

# BIAF 2019

Biennale Internazionale  
dell'Antiquariato Firenze

Palazzo Corsini

Introduzione di  
Cristina Acidini



ENRICO  
FRASCIONE  
ANTIQUARIO



## Disegno e colore, un percorso di eccellenza

Cristina Acidini

Anche quest'anno 2019, come nelle passate edizioni, la Biennale dell'Antiquariato di Firenze offre ai visitatori gli splendori e le curiosità di un autentico museo, che si forma in base a un prevalente fattore di casualità e tuttavia rivela al proprio interno una speciale forma di coerenza, in ragione del condiviso e praticato criterio della ricerca della qualità - requisito elusivo che di volta in volta si presenta come bellezza, o rarità, o pregio materico, o pregnanza storica o altro ancora - da parte di ciascun espositore.

E anche quest'anno, nello spazio riservato alla sua galleria Enrico Frascione non solo riunisce testimonianze di pittura e di grafica all'altezza di quell'eccellenza, alla quale da tempo ci ha abituati (così come le due generazioni di Frascione collezionisti antiquari che lo hanno preceduto), ma inoltre, da anfitrione esemplare, ci invita a condividere le conoscenze e le emozioni che le vere opere d'arte sanno trasmettere nel loro linguaggio muto.

Certo, quel linguaggio va inteso: una rassegna di quadri e di disegni è come un palcoscenico d'una commedia dell'arte animata ma confusa, dove s'incontrano e interagiscono personaggi provenienti da tempi e spazi diversi, che si esprimono con idiomi differenti, che prediligono il monologo al dialogo... e qui allora interviene la lungimirante sensibilità di Enrico Frascione, nell'accompagnare l'esposizione con studi appositi: impeccabili schede e scritti sostanziosi, raccolti in cataloghi e, quando le opere lo meritano e addirittura lo richiedono, in monografie approfondite e specialistiche. Quest'anno l'onore della trattazione monografica, alla quale rinvio per l'esegesi storico-artistica, è la tavoletta di Antonio Vivarini con *San Pietro martire nella sua cella in conversazione con le vergini Agnese, Caterina e Cecilia*, proveniente da un dossale dedicato al Santo in un altare, si crede, di San Zanipolo a Venezia e databile al quinto decennio del Quattrocento. Commentato da Mattia Vinco e dal prefatore Andrea De Marchi in ogni risvolto e caratteristica, anche grazie alle interessanti analisi scientifiche, il pannello dalla culminazione lobata, tronca ma riconoscibile, ritrova la sua piena appartenenza a una serie di quattro storie del Santo, esposte nei termini corretti e insieme amabili di un Rinascimento lagunare, in cui la narrativa piena di minuzie e di affetti è ammessa e anzi incoraggiata, come avrebbe mostrato in seguito Vittore Carpaccio. Pietro "essendo stato - si narra - mentre orava in cella, visitato dalle Sante Agnese, Caterina e Cecilia, le quali ragionavano seco delle cose del Cielo

sì longamente, con voce tanto alta, che da chi passava, credendo, che fossero donne della Terra, fu accusato in pubblico Capitolo...” (F. A. Spinola, *Meditazioni sopra la vita di Gesu signor nostro per ciascun giorno*, volume 2, Venezia 1795, pp. 335-336). Qui la cella del Santo, non priva di comfort con i suoi arredi di legno biondo rigorosamente razionalisti che incontrerebbero l’approvazione dei designer scandinavi d’oggi, diviene il luogo deputato di una castissima conversazione con le “spose del Crocifisso” (così in una predica quaresimale del 1750), che certo nei filatterî recano pie scritte e appunti dottrinarî, mentre i confratelli turbati origliano nel corridoio.



Fra i quadri esposti, rivedo con piacere il lungo dipinto su tavola attribuito fondatamente ad Agnolo di Domenico del Mazziere, già noto come Maestro di Santo Spirito, e databile nell’ultimo ventennio del Quattrocento, con una donna semisdraiata in aperta campagna, che si propone come personificazione della Pace; lo si considera una “spalliera” facente parte in origine di un arredo ligneo da camera nuziale. Dopo che lo vidi per la prima volta alla Biennale del 2007, l’incantevole dipinto - per gentile concessione di Enrico Frascione - fu da me commentato in *Appunti su Botticelli profano* (in *Governare l’arte: scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine / Firenze Musei*. A cura di C. Di Benedetto e S. Padovani, Firenze 2008), e in seguito la sua importanza fu confermata da prestigiosi appuntamenti: partecipò alla mostra *Virtù d’amore, pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino* alla Galleria dell’Accademia nel 2010 e in occasione della Biennale del 2013 fu esposto al Museo Bardini, dove gli antiquari presentarono *Ritorni*, una raccolta di opere acquistate sul mercato internazionale e riportate in Italia. Agnolo traspose nei termini di un’allegoria morale e civile una composizione che doveva essergli nota nella sfera della pittura sacra, in particolare grazie ai paliotti lignei dipinti degli altari della basilica agostiniana di Santo Spirito, dove aveva lavorato con i suoi familiari. In due dei paliotti della rara e interessantissima serie quattrocentesca, due cortine si aprono simmetricamente a rivelare una figura o una scena, con l’effetto tipico della pittura illusionistica o *trompe-l’œil*. L’aggraziata Pace nella spalliera di Frascione ha il nobile precedente della Pace di Ambrogio Lorenzetti nell’Allegoria del *Buon Governo*, nel palazzo pubblico di Siena: all’estremità sinistra sul divano dove siede il Buon Governo in persona circondato di Virtù, la “Pax” ha le sembianze di una giovane donna che si abbandona mollemente su un cuscino, la testa sorretta dal braccio, vestita di una sottile tunica bianca pieghettata da cui spuntano i piedi nudi. Sotto al cuscino bianco ricamato d’oro, un cumulo di armi viene premuto dal corpo stesso dalla donna. Le frasche d’olivo fiorito di “mignola” (presagio di abbondante raccolto) le formano una ghirlanda intorno ai capelli biondi intrecciati, e nella mano sinistra inalbera un ramoscello d’olivo: sono questi, insieme con la posa rilassata e le armi conculcate, gli inconfondibili attributi della Pace. In forma sintetica essi ritornano nella personificazione di Frascione, fanciulla bionda vestita d’una camicia bianca trasparente e

d’un manto rosso, apparentemente scalza, che nella mano sinistra tiene un ramo d’olivo con olive nere, mentre poggia su un elmo il braccio destro e con l’intera persona schiaccia delle lame, forse spezzate. L’aura botticelliana della figura ispirò ad Adolfo Venturi un intenso e poetico apprezzamento e un’azzardata attribuzione a Sandro (A. Venturi, *Gemme d’arte antica italiana: rassegna illustrativa di quadri e sculture dal sec. XIII al sec. XVI in raccolte private*, Milano 1938, n. XVII). Un accostamento al Botticelli è tuttavia possibile per le vie dell’iconografia, poiché con la Pace, piuttosto che con l’Amore, sembra aver a che fare la personificazione femminile reclina e biancovestita nella tavola intitolata *Venere e Marte* nella National Gallery di Londra.



L’ *Adorazione dei pastori con san Giovannino* offre il destro a Luca Mattedi, nella sua ben documentata scheda, per fare il punto sul *corpus* dell’elusivo, ma laborioso ed apprezzato pittore che va sotto il nome di “Maestro delle tavole Campana”. Se la serie eponima, in origine elementi di una spalliera da camera (non fronti di cassoni, come si era creduto), è un intrigante capolavoro di pittura profana di soggetto mitologico, la presenza dell’ignoto francese-fiorentino si diffonde specialmente nel campo dell’arte sacra.

Proprio questo soggetto infatti è rappresentato in numerose varianti, di formato rettangolare o tondo, con aspetti mutevoli nell’architettura del fondale, posizioni diverse del bue e dell’asinello, con o senza i due pastori. Qui, come nella tavola simile nel Fogg Museum a Cambridge, Mass. e in ulteriori filiazioni, più che adorare i pastori parlottano: e dagli sguardi e gesti, vivi e precisi (un po’ più fiacchi a Cambridge), par di capire che l’anziano stia commentando la scena, mentre il più giovane col gesto della mano esprime un invito a tenere un comportamento più consono, forse a tacere, o almeno ad abbassare la voce, a non guardare, a non indicare, come si fa con un compagno intemperante o con un bambino maleducato. Anche altri passaggi di questa *Adorazione* mostrano soluzioni ben studiate e spigliate. Il tetto della capanna è rotto in modo asimmetrico e volutamente casuale, con l’orditura delle travi infranta e oscillante, ed è laboriosamente condotto lo scorcio delle rovine, con il sottinsù delle muraglie laterali che reggono il tetto. È ricercato l’effetto naturalistico nel bue che si volta verso la Sacra Famiglia e nell’asino che bruca dalla mangiatoia il foraggio, stelo per stelo. Il paesaggio messo in prospettiva include un corso d’acqua, una magione nordica, due ponti e un albero secco interposti fra la scena sacra e la città lontana, ma ordinata e nitida come posata su un vassoio, puntuta e fiabesca con le sue guglie e i suoi *donjon* d’un azzurro sognante. Siamo di fronte a un dipinto curato, che certifica una volta di più l’estesa attività di questa personalità artistica ancora in cerca di un’identità anagrafica, ma ben individuata dal suo *corpus* in via di precisazione e di arricchimento.



Sempre nell'ambito delle arti del Rinascimento quattro-cinquecentesco, care a Frascione e tenacemente da lui ricercate, si segnala la pergamena con iniziale "A" miniata dal lombardo Giovan Pietro da Cemmo, si presume nell'ultimo decennio del XV secolo. Non senza un pensiero di doveroso rammarico per la sconosciuta storia che ha portato il foglio sotto i nostri occhi (una storia che certo passa per il remoto smembramento di un corale e la dispersione delle sue miniature nel collezionismo e nel mercato) si può solo ammirare l'abilità del pittore e miniatore. Egli con collaudata accortezza ha utilizzato lo spazio irregolarmente centinato dell'iniziale, per ambientare l'affollata scena con ben cinque martiri e due carnefici su un ameno sfondo collinare, sotto un cielo terso, al sommo del quale - nella dimensione del trascendente - due angeli innalzano le animule dei due già morti. Ora, mentre pare fondato il riconoscimento di san Bartolomeo nel martire scuoiato vivo (benché non ne abbia le caratteristiche somatiche ricorrenti, vale a dire capelli e barba bruni e ricci), ci si può interrogare sui suoi compagni, sottoposti subito al supplizio della decapitazione, che a Bartolomeo sarebbe toccato solo alla fine dei suoi tormenti. La verosimile provenienza lombarda della miniatura invita a fare ipotesi in quell'ambito. E dunque vien voglia di congetturare che si tratti dei quattro santi decollati, dei quali nel IV secolo il vescovo di Milano e futuro santo, Ambrogio, rinvenne le spoglie nei cimiteri locali e istituì la venerazione: prima Gervasio e Protasio, poi Nazaro e Celso. L'anacronistica compresenza con l'apostolo potrebbe rappresentare - ma siamo, di nuovo, nel campo delle supposizioni - un nodo devozionale ancorato a un caposaldo territoriale: una chiesa dedicata a San Bartolomeo, ad esempio, e non tanto a Milano (dove la chiesa intitolata all'apostolo, distrutta, aveva origini assai recenti), quanto in un luogo del territorio lombardo. Per un'eventuale ricerca della possibile provenienza del codice originario, si segnala la chiesa di San Bartolomeo di Tremozia ad Almenno San Bartolomeo in Val Brembana, consacrata nel 1453 e ricca di opere d'arte, fra le quali una Madonna in trono di Bartolomeo Vivarini (P. Manzoni, *Romanico, Gotico e Rinascimento ad Almenno: guida dialogata*, Bergamo 2014). Lo scenario sarebbe adatto a una pia contaminazione di martiri, fra il titolare della chiesa e i santi della devozione ambrosiana.



Vien da chiedersi se sia stato il caso, o più sottilmente il gusto di Frascione per le opere singolari e rare, a determinare la presenza nella scelta rassegna di dipinti d'un altro ignudo scorticato: questo però ad uno stadio assai più avanzato del supplizio e anzi terminale, essendo di tutta evidenza già morto. Il macabro écorché è un Marsia sconfitto e punito da Apollo, secondo il ben noto mito greco-romano. Il pregiato quadro inedito è qui attribuito da Carlo Falciani, con fondamento, a Lorenzo Vaiani detto dello Sciorina: un pittore del Cinquecento fiorentino da non sottovalutare, anche soltanto in ragione della sua partecipazione alla raffinata impresa dello Studiolo del principe Francesco de' Medici e della sua presenza nella fase

fondante dell'Accademia delle Arti del Disegno, che ancora attende una ricomposizione del suo *corpus* grafico e pittorico, e un assestamento del suo profilo critico. La sofisticata eleganza del nudo maschile vittorioso (desunto dall'antico, ma anche cimento ineludibile per un artista fiorentino) ha il suo contrappasso nell'anatomia dello scuoiato, esposta con una dovizia di dettagli che il pittore volentieri ostenta, avendoli acquisiti o sul tavolo settorio o sfogliando i trattati e studiando i modelletti di *écorché* ad uso accademico. Tutto il quadro, come una danza lenta e funesta, è organizzato attorno a linee e a mosse abilmente armonizzate o contrapposte. Apollo di schiena, Marsia frontale; il corpo esanime curvo come il tronco cui è legato, nella direzione opposta allo *hanchement* disinvolto e sensuale del dio assassino; l'incarnato eburneo e roseo del vincitore, il derma sanguinolento dello sconfitto avente un contrappunto cromatico nel manto rosso ai piedi di Apollo, che se lo è tolto per non lordarlo nell'operazione di bassa macelleria. Contro il paesaggio soffuso e arioso, dal quale le rovine antiche affiorano come ricordi sbiaditi, si staglia fra i due un terzo soggetto: la pelle cavata a Marsia, pendula e livida, acefala ma sostanzialmente integra. Alla pelle separata dal corpo Michelangelo aveva fornito da tempo lo *status* di figura autonoma, e le tavole dei trattati di anatomia avevano fatto il resto. Lo Sciorina mostra di sapere (e di saper "sciorinare", *nomen omen*) tutto quel che è necessario, alla sua altezza cronologica, per essere un perfetto interprete del manierismo di stampo vasariano, percorso però dagli spunti di un nuovo naturalismo, che trova proprio in alcuni del gruppo "dello Studiolo" - in Santi di Tito anzitutto - i suoi vessilliferi.



A un altro pittore destinato a entrare nella squadra dello Studiolo, Tommaso Manzuoli detto Maso da San Friano, è attribuito il *Ritratto di gentiluomo*, qui accompagnato (come l'*Apollo e Marsia*) dalla circostanziata scheda di Carlo Falciani. Siamo nel 1560, il pittore va per i trent'anni e allestisce al suo modello un interno sobriamente arredato da una tenda verde, la cui finestra si apre sullo scenario cristallino di una fragile quinta urbana: città di mercurio in paesaggio di turchese, sogno o visione d'un architetto, forse proprio del *sitter*. In perfetto equilibrio cromatico Maso accompagna all'incarnato vivace del giovane sano il bruno dei capelli, il nero del "saio", il rosso a losanghe delle maniche del giuppone sottostante, rischiarati dalla goletta ricamata e dai polsini increspatis. Brillano gli accessori di metallo alla cintura, in vita. Il giovane ama, si direbbe: posa la sinistra all'altezza d'una fessura nel farsetto che mostra la via d'accesso al petto (come, nelle nutrici, al seno); porge in ardito scorcio prospettico la mano destra invitante al dialogo, come se fosse la metà d'una coppia, di cui l'altra metà siamo noi osservatori. E giustamente vien qui evocato quel doppio ritratto di Maso a Napoli, tra gli apici assoluti della sua pittura e direi del secondo Cinquecento fiorentino, dove in un nodo di pose e di sguardi si combinano, con suprema

eleganza, insegnamento e passione.

Al mignolo il *sitter* porta un anello con due pietre diversamente colorate, simbolo, piace pensare, dell'unione di nature differenti in un solo legame. La città alle sue spalle è deserta: forse aspetta paziente che il gentiluomo e l'altra (o l'altro) scendano in strada, nel vento freddo che alita dalla montagna non lontana, e che, svanite le rose delle guance e gli splendori degli occhi, scivolino come pallidi fantasmi in quelle vie silenziose.



Una grazia fragile e sorridente pervade la piccola tela *Le bât*, il basto, datata 1727 e attribuita a Nicholas Vleughels con persuasivi argomenti nella scheda di Luca Fiorentino.

Come varie altre versioni note del medesimo soggetto, il quadro mette in figura una sapida storia narrata da Jean de La Fontaine, spirito inquieto e libertario, ospite talvolta scomodo alla corte del re Sole, che sarebbe riduttivo associare alle sole favolette nello stile di Esopo e di Fedro, cui pure fu debitore di grande celebrità.

Autore anche di componimenti licenziosi (che avrebbe ripudiato in vecchiaia, nell'ultimo decennio del XVII secolo), così mise in versi in un sonetto la gustosa vicenda d'amore, gelosia e tradimento:

«Un peintre était, qui jaloux de sa femme,  
Allant aux champs lui peignit un baudet  
Sur le nombril, en guise de cachet.  
Un sien confrère amoureux de la dame,  
La va trouver et l'âne efface net;  
Dieu sait comment; puis un autre en remet  
Au même endroit, ainsi que l'on peut croire.  
A celui-ci, par faute de mémoire,  
Il mit un bât; l'autre n'en avait point.  
L'époux revient, veut s'éclaircir du point.  
Voyez, mon fils, dit la bonne commère,  
L'âne est témoin de ma fidélité.  
Diantre soit fait, dit l'époux en colère,  
Et du témoin, et de qui l'a bâteau»

(J. de La Fontaine, *Les contes de la troisième partie*, Paris 1671).

Sebbene il nudo della protagonista sia solo intravisto e quasi non svelato nel quadro, la situazione piccante immaginata dal poeta trova nel pittore un interprete brioso.

Con i due dipinti di Giovanni Domenico Ferretti di metà Settecento, *Arlecchino respinto dall'amante* e *Arlecchino maestro di danza*, torniamo in Italia ed entriamo nel vivo di una predilezione molto toscana per questa maschera, di origini bergamasche. L'esteso e puntuale testo di Fabio Sottili colloca appropriatamente i due quadri nella produzione orbitante attorno alla serie principale delle *Storie di Arlecchino (e di Pulcinella)* ferrettiane, e ad esso rimando. Non rinuncio tuttavia a rendere esplicito

l'invito, di cui queste due tele finiscono con l'esser portatrici, a valorizzare fuori dagli ambiti specialistici anzitutto il pittore, l'attivissimo Ferretti, tra i massimi rappresentanti nel Rococò in Toscana, che grazie ai viaggi fuori Firenze ebbe contatti con la pittura emiliana e veneziana, sciogliendo il rigoroso disegno fiorentino nella levità luminosa della pennellata. E poi il soggetto: quei caratteri della Commedia dell'Arte, Arlecchino *in primis*, per i quali forse anche troppo - se Goldoni permette - s'è lasciato stabilizzare il primato a Venezia. La committenza senese del Sansedoni (seguito da altri) per il ciclo di Arlecchino ispirato alla Commedia dell'Arte, suggerisce di considerare con la dovuta attenzione le tradizioni del teatro e del carnevale a Siena, strettamente intrecciate sotto l'egida accademica dei Rozzi e degli Intronati. E di valorizzare, accanto alle maschere classiche, il vecchio Cassandro popolare a Siena, "nato" nel 1589 prendendo vita autonoma dalla commedia del senese Girolamo Bargagli *La pellegrina*, e il fiorentino Stenterello, della dinastia degli "Zanni", servi astuti e allampanati.



Allo schiudersi del Novecento, ad esaltare il nudo femminile provvede il grande e sontuoso pastello di Gino Piccioni, commentato da Carlo Sisi. A una moderna Venere, da poco sorta dal mare, fa da conchiglia un candido lenzuolo investito dal vento e dal sole. Con magistrali tocchi filamentosi, in sintonia con la versione italiana e specialmente lombarda del divisionismo in cui eccelle Gaetano Previati, Piccioni invade il sodo modellato delle carni e le trasparenze fluttuanti del tessuto con sventagliate di riflessi cangianti. L'azzurro violaceo fa da ombra al bianco accecante (par di vedere applicato il precetto 192 del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, *Colore d'ombra del bianco*: "L'ombra del bianco veduto dal sole e dell'aria ha le sue ombre traenti all'azzurro; e questo nasce perché il bianco per sé non ha colore, ma è ricetta di qualunque colore..."), e poi la luce rosa come l'aurora filtra a scaldare la pelle d'ambra e di bronzo dell'ondina spiaggiata.

Tocca a Ruggero Alfredo Michaelles, in arte RAM, condurci nel cuore razionalista del Novecento, con un manifesto datato 1935, XIII dell'era fascista, anch'esso presentato da Carlo Sisi. La forma artistica ormai diffusa del manifesto - in questo caso dedicato al Maggio Musicale - conferma la sua attitudine a esprimere al massimo grado lo spirito del tempo, che vede emergere la grafica pubblicitaria fino a conquistarsi un posto accanto alle più note e consolidate "arti maggiori". Il manifesto accompagna nella sua duratura ascesa l'istituzione musicale del Maggio, ma al tempo stesso convoca in forma sintetica le arti sorelle. E nella monumentale curva di carta, che racchiude i simboli della storia e dell'arte di Firenze, par di sentire l'eco bidimensionale delle forme nitide e possenti dello stadio Artemio Franchi, capolavoro dell'architettura razionalista fra le due guerre, inaugurato nel nome di Giovanni Berta nel 1931.





La selezione dei disegni, tutti commentati da Massimo Vezzosi con una competenza abilmente intessuta di spunti ironici, mantiene il livello di interesse e di qualità che abbiamo riscontrato nei quadri.

Frutto singolare della passione per l'Antico che toccava il suo apice alla corte romana di Leone X, apre la rassegna il non dimenticabile *Pene eretto in forma di volatile*, qui attribuito tentativamente a Tommaso Vincidor, al quale non sconviene l'attitudine analitica con cui son presentati dettagli anatomici di nature diverse, combinati fantasiosamente. È un'interpretazione moderna dell'antico *fascinus*, l'amuleto spesso montato con campanelle in forma di *tintinnabulum*, che così efficacemente propiziava agli abitanti delle *domus* fecondità e prosperità: se ne vedono esemplari pompeiani nel Museo Archeologico Nazionale a Napoli, alcuni forniti, anche loro, di ali e di zampe. Né manca il fallo volante nel mondo etrusco, poiché a Tarquinia, nella tomba detta del Topolino, un affresco rappresenta appunto un pene librato in aria che, oltre alle zampe artigliate e rostrate e alle ali, ha anche la coda d'uccello, quasi a motivare il nomignolo popolare tuttora in uso per l'organo riproduttivo maschile. Ma questo *fascinus* rivisitato in senso naturalistico, non senza un certo dissacrante puntiglio, più che un'esercitazione di stampo archeologico (da fonte, peraltro, ignota) sembra un *divertissement* licenzioso, da tener chiuso in un privatissimo scrittoio, magari in compagnia delle incisioni dei *Modi*, che di tanta fortuna godettero nel primo Cinquecento. Una sensualità declinata al femminile pervade il foglio di scuola veneta con una presunta Venere.

Un disegno di paesaggio riconduce a Firenze, sovrastata dalla torre d'Arnolfo. La veduta ampia ed amabile ha un impaginato ricorrente nello specialista Remigio Cantagallina, altra figura "minore" della storia dell'arte fiorentina e toscana da tornare ad apprezzare come merita. In primo piano, subito fuori le mura d'Oltrarno, la scena rustica con il macellaio all'opera, i cani avidi, la carrozza nobiliare con l'occupante affacciato, dà spazio a note "di genere".

Ma è la figura umana che domina negli altri fogli: l'elegante *Bacco con putti vendemmianti* dato a Filippo Parodi, così curato da far pensare a un modelletto per un quadro; il vigoroso *Nudo seduto* di Simone Cantarini, magistralmente chiaroscurato; la sinuosa e fremente *Prudenza* di Girolamo Zampa. È infine perfettamente calettata con la sequenza delle opere d'arte qui convocate - che come si diceva, rispecchia di Frascone la ricerca della qualità non disgiunta dalla curiosità di una mente aperta e divertita - la *Maddalena penitente* di Giuseppe Bezzuoli: il grande accademico e docente fiorentino, ultimo degli antichi e primo dei moderni. L'opulenza delle forme appena velate, di ascendenza veneta, si accompagna al languore dello sguardo alzato al cielo, che tanto risente del Seicento fiorentino e del suo devoto patetismo.



# Dipinti

XV - XX secolo

# 1 GIOVAN PIETRO DA CEMMO

Documentato in Lombardia dal 1474 al 1507

## Martirio di san Bartolomeo e di altri quattro santi

Brescia (?), XV sec., ultimo decennio

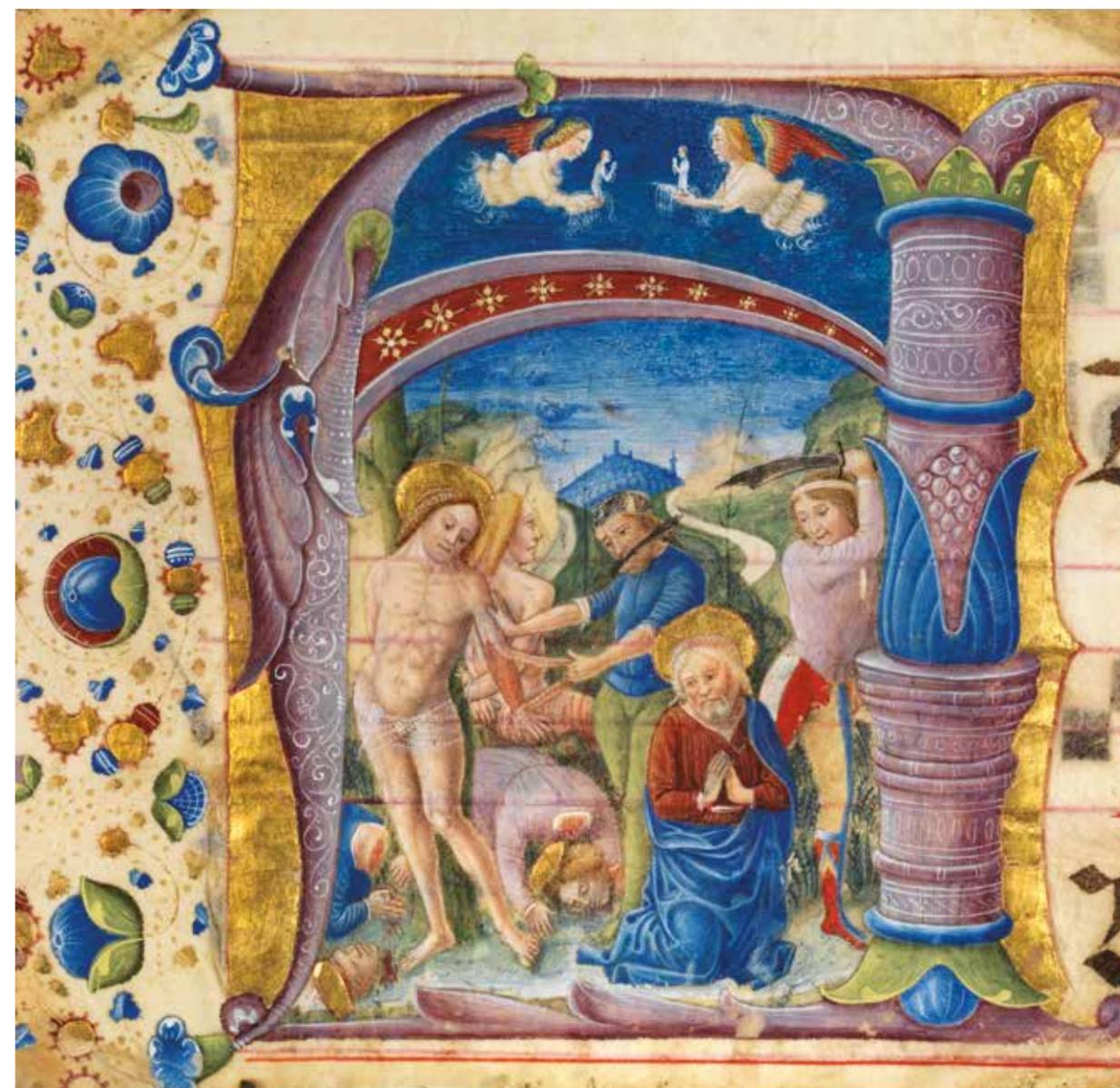
Tempera e lamina d'oro su pergamena, mm. 180 x 190

Iniziale A con parte della decorazione marginale. Frammenti di scrittura sul verso: [...]lius [...] neque clamo[r] con notazioni musicali su tetragramma.

L'iniziale presenta il martirio di san Bartolomeo e di altri quattro santi di cui uno, in primo piano, sta per essere decapitato dal carnefice che alza contro di lui la spada. A terra giacciono i corpi di altri due santi che hanno subito il medesimo supplizio, mentre un'altra figura, le mani legate dietro la schiena, attende il martirio ed è l'unica a non essere ancora insignita dell'aureola. Due quinte rocciose chiudono a destra e a sinistra il piano, che si apre in lontananza verso una collina azzurrognola sulla quale è dipinto un castello cinto da mura. Nell'occhiello superiore della lettera due angioletti portano in cielo le anime dei due santi martiri, i cui corpi giacciono a terra decapitati, secondo l'iconografia dell'*elevatio animae* che ha numerose occorrenze in contesti funerari e in particolare nelle arche dei santi. L'iniziale, anche nell'ornato della lettera e di quanto si conserva della decorazione del foglio, è attribuibile con certezza al pittore e miniatore Giovan Pietro da Cemmo. Molto noto per la sua attività di frescante in Valcamonica, Brescia, Cremona e Crema come in altri centri minori della valle nel secondo Quattrocento, Giovan Pietro vanta una non piccola attività anche come illustratore di codici, in particolare liturgici, riconosciutagli da Mario Marubbi in un saggio pubblicato ormai anni fa.<sup>1</sup> Lo studioso ha ipotizzato una sua attività come miniatore sulla base di stringenti confronti tra iniziali miniate e affreschi che attestano spesso l'utilizzo di medesimi modelli compositivi adattati al differente *medium* e formato. Non poche le iniziali ritagliate da corali dispersi e che attendono ancora un'analisi più ravvicinata, soprattutto sotto l'aspetto liturgico, necessaria per tentare la ricostruzione e l'identificazione della serie di provenienza. Tra i ritagli attribuiti a Giovan Pietro spiccano per affinità di stile con il nostro il *Re Davide in preghiera*, già in collezione Longari a Milano,<sup>2</sup> una iniziale L con il *Martirio di san Lorenzo* e una iniziale I con *Tutti i santi*, oggi conservate nella Ballieu Library dell'Università di Melbourne.<sup>3</sup> Mario Marubbi ha suggerito per questi ritagli la provenienza da un disperso Antifonario al quale è possibile ricondurre altri frammenti. Si tratta di quattro iniziali ritagliate, oggi conservate alla Biblioteca Ambrosiana di Milano nel fondo



Giovan Pietro da Cemmo,  
*Giuseppe venduto dai suoi fratelli*,  
New York, The Metropolitan Museum,  
Acc. No. 88.3.50



F 277 inf: una iniziale V con *Visitazione di Maria ed Elisabetta* (n. 49) - ma è da notare la presenza davvero insolita di Gioacchino e di Giuseppe -, una iniziale N con *Gesù a disputa con alcuni farisei o scribi* (n. 54), una iniziale I con *Ingresso di Gesù in Gerusalemme* (n. 55), una iniziale S con *Andata di Gesù al Calvario* (n. 56) e di altri due ritagli, giunti alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (inv. 52, 42), una iniziale I con *Esaù che parte per la caccia* e una iniziale P con la *Benedizione di Giacobbe* che Marubbi convincentemente pone a confronto con gli affreschi di Esine e della libreria agostiniana di San Barnaba a Brescia (1490). A queste possiamo aggiungere anche una iniziale con V con *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* al Metropolitan Museum di New York (acc. no. 88.3.50), pubblicata qualche anno fa da Barbara Drake Boehm e riconosciuta al nostro.<sup>4</sup> La studiosa ne sottolinea l'affinità con le due iniziali alla Pinacoteca Tosio

Martinengo e ne riconosce la provenienza di un medesimo codice liturgico per il periodo di Quaresima. Le iniziali e i fogli qui ricordati, insieme al nostro frammento, potrebbero documentare la sua prima attività come illustratore di manoscritti per gli stessi agostiniani bresciani che avevano già avuto occasione di apprezzare la sua opera come frescante. Le iniziali si corrispondono nell'ornato delle lettere e dei margini con qualche timida apertura al repertorio classicheggiante di cui Giovan Pietro farà sfoggio nei suoi dipinti a fresco negli anni successivi. Anche l'iconografia sembra suggerire una possibile provenienza agostiniana per questi frammenti. Nella lettera con *Tutti i santi* di Melbourne, infatti, spiccano in primo piano proprio Agostino e Nicola da Tolentino. Non è possibile allo stato attuale ricostruire il numero e la consistenza dei volumi che dovevano comporre la perduta serie liturgica miniata per gli agostiniani. L'evidenza stilistica sembra però assicurare la pertinenza di questi ritagli alla medesima impresa decorativa che si pone in anticipo sulla più illustre serie, conservata quasi interamente, dei corali per gli agostiniani di Cremona, i sette volumi degli *Antifonari*, di cui l'ultimo terminato di scrivere nel 1498 da Apollonio da Calvisano (Cremona, Museo Civico, codici XVI-XXII). L'affinamento del suo linguaggio espressivo nella direzione di una più approfondita acquisizione del vocabolario all'antica, particolarmente evidente nell'ornato, si coglie nei corali cremonesi dove appare anche inevitabile l'influsso di maestri come il Coldiradi e il Cicognara. Un frammento in una collezione privata, proveniente probabilmente da un Messale, è stato recentemente pubblicato da Gaudenz Freuler e avvicinato all'ultima produzione del nostro e in particolare al Messale per gli agostiniani di Crema (oggi Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. Cassaf. 2.3),<sup>5</sup> per i quali esegue nel 1507 gli affreschi nel refettorio del convento, ultima sua opera documentata. Il Messale di Crema - e il frammento in collezione privata - segnano l'approdo del suo percorso stilistico nel confronto con il più maturo classicismo lombardo. A questi stessi anni va infine ricondotta la decorazione di una dispersa serie liturgica, oggi nota attraverso alcuni fogli conservati presso la Free Library di Filadelfia (inv. Lewis EM 70: 12-16, iniziale A con *Discesa di Cristo agli inferi*, iniziale I con la *Creazione del cielo e della terra*, iniziale L con *Dio Padre ordina a Mosè di scendere in Egitto*, iniziale M con *Gesù e due soldati venuti ad arrestarlo*, iniziale I con *Entrata di Cristo in Gerusalemme*),<sup>6</sup> una iniziale A con le *Tre Marie al sepolcro*, già in collezione Lehman a New York<sup>7</sup> e una iniziale A con *Maria Maddalena al sepolcro*, oggi presso la libreria antiquaria Günther.

Milvia Bollati



1. M. Marubbi, *Giovan Pietro da Cemmo miniatore*, in "Arte lombarda", 101, 1992, 1, pp. 7-31.

2. M. Bollati, in *Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e miniature del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nella Longari, 1997), cat. 54; M. Bollati, in *Una collezione di miniature italiane, parte terza*, Galleria Nella Longari, Milano 1999, cat. XIII, pp. 74-77.

3. M. M. Manion - V. F. Vines, *Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts in Australian Collections*, Melbourne-London-New York 1984, pp. 88-89, cat. 30.

4. B. Drake Boehm, *Choirs of Angels. Painting in Italian Choir Books, 1300-1500*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", n.s., 66, 2009, 3, p. 41 e fig. 49.

5. G. Freuler, *Italian Miniatures from the Twelfth to the Sixteenth Centuries*, II, Milano 2012, cat. 85, pp. 748-751, in particolare p. 751. M. Marubbi, in *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, catalogo della mostra a cura di Maria Luisa Gatti Perer e Mario Marubbi (Bergamo, Palazzo della Ragione, 3 marzo-1 maggio 1995; Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 maggio-16 luglio 1995), Milano 1995, cat. 71, pp. 186-188.

6. C. B. Strehke, in *Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, catalogo della mostra a cura di J. Tanis, Philadelphia 2001, cat. 63, pp. 182-184.

7. P. Palladino, *Treasures of a Lost Art. Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, New Haven - London 2003, p. 179, cat. 12.

## 2 DONNINO DI DOMENICO DEL MAZZIERE

Firenze, 1460 circa - post 1515

## AGNOLO DI DOMENICO DEL MAZZIERE

Firenze, 1466 - 1513

### Allegoria della Pace

1490 circa

Tempera su tavola, cm. 82 x 168,5

#### Bibliografia

A. Venturi, in *Gemme d'arte antica italiana. Rassegna illustrativa di quadri e sculture dal sec. XIII al secolo XVI in raccolte e private*, Milano 1938 pp. 149-152, n. XVII (Botticelli).

C. Acidini, *Appunti su Botticelli profano*, in *Governare l'arte: scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, a cura di C. Di Benedetto e S. Padovani, Firenze 2008, pp. 64-65 (attr. Agnolo di Domenico del Mazziere).

R. Bartoli, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia - Museo Horne, 8 giugno - 1 novembre 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebreghondi, Firenze 2010, pp. 264-265, cat. I (Agnolo di Donnino del Mazziere).

Il dipinto venne pubblicato per la prima volta nel 1938 da Adolfo Venturi con un'attribuzione a Sandro Botticelli nel monumentale catalogo *Gemme d'arte* curato da Raimond van Marle. L'iconografia è stata correttamente identificata dallo stesso studioso nell'*Allegoria della Pace*, come testimoniato inequivocabilmente dalle spade sul terreno, dall'elmo su cui la donna poggia il braccio destro e dal ramoscello di ulivo stretto nella mano sinistra. Più di recente Cristina Acidini ha posto l'attenzione sulla



Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, Londra, National Gallery, inv. 915

scelta di rappresentare la figura femminile semicoricata e con lo sguardo rasserenante come ulteriore rimando allegorico alla tematica della Pace. Questa stessa soluzione venne infatti adottata sia da Ambrogio Lorenzetti nell'affresco con l'*Allegoria del Buon Governo* nel Palazzo pubblico di Siena, sia nella spalliera di *Venere e Marte* di Botticelli della National Gallery di Londra (NG 915) del 1485 circa. La tavola londinese, dove è messo in scena l'abbandono della guerra da parte di Marte ad opera del fascino e della bellezza di Venere, rappresenta senz'altro un prototipo per l'*Allegoria della Pace* che qui si presenta. Dopo le turbolenze della congiura dei Pazzi del 1478 e a seguito della pace con il papato firmata nel 1480 si vissero a Firenze anni di relativa tranquillità politica.<sup>1</sup>



Risulta essere particolarmente suggestiva la soluzione di collocare la figura femminile all'interno di un paesaggio verdeggiante che si apre al centro, oltre un ricco tendaggio operato con motivi a pigna e foderato all'interno da una pelliccia. Questa soluzione compositiva trae origine dalla serie di paliotti che decorano gli altari laterali della chiesa di Santo Spirito a Firenze, in particolare quello di San Luca di Neri di Bicci per la cappella Pitti e quello di San Lorenzo elemosiniere per la cappella Segni, quest'ultimo opera degli stessi fratelli del Mazziere.<sup>2</sup>

Il modello tipologico del nostro dipinto va ovviamente ricercato però tra le opere profane. Le spalliere dei due cassoni commissionati nel 1472 per le nozze di Matteo Morelli e Vaggia di Tanai di Francesco Nerli della Courtauld Gallery (invv. F.1947.LF.4, F.1947.LF.5) rappresentano senza dubbio il modello ispiratore della nostra *Allegoria della pace*.<sup>3</sup> Se diversi sono i soggetti raffigurati, identica è invece la logica compositiva che presiede le tre spalliere, tanto da permettere una ricostruzione virtuale della cornice dell'*Allegoria della Pace* sul modello di quelle londinesi. Dopo la prima attribuzione in favore di Botticelli formulata a Adolfo Venturi, la spalliera qui esaminata è stata convincentemente attribuita ad Agnolo di Domenico *alias* Agnolo di Donnino del Mazziere da Edith Gabrielli in una perizia del dipinto che è stata in seguito confermata da Roberta Bartoli.<sup>4</sup> Il catalogo di questo pittore venne individuato per la prima volta da Federico Zeri nel 1962 con il nome del Maestro di Santo Spirito e ampliato da Everett Fahy nella sua tesi di dottorato del 1968, pubblicata nel 1976.<sup>5</sup> In seguito è stato merito di Anna Padoa Rizzo aver collegato a questo corpus di opere un gruppo di disegni firmati "Agnolo di Donnino", tra i quali spiccano per qualità quello con il presunto ritratto



Donnino e Agnolo di Domenico del Mazziere, *Allegoria della pace*. Ipotesi di ricostruzione dell'allestimento originale sul modello delle spalliere Morelli-Nerli. Londra, The Courtauld Gallery



di Benedetto da Rovezzano (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 36 F) e la testa di giovane (Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 5041).<sup>6</sup> Sia la Gabrielli che la Bartoli propendevano per una datazione dell'*Allegoria della Pace* all'inizio dell'ultimo decennio del XV secolo, all'altezza cioè della pala della *Madonna col Bambino con i santi Lucia e Pietro martire e due angeli* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 363), in origine sull'altare di Santa Lucia dell'ospedale omonimo presso la porta di San Frediano a Firenze, saldata dai Capitani del Bigallo a Donnino di Domenico del Mazziere il 27 ottobre 1490.<sup>7</sup> Quest'opera, e la coeva *Madonna col Bambino e i santi Nicolò, Lucia, Giovanni Gualberto e Jacopo* della chiesa di San Nicolò ad Altomena (Pelago), nella campagna orientale di Firenze, sono state giustamente considerate dalla Padoa Rizzo quali opere di collaborazione tra i due fratelli del Mazziere, fornendo un preciso ancoraggio cronologico per la nostra *Allegoria della Pace*.<sup>8</sup> In questo gruppo di opere si ravvisano infatti ancora solidi punti di contatto stilistici di Donnino e Agnolo con Cosimo Roselli e Domenico Ghirlandaio, ma non ancora l'avvicinamento ai modi Lorenzo di Credi databile agli anni immediatamente seguenti.

Mattia Vinco

1. C. Acidini, *Appunti su Botticelli profano*, in *Governare l'arte: scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, a cura di C. Di Benedetto e S. Padovani, Firenze 2008, pp. 64-65.

2. *Ibidem*.

3. R. Bartoli, in *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia - Museo Home, 8 giugno - 1° novembre 2010), a cura di C. Paolini, D. Parenti, L. Sebegondi, Firenze 2010, p. 264, cat. I.

4. *Ibidem*.

5. F. Zeri, *Eccentrici fiorentini*, in "Bollettino d'Arte", XLVII, 1962, pp. 218, 236, nota 2; E. Fahy, *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York - London 1976, pp. 192-194.

6. La studiosa ha inoltre collegato a ad Agnolo e Donnino alcune testimonianze archivistiche di opere perdute e di opere tuttora esistenti, riuscendo a dare una concreta fisionomia storica sia ad Agnolo, sia al fratello maggiore Donnino nei due contributi: A. Padoa Rizzo, *Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il 'Maestro di Santo Spirito'*, in "Rivista d'arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana", XL, 1988, 4, pp. 125-168; Ead., *Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma*, in "Erba d'Arno", 1991, 46, pp. 52-63.

7. A. Padoa Rizzo, cit. 1988, pp. 55-57.

8. *Ibidem*.

### 3 MAESTRO DEI CASSONI CAMPANA

Attivo in Toscana tra il 1500 circa e il 1530 circa

#### Adorazione del Bambino con san Giuseppe e san Giovannino

1515-1520 circa

Tempera su tavola, cm. 68,5 x 53,5

##### Bibliografia

A. Bernacchioni, *Il 'Gallo fiorentino': il Maestro dei cassoni Campana. Un pittore francese nella Firenze Rinascimentale*, in Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli nelle Terre di Castelfiorentino, catalogo della mostra (Castelfiorentino Museo Benozzo Gozzoli, 10 maggio - 31 luglio 2011), a cura di S. Nocentini, Firenze 2011, p. 129 nota 39.

A. Bernacchioni, *'Gallo fiorentino' or Master of the Campana cassoni (Antonio di Jacopo Gallo)*, in *Grassi Italian Paintings - TEFAF 2013*, Firenze 2013, pp. 38-43.

A.G. De Marchi, *Arte come idea o come tecnica? Il Maestro dei Cassoni Campana, probabile 'Gallo Fiorentino'*, in "Bollettino d'arte", XXX, 2016, p. 55 (Fig. 7).

Nel panorama fiorentino di inizio Cinquecento, il Maestro dei cassoni Campana si configura come una delle personalità più curiose e affascinanti dell'epoca. Complici di questo giudizio sono le recenti e numerose addizioni al suo catalogo, le quali hanno rovesciato quell'ingiusta reputazione con cui è stato inizialmente macchiato di "personalità secondaria e del tutto irrilevante nel contesto della pittura nostrana". L'utilizzo di questa sentenziosa espressione, nonché dell'etichetta di comodo con cui ancora oggi si identifica l'anonimo maestro, trae origine dalle parole di Federico Zeri,<sup>1</sup> il quale ricostruì la sua personalità artistica a partire da quattro pannelli (verosimilmente spalliere, e non cassoni nuziali come credeva) conservati presso la collezione Campana del Musée du Petit Palais di Avignone e raffiguranti le *Storie di Minosse, Teseo e Arianna*.<sup>2</sup> Queste, secondo Zeri, meglio rappresentavano l'indole peculiare e bivalente del pittore, di probabili origini straniere ma sempre attivo in territorio toscano, autore di una serie di dipinti di matrice ghirlandaiesca in cui però sono riscontrabili, parimenti, tracce dello stile di Lorenzo di Credi, Filippino Lippi, Piero di Cosimo e altri ancora.

All'accrescimento del catalogo e della notorietà del pittore contribuì Everett Fahy che, nello stesso anno ma per vie del tutto indipendenti,<sup>3</sup> delineò un artista che in gran parte ricalcava l'identikit profilato da Zeri, eleggendo però quale opera eponima la *Madonna con Bambino in trono tra i santi Martino e Sebastiano* del Museo di Arte Sacra di Tavarnelle (da qui il nome Maestro di Tavarnelle).<sup>4</sup> Solo in un secondo momento lo studioso americano si adeguò alla denominazione proposta da Zeri, convincendosi che l'elenco da lui stilato fosse distorto da una serie di opere da ricondurre all'attività di un pittore altro, di stampo decisamente più filippinesco, battezzato poi da Jonathan Nelson con il nome convenzionale di Maestro di Memphis.<sup>5</sup> Nei decenni successivi il corpus è stato arricchito di numerosi e importanti pezzi, come l'*Annunciazione* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, riferibile plausibilmente ai suoi



esordi in penisola;<sup>6</sup> *I santi Andrea e Giovanni Battista* del Museo della Collegiata di Empoli, svincolati dal nome di Raffaello Botticini a cui erano riferiti e assegnati brillantemente all'artista da Lisa Venturini;<sup>7</sup> fino al recentissimo caso della tavola raffigurante le *Storie di Ippolito e Fedra*, inimmaginabile tassello che prosegue la serie mitologica di Teseo della collezione Campana, acquistato nel giugno di quest'anno dal Musée du Petit Palais di Avignone.<sup>8</sup> Quest'ultima incredibile scoperta ci permette di ragionare ulteriormente sull'artista e sulla fama di cui godeva a Firenze, tale da ottenere una committenza di simil spessore, molto probabilmente la più prestigiosa tra quelle che dovette soddisfare nel corso della propria carriera: basti infatti immaginare queste cinque tavole, dalla lunghezza ognuna di quasi due metri, disposte all'interno di una camera da letto o di un camerino che, per monumentalità e bellezza, potevano facilmente concorrere con quelle ardite pannellature che nel giro di qualche anno avrebbero foderato gli ambienti di palazzo dei Borgherini e dei Benintendi. Nonostante il gran numero di opere rivolte ad una produzione in chiave domestica, non mancano comunque nel novero dei suoi dipinti pale d'altare destinate alla fruizione pubblica: si vedano, per esempio, la tela con *I santi Ignazio, Biagio ed Erasmo* della Santissima Annunziata di Firenze, licenziata per la rispettabilissima famiglia dei Dell'Antella;<sup>9</sup> la *Trinità con i santi Rocco e Lucia*, destinata *ab origine* alla chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino (oggi sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Assunta e Lucia a Petrazzi);<sup>10</sup> e la meno nota *Crocifissione con i dolenti e i santi Zanobi e Reparata*, custodita dalla metà del XIX secolo nell'attuale sede dell'Archivio del Capitolo Metropolitano Fiorentino, dove la presenza di san Zanobi e di santa Reparata ai lati della croce garantiscono una stretta relazione fin dalle origini con il Capitolo del Duomo di Firenze.<sup>11</sup> Poco tempo fa Annamaria Bernacchioni ha proposto l'identificazione del Maestro dei cassoni Campana con tale Antonio di Jacopo Gallo, il cui possibile riferimento al mondo Oltralpe rimarcato dal suo nome (Gallo o Gallus, come viene citato nei documenti) e la sua attestazione a Firenze tra il 1503 e il 1527 (arco cronologico che ben si addice al nostro) le hanno permesso di avanzare quest'ipotesi;<sup>12</sup> sperando che possa essere la corretta strada per giungere a più soddisfacenti risultati, ritengo tale proposta troppo generica, purtroppo priva di concreti appigli, e per questa ragione ho preferito mantenere lo pseudonimo formulato da Zeri nel 1976. Ostinatamente anonimo, dunque, nonostante il sempre più



Maestro dei cassoni Campana, *Trinità con i santi Rocco e Lucia*, Petrazzi (Castelfiorentino), Chiesa di Santa Maria Assunta e Lucia

Maestro dei cassoni Campana, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, San Pietroburgo, Hermitage



folto catalogo che ad oggi vanta oltre quaranta esemplari, il Maestro dei cassoni Campana presenta numerose criticità, a partire dall'abbondante numero di opere mai affrontato capillarmente dagli studi, a cui si lega la consistente fetta di dipinti dispersi da decenni nel mercato antiquario, a causa del quale non è dato conoscere la loro precisa collocazione né la loro effettiva esistenza. Mancano inoltre dei solidi appigli cronologici a cui aggrapparsi: solamente una pala d'altare oggi mutila, datata 1519 e raffigurante la *Madonna con Bambino in trono e angeli* (San Miniato al Tedesco, Museo Diocesano),<sup>13</sup> e le predelle destinate al polittico della Cappella del Loretino nella stessa San Miniato databili all'incirca tra il 1525 e il 1529,<sup>14</sup> ci assicurano che l'artista fu attivo nel Valdarno inferiore durante il terzo decennio del secolo. Nessun altro spunto, se non il suo stile e la sua inconfondibile grafia pittorica.

La tavola in questione, le cui contenute dimensioni suggeriscono che fosse destinata originariamente ad un ambiente domestico, è una delle numerose versioni di *Adorazione del Bambino* che il Maestro dei cassoni Campana eseguì nel corso della sua prolifica carriera. Ad oggi infatti si contano altri sette dipinti di egual soggetto, in cui il pittore variò solamente formato, dimensioni e qualche dettaglio secondario: questo artista, evidentemente, ebbe un tale successo tra le fila dei committenti che lo elessero come uno degli interpreti più felici di questa tematica, particolarmente apprezzata nel mercato del tempo tanto da poter essere reiterata sistematicamente senza doverne variare la composizione.

Nonostante il suo stretto legame con il noto *Presepe* del Fogg Art Museum di Cambridge, del quale si mostra come una fedelissima replica seppur dai toni leggermente più *naïf*, questo dipinto ha sofferto di una taciturna fortuna critica, tanto che i primi riferimenti in letteratura - al di là della corretta attribuzione avanzata nel 1977 da Federico Zeri sul retro di una sua fotografia - si registrano solamente da un decennio a questa parte. Nonostante la laconicità degli interventi della critica, l'assegnazione della tavola al nostro maestro appare certa, complici quei tratti stilistici quanto più distintivi che, in fin dei conti, lo rendono un pittore assolutamente riconoscibile: basti fare attenzione alle fisionomie

stereotipate dei personaggi qui raffigurati, facilmente ritrovabili nel suo rodato campionario, oppure ai loro occhi insolitamente gonfi, che pare stiano soffrendo degli effetti di una qualche allergia primaverile; fino

alla fiabesca città sullo sfondo, che diventa un'inequivocabile firma, presente dalle tavole avignonesi fino ai pezzi più tardi del suo catalogo. L'Adorazione Frascione, per giunta, è particolarmente interessante in quanto permette di aggiungere al catalogo Campana un ulteriore dipinto devozionale: si tratta di un tondo conservato all'Hermitage di San Pietroburgo che, trattandosi di una puntuale citazione della *Madonna del Latte* di Lorenzo di Credi (Londra, National Gallery), è tutt'ora riferito alla cerchia del grande maestro fiorentino.<sup>15</sup> Tuttavia, come notava correttamente Everett Fahy, il quale già nel lontano 1984 riteneva il tondo piomboburghese del nostro, i santi raffigurati riecheggiano con assoluta immediatezza i modi del Maestro dei cassoni Campana, specie se si osserva la figura del san Giuseppe sulla sinistra; il viso di Maria, per di più, somiglia di gran lunga a quello della *Madonna Frascione*, tanto nei più generici tratti somatici quanto nei più minuziosi dettagli, come i capelli sfilacciati che le scendono fino al vigoroso collo. Ritornando alla tavola Frascione, da un punto di vista compositivo è immediato il rimando alla *Natività* licenziata da Domenico Ghirlandaio per la cappella Sassetti in Santa Trinita. Beninteso, non si tratta di una citazione puntuale come può essere la trasposizione del presunto Alexander Formoser per la chiesa di Santa Lucia sul Prato a Firenze,<sup>16</sup> quanto piuttosto di una rielaborazione con le sue dovute varianti: gli elementi classici inseriti dal Ghirlandaio, difatti, vengono totalmente stralciati dal Maestro dei cassoni Campana, e l'intera ambientazione si riduce ad un'umile capanna riconfigurata con una copertura posticcia. Il nostro artista ricorse agli espedienti adottati dal Bigordi numerose volte: nello specifico, ritroviamo la medesima posa di Maria adorante il figliolo, così come il lungo lembo del suo manto che lo avvolge delicatamente; lo stesso vale anche per il particolare del basto, certo dedotto dallo studio dell'opera ghirlandaiasca e simbolicamente allusivo alla fuga in Egitto; e per il celebre episodio dei pastori giunti ad adorare il Bambino, riadattati al di là di un muretto in un amichevole scambio di battute. Il vocabolario del Ghirlandaio, però, non fu il solo dal quale l'anonimo pittore attinse. Nella tavola in questione si coglie particolarmente bene il debito anche nei confronti dell'arte di Piero di Cosimo, più volte punto di riferimento nel percorso artistico del nostro anche se mai enfatizzato adeguatamente dalla critica, come lasciano intuire la resa luministica e cromatica della scena e quel salice dai rami nodosi nello sfondo "che la natura fa per stranezza",<sup>17</sup> tipicissimo nel repertorio di Piero e che troverà terreno fertile in molte composizioni dell'anonimo maestro.

Luca Mattedi



1. F. Zeri, *Una congiunzione tra Firenze e Francia: il Maestro dei cassoni Campana*, in *Diari di Lavoro*, II, Torino 1976, pp. 75-87.
2. M. Laclotte - E. Moench-Scherer, in *Musée du Petit Palais, Avignon: peintures italiennes*, Paris 2005, pp. 130-131, cat. 138-141.
3. E. Fahy, *Some followers of Domenico Ghirlandajo*, New York 1976, pp. 200-202.
4. R. C. Proto Pisani, *Museo di arte sacra a Tavarnelle in Val di Pesa*, Firenze 2005, pp. 43-44, n. 10.
5. Cfr. P. Zambrano - J.K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, pp. 610-611. Cfr. anche L. Waldman, *L'incoronazione della Vergine per San Girolamo sulla Costa nel passaggio fra Rinascimento e "maniera"*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzi - A. Natali, Firenze 2013, pp. 86-99, dove lo studioso ha identificato il Maestro di Memphis con tale Bernardo di Leonardo.
6. J. Bentini - F. Zeri - A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Bologna 1992, p. 152, cat. 172 (scheda anonima).
7. L. Venturini, *Un altro pittore fiorentino nell'appartamento Borgia, in Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), a cura di M. Gregori - A. Paolucci, Cinisello Balsamo 1992, p. 286 nota 7.
8. Il dipinto è stato acquistato grazie al contributo del Musée du Louvre ad un'asta pubblica a Limoges, il 15 giugno 2019; esso proviene dai discendenti di Gustave Eiffel.
9. M.C. Fabbri, *Cappella Grazzi nella Santissima Annunziata, in Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori - C. Acidini, Milano 1990, p. 58 (Fig. 2).

10. A. Bernacchioni, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli nelle Terre di Castelfiorentino*, catalogo della mostra (Castelfiorentino, Museo Benozzo Gozzoli, 10 maggio - 31 luglio 2011), a cura di S. Nocentini, Firenze 2011, pp. 160-161, cat. 8.
11. L'attribuzione al Maestro dei cassoni Campana, ancora inedita, è stata avanzata da Michela Palmeri nel 2011, in occasione della redazione della scheda OA del dipinto (09/00745556).
12. A. Bernacchioni, *Il "Gallo fiorentino": il Maestro dei cassoni Campana. Un pittore francese nella Firenze Rinascimentale*, in *Benozzo Gozzoli e Cosimo Rosselli...*, cit. 2011, pp. 117-129.
13. M. Campigli, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, a cura di P.R. Ciardi - B. Bitossi - M. Campigli - D. Parri, Ospedaletto 2000-2013, III (2013), pp. 228-229, cat. 65.
14. M. Campigli, in *San Miniato e le sue chiese*, a cura di I. Gagliardi - M. Campigli, Ospedaletto 2014, pp. 118-119; A. Del Rosso, *Il primo Cinquecento a San Miniato: Bernardo di Niccolò Checchi architetto e l'ornamento del SS. Crocifisso, con una nota su Giovanni di Lorenzo Larciani*, Fucecchio 2017.
15. T. Kustodieva, *Museo Statale Ermitage. La pittura italiana dal XIII al XVI secolo*, Milano 2011, pp. 220-221, n. 183.
16. L.A. Waldman, *Commissioning art in Florence for Matthias Corvinus, the painter and agent Alexander Formoser and his sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco, in Italy and Hungary. Humanism and art in the early Renaissance*, atti del convegno internazionale (Firenze, Villa I Tatti, 6-8 giugno 2007), a cura di P. Farbaký - L. Waldman, Milano 2011, pp. 427-501.
17. G. Vasari, *Le Vite...* 1568, ed. Bettarini - Barocchi 1966-1997, IV (1976), p. 62.

## 4 TOMMASO MANZUOLI, DETTO MASO DA SAN FRIANO

Firenze, 1531-1571

### Ritratto di giovane uomo

1560

Olio su tavola, cm. 75,5 x 62

#### Iscrizioni

•M•D•LX• (sul piano della finestra)

Come ricorda Raffaello Borghini ne *Il Riposo*, Tommaso Manzuoli nacque in borgo San Frediano e perciò fu detto Maso da San Friano: "Egli apparò l'arte da Carlo (Portelli) da Loro pittore; ma di gran lunga si lasciò adietro il maestro".<sup>1</sup> Borghini descrisse poi le sue principali opere, e ne chiuse la biografia lamentando come Maso avesse il talento per riuscire "rarissimo pittore se morte nell'età sua di trentanove anni non lo toglieva dal mondo".<sup>2</sup> Lo stile articolato e talvolta duro e spigoloso di Portelli è cifra evidente anche in opere giovanili di Maso, che mostrò infine nei suoi ultimi dipinti per lo studiolo di Francesco I (*La miniera dei diamanti e Dedalo ed Icaro*), una piena adesione al clima di sperimentazione formale interno all'Accademia fiorentina, negli stessi anni in cui, attraverso i lavori eseguiti per lo "Scrittoio del Gran Duca", viene da un lato celebrata la storicizzazione degli stili compiuta da Vasari nelle *Vite*, dall'altro, al contrario, la sostanziale liquidazione dello stile vasariano e dell'eredità michelangiotesca.

Tommaso è uno degli artisti di punta di questo nuovo corso della pittura fiorentina, ed è già ricordato in una lettera di Vincenzo Borghini scritta nel 1565 in occasione della commissione, da affidare alle differenti botteghe fiorentine, della *Mascherata della Genealogia degli Dei*, culmine degli eventi festivi per le nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria. Maso da San Friano, assieme a Santi di Tito, Girolamo Macchietti e Mirabello Cavalori, viene indicato come uno di quei giovani "valenti e fieri" portatori di uno stile autonomo rispetto alle indicazioni vasariane. Nel percorso di Maso è infatti evidente il suo distacco dalla magniloquenza del Vasari per una felice rielaborazione dei moduli del primo Cinquecento fiorentino: dalla fermezza senza errori di Andrea del Sarto, alle sperimentazioni formali del Pontormo, evidenti nella pala di Cortona e nella *Visitazione* di Cambridge, fino all'assunzione dello stile del Rosso Fiorentino nelle ultime opere, in particolare nella *Pala dei Cuoiai* alla Galleria dell'Accademia di Firenze. Dai modi del Rosso egli trasse forme sfaccettate e brusche, ma anche l'animazione drammatica dei gesti che contribuiscono ad evocare quel clima turbato ed inquieto caro al primo Cinquecento. Le opere nelle quali appare più evidente la commistione fra i modi del Pontormo e quelli del Rosso sono infatti le



due tavole dello Studiolo, dove il superamento dei modi vasariani avviene attraverso il recupero delle fisionomie alla tedesca del primo accanto alle mani artigiate, e alle sfaccettature delle vesti, del secondo.

Dopo il primo contributo organico sull'opera di Maso compiuto da Luciano Berti nel 1963,<sup>3</sup> un tentativo di sistemazione della sola ritrattistica venne tentato nel 1966 da Peter Cannon Brookes sul Burlington Magazine, con risultati alterni e con l'attribuzione all'artista di ritratti d'altra mano,<sup>4</sup> mentre nei successivi contributi di Valentino Pace nel 1976,<sup>5</sup> ed infine, per citare solo il più recente, di Philippe Costamagna nel 2003,<sup>6</sup> hanno sensibilmente ridotto il corpus dell'artista con proposte di datazione coerenti con lo svolgimento formale delle opere. Interventi più recenti hanno precisato alcune vicende biografiche di Maso, ma anche aggiunto attribuzioni talvolta non condivisibili.<sup>7</sup>

Uno dei punti fermi per la datazione delle opere di Maso è il *Doppio ritratto* della Galleria Nazionale di Napoli, datato 1556, e riferimento obbligatorio per la conoscenza dell'attività ritrattistica del pittore negli anni precedenti lo Studiolo, dove appare già la tensione formale che troverà piena espressione nei dipinti del decennio successivo. Proprio alla metà degli anni Sessanta viene infatti datato un *Ritratto di architetto*, già Colnaghi, dove Maso propone un disegno più ampio e monumentale della figura che porta ad un più largo impianto del volto, definito da una pittura ferma e vibrante. Fra questi due termini va inserito il

*Ritratto di giovane uomo* che qui presentiamo, datato sul piano della finestra al 1560.

Se un'eco dello stile di Carlo Portelli, maestro di Maso, è ancora evidente nella spigolosità della figura, già la fisionomia dell'uomo dal viso sfilato, appena mosso da una barba leggera, rimanda nella struttura disegnativa al volto del più giovane fra i due architetti nella tavola di Capodimonte, di pochi anni precedente. Ulteriori elementi caratteristici dello stile di Maso da San Friano appaiono nel paesaggio, dove sono accostate architetture rinascimentali d'invenzione. Un edificio civile dall'ampio portico preceduto

da una terrazza semichiusa da un recinto marmoreo, un altro fabbricato coperto a botte che conduce verso un edificio, probabilmente sacro, dall'alta tribuna circolare; l'insieme sembra quasi suggerire una città ideale - probabilmente allusiva ai pensieri dell'uomo ritratto - costruita su un altopiano a fronte di montagne azzurrine dal profilo frastagliato.



Maso da San Friano, *Doppio ritratto*, Napoli, Museo di Capodimonte

Maso da San Friano, *La miniera dei diamanti*, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I

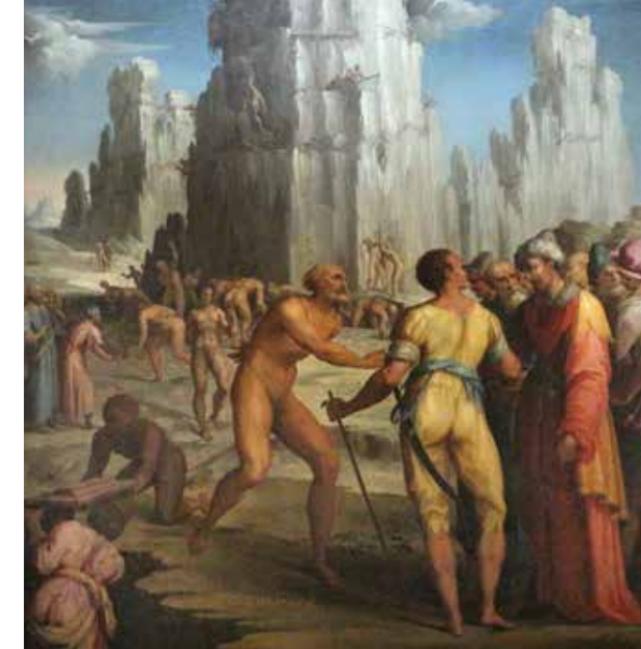
Proprio il modo in cui sono dipinti quegli erti picchi rocciosi rimanda ai modi coi quali Maso realizzò le guglie di roccia vetrosa e franta ne *La miniera dei diamanti*, dipinta per lo studiolo più di dieci anni dopo questo ritratto.

Fra gli altri, tuttavia, l'elemento dove è ancora più evidente il rapporto con lo stile di Maso e il ritratto inedito che qui presentiamo è il disegno delle mani, dalle dita affusolate ma allo stesso tempo cilindriche ed articolate, con nocche forti e rilevate dal chiaroscuro.

Un identico disegno delle mani compare in quasi tutte le opere sicure dell'artista: in quelle del pastore inginocchiato nella pala della chiesa di Santi Apostoli di Firenze, nelle mani dei nudi della *La miniera dei diamanti*, in quelle dei due architetti della tavola napoletana, attraverso le quali si comunica il loro muto dialogo intorno al progetto tracciato sul foglio, fino a quelle sensibili della Vergine nella *Sacra Famiglia con san Giovannino* dell'Ashmolean Museum di Oxford, databile alla fine degli anni Sessanta.

L'ottimo stato di conservazione di questo ritratto sicuramente datato, permette anche di leggere al meglio la pittura sottile caratteristica dell'artista, che alterna una pennellata più libera nel colletto e nei polsini bianchi a stesure più vibranti e vetrose negli incarnati, ed usa una superficie solida e compatta del colore nell'abito nero e nelle maniche rosse che ravvivano, anche attraverso i minuti disegni, la cromia dell'intero dipinto, secondo un'alternanza caratteristica di altre opere dell'artista. Infine, si dovrà ricordare come la data certa di questo dipinto permetta di porre un ulteriore punto fermo nella ritrattistica di Maso, le cui datazioni sono sempre problematiche anche a causa di molte opere spurie che ancora affollano il suo catalogo.<sup>8</sup>

Carlo Falciani



1. R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, pp. 539-540. L'opera di Maso è ricordata anche da G. Vasari, *Le Vite...*, ed. Milanesi, Firenze 1878-1885, VII, pp. 611-612, dove si ricorda invece un più evidente allunato presso Pierfrancesco di Jacopo Foschi.

2. *Ibidem*.

3. L. Berti, *Nota a Maso da San Friano*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 77-88.

4. P. Cannon Brookes, *The Portraits of Maso da San Friano*, in "The Burlington Magazine", CVIII, 1966, pp. 560-568.

5. V. Pace, *Maso da San Friano*, in "Bollettino d'arte", 61, 1976, 1-2, pp. 74 ss.

6. P. Costamagna, *Continuity and Innovation: The Art of Maso da*

*San Friano*, in *Continuity, Innovation, and Connoisseurship*, Atti del convegno a cura di M. J. Harris, 2003, pp. 39-61, con bibliografia.

7. Fra gli ultimi contributi sull'artista vedi quelli di A. Nesi, *Maso da San Friano e il tema della Pietà*, Firenze 2017; A. Nesi, *Problemi di ritrattistica cinquecentesca: Maso da San Friano ed altri pittori a lui contemporanei*, in "Arte cristiana", 2010, 858, pp. 183-194; A. Nesi, *Per Maso da San Friano*, in "Arte cristiana", 2007, 838, pp. 21-30, in particolare p. 27, dove il Ritratto di Caterina Soderini Ginori ci sembra di Portelli.

8. In particolare vedi A. Nesi, *Problemi di ritrattistica cinquecentesca: Maso da San Friano ed altri pittori a lui contemporanei*, in "Arte cristiana" 2010, 858, pp. 183-192, dove le opere ai numeri 3, II, 13, 15, 16 non ci sembrano dell'artista.

## 5 LORENZO VAIANI DELLO SCIORINA

Firenze, 1541-1598

### Apollo e Marsia

1580-1585

Olio su tela, cm. 116 x 90

In modo insolito, il pittore sceglie di non rappresentare la vittoria di Apollo su Marsia nel momento di massima tensione, privilegiando non i lamenti del satiro sotto la lama del dio ma il tempo in cui l'azione cruenta dello scorticamento è ormai compiuta e i due protagonisti sono come isolati modelli a confronto. Apollo, poggiata la lira, alza quale trofeo la pelle di Marsia che reclina la testa, senza più vita, ancora legato al tronco



Apollo del Belvedere, Città del Vaticano, Musei Vaticani

con la muscolatura interamente visibile, scandita dai tendini bianchi, al pari di una tavola anatomica. Il pittore sembra così esprimere la volontà di inserirsi attraverso un soggetto mitologico nella ormai annosa disputa fra pittura e scultura, mettendo a confronto i modelli della pittura stessa, sia quelli statuari sia quelli naturali, probabilmente all'interno della temperie culturale accademica fiorentina. A ben osservare, nella composizione vengono accostati precisi modelli figurativi di differente provenienza: Apollo, che volge la schiena all'osservatore secondo una tradizione di rappresentazione del nudo risalente alla Firenze di pieno Quattrocento, è una diretta citazione nella posa dell'Apollo del Belvedere, prototipo classico fra i più noti e citati nel Cinquecento. La pelle di

Marsia, invece, è quasi un omaggio all'invenzione michelangiotesca del san Bartolomeo che tiene le proprie spoglie nel *Giudizio Universale*, così come lo ricorda Giorgio Vasari già nella *Torrentiniana*.<sup>1</sup> L'insieme dei due elementi sembra infine derivare da una delle più diffuse raccolte di tavole anatomiche del secolo di Juan Valverde de Hamusco, edita a Roma nel 1560.<sup>2</sup>

Tra le poche incisioni della raccolta non desunte da Vesalio, ad incipit del secondo libro una tavola anatomica raffigura un nudo scorticato visto di fronte, in una posa speculare rispetto a quella dell'Apollo del Belvedere, del quale viene mantenuto però il rapporto fra braccio alzato e manto che ricade, sostituito dalla intera pelle tolta alla figura. Come ha indicato



la critica,<sup>3</sup> anche nella tavola anatomica si cita la pelle sistina del san Bartolomeo, ed il pittore di questo Apollo e Marsia, si ispirava a quella tavola unendovi il ricordo del prototipo scultoreo iniziale dell' Apollo del Belvedere, e lo fa ruotando il modello e figurandolo da tergo, pur mantenendo inalterato il rapporto fra nudo e pelle brandita col braccio alzato della tavola anatomica.

Quale ultimo prototipo usato per raffigurare questa volta il corpo di Marsia, col braccio destro legato ad un tronco, si potrà indicare una figura



contenuta in una nota incisione del 1578 di Cornelis Cort tratta da un disegno dello Stradano del 1573 dove si rappresenta l'Accademia delle Arti.<sup>4</sup> In quel foglio, oltre le differenti pratiche del disegno, da esercitare su modelli scultorei, appare anche un cadavere legato al centro dello studio col braccio alzato, intorno al quale alcuni artisti iniziano lo studio dell'anatomia scorticandolo. Proprio quella figura, se osservata da sinistra ricorda il Marsia ormai vinto da Apollo, figurato in questa tela in una posa appena più reclinata. Una simile uso di modelli dell'arte ci conduce alla temperie culturale compresa fra la fine

degli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta del Cinquecento, quando, superate le esequie solenni del Buonarroti tenutesi a Firenze nel luglio del 1564, e pubblicate le "Vite" giuntine di Vasari nel 1568, la memoria dell'insegnamento michelangiolesco poteva venir sommata al modello classico e statuario del Belvedere, ma anche allo studio del naturale attraverso una precisa anatomia. Insomma una via espressiva interna alla fiorentina Accademia delle Arti del Disegno nel momento in cui, superata l'esperienza dello Studiolo di Francesco I la varietà dei linguaggi pittorici e del naturale stava dissolvendo l'esempio del Buonarroti, ritenuto invece insuperabile fino alla metà del secolo.

Se Firenze appare come il luogo culturalmente più stringente per un simile dipinto anche l'analisi dello stile ci porta verso il medesimo ambito, pur nella difficoltà di paragonare un dipinto eseguito su tela, con una pittura più libera, veloce e sfrangiata a quelli eseguiti su tavola caratteristici del momento. La somma di memorie michelangiolesche e di attenzione al naturale, oltre che l'attenzione per statuaria classica nella tornitura delle membra e nel contrapposto, ci conducono verso l'ambito di influsso esercitato in città dal Bronzino e da Alessandro Allori, entrambi capaci

Tavola da Juan Valverde de Hamusco, Anatomia del corpo humano, Roma, 1560



Lorenzo Vaiani dello Sciorina, Nuda Verità, collezione privata

di tale somma stilistica. La mano che ha eseguito questa tela sarà quella di un pittore che con loro condivide la capacità di sovrapporre spunti linguistici di differente provenienza e di ragionare su argomenti artistici e letterari attraverso dipinti di complessa articolazione allegorica. Fra questi si potrà ricordare il *Ritratto del nano Morgante* dove il Bronzino affrontò, verso il 1550,<sup>5</sup> su una tela bifronte il tema proposto da Benedetto Varchi nella famosa disputa sulla "maggioranza delle arti". Proprio quella pittura su tela, se paragonata alle opere coeve del Bronzino dipinte su tavola potrà darci anche la misura dello scarto stilistico fra le tecniche pittoriche necessarie ai due differenti supporti ed invitarci a cercare la mano di questo pittore anche in dipinti su tavola dove conviva un paesaggio, compendario e fantastico, liberamente eseguito quale sfondo di nudità dalle membra allungate ed eleganti. Un confronto potrebbe essere già svolto con opere di Giovan Battista Naldini, per il tono ambrato della pittura e per i gesti pausati delle figure, in particolare con la tavola del Museo di Belle Arti di Budapest con *Le tre Grazie*, oppure con i nudi che compongono i due dipinti su rame del Museo Borgogna di Vercelli con *Diana e Atteone* e *Apollo e le Muse*. Di Naldini è pubblicato un disegno degli Uffizi (GDSU n. 7516F)<sup>6</sup> che raffigura un nudo di spalle in una posa delle gambe quasi sovrapponibile a quelle di Apollo in questa tela, tuttavia non ci pare naldiniano il profilo della figura che ha una tornitura delle membra di differente fattura. Ancora più stringente rispetto a Naldini ci sembra il paragone con una lunetta firmata da Lorenzo Vaiani dello Sciorina, pubblicata da chi scrive in occasione della mostra *Il Cinquecento a Firenze*.<sup>7</sup> Se il paesaggio, animato in primo piano da radici e arbusti, che declina fra quinte di colline sempre più luminose e allo stesso tempo sfumate, sembra il medesimo di questa tela, anche le proporzioni anatomiche della Nuda Verità figurata in quella lunetta ci sembrano



direttamente paragonabili al corpo di Apollo nell'unione di memorie bronzinesche - lo Sciorina fu allievo di Agnolo secondo Vasari<sup>8</sup> -, e di una stilizzazione armonica ed affusolata successiva agli anni dello Studiolo. Una maggiore nitidezza disegnativa e soprattutto pittorica della lunetta sarà dovuta al supporto ligneo, che obbliga ad una stesura del colore più lenta e netta rispetto a quella veloce e compendiarica necessaria alla tela che ci sembra comunque che possa essere attribuita alla mano dello Sciorina. Per quanto riguarda invece la data di esecuzione sarà ancora da richiamare la già ricordata lunetta, appartenente ad un ciclo di figure allegoriche, alcune delle quali affidate a pittori che avevano lavorato allo Studiolo di Francesco I. L'intera serie, non ricordata da Raffaello Borghini ne *Il Riposo*, edito nel 1584, venne probabilmente eseguita ad una data vicina o di poco successiva a quella del dialogo borghiniano dedicato alle arti fiorentine degli ultimi anni del governo di Francesco I de' Medici, morto nel 1587.<sup>9</sup> Lo Sciorina, nato a Firenze il 29 ottobre 1541,<sup>10</sup> si era immatricolato all'Accademia delle arti del Disegno il 16 luglio 1564, ed eseguì per lo Studiolo di Francesco I il pannello con *Ercole che uccide il drago nel giardino delle Esperidi*, ancora di stretta osservanza bronzinesca e alloriana. Egli appare invece già artista autonomo in opere successive alla metà degli anni Ottanta, come la *Visitazione* datata 1585, eseguita per la villa di Pietrafitta di Alessandro Acciaiuoli, vicino San Gimignano, ed oggi nella Chiesa di San Giorgio Martire a Reano (Torino). Questa tela potrebbe dunque essere stata eseguita in un tempo successivo al dipinto Acciaiuoli e prossimo l'*Adorazione dei pastori*, oggi a Santa Felicità, ma dipinta nel 1588 per San Giovannino dei Gesuiti (poi degli Scolopi) con forme più libere e aperte. Una libertà pittorica che forse è testimonianza di come dovevano essere i dipinti eseguiti dallo Sciorina per l'arco trionfale di Porta al Prato, all'interno del ciclo di apparati effimeri alzati nel 1589 per le nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena.

Carlo Falciani

1. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, VI, 1987, p. 71.

2. Juan Valverde de Hamusco, *Anatomia del corpo humano*, Roma, 1560, p. 64, tavola I del libro II.

3. Vedi R. P. Ciardi, in *La bella Anatomia*, a cura di A. Carlino, R. P. Ciardi, A. Petrioli Tofani, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 84-85.

4. Sull'incisione edita a Roma nel 1578 vedi A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milano 1997, p. 436, numero 772.

5. Il dipinto risulta a Palazzo Vecchio citato in un inventario mediceo del 1553, vedi C. Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze, descritta ed illustrata coll'appoggio d'un Inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*, Firenze 1893.

6. Vedi C. Thiem, *Das römische Reiseskizzenbuch des Florentiners Giovanni Battista Naldini 1560/1561*, Berlino 2002, pp. 102-103, numero 32.

7. Vedi C. Falciani, in *Il Cinquecento a Firenze. Maniera moderna e Controriforma*, catalogo della mostra a cura di C. Falciani, A. Natali, (Firenze, Palazzo Strozzi settembre 2017 - gennaio 2018), Firenze 2017, pp. 230-235, numero V.16.

8. G. Vasari, cit. 1987, VI, pp. 239-240.

9. La datazione proposta per l'intero ciclo oscilla fra il 1582 e il 1585, vedi C. Falciani, cit. 2017.

10. Per la data di nascita del pittore di recente pubblicata vedi A. Nesi, *Lorenzo Vaiani dello Sciorina (1541-1598), pittore dello Studiolo*, Firenze 2017.

## 6 GIOVANNI DOMENICO FERRETTI

Firenze, 1692-1768

### Arlecchino respinto dall'amante

1746-1750

Olio su tela, cm. 97 x 76,5



### Arlecchino maestro di danza

1746-1750

Olio su tela, cm. 97 x 76,5



Le due tele a *pendant* sono un'inedita aggiunta alla produzione di dipinti di genere giocoso e burlesco di Giovanni Domenico Ferretti, il più importante pittore fiorentino del Settecento, noto per il suo impegno nel campo dell'affresco e nella realizzazione di grandi pale d'altare, ma, a partire dal quinto decennio del XVIII secolo, attivo anche in opere di gusto scanzonato e caricato volute da nobili collezionisti ed eruditi, amanti della Commedia dell'Arte e della letteratura satirica.<sup>1</sup>

Già passati da alcune prestigiose case d'asta<sup>2</sup> e provenienti da un palazzo bresciano, i dipinti sono repliche autografe di due delle famose *Arlecchinate* che Ferretti, fra il 1746 ed il 1749, produsse almeno in due serie per due patrizi senesi, il cavaliere gerosolimitano Orazio Sansedoni (1680-1751), direttore generale dei boschi in Toscana e consigliere delle finanze di Francesco Stefano di Lorena, e suo nipote Giovanni (1711-1772), soprintendente ai possedimenti granducali. I Sansedoni furono i suoi più affezionati mecenati: per questi portò a compimento almeno 65 tele, e affrescò alcune loro residenze, fra cui il grandioso palazzo di famiglia che si affaccia in Piazza del Campo a Siena.<sup>3</sup>

Il primo ciclo con le *Disavventure di Arlecchino e Pulcinella*, composto da sedici tele oggi appartenenti alla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, fu realizzato per allestire il cosiddetto "Gabinetto degli Arlecchini" nel palazzo della Commenda del Santo Sepolcro presso Ponte Vecchio, dimora fiorentina di Orazio Sansedoni, caratterizzando così un salottino in cui anche i mobili erano tappezzati con una seta a losanghe colorate.<sup>4</sup> La seconda serie invece, attualmente conservata nel John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida) e originariamente formata da diciotto tele, andò ad abbellire l'appartamento di Giovanni Sansedoni nella sua villa di Basciano, vicino a Siena; nella sua completezza raffigurava *Arlecchino pittore, studioso, medico, aggredito dall'amante, reduce di guerra, maestro di danza, respinto dall'amante, servo imbrogliatore, trinaia al tombolo, brigante, cuoco, campagnolo, smascherato, padre di famiglia, gran signore, ghiottone con la famiglia di Pulcinella, mendicante, e Pulcinella con zuppiera*.<sup>5</sup>

Questi quadri ebbero una grande fortuna nel Settecento, tanto da essere replicati dallo stesso autore in varie tecniche e formati (fra questi merita ricordare gli otto dipinti già in collezione Guidi - in parte però da assegnare ad un secondo pittore -, la coppia del Museo d'Arte dell'Università di Spencer a Lawrence, i *pendant* su rame della Cariprato, e l'*Arlecchino gran signore* della collezione Haukohl), e resi noti attraverso le quattro acquaforti che Francesco Bartolozzi eseguì a Venezia verso il 1760, commentandoli con rime dal tono moralizzante o satirico.<sup>6</sup>

Sicuramente per Ferretti la fonte d'ispirazione è stato il diretto rapporto con il teatro e la frequentazione di spettacoli della Commedia dell'Arte promossi dall'Accademia del Vangelista, della quale una delle personalità di spicco fu il letterato Anton Francesco Gori, cugino del pittore fiorentino e amico di Carlo Goldoni, che a lui si ispirò per il protagonista della commedia *La famiglia dell'antiquario*, e che per la stessa Accademia

sembra abbia scritto alcuni canovacci quando nel 1742 soggiornò per pochi mesi a Firenze. Furono nello specifico gli esilaranti lazzi e travestimenti che Arlecchino adottava in uno spettacolo andato in scena a Firenze nell'Aprile 1746 a far nascere le serie sansedoniane<sup>7</sup>, la cui gestazione comunque si protrasse per il resto di quel decennio. È attestato che a Firenze nel 1770 si trovava un'altra numerosa serie di *Arlecchinate* in un palazzo della famiglia Borri, consistente in dodici *Arlecchini* del Ferretti (di dimensioni inferiori rispetto alle serie prototipiche) e quattro *Arlecchini* dipinti da Francesco Gambacciani<sup>8</sup>; altre copie delle *Arlecchinate* furono eseguite da quest'ultimo per una sala del palazzo Gori di Sinalunga, residenza del suocero di Giovanni Sansedoni. Francesco Gambacciani (1701 - morto dopo il 1782) infatti fu un artista fiorentino spesso impegnato nella realizzazione di dipinti per le ville dei Sansedoni, e per duplicare opere di Ferretti e di altri artisti di fama.<sup>9</sup> Secondo quanto attestano i documenti, forse altri nobili senesi, come Flaminio Borghesi, fecero eseguire ulteriori repliche.<sup>10</sup> Certa è la paternità del Ferretti nelle serie di *Arlecchinate* formate da un consistente numero di quadri, che si caratterizzano anche per le dimensioni ragguardevoli (96 x 78 cm): proprio con misure vicinissime a quelle sono state concepite le due tele qui illustrate, di buona qualità pittorica, che potrebbero quindi essere nate da una committenza senese, e poi rivendute sul mercato lombardo o veneto, sempre sensibile a soggetti ridicoli e grotteschi con protagonisti carnascialeschi, quali la maschera bergamasca.

In questi quadri i protagonisti manifestano una gestualità esasperata in ambientazioni appena accennate, allusive al teatro, come conferma l'innaturale luce di scena che li colpisce. Arlecchino viene ritratto in modo fortemente caricato, memore dei disegni di Baccio del Bianco e Pier Leone Ghezzi, con pose movimentate che rimandano alle incisioni di scene teatrali concepite da Jacques Callot, Claude Gillot, Pieter Schenk e Johann Balthasar Probst.

Chiara è l'influenza del bolognese Giuseppe Maria Crespi per la scelta di creare atmosfere oscure dallo sfondo neutro in cui campeggiano vivaci figure umane, ma per esse Ferretti adotta colori accesi, in modo da farle emergere dal fondo, e creare grande brio. La pennellata rapida e pastosa, e i tondi incarnati che si arrossano alle estremità, donano ai protagonisti quella vivezza che diventa una cifra stabile dello stile di Ferretti, ed uno dei vertici nella pittura toscana della metà del Settecento.

Nel quadro con *Arlecchino respinto dall'amante* si raffigura il momento finale dell'amore contrastato fra Arlecchino e Colombina, mentre l'*Arlecchino maestro di danza* si incentra sul tema della mistificazione, illustrando uno dei suoi ridicoli travestimenti.

Il primo vede Colombina mentre rifiuta platealmente le proposte amorose di Arlecchino e lo allontana da sé per poi scappare. La direzione della fuga a destra è suggerita anche dalla corsa del cane in primo piano, che, avendo rubato una fetta di carne, si prende gioco del sempre affamato



Arlecchino, rimasto doppiamente beffato e con ancora in mano la lettera d'amore scritta inutilmente alla scaltra servetta. Di questo stesso soggetto esiste anche una copia di più modeste dimensioni da attribuirsi forse al Gambacciani.<sup>11</sup> Il secondo raffigura Arlecchino, con un violino da tasca nella mano sinistra e con l'archetto nella destra, mentre insegna a ballare ad una ricca ragazza ingioiellata che tiene vezzosamente tra le mani un velo trasparente. Il fondo indefinito e l'abito cipria della dama contribuiscono ad esaltare i colori accesi del costume di Arlecchino. La finta gamba di legno del finto maestro di danza dona vis comica alla scena, anche perché Arlecchino, nonostante la stampella, sembra muoversi in modo leggiadro, tanto quanto la giovane, che, ammalata dal suono della *pochette*, incede in un passo aggraziato.

Fabio Sottili

1. E. A. Maser, *The Disguises of Harlequin. A series of paintings by Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768) belonging to the John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida*, catalogo della mostra (Lawrence, Novembre-Dicembre 1956), Lawrence (Kansas City) 1956; M. Gregori, *Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura "caricata" e giocosa*, in "Arte antica e moderna", 13-16, 1961, pp. 411-413; E. A. Maser, *The Harlequinades of Giovanni Domenico Ferretti*, in "The Register of the Spencer Museum of Art", V, 1978, 5, pp. 16-35; F. Sottili, *Intorno alle "Burle" del Pievano Arlotto*, in "Paragone/Arte", LXII, 2011, 97, pp. 54-62; F. Sottili, *Ferretti e oltre. Vicende artistiche di Arlecchino, celebre maschera della Commedia dell'Arte*, in *Firenze e gli ultimi Medici. The Haukohl Family Collection*, a cura di F. Berti, Cinisello Balsamo 2018, pp. 73-93. Di tale genere si segnalano i suoi bei disegni con le *Disavventure di Arlecchino e Pulcinella*, divisi fra Nancy, Oxford, Londra e Vienna, e i tre toni con *Caricature passate da Pandolfini il 14 Dicembre 2017*, lotto 17 (cfr. F. Baldassari, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002, pp. 234-238, 240-241; F. Sottili, *Sansedoni (Palazzo di Firenze)*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, vol. 3, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2019 (in corso di stampa), p. 195).

2. Venezia, asta Finarte, 12 Dicembre 2009 (lotto 282); Brescia, asta Capitolium, 9 Dicembre 2015 (lotti 45 e 46).

3. P. Petrioli, *Interludio fiorentino a Siena: le vicende decorative*, in *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabbriellini, Siena 2004, pp. 281-332.

4. F. Sottili, *Le Arlecchinate di Giovanni Domenico Ferretti e la*

*committenza Sansedoni*, in "Paragone/Arte", LIX, 2008, 81, pp. 32-54; F. Sottili, *La Commenda del Santo Sepolcro al Ponte Vecchio residenza di Orazio Sansedoni*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato al Tedesco", 84, 2017, pp. 85-110; F. Sottili, cit. 2019. Il legame stretto fra il teatro e il palazzo della Commenda è testimoniato anche dall'uso che il Sansedoni ne faceva della sala principale: l'inventario stilato nel 1751 accerta infatti che in quella residenza la sala maggiore veniva allestita per spettacoli e concerti, poiché esisteva una scena dipinta che la divideva in due (cfr. F. Sottili, cit. 2019, p. 211).

5. F. Sottili, *Non soltanto Arlecchini. Novità sulle tele teatrali di Ferretti e Gambacciani per Giovanni Sansedoni*, in "Paragone/Arte", LXII, 2011, 98-99, pp. 70-83; F. Sottili, "Il convito degli Dei, e delle Deesse". *La villa di Basciano "nobilissimo ritiro" della famiglia Sansedoni, poi dei Parigini*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", CXXIII, 2016, pp. 110-175.

6. F. Baldassari, cit. 2002, pp. 234-257; F. Sottili, *Non soltanto Arlecchini...*, cit. 2011.

7. F. Sottili, cit. 2008, p. 36.

8. S. Bellesi, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600-'700 a Firenze*, Firenze 2013, p. 105 nota 172; F. Sottili, cit. 2019, pp. 195-197 nota 22.

9. F. Sottili, *Non soltanto Arlecchini...*, cit. 2011, pp. 77, 82 nota 43.

10. F. Sottili, *Non soltanto Arlecchini...*, cit. 2011, p. 78.

11. F. Baldassari, cit. 2002, pp. 260-261.

## 7 NICOLAS VLEUGHEL

Paris, 1668 - Roma, 1737

### Le bât

1727

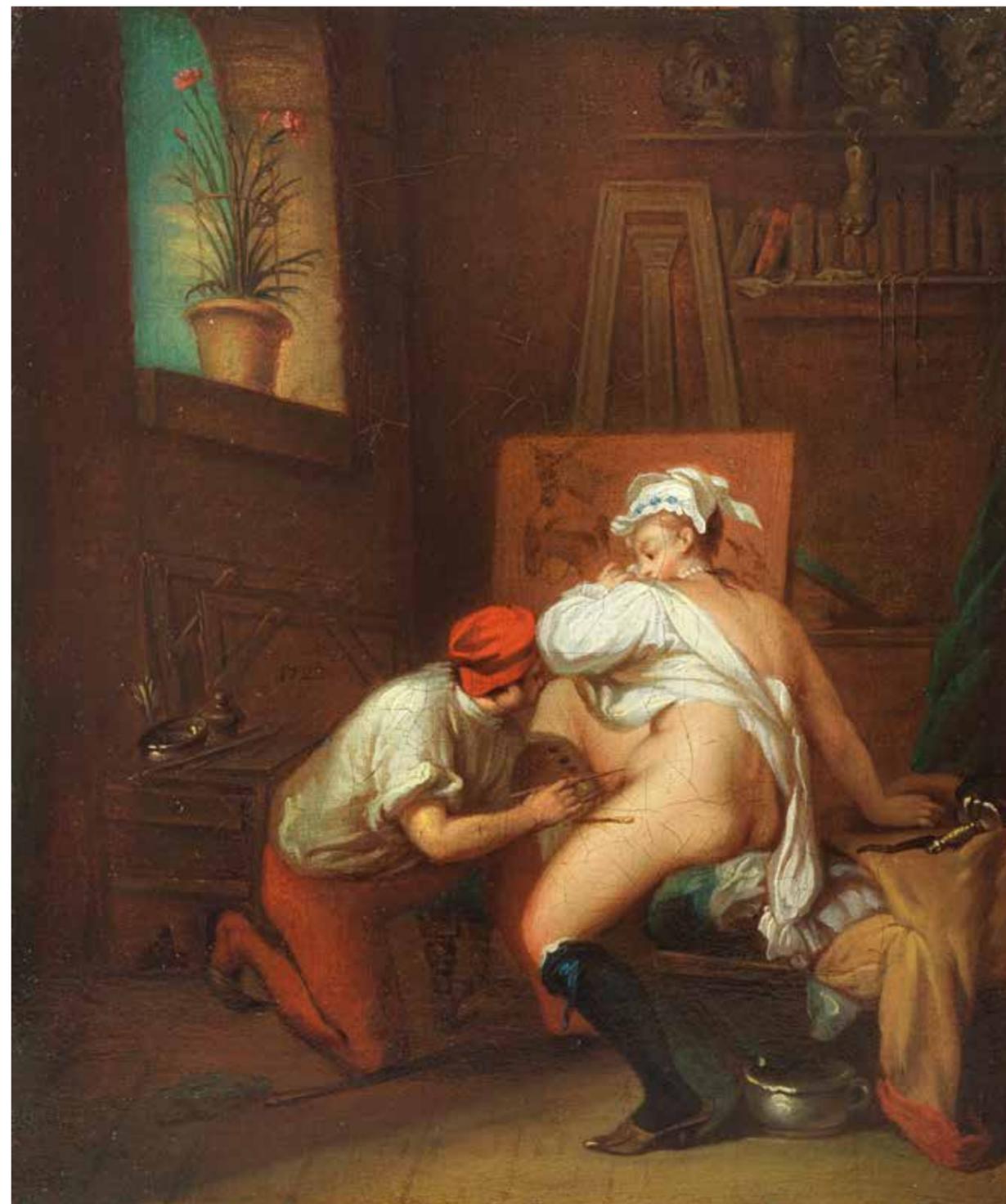
Olio su tela, cm. 25,5 x 21,5

Un uomo e una donna si trovano in una stanza in penombra, lei seminuda seduta sul letto ha già la schiena scoperta, alzando la sottana scopre anche il grembo e le gambe, le quali sono già aperte verso di lui. Per un uomo sarebbero chiari e inconfondibili segnali di disponibilità della donna: il trionfo di carnalità che ne scaturirebbe successivamente lo lasciamo alla fantasia. L'uomo del dipinto invece è intento in qualcosa di inaspettato ed in qualche modo inappropriato se dovessimo pensare di essere al suo posto, inoltre, se osserviamo l'interno della stanza, ci accorgiamo che non è un luogo ameno e appartato, una *garçonnière*, ma è sostanzialmente una povera stanza di pittore: troviamo infatti sulla sinistra le tele appoggiate al muro, il cavalletto su cui è abbozzata una pittura e diversi pennelli sul pavimento e sul mobiletto a sinistra. L'uomo anziché dipingere la tela o approfittare della disponibilità della compagna, le dipinge il ventre.

La scena, quanto mai inconsueta, è la corretta e precisa rappresentazione di una breve novella sarcastica e piccante di Jean de La Fontaine (Château-Thierry, 1621 - Neuilly sur Seine, 1695) intitolata *Le Bât*: un pittore è molto geloso di sua moglie, così pensa di dipingerle sul ventre un asino come sigillo per la sua castità. Un amante della donna e collega del marito, in assenza dello sposo, le fa visita e cancella il "sigillo" posto dal marito. Per rimediare all'inconveniente l'amante decide di ridipingere l'asino a memoria, ma per troppo zelo lo rappresenta con la sella. Il marito, dopo il suo ritorno, controlla l'opera e si accorge del tradimento e della beffa maledicendo la sua compagna, l'asino e colui che l'ha "cavalcato".

Le derivazioni pittoriche, grafiche e a stampa dalle favole e racconti di La Fontaine si sono susseguite nel corso del Sei e Settecento in Francia seguendo la fama sempre crescente del loro autore e delle sue ironiche invenzioni, spesso di stampo libertino ma non solo, ispirate a Fedro, Esopo, Moliere e Boccaccio.

Moltissimi artisti francesi si cimentarono nella rappresentazione di un racconto o di qualche favola di La Fontaine, altri vollero mandare in stampa incisioni che potessero accompagnare ed illustrare i suoi libri così ricercati dagli intellettuali dell'epoca. Le illustrazioni di Fragonard sono le più note, ma possiamo ricordare la serie di dipinti eseguiti da Pierre Subleyras, in particolare esistono due tele riproducenti questo soggetto



attribuite al pittore, una è conservata a Leningrado al Museo dell'Ermitage e l'altra è in collezione privata a New York.<sup>1</sup>

La tela in esame è databile con sicurezza al 1727 poiché l'autore, per motivi stilistici a mio parere Nicolas Vleughels, ha voluto porre tale scritta a sinistra, all'interno di una delle tele appoggiate al muro della stanza.

Sappiamo con certezza che Nicolas Vleughels dedicò alcuni dipinti ai racconti di La Fontaine in varie fasi della sua vita, probabilmente in formato ridotto. Bernard Herchenberg, il quale ha studiato il catalogo del pittore, datò la serie intorno al 1735 poiché nel 1967 passò nel mercato antiquario una tavoletta di piccole dimensioni (17 x 24 cm) siglata sulla sinistra e datata 1735.<sup>2</sup> La testimonianza più attendibile per determinare l'impegno del pittore su questa tematica sono le quattro stampe incise da Nicolas de Larmessin raffiguranti i seguenti racconti a cui Vleughels si dedicò: *Le Bât*, *La jument du compère Pierre*, *Le villageois qui cherche son veau* e *Frère Luce*. Lo studioso ha rintracciato soltanto due dipinti su quattro stampe, il già citato *Le Bât* e *La jument du compère Pierre*. Quest'ultimo dipinto (di cui non si conoscono misure nè tipologia di supporto) presenta la data 1755 che naturalmente potrebbe essere stata letta o trascritta in modo errato dalla casa d'aste (Drouot, 17 marzo 1855). Il dipinto che stiamo analizzando vanta due caratteristiche da tenere in forte considerazione: la data anteriore al 1735 e il livello qualitativo della pittura. Il primo punto appare interessante poiché la datazione al 1735 della serie dipinta di cui Larmessin trasse le stampe è debitamente messa in discussione da Herchenberg medesimo che non vuole porre una datazione precisa poiché, come spesso avviene quando i soggetti sono divertenti, piccanti e piacevoli, i dipinti venivano ripetuti per differenti committenti. Di conseguenza la nostra tela con la datazione al 1727 risulta in primo luogo una testimonianza importante per anteporre l'interesse di Vleughels inerente i racconti di La Fontaine ben prima del 1735 escludendo inoltre la questione copia dalla stampa o dal dipinto medesimo sopra citato. Inoltre risulta certo che non siamo di fronte ad una semplice replica ma ad una vera elaborazione del tema, molte sono infatti le differenze con la stampa: in primo luogo il formato (verticale la tela in esame, orizzontale la stampa), inoltre l'interno di stanza presenta elementi d'invenzione vera come il catino da notte vicino al letto in basso a destra, la modanatura delle gambe del letto o del tavolino dove sono posti i pennelli, le teste in gesso in alto a destra sullo scaffale che servivano come modelli negli studi di pittura.

Lo stato di conservazione eccezionale del dipinto aiuta a osservare il secondo punto a cui facevo riferimento più sopra: la qualità pittorica della tela in esame. Si osservino gli incarnati rosei con differenti e morbide sfumature, le creste di luce dei panneggi articolati, la penombra che pervade tutta la stanza, alcuni guizzi del pennello nella stesura a corpo dei bianchi.

Siamo di fronte quindi ad un'opera autonoma e databile con sicurezza che, a mio parere, può essere ricondotta a Vleughels, il quale

probabilmente tornò sul tema più volte per soddisfare le richieste di una committenza divertita ed incuriosita dal tema bizzarro. Egli divenne nel 1724 direttore di una delle più importanti Accademie del tempo, quella di Francia a Roma: sotto la sua direzione gli allievi erano indirizzati non soltanto a studiare i grandi classici (Michelangelo e Raffaello sopra tutti) ma anche i maestri del barocco romano che non furono mai visti di buon occhio dai suoi predecessori. Oltre ovviamente allo studio di Annibale Carracci e Maratta, vennero quindi indirizzati da Vleughels ad osservare Pietro da Cortona e Schiavone, Domenichino, Tiziano e Veronese. Egli era pittore attento ai classici come agli innovatori, al dato naturale come all'ideale classico: la sua mentalità aperta fornì nuova vita all'Accademia che con lui si aprì agli scambi culturali con molteplici correnti e artisti. Questo metodo e la sua intelligenza lo portarono senz'altro a indagare le tematiche più disparate ed un esempio è certamente la tela in esame. Questo dipinto, raffigurante *Le Bât*, risulta essere una piccante testimonianza storica della enorme fortuna del suo inventore, lo scrittore La Fontaine, dell'ingegnosa interpretazione dei vizi umani e dell'ironia con la quale si dovrebbero leggere messi in scena con raffinata arguzia in questa piccola ma preziosa tela.

Luca Fiorentino

1. Per i due dipinti tratti da La Fontaine si veda: *Subleyras 1699-1749*, catalogo a cura di O. Michel e P. Rosemberg (Parigi, Musée du Luxembourg 20 febbraio - 26 aprile 1987; Roma, Accademia di Francia, Villa Medici 18 maggio - 19 luglio 1987), Roma 1987, p. 192.

2. L'unica monografia dedicata a Vleughels tratta ampiamente la questione dei dipinti del maestro francese dedicati alle storie di La Fontaine, si veda in particolare: B. Herchenberg, *Nicolas Vleughels*.

*Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome. 1688-1737*, Paris 1975, pp. 106-108, 125-126. Ancora sul maestro francese si veda con interesse: P. Rosenberg, *A propos de Nicolas Vleughels*, in "Pantheon", 31, München 1973, pp. 143-153; M. Olivier, *Nicolas Vleughels (1668-1737), relations et collections*, in "Archives de l'art français", 26, 1984, pp. 165-176.

## 8 GINO PICCIONI

Foligno, 1873 - Biella, 1941

### Dopo il bagno

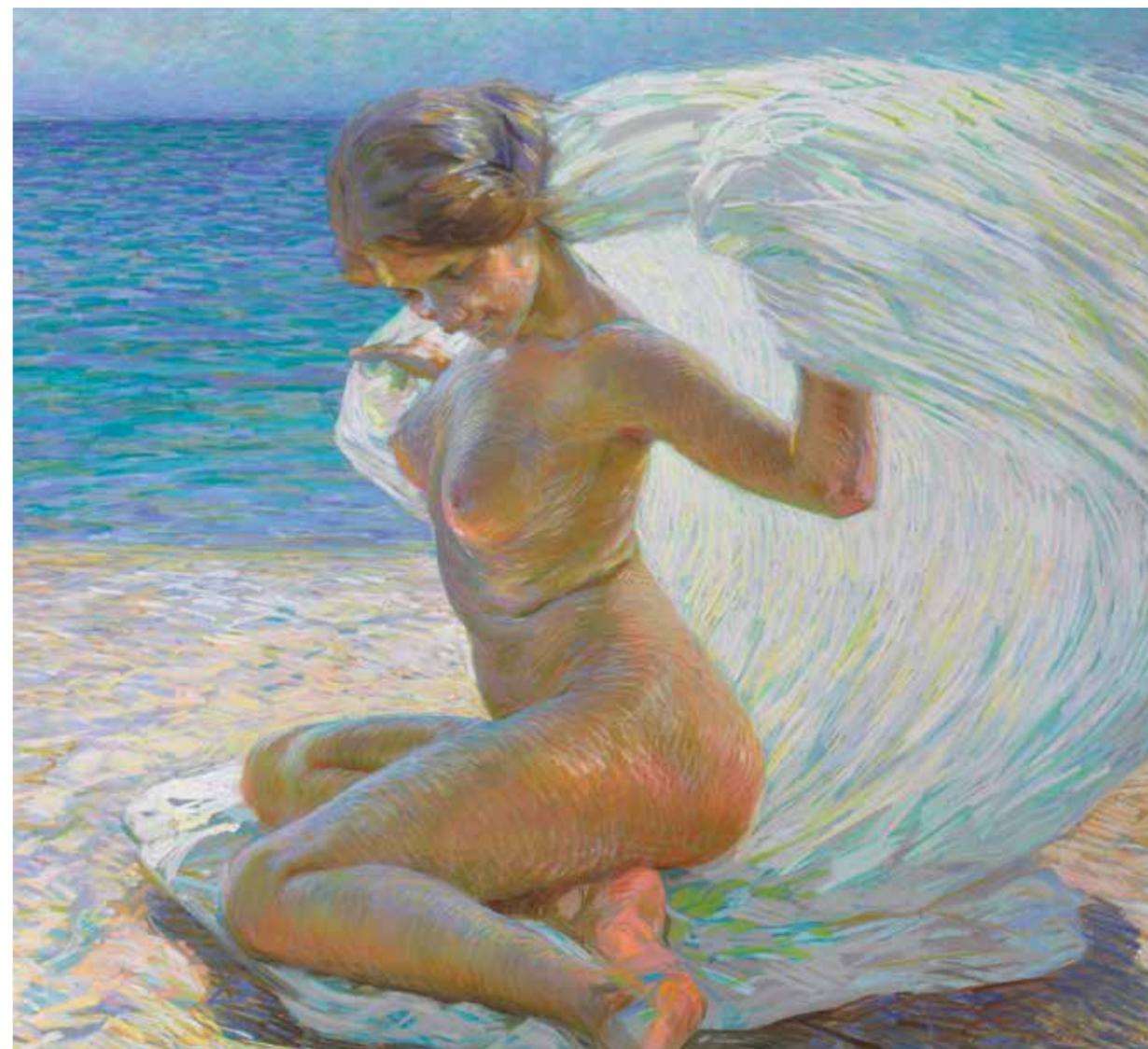
1905

Pastello su carta intelata, cm. 100 x 120

In basso, a destra: G. Piccioni 1905.

Sfruttando le risorse espressive del pastello, il pittore compone la luminosa istantanea di una giovane nuda che sulla riva del mare sta per asciugarsi dopo il bagno, inarcando un candido telo che la racchiude come la conchiglia una perla. La similitudine si offre spontanea, tanto più che l'opera, datata 1905, ben si colloca entro il clima estetizzante che faceva transitare nei primi anni del novecento i temi figurativi del Simbolismo declinato, in questo caso, attraverso la fluenza dinamica del tocco diviso, il più adatto ad esprimere la libera convivenza del corpo con lo splendore della natura mediterranea. Lo stile del pastello, del quale si conosce un bozzetto passato sul mercato antiquario, condivide infatti gli esiti del divisionismo che caratterizzano, ad esempio, la contemporanea pittura di Vittorio Kienerk, egualmente impegnata a ricavare dall'accostamento dei colori complementari una forte irradiazione luminosa; ma dimostra anche di non ignorare gli esempi internazionali che si affacciavano alle Biennali di Venezia, primi fra tutti i quadri marini di Joachim Sorolla, senza tuttavia tralasciare le immagini solari di Ettore Tito. Formatosi alla scuola del romano Achille Vertunni, celebre per i suoi paesaggi filtrati dalla poetica degli stati d'animo, Gino Piccioni si applica al genere prediletto dal maestro presentando alla Triennale di Milano del 1900 soggetti intimisti (*Mattino grigio nell'oliveto*) e a Roma, nel 1901, altri temi vitalistici (*Giovinetta rigogliosa*) che lo vedranno bene accolto nel circolo esclusivo di *In arte libertas*, nel cui ambito partecipa alla penultima mostra del gruppo.<sup>1</sup> Con quest'ultimo Piccioni avrà senz'altro condiviso l'idea di un'arte svincolata dai canoni accademici in nome di poetiche alimentate dalle suggestioni visive che questo pastello riesce ad esprimere, adottando vivide soluzioni cromatiche e una coinvolgente grazia sensuale. Nel 1904 Piccioni esponeva un suo dipinto alla Italian Exhibition Earl's Court di Londra che dal titolo, *Spring morning*, fa intuire le scelte tematiche che, parallelamente al nostro pastello, possiamo immaginare coerenti con la contemporanea stagione del liberty e che si orienteranno, a partire dal 1916, verso la scultura esercitata da Piccioni antro l'autorevole traccia di Ettore Ferrari.

Carlo Sisi



I. A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano 1973, ad vocem;  
M. C. Bonagura, *Dizionario degli Artisti*, vol.II, in *Pittori & Pittura*

dell'Ottocento italiano, a cura di G. Matteucci, Novara 1997-1999, p.137, ad vocem.

## 9 RAM alias RUGGERO ALFREDO MICHAHELLES

Firenze, 1898-1976

### Bozzetto per il manifesto del II Maggio Musicale Fiorentino

1934

Tempera su cartone, cm. 107 x 76

A sinistra e in basso: "Maggio Musicale / Fiorentino / 1935 - A.XIII"; a destra, in basso: "Ram".

Provenienza: Massimo & Sonia Cirulli Archive, New York.

#### Bibliografia

Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti. VII Mostra Interprovinciale d'Arte Toscana. Catalogo, Firenze 1934, p. 97, nn. 33-34.

C. Toti, *Carte di famiglia: i Michahelles e l'arte come filtro del mondo*, in *Futurismo e bon ton. I fratelli Thayaht e Ram*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di M. Pratesi, Firenze 2005, p. 66.

A. Panzetta, *Opere di Thayaht e Ram nel Massimo & Sonia Cirulli Archive di New York*, Bologna 2006, p. 190.

M. Bucci, *Le carte di un teatro. L'archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del 'Maggio Musicale Fiorentino' 1928-1952*. Inventario a cura di M. Alberti e C. Toti con B. Ridi, Firenze 2008, p. 123, n. 90.

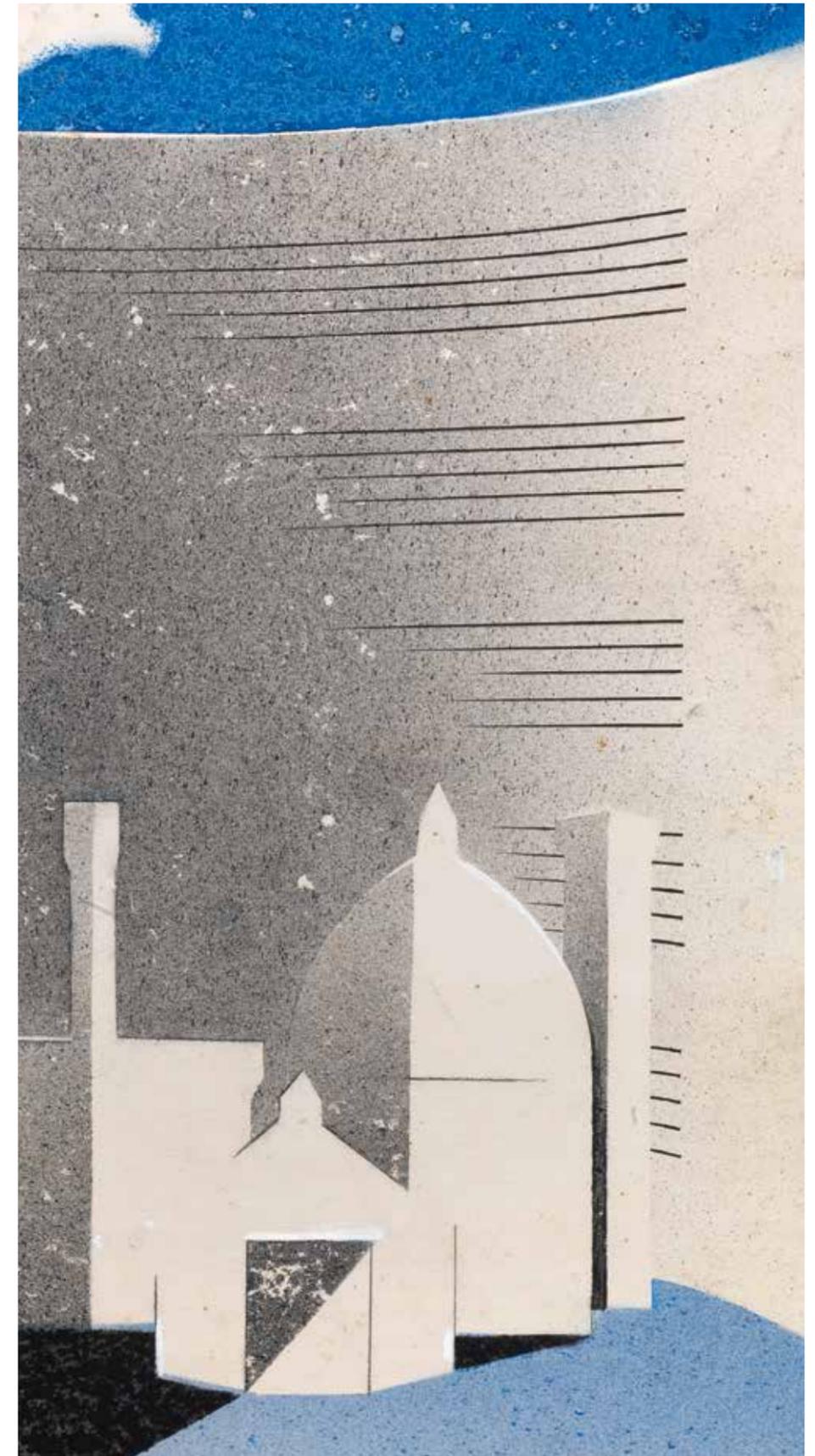
*Futurismo e Futurismi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 15 aprile-15 maggio 2011) a cura di M. Scudiero e A. M. Ruta, Messina-Firenze 2011, p. 116.

Nell'ambito della VII Mostra Interprovinciale d'Arte Toscana del 1934 veniva allestita un'apposita sezione dedicata ai 'Cartellonisti' e alla 'Grafica Pubblicitaria' affidata alle cure di Lucio Venna che enumerava, in catalogo, le caratteristiche di quella che definiva, con spirito futurista, una "figlia legittima della nostra superba civiltà meccanica", vale a dire "l'esclusione d'ogni elemento grazioso o nostalgico tradizionale, la realizzazione di sintesi colorate atte a suggerire una idea oltre il materiale oggetto che quell'idea rappresenterebbe in modo esanime, sordo; un continuo, quasi pirotecnico gioco di sorprese, e lineari, e coloristiche, per cui avremo, fra le principali preoccupazioni del cartellonista, la ricerca dei colori ordinariamente meno usati, e da quella d'un loro impiego capace di suscitare nella gente scalpore e meraviglia". Un canone stilistico che ben si attaglia a questo bozzetto che RAM presenta, insieme ad una seconda idea progettuale, al concorso per il manifesto del *II Maggio Musicale Fiorentino* del 1935; due tempere su cartone che parteciperanno alla Mostra fiorentina del 1934 confermando l'abilità dell'artista in un genere che, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, avrebbe accompagnato con regolarità la sua produzione pittorica e che corrispondeva d'altra parte agli indirizzi modernisti condivisi col fratello Thayaht e realizzati nella straordinaria varietà, tecnica ed espressiva, delle loro produzioni. Quando esegue il bozzetto, RAM ha alle spalle le due mostre futuriste di via Cavour (1931) e di palazzo Feroni (1933) nelle quali ebbe occasione di esibire il suo stile internazionale influenzato dagli 'italiani di Parigi' (fra gli altri, Magnelli, Tozzi, Campigli, Paresce) e avviato ad una sintesi che, proprio in quegli anni, molto dipendeva dall'approfondita riflessione sullo spazio architettonico e sui suoi rapporti con la scultura: sintesi sviluppata da RAM nel progetto per il monumento al Marinaio di Brindisi e nella Stele delle Ferrovie ideata per la stazione di Santa Maria Novella. Nel bozzetto del *Maggio*, l'impaginazione astratta delle forme, non priva di



allusioni monumentali, ben corrisponde a quella temperie 'novecentesca' in cui convivono la matrice metafisica, il razionalismo di ascendenza architettonica, l'evidenza formale delle parole insegnata dal *design* d'avanguardia, la ricerca dei colori non convenzionali auspicata dal ricordato 'codice' di Venna. Il manifesto, per il quale era stato bandito il concorso, doveva del resto promuovere la seconda edizione del Maggio Musicale Fiorentino che, partito nel 1933 alla riscoperta critica del melodramma italiano, presentava un programma particolarmente attento alle richieste dei settori musicologici più avanzati con alcune commissioni rivolte a compositori italiani contemporanei e con un Congresso internazionale di musica, confermando e rafforzando di pari passo il comparto scenografico che, affidato agli artisti, costituiva la grande novità del festival e la più efficace realizzazione del sincretismo delle arti auspicato dagli intellettuali del Novecento.

*Carlo Sisi*





# Disegni

Schede di Massimo Vezzosi

## 10 ARTISTA DELLA CERCHIA DI RAFFAELLO E GIULIO ROMANO (TOMMASO VINCIDOR?)

Prima metà del XVI secolo

### Pene eretto in forma di volatile

Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno e grigio su tracce di matita rossa, carta bianca ingiallita, rialzi a biacca, mm. 225 x 70

Anzitutto andrà detto che si tratta di un disegno straordinario, nel senso vero di fuori dall'ordinario, ma molto fuori; in quasi cinquant'anni che mi occupo di disegni, come studioso, un tempo mercante, collezionista oggi, non ho memoria di qualcosa di simile. Disegni erotici sì, qualche volta, e ve ne sono nelle collezioni di musei del Salviati ad esempio, Giulio Romano, del Parmigianino, ma non un foglio dove a essere protagonista è un membro maschile ironicamente contraffatto in volatile, ma come a farlo passare sul serio specie ornitologica.

Ovvio che tale rarità, se da un lato rende il foglio interessantissimo, dall'altra si pone come un rebus attributivo di non poca difficoltà; non vi sono esemplari di comparazione, niente che si possa davvero avvicinare e quindi la scheda a seguire è un tentativo, spero il più rigoroso e documentato possibile, non esente certo da aggiunte e/o precisazioni che possano pervenire.

(E nell'estendere la scheda bisognerà stare attenti alle parole, ché un soggetto tale è un continuo passaggio sotto rete: il gol, la gaffe verbale subito da intendere e fraintendere sta in continuo agguato).

Togliamoci subito due sassolini, uno nella scarpa destra, uno nella sinistra. Il primo: sono assolutamente convinto che il disegno niente abbia a che vedere con l'opera grafica di Jacopo Ligozzi (Verona, 1547 - Firenze, 1627), lontanissima da questo disegno è l'attenzione naturalistica, da botanico del pittore veronese naturalizzato fiorentino e i suoi disegni acquerellati per stile ed esecuzione ugualmente restano distanti. Il secondo è che si possa sollevare il nome di Giuseppe Arcimboldo (Milano, 1526-1593) per un motivo che credo di base, a parte il diverso stile esibito dai disegni conosciuti, Arcimboldo costruisce immagini di qualcosa o qualcuno tramite un processo di montaggio di altri elementi, mentre qui, come detto in apertura di scheda il soggetto "è", preciso, perfettamente individuabile in tutta la sua natura umano-ornitologica. Di arcimboldesco ricordo un piatto in ceramica passato ad un'asta Semenzato e proveniente dalla collezione di Carlo De Carlo una quindicina di anni addietro o poco più: vi era rappresentata una testa-ritratto composta da una quantità di membri con un cartiglio che se ben rammento motteggiava sull'essere "una testa di...". Insomma rispetto ad Arcimboldo e quel tipo di cose lì, costruite per montaggi (!) un diversissimo processo mentale. E, rispetto ai due artisti sopra menzionati credo il nostro disegno più antico, incompatibile con le coordinate anagrafiche di ambedue, eseguito cioè



assai prima degli anni cinquanta del Cinquecento.

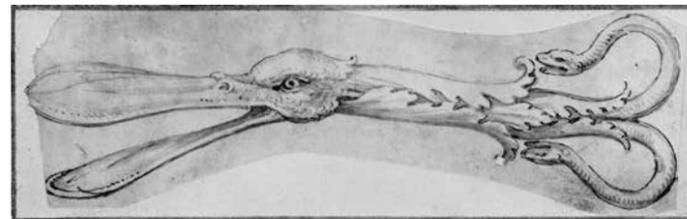
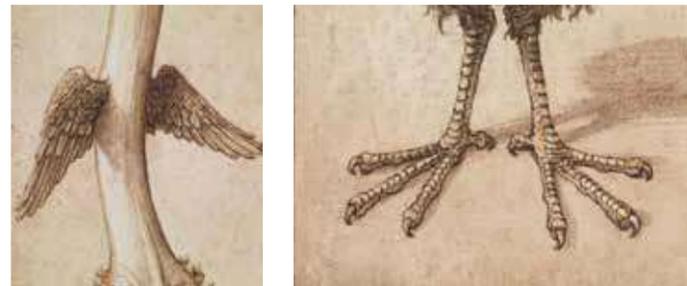
Se si prendono le ali, o le zampe, ad un minimo ingrandimento si comprenderà facilmente quello che dico, il rimando che immediatamente affiora è allo stile di Giulio Romano (Giulio Pippi detto Giulio Romano, Roma, 1492/1499 ca. - Mantova, 1546), al mondo raffaellesco della decorazione della Villa La Farnesina con la favola di Amore e Psiche (i suoi rimandi agli amori erotici nemmeno tanto sottintesi) e ad alcuni artisti che in quel luogo magnifico, al seguito di

Raffaello lavorarono: Giulio appunto in primis e poi Giovanni Nani (detto Giovanni da Udine, Udine, 1487 - Roma, 1564) e Tommaso Vincidor (Bologna, 1493 - Breda, Paesi Bassi, 1536) quelli che in qualche modo e per ragioni diverse al nostro disegno potrebbero essere collegati.

Che Giulio Romano avesse spirito per un disegno simile è cosa lampante, già entro il 1524, prima della partenza per Mantova l'artista aveva messo a punto la serie dei disegni erotici *I Modi*, incisi poi da Marcantonio Raimondi su licenza del Pippi, incisioni che molto scandalo suscitarono a Roma fino a causare l'arresto dell'incisore, e meno male che di amici tra artisti e intellettuali ne aveva il Raimondi, pronti a intercedere per lui e tirarlo fuor di galera (...a ogni tempo le sue censure...).

Ancora nelle corde di Giulio Romano può essere l'attenzione agli animali e al loro "riuso" in contesti diversi, si veda il disegno londinese del British Museum raffigurante un *Paio di pinze in foggia di testa di cigno* (Inv. 1874-8-8-80).

Ma graficamente l'accostamento con i suoi disegni non tiene, più mobile



Artista della cerchia di Raffaello e Giulio Romano (Tommaso Vincidor?), *Pene eretto in forma di volatile*, particolari

Giulio Romano, *Paio di pinze in foggia di testa di cigno*, Londra, British Museum



il segno di Giulio, l'acquarello trasparente come un frangersi vetroso, insomma altra cosa e obbiettivamente anche uno scarto di temperatura qualitativa. Specialista in decorazioni di foglie, frutti e animali Giovanni da Udine è, con Giulio Romano, impegnato a tenere il passo del genio di Raffaello nelle decorazioni della Farnesina e spirito allusivo e scanzonato pare

ben averne, col placito a quanto pare del serissimo urbinato, laddove con fichi aperti, cetrioli o altre frutta e ortaggi le allusioni erotiche siano ben più che semplici allusioni. E indubbiamente bellissimi sono i suoi disegni

Giovanni da Udine, particolare della loggia di Psiche nella Farnesina Chigi a Roma



Giovanni da Udine, *Studio di fagiano*, Londra, British Museum, particolare

Tommaso Vincidor, *Tre amorini che giocano con una leonessa e un leoncino davanti a una ghirlanda di fiori e frutta*, Londra, British Museum, particolare



di animali, spessissimo volatili appunto. Ma di nuovo funzionano le coordinate ma non fino al puntuale riscontro grafico: i disegni di pennuti di questo magistrale decoratore e pittore sono eseguiti con l'uso semplice degli acquarelli colorati stesi direttamente a pennello, senza segno di contorno e appaiono ariosi e leggeri, quasi esseri impalpabili (attenzione alle parole!) diversi dal nostro pseudo volatile che si muove sì verso l'alto con un aggraziato ondeggiamento della testa (!) ma il tutto in una struttura dai contorni definiti e solidi, ben piantato su zampe rapaci (qui dal dischetto è partito il calcio d'angolo teso verso la testa degli attaccanti nello scompiglio della difesa!). È vero, assai pochi questi disegni, neanche forse una decina, per definire uno stile grafico di anni di attività, ma se si compara il nostro foglio con lo *Studio di fagiano* di nuovo presso il British Museum (Inv. 1936-10-10-19) bisogna proprio scartare l'idea.

Eppure il mondo pare proprio quello del cantiere romano della Farnesina, lì a mio avviso si colgono i più probabili riscontri: e allora vediamo Tommaso Vincidor.

E qui direi non male i confronti con i suoi disegni, e a lavorare gomito a gomito da una parte a Giulio Romano, dall'altra al pittore di Udine, estro e spirito certo dovettero essere un requisito imprescindibile per il Vincidor. Nei suoi disegni torna il segno di contorno che definisce solidamente (ops!) le immagini, simile è la tipologia dell'acquarello con ombre che da leggere si fanno a tratti insistenti, e, come nei fogli sotto elencati, l'uso della biacca a rialzare (ri-ops!) le luci con un effetto quasi di metallo sbalzato, e il gioco è fatto. E davvero, si comparino i fogli con i *Due amorini addormentati e un fanciullo sotto una pergola e una ghirlanda di frutta* a Parigi, Museo del Louvre (Inv. 11140) e i *Tre amorini che giocano con una leonessa e un leoncino davanti a una ghirlanda di fiori e frutta* a Londra, British Museum (Inv. 1957-4-13-5) preparatori ai perduti arazzi dei *Giocchi di putti* e i confronti non solo iniziano a tenere ma si fanno decisamente comparativi: le ali dei putti con quelle del nostro pennuto, tanto per dire!

E sul finire dei lavori al cantiere romano, cioè entro il 1520, anno della morte di Raffaello e medesimo anno nel quale il Vincidor lascerà Roma per emigrare in terre nordiche stringendo amicizia con Dürer (al quale farà ritratto) per andar poi nei Paesi Bassi chiamato dal duca Enrico III di Nassau-Breda a decorarne il castello e dove morirà nel 1536, potrebbe

essere stato eseguito il disegno in esame, ma non necessariamente. Possibile benissimo sia stato eseguito in anni più avanzati e terre straniere.

Anche da quelle parti, fino qui a voli brevi vista l'esigua ampiezza delle ali o zampettando, potrebbe essere arrivato il nostro pennuto, che la conoscenza di luoghi (e modi grafici) più freddi potrebbe averne un po' temprato, indurito (!) le zampe, le penne, acchioccolato i riccioli delle piume.

Se così fosse potrebbe essere un dono con cui ci si ricorda a un amico, per l'abitudine a burle e facezie. Uno scherzo goliardico spedito in Italia a un pittore che non vede da anni; oppure al ragazzino/a figlio/a di qualcuno di familiare che cresciuto va a sposarsi? Questo davvero non lo sapremo mai, ma questa incertezza altro non fa che aumentare il fascino canzonatorio di questo inverosimile foglio.



## 11 SCUOLA VENETA

Seconda metà del XVI secolo

### Nudo femminile in piedi girato verso la sua destra (Venere?)

Penna e inchiostro bruno su tracce di matita nera, quadrettato a matita nera, mm. 375 x 180. Carta bianca ingiallita. Carta marroncina, mm. 223 x 154 carta di riporto prolungamento mimetico dei tratteggi della penna e delle linee di quadrettatura a matita nera

In una nudità ostentata e quasi imbarazzante la giovane e giunonica figura femminile si gira verso qualcosa o qualcuno, come fosse una dea che aiuta a sollevarsi colui che le si è inginocchiato di lato. E che possa essere una Venere pare più che un'ipotesi.

E per ipotesi bisognerà andare nella ricerca del possibile autore del disegno, quantomeno della sua più probabile collocazione sia di tempo che di area culturale.

Per il tempo, la seconda metà del Cinquecento direi, ma verso gli anni finali, aiuta la struttura aulica del nudo, di ricordo ancora tardo rinascimentale, il suo espandersi in una dimensione eroica, di statua antica ammorbida però nelle carni, nei costumi, nel sentimento. Venere e matrona insieme, cortigiana quasi nell'impudica esibizione di ogni sua grazia, di una ostentazione già da "epoca di moderne rivendicazioni" (o libertà poi perdute e da riconquistare).

Il segno, in quel tratteggiare minuto della penna, cerca fondamentalmente solo le torniture dei volumi ma come fosse ombra leggera che esalta il colorito candido della carne e appena esibisce se stesso nell'inanellarsi dei capelli che scendono lungo la guancia destra. Un ricordo, è nella grande tradizione veneta e, tanto per dire, da Tiziano, a Campagnola fino a Battista Franco (più sottile qui è vero, quasi graffiato e qua e là con qualche impaccio).

Al *ductus*, di questo foglio, niente mi viene facile accostare, invece mi pare interessante paragonare qualcosa di dipinto, penso alla tela eseguita da Simone Peterzano raffigurante *Venere e Cupido* a Copenaghen, Statens Museum for Kunst (e chissà che anche la nostra bellezza nuda, Venere a questo punto potremo dire, non si stia in realtà rivolgendo a un altrettanto ma qui non presente irrequieto figlioletto).

Simili i nudi femminili troneggiano nelle proporzioni allungate, i fianchi espansi, certo più liscio e scivoloso nelle forme il dipinto, ma appunto di un olio si tratta.

Ma che il nostro nudo possa essere opera del Peterzano è bene subito dire impossibile. Peterzano ha uno stile grafico ben conosciuto, basato



Simone Peterzano, *Venere e Cupido*, Copenaghen, Statens Museum for Kunst





essenzialmente nell'uso del gessetto nero, grasso, denso sfumato, a volte rialzato con gesso bianco, tra Tiziano e Tintoretto, insomma distante anni luce dal fare appuntito e "scritto" della nostra immagine.

Allora perché scomodare la Venere di Copenaghen dai suoi interludi con Cupido? Perché quello credo sia il contesto nel quale trova collocazione il nostro disegno: quello di un artista che come Peterzano trova linfa nella tradizione "alta" della Serenissima, dimostrandosi, in questa carnalità rustica, appena popolare, pronto a traghettare i grandi esempi cinquecenteschi verso le aperture naturalistiche del secolo successivo. Del resto attorno a Peterzano gravitarono artisti attivi a Venezia come Gerolamo Dente o Parrasio Michiel per citarne due dei tanti, che sulle immagini del Peterzano spesso fecero appoggio se non addirittura copie dirette e dei quali, sul versante della grafica praticamente niente si conosce. E poco o niente, in materia di opere grafiche ancora si conosce di altri artisti, magari minori attivi tra laguna ed entroterra veneto. Ma il dato, oggi un poco sconcertante non è un assoluto bensì lavoro per studi futuri e nuove aggiunte.

E quindi... tornando daccapo... sul nostro foglio basti questo oggi, che la storia dell'arte non procede lineare, bensì per cerchi in movimento...

Al momento lasceremo così la nostra affascinante e impudica protagonista, a prepararsi un bagno o appena uscita scegliere abiti di sete fruscianti con cui agghindarsi, in altre stanze, forse nella stessa città altre giovani donne bellissime sono a denudarsi e scegliere gioielli. Sono quelle, assai simili, forse imparentate ma più giovani, quelle di Pietro e Marco Liberi, ma come sopra detto sì in case vicine ma un poco più avanti, numeri civici più alti.

## 12 REMIGIO CANTAGALLINA

Borgo San Sepolcro, 1582 ca. - Firenze, 1656 ca.

### Veduta di Firenze da Porta San Frediano

Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, mm. 260 x 400. Tracce di una piega al centro

Firenze un paio di secoli prima che sognasse di diventar capitale d'Italia e il Poggi e compagni ne abbattessero mura e rioni per aver piazze e viali degni di una capitale (dismessa nel giro di sei anni peraltro), maledetti loro e si rigirino pure nella tomba. Poi l'ultima guerra, la ritirata e quella insana decisione per salvare un unico ponte (che si poteva rifare tale e quale e figurati chi aveva poi gli occhi a riconoscerlo) di abbattere intere vie con torri medievali e palazzi rinascimentali e barocchi coi loro magnifici affreschi perduti per sempre. Non che negli ultimi trent'anni, di ferite a questa città ne sia state inferte meno (chissà perché mi viene in mente un accrocchio gigantesco di vetri bollenti sotto il sole) ultimo un gran pacco di masserizie e materiali vari che incarta la città con tutto l'occorrente, niente escluso, al mordi e fuggi.

Allora consoliamoci con le squisite vedute disegnate da alcuni autori del seicento che in questa città vissero, l'amarono e ce ne trasmisero memoria nei loro bellissimi fogli disegnati: Ercole Bazzicaluva, Giulio Parigi, Remigio Cantagallina i migliori.

A quest'ultimo deve essere assegnata la nostra veduta presa da fuori Porta San Frediano: c'è il Palazzo della Signoria nel fondo al centro, più a sinistra la torre aguzza della Badia Fiesolana e per un pelo restano fuori cupolone e campanile di Giotto. C'è una strana scena in primo piano a destra, qualcuno macella degli animali, grandi, cavalli forse? E un cane che di un resto ne fa banchetto, a sinistra una carrozza transitata per San Frediano se ne va lungo l'Arno col passeggero che si gode vista e viaggio: mi attirano e mi inquietano quelle quattro figurine che incappellate e a capo chino traversano in fila e in silenzio la porta, vien voglia di sapere ma certo non sono più lì per rispondere. C'è un grande albero che fa da quinta sulla sinistra, ma quello cresce in quella posizione in quasi tutti i fogli di Remigio, c'è anche il sole e un'aria chiara su tutto.

Il disegno mostra lo stile inconfondibile del Cantagallina nelle frappe degli alberi disegnate come per nuvolaglie con la parte inferiore scurita dall'ombra dell'inchiostro, stanno attaccate a rami che si piegano ad archetto e anche questo è l'aspetto di una specie botanica che cresce solo nei suoi disegni.

Così il rigare i muri con linee sottili, parallele e orizzontali, Bazzicaluva ad esempio ama farle invece quasi sempre verticali, i tronchi anche, di Remigio, hanno un tratteggio parallelo e forte che li riga di anni e venti e



come il sotto delle chiome gira subito nello scuro profondo dell'ombra. Pare un temperamento forte il Cantagallina a giudicare dai suoi terragni paesaggi, diverso da Giulio Parigi ad esempio che ne disegna sempre di chiari, ariosi, aperti e le ombre che sono leggere, più mezz'ombre si direbbe, dove niente si nasconde o si rifugia. Disegni simili al nostro ve ne sono molti, citerei quello del Museo del Louvre (Inv. 21.279) col solito albero a sinistra a far da quinta e le misure del foglio praticamente identiche al nostro (questione di qualche ritagliato millimetro, e di identiche misure, sempre con lo scarto di due tre millimetri quello a Rouen, Musée des Beaux-Arts col solito albero a sinistra) mentre più piccolo ma similissimo nel primo piano terroso, gli alberi coi rami a archetto quello ancora al Louvre (Inv. 21. 294) dove, come nel nostro, nuvole a tratti striano il cielo di linee sottili e parallele.



## 13 SIMONE CANTARINI

Pesaro, 1612 - Verona 1648

### Studio di ragazzo nudo seduto sopra un masso

Sanguigna su carta camoscio, minimi rialzi a biacca, mm. 255 x 185

Che il giovane seduto su uno sperone di terra e roccia, nudo sotto il sole, col fondo tratteggiante un'ombra che termina in un accenno di frasca sia un abitante della campagna emiliana è cosa che subito appare evidente, meno evidente, ma solo al primo sguardo, o a uno sguardo non troppo profondo, che esso sia opera di Simone Cantarini (nonostante che, comunque il nome di Cantarini sia il primo che a chiunque sale alle labbra). Questo perché a quel nome subito si sovrammettono disegni, quindi uno stile grafico, caratterizzato da segni spezzati, nervosi per linee brevi, nette, ripetute sulla medesima traccia: quasi un groviglio, ma angoloso e puntuto, dal quale alla fine il soggetto prende forma.

E questo fare, che lo caratterizza è vero, informa generalmente sia i suoi disegni a matita rossa, raramente nera, a sanguigna oppure a penna; generalmente si dicevo, ma non sempre. Ve ne sono, in misura assai minore, dove il segno si distende e si acquieta in contorni più torniti e calmi, e questo foglio è uno di quelli.

Del resto che il disegno appartenga al milieu di Guido Reni è palese ma con gli artisti di quella cerchia, possibili o papabili, niente funziona: non l'isterico ed elettrico Francesco Gessi, né Flaminio Torri dal segno sbriciolato e Giovanni Andrea Sirani o Michele Desubleo come andar di notte. Torno quindi a ripetere il nome di Cantarini e, a mio vedere, a buona ragione.

Per i confronti ne citerò alcuni che a me appaiono illuminanti e se c'è chi ha qualche riserva o dubbio, con quelli vada a fare i conti: per primo il *Giovane nudo maschile piegato e studi vari di gambe* a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 1708, anch'esso a sanguigna su carta del medesimo tono del nostro, dove i contorni soprattutto dei glutei e delle gambe hanno un medesimo segno forte e continuo, solido, arrotondante. Poi l'*Incoronazione della Vergine* nel Museo di Belle Arti a Budapest (Inv. n.2293), sempre a sanguigna, medesima carta camoscio e, come nel nostro esemplare i rari, per Simone, rialzi a biacca seguito dalla consimile *Madonna Immacolata* dell'Albertina a Vienna. E ancora lo *Studio di giovane in ginocchio* a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 6246 F) sempre a sanguigna (che trovo pubblicato e schedato come "pietra rossa"; che noia questa moda saltata su da qualche anno dove tutto è pietra rossa o nera naturale quando i disegni a "pietra" sono pochi in proporzione, hanno un evidente segno appuntito e duro e per la poco malleabilità quella materia poco usata dagli artisti a favore di medium

più duttili: i carboni che sono legno fossile o ottenuto per bruciatura senz'aria e non pietre, le sanguigne appunto, fatte di terre macinate impastate ad un legante morbido, spesso cera, oppure i gessetti, anche quelli di materiali macinati e impastati e insomma una moda assurda e poco "scientificamente corretta" che prima passa meglio è), o il disegno con *Due studi per un uomo e una donna nudi*, giustamente definito a sanguigna, a Milano, Pinacoteca di Brera (481) dove la conduzione del segno è in stretta analogia al nostro *Giovane e dove*, delle due figure quella seduta, ad eccezione del braccio sinistro (peraltro disegnato in tre possibili posizioni diverse) appare nell'identico atteggiamento del corpo tanto che, non fosse quella di genere femminile, si sarebbe potuto pensarli direttamente collegati.

E per finire il *Mercurio* al verso del foglio n. RF 31349 del Louvre che seduto sempre su uno sperone di roccia pare proprio il nostro protagonista, tanto anche il volto è simile, che annoiato e preso uno zufolo di canna si sia messo a strimpellare mentre un altro giovane nudo, del medesimo museo all'inventario 7090, disteso tra erbe e frasche col segno finito, indagatore, strutturato, di un vero e proprio studio d'accademia a quella musicina sembra infine essersi addormentato. Comunque per il piacere e beneplacito degli amanti delle cose facili e "lampanti" basti, del nostro foglio, separare la scrittura del braccio destro, o delle mani, ed ecco servito il più tipico stile cantariniano.



## 14 DOMENICO PARODI

Genova, 1668 - 1740

### Bacco e sei putti intenti a vendemmiare e fare il vino

Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su minime tracce di matita nera, mm. 210 x 290. Carta bianca leggermente ingiallita.

In basso a destra marchio non identificato in inchiostro verde

Che siamo a Genova lo vedrebbe un cieco, magari dal mare un poco distanti, saliti sulle colline dove i vigneti finiscono di terrazzarsi, arrampicarsi e si vedono in lontananza i monti: Bacco semidisteso e impampinato segue i suoi aiutanti fanciullini a raccogliere uva da una pergola, pigiarla e assaggiare il mosto: quello a sinistra che indica la fiasca mi sa completamente andato.

Mescolate un poco di marattismo (suo maestro a Roma) aggiungete un poco di Casa Piola, che documentata vicinanza vi fu, e a uscirne è proprio Domenico Parodi.

Tutto a parte il foglio è davvero bello, uno dei migliori di Domenico, vi è il meglio del barocco genovese, di quello l'aria, la luce, la grazia. E il corpo del bacco ricorda anche i bellissimi marmi del francese Puget e anche del Parodi stesso quando posati i pennelli e armato di martello e scalpelli si dava a far statue altrettanto belle.

Da Roma e dal fare aulico e magniloquente dell'ambiente del Maratta prende forma il panneggio del manto che avvolge il dio, ma con quelle pieghe tipicissime del Parodi (e diverse da Casa Piola) che si piegano in angoli acuti, un esempio è nel foglio con *Nettuno traccia la rotta a Enea*, già in asta a Milano nel 2006, Finarte, lotto 1380. Per le fronde invece, e le erbe tracciate con segnetti rotondi e veloci ne abbiamo simile esempio nel foglio 7192 S. del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze raffigurante *Melchisedech e Abramo* e anche lì i panni dalle punte acute. A Genova in Palazzo Pallavicini-Podestà-Bruzzo c'è un bellissimo affresco del Parodi di medesimo soggetto, e agli Uffizi il relativo disegno preparatorio, ma la composizione è diversa, in quel soffitto di palazzo Bacco sta sulle nubi tra pantere e putti ai suoi piedi, quindi diverso in tutto al nostro foglio, ma il soggetto dovette piacere a Domenico, potremmo pensare a questo schedato come una idea di partenza poi totalmente modificata, ma mi sembra troppo bello, finito, quasi un modelletto e conviene pensarlo per un ulteriore dipinto ad oggi ancora sconosciuto.



## 15 FRANCESCO ZUCCARELLI

Pitigliano, 1702 - Firenze, 1778

### Giovane uomo girato verso la sua destra indicante a sinistra

Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno e grigio su tracce di matita rossa, rialzi a biacca su carta marroncina. mm. Collezione HR (Henry Reveley 1737-1798, Lugt n. I356), Collezione P.H. (Lugt n. 2084, come collezionista ottocentesco sconosciuto)

Cosa stia indicando il giovane uomo e a chi non lo sapremo mai, a meno che non si abbia la pazienza di scorrere l'intero catalogo dei dipinti di Francesco Zuccarelli, tra libri, articoli e biblioteche in cerca di un dipinto dove la nostra figura possa comparire a svelarci finalmente cosa additi e a chi, ma sinceramente non ho tutto questo tempo (magari nemmeno tutta la voglia) e poi in questo caso, dato che sull'attribuzione del disegno a Francesco Zuccarelli non esiste il benché minimo dubbio e non necessita un riscontro pittorico a confermarla, meglio rimanere ognuno nel proprio immaginario a pensarla fare ciò che più ci aggrada.

Ciò non impedisce di ammirare l'effettiva bellezza e la naturale grazia di questo foglio: fresco, veloce ma definito, meravigliosamente evocatore di una luce di avanzato meriggio estivo, quando non fa più troppo caldo e forse c'è vicino uno specchio d'acqua, qualche amico: "vieni a farti un bagno?" così almeno nel mio immaginario.

E sono abbastanza rari questi studi di figure singole nel panorama grafico del pitiglianese (la *Contadina con panier*e del Fitzwilliam Museum, Cambridge, PD. 16-1967, lo *Schizzo di contadinella* della Huntington Art Gallery, California e altri due fogli del Metropolitan Museum di New York, nn. 1975.131.56 e 1975.131.57); più facile incontrare fogli con più ampi paesaggi animati semmai da coppie o gruppetti di persone ovviamente in scala ridotta. Di queste deliziose figure, inserite a dar vita ai paesi, peculiare distintiva produzione dell'artista è interessante riportare la voce di un suo collezionista del tempo: il conte Tassi di Bergamo "...paesi con entro graziosissime figure, di modo che in questo genere ha trapassato non solo li moderni, ma anche gareggia con li antichi più famosi, non essendo stato sino ad ora alcuno che abbia saputo alla vaghezza e dolce armonia del paese unire figure più graziosamente atteggiare e con tanta naturalezza colorite".

Beh! Guardate il foglio, ammiratene appunto la naturale vaghezza, il colorito vibrato che già con l'uso soltanto dell'acquarello e della biacca è ampiamente suggerito, quanto ormai fatti propri gli insegnamenti romani di Paolo Anesi e, per la figura della scuola di un altro fiorentino a Roma: Giovanni Maria Morandi e, se avete qualcosa da aggiungere a quanto detto poco sopra dal Tassi, lo spazio che resta a piede di questa scheda è vostro!



## 16 GIACOMO ZAMPA

Forlì, 1731 - Tossignano (Imola), 1808

### La Prudenza

Penna e inchiostro bruno, acquarello grigio su carta bianca ossidata, mm. 190 x 106

È appena salita sul piedistallo che già si è messa in posa avvitandosi col busto di tre-quarti portando la spalla e il braccio sinistro in avanti. In quella mano sinistra tiene lo specchio ma ormai stufa di rimirarsi, o ben conoscendo, dopo tutti questi anni la propria effigie guarda in basso: a vedere chi dal basso la guarda.

Da sinistra viene un vento barocchetto che scompiglia e gonfia, quel tanto che basta, le vesti. Ma è un vento alle sue ultime folate, persino a Bologna, in tutta Emilia, altre temperature sono in arrivo; certo il sole antichizzante, bruciante neoclassicismo di Felice Giani. E fine di una stagione.

Comunque a Giacomo Zampa, al quale il disegno deve essere assolutamente ascritto, pare che non importi granché, la sua aggraziata Virtù, risolta con un garbato sottinsù che la indica probabile idea per una finta statua da realizzare a fresco, esibisce un repertorio ancora tutto di pieno settecento: forme sinuose del corpo, le vesti avvolte in drappi di scena e il volto giovane e ovale (facile immaginarlo di colorito roseo, le guance più accese e gli occhi azzurri), semmai i debiti sono altri: i due Gandolfi ovviamente, tutto il loro vorticoso, settecentesco splendore nel tramonto di una stagione.

Disegni a questo simili se ne potrebbero citare molti, ma risulterebbe inutile e tedioso. Basta il volto ad esempio (tralasciando lo scorrere tipico della penna per gore e gorgi), sovrapponibile, quasi vera e propria sigla, a tutti i volti che affacciano nei suoi disegni. Diciamone due, tanto perché è regola: ambedue nella Pinacoteca di Bologna: *La Vergine col bambino tra i santi Bartolomeo e Lorenzo* e lo *Studio di coppa con coperchio*, con la medesima tecnica del nostro. In ambedue una stessa scrittura è il segno dei contorni, la stesura dell'acquarello e quei tipici volti, dicevamo, con macchie scure per occhi e bocca e un'ombra diritta per il naso.

C'è il rettile nella mano destra che si attorce, e la povera bestiola sono secoli che viene strinta, ma mai si rigiri una volta decisa finalmente a mordere.



## 17 GIUSEPPE BEZZUOLI

Firenze, 1784 - 1855

### Studio per la Maddalena penitente

Matita nera con rialzi a gesso bianco su carta grigio-azzurra, mm 305 x 330. In basso a destra a inchiostro rosso marchio di collezione illeggibile

Lo scorcio inusuale del corpo disteso taglia il piano da sinistra a destra avvicinandosi verso lo spettatore, il braccio sinistro, appoggiato a terra tutto l'avambraccio, oltre a sostenere il busto pare essere come un leggio per la croce, allungando ancora di più la posizione trasversale verso il primo piano.

Il tema della Maddalena pare avere interessato assai il Bezzuoli, altri due disegni oggi agli Uffizi ne studiano in posizioni diverse la composizione, e diversi ai disegni conosciuti come anche fra di loro sono un piccolo olio su tela, siglato dall'autore, passato qualche anno fa ad un'asta milanese ed oggi in collezione privata, ed altri due dipinti di collezioni private. Alcuni di questi dipinti saranno probabilmente visibili nella mostra che prestissimo (fine 2019 o inizi del 2020) gli Uffizi ospiteranno dedicata a questo magnifico pittore toscano, ultimo della generazione degli "antichi" e primo dei "moderni", maestro di una generazione di artisti che avrà in Giovanni Fattori il protagonista di spicco. E in effetti il Bezzuoli sia nei disegni che nei dipinti mostra una parabola che dagli esordi giovanili in chiave neoclassica toscana, dal Benvenuti sostanzialmente, ma a mio vedere senza tralasciare di gettar gli occhi sulla statuaria del Bartolini, arricchirà il proprio lessico di crepitanti accensioni venete nei grandi quadri storici e romantici fino alle ultime prove, da artista affermato e maestro anziano ma pieno di visioni aperte e innovative. I suoi ultimi dipinti, realizzati con una pennellata aperta, velocemente appoggiata sta certo alla base di quella tipica pittura per "macchie" che verrà sviluppata dai suoi giovani allievi, il Fattori appunto e gli altri toscani.

E per tornare al nostro disegno sarà da notare l'uso delle due matite su carta colorata, tecnica di ascendenza veneta piegata all'uso toscanissimo per tradizione di un segno nitido, preciso che delimita le forme dando loro consistenza e solida tornitura, memore di una tradizione che viene da lontano: il cinquecento di Bronzino e dell'Allori, il seicento di Santi di Tito e dell'Empoli e su a risalire fino al Benvenuti in un *continuum* di tradizione e innovazione.

E che il Bezzuoli sia disegnatore di rango e pittore bellissimo, a torto fino ad oggi poco conosciuto e nominato, a fronte di suoi contemporanei lombardi o veneti o romani, lo dirà in modo chiaro, incontrovertibile la mostra degli Uffizi.

E so di un gruppetto che scalpita e sta già aspettando.



# BIAF 2019

Biennale Internazionale  
dell'Antiquariato Firenze

Palazzo Corsini

**Design e stampa**

De Stijl Art Publishing, Firenze

[www.destijlpublishing.it](http://www.destijlpublishing.it)

© Enrico Frascione, 2019



**Enrico Frascione**

Via dei Fossi 61/r - 50123 Firenze

T +39 335 7057740

[enricofrascioneantiquario@gmail.com](mailto:enricofrascioneantiquario@gmail.com) - [enrico@frascionearte.com](mailto:enrico@frascionearte.com)