifo di Nicodemo e ricordata nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. L'imperatrice Elena, in seguito alla vittoria militare del figlio Costantino, ottenuta esibendo il simbolo della croce, si recò a Gerusalemme alla ricerca del legno su cui era stato crocifisso Gesù. Un ebreo di nome Giuda, che era a conoscenza del luogo in cui si doveva scavare, dopo essere stato rinchiuso in un pozzo per sette giorni, rivelò dove fosse situata la collina del Golgota, in cui erano sepolte le tre croci. Una volta trovate, per capire quale fosse quella a cui venne inchiodato Cristo, furono avvicinate a un giovane morto, che ritornò subito alla vita grazie al sacro legno. Proprio questo è il momento del racconto raffigurato nel nostro dipinto, che viene spesso considerato il *pendant* di un'altra tavola di dimensioni leggermente maggiori (77 x 82 cm) - giustamente assegnata al Pordenone e acquistata nel 1964 dal Museo Civico d'Arte della sua città di nascita - in cui è rappresentato il momento immediatamente precedente a quello della *Verifica*, quando cioè, alla presenza di Sant'Elena, si procede al disseppellimento di una delle croci ⁽²⁾. La critica non ha mai messo in discussione l'accostamento delle due opere fino



Fig. 1 – Pordenone, *Madonna col Bambino fra i SS. Pietro, Prosdocimo, Barbara e Caterina*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



all'impegnato intervento di Mauro Lucco del 1975, che ravvisava giustamente "diversi tempi di esecuzione", proponendo una data a ridosso del 1511 per la *Verifica* e attorno al tempo degli affreschi nella chiesa di Sant'Ulderico a Villanova, commissionati il 10 settembre del 1514, per il *Ritrovamento* (3). Se l'intervento di Lucco ebbe il merito di mettere ordine nella cronologia relativa di queste due opere, lo studioso propose anche una lettura tutta tizianesca del nostro dipinto - nell'idea che Pordenone avesse partecipato alla decorazione della Scuola del Santo a Padova - che appare ora non più condivisibile. Provando a storicizzare i cataloghi dei pittori a cui quest'opera venne assegnata in alternativa alla proposta in favore di Pordenone, ovvero quelli del Cariani e di Rocco Marconi, ci si accorge subito che dietro l'eterogeneità dei nomi permane il costante riferimento all'arte del Giorgione maturo, che conferma di fatto la bontà della scelta di esporre la tavola alla mostra *Giorgione e i giorgioneschi* del 1955 (4). Il Berenson, da un lato, assegnava al giovane Cariani anche due opere che ora hanno trovato stabilmente dimora nel catalogo di Giorgione, quali la *Madonna col Bambino e la veduta di Venezia* dell'Ashmolean Museum di Oxford e la *Madonna col Bambino nel paesaggio* all'Ermitage di San Pietroburgo; mentre, dall'altro, l'Heinemann, metteva a punto una lista di opere per il giovane Rocco Marconi che avevano già trovato invece una migliore collocazione sotto il nome di Giorgione. Opere quali la *Prova del fuoco di Mosè* e il *Giudizio di Salomone* degli Uffizi, o ancora una volta la *Madonna col Bambino nel paesaggio* dell'Ermitage, o che nacquero sull'esempio del suo magistero come la *Madonna col Bambino e i Santi Caterina e Giovanni Battista* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, opera discussa fra Giorgione e Sebastiano del Piombo, o il *Busto di donna* della Norton Simon Foundation di Pasadena, assegnato al primissimo tempo di Tiziano (5). Ma è soprattutto l'esame diretto dell'opera - scomparsa alla vista degli studiosi nel 1955 - a confermare tanto le coordinate figurative del dipinto, quanto l'attribuzione alla giovinezza di Pordenone. La scena si svolge alle prime luci dell'alba. Entro un porticato chiuso sulla sinistra da un edificio, Giuda avvicina la croce al giovane morto che, faticosamente, si sta alzando dal giaciglio. Il volto del vecchio sulla destra, dall'espressione intensa, tagliato a spigoli vivi, costituisce quasi una firma per la prima fase dell'attività del pittore, e ricomparirà, con piglio ancora più deciso, nel *San Pietro* della splendida pala della chiesa di Sant'Elisabetta a Susegana, nel trevigiano, e in quello della tavola nel museo di Raleigh in North Carolina, entrambe di qualche anno successive (6). Nel ripensare questi primi anni di attività del pittore sono ancora attuali le parole di Roberto Longhi, che ribadendo le difficoltà di ricostruirne il catalogo, ravvisava nella pala di Collalto del 1511, giustamente attribuitagli da Giuseppe Fiocco, una "struttura quattrocentesca appena sopraggiunta da pochi accenti di Sebastiano" (7), ovvero



Fig. 2 – Pordenone, *Ritrovamento della Vera Croce*,
Museo Civico d'Arte

l'artista che più di ogni altro costituirà il tramite nell'avvicinamento del Pordenone alla grande pittura veneziana di primo Cinquecento⁽⁸⁾. Questo punto di contatto con il Sebastiano del Piombo del *Giudizio di Salomone* di Kingston Lacy, che si spiegherà in termini potentemente architettonici fino al 1515 circa, sembra però interessare la nostra *Verifica della Croce* in modo ancora più tenue. Siamo forse in un momento di poco precedente quella data. La luce di matrice sebastianesca che, provenendo da sinistra, dà risalto in modo intermittente ad alcune zone dei volti e delle vesti (fig. 1), cede ancora il passo a un giorgionismo quasi arcaizzante, di ascendenza quattrocentesca, come quello dell'*Adorazione dei pastori* alla National Gallery di Londra, semplificato fino alla sintesi estrema nella resa del paesaggio e tutto giocato in squillanti accordi timbrici, fra cui fanno capolino i lustri - resi però in modo del tutto empirico - dell'armatura del soldato che si sporge. Del resto, la precocità nella frequentazione di Venezia da parte del giovane Pordenone trova un contesto storico nell'anno 1508, con il passaggio della sua città di nascita dal dominio di Massimiliano I a quello della Serenissima, che a sua volta la consegnò nelle mani del capitano di ventura Bartolomeo d'Alviano in cambio dei servizi resi durante la guerra contro l'esercito asburgico guidato da Enrico di Braunschweig. Sarà proprio al nostro pittore che la vedova Pentesilea Baglioni, qualche anno più tardi, all'indomani della morte del marito Bartolomeo a Ghedi il 7 ottobre 1515, darà l'incarico di realizzare l'affresco commemorativo nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo, nel feudo di Alviano, presso Terni. Sulla funzione della nostra *Verifica* e del *Ritrovamento della Croce* del museo di Pordenone (fig. 2) restano comunque aperti molti interrogativi, fermo restando che le notevoli dimensioni continuano a far apparire poco convincente la proposta formulata da Rearick, e accolta da Cohen, secondo la quale si tratterebbe degli scomparti della predella di una pala d'altare dedicata a Sant'Elena⁽⁹⁾. Tenendo presenti la ricercatezza del tema iconografico prescelto e le dimensioni di poco dissimili - imputabili probabilmente, come abbiamo visto, a una diversa vicenda collezionistica - appare ragionevole continuare a considerare i due pannelli come gli elementi di un unico complesso decorativo, forse una cantoria, dipinti a qualche anno di distanza l'uno dall'altro. Per quanto riguarda la provenienza, infine, si potrebbe pensare a una commissione per una chiesa consacrata a Sant'Elena, come ad esempio quella di Casarsa della Delizia, con affreschi in gran parte perduti, ora attribuiti all'allievo e genero Pomponio Amalteo; o, in alternativa, a una commissione per una chiesa dedicata alla Sacra Croce, ad esempio quella di Santa Maria degli Angeli a Pordenone, conosciuta però come chiesa del Crocifisso almeno dal 1466⁽¹⁰⁾.

Mattia Vinco

BIBLIOGRAFIA *Literature*

Giorgione e i giorgioneschi, catalogo della mostra (Venezia, 1955), a cura di P. Zampetti, Venezia 1955, pp. 252-253, cat. 124 (Pordenone [?]); B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, I, p. 56; II, fig. 724 (Giovani Busi detto Cariani); F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia 1962, I, p. 121; II, fig. 555 (Rocco Marconi); R. PALLUCCHINI, *Due concerti bergamaschi del Cinquecento*, "Arte Veneta", XX, (1966), pp. 87 - 97, *speciatim* pp. 96 - 97 nota 17 (Pordenone); G. GAMULIN, "Arte Veneta", XXVI, (1972), pp. 193 - 195, *speciatim* pp. 193, 194 nota 2; A. RIZZI, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1978), a cura di A.A. Ruggeri, P.L. Fantelli, E. Merkel *et alii*, Milano 1978, pp. 177 - 189, *speciatim* pp. 182, 187 nota 45 (Pordenone); M. LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in "Paragone", 309, (1975), pp. 3 - 38, *speciatim* p. 17 (Pordenone); R. PALLUCCHINI - F. ROSSI, *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, p. 265 cat. A 38; pp. 323 - 324, cat. A 65 (Pordenone); C. FURLAN, *Rivisitando il Pordenone: congetture, ipotesi, proposte*, in *Il Pordenone*, catalogo della mostra (Pordenone, 1984), a cura di C. Furlan, Milano 1984, pp. 48 - 148, *speciatim* pp. 98 - 99, cat. 2.7 (Pordenone [?]); W.R. REARICK, *The Pordenone exhibition*, in "Arte veneta", XXXVIII, (1984), pp. 249 - 252, *speciatim* pp. 250, 252 nota 6 (Domenico Capriolo); C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988, pp. 55 - 56, 333 (Pordenone [?]); CH. H. COHEN, *The art of Giovanni Antonio Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, II, pp. 534 - 535, cat. 16 (Pordenone [?]); F. DELL'AGNESE in *Il Museo Civico d'Arte di Pordenone*, a cura di G. Ganzler, Vicenza 2001, pp. 96 - 97 (Pordenone [?]). C. FURLAN, in *In hoc signo: il tesoro delle croci. Mostra storico-artistica di oreficerie, sculture, dipinti, miniature, stampe, tessuti e fotografie dall'età paleocristiana al xx sec. fra Livenza e Tagliamento*, catalogo della mostra (Pordenone, Portogruaro e Venezia 2006), a cura di P. Gori, Milano 2006, p. 437.

NOTE

¹ Desiderio ringraziare Andrea De Marchi e Hans-Joachim Eberhardt.

² Questa proposta, che trova ostacoli *in primis* nella lettura stilistica, non è supportata nemmeno nella presunta comune provenienza dei dipinti dalla collezione di Girolamo Manfrin (Zara 1742 - Venezia 1802), enunciata per la prima volta da R. PALLUCCHINI - F. ROSSI, *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, p. 295, cat. A 38; pp. 323 - 324, cat. A 65 e in seguito accolta dagli studiosi. Nei cataloghi di vendita della celebre collezione veneziana del 1856 (dove sono segnalati invece ai numeri 277 e 301, come opere del Pordenone, uno "Sposalizio di Maria Vergine" e una

"*Circoncision del Signor*", ricordati anche da Jacob Burckhardt nel *Cicerone*) e del 1872 - sui quali vedi anche F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società nell'età barocca*, 3^a ed. Torino 2000, p. 381 nota 11 - e nel catalogo di vendita a cura dell'antiquario milanese Giulio Sambon, del 1897, non compaiono né il *Ritrovamento* né la *Verifica della Croce*. L'affermazione di Rodolfo Pallucchini non è supportata neppure dallo stringato elenco della pinacoteca Manfrin, stilato da Pietro Edwards e di recente pubblicato in *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di G. Pavanello, Sommacampagna (Verona), 2006, pp. 77 - 80. Il passaggio nella collezione Crespi è segnalato da un appunto manoscritto sulla foto inv. 431534, conservata al Kunsthistorisches Institut di Firenze.

³ M. Lucco, *Pordenone a Venezia*, in "Paragone", 309, 1975, p. 17.

⁴ Come si è già accorto Charles E. Cohen, l'attribuzione suggerita da Roger Rearick per il *Ritrovamento della Vera Croce* si baserebbe su una proposta di Giorgio Fossaluzza in favore di Domenico Capriolo, per la *Verifica della Croce*, che lo studioso non ha mai formulato (Ch. H. COHEN, *The art of Giovanni Antonio Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, II, p. 535).

⁵ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, I, pp. 54 - 55; II, figg. 721 - 722; F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, 1962, I, p. 116, cat. S. 184, S. 185, S. 188; p. 121, cat. S. 212 - 213; p. 122, cat. S. 217; II, figg. 549 - 552, 554, 556.

⁶ Come mi suggerisce Andrea De Marchi, in questo torno d'anni dell'attività di Pordenone va collocata, per quanto rovinata e ridipinta, anche la *Circoncisione*, rubata nel 1944 dalla villa Borbone-Parma a Capezzano Pianore di Camaione (Lucca), che presenta la firma falsa del pittore veronese "IERNIMVS EX LIBRIS" e, forse, il cripto ritratto del pittore sulla sinistra. Se ne conserva una riproduzione nell'archivio fotografico della Soprintendenza fiorentina inv. 27995.

⁷ R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese*, in "Vita Artistica", 1927, ora in R. Longhi, *Edizione delle Opere Complete*, II. I. *Saggi e Ricerche 1925 - 1928*, Firenze 1967, p. 297.

⁸ A. BALLARIN, *Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Galleria del Castello di Praga*, in "Arte Veneta", XIX, (1965), p. 61.

⁹ W.R. REARICK, *The Pordenone* cit., p. 252 nota 6; Ch. H. COHEN, *The art* cit., II, p. 535. Solo le predelle del trittico di San Zeno, dipinte da Andrea Mantegna fra 1456 e 1459 hanno dimensioni simii, che si giustificano però alla luce del loro modello, la pala fusa in bronzo da Donatello per l'altare maggiore del Santo a Padova: A. DE MARCHI, in *Mantegna 1431 - 1506*, catalogo della mostra (Parigi, 2009) a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008, p. 162, cat. 51 - 53.

¹⁰ Del resto Pordenone non era nuovo a questo genere di commissioni. Di certo si può dire che non si tratta dei dipinti che decoravano la cantoria della chiesa di Sant'Elena a Venezia. Sulla base di un manoscritto settecentesco conservato alla Biblioteca Marciana sappiamo che quei dipinti raffiguranti l'*Invenio* ed episodi della vita di Sant'Elena, "ricopiati" dalla predella della pala di Michele di Matteo dedicata alla santa - opera originariamente nella cappella Borromeo e ora conservata alle Gallerie dell'Accademia - erano a monocromo e "di pittura più bassa di quella" e sono purtroppo scomparsi dai depositi del Museo Correr (per queste informazioni faccio riferimento a quanto scrive G. TAGLIAFERRO, *Liberale da Verona e Giovanni Spagna nel monastero di Sant'Elena in Venezia*, in "Venezia Cinquecento", 17, (1999), pp. 188, 196 nota 44). Sulle opere di Casarsa cfr. F. DI MANIAGO, *Storia delle Belle Arti friulane*, Udine 1999, pp. 136 - 137; sulla chiesa del Crocifisso a Pordenone, invece, E. FRANCESCUTTI, *Un'aggiunta al corpus di Johannes Teutonicus*, in "Arte Veneta", 2004, 61, pp. 178 - 187.

Proof of the True Cross

Oil on wood panel, 27.4 x 28.9 in.

PROVENANCE

Venice, Galleria Asta, ante 1955; Milan, Crespi Collection 1955; Florence, Galleria Frascione.

EXHIBITIONS

Venice 1955, cat. 124.

The panel is presented thin and relined but in a good state of preservation although a cleaning has removed the halo of Saint Helen and the patina in some places. The two wedges and the two wooden cross battens were probably inserted during a previous restoration. The painting was most likely reduced, and on the right side should appear the support of the bed of the young one whom is resurrected (¹). The subject of the *Invention of the True Cross*, is an event recounted in the apocryphal Gospel of Nicodemus and remembered in the *Golden Legend* by Jacopo da Varagine. After the military victory of Constantine, Queen Helen displayed the symbol of the cross, and goes to Jerusalem to search for the cross that Jesus had been crucified on. Someone by the name of Judas knew the place that had to be excavated, and after he had been locked up in a well for seven days, revealed where the hill of Golgota was situated in which the three crosses were

buried. Once found, in order to understand which of the crosses was that of which Christ was nailed, they approached a young dead person, whom quickly returned to life thanks to the sacred wood. This is the actual moment of the story represented in our painting, that is often considered the pair to another panel of slightly larger dimension (30.3 x 32.3 in.) – correctly attributed to Pordenone and acquired in 1964 by the Museum of Civic Art in the city of his birth – in which is represented the immediately previous moment to that of the *Proof*, when at the presence of Saint Helen, in which she proceeds to retrieve one of the crosses (the so called *Finding of the True Cross*)⁽²⁾. The critics have never brought into discussion the combination of the two works until the intervention of Mauro Lucco in 1975, that recognized “different times of execution”, suggesting a date close to 1511 for the *Proof* and around the time of the frescoes in the Church of Saint Ulrich in Villanova, commissioned on September 10, 1514, for the *Finding*⁽³⁾. If the intervention of Lucco had the merit to place in order the relevant chronology of these two works, the scholar proposes a reading in the titianesque manner of our painting – with the idea that Pordenone had participated in the decoration of the *School of the Saint* in Padova - that now appears no longer-credible. Attempting to study the catalogues of the painters to whom this work is alternatively attributed, or rather those of Cariani and of Rocco Marconi, it is immediately noticeable to us that behind the heterogeneity of the names remains the constant reference to the art of the mature Giorgione, that confirms in fact the benefit of the choice to exhibit the panel at the exhibition dedicated to Giorgione and his followers in 1955⁽⁴⁾. Berenson attributes to the young Cariani two works that have now found stable residence in the catalogue of Giorgione, that of the *Madonna and Child with a view of Venice* from the Ashmolean Museum of Oxford and the *Madonna with Child in the landscape* of the Hermitage Museum in Saint Petersburg; while, the other, at the Heinemann, highlights a list of works for the young Rocco Marconi that already had found a better arrangement under the name of Giorgione. Works such as the *Test of Fire of Moses* and the *Judgment of Solomon* of the Uffizi Museum or, once again, the *Madonna with Child in the landscape* of the Hermitage, a work discussed between Giorgione and Sebastiano del Piombo like the *Madonna with Child and the Saints Catherine and John the Baptist* of the Gallerie dell'Accademia in Venice or the *Bust of Woman* of the Norton Simon Foundation in Pasadena a work by the young Titian⁽⁵⁾; but it is above all the direct examination of the work – disappeared from the visibility of the scholar in 1955 – to confirm the attribution to the young Pordenone. The scene is developed by the first light of dawn. Inside a closed portico to the left of a building, Judas approaches the dead youth with the cross, and he is laboriously lifted from the bed. The face of the elder on the right side, from the intense and chiseled expression, constitutes a trademark characteristic of the painter's first phase, and will reappear, with a more decisive manner in the *Saint Peter* of the splendid altarpiece of the Church of Saint Elizabeth of Susegana, in Treviso, and in that of the panel in the Museum of Raleigh in North Carolina, both of the same year⁽⁶⁾. Roberto Longhi, refers to these first years confirming the difficulty of rebuilding the catalogue, recognizing in the altarpiece of Collalto from 1511, attributed by Giuseppe Fiocco a “fifteenth-century structure deriving from small accents of Sebastiano”⁽⁷⁾, or rather the artist that establishes the means of the approach of the Pordenone to the large Venetian painting of the beginning of the *Cinquecento*⁽⁸⁾. This similarity with Sebastiano del Piombo of the *Judgment of Solomon* in Kingston Lacy, that would unfold itself in powerful architectural terms until circa 1515, seems however to involve our *Proof of the True Cross* in even a finer manner. Perhaps our painting shortly proceeds that date. Coming from the left, the light in a *sebastianesca* manner is prominent in an intermittent way in various areas of the faces and clothing (fig.1) referring to the venerable style of Giorgione, deriving from the fifteenth-century, such as the *Adoration of the Shepherds* in the National Gallery of London, simplified to the extreme synthesis in the rendering of the landscape and all play in accordance with vivid living colours, highlighting the radiance on the armour of the soldier that protects him. After all, the early visit to Venice by the young Pordenone finds a historical context in the year 1508, with the passage from his birth town from the dominion of Maximilian I to that of the *Serenissima* (Republic of Venice) that he delivered into the hands of the *Capitano di Ventura* Bartolomeo di Alviano in exchange for the favors returned during the war against the Habsburg army lead by Henry of Braunschweig. It will actually be from our painter that the widow Pentesilea Baglioni, some years later, the day after the death of her husband Bartolomeo in Ghedi on October 7, 1515, will take charge of realizing the commemorative fresco in the Church of Saints Peter and Paul, in the stronghold of Alviano, at Terni (Perugia). There remain many unanswered questions on the function and the origin of our *Verification* and the *Finding of the True Cross* of the Museum of Pordenone (fig. 2), I rest remaining that the considerable dimensions continue to make convincing the proposal expressed by Rearick, and welcomed by Cohen, according to which some sections would have been treated on the platform of the altarpiece dedicated to Saint Helen⁽⁹⁾. Considering the unusual iconographic subject chosen and the similar dimensions probably due to the various passages of the painting over time – it appears reasonable to continue to consider the two panels as elements of a decora-

tive group, perhaps a choir, painted some years apart from each other and coming from a church dedicated to Saint Helen or to the Holy Cross (¹⁰).

Mattia Vinco

NOTES

¹ I would like to thank Andrea De Marchi and Hans-Joachim Eberhardt.

² This proposal, that finds obstacles *in primis* in the stylistic reading, does not find verification not even in the alleged common origin of the paintings from the collection of Girolamo Manfrin (Zadar 1742 - Venice 1802), formulated for the first time from R. PALLUCCHINI - F. ROSSI, *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo (Milan) 1983, p. 295, cat. A 38; p. 323 - 324, cat. A 65 and later on welcomed from the scholars. In the catalogues of sale of the famous Venetian collection of 1856 (where instead are signaled the numbers 277 and 301, like works of Pordenone, one the "Wedding of the Virgin Mary" and "Circumcision of the Child" remembered also from Jacob Burckhardt in the *Cicerone*) and is from 1872 – on which cfr. F. HASKELL, *Meccenati e pittori. L'arte e la società nell'età barocca*, 3^a ed. Torino 2000, p. 381 note 11 - and in the catalogue of sales by the Milanese antiquarian Giulio Sambon, from 1897, neither the *Finding* nor the *Verify of the True Cross* appear. The assertion of Rodolfo Pallucchini is not supported not even from the concise list of the Manfrin art gallery, drawn up by Pietro Edwards and recently published in *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, edited by G. Pavanello, Sommacampagna (Verona), 2006, p. 77 - 80. The passage in the Crespi Collection is signaled from a hand-written note on the photograph inv. n. 431534, preserved in the Kunsthistorisches Institut of Florence.

³ M. LUCCO, *Pordenone a Venezia*, in "Paragone", 309, 1975, p. 17.

⁴ How it is already shown by Charles E. Cohen, the attribution suggested by Roger Rearick for the *Finding of the True Cross* would have been based on a proposal by Giorgio Fossaluzza in favor of Domenico Capriolo, for the *Proof*, that the scholar has never expressed (CH. H. COHEN, *The art of Giovanni Antonio Pordenone: between dialect and language*, Cambridge 1996, II, p. 535).

⁵ B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, I, p. 54 - 55; II, fig. 721 - 722; F. HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, 1962, I, p. 116, cat. S. 184, S. 185, S. 188; p. 121, cat. S. 212 - 213; p. 122, cat. S. 217; II, fig. 549 - 552, 554, 556.

⁶ As suggested by Andrea De Marchi, at this time of the activity of Pordenone is placed, for how much is ruined and retouched, also the *Circumcision*, stolen in 1944 from the villa Bourbon-Parma in Capezzano Pianore of Camaiore (Lucca), that presents the forged signature of the Veronese painter "IERONIMVS EX LIBRIS" and, perhaps, the painting encryption of the painter on the left. If a reproduction is conserved in the photographic files of the Florentine Superintendent inv. n. 27995.

⁷ R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese*, in "Vita Artistica", 1927, now in R. Longhi, *Edizione delle Opere Complete*, II. I. *Saggi e Ricerche 1925 - 1928*, Firenze 1967, p. 297.

⁸ A. BALLARIN, *Osservazioni sui dipinti veneziani del Cinquecento nella Galleria del Castello di Praga*, in "Arte Veneta", XIX, 1965, p. 61.

⁹ W.R. REARICK, *The Pordenone* cit., p. 252 note 6; CH. H. COHEN, *The art* cit., II, p. 535. Only the platform of the triptych of Saint Zeno, realized by Andrea Mantegna between 1456 and 1459 have similar dimensions, that justify themselves however by looking at the model, that is the altarpiece welded in bronze by Donatello for the main altar of the Basilica of Sant'Antonio in Padua: A. DE MARCHI, in *Mantegna 1431 - 1506*, exhibition catalogue (Paris, 2009) edited by G. Agosti and D. Thiébaud, Milan 2008, p. 162, cat. 51 - 53.

¹⁰ This type of commission was not unknown to Pordenone. It can certainly be said that it did not deal with the paintings that decorated the choir of the Church of Saint Helen in Venice. Based on an eighteenth-century manuscript preserved in the Biblioteca Marciana we know that those paintings representing *l'Inventio* and episodes of the life of Saint Helen, "recopied" from the base of the altarpiece of Michele di Matteo dedicated to the Holy One - the work originates in the Borromeo Chapel and is currently preserved at the Gallerie dell'Accademia in Venice – they were monochrome and "paintings of a lower quality" they are unfortunately lost from the storage of the Correr Museum (for this information I refer to what G. TAGLIAFERRO has written, *Liberale da Verona e Giovanni Spagna nel monastero di Sant'Elena in Venezia*, in "Venezia Cinquecento", 17, 1999, p. 188, 196 note 44).

RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO

RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO

Ridolfo Bigordi, detto; Firenze 1483 - 1561

Ridolfo Bigordi, called; Florence 1483 - 1561

Figlio di Domenico del Ghirlandaio, Ridolfo si formò nella bottega paterna, che era stata ereditata dallo zio David alla morte di Domenico nel 1494, e poi con Fra' Bartolomeo. Le prime sue opere autonome, come il tondo coi *Santi Pietro e Paolo* della Galleria Palatina di Firenze (commissionato a David nel 1503, ma eseguito da Ridolfo), mostrano comunque un avvicinamento anche a Piero di Cosimo, e una decisa propensione all'analisi lenticolare delle cose e del paesaggio che gli giunge direttamente dall'interesse di Domenico (e dell'altro zio pittore, Benedetto) per la pittura fiamminga. Con uno stile che nello stesso momento, agli inizi del secolo, si rinnova inoltre sull'esempio del Raffaello fiorentino e sui cartoni di Leonardo e Michelangelo per le progettate *Battaglie* di Palazzo Vecchio, e forte dell'autorevolezza della discendenza da Domenico, Ridolfo diventa uno dei pittori più richiesti in città, per l'esecuzione di pale d'altare, ritratti, e prestigiosi cicli di affreschi. Come quelli della cappella dei Priori nello stesso Palazzo della Signoria (1514) e della cappella del Papa nel convento di Santa Maria Novella (1515), nei quali è affiancato dallo specialista di grottesche Andrea di Cosimo Feltrini e, nel secondo, anche dal giovane Pontormo. Sono gli anni in cui l'*atelier* di Ridolfo è senz'altro tra i luoghi di più vivo scambio culturale e artistico in Firenze: a detta del Vasari vi si porta a termine la *Bella Giardiniera*, lasciata incompiuta da Raffaello alla sua partenza per Roma nel 1508, e vi si formano o vi affluiscono giovani pittori come Antonio del Ceraiolo, il Puligo, Zanobi Poggini e Toto del Nunziata. Alcuni di loro figureranno poi tra i principali interpreti della pittura sacra fiorentina della prima metà del Cinquecento, mentre Toto giungerà addirittura a ricoprire il ruolo di pittore di corte per Enrico VIII Tudor, in Inghilterra. Ma l'allievo più importante e affezionato di Ridolfo sarà Michele Tosini, che dagli anni venti del secolo affiancherà il maestro in una proficua collaborazione "alla pari", entro la quale i loro stili pittorici, pur sostanzialmente differenti – maggiormente chiaroscurato, realistico e saldo quello di Ridolfo, leggero e manieristicamente raffinato quello di Michele – riusciranno a fondersi alla perfezione, pur rimanendo riconoscibili. Mentre a partire dagli anni trenta Ridolfo inizia a diminuire l'attività per motivi di salute, il Tosini ne porta avanti la bottega e l'attitudine liberale nell'insegnamento, creando uno dei contesti artistici più attivi e importanti del Cinquecento fiorentino. Tra le opere più inoltrate di Ridolfo, oltre ad un notevole repertorio di ritratti ancora ampiamente da precisare, e del quale fa parte un importante *Cosimo I giovinetto* datato 1531 (Firenze, Palazzo Vecchio), si ricordano comunque una notevole pala con il *Cristo giudice, la Vergine, e i Santi Giovanni Battista, Sebastiano e Rocco* nell'oratorio di San Sebastiano a Prato (1530 ca.), un *Cristo risorto e Santi* nella chiesa di Santa Cristiana a Santa Croce sull'Arno (Pisa), e un grande *Cenacolo* a fresco nel refettorio del convento fiorentino di Santa Maria degli Angeli, palesemente ispirato a quello celeberrimo di Andrea del Sarto in San Salvi (1543). E inoltre la decorazione a fresco della *Camera Verde* nell'appartamento di Eleonora di Toledo, ancora in Palazzo Vecchio (1540–1542), dove l'artista sfoggia una brillante fantasia di grottesche ispirate non tanto al Feltrini, ma piuttosto a quelle, oggi perdute, dipinte a Firenze nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo, e in Palazzo Medici, dall'allievo di Raffaello Giovanni da Udine. Partecipò spesso anche all'allestimento di apparati effimeri per le celebrazioni pubbliche dei Medici (ad esempio per la visita a Firenze dell'imperatore Carlo V, nel 1536, e per le nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo, nel 1539), e per l'Opera del Duomo.

Son of Domenico del Ghirlandaio, Ridolfo trained in the family workshop that had been inherited from his uncle David upon the death of Domenico in 1494, and later with Fra' Bartolomeo. The first of his autonomous works, such as the tondo with the Saints Peter and Paul of the Galleria Palatina in Florence (commissioned to David in 1503, but executed by Ridolfo), display an approach also to Piero of Cosimo, and a determined tendency to the lenticular analysis of the objects and of the landscape that brings him directly to the interest of Domenico (and of the other uncle painter, Benedetto) for the flemish painting. With a style that in the same moment, at the beginnings of the century, is renewed as seen in the examples of the Florentine Raffaello and sketches by Leonardo and Michelangelo for the projected Battaglie of Palazzo Vecchio, and confident about the lineage from Domenico, Ridolfo became one of the more requested painters in the city, for the execution of altarpieces, paintings, and a prestigious series of frescoes. Like those of the Priori Chapel in the same Palazzo della Signoria (1514) and of the Chapel of the Pope in the cloister of the Church of Santa Maria Novella (1515), in which he is joined by the

specialist of grotesque Andrea di Cosimo Feltrini and, in the second, also from the young Pontormo. These are the years in which the atelier of Ridolfo is certainly between the places more alive to culture and artistic exchange in Florence: as Vasari writes it carries the term the *Bella Giardiniera* left incomplete by Raffaello upon his departure to Rome in 1508, and from young painters like Antonio del Ceraiolo, Puligo, Zanobi Poggini and Toto del Nunziata. Some of them appear later amongst the main renderings of sacred Florentine painting of the first half of the Cinquecento, while Toto would become the court painter for Henry VIII Tudor, in England. But the most important and devoted student of Ridolfo would be Michele Tosini, that from the 1520's joins the Master in a profitable collaboration "as an equal", a time in which their pictorial styles, although substantially different – much more chiaroscuro, realistic and firm that of Ridolfo, light and refined manneristically that of Michele – they succeed to blend to perfection, even remaining recognizable. While starting from the 1530's Ridolfo begins to decrease his activity for health reasons, Tosini carries on with the workshop and his liberal attitude in teaching, creating one of the artistic ambients most active and important of the Florentine Cinquecento. Among the more advanced works of Ridolfo, aside from a considerable repertory of portraits still awaiting to be identified, is an important Young Cosimo I De' Medici dated 1531 (Florence, Palazzo Vecchio) it is noted as a considerable altarpiece with the Christ Judge with the Virgin and Saints John the Baptist, Sebastian and Roch in the oratory of San Sebastiano in Prato (circa 1530), a Christ resurrected and Saints in the Church of Santa Cristiana in Santa Croce sull'Arno (Pisa) and a large fresco of the Last Supper in the refectory of the Florentine convent of Santa Maria degli Angeli, clearly inspired by the celebrated model by Andrea del Sarto at San Salvi (1543). And besides the fresco decoration of the Green Chamber in the apartment of Eleonora di Toledo, still in Palazzo Vecchio (1540 – 1542), where the artist shows off a brilliant fantasy of grotesques inspired not only by Feltrini, but rather to those, lost today, painted in Florence in the New Sacristy of San Lorenzo, and in Palazzo Medici by the student of Raffaello Giovanni da Udine. He also participated often at the ephemeral preparation of equipment for public celebrations of the Medici (for example, for the visit to Florence by the emperor Charles V, in 1536, and for the wedding of Cosimo De' Medici with Eleonora di Toledo, in 1539), and for the work in the Duomo of Florence.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

C. GAMBA, *Ridolfo e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio*, in "Dedalo", VIII, 1928 - 1929, pp. 463 - 490 e 544 - 561; E. MAGGINI, *Un classicista fiorentino: Ridolfo Ghirlandaio*, Firenze 1968; D. FRANKLIN, *Ridolfo Ghirlandaio's altar – pieces for Leonardo Buonafé and the Hospital of S. Maria Nuova in Florence*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1983, pp. 4 - 16; D. FRANKLIN, *Towards a new chronology for Ridolfo Ghirlandaio and Michele Tosini*, in "The Burlington Magazine", CXL, 1998, pp. 445 - 455; D. FRANKLIN, *Ridolfo Ghirlandaio and the Retrospective Tradition in Florentine Painting*, in *Italian Renaissance Masters*, catalogo della mostra, Milwaukee 2001, pp. 17 - 23.

Ritratto del Proconsole Bartolomeo Dei

Olio su tavola, 109 x 77 cm

Scritta: "PRAECONSUL. QUATER. AETAT. AN. LXV. AN. M.D.XXIII", nell'angolo superiore sinistro

Questa opera, così perfettamente conservata da parer giunta a noi direttamente dal XVI secolo con l'ausilio di una macchina del tempo, ritrae un Proconsole, ovvero colui che ricopriva la carica più alta nell'ambito dell'Arte dei Giudici e Notai a Firenze, e che nel tempo divenne il supervisore anche delle altre corporazioni presenti in città. Per venire eletti a questo importante ruolo direttivo si dovevano avere almeno quarant'anni di età, essere iscritti all'arte da venti, ed avervi ricoperto anche la funzione di Console. Il Proconsole rimaneva in carica per quattro mesi, ed aveva sede in un palazzo ancor oggi esistente nella strada fiorentina che ne mantiene il nome: via del Proconsole appunto, la quale è una delle direttrici che si dipartono da piazza del Duomo. La scritta presente in alto a sinistra permette di identificare il personaggio ritratto in Bartolomeo di Miliano di Domenico Dei, nato nel 1460, e figlio di un lanaiolo e orafo già collaboratore nel 1457 di Antonio del Pollaiuolo alla realizzazione di una celebre croce argentea per il Battistero fiorentino (oggi nel Museo dell'Opera del Duomo) (1). La scritta attesta che il Dei fu Proconsole per quattro volte entro il 1524, e in effetti egli risulta aver ricoperto la carica nel 1506, nel 1510, nel 1515 e nel 1519 (2). Bartolomeo Dei fu un esponente di spicco della Cancelleria della Repubblica Fiorentina e, Coadiutore dei Notai delle Riformagioni tra il 1499 e il 1517, ma ebbe anche una propria attività di notaio indipendente, e i suoi rogiti, che datano tra il 1483 e il 1528, sono conservati nel fondo Notarile antecosimiano dell'Archivio di Stato di Firenze (3). Fu inoltre un importante collaboratore dell'Ateneo fiorentino, ricoprendovi a lungo il ruolo di scrivano, ed ebbe contatti con il Poliziano e con la cerchia degli umanisti fiorentini; e in questo senso la presenza nel dipinto dei libri e degli altri strumenti scrittori appare particolarmente significativa (4). E' da ricordare infine che Bartolomeo fu cugino del Rinieri di Bernardo Dei i cui eredi commissionarono nel 1506 circa a Raffaello, per l'altare di famiglia in Santo Spirito a Firenze, la celebre *Madonna del baldacchino*, oggi nella Galleria Palatina, e visti i rapporti di amicizia e di sintonia sul piano artistico che avevano unito l'Urbinate a Ridolfo nel primo decennio del secolo, la scelta di quest'ultimo per l'esecuzione dell'effigie in esame può acquisire un ulteriore spunto d'indagine (5). Con la sua datazione al 1524, il quadro assume il ruolo di un importantissimo punto fermo nella ricostruzione dell'ancora poco indagata attività ritrattistica di Ridolfo (6), che comunque non dovrà basarsi soltanto sulle effigi autonome, bensì essere estesa anche alla sua produzione sacra. Già il Vasari ricorda infatti come l'artista avesse effigiato in una pala con *l'Andata al Calvario*, oggi nella National Gallery di Londra, "suo padre et alcuni garzoni che stavano seco, e de' suoi amici il Poggino, lo Scheggia e il Nunziata" (7), ma in molti altri suoi quadri si scorgono volti talmente caratterizzati e realistici da non poter essere che ripresi dal vero, anche se non riusciamo a dar loro un nome. In ciò Ridolfo seguiva l'attitudine del padre, le cui opere, e nella fattispecie i suoi celebri cicli di affreschi (in Santa Trinita e in Santa Maria Novella a Firenze, nella Cappella Sistina a Roma, etc.) sono costellati di personaggi contemporanei, i quali, con le loro sembianze rese nei termini di un "fotografico" naturalismo "alla fiamminga", presenziano in parata agli eventi sacri. Il *Bartolomeo Dei* è tipicamente ridolfiano nel suo apparato chiaroscurale deciso, che struttura con straordinaria evidenza plastica le membra del modello e gli oggetti che lo circondano – il libro aperto (sul quale si leggono lettere alfabetiche riconoscibili, ma che formano parole senza senso compiuto) appoggiato su quello chiuso, il calamaio, il solido bracciolo ligneo della sedia "alla savonarola" – e nei colori di densa e laccata consistenza. Tra di essi, l'abbinamento del tono di verde della tovaglia con il contiguo rosso del pannello che sorge dal bracciolo, costituisce quasi una "firma" dell'artista, poiché



Fig. 1 - Ridolfo del Ghirlandaio, *Ritratto d'uomo (Pier Soderini?)*, Poitiers, Musée Rupert-de-Chièvres

vano unito l'Urbinate a Ridolfo nel primo decennio del secolo, la scelta di quest'ultimo per l'esecuzione dell'effigie in esame può acquisire un ulteriore spunto d'indagine (5). Con la sua datazione al 1524, il quadro assume il ruolo di un importantissimo punto fermo nella ricostruzione dell'ancora poco indagata attività ritrattistica di Ridolfo (6), che comunque non dovrà basarsi soltanto sulle effigi autonome, bensì essere estesa anche alla sua produzione sacra. Già il Vasari ricorda infatti come l'artista avesse effigiato in una pala con *l'Andata al Calvario*, oggi nella National Gallery di Londra, "suo padre et alcuni garzoni che stavano seco, e de' suoi amici il Poggino, lo Scheggia e il Nunziata" (7), ma in molti altri suoi quadri si scorgono volti talmente caratterizzati e realistici da non poter essere che ripresi dal vero, anche se non riusciamo a dar loro un nome. In ciò Ridolfo seguiva l'attitudine del padre, le cui opere, e nella fattispecie i suoi celebri cicli di affreschi (in Santa Trinita e in Santa Maria Novella a Firenze, nella Cappella Sistina a Roma, etc.) sono costellati di personaggi contemporanei, i quali, con le loro sembianze rese nei termini di un "fotografico" naturalismo "alla fiamminga", presenziano in parata agli eventi sacri. Il *Bartolomeo Dei* è tipicamente ridolfiano nel suo apparato chiaroscurale deciso, che struttura con straordinaria evidenza plastica le membra del modello e gli oggetti che lo circondano – il libro aperto (sul quale si leggono lettere alfabetiche riconoscibili, ma che formano parole senza senso compiuto) appoggiato su quello chiuso, il calamaio, il solido bracciolo ligneo della sedia "alla savonarola" – e nei colori di densa e laccata consistenza. Tra di essi, l'abbinamento del tono di verde della tovaglia con il contiguo rosso del pannello che sorge dal bracciolo, costituisce quasi una "firma" dell'artista, poiché



è da lui riproposto anche in altri lavori, con analogia intensità cromatica: dalla veste del San Tommaso della giovanile *Madonna della cintola* oggi nel Museo di San Marco a Firenze, a quella del San Paolo della *Sacra Conversazione* dipinta in collaborazione con Michele Tosini per l'altare Morosini Ridolfi nella chiesa cittadina di San Felice in Piazza (fig. 2) – dove il volto dell'apostolo, dalla folta e ampia barba, non manca di trovare analogie con lo stesso *Proconsolo* –, fino ai panneggi della Vergine in un'altra *Sacra Conversazione*, eseguita sempre col Tosini per la chiesa di San Rocco a Prato (8). Per la posa del modello e l'atteggiamento delle sue mani, specialmente quella che regge la lettera chiusa, il quadro in esame trova riscontro in un altrettanto notevole *Ritratto d'uomo (Niccolò Machiavelli?)*, già nelle collezioni del Visconte Rothermere, e comparso poi alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze nel 1999 (9). E inoltre in un altro gruppo di effigi maschili raggruppate da Federico Zeri nella sua fototeca, oggi consultabile presso l'Università degli Studi di Bologna. Tra di esse sono da segnalare, per confronto con il nostro *Proconsolo*, un possibile *Ritratto di Pier Soderini, Gonfaloniere della Repubblica fiorentina* nel Musée Rupert – de – Chièvres a Poitiers (fig. 1), dal volto intensamente espressivo (10), un *Ritratto di Bernardo Soderini*, passato presso Sotheby's New York il 7 aprile 1988, dove il personaggio ha davanti a sé un libro aperto sovrapposto ad uno chiuso e un calamaio proprio come nel quadro in esame, e, infine, un *Ritratto di Agostino Dini* segnalato nel 1961 in una raccolta privata romana, nel quale ritornano lo stesso copricapo, il bracciolo, la posa di tre quarti da sinistra e l'ambientazione contro un fondo scuro. Ma il volto austero del Dei, dalla barba sfilata pelo per pelo con nordica pignoleria, permette un diretto e calzante raffronto anche con il noto *Ritratto di Baldo Magini* del Museo Civico di Prato, databile verso il 1528 (11), e quindi poco più tardo del nostro dipinto. Con l'ampio respiro monumentale del suo assetto compositivo, il *Bartolomeo Dei* sembra anticipare l'effigie di un altro celebre proconsolo, ovvero il *Francesco Guicciardini* dipinto da Giuliano Bugiardini verso il 1534, e oggi conservato nella Yale University Art Gallery di New Haven (12), e certamente costituisce un importante precedente per la ritrattistica di alcuni pittori del secondo Cinquecento fiorentino che si formarono proprio nella bottega di Ridolfo e di Michele Tosini, ovvero Mirabello Cavalori e Girolamo Macchietti. Soprattutto la pittura del Macchietti, caratterizzata da una stesura densa e smaltata, e da una compiaciuta attitudine a rendere spesso imponenti e scultoree le teste e le mani dei personaggi, ad esempio nella sua giovanile *Adorazione dei Magi* del 1568 in San Lorenzo a Firenze (13), sembra aver tratto fondamentali suggerimenti da opere di Ridolfo come quella che qui si è discussa.

Alessandro Nesi



Fig. 2 - Ridolfo del Ghirlandaio (e Michele Tosini), *Sacra Conversazione* (particolare), Firenze, chiesa di San Felice in Piazza

NOTE

¹ Sulla data di nascita di Bartolomeo cfr. A. F. VERDE, *Lo Studio fiorentino (1477 - 1503). Ricerche e Documenti*, III, 1, Pistoia 1977, pp. 135 e 141, e D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei, mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVI, 1982, 2, p. 148. Su Miliano di Domenico Dei, la sua attività e la collaborazione con il Pollaiuolo, si vedano invece CARL 1982, pp. 129 - 166, e A. GUIDOTTI, voce *Dei*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Roma 1988, pp. 246 - 247.

² Cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Arte dei Giudici e Notai, o Proconsolo*, 26, cc. 7v - 8r. Il fatto che nel ritratto siano indicate le volte in cui il Dei aveva ricoperto la carica rientra in una prassi consolidata per i notai insigniti dell'importante ruolo, che conservarono per lungo tempo l'uso di specificare questo dettaglio, sia firmando lettere e documenti che in occasioni come questa: cfr. al proposito R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, VI, Firenze 1965, p. 250.

³ Per il ruolo del Dei nell'ambito della Cancelleria cfr. D. MARZI, *La Cancelleria della Repubblica fiorentina (1910)*, Firenze 1987, pp. 311, 506 e 508. I suoi protocolli notarili sono in Archivio di Stato di Firenze, *Notarile antecosimiano*, 6043 - 6047. Ringrazio Francesca Klein per le preziose informazioni sull'Arte dei Giudici e Notai e sulla Cancelleria fiorentina.

⁴ Sui contatti di Bartolomeo con l'ambiente universitario fiorentino si veda VERDE 1977, pp. 135 - 141.

⁵ Sulla committenza della *Madonna del baldacchino* e sui rapporti tra Raffaello e Ridolfo si vedano i contributi di M. CHIARINI e S. PADOVANI in *Raffaello a Pitti, la "Madonna del baldacchino". Storia e restauro*, catalogo della mostra, Firenze 1991, pp. 13 - 14, e 21 - 22.

⁶ Sull'argomento cfr. ad esempio D. FRANKLIN, *Ridolfo Ghirlandaio and the Retrospective Tradition in Florentine Painting*, in *Italian Renaissance Masters*, catalogo della mostra, Milwaukee 2001, pp. 19 - 20.

⁷ G. VASARI, *Le Vite* (1568), in *Opere*, a cura di G. Milanese, Firenze 1878 - 1885, VI, p. 535. Il "Poggino" era Poggino di Zanobi Poggini, garzone di Domenico Ghirlandaio e padre di Zanobi Poggini, allievo di Ridolfo; il "Nunziata" era invece Nunziato di Antonio Puccini, pittore di "fantocci", artificiere e inventore di giochi pirotecnici, nonché padre di Toto, anch'egli allievo di Ridolfo. Sui due personaggi si veda D. E. COLNAGHI, *A Dictionary of Florentine Painters*, London 1928, pp. 191 e 216 - 217.

⁸ Sulla pala del Museo di San Marco si veda ad esempio E. CAPRETTI, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, 1996) a cura di S. Padovani, Venezia 1996, pp. 244 - 245. Quella di San Felice in Piazza è invece oggetto di recente disquisizione in L. MEONI, *San Felice in Piazza a Firenze*, Firenze 1993, pp. 105 - 107, dove viene ricondotta ad una possibile collaborazione tra Ridolfo e Toto del Nunziata. In realtà, anche se, come osserva giustamente la Meoni, il dipinto non sembra corrispondere alla descrizione fattane dal Vasari nelle *Vite* (ed. cit., VI, pp. 543 - 544) come opera di Ridolfo e del Tosini, il contributo di Michele è facilmente riconoscibile nella figure centrali della Vergine e del Bambino, mentre il resto dell'opera porta il segno dello stile inconfondibile di Ridolfo. Nel descrivere il quadro di San Felice in Piazza lo storiografo aretino sembra far confusione col soggetto del dipinto ridolfiano dell'oratorio di San Sebastiano a Prato, e del resto in un'altra parte del testo non manca di sbagliare quest'ultimo con l'altra pala pratese dipinta dai due soci per l'oratorio cittadino di San Rocco, citata a testo ed oggi conservata nella locale chiesa dello Spirito Santo: al proposito cfr. A. NESI, *Note su Mirabello Cavalori, Girolamo Macchietti e Maso da San Friano, per due quadri d'altare a Prato*, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, 846, pp. 164 e 170 (n. 20), con bibliografia precedente.

⁹ Cfr. il catalogo *XXI Biennale. Mostra Mercato Internazionale dell'antiquariato* (Firenze, 1999), Torino 1999, pp. 176 - 177.

¹⁰ Del dipinto esiste una variante con il personaggio a mezzo busto, e campeggiante contro uno sfondo di paesaggio, già nella raccolta di Vittorio Frascione, e un'altra, sempre a mezzo busto, ma con lo sfondo neutro, che nel 1958 si trovava presso Wildenstein & co. a New York.

¹¹ Sul *Baldo Magini* cfr. ad esempio M. P. MANNINI, in *(Così) celesti, (Così) terreni. Un secolo di pittura 1550 - 1650 nei dipinti del Museo Civico di Prato*, catalogo della mostra (Prato e Poggio a Caiano) a cura di M. P. Mannini, Prato 2002, pp. 12 - 13 del lato "(Così) celesti".

¹² Sul quale cfr. L. PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987, pp. 221 - 222, con ampia bibliografia precedente.

¹³ Sulla pala del Macchietti, recentemente restaurata, cfr. NESI 2008, p. 161, con altra bibliografia.

Portrait of the Proconsul Bartolomeo Dei

Oil on wood, 42.9 x 30.3 in.

Inscription: "PRAECONSUL. QUATER. AETAT. AN. LXV. AN. M.D.XXIII", in the upper left corner.

This work so perfectly preserved likely arrived to us directly from the XVI century with the aid of a time machine, portrays a Proconsul, or he who covered the higher office in the coveted Art of the Judges and the Notary in Florence, and that in time would also become supervisor of the other corporations present in the city. To become elected to this important executive role the candidate must be at least forty years of age, be registered in art for twenty years, and have also covered the role of Console. The Proconsul remained in office for four months, and had a seat in a palace which still exists today on the Florentine road that bears its name: via del Proconsolo, which is one of the principal roads that departs from the piazza of the Cathedral. The present inscription on the upper left hand corner allows us to identify the character as Bartolomeo di Miliano di Domenico Dei, born in 1460, and the son of a weaver and goldsmith that by 1457 collaborated with Antonio del Pollaiuolo in the creation of a famous silver cross for the Florentine Baptistry (today in the Museo dell'Opera del Duomo) ⁽¹⁾. It is documented that Dei was Proconsul for four times within 1524, and in fact it appears that he was in office in 1506, 1510, 1515 and in 1519 ⁽²⁾. Bartolomeo Dei was an important member of the Chancellery of the Florentine Republic and Assistant of the Notaries of the Riformagioni between 1499 and 1517, but also had an independent activity as a notary and signed contracts, that date between 1483 and 1528, which are preserved in the "Notarile Antecosimiano" (notary records of the first period of reign of Cosimo I dei Medici) found in the State Archives in Florence ⁽³⁾. He was moreover an important contributor to the Florentine University, covering for a long time the role of writer, and had contacts with Poliziano and with the circle of the humanistic Florentine; and in this sense the presence in our painting of books and of the other writers tools appears especially significant ⁽⁴⁾. Bartolomeo was the cousin of Rinieri di Bernardo Dei whose heirs ordered around 1506 to Raffaello, the famous *Madonna del baldacchino*, for the family altar in Santo Spirito in Florence, today in the Galleria Palatina, and saw the relations of friendship and harmony on the artistic level unite Raffaello to Ridolfo during the first decade of the century, thus inspiring the commission of Ridolfo for the portrait in discussion and can be a source for further research ⁽⁵⁾. With its date of 1524, the painting takes on the crucial role in the reconstruction of the still scarcely known portraiture activity of Ridolfo ⁽⁶⁾, that however should not base itself only on the autonomous effigy, but to be extended also to its sacred production. In fact, Vasari recounts how the artist had painted an altarpiece, the *Andata al Calvario*, now in the National Gallery of London, "suo padre et alcuni garzoni che stavano seco, e de' suoi amici il Poggino, lo Scheggia e il Nunziata" (his father and some disciples that were with him and some of his friends: Poggino, Scheggia and Nunziata) ⁽⁷⁾, but in many of his other works are seen very characterized and realistic faces that must have been taken from reality, although we cannot identify them. In that Ridolfo followed the attitude of his father, his works, and in this case his celebrated series of frescoes (in Santa Trinita and in Santa Maria Novella in Florence, in the Sistine Chapel in Rome, etc.) that are filled with contemporary characters, which, with their appearances rendered in terms of a "photographic" naturalism "in the flemish style", are present during the sacred events. *Bartolomeo Dei* is typically *ridolfiano* in his decisive use of *chiaroscuro*, that structures with extraordinary plastic evidence the limbs of the model and the objects that surround him – the open book (on which there are legible alphabetical letters, but that form words without sense) on which he leans, the inkwell, the solid wooden armrest of the chair "in the Savonarola style" – and in the consistency of the dense and lacquered colours. Amongst them the combining of the green tone of the tablecloth with the adjacent red of the drapery that protrudes from the armrest, constitutes almost a "signature" of the artist, as he often reproduced in other works, with the same chromatic intensity: from the garment of Saint Thomas in the early *Madonna della cintola*, today in the Museo di San Marco in Florence, to that of Saint Paul in the *Sacred Conversation* painted in collaboration with Michele Tosini for the Morosini Ridolfi altar in the Church of San Felice in Piazza (fig. 2) where the face of the apostle, from the thick and spacious beard, does not lack in analogies with the same *Proconsul*, even the drapes of the Virgin in another *Sacred Conversation*, again executed together with Tosini for the Church of San Rocco in Prato ⁽⁸⁾. In the *Proconsul*, the pose of the model and the posture of his hands, especially that which holds the closed letter, bears a strong influence from the equally important *Portrait of a man (Niccolò Machiavelli?)*, already in the collections of the Viscount Rothermere, and then appeared at the *Biennale dell'Antiquariato* of Florence in 1999 ⁽⁹⁾. Furthermore, in another group of male effigies reunited by Federico Zeri in his photographic archive, that today can be

consulted at the *Università degli Studi* in Bologna. Among these must be pointed out, for comparison with our *Proconsul*, a possible *Portrait of Pier Soderini, Gonfaloniere of the Florentine Republic* in the Musée Rupert - De - Chièvres in Poitiers (fig. 1), the face intensely expressive⁽¹⁰⁾, a *Portrait of Bernardo Soderini*, passed through Sotheby's in New York on April 7, 1988, where the figure has before him an open book overlapping a closed one and an inkwell exactly like the painting in discussion, and, finally, a *Portrait of Agostino Dini* indicated in 1961 in a private Roman collection, in which once again similar elements are found, the armrest, the three quarter pose from the left and the setting against a dark background. But the stark face of Dei, with the thick beard represented hair by hair with Nordic fussiness, allows a direct and fitting comparison also with the known *Portrait of Baldo Magini* of the Museo Civico in Prato, dating to around 1528⁽¹¹⁾, and therefore slightly later than our painting. With the ample monumental breath of his compositional arrangement, the *Bartolomeo Dei* seems to anticipate the effigy of another famous proconsul, *Francesco Guicciardini* painted by Giuliano Bugiardini around 1524, and today is conserved at the Yale University Art Gallery of New Haven⁽¹²⁾, and certainly constitutes an important precedent for the portraiture of some painters of the second Florentine *Cinquecento* that developed within the actual workshop of Ridolfo and Michele Tosini, that is Mirabello Cavalori and Girolamo Macchietti. Above all, the painting of Macchietti, characterized by a dense and lacquered colour, and from a pleasing attitude to often render imposing and sculptured heads and hands of the figures, for example in his early *Adoration of the Magi* from 1568 in San Lorenzo in Florence⁽¹³⁾, seems to have brought fundamental suggestions from works of Ridolfo such as those we have discussed here.

Alessandro Nesi

NOTES

¹ On the birth of Bartolomeo cfr. A. F. VERDE, *Lo Studio fiorentino (1477 – 1503). Ricerche e Documenti*, III. 1, Pistoia 1977, p. 135 and 141, and D. CARL, *Zur Goldschmiedefamilie Dei, mit neuen Dokumenten zu Antonio Pollaiuolo und Andrea Verrocchio*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVI, 1982, 2, p. 148. On Miliano di Domenico Dei, his activity and the collaboration with Pollaiuolo, it is seen instead Carl 1982, p. 129 - 166, and A. Guidotti, entry *Dei*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Roma 1988, p. 246 - 247.

² Cfr. State Archives of Florence, *Arte dei Giudici e Notai, o Proconsolo*, 26, cc. 7v - 8r. The fact is that in the painting there are indicated the times that Dei recovered the work returning in a consolidated routine for the notary to whom was given this important role, that preserved for long the use of specifying this detail, signing letters and documents, or for occasions like this: cfr. for example R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, VI, Firenze 1965, p. 250.

³ For the role of Dei in the setting of the Cancellery cfr. D. MARZI, *La Cancelleria della Repubblica fiorentina* (1910), Firenze 1987, p. 311, 506 and 508. His register notaries are in the State Archives in Florence, *Notarile antecosimiano*, 6043 - 6047. Thanks to Francesca Klein for the precious information on the Art of the Judges and the Notary and on the Florentine Cancellary.

⁴ On the contacts of Bartolomeo with the Florentine university environment see VERDE 1977, p. 135 - 141.

⁵ On the purchaser of the *Madonna del baldacchino* and his relationship between Raffaello and Ridolfo see the contribution by M. CHIARINI and S. PADOVANI in *Raffaello a Pitti, la "Madonna del baldacchino"*. *Storia e restauro*, exhibition catalogue, Firenze 1991, p. 13 - 14, and 21 - 22.

⁶ On the discussion cfr. for example D. FRANKLIN, *Ridolfo Ghirlandaio and the Retrospective Tradition in Florentine Painting, in Italian Renaissance Masters*, exhibition catalogue, Milwaukee 2001, p. 19 - 20.

⁷ G. VASARI, *Le Vite* (1568), in *Opere*, edited by G. Milanesi, Florence 1878 - 1885, VI, p. 535. "Poggino" was Poggino of Zanobi Poggini, assistant of Domenico Ghirlandaio and father of Zanobi Poggini, student of Ridolfo; "Nunziata" was instead Nunziato of Antonio Puccini, painter of "marionettes", artificer and inventor of pirotecnic games, as well as the father of Toto, also the student of Ridolfo. On the two personae see D. E. COLNAGHI, *A Dictionary of Florentine Painters*, London 1928, p. 191 and 216 - 217.

⁸ On the altarpiece of Museo di San Marco see for example E. CAPRETTI, in *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la Scuola di San Marco*, exhibition catalogue (Firenze 1996) edited by S. Padovani, Venice 1996, p. 244 - 245. That of San Felice in Piazza is instead subject of recent disquisition in L. MEONI, *San Felice in Piazza a Firenze*, Florence 1993, p. 105 - 107, where it comes back to a possible collaboration between Ridolfo and Toto del Nunziata. In reality, even if, how observes Lucia Meoni, the painting does not seem to correspond with the description in the Vasari's *Vite* (ed. cit., VI, p. 543 - 544) like the painting of Ridolfo and Toto, the contribution of Michele is easily recognizable in the central figures of the Virgin and of the Child, while the remainder of the work carries the mark of the unmistakable style of Ridolfo. In describing the painting of the Church of San Felice in Piazza Vasari seems to confuse the subject of the Ridolfo painting of the oratory of the Church of San Sebastiano in Prato, and the remains in another part of the text do not hesitate in mistaking this one with the Pratese altarpiece painted by two partners for the San Rocco oratory, cited in the text and today preserved in the local Church of the Santo Spirito: for example cfr. A. NESI, *Note su Mirabello Cavalori, Girolamo Macchietti e Maso da San*

Friano, per due quadri d'altare a Prato, in "Arte Cristiana", XCVI, 2008, 846, p. 164 and 170 (n. 20), with previous literature.

⁹ Cfr. the catalogue *XXI Biennale. Mostra Mercato Internazionale dell'antiquariato* (Florence, 1999), Torino 1999, p. 176 - 177.

¹⁰ There exists a variation of the painting with the half bust of the personae, and standing out against the background of the landscape, it was already in the Collection of Vittorio Frascione, and another half bust, but with a neutral background, that was found in 1958 by Wildenstein & Co. in New York.

¹¹ On *Baldo Magini* cfr. for example M. P. MANNINI, in *(Cosi) celesti, (Cosi) terreni. Un secolo di pittura 1550 - 1650 nei dipinti del Museo Civico di Prato*, exhibition catalogue (Prato and Poggio a Caiano) edited by M. P. Mannini, Prato 2002, p. 12 - 13 on the side "(Cosi) celesti".

¹² On which cfr. L. PAGNOTTA, *Giuliano Bugiardini*, Turin 1987, p. 221 - 222, with an ample preceding literature.

¹³ On the altarpiece of Macchietti, recently restored, cfr. NESI 2008, p. 161, with further literature.

MICHELE TOSINI

MICHELE TOSINI

detto "Michele di Ridolfo del Ghirlandaio"; Firenze 1503 - 1577
also known as "Michele di Ridolfo del Ghirlandaio"; Florence 1503 - 1577

Allievo dapprima di Lorenzo di Credi, il Tosini passò poi nella bottega di Ridolfo del Ghirlandaio, al quale si legò così strettamente da divenirne quasi un figlio adottivo. I due abitarono in case contigue in via della Scala a Firenze, con le rispettive famiglie, e condivisero una bottega in piazza Strozzi, che Michele ereditò alla morte di Ridolfo, nel 1561. Entrambi furono profondamente legati ai Domenicani e alla spiritualità di Fra' Girolamo Savonarola, e molta della produzione pittorica pubblica del Tosini fu realizzata per chiese e conventi dell'ordine, sia a Firenze che altrove. Tra il 1557 e il 1560 Michele fu tra gli aiuti di Giorgio Vasari nella decorazione di Palazzo Vecchio, e in seguito partecipò agli importanti apparati per le esequie di Michelangelo (1564) e per le nozze del principe Francesco de' Medici (1565). In queste occasioni egli venne affiancato dai suoi numerosi allievi, tra i quali si contano personalità di rilievo per il secondo Cinquecento fiorentino, come Francesco e Giovanni Brina, Bartolomeo e Francesco Traballesi, Niccolò Betti, e altri. Ebbe anche un ruolo rilevante nella fondazione dell'Accademia del Disegno, avvenuta nel 1563. Spesso le opere del Tosini sono state confuse con quelle dei suoi seguaci, specialmente nel caso delle moltissime *Madonne* per devozione privata che tutti loro realizzarono, scambiandosi talvolta le idee compositive, e solo recentemente è stata avviata una distinzione tra le varie mani in questo tipo di repertorio. Brillante autore di quadri d'altare e di dipinti di soggetto profano, Michele ebbe anche una notevole attività di ritrattista, ancora in fase di ricostruzione, ma che lo conferma tra i pittori più importanti e influenti del Cinquecento toscano.

At first a student of Lorenzo di Credi, Tosini then passed into the workshop of Ridolfo del Ghirlandaio, to whom he was bound so tight, he became almost an adopted son. The two lived in adjoining houses on via della Scala in Florence, with their respective families, and shared a workshop in piazza Strozzi, which Michele inherited upon the death of Ridolfo, in 1561. Both of them were deeply bound to the Dominicans and to the spirituality of Fra Girolamo Savonarola, and much of the public pictorial production of Tosini was realized for churches and cloisters of the order, in Florence as well as elsewhere. Between 1557 and 1560 Michele, assisting Giorgio Vasari, was involved in the decoration of Palazzo Vecchio and after participated in the important display for the funeral of Michelangelo (1564) and for the wedding of prince Francesco De' Medici (1565). In these occasions he was joined by many of his students, during the second half of the Florentine Cinquecento, which included important Florentine artists of the second half of the 1500's, like Francesco and Giovanni Brina, Bartolomeo and Francesco Traballesi, Niccolò Betti, and others. He also had a considerable role in the foundation of the Accademia del Disegno, which took place in 1563. Often the works of Tosini were confused with those of his followers, especially in the case of the many Madonnas for private devotion more than all the others that they realized, not "changing" but exchanging or sharing sometimes the compositional ideas, and only recently began a distinction between the varied hands in this type of repertoire. A brilliant painter of altar paintings and of profane subjects, Michele also had considerable activity as a portrait painter, still in a phase of reconstruction, but he is confirmed as one of the most important and influential painters of the Tuscan Cinquecento.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

C. GAMBA, *Ridolfo e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio*, in "Dedalo", VIII, 1928 - 1929, pp. 463 - 490 e 544 - 561; R. ROANI VILLANI, *Contributo a Michele di Ridolfo del Ghirlandaio*, in "Antichità Viva", 1982, 1, pp. 19 - 22; D. FRANKLIN, *Towards a new chronology for Ridolfo Ghirlandaio and Michele Tosini*, in "The Burlington Magazine", CXL, 1998, pp. 445 - 455. L. PAGNOTTA, *Per Michele di Ridolfo giovane*, in "Bollettino d'Arte", LXXXV, 2000, 113, pp. 97 - 106; A. NEGRO, *Venere e Amore di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio*, Roma 2001.

Madonna col Bambino e San Giovannino (*Madonna delle ciliege*)

Olio su tavola, 85 x 72 cm

Questo dipinto, splendidamente conservato e godibile nella sua fresca e ricca orchestrazione cromatica, riunisce insieme spunti compositivi tratti da due prototipi di Andrea del Sarto. Uno di essi è la piccola *Madonna col Bambino* della Galleria Palatina di Firenze (fig. 1), che fornisce l'esempio per la figura del Gesù e per il busto della Vergine, l'altro è invece la prima idea per il medesimo dipinto, cambiata da Andrea in corso d'opera e nota attraverso copie dei suoi allievi⁽¹⁾. Da questo secondo punto di riferimento sono tratti la testa della Vergine e il San Giovannino. L'idea della stratificazione dei due modelli sarteschi si deve probabilmente allo stesso Tosini, visto che altri artisti di rilievo attivi a Firenze nello stesso periodo scelsero di rifarsi ad uno solo dei due prototipi: si veda ad esempio il caso di un compagno di Michele nell'*atelier* di Ridolfo del Ghirlandaio, Carlo Portelli, che ripropone senza variazione alcuna il quadro della Palatina in un suo dipinto in San Romolo a Villamagna (Firenze)⁽²⁾. Il Tosini propone la sua personale interpretazione dei due precedenti sarteschi a partire da un quadro già conservato nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Stia (Arezzo), inserendo tra l'altro lo sfondo di paesaggio, assente nei prototipi. La riprende poi in modo più autonomo (soprattutto per quanto riguarda le scelte cromatiche) nel dipinto in esame, per iniziare quindi a personalizzarla ulteriormente nelle versioni successive, cambiandone volta a volta alcuni elementi compositivi. In un quadro passato presso Christie's London il 13 dicembre 1996 (fig. 2) appaiono dunque diverse la posa del Bambino e del braccio destro della Vergine, mentre in un altro comparso presso Sotheby's London l'8 luglio 1987 (lotto n. 1) mutano l'acconciatura della Madonna e la posa del San Giovannino, e via di questo passo, fino a giungere a uno schema completamente rinnovato. Al dipinto in esame può spettare una datazione intorno al 1549, per confronto con le due tavole eseguite a tale data dal Tosini per il coro della Badia di Passignano (Firenze), e raffiguranti la *Natività* e *I tre Arcangeli*⁽³⁾. Questi dipinti sono completamente autografi di Michele, e mostrano i caratteri salienti del suo stile alla metà del secolo, consistenti nell'alternanza tra colori densi e smaltati e altri più leggeri e trasparenti, e nell'uso di forme eleganti e allungate, pienamente manieristiche, alternate però ad elementi compositivi tipici della tradizione figurativa fiorentina, sia quattrocentesca che di primo Cinquecento. Gli stessi "ingredienti" li ritroviamo anche nella nostra *Madonna*, i cui tratti somatici, con le arcate sopracciliari scavate, il naso lungo e sottile, e la bocca piccola e morbida, tornano poi esattamente in due degli arcangeli di Passignano. Il quadro è quindi certamente opera del Tosini, e rientra nella sua produzione migliore, soprattutto dal punto di vista dell'esecuzione e delle scelte coloristiche. Le figure dei protagonisti si stagliano contro una ricca quinta di fronde immersa nell'ombra, e anche il paesaggio nell'angolo superiore sinistro, dominato da edifici fortificati, è caratterizzato da un'ambientazione notturna. I personaggi appaiono invece in piena luce, e le loro carnagioni diafane contrastano nettamente con l'intonazione dello sfondo, dando vita ad un vivace contrappunto cromatico. Non si può infine non puntare l'attenzione su un dettaglio che rende questa *Madonna col Bambino e San Giovannino* differente rispetto alle altre versioni note: si tratta delle ciliege che la Vergine e il piccolo Gesù reggono in mano, e che rendono ancor più varia la tavolozza dei colori usati dall'artista in questa occasione. Non si tratta infatti soltanto di un gustoso brano di natura morta, ma anche di un simbolo devozionale ben preciso, visto che questi frutti nell'iconografia sacra antica alludevano sia alle opere buone che, soprattutto, al sangue versato da Cristo durante la passione per redimere gli uomini dal peccato⁽⁴⁾.



Fig. 1 - Andrea del Sarto, *Madonna col Bambino*, Firenze, Galleria Palatina

Alessandro Nesi

NOTE

¹ Sui due dipinti sarteschi si veda S. PADOVANI, *Genesi e fortuna di un dipinto perduto di Andrea del Sarto*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'arte. Settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat, Firenze 1997, pp. 205 - 214.

² Per quest'opera cfr. A. NESI, *Per Carlo Portelli, parte II*, in "Arte Cristiana", XCVII, 2009, 852, p. 185.

³ Sui dipinti di Passignano e la loro cronologia cfr. R.C. PROTO PISANI, *Alcune notazioni storico - artistiche*, in *Esperienze di un cantiere didattico per il restauro dei dipinti della Badia di Passignano*, in "OPD", 3, 1991, pp. 169 - 170.

⁴ Cfr. al proposito M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1976, pp. 89 - 93.

Madonna and Child with young Saint John (*Madonna delle ciliege*)

Oil on wood, 33.5 x 28.3 in.

This painting, splendidly preserved and pleasing in its fresh and rich chromatic harmony, reunites together compositional ideas taken from two prototypes by Andrea del Sarto. One of these is the small *Madonna and Child* from the Galleria Palatina in Florence (fig. 1), that provides as the example for the figure of Jesus as well as the bust of the Virgin, the other is instead the first idea for the same painting, changed by Andrea during the course of work and noted through copies by his students (¹). From this second point of reference the face of the Virgin and Saint John were drawn. The use of the two models as two different layers is probably Tosini's own idea, since the other important artists who were active in the same period in Florence chose to refer to only one prototype: for example, as seen in the case of the companion of Michele in the workshop of Ridolfo del Ghirlandaio, Carlo Portelli, reproduced without any variation the painting of the Palatina in one of his *oeuvres* in San Romolo in Villamagna (Florence) (²). Tosini proposed his personal interpretation of the two works by Andrea starting from a painting displayed in the Church of Santa Maria delle Grazie in Stia (Arezzo), inserting a background of landscape, which was absent in the prototypes. He resumes again in a more autonomous manner (above all in regards to the colour selection) in the painting in review, and began therefore to personalize it further in the successive versions, each time changing a few of the compositional elements. In a past painting which appeared at Christie's in London on December 13, 1996 (fig. 2) the pose of the Child appeared to be different as well as the right arm of the Virgin, while in another painting, which appeared at Sotheby's London on July 8, 1987 (lot n. 1), there is a change of the hairstyle of the Madonna and the pose of Saint John, until finally arriving to a completely new layout. The painting in discussion can be dated to around 1549, in comparison with the two panels completed to such date by Tosini for the chorus of the Badia di Passignano (Florence), representing the *Nativity* and *The Three Archangels* (³). These paintings are completely authentic by Michele, and show the salient character of his style up to the half of the century, composed of the alternation between dense and lacquered colours as well as other lighter and transparent colours, the use of elegant and elongated forms, in a completely manneristic style, alternated however with the compositional elements typical of the Florentine figurative tradition, both of the XV and the early XVI centuries. The same "ingredients" are also found in our *Madonna*, in which the facial features, with deep and arched eyebrows, the long and thin nose, and the small and soft mouth, will appear again in two of the archangels of Passignano. The painting is therefore certainly the work of Tosini, and is part of his best production, not only due to the execution but also of his chromatic choices. The figures of the protagonists are cut out against a rich dark foliage, also by a landscape in the upper left corner,



Fig. 2 - Michele Tosini, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Christie's London, 13 dicembre 1996, n. 110



dominated by the fortified buildings and portraying a nocturnal setting. Instead, the characters appear in full light, and their sheer complexions contrast clearly with the intonation of the background, giving life to a lively chromatic counterpoint. It is difficult not to notice the details that makes this *Madonna and Child with young Saint John* different with respect to the other versions noted: the noteworthy elements are the cherries held by the Virgin and Child, which add variety to the colour palette used by the artist in this occasion. It is not only enjoyed as a delightful piece of still life, but also as a quite precise devotional symbol, as the fruits in sacred antique iconography alluded both to good deeds and, above all, to the blood shed by Christ during his passion to redeem men from sin (⁴).

Alessandro Nesi

NOTES

¹ On two paintings by Sarto cfr. S. PADOVANI, *Genesi e fortuna di un dipinto perduto di Andrea del Sarto*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'arte. Settanta studiosi italiani*, edited by C. Acidini Luchinat, Firenze 1997, p. 205 - 214.

² For this painting cfr. A. NESI, *Per Carlo Portelli, parte II*, in "Arte Cristiana", XCVII, 2009, 852, p. 185.

³ On the paintings of Passignano and their chronology cfr. R.C. PROTO PISANI, *Alcune notazioni storico - artistiche*, in *Esperienze di un cantiere didattico per il restauro dei dipinti della Badia di Passignano*, in "OPD", 3, 1991, p. 169 - 170.

⁴ Cfr. particularly M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1976, p. 89 - 93.

PIETRO DA CORTONA

PIETRO DA CORTONA

Pietro Berrettini, detto; Cortona, 1 novembre 1596 - Roma, 16 maggio 1669

Pietro Berrettini, called; Cortona, November 1, 1596 - Rome, May 16, 1669

Artista del primo Barocco; i suoi lavori più noti sono affreschi decorativi e grandi pale d'altare. Durante il papato di Urbano VIII fu uno dei principali architetti operanti a Roma, insieme al Bernini e al Borromini. Allievo di Andrea Comodi dal 1609 al 1612 e poi di Baccio Ciarpi. Fra le opere giovanili è una serie di affreschi per Palazzo Mattei raffiguranti le storie di Salomone; dal 1625 - 26 esegue gli affreschi della Chiesa di Santa Bibiana, in cui è evidente il rifiuto della tradizione pittorica classica. Negli anni successivi la famiglia Sacchetti gli commissiona la decorazione per la Villa a Castel Fusano con temi storici, mitologici e allegorici. Nel 1634 diviene Principe dell'Accademia di San Luca. Fra il 1633 e il 1639 realizza gli affreschi per Palazzo Barberini che diventano la sua opera più rappresentativa; qui le caratteristiche barocche sono evidenti. Dal 1641 esegue gli affreschi per Palazzo Pitti a Firenze. Rientra a Roma nella fase tarda della sua vita, e vi rimase fino alla morte.

An early Baroque artist; his main works are decorative frescos and large altarpieces. During the papacy of Urban VIII, he was one of the leading architects active in Rome together with Bernini and Borromini. He was first a student of Andrea Comodi from 1609 to 1612 and then of Baccio Ciarpi. Among his formative works are a series of frescoes for Palazzo Mattei depicting the stories of Salomon. From 1625 - 26 he worked on the frescoes in the Church of Santa Bibiana, where his refutation of the classical pictorial tradition becomes evident. In the following years the Sacchetti family commissioned him for the decoration of their Villa in Castel Fusano with historical, mythological and allegorical themes. In 1634 he becomes Principe dell'Accademia di San Luca. Between 1633 and 1639 he completed the frescoes in Palazzo Barberini which are considered his most significant work, in which the baroque features are evident. From 1641 he worked on various frescoes for Palazzo Pitti in Florence. He returns to Rome later in his life, and remains there until his death.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, (1679), Worms am Rhein 1995, vol. I, pp. 3 e ss; F. BALDINUCCI, *Vita di Pietro da Cortona*, in *Zibaldone Baldinucciano*, (secolo XVIII), Firenze 1980, II, p. 145; F. BALDINUCCI, *Vite dei pittori dei secoli XVII-XVIII* (XVIII sec.), a cura di A. Matteoli, Roma 1975, pp. 100 - 112; N. FABBRINI, *Pietro da Cortona pittore e architetto*, Cortona 1896; A. MARABOTTINI, (a cura di), *Pietro da Cortona*, catalogo della mostra, Roma 1956; G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (1962), Firenze 1982; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra (Roma 1997), Milano 1997; J. M. MERZ, *Pietro da Cortona*, Tubingen 1991; R. CONTINI (a cura di), *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma, Ricerche sulla tecnica pittorica*, catalogo della mostra (Roma 1997), Milano 1997; A. LO BIANCO (a cura di), *Pietro da Cortona 1597 - 1669*, catalogo della mostra, (Roma 1997 - 98), Milano 1997; R. CONTINI (a cura di), *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, catalogo della mostra (Cortona, 1997), Milano, 1997; AA.VV., *Pietro Berrettini da Cortona a Firenze: il Martirio di San Lorenzo. L'opera e il restauro*, Firenze 2009.

Adorazione dei pastori

Olio su tela, 42 x 30 cm

L'adorazione dei pastori è un evento della vita di Gesù descritto nel solo Vangelo di Luca (2,8 - 20): al momento della sua nascita a Betlemme alcuni pastori vengono avvertiti dell'avvenimento da un angelo e si recano ad adorare il neonato ⁽¹⁾. Nel quadro in esame, un bozzetto preparatorio realizzato quasi a monocromo, sono rappresentati innanzi alla crippa la Madonna (al centro), San Giuseppe (alla sua destra, per il riguardante) e Gesù bambino, avvolto dal lenzuolo bianco, che, sdraiato su un giaciglio di paglia, emana luce. Intorno a loro, a semicerchio si trovano le figure di cinque pastori inginocchiati o stanti; nel cielo volano due angioletti. Mancano dalla scena classica, il bue e l'asino, altrove rappresentati, anche da Pietro da Cortona. La storia è costruzione di una scena, o meglio di uno spettacolo, mosso e vibrante, capace di attrarre e coinvolgere col suo dinamismo lo spettatore. Giuliano Briganti ⁽²⁾ nella sua monografia sull'artista ha pubblicato diverse versioni del soggetto: Roma, Palazzo Mattei; Roma, San Salvatore in Lauro, Providence. Lo studioso ha pubblicato per primo questo dipinto inedito ⁽³⁾ come conservato presso la Raccolta Alessandrini ad Ascoli Piceno, considerandolo il bozzetto preparatorio per la *Natività* di San Salvatore in Lauro ⁽⁴⁾; in effetti i due angioletti svolazzanti e la struttura a semicerchio degli astanti, giocano a favore di questa ipotesi; ma la Vergine e il Bambino hanno ben diversa struttura compositiva; la Madonna in quell'opera non ha il velo a cuffia ma ha i capelli raccolti e una leggera fuscina bianca; ha una veste più ricca ed elegante, meno semplice; risulta totalmente assente dal bozzetto l'impianto architettonico visibile invece sul fondo di quell'opera. Il gruppo centrale della Madonna con Gesù Bambino mostra piuttosto affinità con quello presente nella *Adorazione dei pastori* di Castelfusano ⁽⁵⁾, dipinto murale della Cappella di Villa Sacchetti. Qui tuttavia l'impianto scenico è completamente variato (non è più costruito su una visione simmetrica centrale, ma in forte scorcio laterale). Per l'opera di San Salvatore in Lauro sempre il Briganti ⁽⁶⁾ aveva individuato tre disegni preparatori; due conservati presso gli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe (3008 S e 3009 S) e uno presso il Gabinetto delle Stampe a Roma (n. 127089), che forse oggi andrebbero rivisti in relazione al bozzetto in esame. Il legame con le opere fin qui menzionate, aveva fatto ipotizzare una datazione precoce, fra la fine degli anni 1620 e gli inizi degli anni 1630. La presenza di alcuni elementi più articolati e complessi, consente però di far scorrere avanti nel tempo l'opera, verso una fase più tarda. La posa con le mani ravvicinate del pastore ubicato a sinistra (per il riguardante) si ritrova simile in quella della figura virile (collocata sul lato destro della composizione) nell'*Alleanza di Giacobbe e Labano*, Parigi, Louvre ⁽⁷⁾, eseguita già nei pieni anni 1630. La tipologia di Madonna con velo o di Sibilla velata, è una figura caratteristica che l'artista predilige dopo gli anni '40 ⁽⁸⁾. Quest'opera, senza dubbio un bozzetto preparatorio, va dunque ricollegata ad altre due più tarde *Adorazioni dei pastori*: quella conservata nel Duomo di Cortona (fig. 1) e quella della Chiesa di San Francesco ad Aversa, ed è quindi databile tra la fine degli anni cinquanta e il 1663. La prima eseguita con aiuti, per la Cappella Capulli, è citata da Francesco Saverio Baldinucci ⁽⁹⁾ che la reputa "bellissima". Il Briganti ⁽¹⁰⁾ la data fra quinto e sesto decennio; Narciso Fabbrini ⁽¹¹⁾ ed il Merz ⁽¹²⁾ vi riscontrano la collaborazione di Lorenzo, cugino di secondo grado di Pietro; il Bellosi ⁽¹³⁾ ritiene l'opera di collaborazione e la data a ridosso del 1663, anno in cui viene dedicato l'altare. Il punto più debole in quest'opera, a detta del Contini, è la Madonna "stereotipa e davvero lorenzeca" che si ritrova nella "medesima figura nella tavoletta in collezione Bruscoli a Firenze" ⁽¹⁴⁾. Al contrario del Contini, ritengo che la Madonna sia di Pietro, in virtù del disegno con l'*Allegoria della fama di casa Borghese*, conservato presso la collezione dell'Albertina di Vienna, ove compare la stessa donna velata, così come in una seconda opera grafica, raffigurante la *Madonna, Gesù Bambino e Santa Prassede* (Keir, Dunblance, Scotland, National Gallery of Scotland H2868). Il Baldinucci include nella vita del Cortona, "Un'altra similissima a questa, ne fece per la città di Aversa nel Regno di Na-



Fig. 1 - Pietro da Cortona, *Adorazione dei pastori*, Cortona, Duomo

poli". E' ancor oggi ivi conservata nella Chiesa di San Francesco; qui la Vergine ha la stessa posa ma le mani sono giunte, il bambino è ribaltato destra- sinistra, il pastore in primo piano ha capigliatura più folta come anche il San Giuseppe. La tela è firmata (nel settore inferiore sinistro) ⁽¹⁵⁾. Pure in questa seconda opera può esservi "qualche margine di intervento per la bottega" ⁽¹⁶⁾. Una copia del dipinto è altresì conservata nel Museo Archeologico e d'Arte della Maremma di Grosseto ⁽¹⁷⁾. A questo punto, in relazione con le nuove opere, la datazione scorre agli anni '50 del XVII secolo. L'attribuzione è oggi confermata anche da Mina Gregori (gentile comunicazione verbale). Pietro "Aveva il fuoco ne' colori, la veemenza nelle mani, l'impeto nel pennello" ⁽¹⁸⁾. Fu un pittore rivoluzionario nel gesto di dipingere ma tradizionale nell'uso dei materiali; non amava sperimentare ma usava quelli della pratica tradizionale. Eseguita le sue opere attraverso stadi diversi di elaborazione dal disegno, all'abbozzo e a vari altri prodotti intermedi che anticipavano l'immagine definitiva, la quale doveva arrivare alla "giusta relazione dialettica tra le unità narrative" ⁽¹⁹⁾. Le caratteristiche esecutive comuni dei suoi dipinti sono un uso consistente di biacca negli incarnati, una stratificazione fluida e modulata dei chiari, i panneggi sbozzati con sapiente rapidità di resa. Tipica sua la frequente riproduzione in repliche e copie di un originale, tanto che i collezionisti le ritenevano quasi di pari valore dell'originale stesso ⁽²⁰⁾. Nella sua produzione si riconoscono due classi distinte di dipinti: quelli che evidenziano la genesi esecutiva dell'opera (bozzetti o opere di piccole dimensioni); ricchi di pentimenti, modifiche, pennellate fluide a incrocio, sovrapposizioni di stesure diverse, generalmente eseguiti su tele a trama regolare (filato di lino romano, di 7 x 7 fili per cm²), e le seconde versioni, di grande formato, elaborate e complesse ma già studiate in precedenza, che non mostrano pentimenti e hanno impasti decisi e sicuri, pennellate brevi e minuziose, spesso con la preparazione in vista, e i supporti più radi. Fra i bozzetti di piccole dimensioni che il Cortona esegue per le sue opere, Bruno Santi ne ha indicato recentemente uno presente in casa Martelli, per il *Martirio di San Lorenzo* conservato nella chiesa di San Gaetano a Firenze ⁽²¹⁾; il restauratore (Andrea Cipriani) ha quindi segnalato un altro bozzetto (o meglio una versione di dimensioni minori) nel Musée de la Picardie ad Amiens ⁽²²⁾; Mina Gregori ha pubblicato anche il disegno quadrettato (inviato al padre generale dei Teatini e da lui approvato) usato per trasferire la suddetta composizione in scala maggiore ⁽²³⁾. Queste opere di passaggio hanno permesso di riscontrare come l'artista eseguisse numerosi pentimenti e cambiamenti dal forte significato strutturale, soprattutto durante l'ultima fase dell'esecuzione, quando, congedando l'opera, la toccava con quell'energia e quella velocità pittorica che gli erano proprie. Donatella Sparti ha studiato l'organizzazione dei molti lavori che il Cortona condusse a Roma negli anni '50 e '60 del Seicento, servendosi, anche per la salute malferma, di moltissimi collaboratori. Infatti anche per il dipinto di San Gaetano in una lettera del 1637, l'artista si impegnava a fornire al momento della commissione della grande tela: "... la copia in piccolo di detto quadro di mano però non mia ma di qualche mio giovane" ⁽²⁴⁾. Si impegnava altresì a comporre il quadro "che ha da contenere il Martirio di San Lorenzo conforme al disegno da me dato al detto Padre Generale" ⁽²⁵⁾. Per l'uso frequente di bozzetti o disegni preparatori da parte dell'artista si vedano ancora e schede del Catalogo della mostra di Cortona, 1997 ⁽²⁶⁾. Nel dipinto in esame l'esecuzione deve essere passata da questo primo bozzetto di piccole dimensioni e di fattura repentina (per fermare l'idea generale, in cui l'artista non riesce ad articolare correttamente la figura del pastore a destra), attraverso una serie di disegni preparatori, fino all' *Adorazione dei pastori*, passata presso Sotheby's New York l'8 gennaio 1999 (lotto n. 146; disegno a penna e biacca quadrettato, forse utilizzato per trasporre la composizione in formato maggiore), per poi approdare alle pale di Aversa e del Duomo di Cortona. Il supporto del bozzetto in esame, come di consueto, è composto da una sola porzione di tela romana, a trama regolare, di 7 x 7 fili per cmq, dal filato grossolano. E' stato rintelato con tela patta, di lino, e metodo a pasta fiorentina; ha un telaio moderno ad espansione, di recente fattura; mostra lievi ritocchi pittorici di minime dimensioni. E' una pittura fatta di niente; la preparazione bruno-ocra, assai luminosa, è lasciata trasparire "en reserve" nei mezzi toni chiari. Su di essi l'artista è intervenuto con velature a bitume e nero carbone (negli scuri) e con biacca a corpo (nei massimi chiari); una tecnica rapidissima (gli scuri, che generalmente non asciugano mai, sono stati dati a velatura; la biacca che asciuga in fretta, è stata stesa in un impasto spesso). Eseguito in poco tempo, schizzato di getto, rapido ed efficace, il bozzetto è stato quindi rifinito con qualche tocco di colore, il rosso (cinabro) e blu (oltremare) nelle vesti della Madonna, i toni bassi (terra verde e arancioni) ⁽²⁷⁾ nei panni dei pastori, qualche tocco carnicino nei volti e nei torsi dei personaggi. La luce che il Gesù bambino emana, è ottenuta con una miscela di biacca e un tipo particolare di giallorino, tutto suo, a matrice vetrosa ⁽²⁸⁾. Spesso Pietro lavora con una sorta di monocromo, che in realtà non lo è affatto; un *melange* naturale di terre quasi incolori o poco colorate, in cui le componenti minerali più abbondanti sono la silice e i diversi silicati di alluminio, potassio, sodio magnesio. Poco concentrati i silicati a base di ferro (al microscopio appaiono sotto forma di grani disseminati di colore bruno o rosso) ⁽²⁹⁾.

Roberta Lapucci



NOTE

¹ *Luca 2, 8 - 20*: "C'erano in quella regione alcuni pastori che vegliavano di notte facendo la guardia al loro gregge. Un angelo del Signore si presentò davanti a loro e la gloria del Signore li avvolse di luce. Essi furono presi da grande spavento, ma l'angelo disse loro: 'Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia'. E subito apparve con l'angelo una moltitudine dell'esercito celeste che lodava Dio e diceva: 'Gloria a Dio nel più alto dei cieli, e pace in terra agli uomini che egli ama'. Appena gli angeli si furono allontanati per tornare al cielo, i pastori dicevano fra loro: 'Andiamo fino a Betlemme, vediamo questo avvenimento che il Signore ci ha fatto conoscere'. Andarono dunque senz'indugio e trovarono Maria e Giuseppe e il bambino, che giaceva nella mangiatoia. E dopo averlo visto, riferirono ciò che del bambino era stato detto loro. Tutti quelli che udirono, si stupirono delle cose che i pastori dicevano. Maria, da parte sua, serbava tutte queste cose meditandole nel suo cuore. I pastori poi se ne tornarono, glorificando e lodando Dio per tutto quello che avevano udito e visto, com'era stato detto loro".

² G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, (1962), Firenze, 1982.

³ BRIGANTI 1982, p. 286, n. 6.

⁴ BRIGANTI 1982, fig. 59.

⁵ BRIGANTI 1982, fig. 69.

⁶ BRIGANTI 1982, p. 183.

⁷ BRIGANTI 1982, fig. 158.

⁸ BRIGANTI 1982, fig. 240 – 241, e 243.

⁹ F.S. BALDINUCCI, *Vita di Pietro da Cortona*, in *Zibaldone Baldinucciano* (XVIII sec.), Firenze 1980, II, p. 131.

¹⁰ BRIGANTI 1982, p. 248, scheda 114.

¹¹ N. FABBRINI, *Pietro da Cortona pittore e architetto*, Cortona 1896, p. 275.

¹² J.M. MERZ, voce *Berrettini Lorenzo*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, IX, München-Leipzig, 1994, p. 640.

¹³ L. BELLOSI, in *Arte in Valdichiana*, catalogo della mostra (Cortona, 1970), Firenze 1970, pp. 65 - 66.

¹⁴ Cfr. R. CONTINI, *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, catalogo della mostra (Cortona, 1997), Milano, 1997, p. 132.

¹⁵ BRIGANTI 1982, p. 249, scheda 116.

¹⁶ CONTINI, 1997, p. 132.

¹⁷ A. M. GUIDUCCI, *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e Storia dal XIII al XIX secolo*, a cura di C. Gnoni Mavarelli e L. Martini, Ciniello Balsamo, 1996, p. 154.

¹⁸ L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* (1679), Worms am Rhein 1995, vol. I, pp. 3 e ss.

¹⁹ M. CARDINALI, B. DE RUGGERI, P. MASINI, *Pietro da Cortona e il divenire della pittura*, in R. Contini (a cura di), *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica*, catalogo della mostra (Roma, 1997), Milano 1997, p.15.

²⁰ Cfr. CARDINALI, DE RUGGERI, Masini 1997, p. 22.

²¹ B. SANTI, *Il Martirio di San Lorenzo di Pietro da Cortona e la sua vicenda esecutiva*, in AA. VV., *Pietro Berrettini da Cortona a Firenze: il Martirio di San Lorenzo, L'opera e il restauro*, Firenze 2009, p. 9.

²² A. CIPRIANI, E. OLITA, *Il Martirio di San Lorenzo: il restauro*, ibidem, p. 16.

²³ M. GREGORI, *Pietro da Cortona ai Santi Michele e Gaetano*, ibidem, p. 11.

²⁴ CIPRIANI, OLITA 2009, p. 16.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Dove per ciascun dipinto sono stati pubblicati due o tre bozzetti, uno o due disegni preparatori.

²⁷ La tavolozza di Pietro è tipica dei frescantì; anche la terra verde che è più stabile, sostituisce il delicato verde rame (CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI, 1997, p. 28).

²⁸ CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI, 1997, p. 28.

²⁹ CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI, 1997, p. 156.

Adoration of the Shepherds

Oil on canvas, 16.5 x 11.8 in.

The adoration of the shepherds is an event of the life of Jesus described only in the Gospel of Luke (2: 8 - 20): when he was born in Bethlehem some shepherds were informed of the birth by an angel and went to adore the baby ⁽¹⁾. Our painting, an almost monochrome preparatory sketch, depicts, in front of the shelter, the Madonna (in the centre), Saint Joseph (to the right) and the Child Jesus, who, wrapped in a white sheet, emanates light from his straw pallet. Around them there are five shepherds standing or kneeling in a semicircle, while two angels fly in the sky. Here the ox and the donkey are missing from the classic scene, traditionally represented even by Pietro da Cortona. The story is the construction of a moving and vibrating scene, or rather a performance, whose dynamism is capable of attracting and involving the spectators. Giuliano Briganti ⁽²⁾ in his monograph of the artist published various versions of the subject: Rome, Palazzo Mattei; Rome, San Salvatore in Lauro, Providence. The scholar was the first to publish this unknown work ⁽³⁾ as it was conserved in the Alessandrini Collection in Ascoli Piceno, considering it as the preparatory sketch for the *Nativity* in San Salvatore in Lauro ⁽⁴⁾; in fact, the two flying angels and the semicircular pose of the shepherds support this hypothesis. However, the Virgin and Child have a very different composition: the Madonna in that painting does not wear a veil but her hair is pulled-up; she wears a light white sash and she has a richer, elegant and less simple gown; in the sketch there is no sign of the architectural structure which on the contrary is visible in the background of that work. The central group with baby Jesus shows similarities with the same group in *Adoration of the Shepherds* of Castelfusano ⁽⁵⁾, a wall painting in the Villa Sacchetti Chapel. However, in this work the arrangement of the scene has completely changed (it is no longer constructed following a central symmetrical vision, but a strong lateral foreshortening). Briganti also recorded three preparatory sketches for the work of San Salvatore in Lauro: two are conserved at the Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (3008 S and 3009 S) and one at the Gabinetto delle Stampe in Rome (n. 127089). These should be reconsidered in relation to our sketch. The connection with the mentioned works, made our sketch datable to a period between the end of the 1620's and the beginning of the 1630's. Although, the presence of some more articulated and complex elements may indicate a later period. The pose of the shepherd on the left with his hands close together is similar to the pose of the virile figure (placed on the right of the composition) in the *Alliance of Jacob and Laban*, Paris, Louvre ⁽⁷⁾, completed well into the 1630's. The typology of Madonna with veil or veiled Sibyl, is a typical figure preferred by the artist after the 1640's ⁽⁸⁾. This work is undoubtedly a preparatory sketch, and must be linked to the other two later *Adoration of the Shepherds* conserved in the Duomo of Cortona (fig. 1) and in the Church of San Francesco in Aversa, and is therefore datable to the end of the 1650's and 1663. The first work for the Capulli Chapel was accomplished with assistants and is cited by Francesco Saverio Baldinucci ⁽⁹⁾ who describes it as "*bellissima*". Briganti ⁽¹⁰⁾ dates it between the 1650's and 1660's; Narciso Fabbrini ⁽¹¹⁾ and Merz ⁽¹²⁾ recognize in the work a contribution by Lorenzo, second cousin of Pietro; Bellosi ⁽¹³⁾ considers the work a collaboration and dates it near 1663, year of the altar dedication. According to Contini, the weakest point in this work is the "stereotyped and Lorenzo-like" Madonna, which can be found in the "same figure in the small panel in the Bruscoli Collection in Florence" ⁽¹⁴⁾. Contrary to Contini, I attribute the Madonna to Pietro, with reference to the drawing *Allegory of the Fame of the Borghese Family*, conserved in the collection of the Albertina in Vienna, where we find the same veiled woman, and another graphical work representing the *Madonna and Child with Saint Praxedes*, (Keir, Dunblace, Scotland, National Gallery of Scotland H2868). Baldinucci includes in the life of Cortona "another one very similar to this, made for the town of Aversa in the Kingdom of Naples". This is still conserved in the Church of San Francesco; here the Virgin is in the same pose but with joined hands, the Child is overturned right-left, the shepherd in the foreground has a thicker head of hair likewise Saint Joseph. The canvas is signed (lower left corner) ⁽¹⁵⁾. Also in this second work there could be "some possible intervention by the workshop" ⁽¹⁶⁾. A copy of the painting is also conserved in the Museo Archeologico e d'Arte della Maremma of Grosseto ⁽¹⁷⁾. At this point, with reference to the other works, the dating shifts to the 1650's. Today, the dating is also confirmed by Mina Gregori (in verbal communication). Pietro "Had the ire in his colours, vehemence in his hands, impetus in his brush" ⁽¹⁸⁾. He was a revolutionary artist in his manner of painting but he was traditional in his choice of materials; he did not love to experiment but used those typical of the traditional practice. He developed his works through different stages of implementation from the drawing, to the sketch and on to many other intermediate realizations anticipating the final image which was meant to reach the "right dialectic relationship between the

narrative units". The common implementation features of his paintings are a consistent use of white lead in the skin-colours, a fluid and modulated stratification of light colours, the sketched-out drapery. The reproduction of the original in replicas and copies is typical of Cortona, so much that collectors attributed to them almost the same value of the original⁽²⁰⁾. In his production there are two different classes of paintings: those that emphasize the creation of the work (sketches or small works), full of regrets, changes, fluid crossing strokes, superimpositions of different layers - generally carried out on canvas with a regular weft roman linen, 2.7 x 2.7 threads per square inch - and in the following versions, a large format, elaborate and complex but already previously studied, without regrets, and have definite and decisive *impasti*, short and precise strokes, often with a visible preparation and sparser supports. Bruno Santi has recently recognised one of Cortona's small sketches in the Martelli Collection as a preparatory work for his *Martyrdom of Saint Lawrence*, conserved in the Church of San Gaetano in Florence. The restorer (Andrea Cipriani) then signalled another sketch (or rather a smaller version) in the Musée de la Picardie in Amiens⁽²²⁾; Mina Gregori also published the gridded drawing (she sent it to the Father General of the Teatini order and received the father's approval) used to reproduce the above mentioned composition in a greater scale⁽²³⁾. These transition works allow the observation of the numerous changes which carry a relevant structural significance, especially during the last phase of the realization when the painter ended his work with his typical energy and speed. Donatella Sparti studied the organization of the many works Cortona completed in Rome in the 1650's and 1660's, when due to his poor health he had many collaborators. As a matter of fact, the artist, in his letter of 1637, undertook to provide together with the commissioned large canvas of San Gaetano: "...the small replica of the mentioned painting is not from my own hand but that of one of my young assistants"⁽²⁴⁾. He also undertook to realize the painting "which has to contain the Martyrdom of San Lorenzo in conformity to the drawing I gave to the Father General"⁽²⁵⁾. The frequent use of preparatory drawings or sketches by the artist refer also to the entries of the catalogue of the 1997 Cortona exhibition⁽²⁶⁾. The discussed painting must have been a first sketch, small in dimension and quickly made (to convey the general idea and in which the artist cannot correctly articulate the shepherds figure on the right), followed by a series of preparatory drawings until the realization of the *Adoration of the Shepherds*, sold by Sotheby's in New York on January 8, 1999, (lot n. 146; white lead and pen drawing, gridded, perhaps used to transfer the composition into a larger format), in order to realize the altarpieces of Aversa and the Duomo of Cortona. The support of the sketch in discussion is constituted only by a portion of roman canvas with a regular weft, 2.7 x 2.7 threads per square inch, coarse fabric. It was lined with linen canvas, using the "pasta fiorentina" (a particular type of adhesive) method; it has a recently made modern expansion frame. It shows slight retouching of minimal dimension. It is a painting made of nothing; the very luminous brown-ochre preparation is visible "en reserve" in the light halftones. The artist intervened on them with a thin layer of bitumen and black carbon (in the darks) and with thick white (in those lightest); a very quick technique (the dark colours, which usually never dry, are used in a thin layer; the fast drying white lead was used in a thick mixture). The painting was sketched in one go, quickly and effectively, then it was finished with some colour touches, red (cinnabar) and blue (ultramarine) in the Madonna's gown, low tones (earthy greens and oranges)⁽²⁷⁾ in the shepherds clothes, some pink touches in the faces and torsos of the characters. The light emanated by the Child Jesus, is obtained with a mixture of white lead and a particular type of "giallolino" (a particular type of yellow) typical of the artist, and has a glasslike transparency. Pietro often worked with a sort of monochrome, which in reality is far from it; it is a natural melange of earth tones almost colourless, whose prevalent mineral components are silica and the various silicates of aluminium, potassium, sodium, magnesium. There is a low concentration of iron silicates (when observed with the microscope they appear in form of scattered red or brown grains)⁽²⁹⁾.

Roberta Lapucci

NOTES

¹ LUKE 2: 8 - 20: "In the same region there were some shepherds staying out in the fields and keeping watch over their flock by night. And an angel of the Lord suddenly stood before them, and the glory of the Lord shone around them; and they were terribly frightened. But the angel said to them, 'Do not be afraid; for behold, I bring you good news of great joy which will be for all the people; for today in the city of David there has been born for you a Saviour, who is Christ the Lord. This will be a sign for you: 'you will find a baby wrapped in cloths and lying in a manger.'" And suddenly there appeared with the angel a multitude of the heavenly host praising God and saying, 'Glory to God in the highest, And on earth peace among men with whom He is pleased.' When the angels had gone away from them into heaven, the shepherds began saying to one another, 'Let us go straight to Bethlehem then, and see this thing that has happened which the Lord has made known to us.' So they came in a hurry and found their way to Mary and Joseph, and the baby as He lay in the manger. When they had seen this, they made known the statement which had been told them about this Child. And all who heard it wondered at the things which were told them by the shepherds. But Mary treasured all these things, pondering them in her heart. The shepherds went back, glorifying and praising God for all that they had heard and seen, just as had been told them."

² G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, (1962), Firenze, 1982.

³ BRIGANTI 1982, p. 286, n. 6.

⁴ BRIGANTI 1982, fig. 59.

⁵ BRIGANTI 1982, fig. 69.

⁶ BRIGANTI 1982, p. 183.

⁷ BRIGANTI 1982, fig. 158.

⁸ BRIGANTI 1982, fig. 240 - 241, and 243.

⁹ F.S. BALDINUCCI, *Vita di Pietro da Cortona*, in *Zibaldone Balducci* (XVIII sec.), Firenze 1980, II, p. 131.

¹⁰ BRIGANTI 1982, p. 248, entry 114.

¹¹ N. FABBRINI, *Pietro da Cortona pittore e architetto*, Cortona 1896, p. 275.

¹² J.M. MERZ, voce *Berrettini Lorenzo*, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, IX, München-Leipzig, 1994, p. 640.

¹³ L. BELLOSI, in *Arte in Valdichiana*, exhibition catalogue (Cortona, 1970), Firenze 1970, p. 65 - 66.

¹⁴ Cfr. R. CONTINI, *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, exhibition catalogue (Cortona, 1997), Milano, 1997, p. 132.

¹⁵ BRIGANTI 1982, p. 249, entry 116.

¹⁶ CONTINI, 1997, p. 132.

¹⁷ A. M. GUIDUCCI, *La Cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e Storia dal XIII al XIX secolo*, edited by C. Gnani Mavarelli and L. Martini, Cinisello Balsamo, 1996, p. 154.

¹⁸ L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma (1679)*, Worms am Rhein 1995, vol. I, p. 3 and following.

¹⁹ M. CARDINALI, B. DE RUGGERI, P. MASINI, *Pietro da Cortona e il divenire della pittura*, in R. CONTINI (edited by), *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma, Ricerche sulla tecnica pittorica*, exhibition catalogue (Roma, 1997), Milano 1997, p. 15.

²⁰ Cfr. CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI 1997, p. 22.

²¹ B. SANTI, *Il Martirio di San Lorenzo di Pietro da Cortona e la sua vicenda esecutiva*, in AA. VV., *Pietro Berrettini da Cortona a Firenze: il Martirio di San Lorenzo, L'opera e il restauro*, Firenze 2009, p. 9.

²² A. CIPRIANI, E. OLITA, *Il Martirio di San Lorenzo: il restauro*, ibidem, p. 16.

²³ M. GREGORI, *Pietro da Cortona ai Santi Michele e Gaetano*, ibidem, p. 11.

²⁴ CIPRIANI, OLITA, 2009, p. 16.

²⁵ Ibidem, 2009.

²⁶ Where for each painting there are two or three sketches, one or two preparatory drawings.

²⁷ Pietro's palette is typical of fresco artists as well as the more steady earthy green replacing the more delicate copper green (CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI, 1997, p. 28).

²⁸ CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI, 1997, p. 28.

²⁹ CARDINALI, DE RUGGERI, MASINI, 1997, p. 156.

MAESTRO
DELL'ANNUNCIO AI PASTORI

MAESTRO DELL'ANNUNCIO AI PASTORI

Juan Do? - attivo a Napoli nel secondo quarto del sec. XVII

MASTER OF THE ANNUNCIATION TO THE SHEPHERDS

Juan Do? - active in Naples in the second quarter of the XVII century

L'identità fittizia del Maestro dell'Annuncio ai pastori, creata da Ferdinando Bologna e presto amplificata da scritti di Roberto Longhi e altri studiosi, ha costituito nel tempo un notevole rovello per gli appassionati di caravaggismo napoletano, che hanno a lungo dibattuto sui reali dati anagrafici dell'artista. A partire da alcune tele rappresentanti appunto il messaggio angelico della Buona Novella recato ai pastori, una delle quali conservata nel Museo di Capodimonte, prendeva corpo la fisionomia di un pittore straordinariamente dotato sul piano tecnico, e capace di stralci di rustica bellezza, prossimi alla poetica di Ribera, ma con un carattere decisamente personale. Lo storiografo settecentesco napoletano Bernardo de Dominici ricordava tra gli allievi del grande spagnolo un Giovanni (Juan) Do, "che nel maneggio del colore e nell'impasto era tutt'uno", e un Bartolomeo Passante, "che il maestro adoperava nelle molte richieste delle sue opere": parole che possono forse indicare rispettivamente un'attitudine creativa fortemente autonoma, evidente nel Maestro dell'Annuncio ai pastori, e, per contro, una propensione a riproporre da vicino lo stile del maestro. In direzione di questi due nomi si è orientata la critica, lasciando emergere ora l'uno, ora l'altro.

The fictitious identity of the Master of the Annunciation to the Shepherds, created by Ferdinando Bologna and soon amplified from writings by Roberto Longhi and other scholars, has constituted in time a considerable torment for those fascinated by neapolitan caravaggismo that for a long time have argued about the real personal details of the artist. Starting from several canvases representing exactly the angelic message of the Good News brought to the shepherds, one of which is kept in the Museo di Capodimonte of Naples, and reflects the hand of a technically extraordinary painter, capable of capturing a rough beauty, similar to the poetics of Ribera, but with a decisively personal quality. The neapolitan historiographer of the XVIII century Bernardo De Dominici, acknowledges amongst the students of Ribera, Giovanni (Juan) Do, "as handling the colour and mixture as one", and Bartolomeo Passante, "who was often used to replicate his works". These words perhaps indicate a creative autonomous attitude (so clear in the works of the Master of the Annunciation to the Shepherds); and on the other hand, a tendency to closely reproduce the style of the master. The reviews have aimed in the direction of these two names to emerge now one or the other.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

B. DE DOMINICI, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, Napoli 1742 - 1743, III, pp. 22 - 24; F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958; R. LONGHI, *G.B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento*, in "Paragone", XX, 1969, 227, pp. 42 - 52; N. SPINOSA, *Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de' Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento napoletano*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti. Scritti in memoria di Raffaello Causa", Napoli 1996, pp. 242 - 256; J. T. SPIKE, *The case of the Master of the Annunciation to the shepherds, alias Bartolomeo Passante*, in "Studi di Storia dell'Arte", 3, 1992, pp. 203 - 216; G. DE VITO, *Variazioni sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastori*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", Napoli 1998, pp. 7 - 62; G. DE VITO, *Juan Do riconfermato*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", Napoli 2004, pp. 85 - 91; A. DONATI, *Giovanni Dò e i temi sapienziali*, "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", Napoli 1998, pp. 57 - 68.

Incontro di Giacobbe e Rachele

Olio su tela, 73 x 100 cm

Il dipinto, inedito, raffigura un episodio della *Genesis* (XXIX, 5 - 11) nel quale si racconta che Giacobbe, allontanatosi dal padre Isacco e giunto in Siria alla casa di Labano, fratello di sua madre Rebecca, qui incontra Rachele, seconda figlia dello zio, che con altri pastori ne sorvegliava il gregge. Giacobbe, che preferì Rachele alla primogenita di Labano, Lia, “meno bella e con gli occhi cisposi”, la chiese in moglie allo zio, obbligandosi a servirlo per sette anni. L’opera, di cui esiste una replica in una privata raccolta a Valencia, segnalata come di mano del Maestro dell’Annuncio a pastori da F. Bologna sulla base di una riproduzione fotografica (n. 196/A) conservata nell’archivio della Soprintendenza di Napoli ⁽¹⁾, è sicuramente dello stesso anonimo pittore, autore di numerosi dipinti con l’annuncio ai pastori – tra i quali i due esposti nella Art Gallery di Birmingham, già assegnato a Velázquez, e nel Museo di Capodimonte (fig. 1) -, a lungo variamente identificato con Bartolomeo Passante o Bassante, segnalato dalle fonti seicentesche e in inventari settecenteschi di collezioni napoletane. La tela in argomento, caratterizzata da dense stesure cromatiche dai toni prevalentemente foschi o corruschi, presenta, sia nella disposizione compositiva delle immagini che nella trattazione vigorosamente naturalista di panni, epidermidi, tratti somatici e reazioni espressive dei personaggi raffigurati, i cui modelli sono evidentemente ripresi tra la gente di campagna o dei monti (umili contadini o ruvidi pastori, essenziali o bruschi nei modi, contenuti o severi negli atteggiamenti e nelle reazioni espressive), strettissime concordanze con altre composizioni, in alcuni casi assegnate finanche a Velázquez o al giovane Ribera, e che sono poi state unanimemente riconosciute come di mano dell’anonimo maestro, con una datazione oscillante tra la metà degli anni Venti e la metà del decennio successivo. Tra queste tele, oltre ai due citati *Annunci ai pastori* di Birmingham e di Capodimonte, alle varie redazioni note del *Ritorno* o della *Partenza del figliuol prodigo*, vanno qui segnalate, insieme a vari dipinti con lo stesso soggetto biblico ⁽²⁾, la coppia, già in collezione Hernani a Madrid, con un’altra versione dell’*Incontro tra Giacobbe e Rachele* e con le *Nozze di Giacobbe e Rachele*, e l’altra coppia d’identico argomento, ma con varianti,



Fig. 1 – Maestro dell’Annuncio ai Pastori (Juan Do?),
Annuncio ai pastori, Napoli, Museo di Capodimonte

che era nella raccolta Boyer d'Aiguille ad Aix-en-Provence con un'attribuzione al Caravaggio, quando i due dipinti furono incisi nel 1709 dal fiammingo Jacques Coelemans ⁽³⁾. Più di recente il Maestro dell'Annuncio ai pastori, *alias* Bartolomeo Passante, comunque diverso da un Bartolomeo Bassante che, oltre a siglare alcune copie da originali del Ribera, avrebbe firmato anche una *Natività*, appartenente al Museo del Prado (la quale mostra, invece, notevoli concordanze con i modi di Bernardo Cavallino e di Antonio de Bellis), è stato anche identificato con Juan Do, pittore valenzano documentato a Napoli, dove certamente era già presente da qualche anno, nel 1626, quando sposa Grazia, sorella di Pacecco de Rosa, figliastro di Filippo Vitale, avendo come testimoni di nozze Giovan Battista Caracciolo e Jusepe de Ribera, anche lui, notoriamente, di origine valenzana ⁽⁴⁾. In passato la critica, sulla base di quanto riferito alla metà Settecento dal biografo Bernardo De Dominici, ha sempre assegnato al Do un' *Adorazione dei pastori* conservata nella chiesa napoletana della Pietà dei Turchini, che non presenta alcuna affinità stilistica con le tele unanimemente riconosciute al Maestro dell'Annuncio ai pastori. La proposta di riconoscere in quest'ultimo Juan Do si basa sull'ancora non del tutto convincente identificazione delle sue iniziali in un intrecciato monogramma che compare in alcune di queste sue tele, in particolare con immagini di filosofi. Se il monogramma difficile da sciogliere con certezza dovesse contenere effettivamente le iniziali di Juan Do, viene comunque smentito quanto ipotizzato dal Pérez Sánchez e in particolare dal De Vito, per i quali il pittore non sarebbe nato a Játiva, come testimoniato, invece, da alcuni suoi connazionali, sarebbe stato un ebreo convertito (anche per aver illustrato molti soggetti biblici) e andrebbe identificato con un Joan Dose registrato alla data del 1617 presso il Collegio dei Pittori di Valencia, dove sarebbe stato sotto la tutela di Jerónimo Espinosa. Sulla base di quanto pubblicato in *Artistas y clientes en Xàtiva, 1550 - 1707* ⁽⁵⁾, è ormai accertato, infatti, che Juan Do nacque effettivamente a Játiva, secondo quanto attestato dall'atto di battesimo conservato presso la Collegiata della città valenzana, la stessa dove, peraltro, era nato anche Ribera ("a 8 de agost 1601 bategi, jo, Pere Micó, vicari, a Joan Josep Llorens, fill de Joan Do y Esperança Chert, còniuges. Compares, Andreu Tamarit, botiguer, Catalina Sant Joan, donzella"). Se, quindi, è ormai documentato che Juan Do nacque a Játiva nel 1601 e si sposò a Napoli, dove s'era trasferito già intorno al 1620 (anche per sicuri rapporti stabiliti con il connazionale Ribera, presente definitivamente e con successo nella capitale viceregnale, dopo essere stato a Roma, dalla fine del 1616), all'età di venticinque anni, quando già da tempo doveva avervi avviato una fortunata attività di pittore (ciò che giustifica anche il matrimonio con la figliastra di Filippo Vitale, nonché sorella di Pacecco, e di avere come testimoni di nozze due figure di primo piano nell'ambiente artistico napoletano come Battistello Caracciolo e lo stesso Ribera), resta ancora ignota la data della sua scomparsa, generalmente fatta coincidere con la peste che colpì Napoli nel 1656 e che uccise anche altri pittori locali. Sulla base di altri dipinti noti dello stesso pittore (un *Lot e le figlie* in collezione Manuli a Milano e una *Natività di Maria* nella chiesa della Pace a Castellammare di Stabia, presso Napoli), che presentano, tuttavia, qualità stilistiche diverse da quelle riscontrabili nelle tele prima citate o in questa qui in esame e più vicine ai modi dello Stanzone dopo il 1640 (stesure più rischiarate e compatte, minore ruvidezza somatica ed espressiva), tali da suggerirne una datazione tra la fine del quinto decennio e gli inizi del successivo, è più che probabile che la sua attività si sia protratta quanto meno fino alla metà degli anni Cinquanta.

Nicola Spinosa

NOTE

¹ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 32, nota 7; ricordata poi, senza essere conosciuta, anche da A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, p. 373.

² Per queste e altre relative illustrazioni: G. DE VITO, *Variazioni sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastori*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", Napoli 1998, pp. 7 - 62, fig. 19 - 31.

³ L'*Incontro* è stato identificato dal Bologna con la tela nel Fogg Museum di Cambridge negli Stati Uniti; le *Nozze*, passate su mercato parigino, sono nel Musée des Beaux-Arts di Aix: Bologna 1958, p. 30, nota 7; A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris 1888 - 89, pp. 266 - 268.

⁴ DE VITO 1998.

⁵ Catalogo della mostra *La Llum de les Imatges*. a cura di M. González Baldoví, Játiva 2007, pp. 537 - 571.



Encounter of Jacob and Rachel

Oil on canvas, 28.7 x 39.4 in.

This unpublished painting represents an episode of *Genesis* (29: 5 - 11) in which it is told that Jacob, distancing himself from his father Isaac and arrives in Syria to the house of Laban, the brother of his mother Rebecca, it is here that he meets Rachel, the younger daughter of his uncle, whom he watched the flock with other shepherds. Jacob preferred Rachel to the first daughter of Laban, Lia, whom he considered "less attractive and bleary-eyed", he asks his uncle for her hand in marriage, obliging himself to his service for seven years. The painting, of which exists a replica in a private collection in Valencia, recognized as the hand of the Master of the Annunciation to the Shepherds by F. Bologna along the bottom of a photographic reproduction (n. 196/A) preserved in the archives of the *Soprintendenza* of Naples ⁽¹⁾, it is certainly from the same anonymous painter, an artist of numerous paintings with the annunciation to the shepherds - between which two are displayed in the Art Gallery of Birmingham, already attributed to Velázquez, and in the Museum of Capodimonte (fig. 1) - , for a long time identified with Bartolomeo Passante or Bassante, pointed out in sources from the XVII century and in XVIII century inventories in the neapolitan collections. The canvas in discussion, characterized from the dense chromatic drawing made up primarily by dark and brilliant tones, presents, in the compositional disposition of the images in the vigorously naturalist treatment of the cloths, epidermis, physical features and expressive reactions of the characters represented by models clearly taken from country folk or from the mountains (humble peasants or rough shepherds, essentially basic or abrupt in their manner, contained or severe in their attitude and in the expressive reactions), in close concordance with other compositions, in some cases attributed even to Velázquez or the young Ribera and which then were unanimously recognized as the hand of the anonymous artist, with a dating fluctuating from the middle of the 1620's to the middle of the following decade. Between these canvases, besides the two mentioned *Annunciations to the Shepherds* of Birmingham and of Capodimonte, the various versions of *Return* or of the *Departure of the Prodigal Son*, must be pointed out, together with various paintings with the same biblical subject ⁽²⁾, the pair, that was in the Hernani Collection in Madrid, and another version of the *Encounter of Jacob and Rachel* and with the *Marriage of Jacob and Rachel*, and the other pair of the same subject, but with variations, that were in the Boyer d'Aiguille Collection in Aix-en-Provence with an attribution to Caravaggio, when the two paintings had been engraved in 1709 by the Flemish Jacques Coelemans ⁽³⁾. More recently the Master of the Annunciation to the Shepherds, *alias* Bartolomeo Passante, however different from Bartolomeo Bassante that, besides initialing some copies of originals of Ribera, would have signed also a *Nativity*, belonging to the Museo del Prado, that show, instead, considerable agreements with the manners of Bernardo Cavallino and of Antonio de Bellis, also identified with Juan Do, painter from Valencia documented in Naples, where certainly he was already present for some years, in 1626, when he married Grazia, sister of Pacecco de Rosa, stepchild of Filippo Vitale, having as witnesses at the wedding Giovan Battista Caracciolo and Jusepe de Ribera, also he, notably, of valencian origin ⁽⁴⁾. In past the criticism, based on how much is attributed to the middle of the *Settecento* from the biographer Bernardo De Dominici, always assigned to Do an *Adoration of the Shepherds* preserved in the neapolitan Church of the Pietà dei Turchini, that does not present the stylistic affinity with the canvases unanimously attributed to the Master of the Annunciation to the Shepherds. The suggestion to recognize in this last Juan Do is based on the (by now) unconvincing identification of his initials in an interwoven monogram which appears in some of these canvases, particularly with images of philosophers. Even if the monogram, difficult to discern, contained the initials of Juan Do, the hypothesis by Pérez Sánchez and particularly that of De Vito would remain nevertheless invalid, for which the painter would not have been born at Játiva, testified instead, from some of his compatriots, and would have been a converted Jew (also for having illustrated many biblical subjects), would go identified as Joan Dose recorded on 1617 at the College of Painters of Valencia, where he would have been under the guardianship of Jerónimo Espinosa. On the basis of how much was published in *Artistas y clientes en Xàtiva, 1550 - 1707* ⁽⁵⁾, by now ascertained, in fact, that Juan Do was really born in Játiva, according to what is attested in the baptism certificate preserved at the Collegiata in this city near Valencia, the same where Ribera was also born ("a 8 de agost 1601 bategí, jo, Pere Micó, vicari, a Joan Josep Llorens, fill de Joan Do y Esperança Chert, còniuges. Compares, Andreu Tamarit, botiguer, Catalina Sant Joan, donzella"). If therefore it is documented that Juan Do was born in Játiva in 1601 and married in Naples, where he went around 1620 (also for secure relations established with the compatriot Ribera, definitively present and with success in Naples, after having been to Rome, from the end of 1616), at the

age of twenty-five years, when already for some time he had to have started a fortunate activity as a painter (which also justifies the marriage with the stepchild of Filippo Vitale, as well as the sister of Pacecco, and to have two major figures of the Neapolitan artistic environment such as Battistello Caracciolo and the same Ribera as witnesses of the wedding), it remains still unknown the date of his death, generally it appears to coincide with the plague that hit Naples in 1656 and that killed also other local painters. On the base of other known paintings by the same painter (a *Lot and Daughters* in the Manulli Collection in Milan and a *Nativity of Maria* in the chiesa della Pace in Castellammare di Stabia, near Naples), that represents, nevertheless, a different stylistic quality from those comparable in the canvases cited before or in this discussion and closer to the manners of the Stanzione after 1640 (the style more clarified and compact, minor somatic ruggedness and expressive) suggesting a date between the V decade and the beginnings of the following one, it is more likely that his activity prolonged itself at least until the end of the 1650's.

Nicola Spinosa

NOTES

¹ F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 32, note 7; remembered then, without being known, also from A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, p. 373.

² For these and other relative illustrations: G. DE VITO, *Variazioni sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastori*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", Napoli 1998, p. 7 - 62, fig. 19 - 31.

³ The *Incontro* is identified from Bologna with the canvas in the Fogg Museum in Cambridge in the United States; the *Nozze* passed through the parisian market, they are in the Musée des Beaux-Arts di Aix: Bologna 1958, p. 30, note 7; A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris 1888 - 89, p. 266 - 268.

⁴ DE VITO 1998.

⁵ Catalogue of the exhibition *La Llum de les Imatges*, edited by M. González Baldoví, Játiva 2007, p. 537 - 571.

LUCA GIORDANO

LUCA GIORDANO

Napoli, 18 ottobre 1634 - Napoli, 12 gennaio 1705
Naples, October 18, 1634 - Naples, January 12, 1705

Conosciuto anche con il soprannome di “Luca Fapresto” (perché dipinse in due soli giorni le tele della crociera, quando stava lavorando nella Chiesa di Santa Maria del Pianto a Napoli); veniva chiamato così, anche per la sua sorprendente velocità nel copiare i grandi maestri del Cinquecento, fra i quali Raffaello ed Annibale Carracci. Fu apprendista presso Jusepe de Ribera per nove anni; a Roma, in giovane età frequentò Pietro da Cortona e altri pittori della corrente neo-veneta; entrò in contatto con i capolavori di Michelangelo, Raffaello, dei Carracci e del Caravaggio. Non contento di ciò che gli offriva Roma, volle trasferirsi in Lombardia. Vide a Parma le opere del Correggio e poi quelle del Veronese, ma l'evento più importante della sua vita fu il soggiorno a Venezia (1653 e 1667) a seguito del quale i dipinti del Giordano risultarono “rinfrescati” dalla luce e dal colore dei pittori veneziani. Trascorse in Spagna il decennio 1692 - 1702, chiamato da Carlo II a lavorare presso la corte di Madrid. Il Monastero dell'Escorial, i Palazzi Reali di Madrid e Toledo conservano parte dell'eredità artistica del pittore. Il Giordano fu popolare alla corte spagnola e il re gli concesse il titolo di “Caballero”. Tornato a Napoli nel 1702 l'artista, quasi settantenne, continuò a lavorare con lo stesso incessante furore creativo. Commissioni sempre più numerose lo indussero ad avvalersi di un'affollata bottega. Generalmente gli aiutanti e i collaboratori sviluppavano “in grande” disegni e bozzetti forniti dal maestro o portavano a termine le opere da lui appena avviate. In altri casi il Giordano si concedeva di intervenire, con qualche colpo di pennello al termine del lavoro svolto dagli allievi.

Known also with the nickname of “Luca Fapresto” (because he painted in only two days the canvases of the cross – vault, when he was working in the Church of Santa Maria del Pianto in Naples); he received this nickname also for his surprising speed in copying the great masters of the Cinquecento, which included Raffaello and Annibale Carracci. He was the apprentice of Jusepe De Ribera for nine years; in Rome, in his younger years he frequented Pietro da Cortona and other painters of the current style of Venice; he was in contact with the masterpieces of Michelangelo, Raffaello, Carracci and Caravaggio. Not pleased with what Rome offered him he transferred to Lombardy. In Parma he saw the works of Correggio as well as those of Veronese, but the more important event of his life was his stay in Venice (1653 and 1667) as a result of which the paintings of Giordano turned out “refreshed” from the light and from the colour of the Venetian painters. During the years 1692 - 1702, he was in Spain called by Charles II to work at the Court of Madrid. The Monastery of El Escorial, and the Royal Palaces of Madrid and Toledo preserve part of the artistic inheritance of the painter. Giordano was popular at the Spanish Court and the king granted him with the title of “Caballero”. The artist returned to Naples in 1702, almost seventy years old, and continued to work with the same incessant creative frenzy. With a continual flow of commissions he made use of himself in the crowded workshop. Generally the assistants and the collaborators developed “in large” the drawings and sketches from the master completing the works he had already initiated. In other cases Giordano intervened, with a few strokes of the brush at the conclusion of the students work.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

B. DE DOMINICI, *Vita del Cavalier Luca Giordano Pittore Napoletano*, Napoli, 1729; B. DE DOMINICI, *Vite dei Pittori Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli, 1742 - 1745; F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli, 1958; P. TOMORY, R. GASTON, *European paintings before 1800 in Australian and New Zealand Public Collections*, Sidney, 1992; O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli, 1992.

Davide e Golia

Olio su tela, 118 x 102 cm

Il soggetto raffigura la vittoria di Davide, il futuro re giudeo contro Golia⁽¹⁾, un gigante guerriero filisteo menzionato nella Bibbia che, a prima vista, sembra invincibile, come descritto nel primo libro di Samuele⁽²⁾. Il racconto continua narrando la sfida che Golia rivolge all'esercito di Saul. Nessuno degli ebrei osa accettarla eccetto il giovane Davide, che lo abbatte con la fionda e con una pietra: "Appena il Filisteo si mosse avvicinandosi incontro a Davide, questi corse prontamente al luogo del combattimento incontro al Filisteo. Davide cacciò la mano nella bisaccia, ne trasse una pietra, la lanciò con la fionda e colpì il Filisteo in fronte. La pietra s'infisse nella fronte di lui che cadde con la faccia a terra. Così Davide ebbe il sopravvento sul Filisteo con la fionda e con la pietra e lo colpì e uccise, benché Davide non avesse spada. Davide fece un salto e fu sopra il Filisteo, prese la sua spada, la sguainò e lo uccise, poi con quella gli tagliò la testa"⁽³⁾. La contrapposizione Golia – Davide è un tema ripreso spesso nell'arte come simbolo della vittoria dell'intelletto sulla forza fisica. Il soggetto è raffigurato più volte da Luca Giordano, soprattutto negli ultimi anni della sua carriera. Una versione conservata in collezione privata a Galatina (Lecce) (fig. 1) databile al 1704, raffigura Davide, a tre quarti di figura, in una posa agitata e drammatica, in controparte rispetto alla composizione in esame; la testa mozza del gigante sembra essere rivolta con lo sguardo verso il suo carnefice⁽⁴⁾. Nonostante l'atmosfera sia pacata nella versione Frascione, dove ormai Davide è rilassato e fiero, i due dipinti mostrano strette affinità compositive, e dunque anche il dipinto in esame sarà collocabile cronologicamente verso il 1704. Le due tele sono accomunate dalla stessa testa enorme di Golia, adagiata su di un piano in pietra e lumeggiata drammaticamente con forti contrasti; e appare inoltre in esse affine l'elemento diagonale che attraversa il torace di Davide (un sottile filo chiaro nel dipinto Frascione, un panno svolazzante nell'opera di Galatina), la posa simile (destra sinistra) con un braccio flesso e uno allungato del giovane dalle grandi spalle, dal forte torace, dai capezzoli rosati e dal ventre lievemente rigonfio. In entrambe ritroviamo inoltre l'insistito gusto macabro per la carne recisa e sanguinante del collo. Ora però le due figure non dialogano più, anzi sono in contrapposizione; i loro sguardi sono rivolti in direzione antitetica; il gigante ha chiuso la bocca e abbassato le palpebre; Davide si può riposare. La sua lotta è conclusa. Gli stessi due modelli sono stati messi in posa dall'artista per queste opere, che quindi devono essere prossime a livello di datazione. Anche se quella in esame ha un'eleganza e una fattura (anche pittorica) più elaborata, più meditata e più aulica. L'attenzione per le pelli animali, i tocchi di rosso vivo, la berretta di pelliccia sono forse memori del fasto della corte spagnola e quindi legano il dipinto ai momenti immediatamente successivi al rientro a Napoli dell'artista (1702), quando ancora i legami con la corte di Madrid erano stretti; da Napoli nel 1704 Luca esegue tre *Storie di David* per la "Sala de los trucos" in Palazzo Reale⁽⁵⁾; per la Cappella Reale è chiamato a dipingere 12 tele, fra le quali ricorre nuovamente il soggetto di Davide e Golia; queste opere più mosse e dinamiche furono iniziate dal Giordano e portate a termine dal Solimena⁽⁶⁾. Per il volto del Davide e per l'impostazione della figura si possono ancora notare strette affinità con il *Davide con la testa di Golia*, della Gemaeldegalerie di Dresda⁽⁷⁾, dipinto datato al 1702 circa; ancora la posa è in controparte e la scena è vibrante, come nel dipinto di Galatina; è pure animata da due giovani donne, una delle quali (con il tamburello) era stata erroneamente interpretata come una Salomè, tanto da far citare l'opera negli inventari antichi come un *San Giovanni Battista decollato*. Tuttavia le avvicinano il modo di costruire la muscolatura, che non torna nella piega interna del gomito, il volto con le labbra carnose e il naso con un ringrosso in corrispondenza del setto e uno sulla punta, il gusto insistito di arrotondare il profilo delle fasce muscolari delle braccia, la veste leonina eseguita con fare veloce in punta di pennello. Il modo più disgregato di rendere la forma della versione di



Fig. 1 - Luca Giordano, *Davide e Golia*, Galatina (Lecce), collezione privata

Dresda, l'apparenza più fantomatica dei personaggi, la porta verso l'ultimo periodo "seppure non fra le opere estreme" (8), rendendo la versione Frascione leggermente anteriore. Agli anni 1702 - 1703 riconducono infine due ultimi confronti; la stesura rifinita e posata, di meditazione e concentrazione, ricorre in due *Santi* pubblicati nel 1992: il *San Giovanni ospedaliere* (9), conservato presso il Museo di Adelaide (fig. 2), e il *Santo Stefano*, anch'esso di collezione Frascione (10). La tipologia del volto e la posa del torso e delle braccia di queste figure seguono uno stesso modello stereotipo. Tutti e tre i personaggi rivolgono lo sguardo verso la sorgente del raggio di luce che entra nel dipinto; nei primi due, tale sorgente è ubicata in alto a sinistra, nel terzo proviene dal basso a sinistra, ma è comunque sempre lievemente avanzata rispetto al piano verticale. Nella pittura di Luca si uniscono i risultati spettacolari del Barocco romano con il colorismo di tradizione veneta; e, in questa fase tarda, con un complesso tenebrismo di matrice spagnola, che non è più quello severo riberesco degli anni più giovanili.

Roberta Lapucci



Fig. 2 - Luca Giordano,
San Giovanni Ospedaliere,
Adelaide, Art Gallery of South Australia



NOTE

¹ In ebraico: גִּיָּאֵת – Golyat, che significa: *passaggio, rivoluzione*.

² “Dall'accampamento dei Filistei uscì un campione, chiamato Golia, di Gat; era alto sei cubiti e un palmo. Aveva in testa un elmo di bronzo ed era rivestito di una corazza a piastre, il cui peso era di cinquemila sicli di bronzo. Portava alle gambe schinieri di bronzo e un giavellotto di bronzo tra le spalle. L'asta della sua lancia era come un subbio di tessitori e la lama dell'asta pesava seicento sicli di ferro; davanti a lui avanzava il suo scudiero” (1 Samuele 17, 4 - 7).

³ 1 Samuele 17, 48 - 51.

⁴ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, II, p. 236, cat. A727.

⁵ FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 360.

⁶ Dal 1702 il pittore era rientrato a Napoli, ma ancora riceveva commissioni per la Spagna; come questo ciclo di tele, che però rimaste incomplete per la morte del pittore nel 1705, furono eseguite “da un discipulo suo”, che il De Dominici (1742 - 1745, III, p. 595) indica esser stato il Solimena (F. BOLOGNA, 1958, p. 187).

⁷ FERRARI, SCAVIZZI 1992, II scheda A 700, fig. 904.

⁸ FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 357.

⁹ P. TOMORY, R. GASTON, *European paintings before 1800 in Australian and New Zealand. Public Collections*, Sidney 1992, n. 236.

¹⁰ Pubblicato in FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 176, foto CIV, e II p. 851, foto 913.

David and Goliath

Oil on canvas, 46.5 x 40.2 in.

The subject represents the victory of David, the future Judean king against Goliath⁽¹⁾, a warlike Philistine giant mentioned in the Bible that at first seems invincible, as described in the first book of Samuel⁽²⁾. The story continues recounting the challenge that Goliath revolts to the army of Saul. None of the Jews dare to accept it except the young David, whom beats him down with a sling and a stone. “Just as the Philistine was approaching David, David hurried to the place of the fight encountering the Philistine. David reached his hand in the knapsack, drawing a stone out of it, striking the Philistine in the head. The stone drives into the front of him and he falls on his face to the ground. Like this David had the upper hand on the Philistine with the sling and stone, striking him down, although David had no sword. David made a leap and was above the Philistine, unsheathed his sword, and killed him, then using the sword cut off his head”⁽³⁾. The Goliath – David conflict is a subject repeatedly recaptured in art as a symbol of the victory of the intellect over physical force. The subject is recaptured again and again by Luca Giordano, above all in the last years of his career. A version preserved in a private collection in Galatina (Lecce) (fig. 1) dateable to 1704, represents David, to three fourth of a figure, in an upset and dramatic pose opposite in respect to the composition in discussion; the severed head of the giant seems to be turned staring at his executioner⁽⁴⁾. Although the atmosphere is calmer in the Frascione version, where David is now relaxed and proud, the two paintings show tight compositional affinity, and therefore also the painting in discussion is placed chronologically towards the year 1704. The two canvases have in common the same enormous head of Goliath, set on a stone and highlighted dramatically with strong contrasts; and appears in a similar diagonal placement that crosses over the chest of David (a thin clear thread in the Frascione painting, a fluttering cloth in the work of Galatina), the similar pose (right left) with one arm bent and the other extended from the large shoulders of the young one, from the strong chest, from the pinkish nipples and from the slightly swollen stomach. In both a macabre theme is found with the cut off meat and bleeding neck. Now however the two figures do not converse any longer, or rather they are in contrast; their looks are turned in antithetical direction; the giant has closed his mouth and lowered his eyelids; David can now rest. His struggle is concluded. The same two models posed for the artist for these works, therefore they must be close chronologically. Even if the painting in discussion has an elegance and a workmanship (also pictorial) more elaborated, more pondered and more dignified. The attention of the animal skins, the touches of vibrant red, and the cap of fur are perhaps reminders of the splendor of the Spanish court and therefore bind

the painting to the immediately successive moments of the artist's return to Naples (1702), when the connections with the court of Madrid were still maintained; from Naples in 1704 Luca executed three *Stories of David* for the "Sala de los trucos" in the Royal Palace (⁵); he is called upon to paint twelve canvases for the Royal Chapel, between which repeat again the subject of David and Goliath; these works more moving and dynamic would have been initiated by Giordano and carried to a finish by Solimena (⁶). For the face of David and for the planning of the figure a close affinity can be noted with the canvas in Dresden, Gemaldegalerie (⁷), painted circa 1702; still the pose is opposing and the scene is vibrant, like in the painting of Galatina; it is also enlivened by two young women, one of which (with the tambourine) had been mistakenly interpreted as Salomè, so much as to cite the work in the ancient inventories as a *Saint John the Baptist beheaded*. Nevertheless, they approach the way to develop the body, that does not seem appropriate in the inside crease of the elbow, the face with fleshy lips and the nose with a hump in correspondence to the septum and one on the tip, the insistent manner of rounding off the profile of the muscular bands of the arms, the lion-like garment executed quickly with the tip of a brush. The form of the version in Dresden is in a manner more brokenly rendered, the appearance of the characters more mysterious, it is carried out around the last period "even if not among the later works" (⁸), rendering the Frascione version slightly earlier. From the years 1702 - 1703 they bring back two final comparisons; the drawing finished off and modeled, of meditation and concentration, appears again in two Saints published in 1992, *Saint John the Hospitaller* (fig. 2) (⁹), preserved in the Museum of Adelaide, and *Saint Stephen* also from the Frascione Collection (¹⁰). The typology of the face and the pose of the torso and of the arms of these figures follow the same model stereotype. All of the characters are turned to look towards the source of the ray of light that enters in the painting; in the first two such a source is located in the upper left, in the third it comes from the lower left, but is however always slightly advanced with respect to the vertical plain. The paintings of Luca unite the spectacular results of the Roman Baroque with the traditional Venetian style of colours; and, in this late phase, with a complex *chiaroscuro* of Spanish roots, that is no longer the same as the youthful years, that were in the manner of Ribera.

Roberta Lapucci

NOTES

¹ In Hebrew: גִּלְיָת – Golyat, which means: *passage, revolution*.

² "A champion named Goliath, who was from Gath, came out of the Philistine camp. He was over nine feet tall. He had a bronze helmet on his head and wore a coat of scale armor of bronze weighing five thousand shekels. On his legs he wore bronze greaves, and a bronze javelin was slung on his back. His spear shaft was like a weaver's rod, and its iron point weighed six hundred shekels. His shield bearer went ahead of him." (1 Samuel 17: 4 - 7).

³ 1 Samuel 17: 48 - 51.

⁴ O.FERRARI, G.SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, II, p. 236, cat. A727.

⁵ FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 360.

⁶ From 1702 the painter returned to Naples, but still received commissions from Spain; like this series of canvases, that however remained incomplete due to the death of the painter in 1705, they were executed by a follower, that De Dominicis (1742 - 1745, III, p. 595) indicates to have been Solimena (F. BOLOGNA, 1958, p. 187).

⁷ FERRARI, SCAVIZZI 1992, II entry A 700, fig. 904.

⁸ FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 357.

⁹ P. TOMORY, R. GASTON, *European paintings before 1800 in Australian and New Zealand. Public Collections*, Sidney 1992, n. 236 .

¹⁰ Published by FERRARI, SCAVIZZI 1992, I, p. 176, photo CIV, and II p. 851, photo 913.

FRANCESCO BOTTI

FRANCESCO BOTTI

Firenze 1645 - 1710

Florence 1645 - 1710

Figlio di Ginevra Brunetti e del pittore Giacinto Botti, Francesco nacque a Firenze nel 1645. Il battesimo fu officiato dal pittore sacerdote Francesco Furini, legato al padre Giacinto con il quale Furini aveva intrapreso nel 1629 un viaggio di studio a Venezia. In questa amicizia si possono probabilmente rintracciare i motivi che condussero il nostro Francesco Botti, dopo un primo alunnato presso il padre, nello studio del celebre allievo del Furini Simone Pignoni, definito da Luca Giordano "il meglio professore che fusse nella Toscana" (Sagrestani 1980 - 1981; I, 1980, p. 408). Nel 1678 il Botti, ormai indipendente e reduce da un soggiorno a Venezia, si immatricolò all'Accademia del Disegno. Quattro anni dopo, nel 1682, il Nostro dipinse una splendida coppia di quadri, *Il Tempo che smaschera la Menzogna e Il Tempo che rapisce la Bellezza* che, insieme al più tardo *Sant'Antonio da Padova con Gesù bambino* della collezione Luzzetti (1695), costituisce uno dei pochi riferimenti sicuri per la datazione delle opere dell'artista (Bellesi 1996, p. 69, figg. 13 - 14, 29). Ultimo lavoro noto del Botti, che l'anno precedente sappiamo a Roma in occasione del Giubileo, è la pala di Vallombrosa del 1701. Come noto, scarsi sono i riferimenti lasciati su di lui dai coevi e successivi autori di 'vite' di artisti: ignorato dal Baldinucci padre e figlio, e menzionato solo di sfuggita dal Sagrestani e dal Gabburri, il Nostro è stato oggetto di interesse esclusivamente da parte del Marrini (n. XXXV), che nella sua monumentale opera a stampa in due volumi, uscita tra il 1764 e il 1766, ne esaltò le capacità di emulo del Pignoni. Nella bottega di quest'ultimo al "Canto del Mondragone" presso Santa Maria Novella, frequentata in tanti anni di attività anche da Giovan Battista Perini, Giovanni Camillo Ciabilli, Giovanni Camillo Sagrestani e Francesco Conti, il Botti si distinse in effetti per la maggior aderenza allo stile del maestro, del quale ripropose talvolta alcune invenzioni. Da tempo la critica ha tuttavia messo in luce, al di là degli ovvi riferimenti al maestro, una personalità ben individualizzata, in linea con le tendenze più in voga nel tardo Seicento, evidenziando fondamentalmente, oltre alla componente pignoniana, tangenze con i fumosi pittoricismi di Cecco Bravo e Livio Mehus, con riferimenti anche a Onorio Marinari e Pier Dandini. L'artista redasse un primo testamento l'11 febbraio 1689 e un secondo il 9 febbraio 1710, dal quale sappiamo che egli si sposò in tarda età con Margherita Tosi mettendo al mondo un figlio, Camillo Maria Gaspero, nominato poi suo erede universale (Bellesi 1996, p. 81).

Son of Ginevra Brunetti and of the painter Giacinto Botti, Francesco was born in Florence in 1645. He was baptized by the painter priest Francesco Furini, who had traveled with his father Giacinto to Venice to study in 1629. From this friendship we can trace the motives that lead Francesco Botti, after a first apprenticeship with his father, in the studio of Simone Pignoni, the famous Furini student who was defined by Luca Giordano as "the best professor in Tuscany" (Sagrestani 1980 - 1981; I, 1980, p. 408). In 1678 Botti was already independent, and back from a stay in Venice, according to the records at the Accademia del Disegno. Four years later, in 1682, Botti paints two superb paintings, *Time unmasks Lie and Time rapes Beauty that together with the later Saint Anthony of Padua and Jesus of the Luzzetti Collection (1695), constitutes one of the undoubtable references for the dating of the artist's works* (Bellesi 1996, p. 69, fig. 13 - 14, 29). Botti's last attested work is the Vallombrosa alterpiece completed in 1701, the year after the jubilee when our artist was definitely in Rome. As it is well known, Botti's contemporaries and latter authors of the lives of artists give us very little information about him: he was ignored by the Baldinucci's and mentioned only in passing by Sagrestani and Gabburri. Marrini (n. XXXV), was the only author who underlined Botti's ability to emulate Pignoni in his monumental print work in two volumes, which came out between 1764 and 1766. In Pignoni's workshop at "Canto del Mondragone" near Santa Maria Novella - attended also by Giovan Battista Perini, Giovanni Camillo Ciabilli, Giovanni Camillo Sagrestani and Francesco Conti in many years of activity - Botti distinguished himself for being more adherent to his master's style and whose inventions are at times used in Botti's works. Besides the obvious references to his master, for some time criticism has nevertheless put to light a quite individualized personality which is in line with the tendencies more in vogue in the late 1600's. Critics emphasize points of contact with the famous misty pictoricisms of Cecco Bravo and Livio Mehus, with references also to Onorio Marinari and Pier Dandini. The artist wrote his first testament on February 11, 1689 and a second on February 9, 1710, from which we know the artist was married in his later years to Margherita Tosi bringing into the world a son, Camillo Maria Gaspero, named by him the sole heir (Bellesi 1996, p. 81).

BIBLIOGRAFIA *Literature*

G. C. SAGRESTANI, *Vita di Simone Pignoni pittore fiorentino* in *Zibaldone baldinucciano*, a cura di B. Santi, 2 voll., Firenze, 1980 - 1981; I, 1980, p. 408; G. CANTELLI, *I pignoniani o della pittura fiorentina tra Seicento e Settecento: Francesco Botti, Giovan Camillo Ciabilli, Giovan Battista Perini* in "Paradigma", 10, 1992, pp. 129 - 134; R. SPINELLI, *Botti, Francesco*, in *La pittura in Italia, Il Seicento*, 2 voll., Milano, 1986; I, p. 651; S. BELLESI, *Ricognizione sull'attività di Francesco Botti*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato", 63, 1996, pp. 63 - 98; S. BELLESI, in *La pittura nella seconda metà del secolo in Il Seicento a Prato*, a cura di C. Cerretelli e R. Fantappiè, Prato, 1998, pp. 126 - 128; S. BELLESI, *Inediti di Simone Pignoni e Francesco Botti*, in *Arte collezionismo conservazione: scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze, 2004, pp. 338 - 342.

Mosè e la raccolta della manna

Olio su tela, 108 x 149,5 cm

Tema di questo animato dipinto è la raccolta della manna, episodio narrato nell'Antico Testamento (Esodo 16, 1 – 36). Guidati da Mosè, gli israeliti, fuggiti dall'Egitto, attraversarono il deserto per quaranta lunghi anni sostenendosi con il miracoloso alimento mandato loro dal Signore, la manna. Ambientata in un bel paesaggio suggestivamente suggerito dalle fronde scure in controluce davanti al cielo tempestoso, la scena vede sulla destra Mosè, riconoscibile per i consueti raggi luminosi che dipartono dalla testa, in atto di ringraziare il Padreterno per il dono inviato loro, mentre gli israeliti raccolgono avidamente il cibo. Dalla parte opposta del patriarca, il fratello di questi Aronne è raffigurato mentre sorregge un prezioso contenitore sbalzato, in accordo con il testo sacro che narra come Mosè abbia comandato ad Aronne: "prendi un vaso, metti dentro un intero omer di manna e deponilo davanti all'Eterno perché sia conservato per i vostri discendenti" (16, 32 – 33). Tipica di Francesco Botti, indubabilmente autore di quest'opera, la conduzione pittorica franta e sfumata e, come vedremo, le fisionomie di alcuni personaggi. Nel 1996, in quello che, ad oggi, è lo studio più importante sull'autore, il nostro dipinto veniva infatti pubblicato da Sandro Bellesi come autografo del maestro, benché la vecchia foto bianco e nero in possesso dello studioso mostrasse la tela appesantita da alcune ridipinture, eliminate da un recente restauro. Bellesi evidenziava la "verve compositiva di notevole impatto scenico" e il "brio e immediatezza espressiva" della nostra opera, segnalando inoltre la possibile identificazione del dipinto con un *Mosè* di collezione Ridolfi esposto nell'edizione del 1729 della periodica mostra fiorentina organizzata dall'Accademia del Disegno alla Santissima Annunziata ⁽¹⁾; lo studioso annotava poi il passaggio della nostra tela sul mercato antiquario con una attribuzione a Cecco Bravo ⁽²⁾. La confusione insorta nella critica tra i due artisti, Botti e Montelatici, è perdurata fino a pochi decenni fa. Emblematico è il caso della *Giuditta e Oloferne* già Baldacci, per lungo tempo attribuita a Cecco Bravo e invece capolavoro del nostro pittore, come ben si rese conto Mina Gregori ⁽³⁾. Proprio in quest'ultima opera è possibile trovare, nell'ancella Abra in penombra, una delle fisionomie più volte riproposte dal pittore, e che ritorna similmente anche nella nostra tela, e precisamente nella figura femminile dal volto in scorcio che, per



Fig. 1 – Francesco Botti,
Giacobbe e Rachele al pozzo, già New York, Sotheby's



raccogliere il prezioso cibo mandato dal cielo, sorregge un telo con le braccia alzate. L'evidente autografia del nostro *Mosè e la raccolta della manna* viene confermata anche se si confronta la figura di Aronne del dipinto in esame e la protagonista femminile del *Martirio di Santa Margherita* del Convento di Santo Spirito a Firenze ⁽⁴⁾, simili per la posa manierata dalla spalla protesa in avanti e il disegno del volto. I confronti più significativi per la nostra tela si possono però stabilire con il *Giacobbe e Rachele al pozzo* passato da Sotheby's a New York (fig. 1) ⁽⁵⁾, nel quale le fronde che si stagliano scure sul cielo ricordano assai da vicino il paesaggio sullo sfondo della nostra opera, ma soprattutto con *Abigail porta i doni a David* già Canesso (fig. 2) ⁽⁶⁾: simile per il formato orizzontale e l'ambientazione all'aperto con molti personaggi, peraltro rara nell'*oeuvre* del pittore, nonché per la tavolozza impiegata e per la fluida stesura pittorica, è stata presumibilmente realizzata in un periodo assai prossimo al nostro dipinto. Per quanto riguarda la datazione, Bellesi ha correttamente inserito il nostro quadro, ormai emancipato dallo stile del Pignoni, in un gruppo di altre opere vicine nello stile al tardo *Sant'Antonio da Padova con Gesù Bambino* di collezione Luzzetti ⁽⁷⁾, firmato e datato 1695, con il quale queste condividono i "tocchi pittorici rapidi e pastosi" e gli "effetti morbidi" negli incarnati.

Federico Berti



Fig. 2 – Francesco Botti,
Abigail porta i doni a David, già Parigi, Galleria Canesso

BIBLIOGRAFIA

S. BELLESI, *Ricognizione sull'attività di Francesco Botti*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato", 63, 1996, p. 81.

NOTE

¹ S. BELLESI, *Ricognizione sull'attività di Francesco Botti*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato", 63, 1996, p. 81.

² BELLESI, 1996, pp. 74 - 75, fig. 32. Erano inoltre notate alcune affinità tra la "figura virile con turbante al centro della tela" e un personaggio presente in un dipinto passato da Sotheby's Londra il 12 aprile 1978 con erronea attribuzione a Ottaviano Dandini, *San Filippo Neri che salva un giovane dalle acque*, attualmente in collezione Haukohl a Houston.

³ M. GREGORI, *La pittura a Firenze nel Seicento in La pittura in Italia, il Seicento*, 2 voll., Milano, 1986; I, p. 319, fig. 460.

⁴ BELLESI, 1996, fig. 24.

⁵ Vedi BELLESI, 1996, fig. 21.

⁶ Pubblicato in V. DAMIAN, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, Paris, Caneso, 2006, pp. 68-70. Di questo soggetto si conosce anche un'altra versione dello stesso autore, assai diversa, resa nota in G. CANTELLI, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Firenze, 1983, fig. 73.

⁷ Pubblicato in BELLESI, 1996, fig. 29.

Moses and the gathering of the manna

Oil on canvas, 42.5 x 58.9 in.

The theme of this lively painting is the gathering of the manna, an event narrated in the Old Testament (Exodus 16: 1 - 36). Guided by Moses, the Jews fled from Egypt and crossed the desert for forty long years sustained by the miraculous food sent to them from their God. The scene is set in a beautiful landscape evocatively suggested by the dark branches backlit before the stormy sky. On the right side Moses, recognizable by the familiar rays that embark from his head, gives thanks to the God Almighty for the gifts sent to them, while the Jews greedily gather the food. On the left, his brother Aaron is represented holding up a precious decorative container, as per the sacred text that recounts when Moses said to Aaron, "take a pot, and put an omer full of manna therein, and lay it up before the Lord, to be kept for your generations." (16: 32 - 33). The free and soft painting style and the way of representing people's faces, which we will discuss later, are typical of Francesco Botti who is unquestionably the author of this painting. In 1996, our painting was published as an authentic Botti by Sandro Bellesi, whose study of our artist is considered the most important until today. Even though, Bellesi's old black and white photo showed the canvas weighed down by several repainted areas that were eliminated in a recent restoration. Bellesi emphasized "compositional *verve* of considerable scenic impact" and the "liveliness and expressive immediacy" of the work, signaling in addition the possible identification of the painting with a *Mosè* from the Ridolfi Collection exposed in the 1729 edition of the periodic art exhibition organized by the florentine *Accademia del Disegno* at the Santissima Annunziata (¹). The scholar wrote about the passage of our canvas in the antiquarian market with an attribution to Cecco Bravo (²). The confusion arose in the analysis between the two artists, Botti and Montelatici, which lasted until as recently as ten years ago. Emblematic is the case of *Judith and Olophernes* already in the Baldacci Collection, then for a long time it was attributed to Cecco Bravo but instead is the masterpiece of our painter, as Mina Gregori later realized (³). In this last work the representation of the handmaiden Abra in the half-light shows one of the most common facial features used by the painter. In fact, the same features can be seen in the *Moses and the gathering of the manna* precisely on the foreshortened face of the female holding up a cloth to gather the precious food sent from the sky. The unmistakable authenticity of our painting is evident also by confronting the figure of Aaron in the painting in discussion and of the feminine protagonist in *Martyrdom of Saint Margaret* from the Cloister of Santo Spirito in Florence (⁴), similar for the mannered pose of the outstretched shoulder and the drawing of the face. However, the most significant comparisons with this painting is *Jacob and Rachel at the well* passed through Sotheby's in New York (fig. 1) (⁵), in this painting the dark branches that contrast with the sky resemble con-

siderably the landscape on the background of our work. Although the most significant remains the comparison with *Abigail brings the gifts to David*, belonging to Canesso (fig. 2) ⁽⁶⁾: similar for the horizontal format and the outdoor setting with many characters, however rare in the work of the painter, as well as for the palette utilized and the fluid painting style, it was presumably completed almost in the same period of our painting. In regards to the dating, Bellesi properly introduced our painting in a group of other works whose style is similar to the late *Saint Anthony of Padua with the little Jesus* of the Luzzetti Collection ⁽⁷⁾, signed and dated 1695. In fact, our painting is liberated from the style of Pignoni, and shares with the other works in the group the “rapid and soft pictorial touches” and the “soft effects” in the rosiness of the skin.

Federico Berti

LITERATURE

S. BELLESI, *Ricognizione sull'attività di Francesco Botti*, in “Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato”, 63, 1996, p. 81.

NOTES

¹ S. BELLESI, *Ricognizione sull'attività di Francesco Botti*, in “Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato”, 63, 1996, p. 81.

² BELLESI, 1996, p. 74 - 75, fig. 32. There were also noted resemblances between the “manly figure with a turban in the centre of the canvas” and the person in the painting from Sotheby's in London, April 12, 1978 which was wrongly attributed to Ottaviano Dandini, *Saint Philip Neri saves a boy*, actually in the collection of Haukohl in Houston.

³ M. GREGORI, *La pittura a Firenze nel Seicento* in *La pittura in Italia, il Seicento*, 2 vol., Milano, 1986; I, p. 319, fig. 460.

⁴ BELLESI, 1996, fig. 24.

⁵ See BELLESI, 1996, fig. 21.

⁶ Published in V. DAMIAN, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisitions récentes*, Paris, Canesso, 2006, p. 68 - 70. Of this subject there is also another much different version by the same author, as noted in G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Firenze, 1983, fig. 73.

⁷ Published in BELLESI, 1996, fig. 29.

FRANCESCO GUARDI

FRANCESCO GUARDI

Venezia, 1712 - 1793

Venice, 1712 - 1793

Insieme a Canaletto e Bellotto, Francesco Guardi è annoverato sin dalla sua epoca tra i maggiori vedutisti veneziani. Figlio di Domenico Guardi, appartenente ad un casato di nobiltà minore, e di Maria Claudia Pichler, di origini trentine, Francesco si formò verosimilmente col più anziano fratello e pittore di figura Gianantonio. Dopo gli inizi come artista di casa della famiglia Giovannelli, grazie alla quale potrebbe essersi recato qualche tempo in Austria, e un primo periodo di attività come pittore di quadri religiosi e di storia, spesso in collaborazione col fratello, intorno alla metà degli anni cinquanta del Settecento, ad un'età quindi sorprendentemente avanzata, Francesco iniziò a dedicarsi alla veduta, forse anche grazie alla ripresa dell'afflusso turistico in laguna dopo la fine della guerra di successione austriaca. Nel 1764 Pietro Gradenigo lo ricorda come "buon Scolaro del rinomato Canaletto" e ne registra "l'universale applauso". La dipendenza della fase iniziale di vedutista del Guardi dal celebrato caposcuola del genere, Giovanni Antonio Canal, è da tempo riconosciuta dalla critica, che nota solitamente una inversione di rotta e caratteri stilistici di crescente individualità, fino alla creazione di un linguaggio inconfondibile a partire dal settimo decennio. La parallela attività di autore di 'capricci' inizia sotto l'influsso di Marco Ricci poco dopo gli inizi come vedutista – "non esiste alcun capriccio [del Guardi] databile prima della fine del sesto decennio" (Succi 1993, p. 65) – attività nella quale, in breve tempo, Guardi giunse alla realizzazione di creazioni pienamente originali e di riconosciuto valore artistico. Alla fine dell'ottavo decennio risalgono alcune delle maggiori commissioni dell'artista, le dodici tele raffiguranti le *Feste dogali* dalle incisioni di Giovan Battista Brustolon eseguite per il doge Alvise IV Mocenigo (Louvre) e le quattro tele per la commemorazione della visita di Pio VI a Venezia del 1782 (Cleveland Art Museum, Oxford Ashmolean Museum, e collezioni private milanesi), e in generale la fase della tarda maturità di Francesco, a differenza di quanto verificatosi con il Canaletto, riserva momenti di grande lirismo e fascino. Alla morte del Nostro, nel 1793, le composizioni dell'artista saranno ripetute ben dentro l'Ottocento dal figlio Giacomo (1764 - 1835), nato dall'unione di Francesco con Maria Pagani, sposata dal pittore nel 1757.

Francesco Guardi, together with Canaletto and Bellotto, is included in the period amongst the greatest Venetian vedutisti artists. Son of Domenico Guardi, belonging to a family of lesser nobility, and of Maria Claudia Pichler, originally from Trentino, Francesco was influenced most likely by the eldest brother Gianantonio, who was a figure painter. After beginning as the private artist of the Giovannelli family, thanks to whom he could have spent some time in Austria, and a first period of activity as a religious and historical painter, often in collaboration with his brother, circa 1750's, at an age therefore surprisingly advanced, Francesco began to dedicate himself to landscapes, perhaps also thanks to the influx of tourists after the end of the War of the Austrian Succession. In 1764, Pietro Gradenigo recalls how he was a "good student of the renowned Canaletto" underlining "the universal applause". The dependence of the initial phase as a vedutista of Guardi from the celebrated founder of the genre, Giovanni Antonio Canal, has been recognized by the critics, who tend to note a turn of direction and an increasing stylistic individuality which, starting from the 1770's, resulted in the creation of an unmistakable personal language. The parallel activity of the artist as an author of capriccio paintings begins under the influence of Marco Ricci a short time after becoming a vedutista artist: "none of the capriccio paintings [by Guardi] are dateable before the 1760's" (Succi 1993, p. 65). In fact, as a capriccio painter, Guardi in a short time arrived to the realization of completely original creations whose artistic value is recognized. Some of the greater commissions by the artist are traced back to the late 1780s: the twelve paintings representing the Feasts of the Doges from the engravings of Giovan Battista Brustolon created for the doge Alvise IV Mocenigo (Louvre), the four paintings commemorating the visit of Pius VI to Venice in 1782 (Cleveland Art Museum, Oxford Ashmolean Museum and private collection in Milan), and in general the phase of late maturity of Francesco, in contrast to what happened with Canaletto, still offers moments of lyricism and fascination. At the time of his death, in 1793, the compositions of the artist would be replicated well into the nineteenth century by his son Giacomo, (1764 - 1835), born from the relationship with Maria Pagani, who married the painter in 1757.

BIBLIOGRAFIA *Literature*

A. MORASSI, *Guardi; Antonio e Francesco Guardi*, 2 voll., Venezia, 1973; L. ROSSI BORTOLATTO, *L'opera completa di Francesco Guardi*, Milano, 1974; A. MORASSI, *Guardi: tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia, 1975; D. SUCCI, *Francesco Guardi; itinerario dell'avventura critica*, Cini-sello Balsamo, 1993; A. BETTAGNO (a cura di), *Francesco Guardi: vedute, capricci, feste*, catalogo della mostra, Milano 1993; F. PEDROCCO, *Francesco Guardi in Il settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano 2001, pp. 197 - 217.

Capriccio con rovine di un arco dinanzi alla laguna

Olio su tela, 47 x 57 cm

Questo capriccio, una veduta d'invenzione con le rovine di un nobile edificio poggiante su archi, nei pressi della laguna veneziana, è un inedito esemplare annoverabile tra le numerose variazioni sul tema che Francesco Guardi ha eseguito tra il settimo e il nono decennio del diciottesimo secolo. Tipica del maestro veneziano la tavolozza, giocata sui toni freddi del vasto cielo animato dal fremito delle nubi e da riflessi argentei, e i toni bruni e ocre della riva e delle rovine, che occupano circa un terzo della superficie pittorica. Al di là dell'arco, una sottile lingua di blu ci suggerisce l'illusione visiva delle placide acque della laguna veneziana, solcate da una vela distinguibile all'orizzonte. L'onirica e trasfigurata visione naturale – Morassi ha parlato per i capricci del Guardi di “visioni d'incantesimo” che affiorano dalla laguna “come spettri grondanti malinconia senza fine” – è venata di toni preromantici che ormai preludono alle ‘surreali’ visioni della Serenissima realizzate alcuni anni dopo da Turner a Venezia, a più riprese a partire dal 1819. Qua e là animano e sdrammatizzano in parte la scena le caratteristiche ‘macchiette’ del Guardi, scalate con l'usuale maestria nella distanza per dare profondità alla scena. A ridosso del primo piano, una coppia di personaggi popolari è intenta in una animata conversazione, gli abiti accesi nelle loro vivaci tonalità dalla luce che penetra trasversalmente, attraverso un arco, la quinta prospettica della muraglia in ombra sulla sinistra. Questa parte della composizione in particolare, ma in generale tutto il capriccio, appare in stretto rapporto con un disegno autografo del maestro, il *Capriccio con rovine romane* della collezione Springell, Portinscale, Inghilterra (fig. 1) ⁽¹⁾. Questo vivace abbozzo grafico è solitamente messo in relazione con un piccolo dipinto su tavola (27 x 19 cm) della collezione Thierry a Parigi, che sviluppa in verticale il tema proposto dal disegno. L'opera della raccolta francese, definita dal Morassi nel 1973 “notevole ‘capriccio’ del periodo maturo”, è stata tuttavia già l'anno successivo collocata nella sezione “altre opere attribuite” dalla Bortolato ⁽²⁾. In effetti, nei decenni che hanno seguito la monumentale opera del Morassi, la critica ha cercato di allontanare dal *corpus* del maestro le repliche di seguaci e in particolare del figlio Giacomo, queste ultime spesso caratterizzate, proprio come nel caso del dipinto in collezione parigina, dal formato ridotto e dal supporto “quasi sempre

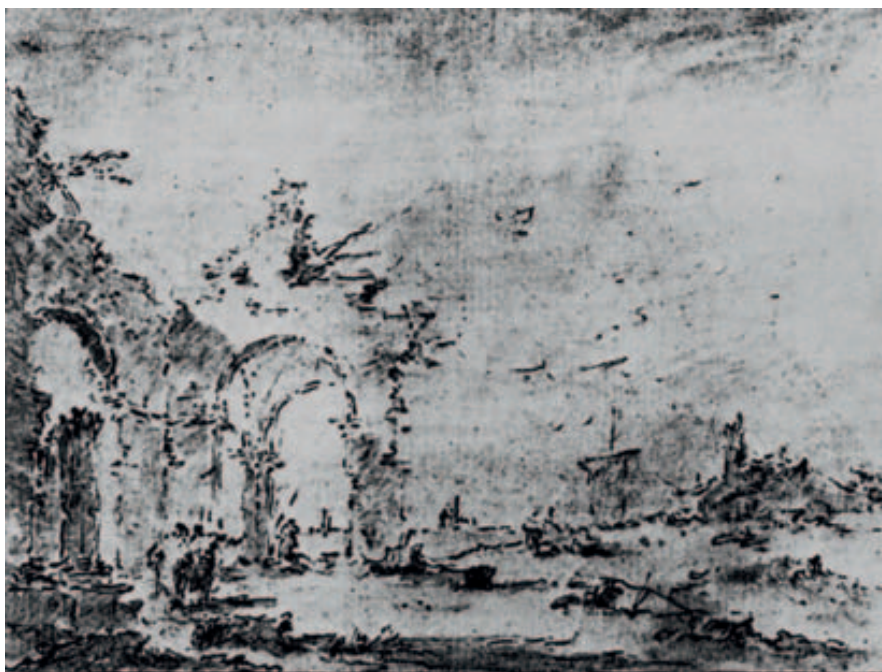


Fig. 1 – Francesco Guardi,
Capriccio con rovine romane, collezione Springell, Portinscale



costituito da materiali poveri o insoliti: cartoncino, tavola, ottone”⁽³⁾. Ad ogni modo, il nostro capriccio, di dimensioni medie e su tela, e inoltre svolto per orizzontale come il disegno Springell, assume al ruolo di originale guardesco in primo luogo per l’alta qualità dell’opera, ben discernibile al di là di una conservazione non impeccabile. Relazioni abbastanza significative, oltre che con il citato disegno, sono da istituirsì compositivamente con vari altri dipinti del maestro, e in particolare con il *Capriccio lagunare con arco isolato in rovina, case e figure varie*, già Jill Newhouse Gallery, New York, e con gli esemplari del Museo di Castelvechio a Verona, che presenta la variante dell’arco immerso nell’acqua della laguna, e della Galleria Bruno Meissner di Zurigo e Leroy di Parigi⁽⁴⁾, caratterizzati da un impianto architettonico maggiormente articolato. Una variante della formula base dispiegata nel nostro dipinto, che sostituisce l’arco gotico al posto di quello a tutto tondo dei dipinti finora citati, e vi inserisce la rappresentazione di una lanterna che pende all’interno, pur mantenendo nelle sue linee generali l’impostazione degli altri, è rappresentata dai dipinti di Amiens, Musée de Picardie e Londra, Agnew, per i quali si conosce il disegno preparatorio⁽⁵⁾. Per quanto riguarda la datazione, propendiamo per una collocazione nella fase estrema dell’attività del maestro, intorno al nono decennio del Settecento, in prossimità al disegno Springell datato “dopo il 1780”⁽⁶⁾.

Federico Berti

NOTE

¹ Pubblicato in A. MORASSI, *Guardi: tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia, 1975, cat. 491, p. 165, fig. 488.

² A. MORASSI, *Guardi; Antonio e Francesco Guardi*, 2 voll., Venezia, 1973, I, cat. 728, p. 446, non illustrato e *L’opera completa di Francesco Guardi*, a cura di L. Rossi Bortolatto, Milano, 1974, n. 907, p. 138.

³ D. SUCCI, *Francesco Guardi; itinerario dell’avventura critica*, Cinisello Balsamo, 1993, p. 147.

⁴ Pubblicati rispettivamente in *L’opera completa cit.*, 1974, n. 487, p. 117, A. MORASSI, *cit.*, 1973, I, cat. 984, p. 492, fig. 867 e *L’opera completa cit.*, 1974, nn. 704, 705, p. 131, fig. 704.

⁵ Per i dipinti di Amiens e Londra vedi *L’opera completa cit.*, 1974, nn. 479, 480, p. 118, figg. 479 - 480. Il disegno è pubblicato in A. MORASSI, *op. cit.*, 1975, n. 641, fig. 612.

⁶ *Canaletto e Guardi*, cat. della mostra a cura di K. T. Parker e J. Byam Shaw, Venezia, 1962, p. 61.

Capriccio with the ruins of an arch before the laguna of Venice

Oil on canvas, 18.5 x 22.4 in.

This *capriccio*, a fictitious view of the ruins of a noble building positioned with arches in the vicinity of the Venetian lagoon, is an unpublished piece of work among the numerous variations of the subject that Francesco Guardi painted between the 70’s and 90’s of the 18th century. Typical of the Venetian master the palette, played with cold tones of the immense sky enlivened by the movement of the clouds, the silver reflections, and the brown and ochre tones of the bank and ruins that occupy about a third of the painting. On the other side of the arch, a thin sliver of blue suggests the optical illusion of the Venetian lagoon’s placid water, which is crossed by a sail on the horizon. The dreamlike and transfigured natural vision – Morassi spoke of the Guardi *capricci* as “enchanted visions” that emerge from the lagoon “like specters dripping an endless melancholy” – is streaked in pre-romantic tones that are a prelude to the ‘surrealistic’ visions of the *Serenissima* that Turner painted some years later in Venice, where he visited many times starting from 1819. The scene is enlivened and minimized by Guardi’s typical ‘*macchiette*’ painted here and there, with the usual mastery of scaling, to give depth. Near the back of the foreground, a couple of peasants are involved in an animated conversation, their clothing highlighted in lively tones from the light which penetrates through an arch. In particular this part of the composition, and in general all of the *capriccio*, appears in close relation with an autograph drawing of the master, *Capriccio with roman ruins* from the Springell Collection, Portinscale, England (fig. 1)⁽¹⁾. This lively sketch is usually connected with a small painting on wood (10.6 x 7.5 in.) in the Thierry Collection located in Paris, which shows a vertical development of the subject proposed in the drawing. The

work from the French collection, described by Morassi in 1973 as a “noteworthy ‘*capriccio*’ of the mature period”, the following year was already placed in another category ‘attributed to’ by Bortolatto (²). In fact, in the decades that followed the impressive work by Morassi, the critics tried to remove from the master’s *corpus* the replicas produced by his followers and in particular by his son Giacomo. Just like the case of the painting in the Parisian collection, these replicas were often characterized by a reduced format and by the support “almost always composed from poor quality or unusual materials: thin cardboard, wood, brass” (³). However, our *capriccio*, of average dimensions and on canvas, as well as turned horizontal like the Springell drawing, can be considered an original work by Guardi above all for the high quality workmanship, quite discernible despite the flawed conservation. Fairly significant connections based on the composition, besides those with the noted drawing, can be traced with various other paintings by the master and particularly with the *Capriccio with an arch in ruins, houses and figures before the laguna of Venice* formerly of the Jill Newhouse Gallery, New York, as well as examples from the Castelvecchio Museum in Verona, that presents the variation of arches immersed in the water of the lagoon, and a work from the Bruno Meissner Gallery in Zurich and Leroy from Paris (⁴), characterized by a much more articulated architectural installation. A variation to the basic formula which is developed in our painting - where the gothic arch replaces the round arch used in the paintings we have previously cited and he adds the representation of a lantern hanging - although the general organization of elements of other works are maintained, is represented by the paintings of Amiens, Musée De Picardie and London, Agnew, for which the preparatory drawing is known (⁵). In regards to the dating, we favor the last period of activity of Guardi, circa 1790’s, close in time to the Springell drawing dated “after 1780” (⁶).

Federico Berti

NOTES

¹ Published in A. MORASSI, *Guardi: tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia, 1975, cat. 491, p. 165, fig. 488.

² A. MORASSI, *Guardi; Antonio e Francesco Guardi*, 2 vol., Venice, 1973, I, cat. 728, p. 446, unillustrated and *L’opera completa di Francesco Guardi*, edited by L. Rossi Bortolatto, Milano, 1974, n. 907, p. 138.

³ D. SUCCI, *Francesco Guardi; itinerario dell’avventura critica*, Cinisello Balsamo, 1993, p. 147.

⁴ Published respectively in *L’opera completa* cit., 1974, n. 487, p. 117, A. MORASSI, cit., 1973, I, cat. 984, p. 492, fig. 867 and *L’opera completa* cit., 1974, n. 704, 705, p. 131, fig. 704.

⁵ For the paintings of Amiens and London see *L’opera completa* cit., 1974, n. 479, 480, p. 118, fig. 479 - 480. The design is published by A. MORASSI, op. cit., 1975, n. 641, fig. 612.

⁶ *Canaletto e Guardi*, exhibition catalogue edited by K. T. Parker and J. Byam Shaw, Venezia 1962, p. 61.

JEAN-JACQUES CAFFIERI

JEAN-JACQUES CAFFIERI

Parigi, 1725 - 1792

Paris, 1725 - 1792

Jean-Jacques è l'ultimo e il più grande scultore di una celebre famiglia di artisti di discendenza italiana, le cui origini risalgono a Philippe Caffieri (1634 - 1716), scultore anch'egli, e nonno del Nostro. Questa dinastia di autori, tutti legati alla corte di Francia, è stata celebrata già nel 1877 entro il monumentale volume del Guiffrey a loro dedicato, nel quale la sezione che riguarda il nostro artista occupa la maggior parte del testo. Figlio dello scultore e bronzista Jacques Caffieri (1678 - 1755) e di Marie Anne Rousseau († 1755), Jean-Jacques fu allievo del padre e di Jean-Baptiste Lemoyne, rinomato ritrattista degli spensierati anni della corte di Luigi XV. Nel 1748 lo scultore vinse il Prix de Rome, per poi vivere nella città papale dal 1749 al 1753. Tornato in Francia, nel 1757 si aggregò all'Accademia e il 28 aprile 1759 divenne accademico; dal 1765 fu professore aggiunto all'Accademia, e ordinario dal 27 febbraio 1773. Le sue opere – celebri in particolare proprio i suoi busti ritratto – resero presto affermato il nostro autore e furono esposte ripetutamente ai Salons parigini tra il 1757 e il 1789. L'artista, che non si sposò e non ebbe figli, fece testamento il 19 giugno del 1792 e morì tre giorni dopo. Il suo palazzo in Rue des Canettes, come risulta dall'inventario redatto il 26 giugno dello stesso anno, traboccava di opere d'arte e testimonia il benessere raggiunto dall'artista e la sua notevole cultura: "his very comfortable apartment, the paintings adorning the walls, his group sculptures placed here and there, added to his very rich library show him to have been a man of wide culture" (Cfr. Navarra-Le Bihan 2001, pp. 97 - 120, p. 120. Testamento e inventario sono pubblicati nel medesimo contributo, rispettivamente a p. 113 e pp. 114 - 118).

Jean-Jacques was the last and most distinguished sculptor of a famous family of artists from Italy that stretches all the way back to Philippe Caffieri (1634 - 1716), sculptor and grandfather of Jean-Jacques. This dynasty of artists, each attached to the court of France, has already been celebrated in 1877 in the impressive volume of Guiffrey dedicated to them, in which most of the text pertains to our artist. Son of the sculptor and bronzesmith Jacques Caffieri (1678 - 1755) and of Marie Annas Rousseau († 1755), Jean-Jacques was the student of his father as well as Jean-Baptiste Lemoyne, renowned portrait painter during the carefree years of the court of Louis XV. In 1748 the sculptor won the Prix De Rome and then lived in the papal city from 1749 to 1753. He returned to France in 1757 and was admitted into the Academy, on April 28, 1759; from 1765 he was a professor at the Academy and tenured from February 27, 1773. His particularly acclaimed bust portraits gave him fame in a short time and were repeatedly displayed at the Salons of Paris between 1757 and 1789. The artist, who never married nor had children, made his testament on June 19, 1792 and died three days later. His palace in Rue des Canettes overflowed with works of art, as attested by the Inventory of June 26 of the same year. This shows the wealth of the artist and his considerable culture: "his very comfortable apartment, the paintings adorning the walls, his group sculptures placed here and there, added to his very rich library shows him to have been a man of wide culture" (Cfr. Navarra - Le Bihan 2001, p. 97 - 120, p. 120. Testament and inventory are published in the same source, respectively on p. 113 & p. 114 - 118).

BIBLIOGRAFIA *Literature*

J. GUIFFREY, *Les Caffiéri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs*, Paris 1877; E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 14 voll., Paris 1999, III, p. 96; C. NAVARRA - LE BIHAN, *L'inventaire après décès du sculpteur Jean-Jacques Caffieri*, in "Gazette des Beaux - Arts", 138, 2001, pp. 97 - 120.

Busto di Corneille van Cleve

Terracotta, alt. 72 cm (pedistallo alt. 17,5 cm)

Iscrizione: J.J. Caffieri.Paris.17(?)5

Un giovane uomo, un artista come vedremo, è raffigurato postumo in questo inedito esemplare di squisita fattura in terracotta. Una fluente parrucca incornicia il volto, rappresentato con notevole vitalità e individualizzazione nell'atto di girarsi verso destra, secondo una tipologia affermata in Francia dal grande Gian Lorenzo Bernini nel suo celebre ritratto di Luigi XIV (Versailles, 1665). L'espressione dell'uomo è improntata alla massima naturalezza, sottolineata dal libero movimento delle ciocche e del drappeggio, ma facendo sapientemente trasparire l'altezza intellettuale del personaggio. Ad essere effigiato è Corneille van Cleve (1645 - 1732), scultore e maestro bronzista attivo per la corte del Re Sole. L'immagine dello scultore, eseguita dal nostro Caffieri probabilmente intorno alla metà del secolo diciottesimo, deriva da un modello ad incisione di Jean-Baptiste de Polly (1714), che raffigura il personaggio nella stessa posizione entro un clipeo architettonico animato da un decorativo drappeggio, a sua volta desunto da un perduto ritratto a pastelli eseguito da Joseph Vivien nel 1704. La storia critica del ritratto del van Cleve di Caffieri inizia agli albori del secolo scorso con l'identificazione del personaggio effigiato in un busto in terracotta dipinto ad imitazione del bronzo e non firmato, di dimensioni e fattezze assai simili al nostro, pervenuto nelle collezioni del Louvre nel 1885 (fig. 1). Autore della scoperta, basata proprio sul confronto con la menzionata incisione, e Gaston Schéfer⁽¹⁾; allo stesso tempo l'opera veniva attribuita per via stilistica a Jean-Jacques Caffieri. Dopo una breve menzione nel 1927⁽²⁾, il busto del museo francese si riaffacciava all'interesse della critica in seguito all'apparizione di una sua versione in marmo, evidentemente derivata dal riconosciuto modello in terracotta, ma anche questa non firmata, proveniente dalla collezione parigina di Madame de Poliskoff e giunta al Los Angeles County Museum tramite la Hearst Foundation. Il marmo, che sarà alienato dal museo nel 1982 per poi apparire sul mercato antiquario un decennio dopo⁽³⁾, venne pubblicato, insieme alla stampa, a suo tempo individuata come modello dallo Schéfer, e al busto del Louvre in terracotta, a cura di Ebria Feinblatt in un esaustivo articolo del 1961⁽⁴⁾. Lo studioso sottolineava la – peraltro consueta – maggior freschezza del modello in terracotta e, allo stesso tempo, constatava come “as it was Caffieri’s habit to sign his works”, fosse da considerarsi insolito che entrambi i busti non recassero firme o iscrizioni. La comparsa del busto che presentiamo, che sul retro riporta una iscrizione con la firma e una data purtroppo non decifrabile con sicurezza, è quindi da salutare con estremo interesse. La fattura dell'esemplare del Louvre, tuttavia, dal carattere apparentemente più ruvido e immediato, qualifica con buona probabilità quest'ultimo come il modello per l'esemplare in marmo, mentre nel caso del nostro busto si può ipotizzare che si tratti di una riedizione in terracotta ad opera dello stesso autore. Per quanto riguarda la datazione, è interessante notare, al di là della data impressa sul dorso del personaggio, che nel 1778, nella impressionante collezione “des portraits des hommes illustres que possède M. Caffiéri, sculpteur du Roy”, compaia, come già notato da Ebria Feinblatt, anche un busto di van Cleve⁽⁵⁾.



Fig. 1 - Jean Jacques Caffieri
Busto di Corneille van Cleve
Parigi, Louvre

Federico Berti

NOTE

¹ In "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", Paris, giugno 1907, pp. 95 - 96. Il busto del Louvre è pubblicato in *Sculpture française*, 3 voll., Paris, 1996 - 2006, II, *Renaissance et temps modernes*, 1, 1998, RF 3905, p. 128.

² G. SOBOTKA, *Die Bildhauerei der Barockzeit*, 1927, tav. 39.

³ Christie's, *Important European sculpture and works of art*, Londra, 16 aprile 1991, lotto 92.

⁴ *Further observations on Caffieri's bust of Van Cleve* in "Bulletin of the Art Division (Los Angeles County Museum)", XIII, 3, pp. 2 - 9, 1961. Una precedente menzione del busto in marmo era apparsa a cura dello stesso autore in *Baroque portraits* in "Bulletin of the Art Division (Los Angeles County Museum)", Spring, 1948, I, nn. 3 - 4, pp. 20 - 23.

⁵ E. FEINBLATT, *op. cit.*, 1961, p. 4, nota 5, p. 9. La lista del 1778 delle opere di proprietà del Caffieri era stata pubblicata in J. GUIFFREY, *op. cit.*, 1877, p. 454.

Bust of Corneille van Cleve

Terracotta, H. 28.3 in. (pedestal H. 6.9 in.)

Inscription: J.J. Caffieri.Paris.17(?)5

A young man, an artist as we will see, is represented after death in this unpublished example of exquisite workmanship of terracotta. A flowing wig frames his face with considerable energy and character in the action of the turning to the right, according to a well-known typology introduced in France from the great Gian Lorenzo Bernini in his famous portrait of Louis XIV (Versailles, 1665). The expression of the man exhibits great naturalness, emphasized by the free motion of the locks and of the drapery, the intellectuality of the subject skillfully shining through. Portrayed is Corneille van Cleve (1645 - 1732), sculptor and master bronzesmith for the court of the *Roi Soleil*. The bust of the sculptor, represented posthumously by Caffieri is likely from around the 1750's, derived from a model engraving by Jean-Baptiste De Polly (1714), that represents the character in the same position within an architectural *clipeum* enlivened by a decorative drapery from a lost pastel portrait by Joseph Vivien in 1704. The story of the van Cleve portrait by Caffieri begins at the dawn of the past century with the identification of the character portrayed in the bust of terracotta painted to imitate bronze. Unsigned, with dimensions and features very similar to ours, the bust reached the collection of the Louvre in 1885 (fig. 1). Author of the discovery, based really on the comparison with the already mentioned engraving, is Gaston Schéfer⁽¹⁾; at the same time the work became attributed stylistically to Jean-Jacques Caffieri. After a brief mention by Sobotka in 1927⁽²⁾, the bust from the French museum returned again to public interest following the apparition of a marble version of it, clearly derived from the recognized model in terracotta, also unsigned, coming from the Parisian collection of Madame de Poliskoff it passed to the Los Angeles County Museum by means of the Hearst Foundation. The marble version, that was sold by the museum in 1982 then appeared in the antiquarian market a decade after⁽³⁾, it was published, together with a print in due course specifically as a model from the Schéfer and of the bust of the Louvre in terracotta, highlighted by Ebra Feinblatt in a comprehensive article in 1961⁽⁴⁾. The scholar remarked that – more than usual – greater freshness of the model in terracotta and, at the same time, established that “as it was Caffieri's habit to sign his works”, and considered it unusual that both the busts did not bear signatures nor inscriptions. On the back of the bust there is an inscription with a signature and a date unfortunately not decipherable and therefore adds interest. The way the sculpture in the Louvre is made - apparently rougher and more immediate - would indicate that this was the model of the marble masterpiece. On the contrary, we can hypothesize that our terracotta bust is a remake of the marble work by the same artist. Regarding the date, it is interesting to note, besides the date imprinted on the back of the bust, we know that in 1778, in the impressive collection “des portraits des hommes illustres que possède M. Caffiéri, sculpteur du Roy”, a bust of Van Cleve appears, as already noted by Feinblatt⁽⁵⁾.

Federico Berti



NOTES

¹In "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", Paris, June 1907, p. 95 - 96. The bust of the Louvre is published in *Sculpture française*, 3 voll., Paris, 1996 - 2006, II, *Renaissance et temps modernes*, 1, 1998, RF 3905, p. 128.

²G. SOBOTKA, *Die Bildhauerei der Barockzeit 1927*, tav. 39.

³Christie's, *Important European sculpture and works of art*, London, April 16, 1991, lot 92.

⁴*Further observations on Caffieri's bust of Van Cleve* in "Bulletin of the Art Division (Los Angeles County Museum)", XIII, 3, p. 2 - 9, 1961. A previous mention of the bust in marble appeared by the same author in *Baroque portraits* in "Bulletin of the Art Division (Los Angeles County Museum)", Spring, 1948, I, nn. 3 - 4, p. 20 - 23.

⁵E. FEINBLATT, *op. cit.*, 1961, p. 4, note 5, p. 9. The list of 1778 of the works owned by Caffieri was published in J. GUIFFREY, *op. cit.*, 1877, p. 454.

APPUNTI
NOTES

APPUNTI
NOTES

Stampa
Printing

TAF - Tipografia Artistica Fiorentina

Prestampa
Prepress

Fotolitoraf - Firenze

Stampa settembre 2009
Printed September 2009



In copertina
On the cover

Ridolfo del Ghirlandaio, *Ritratto del Proconsole Bartolomeo Dei* (1524), particolare

Le fotografie presenti nel catalogo provengono dall'archivio dell'autore.

FRASCIONE ARTE EDITORE
ISBN 978-88-904451-0-1